

UVODNIK	
Boris Vežjak	
Prava in lažna solidarnost do beguncev	3

POGOVOR	
Klavdij Sluban	
"Edina stvar, ki jo lahko delim s fotografi, so moje izkušnje."	6

TEMA	
O OTROCIH IN UMETNOSTI	
Emica Antončič	
O otrocih in umetnosti	
Uvod v temo	
Katarina K. Erzar	
Pomen umetnosti v razvoju otroka	21
Elena Volpi	
Različni vidiki vloge lutkovnega gledališča pri kompleksnem razvoju otroka	32
Jelena Sitar	
Doživljajske lutke	45

/ BRANJE	
Jurij Hudolin	
Ime mi je Pudak	57
Zdenko Kodrič	
Muhe v tovarni stikal	62
Petra Koršič	
Pod besedami	83
Muanis Sinanović	
"Ozračje nekosti"	86

KULTURNA DIAGNOZA	
/ GLEDALIŠČE	
// PREDZADNJA REPLIKA	
Blaž Lukan	
Mrtva tišina, telo upora	92

/ FILMA	
// DRUGI POGLED	
Tina Poglajen	
Susanne Bier: od Dogme 95 do Hollywooda	96
Žiga Brdnik	
Pleme	101
/ RAZSTAVA	
// DRUGI POGLED	
Tanja Tolar	
Ko Gana zažari na platnu	104
/ KNJIGI	
Martina Potisk	
Literarna etnobiografija argentinskih Slovencev ali častni dvoboj med los partizani in los domobranci	107
Robi Šabec	
Družbeno- politično angažirana literatura za vse mlade po srcu	113
<hr/>	
UTRINKI S PRIREDITEV OB 50. LETNICI DIALOGOV	115
<hr/>	
SUMMARY	119
<hr/>	

Boris Vežjak

Prava in lažna solidarnost do beguncev

Znana islandska pisateljica in tudi profesorica Bryndis Bjorgvinsdottir je močno zamajala ugled svoje vlade, ko je pred mesecem sprožila akcijo "Syria is calling". Več kot 12.000 svojih rojakov je uspela prepričati, da namesto oblasti, ki je ponudila zgolj 50 mest, izkaže gostoljubje beguncem in prosilcem za azil kar na svojem domu.

Evropa že mesece ječi in vije roke pred nepreglednimi karavanami nesrečnikov, bežečih z vojnih območij v zanje obljubljene države. Številni so zapustili svoje domovine, ker je bil to edini način, da ostanejo živi. Da politiki odprejo vrata svojega doma, ni nekaj novega. Morda nekateri izkažejo pripravljenost z nekaj populistične računice, morda ne, toda običajno gre za majhno, simbolično potezo solidarnosti. V Sloveniji se, zelo presenetljivo, s takšno gesto ali dejanjem ni pohvalil še noben posebej. Resda morda ni velike potrebe, ker ostajamo predvsem tranzitna in ne ciljna država (podobno kot Hrvaška in Srbija), ki jo begunci na poti v Evropi zgolj prečkajo; da bi v njej ostali ali to želeli, se ne dogaja pogosto.

Ko so na nacionalni televiziji pred mesecem dni prvič (in kolikor pomnim, tudi zadnjič) neposredno spraševali politike o njihovi pripravljenosti, sta sledili dve presenečenji: kar veliko takih desne usmeritve, torej tiste, ki sicer rada uporablja ksenofobni govor, možnosti ni zavrnilo, ampak ji je celo pritrdilo. Na drugi strani je prvak nove levice celo na ponovljeno vprašanje novinarja izmikajoče dejal, da gre za politično težavo, ki se rešuje s političnimi sredstvi. Čeprav ni prišlo do zavrnitve, je nekaterim obtičal cmok v grlu, ker ni preprosto priki-mal; večina je razumela njegov nastop kot izmikanje. Nikakor ne drži, da se njegova stranka ne zavzema za begunce, prej nasprotno. Od kod zadrega pri mladem politiku, se je zgolj ujel v nepremišljeno nerodnost?

Begunska kriza po vsem sodeč odpira tudi dileme, ki zadevajo avtentično držo solidarnosti. Kot da velikokrat ne bi bili prepričani, kaj zanje v resnici šteje, in bi se je bali. Tako kot številne preganja paranoja pred vdorom islama v Evropo in se v njih prebujajo speči strah neskončne ogroženosti, se zdi, kot da bi nas preganjala tudi solidarnost in ne bi bili čisto gotovi vase, kako jo manifestirati. Ali kot da bi zatrepetali pred manipulacijo, ki je z njo povezana. Ne govorim o tistih, ki te težave nimajo: vsi, ki nenehno ponavljajo islamofobične vzorce, da je pred nami ekspanzija islama, zaton novodobnega rimskega cesarstva in konec Evrope, da je treba najprej poskrbeti za "domače" ljudi, ne tujce, da so med begunci teroristi in preračunljivci, že po sebi ne obetajo in še manj izkazujejo kakšno posebno vero v sočutje do sočloveka. Do njih ne gojimo velikanskih pričakovanj

– večja enigma so vsi, ki bi radi bili solidarni, a potem strežejo s takšnimi ali drugačnimi pomisleki.

Na začetku leta se je sredi Pariza zgodil silovit masaker v uredništvu pariškega tednika Charlie Hebdo. Islamski skrajneži so pobili 12 ljudi in številne ranili. Kasneje so Francozi in drugi spomin na mrtve pospremili s sloganom "Je suis Charlie", da bi poglobili občutek simbolične identifikacije z žrtvami. Vendar ni minil niti teden, ko se je kar velik del intelektualcev širom sveta temu klicu nepričakovano uprl. Razumeli so ga kot zlagano solidarnost, kot dejanje tistih, ki so menda krivi za ekspanzijo islamskega fundamentalizma, ker s svojo pasivnostjo ali načrtno agendo netijo svetovne požare. Celo sloviti Slavoj Žižek je odločno zavrnil možnost simbolne podpore in izrekel svoj "Je ne suis pas Charlie", za nameček pa celo s prstom pokazal na svetovne voditelje na komemorativni proslavi sredi Pariza, ki bi jih bilo, kot je dejal za domačo nacionalno televizijo, treba postreliti. Minimalna gesta sočutja je nenadoma postala kontaminirana in sumljivo nevarna. Drugi razlogi, zakaj ne izreči tega slogana, so največkrat bili skriti za vtisom, da so karikaturisti tednika prestopili mejo dovoljene in upravičeno izzvali reakcijo, da so dejansko širili sovražni govor. Toda vsi skeptični do izrazov solidarnosti nam nikoli niso zadostno pojasnili, čemu si pokojni ne zaslužijo niti minimalne pietetne geste, ampak raje celo anti-pietetni obrat proč od nje.

Če islamofobi, nestrpneži, nacionalisti in rasisti nimajo težav s solidarnostjo do beguncev, ker zanje ne vidijo potrebe, ta vendarle ostaja zagata vseh, ki so jim vsaj načeloma naklonjeno pripravljeni pomagati. Občutki nepristnosti izkazane solidarnosti so v resnici videti čudaški mazohistični dodatek. Bistrejši komentatorji svoje stališče predvidljivo zakamuflirajo v fetišistični "Seveda sem solidaren, ampak", če citiramo formulo francoskega psihoanalitika Octava Mannonija. Levičarji pri nas zelo radi ponavljajo, da vzrokov za begunsko krizo ni iskati v notranjih konfliktih na Bližnjem vzhodu ali v vojnih razmerah, ampak je poglavitni med njimi neoimperialna zahodna politika. Velikokrat se zdi, da poskušajo uvesti širšo interpretacijo dogodkov, iz nje pa morda napačno sklepajo o nezadostnosti naših občutkov. Se pravi: ker je politična usmeritev Evropske unije in ZDA takšna, kot je, povzroča *eo ipso* preseljevanje narodov in ga s tem generira, kajti begunci hlastajo za svetom blaginje: tako kot kapital koraka za profitom, delavstvo koraka za kapitalom, zveni razlaga. Begunci so dejansko delavci, proletariat, do kolapsa pa v tem hipu ni prišlo zaradi vojnih razmer, temveč zaradi zatona neoliberalnega projekta, ujetega v svetovne procese.

Tudi če se ne spustimo v to oceno, bi nas moralo zanimati, ali dojemanje nesrečnikov, ki so zapustili domove, kot prebežnikov z lažnimi upi, ki iščejo boljši jutri, a še ne vedo, da ga v Evropi ne morejo najti, kaj zmanjšuje našo potrebo po pomoči do njih? Ne bi smelo, a v praksi lahko nekatere reakcije, kot rečeno, razložimo prav z njim. Drugačna perspektiva, ko v beguncu raje kot brezdomca brez prihodnosti vidimo delavca, ki se podaja na pot vere v gnili kapitalizem, ne more ničesar spremeniti glede njihovih trenutnih stisk. Vsekakor

nas širša razlaga ne odvezuje naše lastne udeležbe pri pomoči, vendar utegne ustvariti vtis o "napačnosti" prepričanj beguncev v njihove cilje. Poudarek na humanosti ali empatiji nenadoma ni več tako ključen, kakorkoli že ni nujno izbrisan.

Številni so opozorili na še eno obliko zlaganosti v percepciji beguncev, na "digitalno sočutje" do njih, emblematično zgoščeno v medijski prezentaciji trupla triletnega sirskega dečka Alana Kurdija, ki ga je naplavilo morje tik ob turški obali na drugi strani otoka Kos. Manifestacija sočutja lahko večkrat gradi na občutku medijske vpletenosti in "družbene participacije", ki je morda zgolj virtualizirana udeležba v dogajanju preko družbenih omrežij. Tako kot je skrčeno dečkovo telo, ki ga pobirajo iz morja, ganilo množice širom Evrope ali sveta in postalo motivacijski faktor ozaveščanja, se je z njim samim istočasno odvila tudi odtujitev. Oblike lažne solidarnosti ob digitalnem dojetanju človeških tragedij in joku pred ekranom svojega računalnika so splošno stanje, neizbežno navzoče z razmahom novih medijev. Medijsko posredovane prezentacije v nas ustvarjajo občutek udeležnosti, kar posledično velikokrat napeljuje na našo samozadostnost in nas pasivizira. Ne nujno, toda potreba po konkretnih dejanjih lahko hitro splahni. Kjer ni neposrednih dejanj pomoči vsem ogroženim, praktične solidarnosti in sočutja, ne bo niti pristnih oblik človekovega dojetanja.

Zato humanitarna kriza, kot jo trenutno predstavlja begunski val v Evropi, postavlja pred nas tudi dileme o iskrenem človekoljubju in našem dvomu vanj. Pri ksenofobih ali rasistih postane humani odnos odveč zaradi njihovega prepričanja, pri beguncem naklonjenih pa včasih zaradi ideoloških in sorodnih zadreg, ki ne bi smele predstavljati nobene prepreke v razumevanju in čutenju. Ocena, da je naša solidarnost prazna in nezadostna – recimo za dejanje, kot je sprejem begunca na svoj dom –, ker da ne rešuje osrednjih težav, ki so porodile begunsko krizo, zato ni prepričljiva in je vsaj v tem primeru umetno skonstruirana. Noben politik se ne bi smel sklicevati na politično reševanje problema, ne da bi obenem pokazal svoj čisto človeški obraz. Gostiti ali vsaj biti pripravljen gostiti begunca pod svojo streho kajpak predstavlja gašenje požara, ne reševanje vzrokov. Ampak potrebujemo oboje: politično rešitev in osebni angažma, tukaj in zdaj. S slednjim prispevamo le majhen kamenček v mozaik in nenazadnje dajemo zgled drugim. Tako kot bomo morali opraviti s svojimi strahovi glede beguncev, moramo razčistiti tudi s tistim, iz česar poganjajo naši varljivi osebni občutki.

B. Veržak

Klavdij Sluban

"Edina stvar, ki jo lahko delim s fotografi,
so moje izkušnje."

Klavdij Sluban (1963) je mednarodno priznani francoski fotograf slovenskega rodu, ki je zadnja leta pogosto navzoč tudi v domačem likovnem prostoru. Za mlade fotografe že več let zapored pripravlja kreativne delavnice, medtem ko svoje fotografske cikle redno razstavlja v slovenskih galerijah in muzejih: januarja letos je v Ljubljani istočasno pripravil kar dve razstavi (v Narodni galeriji in Galeriji fotografija), poleti pa so bila njegova dela na ogled v Pokrajinskem muzeju v Kočevju. Sluban je namreč del otroštva preživel pri teti v Livoldu, majhni vasici na Kočevskem. Pozneje se je sicer vrnil v Pariz, kjer je po končani osnovni in srednji šoli diplomiral iz anglo-ameriške literature, vendar je s Slovenijo ves čas ohranil tesen stik.

Čeprav Slubana fotografija navdušuje že od najstniških let, se je podal na samostojno pot umetniškega fotografa šele po diplomi. V njegovem ustvarjalnem opusu se nenehno prepletata dve vsebinski komponenti. Na eni strani ga zanima življenje v zaporih za mladoletnike, v katerih od leta 1995 organizira tudi fotografske delavnice. Začel je v Franciji, nadaljeval v vzhodnoevropskih državah, v zadnjih letih pa sodeluje z zapori v Srednji in Južni Ameriki. Drugi sklop njegovega ustvarjanja predstavljajo fotografski cikli s potovanj po svetu. Toda njegove fotografije nikakor niso potopisne, še manj reportažne, ampak jih odlikuje izrazito subjektivno doživljanje vidnega, ne glede na to, ali prikazujejo pokrajino, človeka ali stvar. Doslej je ustvaril vrsto odmevnih ciklov, med katerimi velja omeniti *Balkans-Transit* (1992–1996), *Okoli Črnega morja – zimsko potovanje* (*Autour de la mer Noire – voyages d'hiver*, 1997–2000), *Izgubljeni raj* (*Paradise lost*, 1999–2004), *Druga obrežja – Baltsko morje* (*Autres rivages – la mer Baltique*, 2001–2005), *Transsibirska* (*Transsibériades*, 2001–2008), *Med oklepaji – mladoletni zaporniki* (*Entre parenthèses – adolescents en prison*, 2006–2008), *Vzhodno od vzhoda / East to East* (2006), *Srečni dnevi na osamelem otoku* (*Happy Days on the Desolation Island*, 2012), *Živeti v izgnanstvu* (*Inhabiting Exile*, 2013) in *Livold 1978–2015*.

Slubanove fotografije hranijo v več prestižnih muzejih, kot so Metropolitanski muzej v Tokiju, Hiša fotografije v Parizu in Muzej fotografije v Helsinkih. Za svoje delo je prejel tudi več pomembnih nagrad, med katerimi izstopata glavna francoska nagrada na področju fotografije *Nagrada Niépce* (*Prix Niépce*, 2000) in Nagrada evropskih založnikov za fotografijo (*European Publishers Award for Photography*, 2009), ki velja za najuglednejšo evropsko fotografsko nagrado nasploh. Vendar Sluban najbolj ceni slovensko priznanje "Deklica s piščalko" (2013), ki jo občina Kočevje podeljuje zaslužnim posameznikom za presežke na področju umetnosti, kulture in humanističnih znanosti.

Ta pogovor je nastal v začetku septembra v Vipavskem Križu, kjer je Sluban vodil eno izmed fotografskih delavnic za mlade slovenske ustvarjalce. V okviru delavnice je Primorcem prvič predstavil tudi svoje fotografske projekte, ki jih je ustvaril v zadnjih letih.

Nagrada "Deklica s piščalko" dokazuje, da vas na Livold še vedno veže posebna vez. Čeprav ste bili rojeni v Parizu in imate francosko državljanstvo, pogosto pravite, da imate dve domovini. Zakaj vas je Kočevska tako močno zaznamovala?

V preteklosti so me nenehno spraševali, kaj imam raje, Slovenijo ali Francijo, kar je zame isto, kot da bi me vprašali, ali imam raje mamo ali očeta. Sprva sta bili Slovenija in Francija dva povsem nasprotna pojma. Za Livold lahko rečem, da je bil prostor, kjer sem se dobro počutil: zaznamuje domačnost, materin jezik, je bolj nek pojem kot kraj. Francija pa je bila tisti prostor, kjer sem se moral znajti, se naučiti jezika in se prilagoditi okolju. In moram priznati, da mi ni bilo lahko, ko sem se kar naenkrat znašel v Parizu. Bil sem razcepljen. Počutil sem se drugačnega od svoje družine, ker nisem živel s starši. Po drugi strani pa tudi drugačnega od svojih vrstnikov, ker sem bil dvojezičen. Slovenščine se nisem dobro naučil, ker sem v Livoldu zaključil samo prvi razred osnovne šole – sicer z odličnim uspehom. Francoščina pa je tisti jezik, ki ga umsko in gramatično popolnoma obvladam. Slovenščina je tako spet nekaj, kar je povezano z otroštvom, zaznamuje mojo notranjost, duševnost. Francoščina pa je tisto kartezijsko.

Po očetovi strani imate primorske korenine, vendar s tukajšnjimi institucijami, za razliko od Dolenjske, kjer ste pripravili že vrsto razstav in fotografskih delavnic, še niste sodelovali. Kje vidite vzrok za to?

Oče je bil rojen v Podnanosu, zato čutim do Primorske ravno tako močno pripadnost. Želja, da bi svoje delo predstavil na Primorskem, je seveda obstajala v meni že dolga leta, a mogoče do sedaj še nisem bil pripravljen za sodelovanje. V življenju se mi zdi pomembno tudi to, kako se sam usmeriš, saj se običajno zgodi tisto, za kar si pripravljen. In upam, da je tokratna delavnica začetek plodnega sodelovanja s Primorci.

Študirali ste anglo-ameriško literaturo. Kateri je bil poglobitni razlog, da ste pisano besedo zamenjali z vizualnim izražanjem?

S fotografijo sem se začel ukvarjati zelo zgodaj, pri štirinajstih letih, ker sem bil notranje tako razcepljen. Fotografija je bila sicer vsakodnevno z mano, vendar nisem želel, da postane moj poklic, ker sem želel ustvarjati, na svet gledati na avtorski način. Če bi postal poklicni fotograf, bi moral delati po naročilu drugih, zato sem se za umetniško fotografijo odločil šele po diplomi, to je bilo leta 1992. Konvencionalno gledano, fotografija še danes ni moj poklic, ker jo dojemam kot zahtevno iskanje lastne poti.

Kje vse ste se si pridobivali potrebno tehnično in teoretsko znanje iz fotografije in njene zgodovine?

Znanje sem si pridobival v knjigah, na razstavah in s prakso. Dinamično fotografiram že od najstniških let dalje, način, kako delam, pa je učenje korak za korakom. Lahko rečem, da sem se učil iz napak. Becket je rekel: "Poskusi in zmoti se, poskusi še enkrat in zmoti se boljše." Zdi se mi, da bolj ko delam, bolj sem izven nekih meja in pravil. Seveda je za fotografijo treba imeti izučeno oko, treba je poznati medij, v katerem se izražáš. Podobno kot glasbenik, ki mora poznati note in vaditi instrument vsak dan. Fotografija ni lahka, čeprav se morda komu zdi, da je treba samo pritisniti na en gumb. Če bi mi zdajle dali violino v roke, bi zagotovo grdo cvilila. Isto je s fotografijo, ki ima svoja pravila. Fotografija je pravzaprav en jezik, in če ne poznaš gramatike jezika, je to zgolj "šklocanje".

V vašem opusu se izmenjujeta dve tematiki. Prvi segment predstavlja ustvarjanje za zaporniški zidovi, do katerih večina ljudi nima dostopa, kjer mladoletne zapornike bodisi fotografirate bodisi zanje pripravljate fotografske delavnice. Zakaj ste se odločili za likovno vzgajanje najbolj problematičnih najstnikov?

Odgovoril bom z vprašanjem: Kdo gre v zapor? Navadno tisti, ki skrenejo z zarisane poti, to je tiste poti, ki naj bi bila prava. Tudi umetniki se ne držimo pravil, tako da imamo z zaporniki ogromno skupnega. Osebnost pa lahko rečem, da z njimi

Klavdij Sluban:

"Tudi umetniki se ne držimo pravil, tako da imamo z zaporniki ogromno skupnega."



Foto: Uroš Abram

delim boleča mladostna leta. In ker zapornikov nisem hotel fotografirati kot živali za rešetkami v živalskem vrtu, ampak sem želel z njimi nekaj deliti, sem začel pripravljati fotografske delavnice. Tja pravzaprav hodim zato, ker vem, da se za zidovi nič ne dogaja. Fantom želim dati nekaj pozitivnega, ustvarjalnega. V času fotografiranja poskušam ustvariti takšno dinamiko, da z dogodkom živi cel zapor.

V dvajsetih letih dela z mladostniki ste zagotovo razvili poseben pristop, ki vam omogoča, da se jim približate. Na kakšen način vzpostavite z njimi zaupljiv odnos?

Ko dam tem fantom v roke fotoaparata – vedno delam zgolj s fanti, ker je v zaporih zelo malo deklet – jim dam tudi neko odgovornost. V tistem trenutku se začnejo zavedati, da lahko na zaprte prostore, v katerih bivajo, pogledajo čisto drugače. Nikoli jih ne sprašujem, zakaj so v zaporu. Ne zanima me, kaj so naredili, da služijo kazen. Poskušam jih le tako usmeriti, da pokažejo nekaj dobrega o sebi, da dajo iz sebe samo tisto, kar je enostavno pozitivno. Običajno jim rečem, da lahko fotografirajo z isto drznostjo, kot so počeli tiste stvari, ki so jih pripeljale do zapora. Skratka, temelj in tematika našega skupnega dela je vedno samo fotografija in ustvarjalnost.

Pred kratkim ste takšno delavnico izvedli v zaporu za mladoletnike Fundação Casa v brazilskem Sao Paolu. V televizijskem prispevku, dostopnem na svetovnem spletu, je mogoče videti tudi nekaj nastalih fotografij, ki so po mojem mnenju zelo kvalitetne. Kako pravzaprav dosežete to, da zaporniki, ki so v javnosti ožigosani kot huligani, o sebi in svojem življenju spregovorijo s fotografijo?

Znano je, da imajo v Braziliji zelo velik problem z mladoletniki. Seveda ne končajo vsi v zaporih, ampak tisti, ki se znajdejo za rešetkami, so zame posebni. Če globoko v sebi mislite, da so huligani, vam predlagam, da ne greste v zapor, ker oni to čutijo. Jaz jih nimam za huligane, ampak fante, ki so se morda le rodili v napačnem delu mesta in bili pri osmih letih že člani lokalne tolpe. Veliko jih hodi po poti, ki si je niso sami izbrali, in imajo takšno življenje, ki si ga mi težko zamišljamo. V vseh teh letih sem ugotovil, da so to zelo občutljivi fantje: vse čutijo in vidijo, vse vedo. Opažam tudi, da imajo v sebi nek poseben naboj, neko izjemno moč, ki jo v celoti usmerijo v fotografijo. In lahko rečem, da so vse fotografije, ki jih ustvarijo, na istem nivoju kot dela, ki jih gledamo v galerijah. S tem želim poudariti, da moje delo nikakor ni socialno, ampak je umetniško.

Če se osredotočim na njihove fotografije, lahko rečem, da se običajno prikažejo tako, kot želijo videti sami sebe. Oblikujejo si neko svojo identiteto, ker fotografirajo zase ali za svojo družino. Poleg tega vidijo tudi nebo drugače, kot bi ga, če bi bili na primer na morju v Istri. Vprašati se namreč moramo, kaj pomeni nebo nekemu, ki je zaprt že par let? Kaj mu pomenijo zunanost, avtomobili, ulično življenje, zelenje? Na prvi pogled seveda te fotografije niso nič posebnega, v sebi

imajo le neko posebno tenzijo oziroma dinamiko. Na splošno pa mislim, da je večina fotografij neverjetno dobrih.

Kakšen odnos pa imajo sami avtorji do teh fotografij? Ali so nanje ponosni?

Večkrat se je že zgodilo, da je bila dobra fotografija sploh prva pohvala, ki so jo dobili kdajkoli v življenju. Zato je zelo pomembno, da na koncu dobijo diplomo in da imajo razstavo, najprej v zaporu, če je mogoče, pa tudi v drugih institucijah. Najpomembneje pa je, da so v tistem trenutku v središču pozornosti – pa ne zato, ker je okoli njih skupina policistov, ampak zato, ker so nekaj ustvarili. Mislim, da je ta pozornost zanje izjemno pomembna in da so na fotografije tudi zelo ponosni, ker so lahko en projekt izpeljali od začetka do konca.

Od leta 2007 v Gvatemali in Salvadorju sodelujete tudi z najstniki iz slovitih uličnih tolpa, imenovanih "maras". Gre seveda za dve državi, ki sta na lestvici najnevarnejših držav na svetu z najvišjim številom umorov: pretekli teden je bilo recimo v Salvadorju samo v treh dneh ubitih 125 ljudi. Kakšne so pravzaprav razmere v tamkajšnjih zaporih?

Danes lahko v enem dnevu odpotuješ na drugi konec sveta. Zapori pa so seveda tisti prostor, kamor ne moreš iti, tudi če imaš dovolj denarja in pravi potni list. V enem izmed zaporov v Salvadorju, v katerem sem imel takšno delavnico, se zgodijo poprečno trije umori na dan. A če se s fanti korektno obnašaš, se nimaš česa bati. Zdi se mi, da je njihov odnos do posameznika nekakšno ogledalo, v katerem vidiš, kakšen odnos imaš do samega sebe. Na videz sicer delujejo jezno in nevarno, ker so tetovirani od čela do pet. A ko jim daš v roke fotoaparata in jim poveš, kaj vse se da z njim narediti, vedno pokažejo zanimanje.

Ali ste imeli doslej že kakšno slabo izkušnjo z zaporniki?

Ne, v dvajsetih letih niti enkrat. A sem prepričan, da bom v trenutku, ko se bom zbal, nehal zahajati v zapore. Zdi se mi, da imajo čuvaji in administracija več proti meni kot zaporniki, ki so povsem na moji strani. In jaz na njihovi, kar tudi čutijo. Lahko celo rečem, da v dvajsetih letih nisem srečal stoodstotno slabega človeka. Nekateri so sicer ubili par ljudi, se zgodi. Vendar nikoli ne sodim o tem, kaj je moralno dobro ali slabo.

V zaporih v Gvatemali in Salvadorju je nastal tudi vaš fotografski cikel Med oklepaji – mladoletni zaporniki. Kako pa zaporniki sprejemajo fotografiranje njihovega vsakdanjega življenja?

Ko si pridobim njihovo zaupanje, me vedno sprejmejo kot nekakšnega gosta in mi pokažejo tudi svoje osebne prostore. Ker imam do njih spoštovanje, ga imajo tudi oni do mene. Gre za nekakšen vzajemni odnos, ki temelji na izmenjavi. Naenkrat si namreč nekaj delimo in to je fotografija.

Drugi sklop vašega ustvarjalnega dela predstavljajo fotografski cikli s potovanj po celem svetu. V preteklih intervjujih ste večkrat izjavili, da to niso ravno turistična potovanja. Kako jih doživljate?

Karakteristika turista, ki je odpotoval iz svojega komfortnega bivališča na drugi konec sveta, je, da se nazaj vrne nespremenjen. Moja potovanja pa so taka, da me zares pretresejo, tako da se nazaj nikoli ne vrnem povsem isti. Rečem lahko, da je vsako potovanje korak naprej, ki je istočasno korak k samemu sebi.

Januarja letos ste v ljubljanski Narodni galeriji predstavili enega izmed svojih zadnjih ciklov s potovanj Srečni dnevi na osamelem otoku, ki je nastal leta 2012, v času štirimesečnega rezidenčnega bivanja na oddaljenem otočju Kerguelen. Šlo je za vladni projekt v okviru državnega programa Studio drugje (Atelier des Ailleurs), ki sta ga razpisala francoski Sektor za kulturo na področju Indijskega oceana in uprava Francoskih južnih in antarktičnih ozemelj. Kako vas je zaznamovalo življenje na osamelem in (skoraj) neobljudenem otoku?

Arhipelag Kerguelen leži v bližini antarktičnega kroga in sodi med najbolj odmaknjene kraje na svetu. Otočje je francosko, ker ga je leta 1772 odkril Yves Joseph de Kerguelen, ki pa v resnici ni nikoli stopil na nobenega od otokov. Francozi so kasneje na glavnem otoku ustanovili bazo, vendar je francoska administracija ta



Mongolija, Iz cikla *Transsibirska*, 2008

krasen prostor spremenila v nekakšen zapor na prostem, saj se ljudje ne smejo prosto gibati – o tem sem po vrnitvi pisal tudi članke in eseje. Na glavni otok Kerguelen, ki se nahaja približno 3000 km od najbližjega naseljenega območja, sem potoval dva tedna z ladjo, ker na tem območju nenehno pihajo zelo močni vetrovi in letala ne vozijo. Močan veter in viharji so tudi razlog, da nobena rastlina na otoku ne zraste više kot nekaj centimetrov.

Bil sem prvi umetnik, ki je bil povabljen na otoke, čeprav je bila zame to bolj kazen kot zmaga na razpisu, na katerem sem bil izbran. Na primer, za obrok imaš samo pol ure časa. In ko sem se vrnil s Kerguelenov v civilizacijo, sem bil povsem drug človek. Bivanje v tem neprijaznem okolju me je čisto spremenilo, čisto pretreslo.

Ker je vrnitev v družbo tako težka, je govora o postkerguelenskem sindromu.

Res je, delavci in znanstveniki običajno ostanejo na Kerguelenovih otokih leto ali največ leto in pol, jaz pa sem na otokih preživel le štiri mesece. V primerjavi z drugimi sem bil na daljšem dopustu, a sem bil večino časa čisto sam. Zdi se mi, da šele sedaj mentalno izhajam iz tega osamelega kerguelenskega prostora in se lahko kolikor toliko družabno vedem.

Ker je na otoku zelo malo ljudi – v zimskem času le 40, v poletnem pa okrog 100 – ste fotografirali večinoma živali in pokrajino.

Ko sem se vrnil v Francijo, so mi očitali, zakaj nisem fotografiral več živali. Vendar na otokih tudi živali ni veliko, ker ni dreves in rastlinja – z izjemo kerguelenskega zelja, o katerem je eden izmed tamkajšnjih znanstvenikov napisal celo študijo na



Iz cikla *Srečni dnevi na osamelem otoku*, 2012

temo stresa. Zelje namreč doživlja velik stres, ker ga jedo zajci, zato ne raste več samo na poljih, ampak tudi više na vzpetinah.

Med živalmi pa je največ pingvinov, ki živijo v velikih skupinah. Le občasno se zgodi, da eden izmed deset tisoč pingvinov zapusti skupino – pravijo, da se strahansko razjezi, zakaj, pa ne vedo. In kljub temu da zelo težko hodi, se od skupine oddalji tudi več deset kilometrov. Imel sem izjemno srečo, da sem enega srečal in v tistem trenutku je postal moj najboljši prijatelj. Takoj sva se razumela. Seveda sem samotnega pingvina fotografiral in lahko rečem, da je njegova podoba nekakšen avtoportret. Zato sem se odločil, da ga postavim v center kompozicije, da je njegova vloga še bolj evidentna. Kajti to, da sva se srečala, je zelo olajšalo moje bivanje na otoku.

Temačnost je sicer ena bistvenih značilnosti vaše črno-bele fotografije, a zdi se, da so fotografije s Kerguelenovih otokov čedalje bolj mračne. Ali je to posledica vaših občutkov od doživljanju ekstremnih pogojev bivanja ali morda tudi šibkejše svetlobe v bližini polarnega območja?

Tudi jaz sem temačen. Temačnost je prava beseda za mojo fotografijo, ampak pogledajte, na vsaki fotografiji je vedno tudi neka svetla točka, pramen svetlobe. Ko sem enkrat sam s seboj, ko sem zlomljen ali doživim nekaj takšnega, da me presune, ne morem delati fotografij, ki so drugačne od mene. Vedeti morate, da na Kerguelenu štiri mesece skoraj nisem spregovoril!

Na otočju je seveda svetloba manj intenzivna, drugačna pa je tudi zemlja. Je zelo temna, skoraj črna, ker so otoki vulkanskega izvora.



Iz cikla *Srečni dnevi na osamelem otoku*, 2012

Fotografske cikle običajno ustvarjate več let, saj v eno serijo združite posnetke z različnih potovanj. Projekt Srečni dnevi na osamelem otoku sicer vključuje le fotografije z otokov, a ste v štirih mesecih zagotovo naredili veliko posnetkov. Kako običajno poteka selekcija fotografij, ki jih uvrstite v posamezen sklop in pokažete javnosti?

Svoje delo sem odkril šele po več kot štirih mesecih, še vedno namreč fotografiram analogno, na film. V tem se moje delo tudi razlikuje od digitalne fotografije, pri kateri takoj vidiš posnetek in ga lahko zbrišeš, če ni dober. Ne me narobe razumeti, nisem proti digitalni fotografiji, rad bi samo povedal, da danes ni več latentne fotografije, ni več pričakovanja niti želje za idealno fotografijo. Cikle oblikujem vedno na isti način: izberem samo dobre fotografije, ne glede na to, ali jih je pet, deset ali trideset. Vsakič znova želim ustvariti maksimalno kvalitetno serijo, seveda po svojih merilih. Sam sebi želim biti vrhunski selektor in vedno pokažem javnosti samo tiste fotografije, za katerimi trdno stojim.

Vaš fotografski slog mnogi kritiki označujejo kar "Slubanov slog". Kaj je pravzaprav za vas dobra fotografija?

Težko vprašanje. Če fotografijo primerjam z jezikom, bi rekel, da je dobra fotografija tista, na kateri se vse "rima". Dobra fotografija je kot poezija, vsebuje rime, ki so kdaj nerazumljive. Seveda pa gre pri fotografiji bolj za občutek. Picasso je rekel, da potrebuješ celo življenje, da postaneš prepoznaven, kar pomeni, da si ustvariš ne svoj stil, ampak svojo pisavo.

Ali tudi fotografske serije sestavljate po principu "rimanja" posameznih posnetkov?

Seveda. Veliko ljudi misli, da je dovolj ena dobra fotografija. Osebnostno pa menim, da je dobra fotografija kot ena beseda. Nekatere besede, na primer življenje, smrt, ljubezen, sovraštvo, so zelo močne, vendar posamezna beseda sama zase še nič ne pove. Pomemben je stavek, širši kontekst, v primeru fotografije pa seveda cikel, ki ga lahko primerjamo s pesmijo ali tudi prozo. Izbrati petdeset fotografij, ki tvorijo neko zaključeno celoto, je veliko težje, kot si mislimo. Pogosto se zgodi, da tiste, na prvi pogled ne-dobre fotografije, ki so najbolj zanimive, včasih prepoznamo šele po mesecih ali celo letih. Običajno potrebujem pet, sedem, tudi devet let, da izberem petdeset fotografij, ki so medsebojno smiselno povezane in skupaj ustvarjajo neko atmosfero. Zato tisti, ki pretiravajo, radi rečejo, da fotografije delujejo "slubanovsko".

Na številnih vaših fotografijah je prisotnih več planov, ki so medsebojno prepleteni, veliko je pogledov skozi okna. Kaj želite poudariti s takšno strukturo?

Na sprožilec pritisnem zato, ker nekaj občutim, sama struktura fotografij me v tem trenutku ne zanima. In ko po vrnitvi s potovanj gledam kontaktne kopije,



Iz cikla *Živeti v izgnanstvu*, 2013

izbiram tiste fotografije, ki imajo v sebi nek naboj, neko posebno moč. Rečem lahko samo to, da fotografije ponazarjajo moja občutja, moj notranji pogled. Zato me tudi objave v časopisih in revijah ne zanimajo, ker v njih objavljajo zgolj ilustrativne fotografije. Prostor za subjektivno občutene fotografije, kot so moje, so samo galerije in institucije.

Omenili ste, da sprva niste želeli fotografirati za denar. Ali kljub temu delate po naročilu?

Običajno ne delam po naročilu, ker je to popolna izguba časa. Sicer živim od svoje fotografije, ampak sprejemam samo projekte, ki jih intuitivno čutim v sebi. Ko imaš za seboj že toliko projektov, se seveda dogaja, da dobivaš tudi naročila, najbolj pogosto za fotografiranje kakšnega mesta ali dežele. Vendar naročniku vedno postavim dva pogoja: da bom delal na isti način, kot ustvarjam avtorske cikle, in da bom imel dovolj časa. Ker moj cilj ni, da zadostim zgolj zahtevi naročnika, ampak predvsem, da izpolnim svoje kriterije, ki so običajno visoki.

Eden izmed naročenih projektov je bil fotografiranje Bejruta, s katerim sem želel prikazati praznino v prostoru. V mestu so namreč veliko poškodovanih stavb zrušili, na njihovih mestih pa sedaj gradijo novo, nekakšno posturbano arhitekturo.

Pravo nasprotje posnetki Bejruta predstavlja serija *Živeti v izgnanstvu*, ki sodi med vaše intuitivne projekte. Fotografirali ste hišo Hauteville House na otoku Guernsey, v kateri je med letoma 1855 in 1870 v političnem izgnanstvu bival

Victor Hugo. Notranjost hiše je izjemno barvita, slikovita, dekorativna, vi pa ste jo prikazali v povsem drugačni luči.

V hiši so organizirani vodeni ogledi, ki trajajo eno uro, jaz pa sem jo obiskoval eno leto. In ugotovil sem, da je to hiša trpljenja, saj je Victor Hugo pred tem izgubil hčerko. Otok Guernsey pa si je izbral zato, da je v izgnanstvu lahko videl francosko obalo, kadar je bilo lepo vreme. Hiše nisem želel fotografirati na običajen način, ampak sem hotel prikazati njeno nevidno, duhovno oziroma skrivnostno plat zgolj z efekti svetlobe in efekti teme. Zanimivo pa je, da sem s črno-belimi fotografijami prepričal tudi ljudi, ki so jih kupovali. Zanje se je zanimal celo nemški galerist iz Münchna, ki ima nekaj Hugojevih risb, s katerimi je letos razstavil tudi moje fotografije.

Enega svojih zadnjih ciklov ste posvetili tudi Livoldu, kjer ste preživeli otroška leta. Ali obstaja kakšna razlika med fotografiranjem daljnih krajev in domačega prostora oziroma ljudi?

Fotografiranje svojih najbližjih je za fotografa vedno velik izziv, saj skušam prikazati njihovo boljšo stran. Konkretno ta cikel, ki sem ga poimenoval *Livold 1978–2015*, se mi zdi še posebej zanimiv zato, ker vključuje nekaj fotografij iz časa mojih fotografskih začetkov pri štirinajstih letih. Pomemben del serije pa so tudi barvni posnetki, narejeni z digitalnim fotoaparatom, ki sem jih ustvaril v zadnjih dveh letih. Cilj tega projekta je namreč bil, da Livolda ne prikažem kot kraj, ampak kot pojem, ki uteleša nekaj domačega in zelo intimnega. Cikel je bil letos predstavljen tudi v Pokrajinskem muzeju v Kočevju, kar je bila zame velika čast – mimogrede, direktorica Pokrajinskega muzeja je za podporo pri realizaciji razstave zaprosila Ministrstvo za kulturo, pa so ji odgovorili, da je projekt premalo ambiciozen. Vidite, v tem segmentu opažam veliko razliko med Francozi in Slovenci: Francozi bi odgovorili precej bolj vljudno, z nekako večjim spoštovanjem do posameznikovega dela – ne nujno samo do mojega dela.

Priznam, seveda, da cikel še ni povsem končan, je le osnutek, ki ga bom tako kot ostale projekte dopolnjeval še več let. Vendar se mi pri ustvarjanju zdi zanimivo prav to, da včasih skočiš tudi v prazno in ne veš, kako boš pristal, ali na mehko travo ali se boš raztreščil ob skali. Običajno treščim, vendar za vsakim padcem ostane tudi neka sled. In morda sem ustvarjalec prav zaradi te sledi.

V zadnjih letih ste dokaj aktivno prisotni na slovenskem likovnem prizorišču. Predvidevam, da ste se dodobra seznanili tudi z ustvarjanjem domačih fotografov. Kaj menite o sodobni slovenski fotografiji?

Ali veste, kaj je Ghandi odgovoril, ko so ga vprašali, kakšno je njegovo mnenje o zahodni civilizaciji? To bi bila dobra ideja.

Vprašati se moramo, kaj danes pomeni evropska fotografija, kaj ameriška? Američani imajo prepoznavno newyorško šolo, v Evropi imamo düsseldorfsko šolo, ki

sta jo močno zaznamovala zakonca Becher in Andreas Gursky. Za Slovenijo lahko rečem, da imamo zelo dobre posamezne fotografe, ki so vedno bolj poznani in priznani tudi v svetu. Ne morem pa reči, da obstaja slovenska fotografija, zaradi enostavnega razloga: če hočeš ustvariti povezavo med ustvarjalci, v tem primeru fotografi, moraš namreč imeti kvalitetno šolo. V Sloveniji sicer v zadnjem času obstaja nekaj šol fotografije, vendar ni neke tradicije, kot je na primer v Pragi, kjer je znana akademija FAMU, kamor prihajajo študirat mladi fotografi s celega sveta. Nekaj časa je bilo govora o srednjeevropski fotografiji, madžarski in češki, ki je bila izvirna. Vendar mislim, da je danes zelo težko opredeliti slovensko fotografijo, ker, enostavno povedano, ne obstaja. To seveda ni mišljeno kot negativna kritika. Rad bi le povedal, da ne more obstajati, ker v Sloveniji ni ustrezne infrastrukture, ki bi študentom fotografije nudila primerno vzgojo. Šele potem bi lahko rekli, da ima njihovo znanje skupen izvor.

Ali je bilo torej pomanjkanje ustrezne izobrazbe glavni razlog, da ste začeli v Sloveniji organizirati fotografske delavnice za mlade ustvarjalce, ki ste jih pomenljivo poimenovali Le MasterClass?

To bi bilo pretirano reči. Za delavnice sem se v prvi vrsti odločil zato, ker imam rad Slovenijo, ker z veseljem prihajam med svoje domače in želim s slovenskimi fotografi deliti svoje izkušnje in znanje. Odločil sem se za pripravo dveletne delavnice, ker želim, da delamo na daljšem projektu, ki bo obrodil sadove. Že v sep-



Iz cikla *Livold 1978–2015*, 2013

tembru bomo z delom projekta sodelovali na Fotografskem festivalu v Tbilisiju v Gruziji. Naslov projekta je *Če bi Slovenija bila...*, pri čemer morajo udeleženci delavnice dopolniti manjkajoči del stavka. Tak naslov sem seveda izbral zato, da skupina pokaže nekaj o Sloveniji, ker bodo fotografi na festivalu pravzaprav zastopali državo.

Kakšen nasvet bi ob koncu pogovora dali mladim slovenskim fotografom in fotografinjam?

Na fotografskih delavnicah ne učim tehnike fotografije, ampak se pogovarjamo, največ o filozofiji. Delam po principu, pokaži mi fotografije in povem ti, kdo si. Zato tudi nimam nobenih predavanj, pravzaprav sploh nič ne učim. Edina stvar, ki jo lahko delim s fotografi, so moje izkušnje. Običajno vsakemu rečem, pojdi vase, oblikuj to, kar imaš v sebi in boš imel dovolj dela za celo življenje. Delaj s svojo dušo.

Hvala za pogovor.

Pogovarjala se je Nataša Kovšca

O otrocih in umetnosti

Uvod v temo

Umetnost, namenjena otrokom, poleg svoje imanentne estetske izkušnje, služi tudi odraslim za vzgojo otrok za umetnost in za življenjsko vzgojo s pomočjo umetnosti. Njen pomen za razvoj otrok je ogromen, vendar je umetnost, ki jo odrasli ustvarjajo za otroke, ujeta v nek paradoks: namreč, da so njeni ustvarjalci izgubili možnost, da ponovno postanejo otroci in da v celoti razumejo otroško doživljanje.

Zato se morajo predvsem tisti, ki umetnost izbirajo in posredujejo otrokom (vzgojitelji, učitelji, starši) zateči po pomoč k nekaterim vedam, ki nam lahko razložijo otroško psiho in dožemanje. Ustvarjalci na drugi strani pa morajo biti ves čas odprti za odzive mladega občinstva in se izogibati pokroviteljski drži vsevednega in izkušenega. Ena najhujših napak, ki jih lahko zagrešijo, je podcenjevanje otroškega občinstva in iz njega izhajajoč neprofesionalen odnos.

Kot odraslo tudi otroško občinstvo ni enovito, čeprav ga odrasli pogosto tako pojmujejo ali pa ga kategoriziramo po generacijskih in razvojnih stopnjah. Toda tudi otroci se razlikujejo po svojih osebnih in razrednih habitusih in podedovanih ter pridobljenih kulturnih kapitalih. Kategorizacije na starostne skupine bralcev/gledalcev naj bi bile v pomoč pri svetovanju in trženju tako založnikom kot knjižničarjem, tako gledališčnikom kot vzgojiteljem in staršem. A ti se po prebrani knjigi ali ogledani predstavi pogosto sporečejo, ali je bilo prebrano/videno/slišano res primerno za določeno starostno skupino otrok.

Eden takšnih nesporazumov je bil tudi zunanji povod za okroglo mizo o otrocih in umetnosti *Za koga?*, ki jo je lani spomladi organiziralo Lutkovno gledališče Maribor, na njej pa so svoja mnenja izmenjavali trije strokovnjaki – filozof Marjan Šimenc, pedagog Robi Krofič, psihoterapevtka Katarina K. Erzar – in dve lutkovni ustvarjalci – režiserka in dramaturginja Jelena Sitar ter igralka in animatorka Elena Volpi –, pred številno zainteresirano publiko pa sem jo vodila spodaj podpisana. Ker je lutkovno gledališče pri nas tradicionalno pojmovano kot tista vrsta umetnosti, ki je predvsem namenjena otrokom, smo se posebej posvečali tudi dilemam sodobnih lutkovnih ustvarjalcev.

Med drugim smo poskušali odgovoriti na naslednja vprašanja: Kako ne instrumentalizirati umetnosti v pedagoške namene? Ali odrasli umetnost za otroke ustvarjamo predvsem zato, da bi z njo vzgajali, poučevali, socializirali? Ali otrokom priznavamo radovednost in kritičnost kot naravni drži? Ali mora biti knjiga/gledališka predstava otrokom zmeraj povsem razumljiva? Koliko lahko realni, posamezni otroci prestopajo meje očrtanih razvojnih faz in dojemajo, sprejemajo umetniške vsebine, ki so intelektualno in izkustveno zahtevnejše, kot naj bi bile za njihovo starost? Kako se odločajo ustvarjalci in kako v procesu nastajanja razmišljajo

o starosti svoje publike? Kaj so t. i. družinski filmi in predstave? V kakšne odnose vstopata otrok in umetnik?

Da bi nekaj spoznanj s te okrogle mize ohranili tudi za širše občinstvo, smo sodelujoče povabili k pisanju za Dialoge. V tem manjšem tematskem sklopu lahko zdaj preberete članke Katarine K. Erzar, Jelene Sitar in Elene Volpi.

Emica Antončič
urednica teme

Katarina K. Erzar

Pomen umetnosti v razvoju otroka

Prispevek prinaša nov pogled na bistvo stika med otrokom in odraslim in integrira spoznanja razvojne nevropsihologije in novega področja raziskovanja temeljev človekove vrojene muzikalčnosti, ki so ga avtorji poimenovali komunikacijska muzikalčnost. Razumevanje najzgodnejših odnosov s pomočjo muzikalčnosti odpira do zdaj nesluten globinski vpogled v pomen in vlogo umetnosti v otrokovem razvoju.

Ključne besede: zgodnji razvoj, nevropsihologija, umetnost, čustvena uglasenost, komunikacijska muzikalčnost

This article introduces a new view of the essential connection between the child and the adult and integrates findings from neuropsychology and new fields of research on the foundations of humans' innate musicality, which authors have termed communicative musicality. An understanding of the earliest relationships through musicality opens up a hitherto unimagined depth of insight into the meaning and role of the arts in child development.

Keywords: early development, neuropsychology, art, emotional attunement, communicative musicality

UVOD

"Kreativni umetniški izraz pogosto omogoči prenos kompleksnih idej in čustev s pomočjo oblikovanja "zgodbe (naracije)" v več različnih modalitetah hkrati, s čimer prebudi afekte (Malloch 2005). Vpliv, ki ga ima dinamika umetnosti na nas, je težko opisati, kadar pa je le-ta učinkovita, so poslušalci ali gledalci ganjeni, ko doživijo neverbalna sporočila slike, filma ali predstave. "Nekaj" v vzorcu toka glasbe, plesa ali gest neposredno sporoča in prebuja čustva in včasih tudi telesno gibanje, spremljanje. Kaj je ta "nekaj"? Kako si ga prevajamo in si ga delimo med seboj?" (Lee in Schogler v: Trevarthen, Malloch 2011, 83).

Ko govorimo o kreativnosti, umetnosti, predvsem umetnosti za otroke, se nam postavi vprašanje, ali in zakaj je umetnost za otroke pomembna in kaj je tisto v razvoju otroka, kar je najbolj odzivno na umetniško govorico, ter kaj je v umetniški govorici, kar najbolj vpliva na otrokov razvoj.

Sodobni znanstveni pogled na razvoj otroka poudarja pomen čustveno varnega, doživljajsko umirjenega (predvidljivega, stabilnega) in hkrati bogatega (raznolikega in pristnega) okolja za celostni razvoja otrokovih možganov (Siegel, 2011). Vedno bolj jasno postaja, da je za celovit in zdrav razvoj nujen otrokov neposredni stik z naravo, njenim ritmom, z umetnostjo, prosta igra, improvizacija, ki poteka v čustveno bogatem in varnem stiku z odraslim in vrstniki. Prav stik z umetnostjo in ustvarjalnostjo je pri tem eno od področij, ki lahko nudi nepogrešljive izkušnje,

na podlagi katerih se oblikujejo tako miselne kot tudi druge kognitivne sposobnosti, ki bi bile sicer okrnjene.

V našem prispevku se bomo osredotočili na temeljne mehanizme otrokovega razvoja, njihove značilnosti in na vlogo odraslega v tem razvoju. Pokazali bomo, kateri so tisti dejavniki, ki odločajo o tem, ali se bo pri otroku lahko prebudila kreativnost, skozi katero se kasneje razvije fleksibilnost in sposobnost dobre regulacije čustvovanja. Vse te sposobnosti so vezane na celovito delovanje možganov, ki, kot bomo videli, potekajo po istih nevronskih poteh kot umetniško ustvarjanje, predvsem glasba, domišljija in sposobnost empatije. Kasneje ti mehanizmi gradijo čustveno čvrstost in funkcionalnost. Predvsem pa so temelj za razvoj kognitivnih sposobnosti (Siegel 2011).

TEMELJI ZGODNJEGA RAZVOJA

Razvoj otroka (v tem delu sestavka se bomo osredotočili na predšolske otroke in povsod, kjer ni drugače napisano, spoznanja veljajo za to starostno skupino) je bistveno drugačen kot razvoj odraslega, zato je pogoj za razumevanje tega razvoja najprej spoznanje, da se otroku z izkušnjami oblikuje temeljna struktura delovanja in s pomočjo te strukture potem vrednoti in sprejema vse nadaljnje izkušnje.

Otroški možgani se razvijajo z integracijo izkušenj, ki jo otrok izoblikuje v stiku z odraslimi, predvsem starši (Siegel 2011). Vpliv zunanjih izkušenj na otroške možgane je izjemno močan in povzroča aktivacijo in izgradnjo različnih kroženj skozi možganske sisteme. Najpomembnejši vidik razvoja je omogočiti otroku, da postopoma "razume", kaj "doživlja", in da vzpostavi različne mehanizme prepoznavanja, poimenovanja in integracije svojega doživljanja. Z najrazličnejšimi strategijami, ki jih razvije ob starših, bo tako izoblikoval strukturo teh kroženj.

"Vsakokrat, ko nekaj izkusimo, se z električnimi signali aktivirajo določeni nevroni. Ko so te celice aktivne, se povežejo z drugimi nevronskimi celicami. Ti stiki ustvarijo povezave. Na ta način vsaka izkušnja dobesedno spremeni fizično zgradbo možganov, saj se nevroni neprestano povezujejo (in ločujejo) glede na izkušnje. Nevroznanstveniki to pojasnjujejo z izrekom: "Nevroni, ki se istočasno aktivirajo, se povežejo." Z drugimi besedami, vsaka nova izkušnja povzroči aktivacijo določenih nevronov, ti se povežejo s tistimi drugimi nevroni, ki so se aktivirali istočasno" (Siegel 2011, 68)

Integracija je proces, s katerim otroški možgani v povezanosti z odraslim gradijo temeljno strukturo svojega prihodnjega delovanja. Integracija poteka v različnih smereh, ki so ključnega pomena za oblikovanje zdrave in funkcionalne osebnostne strukture. Prva integracija poteka seveda med levo in desno možgansko hemisfero, kar poenostavljeno pomeni med logičnim linearnim razmišljanjem, besedami, zavestnim prepoznavanjem in telesnim, nebesednim doživljanjem, občutjem, čustvom, tonom, zvokom, barvo, ki preplavijo našo notranjost in jih telo sprejema s čutili – torej ustvarjanje povezave med čustvi in razumom, ki je ključno za osnovno ravnovesje.

Čustva, ki jih prebuja kvaliteta dražljaja, prinašajo okus in barvo našega notranjega sveta, občutek povezanosti in pripadnosti. To pa regulira in v funkcionalno celoto poveže šele sposobnost razumevanja vzroka in posledice, urejenost in uravnoteženost strukture, v kateri se ta čustva prebujajo. Tej integraciji pravi Siegel (2011) horizontalna povezanost. V odnosu do otroka to pomeni, da odrasli lahko šele takrat, ko začuti otrokovo doživljanje, čustva (ko se čustveno poveže z njegovim doživljanjem), razlaga in ga uči, torej mu logično pojasni in uredi njegovo čustvovanje. To pomeni omogočiti razvoj prepoznavanja socialnih ključev, razumevanje humorja, podtonov, ki jih otrok seveda zaznava in se nanje odziva, ne zna pa jih poimenovati in ubesediti. Hemisferi namreč druga brez druge nikoli ne moreta sestaviti celovitega pomena doživljanja, leva hemisfera namreč teži k togosti, desna pa h kaosu. Za tako integracijo pa mora tudi odrasli razumeti, kaj čuti, kaj doživlja, in biti sposoben začutiti in razumeti, kaj doživlja otrok.

Siegel opisuje dve praktični strategiji, ki omogočita integracijo. Ti dve strategiji sta naslednji:

- poveži se, (sočutje; desna hemisfera) in preusmeri (razlaga, dejanja; leva hemisfera) in
- poimenuj (ime za čustvo, dogodek), da udomačiš (povezava z levo hemisfero, ki daje smisel in umiri). Ključna pri tej strategiji je sposobnost pripovedovanja zgodb, ki otroku razumljivo ubesedijo njegovo doživljanje; lahko bi rekli, ki "zvenijo" tako, kot otrok doživlja. (Siegel 2011)

Druga oblika integracije, ki je prav tako ključna, je vertikalna integracija, torej ustvarjanje povezave med avtomatičnimi telesnimi odzivi s strategijami za razvoj odločanja in kontrolo vedenja. Tukaj ne gre za integracijo med rigidnostjo in kaosom, temveč za integracijo med preplavljenostjo s čustvi in sposobnostjo obvladovanja lastnega vedenja, sposobnostjo umirjanja ter regulacije te preplavljenosti. Strategija integracije v teh primerih je

- sodeluj, namesto da besniš; pri tej strategiji gre za sposobnost odraslega, da na otrokov izpad reagira tako, da otroku omogoči izkušnjo umiritve njegovega počutja s pomočjo bolj zrelih strategij, kot so zgolj kričanje in metanje po tleh, in
- uporabi ali izgubi, kjer gre za to, da izkušnje, ki se ponavljajo, močneje zaznamujejo razvoj kroženj. Kar se ponavlja, se utrdi.

Tretja nepogrešljiva oblika te integracije je gibanje:

- premakni ali izgubi; vključevanje telesa, gibanja, neposredno vpliva na možgansko kemijo in je eden najbolj učinkovitih načinov za regulacijo čustvenega nemira.

Ti dve obliki integracije sta najbolj temeljni in v življenju otroka prisotni že od vsega začetka (Siegel 2011).

Če si predstavljamo, kakšno moč ima odrasla prisotnost v izgradnji tega temelja, bomo hitro razumeli, zakaj je prav umetnost tisti prostor, kjer stik med otrokom in odraslim prinaša največ razvojnega potenciala. Umetniški izraz, zgodba, je namreč tisti odrasli izraz, kjer se najmočneje razkriva integracija strukture in ustvar-

jalnosti, čustev in ideje, pomena in doživljanja. Zato je umetnost tista dejavnost, kjer integriran in kreativen odrasli ustvari prostor medosebnega stika, v katerem otrok lahko doživlja bogastvo in barvitost notranjega in zunanjega sveta, sveta odnosov in raznolikosti, s pomočjo katere bo svoje doživljanje poglobil in integriral. Zato so za otroka izjemno pomembne zgodbe, ki jih oblikuje odrasli iz otroškega doživljanja in zgradi zgodbo tako, da hkrati to doživljanje udejanji in se otrok v njej prepozna in ga hkrati vodi v širši, še nepoznani svet, v katerega se je rodil.

VROJENA MUZIKALIČNOST STIKA MED OTROKOM IN ODRASLIM

Poleg pomena, ki ga ima v otrokovem razvoju integracija doživljanja, ki jo omogoči odrasli in smo se je dotaknili v prejšnjem razdelku, se je v raziskavah zadnjega desetletja razkrila tudi neverjetna muzikaličnost tega stika, torej, njegova glasbena narava. Stik med otrokom in materjo (večina raziskav je bila narejena na parih mater z njihovimi novorojenčki in malimi otroki) namreč ni samo fizično in čustveno dosledna prisotnost matere ob otroku, ampak je po svoji naravi (pri parih mater in otrok, kjer je ta stik zares spontan in pristen) muzikalična, podobna glasbeni improvizaciji.

Najobsežnejšo raziskavo tega stika (raziskovanje zvočne komunikacije med dojenčki (od 6 tednov starosti naprej in materami) je v zadnjih 20 letih izdelal Colwyn Trevarthen v svojem raziskovalnem laboratoriju (Trevarthen 2011). Odkritje muzikaličnosti tega stika je na izviren način opisal njegov najožji sodelavec Stephen Malloch, ki je v laboratoriju začel delati kot postdoktorski študent.

"Ko sem poslušal, očaran od toka izmenjav v komunikaciji in sproščenege čelbljanja matere, ko je "govorila" svojemu dojenčku, sem čisto spontano začel tapkati z nogo. Po svoji osnovni izobrazbi sem glasbenik in zato navajen avtomatično čutiti ritem, ko poslušam glasbo. Nobenega dvoma ni bilo, da je imel melodični glas matere določeno glasbeno kvaliteto. Presunilo me je dejstvo, da "tapkam ritem" na človeški glas – na kaj takega nisem še nikoli prej niti pomislil, kaj šele, da bi naredil. Ponovno sem zavrtel trak in spet sem lahko začutil jasno ritmičnost in melodičnost izmenjav nežnega prigovarjanja Laurine matere in uglašeni Laurinih zvočnih odzivov" (Trevarthen, Malloch, 2011, 3–4).

Na podlagi te izkušnje so raziskovalci oblikovali pojem "komunikacijska muzikaličnost" in z njeno pomočjo poiskali vzporednice med umetniškim ustvarjanjem in naravo človeškega zgodnjega razvoja. Oglejmo si to povezavo.

Najprej se bomo posvetili naravi stika med otrokom in odraslim, kakor jo je opisal C. Trevarthen (2010) s pojmom "komunikacijska muzikaličnost", torej dejstvom, da ima spontano "sporazumevanje" matere z dojenčkom zelo prepoznaven in povsem jasen glasbeni ritem in melodijo. To dejstvo je močno presenetilo raziskovalce, saj je odprlo nov vpogled v pomen in naravo medosebnega stika in pokazalo, da je pri vzpostavljanju in ohranjanju stika med dojenčkom in materjo pomembno predvsem to, da je vzajemen, torej, da je mati v tem stiku enako kreativna kot dojenček, da oblikujeta drug drugega, ne pa da bi odrasli lahko zavestno povsem določal in kontroliral ta stik. V tem lahko vidimo vzporednico z raziskavami

Daniela Sieglja in drugih nevroznanstevnikov, ki na različne načine razkrivajo vzajemnost nevronskega razvoja in odvisnost razvoja otroških možganov od stika z odraslim (Siegel 2013).

Lahko bi celo rekli, da ali se oba, otrok in odrasli, drug ob drugem učita nečesa novega, ali pa razvoja ni. S tem je jasno potrjeno opažanje, da je razvoj naše notranjosti, podobe o sebi, drugih in svetu ter našega doživljanja stvar medsebojnega čustvenega in telesnega uglaševanja in prisluškovanja, ne pa stvar strogo zavestno in dosledno postavljenih zunanjih pravil odzivanja, ki bi temeljila na zunanjih pravih.

"Komunikacijska muzikaličnost, ki jo razumemo kot kreativno medosebno koordinacijo izražanja v času, kot jo ustvarijo možgani in telesna aktivnost, tvori ključni temelj medosebne izkušnje" (Malloch 1999; Trevarthen 1999, v: Malloch, Trevarthen 2010, 302)

Z drugimi besedami povedano, gre za to, da je za razvoj otroka najpomembnejši pristen in čustveno varen (usklajen v ritmu in intenziteti) stik z odraslim. Odrasli ob otrokovih odzivih, če jih "poslušajo", nehote spontano oblikuje ton in ritem, ki otroka povzame v odnos. Ob odraslem se otrok umiri, oblikuje, regulira in hkrati razvije iniciativo za raziskovanje. Edward Tronick, raziskovalec pomena in narave stika med otrokom in materjo, je z eksperimentom, v katerem je opazoval odzive dojenčkov oziroma majhnih otrok na materin (po navodilu eksperimentatorja) neodziven, zamrznjen obraz, pokazal na tri temeljne mejnike v razvoju otrokovega notranjega sveta, obdobje prvih 6 mesecev, v katerem se v otroku že dokončno oblikuje obseg in globina čustvovanja, obdobje do 18. meseca, v katerem se razvije iniciativa, ter obdobje do 3. leta, ko se utrdi temeljna relativno stabilna oblika navezanosti otroka na odrasle (Tronick 2007).

Ti trije temelji kasneje tvorijo njegov spoznavni sistem, preko katerega sprejema, vrednoti in se odziva na izzive okolja in odnosov. Omogočijo mu namreč razvoj občutja pripadnosti, ki je pogoj za zdravo vključitev v socialni svet oziroma občutek pripadnosti.

"Pripadnost oživi z muzikalično komunikacijo v prvih mesecih življenja – verjetno tudi že prenatalno – in tako hkrati prihaja tako skozi kulturo kot skozi glasbo. Pripadnost temelji na interaktivnih motivih in stilih, ki jih deli določena skupnost, v katero je rojen otrok. Te motive in stile novorojeni otrok posrka in utelesi ob redni in intimni komunikaciji z najbližjimi. Pripadnost pa presega zgolj vezi, ki jih nudi zgolj biološko rojstvo v neko kulturo. Pripadnost otroku omogoči, da raziskuje *nove* ustvarjalne načine izražanja in deljenja izkušenj. Od vsega začetka je otrok motiviran, da sprejema in vključi kulturno smiselne načine uglaševanja na druge." (Malloch, Trevarthen 2010, 304)

Celovitost razvoja in soustvarjanja pripadnosti in s tem tudi odnosnega sveta je torej odvisen od stabilnosti in hkrati odprtosti okolja, v katerem je omogočeno tako raziskovanje in ustvarjanje novega kot varnost in prisotnost znanega.

"Kmalu otrokov lastni stil pripadnosti z vso svojo improvizatorsko živostjo postane stalni vir motivacije za razvoj in učenje. Občutje pripadnosti se razvije z

(musical engagement) glasbeno aktivnostjo in uglašnostjo. Na ta način se odpre nov prostor intimne komunikacije, ki jo podpira posameznikov osebni stil "biti - skupaj - v - času", ki izhaja iz kulture" (Stern et al. 1985).

Otrok pripadnost neki kulturi posebi, soustvari in na ta način "lastnini", da nastane osebna, intimna in hkrati močna edinstvena vez s kulturo, v katero je rojen. Na nek način bi lahko rekli, da je potencial, ki ga prinese otrok, ta, da razširi in posebi medosebni svet, v katerega je vstopil z rojstvom. Za to pa je nujno, da je ta svet sposoben otroku odpreti prostor tega vzajemnega ustvarjanja.

"Matere, ki so izgubile samozaupanje zaradi lastne zmede glede pripadnosti, so bile v izražanju in komunikaciji z otrokom bistveno preveč predvidljive (in toge) in otrok je bil posledično bistveno manj radoveden in kreativen v svojih interakcijah z njo." (Malloch, Trevarthen 2010, 304)

Problem togosti v komunikaciji med otrokom in materjo je namreč to, da materini odzivi ne omogočajo presenečenja, trenutkov napetosti in negotovosti, skrivnostnosti, ki bi otroku omogočili razvoj novih odzivov. Pomanjkanje tovrstne "stimulacije" pa močno okrne oblikovanje nevronske povezave, ki bi širile otrokov svet. Otrok sicer postane "nemoteč", vendar hkrati tudi neodziven in pasiven. S tem pa izgubi nekaj kreativnosti in potenciala, da bi dopolnil svet, v katerega se je rodil.

Če se vrnemo k Sieglu in njegovi razlagi razvoja z integracijo, bi lahko rekli, da togost materinega (odraslega) odzivanja na otroško doživljanje ne omogoča integracije in povezovanja izkušenj, oziroma podpira togost in nefleksibilnost njegovega delovanja, kar onemogoča celovit razvoj.

"Otrokov občutek pripadnosti namreč v veliki meri temelji na občutku aktivnosti telesa, ne neposredno na izdelanih kognitivnih in lingvističnih procesih. Naša opredelitev "občutka pripadnosti" namreč prihaja iz otrokovega zaupanja v njegov notranji občutek, kaj se bo zgodilo, ko bo nekaj naredil, in v rast teh izkušenj znotraj varnega okvira izražanja, ki ga podpira materino zaupanje in pripadnost kulturni skupnosti, ki ji je prilagojena." (Malloch, Trevarthen 2010, 305)

Iz tega notranjega, intuitivnega občutka za ritem (kaj sledi čemu) se kasneje razvije sposobnost predvidevanja, načrtovanja, regulacije vedenja in razumevanja vzrokov in posledic.

Otrok in mati znotraj te samoumevne pripadnosti sproti predvidevata reakcije drug drugega in jih sproti prilagajata, oblikujeta in širita. Pripadnost torej ni samo "osvajanje" pravil določene kulture, temveč predvsem hkrati posebljenje in hkrati novo soustvarjanje. Vsak par otrok – mati je edinstven, vsak odnos je nov in vsak skozi uglaševanje in raziskovanje istočasno potrdi in oplemeniti okolje, v katerem se razvija. S tem pa omogoča tudi razvoj otrokove edinstvenosti in pripadnosti.

"Občutek pripadnosti je obenem vir osebnega zaupanja – "dobrega počutja" – in močna motivacijska sila, ki prihaja iz materinega in otrokovega izkustva, da delita vrsto kulturno pogojenih izrazov, ki so predvidljivi in hkrati omogočajo igrivo variabilnost." (Malloch, Trevarthen 2010, 305)

Zato interakcije, ki so sicer lahko spontane, vendar niso umeščene v običajni medosebni, socialni svet, ne dajejo občutka pripadnosti, prav tako pa tega občutja ne dajejo sicer povsem sprejemljive interakcije, ki v sebi nimajo potenciala za igrivost in improvizacijo (torej toga pravila, čustveno monotone reakcije, ki ne vključujejo drobnih odstopanj).

Pripadnost je torej ravnotežje med starim in novim, znanim in neznanim, strukturo in improvizacijo. Tako je tudi pri umetniških delih, npr. "glasbeno delo ali roman postane dolgočasno in nezanimivo, "zastarelo", če predstavlja samo ponavljanje znanih elementov; če pa ne predstavlja čisto nič domačega, znanega, postane nerazumljivo in zmede" (Imberty 2005).

Če povzamemo; temelji otrokovega razmišljanja, čustvovanja in doživljanja so zgrajeni na podlagi izredno občutljivega in dinamičnega ravnovesja med njim in medosebnim svetom, v katerega se je rodil. S pomočjo drobnih utrinkov medosebnega stika se izoblikuje njegov spoznavni in doživljajski aparat. Zato mali otrok izjemno dobro razume drobne odtenke pomena, humor, je zelo odziven na ritem in predvidljivost medosebnega sveta in zaradi tega izjemen "sprejemnik" in hkrati ustvarjalec. Prav tako je izjemno odziven in občutljiv za presenečenja, skrivnostnost in odprtost medosebnega sveta in doživljanja ter pripravljen sprejemati novo in razvoj iniciative, ki bo hkrati izvirna, varna in predvidljiva.

Pomembno je, da otrok lahko vstopa v socialna, odnosna okolja, ki so odprta za kreativnost, ki mu nudijo ustvarjalno radovednost, presenečenje, sprejetost oz. z eno besedo najglobljo pripadnost človeški družbi in hkrati zaupanje, da to družbo tudi soustvarja.

Lahko bi sklenili z naslednjimi besedami: "Brez dvoma moramo medosebni čas analizirati s spoštovanjem njegovega dejanskega, realnega utelešenja in "občutka" njegove motivacijske moči. Osebi v stiku se naslanjata na medosebni čas skupnega delovanja, s katerim oblikujeta okvir in pomen izkušnje, ki jo soustvarjata. Zaznavanje pomena je notranje povezano z izkušnjo odkrivanja in empatične povezanosti oziroma spojenosti notranjega časa. V idealnih razmerah se z izraznim ujemanjem (sozvočjem) notranjega časa mati in otrok aktivno udeležujeta skupnih aktivnosti, ki vsebujejo tako zgodovinsko jasnost kot vznemirjenje skupnega odkrivanja stvarnosti." (Malloch, Trevarthen 2010, 310)

ZGODNJI RAZVOJ IN UMETNOST

Kot smo pokazali v prejšnjih razdelkih, je razvoj vedno vzajemni in temelji na vzajemnem in pristnem stiku otroka z odraslim. Ta stik soustvarjata oba, pri čemer otrok ta stik s svojo aktivnostjo hkrati sprejema in hkrati spreminja. Doživljanje umetnosti je zato pri otroku bistveno drugačno kot pri odraslem in ga hkrati oblikuje ter sproti gradi njegovo sposobnost sprejemanja ustvarjenega dela.

Zato je pri ustvarjanju umetnosti za otroke temeljnega pomena najprej to, da razumemo celovitost otroškega doživljanja in neverjetno fleksibilnost, ki jo zmore, ob tem, da je njegov miselni aparat takrat še zelo neizdelan.

Otrok zato sprejema in razume umetnost s čustvi, stikom, ki ga ima ustvarjalec z njim, pristnostjo in ranljivostjo, čustveno odprtostjo izvajalca, ne pa z nauki in bolj ali manj prikritimi moralističnimi navodili za vedenje, ki pogosto kazijo t. i. otroške predstave in ovirajo ustvarjalni proces, ki ga sicer lahko nudi umetnost. Umetnost za otroke lahko namreč uči samo takrat, ko otroku omogoči, da je čustveno slišan in vključen v stik z odraslim, ter takrat, ko je "zgodba", ki jo gleda, hkrati tudi "zgodba", v kateri lahko prepozna svoje doživljanje.

Čustveni in spoznavni svet predšolskega otroka je izrazito intuitiven, občutljiv za vsak najmanjši čustveni vzgib in predvsem občutljiv na pristnost stika med ustvarjalcem in otrokom. Dobre otroške predstave prinašajo tenkočutno in prefinjeno naracijo, z izrazitim občutkom za skrivnostno, čarobno, domiselno in strukturirano zgodbo. Mali otroci zelo dobro razumejo pretanjene oblike humorja, namige, drobne vzgibe in opazijo marsikatero podrobnost, ki jo odrasli spregledamo.

Raziskavi povezanosti med umetniškim udejstvovanjem otrok in otroškim razvojem je veliko in omogočajo precej jasen in verodostojen osnovni vpogled v pozitivno povezavo med njima. Poleg preprostih povezav med npr. učenjem instrumentov, vključenostjo v pevske, glasbene, gledališke, plesne dejavnosti in kasnejšim boljšim učnim uspehom pri matematiki, branju, boljši koncentraciji, se v zadnjem času raziskave usmerjajo tudi na bolj temeljna vprašanja. Razumevanje vrojene muzikalčnosti vsakega otroka odpira vpogled tudi v same temeljne pogoje uspešnega učenja, ki je mogoče le takrat, ko otrok to vrojeno muzikalčnost lahko vključi v kognitivne procese. Eno od najzanimivejših opažanj je to, da je sprejemanje in razumevanje informacij, ki jih otroku podaja odrasli, bolj kot od jasnosti informacije, odvisno od sposobnosti odraslega, da se čustveno oziroma muzikalčno uglaši na otroke, torej, da z ritmom, čustveno pristnostjo in dinamiko govorjenja ustvari pogoje za razumevanje informacije. "Ko so učitelji in učenci povezani v podobnem muzikalčnem sistemu koordinacije pozornosti in aktivnosti v govoru, bodo drug drugega razumeli jasno in bodo drug do drugega čutili naklonjenost. Ko vzajemni sistem teh signalov ni uglašen in se interakcija zatika (tako kot se lahko zataknje glasbeni ali plesni nastop), nastopi nerazumevanje in občutje vzajemne nenaklonjenosti, ki prepreči učenje." (Erickson, F., v: Malloch, Trevarthen 2010, 461)

Stik z otrokom, ki sledi in podpira otrokovo muzikalčnost, torej odzivnost na ritem, melodijo, tempo, drobne vzpone in padce glasu, geste, interakcije, je tisti, ki krepi in postavlja trdne temelje vsemu nadaljnjemu razvoju. Z drugimi besedami, pogoj za učenje je čustvena uglašeni med otrokom in odraslim ter čustvene regulacije. Zato je umetnost, ki je po svoji naravi dejansko prostor medosebnega stika, dialoga in čustvene regulacije "par excellence", za otroka najbolj naraven prostor razvoja in učenja.

"Naša sposobnost misliti in čutiti drug z drugim je povezana z našo sposobnostjo plesa in petja v tekočem, predvidljivem ritmu govorjenja drug z drugim. To je še posebej očitno takrat, ko te aktivnosti in izkušnje omogočimo majhnim otrokom na način, ki podpira njihov ponos ob delovanju in osvajanju znanja." (Trevarthen, Malloch 2002, v Malloch, Trevarthen 2010, 461)

Ko otrok izkusi tok, ki ga ustvari skupno izkušanje in ustvarjanje glasbe, giba in drugih oblik ustvarjalnosti, to v njem prebujata radovednost, samozavest in občutek globoke povezanosti. Ti pa so pogoj za boljšo koncentracijo, motivacijo in spomin.

Vzajemno muzikalčnost lahko upravičeno jemljemo za temeljni pogoj učenja v razredu in povsod drugje" (Erickson, F., v: Malloch, Trevarthen 2010, 461).

Ta pa je gotovo lažje dostopna v okviru, ki je tudi po svoji vsebini umetniški, torej utemeljen na glasbi, gibu in barvah.

SKLEP

Pri razmišljanju o ključni in vsestransko nepogrešljivi vlogi umetnosti v otrokovem razvoju bi tako sklenili, da je način vzpostavljanja stika med odraslim in otrokom, ki poteka preko umetnosti, tisti razvojni prostor, ki najmočneje oblikuje in kasneje v obdobju mladostništva tudi integrira otrokovo celostno razumevanje sebe, odnosov in sveta. Umetniško ustvarjanje, ki naj bi ta prostor oblikovalo, mora biti zato hkrati čustveno strukturirano in regulirano, kar pomeni, da mora biti uglašeno na otroško rahločutnost in občutljivost na čustvene dražljaje, da mora slediti ritmu otroškega doživljanja in ga ne prehitevati ali brez stika z otrokovim dejanskim doživljanjem tega oblikovati. Strukturirano umetniško delo je tisto, ki je ritmično, uravnoteženo in harmonizirano, in ne pušča nerazrešenih čustvenih vsebin, ampak jih integrira v celoto, ne glede na to, kakšna je čustvena nota te celote (vesela, žalostna, zasanjana, hrepeneča ali vzneseana in jezna). "Zgodba, melodija, tok dogajanja", ki jo splete, mora razrešiti in integrirati vse doživljanje, ki ga je prebudila v otroku. Vsak čustven dražljaj zahteva čustven odziv, zato mora imeti ustrezno jakost, trajanje in ritem ponavljanja, ter mora omogočati dovolj časa in prostora za čustven odziv gledalca ali poslušalca.

Uglašena umetniška kreacija omogoči otroku, da se vanjo čustveno vključi, pritegne njegovo notranjo pozornost (telesni, čustveni odziv), jo oblikuje in z oblikovanjem pomena tudi regulira, ter zaključi tako, da skupaj z njim ustvari nov čustven prostor. Ta nov čustven prostor pa je tisti, ki poganja razvoj. Kot pravi E. Tronick v svojem prispevku o uglašenosti med otrokom in odraslim, sta otrok in odrasli avtomatično uglašena v največ 20 do 30 % komunikacije, ostalih 80 % pa potrebujeta, da popravljata in dograjujeta neuglašenost. S tem popraviljanjem in uglaševanjem vsakokrat ustvarita nekaj novega. Ko ustvarita nekaj novega, oba raste. In tej rasti pravimo razvoj (Tronick 2007).

Umetniško delo, ki je nastalo kot kreacija nečesa novega v stiku z drugimi (to pomeni, da ne gre za neko produkcijo, ki nastane zgolj kot domislek nekega posameznika, izven stika s sabo, drugimi in svetom okrog), je torej tisto, ki bo sooblikovalo razvoj otrok, ti pa bodo postali občinstvo, ki bo s svojo spontanostjo in odzivi omogočilo nove kreacije in umetniška dela. Živ medosebni stik je tisti, ki omogoča živo umetnost in ta ustvarja nove prostore integracije in razumevanja našega vsakodnevnega sveta kot položenega v globlji in širši prostor, ki odpira vedno nove in nove možnosti.

- Charleroy, Amy; Frederiksen, Jo; Jensen, Anni; McKenna, Stacey; Thomas, Alison: Child development and Arts education: A review of current research and best practices. New York. College board, 2012.
- Erickson, Frank: *Talk and social theory: Ecologies of speaking and listening in everyday life*. Cambridge. Polity press, 2004.
- Gute, Deanne in Garry : *How creativity works in the brain: insights from a Santa Fe Institute working group*. Santa Fe. Art Works, 2014.
- Ginsburg, Kenneth, Jablow, Martha: A parent's guide to building resilience in children and teens: giving your child roots and wings. Elk Grove Village, IL: American academy of pediatrics, 2006.
- Ginsburg, Kenneth :The importance of play in promoting healthy child development and maintain strong parent – child bonds. *Pediatrics* l. 119, 2007, št. 1. Str. 182–191.
- Imberty, Michel: *La musique creuse le temps. De Wagner a Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris. L'Harmattan, 2005.
- Kroflič, Robi; Štirn Koren, Darja; Štirn Janota, Petra; Jug, Anita; Smrtnik, Vitulič, Helena : Oblikovanje celovitega induktivnega vzgojnega pristopa in uporaba umetniških praks v vrtcu Vodmat. Pedagoško – andragoški dnevi. Udeležanje načela individualizacije v vzgojno-izobraževalni praksi: ali smo na pravi poti? (Zbornik mednarodnega posveta). Filozofska fakulteta, 2011.
- Lee, David in Scholger, Benjamin: Tau in musical expression. v: Trevarthen, Colwyn in Malloch, Stephen: *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York. Oxford University press, 2010.
- Malloch, Stephen: Mother and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae* (Special issue 1999 – 2000), 29–57.
- Trevarthen , Colwyn: Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae* (Special Issue, 1999–2000), 155–215.
- Trevarthen, Colwyn in Malloch, Stephen: Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride. *Zero to three*, 2002, 23 (1), 10–18.
- Trevarthen, Colwyn in Malloch, Stephen: *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York. Oxford University press, 2010.
- Tronick, Edward: *The neurobehavioral and Social-emotional development of infants and children*. New York. Norton, 2007.
- Siegel, Daniel: *The whole – brain child*. New York. Delacorte press, 2011.
- Stern, Daniel et al.: Affect attunement: The sharing of feeling states between mother and infant by means of inter-modal fluency. v: Field, T., Fox, N. *Social perception in infants*, str. 249–268. New York, Ablex, 1985.

Raziskave komunikacije med dojenčki in materjo so pokazale presenetljivo muzikalčnost tega stika. Izkazalo se je, da dojenček aktivno soustvarja njun stik, torej, da se ob njegovem komuniciranju sproti preoblikuje tudi materin ton, ritem in melodija govora. Najbolj presenetljivo pa je dejstvo, da prav ta zgodnja muzikalčnost, ki so jo raziskovalci poimenovali "komunikacijska muzikalčnost", predstavlja in gradi temelj naše notranje psihične strukture, na podlagi katere se oblikujejo tudi kasnejše kognitivne funkcije, bogastvo govora in tudi razcvet drugih sposobnosti. Ko otrok izkusi tok, ki ga ustvari skupno izkušanje in ustvarjanje glasbe, giba in drugih oblik ustvarjalnosti, to v njem prebuja radovednost, samozavest in občutek globoke povezanosti. Ti pa so pogoj za boljšo koncentracijo, motivacijo in spomin. Kadar je v odnosu okrnjena ta muzikalčnost stika, je okrnjen tudi nadaljnji razvoj, ki ostane zaznamovan s togostjo in premajhno čustveno prožnostjo. Stik z umetnostjo, torej privilegiranim prostorom, v katerem se krepi in oblikuje muzikalčnost, je zato v razvoju in tudi kasneje v življenju posameznika tisti vir, ki dopolni in poglobi medosebne vezi, pripadnost ter sposobnost stika s seboj in z drugimi.

Research on the communication between infants and mothers has revealed a surprising degree of musicality in this contact. It turns out that the infant actively participates in the creation of this communication by reshaping the mother's tone, rhythm, and melody of speech in their own communication. Most surprising was the finding that this early musicality, which researchers call "communicative musicality", represents and builds the foundation for our inner mental structure, on the basis of which later cognitive functions, richness of speech and the development of other abilities are formed. When a child experiences a flow generated by the total experience and creation of music, movement and other forms of creativity, this awakens curiosity, self-confidence and a sense of deep connection within them. These are a precondition for better concentration, motivation and memory. When this musicality of contact is impoverished, so is the child's further development, which becomes characterized by rigidity and insufficient emotional resilience. Contact with arts, i.e. a privileged space in which musicality is strengthened and shaped, is thus a source that enhances and deepens interpersonal relations, a sense of belonging, and the ability to make a connection with oneself and others in the development of the individual and their later life.

Elena Volpi

Različni vidiki vloge lutkovnega gledališča pri kompleksnem razvoju otroka

Lutkovno gledališče se v javni zavesti povezuje predvsem z gledališčem za otroke, to pa pogosto spremlja priokus slabšega, umetniško manj vznemirljivega gledališča. S tem je povezano prepričanje, da mora biti ta zvrst gledališča predvsem vzgojna in otrokom primerna. V članku je prispevek lutkovnega gledališča k celovitemu razvoju otroka opisan z vidika dramaturgije, režije in likovne podobe ter z vidika igralca.

Ključne besede: lutkovno gledališče, vzgojni pomen lutkovnega gledališča, igralec v lutkovnem gledališču, vzgojni pomen umetnosti

Puppet theatre in the public consciousness is associated primarily with theatre for children, and this is often accompanied by the feeling that it is a poorer quality and artistically less exciting kind of theatre. Associated with this is also the belief that this type of theatre must be above all educational and suitable for children. This article describes the contribution of puppet theatre to the overall development of the child from the standpoints of dramaturgy, direction, and visual images as well as from the standpoint of the actor.

Keywords: puppet theatre, educational aspect of puppet theatre, actor in puppet theatre, educational aspect of art

UVOD

Lutkovno gledališče se v javni zavesti povezuje predvsem z gledališčem za otroke, to pa pogosto spremlja stereotip o slabšem, umetniško manj vznemirljivem gledališču. S tem je povezano prepričanje, da mora biti ta zvrst gledališča predvsem vzgojna in otrokom primerna. Kaj ta pojem zares pomeni, je vse premalo raziskano. Ne glede na to, da so ob posameznih predstavah zelo pogosto na voljo različni pedagoški materiali in da lutkovni ustvarjalci ciljni publikli skozi ves proces dela posvečamo veliko pozornosti, pa med odraslimi gledalci in ustvarjalci še vedno prihaja do nesporazumov glede stopnje vzgojnosti določene predstave. Ob tem opažam, da glavni razlog korenini v različnem razumevanju pojma vzgojnosti v gledališču. Lutkovno gledališče ne more nadomestiti vzgojno-izobraževalne ustanove, niti ne more postati njena podveja, ker je v svoji osnovi to, kar govori ime samo: torej gledališče. Vendar se v tej skupni skrbi za dobro otrokovega razvoja hkrati skriva tudi priložnost natančneje definirati posamezne vzgojne cilje in tako medsebojno obogatiti razumevanje lastnega področja delovanja. Gre namreč za premalo raziskano področje, ki mora postati interdisciplinarno, če želi zaobjeti več razsežnosti ontološkega obstoja gledališkega dela. Hkrati pa mora obsegati zadostno razumevanje psihofizičnih procesov pri razvoju človeka od njegovega nastanka naprej, če hoče razvijati kvaliteto vsebin, ki jih gledališče lahko ponuja

najmlajšim gledalcem. Takšno povezovanje lahko pripomore ne samo k boljšemu razumevanju posameznih disciplin, ampak lahko prispeva tudi k splošni zavesti o pomenu tako kulturnih kot tudi vzgojnih ustanov – zdi se, da tega v sedanjih družbi skoraj ne more biti preveč.

Rada bi torej osvetlila nekatere poglede na lutkovno umetnost in na kulturnovzgojni potencial, ki ga v sebi nosi. Tema me zanima predvsem z igralskega stališča, vendar skoraj ni mogoče zanemariti področja, ki mu, ko govorimo o lutkovnem gledališču za otroke, navadno posvečamo največ pozornosti: njegovi dramaturgiji (in posledično režiji).

O VZGOJI V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU Z REŽIJO, DRAMATURGIJO IN LIKOVNO PODOBO PREDSTAVE

Kadar govorimo o primernosti določene predstave za otroško publiko, imamo najpogosteje v mislih njeno dramaturgijo in režijo. Veliko premisleka (v prvi vrsti ustvarjalcev, seveda pa tudi staršev in vzgojiteljev) je namenjenega vprašanju, ali je določena tema za otroke sploh primerna, ali bodo lahko sledili njeni vsebini, ali je predstava zanje predolga oziroma prekratka. Seveda je takšen premislek popolnoma na mestu, še posebno ob poplavi različnih medijskih vsebin, ki jim je otrok danes izpostavljen. Vendar je nujno natančneje določiti kriterije, na podlagi katerih bomo presojali primernost izbrane predstave. Vzgojno didaktični elementi predstave so še vedno prepogosto osnovno merilo primernosti. Takšno razumevanje navadno vključuje še omejitvev na petinštirideset minut (kolikor naj bi najdlje zdržala otrokova pozornost na eno opravilo), zahtevo po veselih, ne pretirano resnih temah, srečen konec in nekaj preprostih pesmic za nameček. Z vsem tem samo po sebi ni nič narobe – narobe je, ko vse to postane edini kriterij izbire pri odločanju za ogled predstave.

Razlog za takšno presojo je delno v dejstvu, da so to najbolj otipljive komponente gledališkega dela. Delno pa takšen pristop korenini v pomanjkanju dojemanja otroka kot čustveno kompetentnega in umetniško dojemljivega bitja, ki ima pravico do enakovrednega umetniškega doživljanja kot odrasli (Hrženjak 2008). Če pa upoštevamo sodobna dognanja znanosti s področja otrokovega razvoja, je jasno, da otrok dogajanje v svojem okolju srka vase veliko bolj, kot je bilo dolgo priznано. Pozornost je zato potrebno preusmeriti z vprašanja, ali je določena tema za otroke primerna, na premislek o načinu njene obravnave. To pomeni, da primernih ali neprimernih tem pravzaprav ni.

Zagotovo so teme, ki so otrokom bližje, ker so del njihovega spoznavnega sveta, hkrati pa ne gre pozabljati na njihovo naravno radovednost in nagnjenost k raziskovanju: otrok namreč ne prestopa posameznih razvojnih faz kot stopnic, ampak se v primernem okolju uči in razvija premočrtno. V gledališču predstave sicer označujemo z najmanjšo starostno mejo, za katero ustvarjalci menimo, da je za ogled predstave še primerna. To pa še zdaleč ne pomeni, da si bodo predstavo ogledali izključno otroci iste starosti ali na isti razvojni stopnji. Za otroškega gledalca velja popolnoma enako kot za odraslega: umetniško delo (v tem primeru

predstava) bo obstajalo na toliko načinov, kot je njegovih sprejemnikov (torej gledalcev), preprosto zato, ker je vsak otrok neponovljiv individuum. Tudi vsak umetnik je samosvoj in zato mora delo v prvi vrsti zabavati ustvarjalca samega. Zabavo pri ustvarjanju razumem kot zelo resno stvar. Če namreč ne upodabljamo sveta tako, kot ga vidimo, ampak tako, kot se od nas pričakuje, se bo iz ustvarjalnega procesa izgubila vsa osebnost in igrivost.

Iz istega razloga se pri ustvarjanju avtorskih predstav nikoli ne obremenjujem z dejstvom, ali bodo otroci razumeli čisto vse. Nekateri bodo in nekateri ne. Nekateri se bodo predstave spomnili še veliko kasneje in jo razumeli s pomočjo novih izkustev, nekateri pa jo bodo pozabili ali jim ne bo všeč. Starostne meje jemljem bolj kot navdih, ker drži, da so nam v različnih obdobjih življenja bližje različne teme, v ničemer pa to ne spreminja mojega pristopa k delu. Zadovoljna sem, kadar predstava uspe nagovoriti tudi odrasle. In nasprotno, kadar predstava, primarno namenjena odraslim, navduši otroško publiko.

V katerikoli obliki umetnosti je tako: iste knjige nikoli ne preberemo dvakrat enako. Med prvim in drugim branjem so nas zaznamovala nova spoznanja (tudi na podlagi iste prebrane knjige). Prednost umetnosti je, da svojega sprejemnika nagovarja skozi različne plasti izražanja, da obstaja na različne načine – ravno iz tega izhaja izraz "nadčasovnosti" klasičnih umetniških del. Če torej sami priznavamo, da so na svetu področja, ki jih še ne razumemo (in jih morda nikoli ne bomo), pa v tem ne vidimo nekaj negativnega, ampak prej vzpodbudo k nenehnemu raziskovanju, zakaj bi to možnost odrekli otroku, ki je v fazi svojega najhitrjšega razvoja?

Pred letom dni sem doživela nenavadno izkušnjo; predstavo, namenjeno otrokom od petega leta starosti in majhnemu številu gledalcev, sem odigrala pred tristoglavo publiko, sestavljeno iz triletnih otrok in gimnazijcev. Eni in drugi so se na predstavo odzivali na različnih mestih, na koncu pa sva z glasbenikom doživela enega najpristržnejših sprejemov doslej. V eni uri, kolikor je trajala predstava, je starost nehala igrati glavno vlogo.

Otrok velja za idealnega gledalca in "najboljšega kritika". To žal ne drži. Oznaka se je otroške publike oprijela na podlagi dejstva, da so resnično najbolj neposredna, iskrena in zavzeta publika. Vendar se od odrasle razlikuje v bistvenem segmentu: otrok je hkrati najbolj ranljiv in manipulaciji izpostavljen gledalec. Nobena težava ni otroške publike premamiti z nekaj vsiljivimi gestami in popreproščenimi pesmicami. Tukaj stopa na prvo mesto etična odgovornost gledališkega ustvarjalca, ki v osnovi temelji na zavestni odločitvi za otroško publiko ustvarjati enako predano in premišljeno, kot bi to storil za najbolj prestižno odraslo publiko. Stanislavski je menil, da je edina pomembna razlika med gledališčem za odrasle in gledališčem za otroke ta, da mora slednje biti boljše (McCaslin 1978; Schonmann 2006).

Ključ do takšnega pristopa se skriva najprej v **prepričanju, da je otrok dojemljiv ne samo za spoznavne, ampak tudi za vse druge funkcije gledališkega dela**, ki ga lahko nagovarja na različne načine. V povezavi s tem pa je za ustvarjalca

pomemben užitek, ki ga takšno ustvarjanje ponuja. Ta izvira v notranjem naboju, ki pri ustvarjalcu lahko najde izraz v umetniškem delu. Slednje je lahko pristno in neposredno samo, kadar ni cenzurirano in prilagojeno ideološkimi namenom katerkoli narave, sicer ne moremo zares govoriti o umetniškem delu, prej morda o manifestu. Za gledališkega ustvarjalca je pomembno, da ni informacij, ki jih ne bi smel (oziroma bi jih bil prisiljen) sporočiti. Bistveno pri avtorskem delu je, da tematika nagovarja ustvarjalca samega. Če v njej namreč ne najde nobenega smisla, predstava ne bo nagovorila niti otrok niti odraslih gledalcev. Kadar iz zgodbe (pa naj bo še tako abstraktna) v imenu primernosti odrežemo vse neprijetne, težke teme, nam bo v rokah ostal samo žalosten približek približka življenja. Ne verjamem sicer v načrtno soočanje otrok s težkimi in bolečimi temami samo zato, da jih naučimo življenja (mimogrede, skoraj smešno je, da se v času, ko je otrok preko različnih medijev v takšni meri izpostavljen necenzuriranemu nasilju, pikolovsko sprašujemo o tem, če Rdeča kapica morda vendarle ni preveč strahotna). Verjamem pa, da je izrednega pomena rahločuten premislek o tem, na kakšen način in predvsem zakaj bodo takšne teme našle svoje mesto v predstavi. Pot do takšnega umeščanja je ravno poetičnost gledališča – to pomeni tudi lutkovnega gledališča.

Lutkovno gledališče je danes razumljeno predvsem kot gledališče za otroke – vendar v njegovi zgodovini temu ni bilo vedno tako. Ta oblika gledališča sega od ritualno-sakralnih začetkov do ostre družbeno-kritične vloge v različnih obdobjih zgodovine ravno zaradi svoje močne simbolike, ki jo podpira njegova vizualna komponenta (Brockett 2008). Od preostalih oblik gledališča se lutkovno razlikuje po tem, da oživlja neživi material in ga uporablja kot metaforično sredstvo izražanja. Ta material poznamo predvsem v obliki lutke, vendar sodobno lutkovno gledališče sega dlje od tradicionalnih lutkovnih poetik in raziskuje različne možnosti svojega izražanja. Od druge polovice preteklega stoletja se je zahvaljujoč prof. Jozefu Krofti in češkemu gledališču Drak lutkovni oder odprl za živega igralca, lutka pa je vstopila v nov odnos z živim človekom. Vse to je podkrepilo prepričanje, da je lutka najbolj dragocena ravno takrat, ko ni samo slabša kopija človeka, ampak ko postane njegova metafora.

Ena izmed glavnih nalog dramaturgije in režije v lutkovnem gledališču je torej najti zgodbi primeren način izražanja z materialom. Kopiranje dramskega gledališča v lutkovnem ne samo nima nikakršnega smisla (dobrih dramskih igralcev nam ne primanjkuje), ampak lutkovnemu gledališču dela krivico, saj se omejuje na fascinacijo nad sposobnostjo antropomorfne gibanja lutke ali materiala. Pogosto so omenjene "naddčloveške" sposobnosti lutke (letenje, pretepanje do smrti in ponovno oživljanje, razpadanje in sestavljanje), vendar so v resnici najbolj zanimivi simboli pomeni, ki jih takšne sposobnosti nudijo. Lutka, ki bo na odru razpadla, bo tako brez besed pokazala duševni zlom.

Lutkovno gledališče se torej **izraža tudi neverbalno**, s simboli in metaforami. To mu omogoča, da na ustvarjalne načine spregovori tudi o temah, ki jih je težko zaobjeti z besedami. Otrok, za katerega vemo, da že zelo zgodaj razvije celoten čustveni ustroj in ki se od samega začetka izraža na vse mogoče načine prej kot z be-

sedami, vse to zelo dobro opazuje in razume, kar je pogosto mogoče razbrati iz številnih komentarjev med samimi predstavami. Kaj se dogaja kasneje, zelo težko raziskujemo, vendar obstajajo primeri, kako je otrok kasneje predstavo skoraj dobesedno odigral doma, pri tem pa uporabljal materiale, ki jih je imel ravno pri roki. Eden takšnih je primer štiriletne deklice na eni izmed delavnic po predstavi Janček ježek – ki je namesto gline uporabila svoje plišaste igrače, z njimi pa zaigrala tudi "nežive" rekvizite: krono, plamen sveče, grad.

Lutkovno gledališče v sebi skriva velik vzgojni potencial, vendar se razlikuje od tistega, ki ga lahko ponudi vzgojna ustanova. Vzgojitelji in učitelji, ki že tako radi zahajajo v gledališče, se tega dobro zavedajo, toda pobuda za kulturno vzgojo z obiskovanjem gledališč, razstav in glasbenih dogodkov je še vedno preveč prepuščena iniciativi posameznikov, premalo pa se o njej razmišlja na sistemski ravni.

Raziskovanje vseh neštetihi možnosti različnih materialov in lutk je vedno znova vznemirljivo in navdihujoče in ena od privlačnih stvari pri nastopanju pred otroki je ravno način, kako doživljajo pojave okoli sebe. Zelo zanimivo je opazovati, kako se publika čudi svetu in ga poskuša vsrkati vase – in dobro se je zavedati, da s tem, ko poskušamo otroku približati bit, bistvo pojavov okoli njega, ustvarjalci pravzaprav najbolj pomagamo sami sebi. Ko razmišljamo o samem bistvu teme, ki jo bomo predstavili, in na kakšen način jo bomo predstavili, se v resnici sami ves čas opominjamo, da stvari niso samoumevne, ampak neverjetno zanimive, in se sami ne prenehamo čuditi. Ta prirojena radovednost ni nekaj, kar bi s prestopom v odraslo dobo izgubilo svoj pomen, ampak jo je mogoče gojiti in razvijati dalje. Tudi kot odrasli naj bi znali k svetu in ljudem okoli sebe še vedno pristopati ne-samoumevno, torej raziskovalno in ustvarjalno.

Nikjer ni zapisano, da smo kot odrasli dosegli popolno znanje in popolno resnico – torej ne moremo predpostavljati, da bomo otroke peljali v gledališče zato, da jim pokažemo absolutno resnico in jih tako naučimo, kaj je dobro in kaj slabo. Seveda je moralna komponenta pomemben del vsakega umetniškega dela. Ampak to ni tisto, kar dela umetniško delo samo po sebi vredno doživetja. Če otroku kar naprej strežemo "pravilne" odgovore (v prepričanju, da smo s tem zajeli absolutno resnico), ne bomo vzgojili moralno odgovornega značaja, ampak ubogljive ljudi brez lastnega nazora. Kar si kot ustvarjalka želim predati občinstvu, je občutljivost za človeške usode, za dejstvo, da življenje ni samo črno-belo (ali v različnih odtenkih sive). Vzgojni potencial gledališča je v širini nazorov, ki jih omogoča umetniški pogled na svet. Gledališče bi moralo v prvi vrsti postavljati vprašanja. Odpirati nove prostore za razmišljanje. **Gledališče vzgaja z zgledom tako, da otrokom ne streže odgovorov, ampak da se sprašuje skupaj z njimi.** Kdor vzgaja z besedo, z zgledom pa ne, otroku kvečjemu kaže, da je dvojna morala sprejemljiva; zato se moralna funkcija gledališča v prvi vrsti začne pri samem ustvarjalcu: resnična moralna vzgoja je moralna drža samega ustvarjalca: kakšno zgodbo bo povedal, zakaj in na kakšen način. Če je to v osnovi jasno zastavljeno, potem bo moralno sporočilo zgodbe skoraj nehote prišlo tudi do otroka.

Dr. Robi Kroflič je med razpravo, namenjeno vlogi lutkovnega gledališča v otrokovem razvoju (Lutkovno gledališče Maribor, 24. 4. 2014) med drugim spregovoril o pomenu katarze v gledališču. Ob tem je citiral Igorja Samoborja, ki je ob prejetem Borštnikovem prstanu povedal, da ljudje hodijo v gledališče zaradi katarze, ki pa je ne doživimo ob konceptih, ampak ob človeških usodah – kar gledamo, nas mora nagovoriti. Ni nujno, da je vrhunsko, nujno pa je, da se nas osebno dotakne. In osebno se mora zgodba dotikati tudi publike v lutkovnem gledališču, ki hkrati omogoča, da prepoznane vsebine opazujejo od zunaj, še posebno, kadar gre za lutko. Ob junakovi usodi se lahko soočijo z lastnimi čustvi, če se vanjo dovolj vživijo, kar lahko posledično pripelje do katarze.

V povezavi z moralnimi odločitvami protagonistov (ali antagonistov) vidim veliko vlogo dvoma, ki je prevečkrat razumljen kot nekaj negativnega. Ko otroci začnejo spraševati o smislu določenih dejanj, prevečkrat naletijo na nerazumevanje in strah, da bi se naučili negativnih vedenjskih vzorcev. Dvom je nasprotno priložnost za osebno rast – ne samo otroka, ampak tudi odraslega, če ga ne razume kot rušilno silo, ampak kot **raziskovalno filozofsko naravnano k svetu** in kot izziv preveriti lastna stališča ter dosedanje ugotovitve.

Enako velja za premislek o predstavah, ki si jih ogledamo. Vse nam ali otrokom zagotovo ne bodo všeč v enaki meri. Tudi to je odlična priložnost za boljše razumevanje samega sebe. Logični premislek in tehten pogovor nam ne bosta samo pomagala razjasniti lastnih stališč, ampak bosta otroka naučila ubesediti občutja ne glede na to, kakšna so. Natančno izražati svoja čustva, stališča in vprašanja je še eden izmed vzgojnih prispevkov gledališča, še posebno lutkovnega. Ta oblika gledališča se giblje na meji med dramsko, likovno, glasbeno in gibalno umetnostjo, in se v veliki meri izraža s podobami, simboli in metaforami. Glasba in zvok sta zato skoraj nepogrešljivi del lutkovnega gledališča. Vsa sporočilnost predstave torej ne temelji zgolj na besedilu, to pa možnosti izražanja ne siromaši, ampak kvečjemu bogati.

Najbolj očiten in najmočnejši element lutkovne predstave je seveda njena **vizualna podoba**. Tu ne gre samo za odločitev, kakšna vrsta lutk bo za zgodbo najprimernejša, ampak tudi za celotno estetiko uprizoritve. Zgodba lahko spregovori tudi z barvami, uporabljenimi na odru, z lepoto lutk in kostumov, z estetiko grdega ali z nenavadno uporabljenimi materiali (recimo barvami kot lutkami v predstavi *Mali modri in mali rumeni*) – možnosti so neomejene. Če ustvarjalci v raziskovanju različnih estetik izhajamo iz sebe, ostanemo svobodni in smo pripravljeni vedno znova odkrivati in upodabljati svet z novimi očmi (v nasprotju s pristopom, ko se omejimo na otrokov spoznavni svet), potem bomo tudi otrokom lahko ponujali dovolj širok pogled na vizualno umetnost. Hkrati pa ga bomo učili povezav in izražanja z lepim. Kroflič navaja primer pedagoškega pristopa v italijanski pokrajini Reggio Emilia, kjer ima umetnost osrednji pomen, saj se povezuje s koncepti bogatega otroka, pedagogike poslušanja, odnosnega razumevanja vzgoje.

"Tisto, kar v Reggii Emilii posebej cenijo pri umetniških jeziki, je osebni, angažiran in občutljiv odnos do upodobljene stvarnosti, tako različen od objektivnega, hladnega opisovanja in pojasnjevanja, ki se mnogokrat pojavi v osrčju šolske

vednosti. Umetniška imaginacija pa ima za dožemanje stvarnosti še eno pomembno značilnost, da namreč spodbuja k povezovanju stvari, ki jih v skladu z znanstvenim analitičnim mišljenjem praviloma opisujemo in razlagamo ločeno. Če obe kvaliteti estetskega doživljanja sveta povežemo v celoto, dobimo naslednjo formulo, ki opiše pomen umetnosti za celotne procese učenja: '... če estetika spodbuja občutljivost in zmožnost povezovanja stvari, ki so sicer med sabo močno oddaljene, in če učenje poteka preko novih povezav med ločenimi elementi, je estetika lahko pojmovana kot pomemben spodbujevalec učenja.' (Vecchi 2010 XIX)

Umetniško doživetje je torej v Reggii Emilii medij, ki spodbuja globlje razumevanje opazovanih objektov v njihovi vzročno-posledični umeščenosti v celovito strukturo pojava; hkrati pa s tem, ko "opazovalca" kognitivno, emocionalno in motivacijsko tesno poveže z opazovanim objektom, na najbolj naraven način spodbuja občutljiv in spoštljiv odnos do stvarnosti, kar vsaj po induktivnem modelu razumevanja pomeni temeljni cilj vzgoje za razvoj prosocialnosti in moralne odgovornosti. (Kroflič, 2007)" (Kroflič 2011).

Čeprav si že zelo majni otroci presenetljivo natančno razlagajo različne podobe in občutja na odru, pa besedilo pri tem ni izjema. Gledališče velja za kulturno ustanovo, ki goji lepoto in bogastvo jezika. V otroškem gledališču je ravno zaradi zavedanja o kulturnovzgojnem pomenu temu posvečena še dodatna pozornost. Bilo bi nesmiselno, da bi se ustvarjalci omejevali samo na besedni zaklad otrok določene starosti. Poudarek mora ostati na raznolikosti in kvaliteti besedil.

Kroflič: "Otrok zelo globoko prodre v neke dimenzije določenega teksta, v slike predstave, čeprav bo potem imel težave, kako to z nami deliti. Če mu znamo pomagati, ne da bi mu vsiljevali odgovore, bo kmalu prišel do zelo razvejane obdelave informacij."

Razumevanje besedila sem preverjala v okviru lutkovnih delavnic po predstavi *Janček ježek*. Predstava je bila zaradi kompleksne zgodbe označena kot primerna za starejše od petih let. Pri skupini petletnih deklic sem opazila, da so si zapomnile več kot polovico pesmi, v resnici namenjene staršem in vzgojiteljem. Relativno zahtevno besedilo so po eni skupni ponovitvi znale zapeti v celoti. Med nastajanjem celotne predstave sva se z režiserko Margrit Gysin veliko posvečali gledališkemu ritualu – od samega prihoda na oder do trenutka, ko zadnji otrok zapusti dvorano. Velik poudarek je bil najprej na ritualnem procesu dela, nato pa na ustvarjanju različnih manjših ritualov med predstavo, atmosfer, na poigravanju z ritmom. Končni cilj je bil otroke nagovoriti in vzpodbuditi, da tudi sami začnejo ustvarjati. Ta izkušnja je bila zelo dragocena, saj me je naučila, da z gledališkim ritualom lahko ustvarjamo varen prostor poznanega, kjer se gledalci sprostijo, umirijo in pripravijo na lepo izkušnjo. V takšnem stanju so šele lahko najbolj dovtetni ne samo za vse estetsko in poetično, ne samo za konkretne vsebine, kot so besedilo, moralno sporočilo in različna nova spoznanja, ampak tudi za to, da se v njih samih vžge ustvarjalna iskra.

"Užitek, ki ga sproža ustvarjalno okolje, je zanimiva tema, ki bi ji bilo vredno namenjati več pozornosti." Kroflič vidi najpomembnejšo povezavo med pedago-

škimi pristopom v Reggii Emilii in Aristotelovim proučevanjem umetnosti v "*afirmaciji lepote in uživanja v lepem kot ene temeljnih antropoloških značilnosti humanega odnosa do stvarnosti*." "Pri V. Vecchi ne bomo našli tudi v našem prostoru tipičnih utilitarističnih argumentov za pomen umetnosti v vzgoji (Kroflič, 2007), ampak je v ospredju ideja lepote kot vitalnega semena civilizacije (Vecchi, 2010)." (Kroflič 2011)

Tega bi se bilo nujno zavedati posebno v sedANJI družbi, ki je hkrati izredno osredotočena na otrokov razvoj in njegovo produktivnost. To je sicer samo po sebi zelo pozitivno, vendar lahko brez tehtnega premisleka hitro zaidemo v pretirano instrumentalizacijo vsega, kar otrok počne, pa naj se tika angleščine v vrtcu, prebranih večernih pravljic ali aktivnosti v prostem času. V želji otroku ponuditi najboljše se osredotočimo na vzgojni namen, "vzgojnost" pa hkrati pojmuemo strašno ozko in jo omejimo na zgolj kognitivna znanja, takrat pa se "preprost" umetniški užitek lahko zazdi kot nepotrebno zapravljanje časa. Užitek, ki ga (kompetentni) otrok doživlja ob umetniškem delu, je veliko več kot to. Če zanemarimo vse doslej napisano in če lutkovna predstava otroku in njegovim staršem ne prinese nič več kot samo sproščeno preživeto urico v gledališču, iz katere se bodo domov vrnili dobre volje, ganjeni, razposajeni ali pomirjeni, potem je to dovolj. Užitek, ki so ga ustvarjalci občutili ob ustvarjanju predstave, se bo prenesel na gledalce, in kadar je predstava dobro narejena, bodo v njej lahko uživali tudi odrasli. Pozitivni občutki, ki jih takšna predstava sproži, se lahko spremenijo v navdih igrati se naprej, v motivacijo razvijati svoje zgodbe in iskati podobne, kvalitetne vrstežitka. Veliko govorimo o pomenu, ki ga ima za otrokov razvoj igra. Vendar ob tem ne smemo pozabiti na dejstvo, da se otrok ne igra z namenom, da bi postal boljši človek, ampak iz globokega notranjega vzgiba, ki je lasten tudi odraslemu človeku in ki mimogrede s seboj prinaša tudi veliko pozitivnih učinkov. Otroška igra in dramska igra oziroma igra z lutko imajo veliko skupnega, predvsem igrivo očaranost nad svetom okoli nas. Tudi odrske igre verjetno nihče ne izbere kot svoj poklic zato, ker bi imela praktično vzgojno vrednost, ampak zato, ker prinaša užitek – ki pa seveda ima mnoge pozitivne stranske učinke. Zgodba, slika, predstava ali kakšno drugo umetniško delo, ki se nas globoko dotakne, nas iskreno nasmeji ali kako drugače prevzame, je v tistem trenutku že doseglo svoj namen, saj je obogatilo naš čustveni svet.

PREMISLEK O VLOGI IGRALCA V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU

O možnih vzgojnih prvinah lutkovnega gledališča bom na tem mestu spregovorila še z igralskega vidika. Kaj še lahko v tem pogledu bistvenega prispeva igralec? Posebno, če predstava ne vključuje nobene interakcije z gledalcem in če je igralec skrit ne samo za lutko ampak tudi za odrskim paravanom?

Osnova vsake igre je spoštljiv odnos do otroške publike. Če namreč igralec ne verjame, da je otrok enakovreden in kompetenten gledalec, potem v svojem delu ne bo videl nobenega smisla. Na prvi pogled bo videti, da otrok tega med predstavo ne opazi, posebno, če ga zmanipuliramo v glasno navdušenje in tako

ustvarimo na zunaj uspešno predstavo. Vprašanje pa je, kaj takšen pristop pušča za sabo. Morda otrok vsega tega res ne bo znal izraziti z besedami, to pa ne pomeni, da praznine za zunanjo formo ne čuti.

Ko sem med delavnicami, ki so sledile predstavi *Janček ježek*, vprašala otroke, kaj mora človek narediti, da lutka oživi, je štiriletna deklica z vso samoumevnostjo odgovorila: "Dati ji mora ljubezen, vendar!" Popolnoma enako velja za celotno predstavo in za publiko, ki ji je namenjena. Zelo težko od otrok zahtevamo spoštovanje, če ga sami ne zmoremo, saj posebno v tem pogledu velja, da zgledi vlečejo.

Na odru ni nič samoumevnega in nepomembnega. Če se igralec tega zaveda tudi pred otroško publiko, potem bo tudi vedel, zakaj stopa na oder in zakaj jemlje v roko lutko. Takšen odnos mu bo tudi omogočil, da stopi v iskren stik s svojimi čustvi in da enako pristopa tudi do lutke, ki jo drži v rokah. Posredno pa bo s tem pristopom tako sam kot z lutko (napačno je prepričanje, da je igralec za lutko "skrit", na nek način je razgaljen še bolj) ustvaril tudi sproščeno ozračje in varno okolje, ki bo otrokom omogočilo, da tudi sami stopijo s stik s svojimi čustvi in se z junaki zgodbe empatično poistovetijo (na ta način zgodbo podoživijo veliko globlje in posledično iz nje nehote razberejo tudi vse didaktične, estetske, filozofske in druge funkcije predstave) in razumejo širši kontekst njihovih dejanj.

V gledališču lahko rastemo v pozabljanju samega sebe. Ta trditev je pogosto povezana z določenimi predsodki, ker je napačno razumljena kot zatiranje samega sebe. Živimo v dobi, ko otroku posvečamo veliko pozornosti in na srečo so minili časi, ko so veljali za nepopolne majhne ljudi brez resničnih pravic. Pretirana pozornost pa lahko preraste tudi v negativno, kadar zdrsne v preveliko idolizacijo individuuma, saj je človek bitje odnosov in otrok se zdravo razvija šele, ko ugotavlja, da je ob njem še nekdo, ki je prav tako neponovljiv, enakovreden in ima enako pravico do osebne svobode.

Vživeti se v tujo usodo, razumeti jo v širšem kontekstu različnih okoliščin, zavedati se čustev, ki jih sproža v meni, in začutiti človeka, ki mi o vsem tem "pripoveduje" je doživetje, ki ga gledališko delo z igro (otroku dobro razumljeno dejavnostjo) in igralcem prenese na otroškega gledalca. Razvoj rahločutnosti in empatije, ki jo takšna igra omogoča, je sicer težko izmerljiv, a za zdrav razvoj etično trdne družbe pomemben vzgojni cilj.

Gledališče je komunikacija komunikacije o komunikaciji (Osolsobě 1970), za dramskega igralca to velja najbolj neposredno od prvega trenutka, ko stopi na oder, za lutkarja pa še nekoliko bolj, saj je lutka dodaten medij, ki možnosti komunikacije dodatno razveja – komuniciram s publiko, s soigralcem, z lutko, z njeno pomočjo ali sam. Komunikacija ni postavljanje sebe na prvo mesto, ampak je v prvi vrsti umetnost poslušanja. Igralec najprej prisluhne svoji vlogi in/ali lutki, ki jo animira, v naslednjem koraku prisluhne soigralcu. Velik pomen pripisujem še načinu, kako prisluhne svoji publikii. Zgodba, ki jo pripoveduje, čustva, ki bi jih rad izrazil, bodo zaživela, če bo publikii omogočil vstop v svoj intimni svet.

Kadar rečemo, da so otroci zelo odzivna publika, s tem mislimo, da se zelo opazno smejejo, razburjajo, presedajo, kričijo in komentirajo. Igralcem v takšnih



Elena Volpi v predstavi Praktični nasveti za pridne otroke. Foto: Boštjan Lah

trenutkih ni lahko ohraniti koncentracijo, vendar se je treba zavedati, da otrok v resnici ne nagaja, temveč komunicira. Celó kadar med predstavo kriči, tega ne počne zato, ker bi bil preprosto "poreden", ker bi želel na vzgojiteljico narediti slab vtis ali igralcu uničiti umetniški izraz, ampak preprosto zato, ker mora nekaj povedati, pa ima občutek, da ga nihče ne sliši. Najbolj očitno je to pri otrocih s posebnimi potrebami, ker na doživeto navadno reagirajo še hitreje in bolj intenzivno kot drugi. Včasih pa je ta komunikacija lahko tudi zelo tiha in neopazna.

Če smo temu sposobni prisluhniti brez sramu, če se naučimo prepoznavati različne nianse otrokove komunikacije in razumeti reakcije, ki jih sprožajo v nas, ne da bi prekinili tok igre, potem bomo hkrati dosegli več stvari – malega gledalca zaščitili (saj bomo ustvarili čustveno varno okolje) in bolje razumeli sebe in svojo vlogo. Otrok nam pogosto kaže navdušenje, kaže pa nam tudi stvari, ki nam niso vedno všeč. Niso nam všeč, dokler se ne sprejmemo takšne, kot smo – ko pridemo sebi do živega, ko stopimo v pristen stik s svojimi čustvi, smo sposobni komunicirati z otrokom in mu omogočiti, da tudi sam lahko sproščeno zaduha.

To je včasih lažje reči kot storiti. Na eni izmed predstav v okviru študijskih raziskav sem igrala za skupino osemletnih dečkov, ki še nikoli niso bili v gledališču. Eden izmed njih je bil razburjen do te mere, da predstave ni konsistentno motil samo z neprekinjenim govorjenjem, ampak tudi z občasnimi sprehodi na oder in nadlegovanjem glinenih lutk. Nihče ni bil pooblaščen za red v dvorani in zdaj sem iskreno vesela, da je bilo temu tako, takrat pa čisto zares nisem bila zadovoljna. Če bi igro prekinila, bi uničila doživetje vsem ostalim in tega nisem hotela. Sem pa s precejšnjo težavo odšla na delavnice, ki so sledile po predstavi. Na moje veliko presenečenje mi je isti fant prvi priteknel naproti, me objel in rekel: "To je bila res zelo

lepa predstava." Doživetje celotne zgodbe je bilo zanj preprosto premočno in distress je izražal na edini način, ki ga je v takšnem položaju poznal. Če bi ga med predstavo odvlekli ven, ne bi nikoli izvedela, kaj se je v njem v resnici dogajalo, misleč, da sem pač imela smolo, on pa bi si za vedno zapomnil, da je gledališče kraj, kamor ne spada in kjer izražanje čustev tudi ni dovoljeno. V resnici pa so prav takšni trenutki neverjetna priložnost, da se gledališče zares zgodi.

(Ob tem bi rada poudarila, da nikakor ne zagovarjam tega, da po sili zadržujemo otroke v dvorani – če je otrok v prehudi stiski, ga je smiselno pomiriti in po potrebi odstraniti iz položaja, ki ga doživlja kot nevarnega).

Igralec, ki ustvarja za otroke, je v resnici privilegirani, saj je ravno raziskovanje samega sebe in iskanje otroškega, igrivega v sebi najbolj pomembna izkušnja – z zgledom pa bo svojo otroško publiko naučil poslušanja sebe in Drugega. Na koncu predstave, ki je dragocena ravno zaradi raznolikosti svoje publike, bodo odšli domov z občutkom, da so skupaj ustvarili zgodbo, ki presega sposobnosti posameznika.

KAKŠNI SO TOREJ VZGOJNI POTENCIALI GLEDALIŠČA, POSEBNO LUTKOVNEGA

Vzgojni potencial katerekoli umetniške zvrsti je, da vzpodbuja razvoj človeka, ki bo ravnal etično in moralno, se pri tem odločal na podlagi kompleksnega, rahločutnega in nekonformističnega premisleka; ki bo do sveta gojil radoveden, ustvarjaljen in spoštljiv odnos; ki se bo znal izražati in poslušati, ter bo ostajal igriv, sproščen in samozavesten do sebe in bližnjega. Takšne vsebine je mogoče predajati samo z zgledom in preišljenim razkrivanjem sveta okoli sebe. Otroci namreč vpijajo vase vse, kar se okoli njih dogaja, ker so k temu naravnani avtomatično. V varnem in reguliranem okolju gledališča imajo možnost, da se to zgodi na pozitiven način, ki poleg razvoja kognitivnih sposobnosti ustvarja prostor za umetniški doživljanj in spodbuja svoje gledalce, mlade ali stare, k nadaljnjemu ustvarjalnemu mišljenju in izražanju (kot je poudarila Katarina Kompan Erzar v razpravi o otrocih in umetnosti, Lutkovno gledališče Maribor). Če zaupamo, da je otrok sposoben močnih estetskih, čustvenih, filozofskih doživljanjev, potem bomo zanj ustvarjali umetniška dela popolnoma drugače. Tudi igralci se ne bomo k otroku obračali z nadrejenega položaja bolj izkušenega, ampak bomo njegove odzive sprejeli kot povabilo k iskanju večje igrivosti in pristnosti na odru. Odrska umetnost v resnici pomeni iskrenost. Na odru je igralec razgaljen, tudi če je skrit za lutko ali "živo" vlogo. To pomeni, da si dovoli biti ranljiv. S takšnim pristopom odpiramo varen prostor za razvoj pristne izkušnje – in tudi za večplastno učenje, ki se od lutkovnega gledališča pogosto pričakuje v tako ozkem pomenu besede.

Gledališče ni dopolnilni pouk niti popoldansko varstvo, ampak kulturno-umetniška ustanova, kamor pripeljemo otroka zato, da bi doživel nekaj lepega. In to ne samo zato, da bi nekoč v prihodnje iz njega zrasel dober in ustvarjaljen človek, ampak tudi preprosto zato, ker ima pravico do užitka. Za lepo vzgajamo tako, da ga človeku pokažemo in predvsem omogočimo, da ga sam izkusi. Hkrati je gledališče odlična

priložnost za skupno doživetje s starši ali prijatelji, še posebno, če se o predstavi otrok lahko z njimi pogovori ali jo celo sam zaigra.

Razmišljanje, da je treba poenostaviti sporočila in izvedbe predstav, je ne samo krivično, ampak celo škodljivo, ker to preprosto ni res. O tem pričajo neposredne izjave otrok med predstavami, ki zelo pogosto osupnejo, komentarji, izrečeni v navalu čustev, so pogosto "poredno" duhoviti – ravno to pa nikoli ne sme biti razlog, da jih utišamo, ampak prej povabilo, da utišamo sami sebe in jim prisluhnemo.

Otroku predstava mora predstavljati izziv, še posebno, kadar govorimo o lutkovni umetnosti, ki v sebi združuje tako močen element likovne, glasbene in gledališke umetnosti na enem mestu. Samo tako ga bo lahko navdihnila in mu omogočila pristno umetniško izkušnjo. Pri tem ne gre za to, da bi iz otroka ustvarili popolnega robota, ki bo na vseh nivojih dosegal nezmotljive rezultate, ampak zato, da mu širše odpremo pogled v svet in ljudi okoli njega. Ravno lutkovno gledališče s svojo pogosto intimno, poetično, humorno in radoživo naravo ustvarjanja je področje, za katerega v šoli pogosto zmanjkuje časa, je pa nenadomestljivo, če želimo gojiti in negovati to, kar je osnova dolgoročne uspešnosti – igrivo ustvarjalnost, radovednost in pogum nenehno si zastavljati nova vprašanja o svetu, o Drugem in o sebi.

LITERATURA

- Brockett, Oscar Gross: 2008, *Dějiny divadla*. Praga: Divadelní ústav : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- Hrženjak, Nada: Kulturna vzgoja v perspektivi pojmovanja kulture, otroštva in kurik. In: *Kultura in umetnost v izobraževanju - popotnica 21. stoletja: predstavitev različnih pogledov o umetnosti in kulturni vzgoji v izobraževanju*. Ljubljana : Pedagoški inštitut, 2008.
- Kroflič, Robi: Umetniški jeziki kot osrednji medij pedagogike poslušanja (Reggio Emilia–nova paradigma predšolske vzgoje ali zgolj metodična inovacija?). *Dostopno na: <http://www2.arnes.si/rkrofl1/Teksti/Kroflic-clanekreggi%20Emilia%20sept2011.pdf> (pridobljeno 26.7. 2012)* [online]. 2011. [Accessed 4 October 2015]. Available from: <http://www2.arnes.si/~rkrofl1/Teksti/Kroflic-clanek-reggi%20Emilia%20sept2011.pdf>
- Mccaslin, Nellie: *Theatre for young audiences*. New York: Longman, 1978.
- Osolobč, Ivo: Divadlo jako komunikace komunikací o komunikaci. *Otázky divadla a filmu I.*, Brno: Masarykova universita. 1970.
- Schonmann, Shifra: *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observations: Images and Observations*. Springer Science & Business Media, 2006.
- Vecchi, Vea: *Art and Creativity in Reggio Emilia: Exploring the Role and Potential of Ateliers in Early Childhood Education*. Routledge, 2010.

Lutkovno gledališče ne more biti podveja vzgojne institucije, ker gre za kulturno ustanovo, ne glede na starost njenih obiskovalcev. Kljub temu skriva v sebi velik vzgojni potencial, vendar je pomembno definirati pojem "vzgojnosti" gledališča. Pri tem je potrebno upoštevati različne funkcije umetniškega gledališkega dela in dejstvo, da je otrok od zgodnje mladosti sposoben umetniškega doživljanja in izražanja. Lutkovno gledališče, ki je definirano z oživiljanjem neživega materiala, ponuja veliko možnosti izražanja ravno z materialom, s smiselno umeščeno likovno podobo, z glasbo, simboli in drugimi oblikami neverbalne komunikacije. Poetičnost lutkovnega gledališča, obstoj čudenja v odnosu do sveta, je njegov najbolj dragoceni prispevek k celovitemu razvoju otroka. V članku je ta prispevek opisan z vidika dramaturgije, režije in likovne podobe, na koncu pa še z osebnega vidika igralca v lutkovnem gledališču, kjer so možnosti komunikacije z občinstvom obogatene še z odnosom z lutko. Gledališko delo, namenjeno predvsem otrokom, bo v polnosti zaživelo in doseglo svoj učinek takrat, ko ne bo popreproščeno, ampak ustvarjeno iz etične želje otroku kot enakovrednemu gledalcu omogočiti umetniško izkušnjo.

Puppet theatre cannot be a branch of education, since it is an institution of culture, regardless of the age of the audience. Nevertheless, it harbors great educational potential, but the concept of "educational" theatre needs to be clearly defined. In this regard, different aspects of artistic experience and expression need to be considered along with the fact that children are capable of enjoying an artistic experience from an early age. Puppet theatre, characterized by animating non-living matter, offers various avenues of expression, using various materials, scenography, music, symbols and other non-verbal means of communication. The poetics of puppet theatre and the existence of wonder towards the world is the most valuable contribution towards the comprehensive development of the child. This paper discusses the contribution towards the development of children from the standpoints of dramaturgy, direction and visual elements, and finally through the personal perspective of a puppet theatre actor, where the means of communication is enriched through the interaction with the puppet. A theatrical piece aimed primarily at children will only achieve its full potential when it is not dumbed down, but rather created from an ethical desire to enable an artistic experience for children as equal audience members.

Jelena Sitar

Doživljajske lutke

Lutke v postmodernem gledališču za otroke

Spremenjene okoliščine odraščanja današnjega otroka, ki ga zaznamuje zgodnji kontakt z virtualno resničnostjo, postavljajo tudi lutkovno gledališče pred nove naloge. Lutkovno gledališče deli usodo sodobne umetnosti in soustvarja njeno obliko in vsebino. Kakšno je danes gledališče za otroke? Pregledu nekaterih značilnosti sodobnih umetniških del sledijo trije primeri iz tekoče lutkovne produkcije, ki jih je selektor nedavnega 8. Bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije Uroš Trefalt označil kot "doživljajsko gledališče". Kaj jih povezuje s širšim sodobnim umetniškim snovanjem?

Ključne besede: lutkovno gledališče, otroška publika, sodobna umetnost, umetniška izkušnja, doživljajsko gledališče

The changed conditions of growing up for today's children, characterized by early contact with virtual reality, place new tasks before puppet theatre. Puppet theatre shares the fate of contemporary arts and contributes to the creation of their form and content. What is today's theatre like for children? An overview of some features of modern works of art is followed by three examples from current puppet theatre production that Uroš Trefalt, the selector for the recent 8th Biennial of Puppetry Artists of Slovenia, has characterized as "experiential theatre". What links them with broader contemporary artistic creation?

Keywords: puppet theatre, children's audience, contemporary arts, artistic experience, experiential theatre

"Veseli brez razloga" je "ponarodela" oznaka lutkovnega kritika in publicista iz Berlina Harmunta Topfa za predstave za otroke polne barv, petja in plesa. Gre za živahne, včasih obrtno odlične, navadno precej glasne predstave z obveznimi songi in humornimi vložki. S samo to formo ni nič narobe, gre pač za zvrst gledališča, če ni predstava sama sebi namen. V takih primerih se namreč zgodi, da gredo po prestavi gledalci iz dvorane z napolnjenimi očmi in ušesi in predstavo "odložijo" že v gledališki garderobi, ko nataknejo nase plašč in se vrnejo v svoj vsakdan. S konceptom prikazovanja življenja kot pisane pahljače sreče je povezano tudi izogibanje nasilju (volka v Rdeči kapici v te vrste predstavah raje spremenijo v psa) in "težkim" temam. Omejnjeni model otroških, torej tudi lutkovnih predstav, je še danes prisoten in verjetno opravlja podobno funkcijo kot gledališča, ki se ukvarjajo z lažjim žanrom komedij, najbrž s podobno skrbjo do gledališke blagajne. Na srečo pa so pri nas tudi osveščeni in odgovorni ustvarjalci, ki občinstvo jemljejo resno in spoštljivo, kot tudi umetnost, ki ji služijo. Njihove predstave raziskujejo življenje v vseh njegovih pojavnostih in plasteh. Želijo si, da bi gledalci, ne glede na njihovo starost, iz gledališča odšli drugačni, kot so prišli vanj. Skupaj z njimi potujejo v svet umetnosti in v njem raziskujejo sebe in svet. Užitek ob predstavi ni le, kadar se smejimo, ampak lahko uživamo v

estetskem doživetju, ki nam seže v srce na drugačen način. Otroci, tako kot odrasli, so v gledališču radi ne le nasmejani, ampak tudi radovedni, ganjeni, prestrašeni, razburjeni, jezni ... Vse to izrazijo bolj neposredno in spontano kot odrasli. Vsa čustva so dobra, vse teme so relevantne, seveda pa je treba poiskati pravi način. Pogoj, da otroci sprejmejo tudi "težko" temo, je njena poetična, *umetniška prezentacija*. Lutkovno gledališče kot gledališče metafor je v tem smislu še posebej zanimivo. Drugi pogoj je, da avtorska ekipa, ki predstavo pripravlja in jo izvaja, natančno *pozna in upošteva razvojne značilnosti otroka*, za katerega projekt pripravlja. Pomembno pa je še *avtentično srečanje* otroka in odraslega (gledalca z ustvarjalcem) v predstavi. Če je odrasli iskren in odprt za komunikacijo z otrokom kot partnerjem v dialogu o katerikoli temi, ga bo otrok sprejel z radovednostjo in empatijo. Otrok in odrasli delujeta v gledališki izmenjavi. Če je izmenjava poštena in če res oba delujeta kot dva enakovredna partnerja (kar je pogoj za pravo sodelovanje), potem vsak prispeva enak delež. Odrasli da na tehtnico znanje in izkušnje, tehniko in spretnosti, ki jih otrok nima. A otrok prispeva svojo čisto percepcijo, osvobodeno vseh predsodkov in predpostavk, kako bi kaj moralo biti. Prispeva svoj neposredni odziv, ki je celosten, kajti za njegovim odzivom je ves on. " ... umetniki so od nekdaj spoštovali otroke, njihovo domišljijo in neposrednost pri ustvarjanju /... / Z njihovo pomočjo so znane stvari ugledali, kot bi jih videli prvič, in zrlji naravnost v njihovo bistvo."¹ Spoštovanje, ki ga gojita odrasli in otrok drug do drugega, in zavedanje, da v komunikacijo z umetnostjo prispevata enaka deleža, odraslemu ne daje pravice, da bi otroka "učil" spontanega odzivanja na odrsko dogajanje, niti da bi ga miril, če se v svoji celostni reakciji temperamentno odzove. Številne predstave, ki danes nastajajo v gledališčih za otroke, so del tega razmišljanja. To je opazil tudi Uroš Trefalt, ki je pregledal vso slovensko lutkovno produkcijo zadnjih dveh let in sestavil program nedavnega Bienala slovenskega lutkarstva v Mariboru:

"V Sloveniji se v stoletju, ki ga obvladujejo sodobna tehnologija in mediji, pojavlja še nekaj posebnega. Gre za predstave *V deželi prstnih lutk*, *Srce in popek* ter *Časoskop*, ki otrokom na izviren in poseben način približujejo vprašanja življenja, smrti, fantazije in dožemanja sveta nasploh. Poudarjajo lutkovne značilnosti, ki so v današnjem digitalnem življenju otrok lahko dobrodošlo drugačne. Doživljajskost je tista, ki poudarja moč gledališča, njegovo drugačnost in edinstvenost."²

Svet, ki je zdaj drugačen, kot je bil še pred nedavnim, bo tudi v gledališču, svojem ogledalu, videti drugače. Tudi človek, ki stopa v današnje gledališče, se zdi drugačen. Kakšen je svet – tisti skrivnosti in čudežev polni, ogromni svet, ki ga nikoli ne bomo do konca doumeli, kakšen je danes? Majhen! Zdaj, ko je mogoče v nekaj sekundah izvedeti, kaj se zgodi na drugem koncu njegove oble, postane neumiljeno majhen. Spričo tega je potovanje postalo nesmiselno zapravljanje časa. Posledica je usodna: človeško izkušnjo nadomesti informacija. "Polucija razdalj"³

¹ Sitar, Jelena: *Lutkovna umetnost v okviru kulturne vzgoje*, str. 132

² Trefalt, Uroš: *Doživljajsko gledališče*. Programska knjižica 8. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, Maribor: Lutkovno gledališče, 2015, str. 10

³ Virili, Paul: *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana: Študentska založba, Zbirka Koda, 1996, tu in tam

ima za posledico negibnost ob ekranu kot viru informacij, virtualnih spektakularnosti in komunikacij. Svet kibernetike nadomesti realni svet. Dekonstrukcija realnega sveta pa osnovno vprašanje o človeku in svetu, ki ga umetnost v neštevilnih oblikah postavlja človeku, postavi v nov položaj. Bržkone sta se spremenila oba, pomanjšan, dvodimenzionalni svet in človek ob ekranu s svojim spremenjenim pogledom, drugačno nevrologijo in posledično potrebami. Umetnost, preizpraševalka odnosa človeka in sveta išče zato nove okvire delovanja. Tehnologija ji je dala v roke nova orodja. Medmrežje podira prej trdno postavljene meje, kategorije in definicije. Umetnost zato opušča tradicionalne oblike in postaja prostor sobivanja in prepletanja različnih izraznih sredstev, ki pripadajo različnim medijem. Pojavijo se nove umetniške oblike in nova imena zanje. Izginjajo "čiste" umetniške zvrsti in oblike. Pojavi se mešanje medijev oz. njihova "hibridizacija". Kot nas informacija na medmrežju prikrajša za neposredno izkušnjo, virtualna komunikacija za realni odnos, nas možnost razmnoževanja umetniških del prikrajša za neposredni užitek soočenja z originalom. Jean Baudrillard in njegov *simulaker* postaneta nekaj, s čimer je treba računati.

Fasciniranost sodobnega človeka s trenutkom dogajanja in prisotnostjo v njem, ki je največkrat navidezna, spodbudi umetnike k produkciji procesualnih umetniških oblik. V njih so obiskovalci priče razvoju umetniškega dela, ki nastaja zares, pred občinstvom in z njegovo pomočjo. Prav gledalci (poslušalci, tipalci ...) namreč s svojo aktivno udeležbo v omenjenem procesu sooblikujejo umetniško delo. Pojavijo se nove, *interaktivne* umetniške oblike, ki postavljajo gledalca, poslušalca, tipalca ... v vlogo soavtorja umetnine (dogodka, artefakta). Slednji omogoči, da se umetnost sploh zgodi. Publika pa v sodobnem gledališču soustvarja predstavo tudi, ko ne gre za njen neposreden poseg v delo samo. Gre za lastno odgovornost občinstva za doživljanje predstave, kar je prepuščeno slehernemu gledalcu. V tem primeru avtor ni več erudit, kajti nove umetniške forme slonijo na fragmentih citatov in interpretacij že poznanega, videnega. Avtor tako odloži staro avtoriteto razlagalca sveta, to delo prepusti gledalcu. Zato gledališče naracijo zamenja s fascinacijo, provokacijo, tekst pa z lepljenko različnih besedilnih, pa tudi neverbalnih sporočil, ki jih lahko prepušča tudi drugim medijem: plesu, glasbi, animaciji scenskih elementov in videu. Avtor predstave torej ni več avtor besedila, niti režiser njen demiurg, ampak ta postane "tkalec" teksture in oblikovalec strukture gledališke forme, ki jo izroči svobodi gledalca in njegovega lastnega celostnega dožemanja. Z njim si kot s soavtorjem deli odgovornost za predstavo. S spremembo doživljanja gledališča pa se vse bolj spreminja tudi prostor gledališkega dogodka. Italijanska škatla klasične predstave se umakne nevtralnemu prostoru, v katerem je mogoče odnose med igralci in gledalci vsakokrat na novo definirati in ustvariti različne tipe komunikacije. *Black box* je "prostor, ki ga ni", zato omogoča nastanek vseh prostorov, ki jih predstava potrebuje. Ob črni kocki pa je tu še zelo uveljavljeno "site specific" gledališče, negledališki prostor, v katerem nastane predstava. Ta izkoristi izzive, ki jih ponudi okolje, v katerem se zgodi. Obe obliki ukinjata klasično "rampo", ki ločuje prostor igralcev od prostora gledalcev, ali pa jo vsakokrat znova in na drugačen način vzpostavlja. Razmišljanje o "site specific"

teatru je v tesni povezavi z "land art" umetnostjo, umetniškimi intervencijami v prostor, ki se tako spremeni oz. ustrezno kontekstualizira. "Site specific" in "land art" pristopa pa dosejata občinstvo, ki se sicer ne bi udeležilo predstave v gledališkem (ali galerijskem) prostoru. To za igralce in gledalce pomeni novo izkušnjo in še poveča enkratnost oz. neponovljivost dogodka, obenem pa se spremeni socialna funkcija gledališča: to lahko doseže in mobilizira določene skupine ljudi in vpliva na njihovo percepcijo sveta in lastnega položaja v njem.

Ko Trefalt pretresa našo lutkovno realnost, v fokus postavi "tiste predstave, ki bi jih tradicionalna gledališka kritika prej označila za eksperiment kot za klasično gledališko strukturo /.../. Nadgradnja teh predstav ne izhaja le iz "site specific" gledališča, ki ne ločuje gledalca od odra, temveč ga vpeljuje v gledališko doživetje in prostor. Stopnja več so interaktivne predstave, ki mlade gledalce vključujejo v odrsko dogajanje in na podlagi njihovih izkušenj naredijo iz gledalca igralca. Večina otrok, ki prihaja na take predstave, je najprej plaha in zadržana, odhajajo pa polni vtisov, idej in doživetij. Ti se dotaknejo tudi odraslih, ki gledališče (to ruši njihove utečene navade in zaznave) doživljajo po svoje. Izkazalo se je, da tako ustvarjalci in gledalci hrepenijo po medsebojni komunikaciji."⁴

Lutkovno gledališče kot del sodobne umetnosti deli njeno usodo. Njegova specifičnost je lutka, ki v njem nastopa. Beseda *lutka* že dolgo ne pomeni več tistega, kar lahko preberemo v SSKJ,⁵ najbrž je preozka tudi njena definicija v Gledališkem besednjaku, ki jo opredeli kot "postavo ali predmet, ki izraža nekaj drugega, kar v resnici je; lutka je lahko igrača, model, krojaška lutka, izložbena lutka ali gledališka lutka v lutkovni predstavi."⁶ Kljub temu da lutko danes razumemo precej širše, v večini primerov še vedno uporabljamo to besedo. Tako Francozi svoj najbolj prestižni in inovativni festival svetovnih trendov v umetnosti te vrste v Charlevillu,⁷ še vedno imenujejo festival "de marionnettes". Slovenci uporabljamo izraz "lutka" za najrazličnejše oblike življenja materialnih (in nematerialnih) odrskih junakov. Današnji gledalci in ustvarjalci lutkovnih predstav to razumejo v okviru danih časovnih in estetskih premis in novih komunikacijskih oblik. Lutka danes na odru živi kot predmet, avtomat, del telesa, zvok, beseda ali svetloba, celo kot umetniški artefakt podoben človeku ali živali. Lahko je odsotna in opazujemo samo posledice njenega dejanja, lahko je negibna, animirana le z usmerjanjem animatorjeve energije vanjo. V kontekst postmodernega poimenovanja sodi trditev, da je lutka simulaker.⁸ Je praznina, ki jo mora lutkar napolniti z vsebino človeških lastnosti, s čustvi, mislimi, ker jih sama ne vsebuje. Je, kot pravi simulaker,⁹ brez realne eksistence. Lutka od

⁴ Trefalt, Uroš: *Doživljajska gledališča* v Programski knjižica 8. Bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Ur. Mojca Redjko. Maribor: Lutkovno gledališče Maribor, 2015. str. 10

⁵ "Majhna figura, ki prestavlja človeka, žival, za uprizarjanje iger" (SSKJ (1997). Ur. Bajec. A. at al. Ljubljana:, DZS)

⁶ GLEDALIŠKI BESEDNJAK, Mestno gledališče ljubljansko. Ur. Tomše D., Ljubljana: 1981, str. 306

⁷ Festival mondial des theatrs de marionnettes

⁸ Jean Baudrillard je avtor pojma simulaker kot enega temeljev postmoderne umetnosti

⁹ Recoing, Eloi: *An Exilic Art* v Pro-vocation Marionnette ur. Irina Niculescu., Charleville-Mezieres: Institut international de la marionnette in UNIMA, Training Comission, 2015

nekdaj potrebuje človeka, ki ponudi svojo eksistenco: potrebuje njegovo kri, ki bo poganjala njene gibe, potrebuje njegove misli, ki bodo napolnile njeno glavo ne glede na to, iz česa in kakšna je ta glava. Potrebuje animatorjeva čustva, ki jih bo lahko podelila z drugimi, kajti oder je stvar vseh teh izmenjav. Lutkar (in z njim gledalec) v zameno za to lahko stopi v svet, ki mu je sicer nedostopen, svet onkraj tukaj in zdaj, prostor idealne praznine, kjer se skrivajo vse možnosti. Lutko razumemo tudi kot fokus, kot možnost izvzetja (določene vsebine, doživljaja, karakterja, lastnosti). Slednje je že bila njena vloga poprej.¹⁰ Danes subjekt v lutkovnem gledališču tudi ni več sestavljen iz "dveh glav in enega srca" kot v drugi polovici prejšnjega stoletja, ampak prehaja skozi vrsto pojavnosti: različnih materialov, oblik, celo medijev, pa tudi nematerialne prisotnosti. To omogoča še bolj dinamično mrežo odnosov medsebojnih prvin, ki lahko sestavljajo odrski subjekt. Raznovrstne pojavnosti junaka v sodobnem lutkovnem gledališču narekujejo tudi vrsto različnih animacijskih postopkov, torej načinov njegovega oživljanja. Že v junaku samem lahko najdemo hibridne kombinacije različnih medijev. Lutkovni medij je za sodobno gledališče zanimiv zaradi svoje sinkretične narave. Dejstvo, da je lutkovni junak pravzaprav umetniški artefakt (ne glede na zvrst) pa izpostavlja njegovo močno likovno komponento, kar lutkovni teater uvršča tudi med vizualne umetnosti. Kljub produktom vseh medijev, tudi virtualnih, ki jih lutkovno gledališče uspešno vključuje v svoje predstave, pa to ostaja gledališče. Sodobni razpad subjekta se v lutkovnem gledališču zgodi fizično. Na srečo se fizično tudi ves čas vzpostavlja. V osnovi je gledališče analogna umetnost. Dvokomponentnost scenskega junaka v lutkovnem gledališču, lutke – simulakra brez prezence in igralca, ki je prezenten, omogoča lutki, da deluje v svetu sodobne umetnosti, a da ohranja svoje korenine v globini človeške duše in zgodovine. Lutkovno gledališče je gledališče, utemeljeno globoko v človeški naravi. Nikolaj Evreinov¹¹ je to poimenoval z "gledališkim instinktom", torej nečim, čemur se ni mogoče odreči in tiči v naravi sami. Gledališče je globoko povezano z rituali, ki spremljajo najpomembnejše trenutke človekovega življenja v vseh kulturah. Pomembna je tudi najožja povezava gledališča z igro kot temeljem človeškega razvoja in s tem učlovečenja.¹² Gledališče, tudi če je v njem gledalec obravnavan kot individuuum in je kot tak odgovoren za doživljanje predstave, vendarle zagotavlja kolektivno doživetje. To je nekaj drugega, kot lahko doživi človek za ekranom. Pred njim vendarle stoji živ človek (ali lutka, za katero stoji živ človek). Njuna komunikacija je realna ne glede na zgodovinski ali estetski kontekst.

V nadaljevanju si bomo s prizmo navedenih značilnosti sodobnega gledališča ogledali tri primere predstav zadnjega lutkovnega bienala, ki jih je selektor uvrstil

¹⁰ V prejšnjem stoletju je zanimanje budilo intrapersonalno življenje lutke. Dotedanji položaj, v katerem sta bila lutkar in lutka vselej ena oseba in je bilo pomembno njuno "zlitje", je nadomestilo zanimivejše dogajanje med njima, v katerem sta lutkar in lutka nastopila skupaj, drug ob drugem, v dinamični igri različnih medsebojnih odnosov. Takrat je lutka postala zanimivejša tudi za gledališke teoretike.

¹¹ Evreinov, Nikolaj : *The Theatre of Life*, Eastford: Martino Fine Books, 2013

¹² Huizinga: *Homo ludens*

med "doživljajske". Glede na to, da je "doživljajskost" postavil v fokus svojega pogleda, si jih dovolim podrobneje pogledati tudi sama. Zavedam se, da bi namesto njih bila upravičeno obravnavana marsikatera predstava novejše lutkovne produkcije pri nas in da fokus selektorja ni nujno tudi ocena njihove kvalitete.

Trefalt je v kategorijo "doživljajskih lutk" uvrstil predstave *Srce in popek* Gledališča AEIOU in Hiše otrok in umetnosti, *V deželi prstnih lutk* Gledališča Zapik in Hiše otrok in umetnosti ter *Časoskop* Lutkovnega gledališča Maribor in MCLU Koper. Obravnava predstav sledi vrstnemu redu selektorjeve navedbe.

Predstavo *Srce in popek* podpisujeta AEIOU, gledališče za dojenčke in malčke, in Hiša otrok in umetnosti, ki sistematično razvija "izkustveno gledališče". Predstave imenuje kar "laboratoriji", s čimer že vnaprej pove, da bo šlo za raziskovanje. Gledališče je do zdaj družila z literaturo, arhitekturo, zgodovino in literarno zgodovino, etnologijo. V primeru koprodukcije z AEIOU gledališčem je nastal izkustveni laboratorij, ki se posveča biologiji oz. medicini in raziskuje človeško telo na način "kako deluje človek". Sprehod po njegovi notranjosti je obenem sprehod po "operacijski dvorani", kjer so prisotni "pacienti" oz. njihovi deli teles ali organi z različnimi težavami, ki jih je potrebno skupaj rešiti. Opravka imamo z lutkarskim razmišljanjem, ki uveljavlja princip "pars pro toto", del, ki pomeni celoto in kot tak deluje. Otroci se plazijo skozi ozek tunel črevesja in pomagajo pri izločanju kakcev, polagajo kosti na prava mesta in kot sestavljanko sestavijo okostje človeka, poženejo kri po žilah – ceveh v obliki rdečih in belih kroglic – krvničk, usmerjajo semenčice proti jajčecu in se skušajo prebiti vanj s posebnimi avtomobilčki, privezani z vrstico se skrijejo v mehko notranjost šotor – maternice, ter pogledajo svet



Srce in popek. Foto: Matej Povše

z "očmi nekoga drugega", kjer jih čaka pogled v kalejdoskop. Prostor dogajanja je igrišče – gledališče z igrali in igračami, ki ponazarjajo delovanje našega organizma. Gre za predstavo s številnimi elementi sodobnega gledališča. Takoj pade v oči njena interaktivnost, gledalci v njej so tudi igralci. *Srce in popek* področje umetnosti širi na področje znanosti, v našem primeru medicine. Njena *transdisciplinarna* narava pomaga otrokom odgovoriti na vprašanja, ki so zanje pomembna, saj se z njimi vsak dan srečujejo: npr., kaj se dogaja s hrano, ki jo pojedjo, in kako nastane kakec ... Predstava je torej didaktična v najboljšem smislu besede. Znanstveno-poetično potovanje se seveda dogaja v prostoru, v katerem se obiskovalci prosto gibljejo in ne v klasični gledališki dvorani. Še več, premagovati morajo različne ovire in izvajati različne naloge. Igralki sta v svojih vlogah zdravnic od začetka do konca predstave, kar pomeni, da tudi obiskovalci zadržijo svoje vloge soigralcev in pomočnikov, pri čemer jim pomagajo tudi kostumi, zaščitne copate in kape, ki si jih nadenejo pred vstopom na prizorišče. V predstavi niso uporabljene lutke v smislu dramskih oseb, pač pa modeli in simboli, ki služijo kot igrače in igrala. To pa je v skladu z definicijo lutke, ki jo najdemo v Gledališkem besednjaku: "predmet, ki izraža nekaj drugega, kar v resnici je." Besedilo predstave je zapisano, a se prilagaja sprotnim predlogom obiskovalcev. Spretno se giblje med naravoslovnimi nazornimi razlagami in njihovimi poetičnimi komentarji. Prav ti so naslovljeni predvsem na odrasli del občinstva, ki v predstavi nič manj ne uživa kot otroški.

Med doživljajske predstave sodi še eno izkustveno potovanje iz programa Hiše otrok in umetnosti: projekt *V deželi prstnih lutk* je zaupan avtorski ekipi Gledališča Zapik, "igralska ekipa" pa pripada Hiši. Predstava družo področje umetnosti in zna-



V deželi prstnih lutk. Foto: Urška Boljkovac

nosti, lutkarstvo in etnologijo. V tem primeru znanost ne nastopa kot raziskovalno polje otrok, ampak odraslih. Ekipa gledališča Zapik se prstnim igram in lutkam posveča že več kot dve desetletji kot enemu poglavitnih področij znanstvenega in umetniškega interesa. Znanost se je v tem primeru zgodila že prej. V predstavi gre za njeno aplikacijo. Otroško etnološko izročilo otroci doživljajo kot igro skrivnic: iščejo dom izgubljeni prstni lutki. Glavna junakinja je majhna igranja, ki se je, glede na svoj videz, z otroki že precej igrala. Majhna, kot je prstna lutka, deluje izgubljeno. Otroci v deželi prstnih lutk iščejo njen dom. Tam igrajo prstne igre, izštevance, obiščejo gledališče prstnih lutk, s prsti uprizarjajo otroške ljudske pesmi in pravljice. Prsti otrok in igralcev se znajdejo v najrazličnejših vlogah in odnosih. Preizkušajo se v raznih spretnostih in veščinah, z njimi ustvarjajo poetične podobe in dramatične dogodke, njihovi lastniki pa so zdaj v vlogah gledalcev, uganjevalcev, reševalcev, poslušalcev, tipalcev, vonjavcev, zdaj okuševalcev. V "čutilniku" prsti otrokom pomagajo, da preizkusijo vse svoje čute. Ne le prsti, tudi otroci prehajajo iz vloge v vlogo: so igralci, gledalci in pevci, raziskovalci, lutkarji. Se smeji, čudijo, iščejo, igrajo. V igri pozabijo celo na izgubljeno gosko. Slednjič najdejo lutki mesto na vrtiljaku med drugimi prstnimi lutkami. Predstava otroke vodi na igrišče, na razstavo, v gledališče. Ponudi jim svet različnih umetnosti. Na koncu vsak gledalec pusti odtis pod fotografijo dogodka, ob katerem se mu je iz kateregakoli razloga zdelo najlepše. V deželi prstnih lutk najdemo več atributov sodobnega gledališča: procesualnost, ko otroci rešujejo težavo lutke in s tem pomagajo predstavi, da se razvija – vsakokrat drugače –, in interakcijo, ki je prvi pogoj za njeno izvedbo. Predstava gledališče širi na področje etnologije in otroka sooči s koreninami lastne kulturne identitete. Igranja ne nastopita v vlogah, zato da si med predstavo lahko privoščita igro različnih vlog in nalog in vanjo vabita tudi otroke. "Voditelja" sta zdaj soigralca otrokom, zdaj usklajevalca idej, pa spodbujevalca, razstavljalca, priporočevalca, lutkarja in igralca. V njunem delovanju v predstavi se mešajo gledališke in negledališke naloge. Obiskovalec predstave uporabi vse svoje čute in oblikuje svoje lastno stališče ki ga kot svoj prstni odtis-podpis pusti na prizorišču. Poleg afirmacije gledališko ne preveč uporabljane prstne lutke v dialogu z različnimi lutkovnimi tehnikami so tu prisotne še druge oblike umetnosti, npr. glasba in likovna umetnost, ki v določenih trenutkih igri in gledališču prevzameta iniciativo. Povezovalno besedilo je izvedeno vsakokrat drugače, saj je vezano na različne pobude otrok. Edino besedilo, ki ni improvizirano, so izštevance in pesmi kot del živega ljudskega izročila ter literarna osnova za tri lutkovne nekajminutne pravljicne miniaturre. Torej je tudi besedilo predstave, kolaž ljudske umetnosti različnih zvrsti, obravnavano v skladu s sodobnimi pristopi v smislu odprtosti literarne "predloge".

Predstava *Časoskop* Lutkovnega gledališča Maribor in Mednarodnega centra za lutkovno umetnost iz Kopra je namenjena šolarjem. Gre za poskus zajeti duh mesta Maribor s pomočjo posameznih drobnih in velikih dogodkov, oseb, dejavnosti in poklicev, s katerimi je bilo mesto skozi svojo zgodovino povezano. Namen je povezati otroke z mestom, ki v njem živijo, jih senzibilizirati za stvari, mimo katerih vsak dan brezbrizno hodijo. Gre torej za socialno intervencijo v mesto. Pred-

stava je potovanje skozi čas, ki na način lutkovne animacije mrtve, opuščene predmete iz fundusa oživlja in s tem oživlja zgodovino mesta. Z odnosom do njega, ki se v predstavi zbudi, pa se zbudi zanimanje gledalcev tudi za njegovo sedanost. Besedilo predstave je sestavljanka iz vrste dokumentarnih tekstov iz arhivov, časopisov in drugih zapisov. Zelo zanimiva je uporaba nemščine, ki se je v Mariboru govorila: skopo odmerjene preproste stavčne zveze, ki jih govorijo dramske osebe, delujejo tudi, če besedila gledalec ne razume. Zelo zanimiv je prostor: Če je šlo v prejšnjih dveh primerih za "black box" gledališče, torej za zaprt prostor, "ki ga ni", da bi se v njem vzpostavil nov in bi omogočal nove dogodke in odnose, pa gre v Časoskopu za čisti primer "site specific" gledališča. Predstava je postavljena v fundus muzeja mesta Maribor, tja kjer zgodovino mesta hranijo. Gledalci ob vstopu v prostor, kjer se bo zgodila predstava, ne morejo točno določiti izmer in opreme prostora, ta se jim odstira v svojih posameznostih med predstavo in razsvetli šele na koncu. Ugotovijo, kar so prej slutili: da se nahajajo med delčki domov svojega mesta, sredi stolov, na katerih so nekoč sedeli Mariborčani, ki jih v glavnem ni več. Predstava je zelo zahtevna za igralski tercet, ki igra, animira, poje, vse "kot ura" – usklajeno in v ritmu. Okrog prostora za gledalce in nad njim so na strune/žice obešene ure, ki oddajajo različne zvoke in odštevajo čas. Scena je torej obenem instrument. Poleg tega splošnega zvoka, glasbe pravih ur, ki visijo nad glavami gledalcev, pa so tu še specifični zvoki, ki spremljajo vsakega od prizorov. Večino izvajajo igralci s svojimi glasovi, med drugim tudi odlično pojejo. Ko se vračamo v sedanost, se tipični zvoki posameznih prizorov kratko ponovijo in nas spomnijo na dogodke, ki so se odvili pred nami. Gledalci se po prostoru za razliko od prejšnjih dveh pri-



Časoskop. Foto: Boštjan Lah

merov, med predstavo ne premikajo, zato pa dobivajo v roke "tružice" – arhivske predale, interiere, ki jih sami osvetlijo z baterijskimi svečkami, ki jih prejmejo ob vstopu, lučkami "spomina". Za tip in vonj so tu vrečke z vonjavami in plodovi z mariborske tržnice. Gledalce igralci ob vstopu v fundus (dvorano) popišejo in tako postanejo tudi sami del zgodovine, ki jo ta hrani. Med predstavo igralci z gledalci neposredno bolj malo komunicirajo. To bi pokvarilo ritem, odštevanje časa, ki so mu igralci zavezani in je agens predstave. Tudi to pot imamo opravka z interdisciplinarnim projektom: gledališče poseže v prostor druge stroke, zgodovine. Namen je, da se gledalci začno zanimati za svoje mesto, da zaduhajo njegov duh in spoznajo njegovo dušo. Predstava se bo nadaljevala tudi na sprehodih po mestu in vsakdanjih opravkih današnjih Mariborčanov.

Kako je z doživljanjem sodobnega gledališča pri otroški publikli? To, da otrok živi v bistveno drugačnih okoliščinah, govori v prid predvsem uporabi različnih medijev, ki jih otrok že pozna in so mu blizu. Kako doživlja hibridizacijo umetnosti? Kako je s procesualnostjo kot tehniko ustvarjanja v sodobni umetnosti? Kako je s participacijo, vključenostjo gledalca v soustvarjanje umetniškega dela, torej predstave? Kako je s transmedialnostjo, ki v umetnost vključuje tudi druga področja človekovega življenja? Kako doživlja otrok družbeno angažirano gledališče in kaj to pomeni zanj? Kako je s prostorom, v katerem se godi predstava? Kakšno je partnerstvo otroka in sodobnega umetnika? Kako lahko iz kolaža besed, ki največkrat ni več zgodba, in iz drugih raznorodnih elementov otrok sam sestavi celoto? Kakšen je način, na katerega so mu lahko predstavljene tudi "težje" vsebine? Gledališče se danes trudi za vključevanje novih družbenih skupin. Je gledališče za dojenčke eden takšnih poskusov? Kako odrasli doživljajo otroško gledališče? Kako izbirajo predstave za otroke in kako jim pomagajo pri sprejemanju le teh? To so vprašanja, na katere lutkarji in njihova publika odgovarjajo v svojih predstavah. Verjetno ne na vsa naenkrat, a bržkone ni sodobne resne lutkovne predstave za otroke, ki si ne bi zastavljala nekaterih od naštetih vprašanj. Zato nestrpno čakamo novih odgovorov nanje.

LITERATURA

GLEDALIŠKI besednjak. Ur. Dušan Toše. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1981

KULTURNO-umetnostna vzgoja: priročnik s primeri dobre prakse iz vrtcev, osnovnih in srednjih šol. Ur. Nataša Bucik, Nada Požar Matjašič, Vlado Pirc. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2011

Lukan, Blaž: *Gledališki pojmovnik za mlade*. Šentilj: Aristej, 1996

ODRAŠČAJOČA publika: osem esejev o vlogi gledališča za otroke in mladino v sodobni družbi. Ur. Ivana Djilas e tal. Ljubljana: Lutkovno gledališče, 2013

Recoing, Eloi: *An Exilic Art*. Pro-vocation marionnette. Rencontre Internationale sur la formation aux arts de la marionnette. Ur. Irina Niculescu. Charleville-Mezieres: UNIMA, Institut International de la marionnette, 2015

Sitar, Jelena: *Lutkovna umetnost v okviru kulturne vzgoje*, Kultura in umetnost v izobraževanju – popotnica 21. stoletja. Ur. Nada Požar Matjašič, Nataša Bucik. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2008. 129–137

SLOVAR slovenskega knjižnega jezika. ur. Anton Bajec e tal., Ljubljana: SAZU in ZRC SAZU- ISJ Frana Ramovža. DZS, 1997

Trefalt, Uroš: *Doživljajsko gledališče*. Programska knjižica 8.bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Ur. Mojca Redjko. Maribor: Lutkovno gledališče Maribor, 2015

POVZETEK SUMMARY

Otroci novega tisočletja živijo v drugačnem svetu kot tisti pred njimi. Spremembe narekuje razvoj novih tehnologij in vloga medmrežja. Posledica tega je pomanjšan svet, v katerega rastejo. Virtualni svet je spremenil način komunikacije, torej tudi umetnost. Ta opušča tradicionalne forme in išče tehničnim možnostim primerne in senzibilnosti sodobnega človeka ustrezne oblike dialoga. Tudi lutkovno gledališče se znajde v tem položaju: kot sinkretična umetnost v sebi združuje vse druge, tudi nove zvrsti umetnosti. Lutka ne pomeni več "majhne figure, ki predstavlja človeka, žival, za uprizarjanje iger", ampak "lutka danes na odru živi kot predmet, avtomat, del telesa, zvok, beseda ali svetloba, celo kot umetniški artefakt podoben človeku ali živali. Lahko je odsotna in opazujemo samo posledice njenega dejanja, lahko je negibna, animirana le z usmerjanjem animatorjeve energije vanjo. V kontekst postmodernega poimenovanja sodi trditev, da je lutka simulaker. Je praznina, ki jo mora lutka napolniti z vsebino človeških lastnosti, s čustvi, mislimi, ker sama teh ne vsebuje. Je, kot pravi simulaker, brez realne eksistence." S spremembo njene narave, pa se spremeni tudi narava gledališča, v katerem lutka nastopi. Spremeni se komunikacija z gledalcem. Kako? V članku predstavljamo tri primere iz sodobne lutkovne produkcije v Sloveniji, ki jih je Uroš Trefalt, urednik zadnjih dveh Bialov lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, letos označil kot doživljajsko gledališče.

Children of the new millennium live in a different world from the one in which their predecessors lived. These changes have been dictated by the development of new technologies and the role of the Internet: the world they are growing up in is much smaller than it used to be. The virtual world has changed our way of communicating, and hence also the arts, which are abandoning traditional forms and searching for forms of dialogue that are appropriate for the technical possibilities of today and the sensibilities of the modern person. Puppet theatre also finds itself in this position: as a syncretic art it combines all other arts, including new genres, within itself. The puppet no longer represents a small figure representing a person or animal for performing plays, but "the puppet today lives on the stage like an object, an automaton, part of the body, a sound, word or light, even as an artifact similar to a person or animal. It can be absent as we observe the effects of its actions, it can be motionless, animated just by directing the animator's energy into it. In the context of postmodern terminology, it can be asserted that the puppet is a simulacrum. It is a void that the puppeteer must fill with the contents of human properties, with feelings, thoughts, since by itself it does not contain these. It is, like a true simulacrum, without a real existence." By changing its own nature, the nature of the theatre in which the puppet appears also changes. Communication with the viewer changes. How? In this article I present three examples from contemporary puppet production in Slovenia that Uroš Trefalt, editor of the last two Biennials of Puppetry Artists of Slovenia, characterized as experiential theatre.

¹⁵ SSKJ, str. 511

¹⁶ Glej zgoraj

Jurij Hudolin

Ime mi je Pudak

Rosenmindova preišljevanja o kmetiču pri šahu

1

Treba je krotiti samoto med ščurki
 in vse je mogoče, prav vse:
 ime mi je Pudak Rosenmind
 ali zgolj Pudak. Pudak. Pudak.
 Nikoli nisem bil Jurij Hudolin,
 čeprav polemiziram s kajmanom
 in se spopadam z divjadjo kakor ta moški.
 Ime mi je Pudak.
 Če te je strah, ne moreš tako živeti.
 Zgodovina norosti je bogatija
 in nič ni rastrasto, vse je razvidno,
 vse je barva drap.
 Zmaga vedno tisti, ki manj ljubi.
 Ta bo z molkom ali z besedo ubil
 motiv v tebi.
 Ne Jurij Hudolin.
 Jaz sem Pudak Rosenmind. Pudak. Pudak,
 rahitična moč ega,
 napihnjena mišična masa blebetanja,
 razjarjeni kmetič pri šahu.

2

V enciklopediji človeštva
 roka roko umaže in
 podarjenemu konju se
 vedno razbijejo zobje.
 Osamljenega in ogrnjeneega
 v ovčji kožuh samote, me
 kajman vztrajno sprašuje:
 "Pudak, koliko kratov se

prelevi kača?"

"Najbolj nevarno je biti
reven pred nebeškimi
vrati," odsotno začivirikam in mu
obrišem debelo solzo čakanja.

3

Ime mi je Pudak in
kadar mislim, da imam
vse, se žerjavica življenjske
volje upepeli.
Vprašanja in odgovori so
delo na tekočem traku,
diagnoza permanentna od
rojstva: nič ne bo pomagalo,
nič se ne bo rešilo in tudi
opravičiti se nima smisla.
Po belem svetu še vedno
hodijo rovatorji, ki imajo
železni repertoar motiva:
drugemu vsiliti nevidno krivdo.
Vladati samo zase in tujcem
streči slabo vest lakajstva,
oblast je vedno in zmeraj
absolutizem infantilizma.

4

Pudak in Rosenmid: "Kdor joka za
vsakim mrličem, ne vidi
več sveta, kaj šele vojne,
v kateri nam zmanjkuje orožja."

5

Pudak: "Klevetanje je iz dolgčasa
gobeliran pojem, ljudje se rodijo
v tratenje časa in umrejo izžeti od
filigustrstva, tako pravi moj očim,
moje pokojno rojstvo: upanje, ki ni
lažnivo, je lahko samo vobče človeška,
sploh pa Rosenmindova fizična bolečina."

6

Ime mi je Pudak in včeraj
sem srečal govorečega psa:
bil je povaljan in razkošiččen,
denar je njegova edina vera
in malha ni nikoli dovolj natlačena;
lajal je Albertu Speeru na rovaš,
ošabnost ga je premetavala
po Blatni vrtači, lajež nikoli ne jenja;
umazana pot navzgor v glavi,
navzdol v realiji.
Jaz pa sem samo Pudak in Rosenmind
ali po domače Pudakov ata, ki mu
poslušalci čestitajo: ne
bi dal roke na rdeče oranžasto žerjavico,
da je treba imeti rad samo tiste,
ki imajo radi tebe.

7

Ime mi je Pudak in Rosenmind in živim v okolju,
kjer je rojstvo pečatirano s stigmo
periferije in je v zibel položena
zasvojenost z mimikrijo.
Jaz sem Pudak in Rosenmind in
enkrat bom ostarel; nikoli nisem
vlekel boga za jajca, saj je on pičkica
in dementen. A vseeno si bom čestital:
gledal sem nanizanko Pesem ptic trnovk,
se pojal po igralnih salonih, bil sem
zasvojen z mamili (nikoli na horsu) in alkoholom, drugim
življenjem in književnostjo (vse, kar delam,
me zasvoji) in srečal sem malo dobrih ljudi,
če pa že, so jih dvonožni prašiči hitro potacali,
urinirali po njih, povaljali v pomijah.
A čas je, naposled, da si čestitam: skoraj star sem in še vedno
me zanimajo čudeži in videl sem svet izven Blatne
vrtače in izvedel, da v vesolju ni nič zmenjeno, nič
dorečeno in nič zakoličeno, kar je skoraj lepo; Darwin
in religije pa bi morali vedeti, da bodo zaradi tega, ker
so degutantno oznanjali mimikrijo in nam je po diktatu
evolucije začela vladati neumnost, nasrkali. Zakaj so si
vsi zatiskali oči pred tem, da se še mafija boji ovaduhov?

8

Pudak: šantaš, stopicljaš, tekaš,
nikoli se ne ujameš.

(Misliš, da se ti hedonizem topi
v ustih?)

Kričiš, vekaš, jamraš,
nikoli se ne slišiš.

(Distinkcija med dobrimi in
slabimi dejanji ti ni kristalno jasna.)

Ljubiš, ljubiš, ljubiš,
nikoli se do konca ne zaljubiš.

(So ti ženske dajale mednožja
samo za mezdarsko najemnino?)

Pozabil si še tisto, kar si mislil,
da si si že domislil in zakoličil.

(Nikoli ne boš pozabil samo tistega,
kar si najbolj želiš pozabiti.)

Boš ostal zabubljen v banalnem
hermetizmu, kakor kak prezrti umetnik,
ki si domišlja, da ga bo smrt rehabilitirala?

(To se lahko zgodi samo takrat, če drugemu
vidiš v glavo, če imaš pinceto za njegove misli –
nikoli in nikdar, never more, never more, čiv, čiv, čiv.)

9

Kdo ti je delal dolgčas,
kdo te je mečkal kot karton,
kdo ti je to delal?

Kdo ti je vsiljeval umetnost
kot dokazno gradivo,

je to paranormalni pojav?

Kdo je fukal vse po vrsti in bil
zaradi tega v težavah,

hočeš tako živeti, bajko veličati?

Kdo ti je to delal, te kopal
v zlatem dežju mačjega urina?

Kdo ti je to delal, ti kvartopirski
dratar v deželi strašnega mučenja,
al' patetika al' strast al' laž?

Pudak: "Moja duda je mozaik nevarnosti,
večno pričakovanje nove vojne.
Ideologija maščevanja mi nikoli ni do
konca uspela, laž je vladala v burlesknem
času. Ima Rosenmind zato vsak dan krajše noge?"

10

Zdaj že vemo: nisem Jurij Hudolin.
Ime mi je Pudak in Rosenmind,
Mestni trg 24, 1000 Ljubljana, Slovenija, Evropa etc.
Rodil sem se v mestu, kjer oblast banalno lažnivo
kikirika in pogosto smrdi po izgubi dostojanstva.
Predstavniki mesta in države z
nekaj manj kot dvema milijonoma
prebivalcev so odeti v debele plasti
surovih in znucanih ovčjih kožuhov, ki so jih dobili od
drugih izvoljencev iz večjih in močnejših
držav, ki odlično promovirajo dolžniško razmerje.
Državljeni so ponosni na to, da so
taboriščne številke, žetoni za metro,
ki v Blatni vrtači šviga v krogu in
nikoli nikomur ne ustavi.
Zdaj že slutimo: tukaj težko, mogoče pod lupo,
vidimo sledi.
Zdaj tudi vemo, pravi Pudak: "Niti
lastnih sledi na kolovozu plundrastega
pobočja ne opazim več in včasih si mislim,
da v majhnem tranzistorju na kredenci
živijo palčki, ki širijo sumljivo propagando."

Zdenko Kodrič

Muhe v tovarni stikal

Odlomek iz drame

Osebe

Muha, Muhica, Anton, Toni, Glas

Prizorišče

Naj bosta dve prizorišči: eno je dvignjeno, drugo je v ospredju in nižje od prvega. Na spodnjem (tovarniškem) prizorišču je nekaj kovčkov, na zgornjem (pisarniško) pohištvo, na obešalnikih črna ženska oblačila in kakšno krilo/perut. Na obeh prizoriščih stena za plezanje. Prizorišči ločuje steklen strop oziroma pod, skozi katerega so speljane polžaste stopnice, ob njih manjše odprto dvigalo. Prizorišči sta polni stoječih mikrofonov, ki ne delujejo.

O osebah

Na višjem prizorišču sta Muha in Muhica. Obe v ponošenih spalnih plaščih; starejša je suhljata in malo sitna, mlajša lepo zalita in privlačna, njene roke in ramena tetovirana. Spodaj v ospredju sta mojstra za deratizacijo, partnerja Anton in Toni, prvi je star petdeset, drugi trideset, oba v delovnih kombinezonih. Ko jih slečeta, je starejši v temni obleki in beli srajci, mlajši v kavbojkah in športni majici.

Zvočna kulisa

Občasno navijanje starinske ure.

Opozorilo

Muha in Muhica sta kot žuželki; sta prisluškovalki in opazovalki. Svet pod seboj opazujeta s stropa ali z okna in niti pod razno nista takoj za poljub.

Za moška so značilni preobrati: zdaj sta delavca, zdaj gospoda, zdaj zaveznika, zdaj silna sovražnika, zdaj ponarejevalca in zločinca, zdaj strokovnjaka za deratizacijo, potne liste in dvojno državljanstvo.

Prolog

MUHICA: Dovolite, da se predstavim! Sem Kabibe Selamy in sem leta 2003 odšla iz Freetowna. Z mano je potoval moj fant Leon, ki pa Evrope ni videl. Vzelo ga je morje. Najin cilj je bila Anglija. London. Tam živi moj stric Frederick Sangbah, ki nama je obljubil začasno zatočišče. Zdaj živim pri njegovi ženi Sabeli, ki je kot begunka obtičala nekje drugje. Jaz sem zmeraj govorila, da je moja domovina samo Sierra Leone! Moj fant Leon me je prepričal, da je v Evropi življenje veliko

lepše in boljše. Verjela sem mu in odšla na pot. Mojega fanta Leona so v Freetownu novačili uporniki Fodaya Sankoha. Skrival se je pred njimi, naposled so ga ujeli in mu na Tangbeh Townu odsekali roko. Zdaj nisem več Kabibe, moje novo ime je Muhica. Si boste zapomnili? *Zatemnitev.*

MUHA: Dovolite, da se predstavim! Sem Sabela Sangbah. Stara sem 49 let. Leta 2000 sem ubogala moža Fredericka Sangbaha in iz Freetowna odšla na pot. Nihče me ni spremljal. Potovanje v Evropo je bilo zame zelo hudo. Od avgusta do novembra 2000 sem izgubila devet kilogramov. Če ne bi tukaj – v Sloveniji in Italiji – našla dobrih ljudi, ne bi preživela. Moj bratranec ni ušel smrti. Ne bom o tem ... Kmalu bom odpotovala na Dunaj, potem pa k možu v London. Velikokrat rečem, da se počutim kot muha, kot velika muha; človek razmišlja kot muha, človek leta kot muha in človek čustvuje kot muha. Mislim, da je pred mano najlepši del življenja. *Zatemnitev.*

ANTON: Dovolite, da se predstavim! Sem Anton Dremel. Jaz sem leta 2003 spoznal Kabibe in Sabelo. Tega leta sem v Republiki Sloveniji razvijal novi posel. Zanimala me je ekonomska plat begunstva. Pozimi istega leta sem se odločil, da bom za afriške pribežnike izdeloval potne liste in jih kot uradna oseba spremljal v Avstrijo. Z italijanskim partnerjem sva kupila halo, neko opuščeno tovarno tik ob italijansko slovenski meji. Kaj naj še rečem ... Aja, takoj na začetku nove podjetniške kariere sem spoznal dve zanimivi osebi. Kaj naj še rečem ... *Zatemnitev.*

TONI: Dovolite, da se predstavim! Sem Toni Dalara, zamejski Slovenec. Na začetku leta 2004 sem spoznal Antona Dremla. Vrgla sva se v posel in odprla nekaj delovnih mest. S partnerjem sva v neko staro tovarno namestila tekoči trak za sprejemanje beguncev in stroj za tiskanje pasošev. Posel nama je cvetel. Potne liste sva legalno in ilegalno izdelovala vse tja do konca 2015. Dokler ... Dokler ni prišla na oblast sedanja vlada, ki je začela uveljavljati neki dublinska pravila oziroma šengenski sporazum držav Evropske unije. *Zatemnitev.*

.
.

.

Sledi odlomek iz drugega dela drame:

MUHA: Ko govorijo ljudje, me bolijo ušesa. Moj mož ni veliko govoril. Ko je spregovoril, je spraševal: 'Kaj si mislijo tisti spodaj o meni, o nas, o tebi, draga žena? Da smo tečne muhe? Kje pa!' se je razjezil. 'Kje pa! Mislijo, da smo prenašalci kuge, da smo ničvredne žuželke!' In take je kvasil. Nekoč smo se pogovarjali o izgubi nje-govega brata. Možak je naletel na brisačo, pokopala ga je pod seboj, razmazala, ostal je tam na kuhinjskih ploščicah, dokler ga ni odplaknil curek vode. Nismo žalovali za njim, nismo jokali, niti prepevali žalostink, enostavno pozabili smo nanj, čezenj

naredili križ in živeli naprej. Moj mož pa je tulil od žalosti, tulil in tulil, dokler ni pobegnil z neko lajdro na jug. Jaz pa sem že takrat vedela, da bo naslednja žrtev nekdo od nas, kajti edini smo, ki nam ni mar, na kateri las sedemo, na kako kožo se poserjemo ... Psst! *Se ozira naokrog in se poškopri z vodo.* Veš, rože z moje živahne poroke so še isti dan šle na grob mojih staršev. Nekdo od svatov jih je tja odnesel.

MUHICA: Kdo?

MUHA: Ne skači mi v besedo! Sušilec za lase je pod kavčem ... Kdo? Moj mož.

MUHICA: Ne verjamem. *Vključi sušilec in vpije.* Včasih se mi zdi, da sem bela, da imam bela krila in bel trup in bele tipalke in nožice. Fantastičen občutek. Ko se pogledam v ogledalo, zamižim in sploh ne vem, kakšna sem?

MUHA: Črna. Črna kot saje.

MUHICA: Tudi v redu. *Se češe, si masira lasišče, si maže lica in čelo. Izključi sušilec.*

ANTON: *Poklekne in si oprta škropilnico. Odsotno.* Od nemških nukleark Krümmel in Brunsbüttel nimava čisto nič. Si to vedel? *Brska po vreči, iz nje potegne dele pištole, jo sede sestavlja, večkrat napačno.*

TONI: Vedel. Nikoli se nisem vtikal v jedrsko energijo. Zame je samo čudež tehnike. Nič drugega. A ko slišim zanjo, takoj primem za orožje. Jedrska centrala je strel v koleno. Ko sem študiral, sem obiskoval centrale. Povsod enako: zunaj zeleno življenje, notri zelena smrt. Imava srečo, ker Švabi Krümmel in Brunsbüttel za-pirajo.

ANTON: *Pištolo odloži na kovček. Mirno odgovori.* Sanacija bo vredna več kot novogradnja. *Premolk za razmislek. Njegova glava počiva v dlaneh. Potem spusti dlani in strese z glavo. Odločno.* To je posel za naju, to je destrukcija. To sva midva. Greva zraven? *Približa se mu: dvigne desnico, z odprto dlanjo proti njemu.*

TONI: Jaz ne grem! Ne zaupam vam več. *Pokaže na pištolo. Mu obrne hrbet. Tiho nadaljuje.* Nenadoma vam ne zaupam in pika. Nuklearke so itak samo sranje. Bistvo je, da nihče nima nič od njih. Še najmanj pa raja. Atomska energija je zanjo šus v glavo. *Se obrne proti njemu in pomisli, da ga mora razorožiti s konkretnim dejstvom.* Poglejte Japonsko, poglejte Češko! Francijo! Zakaj raja nikoli ni seznanjena z resnico? *Se približa kovčku, na katerem je pištola. Pozorno si jo ogleduje. Izprazni naboje in spet napolni. Potem pomeri.*

ANTON: Pomiri se! *Ga potrepnja po ramenih. Prepričan je, da ga lahko obrne v drugo smer. Veselo nadaljuje.* Ko sem bil tvojih let, sem enako razmišljal; zdaj ko sem v službi, ko sem poln izkušenj, me je uporniški zanos minil. Izkušnje popilijo vse slabosti, še tako slab material pila zglati in mu da sijaj. Jaz mladim ljudem ne bi nič dovolil. *Začne premikati ročico za črpanje škropiva.*

TONI: Kdor tako razmišlja, ni vreden mojega zaupanja. *Poskuša biti posmehljivi, pomaha s pištolo.* Mladost gor ali dol, nukleark se ne dotikam. *Nadaljuje z ostrino.* In dokler boste moj partner, se jih tudi vi ne boste in pika.

ANTON: Kaj pa denar, Toni? Pa najin sklad? *Sladko. Priliznjeno.* Pa udobje? Pa uživancija? Ko se bo na Zemlji stemnilo, boš drugače mislil. *Železo se kuje, dokler je vroče. Ga pogleda in ker na njegovem obrazu ne vidi spremembe, nadaljuje z resnim tonom.* Skoraj pol sveta je že najinega, ti pa – na pol poti se misliš ustaviti. Jaz grem do konca! Do konca! Poglej, fant, če imava zemljo in kapital, če imava energijo, sva bogata, če dobiva vodo, sva midva in najine generacije za vekomaj na konju, če izgubiva kvadratni meter zemlje, kilovat energije in liter vode, sva zgubi, luzerja do konca najinih dni. *Zaploska samemu sebi. Pričakuje tehten odgovor. Odpre usta in čaka.*

TONI: *Ima občutek, da njegov partner govori samo zato, da govori. Odloži pištolo.* Saj imate svoj posel: deratizacijo, potne liste, dvojno državljanstvo, morsko pravo – a ni to dovolj?

ANTON: Ne. Ker je vse to goljufija. *Umolkne. Zazdi se mu, da je šel predaleč. Goljufije ne bi smel omeniti za nobeno ceno. Odloči se za mehčanje prejšnje misli.* Midva sva poštenjaka, poštenjaka po duši. Človek božji, zakaj tega ne razumeš, zakaj je tvoj oče vse to gladko razumel in sprejel?

TONI: Moj oče? *Spet prime pištolo. Pogleda ga. V partnerjev pogledu vidi zlobo. Ničesar več ne bo rekel.*

ANTON: *Padel je v past, je prepričan. Mirno nadaljuje.* Ja, tvoj. Obljubil sem mu, da boš moj sodelavec. *Trdo in glasno. Za večno moj sodelavec. Začne škropiti.*

MUHA: A vohaš? Nekaj smrdi. *Nadaljuje ležerno. Skoraj bahavo.* Moj sin, kako naj rečem, a ti je všeč? Bi šla z njim, če bi te povabil na zmenek? *Sede na stol. Malo mimo. Videti je smešno in nerodno.*

MUHICA: Je trezen?

MUHA: *Odkrito in cinično. Želi pridobiti njeno pozornost, ki je malo prej splahnela.* Mislim, da ni. Nekam rdeče oči ima, ampak - mislim, da so take od kavča. Moj sin je bil še lani zvezdnik. A to veš? Pop zvezdnik. *Jo pogleda. Prijazno nadaljuje.* Imel je skupino, tako najstniško, kot New Kids on the Block, Backstreet Boys, Game over ... Žal so razpadli. Tvoja prisotnost bi ga razveseljevala in skupina ne bi propadla. Fantje so zaslužili. Za sproti je bilo več kot dovolj. Zunaj imajo ploščo. In so priljubljeni. Jih poznaš?

MUHICA: Žal ne. Kako se jim pa reče? *Pospravi sušilec pod kavč.*

MUHA: Reče? Nimam pojma. Bili so tako kratek čas skupaj, da si imena niso mogli izmisliti. Moj sin je predlagal začasno ime. Za ploščo. Sanke. Tako so se imenovali. Ne vem, mogoče Na sankah. Lepo ime, a se ni prijelo ... *Opazuje jo in sklene, da bo zgodbo o sinu nadaljevala, če že ne potencirala.* Moj sin ne bi podlegel tvojim čarom. Zato je primeren zate. On je pravzaprav zlat fant, šolo je naredil,

sam svoj mojster je, igra kitaro in lepo se oblači. Kar poglej ga! Takih sinčkov je silno malo. Če želiš, ga pokličem.

MUHICA: *Milo prosi, prvič je v takem razpoloženju.* Ne, ne, prosim, ne!

MUHA: *Napadalno.* O, sovražiš moške?

MUHICA: *Vrne z enako mero.* Danes jih. *Se sladko nasmehne, neopazno pomane roke.*

MUHA: Včeraj?

MUHICA: Tudi včeraj sem jih.

MUHA: *Zaslepljeno nadaljuje.* Ampak, ljubica, moj sin še ni moški, on je fant, mladenič, niti dvajset jih nima, nedolžen otrok – tako rekoč. Če moj sin ne dobi družice, žene, soproge, bo naša družina propadla. Jaz sem tu zato, da propad preprečim. Jaz sem mama zato, da vodim družino. Družina je tako sveta stvar kot stvarstvo samo. Pojdi dol in daj mu priložnost!

MUHICA: Kako priložnost? Se ti je zmešalo? *Se na silo zasmije.*

MUHA: Dobro, pa pojdi gor in daj roko hčerki!

MUHICA: Niti pod razno! *Ne popušča.* Jaz imam svoje življenje, nisem orodje, s katerim boš vrtala luknje ali ometavala zid. *Vrže glavnik v steno.*

MUHA: *Zdaj je v prednosti, zato mirno nadaljuje.* Tvoji lasje so kot čopič, kot snop pšenice, lepo so speti na zatilju, črni kot saje in vse na tebi mi je strašno všeč ...

MUHICA: Strašno? Daj no, ustavi se! Lahko si bom kaj slabega mislila o tebi. *Se ji približa in ji položi roko na ramena.*

ANTON: V kovčku imam tudi tvoj potni list.

TONI: Mojega? Čemu? *Stopi k mikrofону in ga podrži pred ANTONOVO glavo.* Kot da bi hotel izjavo črno na belem.

ANTON: *Se izkašlja.* Pokašljevanje nima zagatnega predznaka, ampak poudarja samozavest, ki prekipeva iz njega. Svet brez potnega lista ne funkcionira. Identifikacija je možna tudi na druge načine, a brez temeljnega dokumenta ne obstajaš. Misliš, da bo državljanstvo propadlo, da nekoč ne boš Slovenec, ampak samo človek tega sveta? Ne, ne, pasoš je tvoj obraz, pasoš je navsezadnje tvoja rit. *Odrine mikrofón in vstane.* Jaz imam samo dve želji: biti lastnik skladov in tiskati pasoš, pasoš z dvojnim, trojnim državljanstvom. Kaj češ lepšega?

TONI: Ste navalili s tem pasošem ... Pokažite mojega! *Odloži mikrofón, nakaže nekaj plesnih korakov, a plesa ne konča.*

ANTON: Fantastičen ponaredek! Fotka kozmično delo! In tvoj podpis! Nanografija!

TONI: Pokažite!

ANTON: Preden ti pokažem, drobna intervencija, samo v vednost, nič drugega, v vednost! *Tleskne s prsti, oblizne si ustnice in s prikritim zanosom nadaljuje.* Evropska komisija in njen urad za migracijo prebivalstva prav zdaj bereta moj predlog, da bi tudi živali imele pasoš, vse živali, tudi muhe in bolhe, polži in črvi, kače in levi. Si to predstavljaš? *Z noge odpre kovček.*

TONI: *Pogleda v kovček.* Ne! Proti sem! Tega ne podpiram! *Brcne v pokrov kovčka.*

ANTON: *Besno.* Pa zakaj ne? Ti si nor! Pozabil si na posel. Na posel! Pasoše bojo tiskale vse države, zrasle bojo nove tiskarne, v njih bojo zaposlitve, kamionov bo zmanjkalo, tiskarske barve, iznašel bom umetni papir; nimaš pojma, koliko fotografij bo treba ... Pomagaj mi! *Odloži škropilnico.*

TONI: *Mu pomaga.* Kača na fotografiji? *Posmehljivo.* Lepo vas prosim! *Si oprta škropilnico in škropi.*

ANTON: Tudi zajec bo gor in muha in bolha in slon in veverica ...

TONI: *Stopi k mikrofONU.* Mene ta posel ne zanima.

ANTON: Ko sem bil tvojih let, sem enako razmišljal, potem ...

MUHICA: Zakaj me tako gledaš?

MUHA: Grozno smrdi. *Vstane.* Ves čas imam občutek, da te nič ne zanima. Vrtiš se v krogu, ki ni tvoj in v nevidni pajkovi mreži, ki je zate neprehodna. Vsi smo ujetniki pajkove mreže: oni spodaj, mi zgoraj. Ko se boš tega zavedala, bo prepozno.

MUHICA: Ne razumem poante!

MUHA: Moj sin lepo in svobodno leži na kavču. Njegova svoboda je omejena, ti tega ne dojemaš, nočeš videti, da je kavč ujet v pajčevino, pripet v trdno ujetniško mrežo, iz katere ni izhoda. Na kavču je sicer luknja, luknjica, iz katere polzi smrad od spodaj, ampak kavču je vseeno, tudi sinu, ki se je udobno zleknil na njem.

MUHICA: *Prime za vabo.* Luknjo bi morala zakrpati.

MUHA: *Ironično.* Seveda. Poslušaj, nekaj drugega hočem reči: z druge, z najine perspektive pa je položaj drugačen. Še tako tanka, še tako krhka nitka je lahko debela veriga, pletena vrvi, ki ne popušča ... *Se s prstom na ustnicah ozre naokrog.*

MUHICA: *Malo je zbegana, res je prijela za vabo.* *Ostro napade.* Ni mi všeč, kar govoriš!

MUHA: Moj sin je tvoj rešitelj, ljubica moja!

MUHICA: On?

MUHA: Ja. On. Kam greš? *Se zaziblje v bokih in dvigne pižamo, da pokaže stegna.*

ANTON: *Skloni glavo. Prestrašeno.* Kaj je to? Komar?

TONI: *Se zasmeji.* Ne! Muha. *S cevjo škropilnice lovi navidezen mrčes.*

ANTON: Kje je? Prekleta zalega ... Kje sva ostala?

TONI: Vaša zamisel o svetovnem potnem listu je vznemirljiva, a pošastno nevarna.

ANTON: *Dvigne roke.* Vedel sem, da boš podvomil vame. Mislil sem, da razumeš pojem in besedo posel. Žal sem se zmotil. Ko vodiš posel, čustev ni. Moji potni listi za vsako živo bitje predstavljajo univerzalnost sveta. Nihče se ne bo mogel izmakniti nadzoru v primeru epidemije, kriminala in terorizma. *Preskoči nekaj kovčkov, se približa TONIJU in mu v hrbet potisne prst. Roka je v obliki pištole.*

TONI: Kača – teroristka? *Se naglo obrne.*

ANTON: *Se umakne, razočarano zine.* Nehaj s to svojo kačo. Svetovni potni list za vsakogar je namesto svetovnega zaslona, na katerem bi bilo mogoče videti vsakogar v vsakem momentu. Moj potni list omogoča državam, da ... *Sledi gesta streljanja s stisnjeno pestjo in kazalcem. Potem pihne v prst in spusti roko.* Ko sem končal faks ...

TONI: Ni videt!

ANTON: *Sede in stegne noge.* Ko sem končal biotehniško, sem prvič pomislil na univerzalni dokument, s katerim ne bi bila mogoča le identifikacija posameznika, marveč tudi njegova bančna varnost, da o socialni noti ne govorim.

TONI: To je mimo. Ponavljate in prodajate stare fore. *Zniža stojalo mikrofona in ga postavi pred ANTONA.*

ANTON: Ponavljanje je edino zdravilo za človeško naivnost. Moj potni list, no, poglej svojega, odpri prvo stran, vidiš, tvoj potni list je esenca tvojega drugega jaza, fotografija je več kot identifikacija, tvoj obraz skriva vse možne skrite kode, tvojo politično opredelitev, sedanjo in nekdanjo, na obrazu je zakodirano sledeče: zakonski stan, spolna usmeritev, sorodstvo, posest, lastništvo delnic in skladov, če obrnemo obraz, če obrnemo glavo, je na tilniku vzorec tvojega vedenja, DNK, vse bolezni in zdravila, ki jih jemlješ ... Želiš še kaj vedeti? *Razširi roke in se nasmehe.* *V pogledu pa nekaj prezira.*

TONI: Zakonska osnova za vse to?

ANTON: Evropska unija je zakon vsemu temu, fant moj.

TONI: Poserjem se na eu! Natočite še malo.

ANTON: *Odpre pokrov škropilnice in toči škropivo iz vedra.* Jaz pa ne, nor sem na Evropsko komisijo, na komisarje in parlament. Ti bi brez euja čepel na kahllici in prosil boga, naj ti prinese košček papirja. Eu je varnost, eu ti briše posrano rit! Zapomni si to!

MUHA: Moj sin zagotavlja varno pot skož življenje. To mu je položeno v zibel, ta skrb za drugega. Daj, pokliči ga in ne letaj naokoli! *Obrača glavo semintja.*

MUHICA: *Leže na tla, leži na trebuhu.* Pod mano so ljudje. Pridi jih pogledat!

MUHA: Me ne zanimajo.

MUHICA: Človek ni podoben človeku!

MUHA: Je, je, slabo vidiš. Vsi so enaki, še bolj isti kot jaz in ti.

MUHICA: Včeraj sem nekemu človeku sedla na nekaj mehkega. Ko me je zagledal, je naredil tak veter ... Neka reč je poletela proti meni, komaj sem ušla. So vsi taki? Smešni. Glasni. Gibčni.

MUHA: Moj sin je drugačen: njegova mirnost navdušuje, njegova tišina očara.

MUHICA: Še zmeraj leži na kavču. Je bolan?

MUHA: *Jo pogleda, nekaj časa vztraja pri tem, potem skloni glavo.* Zakaj ne greš?

MUHICA: *Niti sekunde ne okleva.* Ostro. Brez dokumentov ne morem nikamor!

MUHA: *Leže k MUHICI.* Moj sin jih ima. Zate in zame.

MUHICA: A tu tiči zajec? *Se nasmehne in zaploska.* Ne bo šel z nama?

MUHA: Ti greš sama!

MUHICA: Če gremo vsi, grem tudi jaz.

MUHA: *Ji zabrusi.* Spet sanjaš!

MUHICA: Ne, ne sanjam! Res pa je, da sem mislila, da slišiš moje misli. *Močno upa, da jo je utišala.* Namesto nje se oglasi nekdo drug.

TONI: *Odloži škropilnico.* Kakšen načrt imava zdaj?

ANTON: S potnim listom?

TONI: Ne. Kaj bova s sklado?

ANTON: *Vprašanje mu je všeč, stisne dlani tako, kot da bi molil.* Lagodno in lahkotno zakoraka po prostoru. Pred nekaj leti sem nagovoril dva partnerja, ki sta poslovala z državno upravo, dogovor je bil jasen: letos najnižjo ceno postavljam jaz, drugo leto tvoj oče, naslednje leto tretji partner. Vsako leto je enemu od nas kapnilo dva milijona. Čistega. *Opazuje sogovornika.* Ko smo se naveličali tega posla, smo prodajali drogo in orožje, denar je pral tvoj oče. Po nesreči je bilo vsega konec, jaz sem šel na svoje, drugi partner na svoje, mene so začeli zanimati potni listi, dvojno državljanstvo in stalno prebivališče ...

TONI: *Nasede, saj izreče, cesar ne bi smel.* Ali drugače: begunci so vam zmešali glavo. *Poklekne, vedro obesi na škropilnico.* Jaz sem končal ...

ANTON: *Dokaj grobo.* Če bi oče živel, bi te zdaj mahnil po gobcu.

TONI: Vem. Zakaj je umrl? *Se zravna in očisti kolena.*

ANTON: Tvoj oče – zakaj je umrl? Nezgoda, Toni, saj veš, sam si jo omenil. *Brezbrižno in vsevedno.* Ko odpovedo zavore, življenje visi na nitki.

TONI: Komu je bil napoti?

ANTON: Nikomur. Sam je zabredel ...

TONI: Je bil nezvest?

ANTON: Bil. Njegova hči ...

TONI: Ima hči potni list iz vašega kovčka? *Se mu približa.*

ANTON: Ima. Več potnih listov ima. Zato ker je vročekrvnica, ker je dekle s tisoč obrazi ... *Se nasmehne, odkoraka proti škropilnici.*

TONI: *Pohiti za njim.* Počakajte! Pretiravate. Kot zmeraj. *Pograbi mikrofon in mu sledi.* Nek model obstaja, neka fama, ne vem, obstaja moška frustracija o večnosti, o večvrednosti, češ moškimi je dovoljeno več kot ženskam, moški imajo višjo plačo kakor ženske, moški so močnejši, moški so bolj izobraženi, bolj iznajdljivi, moški so bolj svobodni in vse to moškega vodi v začaran krog nevednosti. Razumete. Krog nevednosti je krog neskončnosti. *Umolkne za hip.* Če je moj oče prešuštnik, sem jaz avtomatsko ženskar, in če je moj stari bogat, je simptomatično, da sem jaz tudi, da sem grozen zapravljivec, kvartopirec in kockar. Če je oče drvel za babami, je brščas njegova hči nora na dedce. Ali pa: je njihova sovražnica ... *Spet umolkne in ugiba, če je na pravi poti. Potem nepričakovano obrne pogovor.* Če je oče pral vaš denar, ste vi kolovodja kriminalne združbe; če je oče padel, boste padli tudi vi. In prav to, to zadnje me silno skrbi, da ne rečem vznemirja do skrajnosti ... *Zase.* Nemogoče je, da se posel zedini s človekom, kakršen ste vi.

ANTON: *Se vrne h kovčkom.* Ne razumem ... *Se dotakne pištole na kovčku.*

TONI: Tu ni kaj razumeti, treba je samo poslušati. Rekel sem, da ima vsak človek svoj zakon o sebi in svoj svet o drugih. *Se mu približa, mu govori v obraz in stiska pesti ob telesu.* Jaz sem, na primer, zakon, vi ste svet, kdo je kdo v tem krogu odvisnosti? Če sem jaz zakon in vi svet, sva oba povezana v skupnost, v državo, sva državljana. Tako bi moralo biti! Ali je? Kje pa? Daleč od tega. Midva sva enoinisto, svet zakona, zakon sveta. Tako se tudi obnašava. To je napačno! To je grozljivo dejstvo. *Ga odrine.* In njegova hči, kaj imate z njo?

ANTON: *Začudeno.* Jaz?

TONI: Zaradi nje nama bo nekdo spodnesel noge. Na tleh bova. Kaj bova takrat?

ANTON: Kaj me tako gledaš? *Stopi korak naprej.* Meni ne bo nihče spodnesel nog. Zapomni si! Najmanj pa ti, fant moj! *Se naglo umakne.*

TONI: *Mu sledi.* Bo, bo! Nekdo vam bo. Samo en napačen potni list naj se pojavi in vaša glava bo odletela kot tista muha tam na kavču.

MUHICA: *Se ozira naokrog.* Sem slišala prav? Je to bil veter ali človeška sapa?

MUHA: *Nastopaško.* Ljudje radi pljuvajo po nas.

MUHICA: Čigava sem jaz? *Jo pogleda.* Tvoja nisem, to vem.

MUHA: Ne vem, čigava si; vem le, od kod si prišla.

MUHICA: Z juga, kajne.

MUHA: Ja. S sinom sva nazadnje potovala na jug pred dobrim letom. *Leže na hrbet. Odkrije noge. Sproščeno.* Letela sva nekaj ur, sin je zdržal dolgo pot, mislim, da je v dobri kondiciji, zdrav je in to se pozna pri vsakem zamahu. *Maha z rokama gor in dol.* Ko sva prispela na jug, sva se ustavila na pokopališču, kjer je pokopana moja rodbina, oče, mati, stari oče in stara mati, tudi sestre in bratje so tam. Sin se je zdržnil nad številom pokopanih. Rekel mi je, da zemlja na jugu ni samo toplejša od tukajšnje, ampak tudi mehkejša, bolj rdeča in njeni kamni so – navzlic ostrim robovom – nežnejši kot tukaj na severu. *Spremeni pozo in govoricu. Nežno.* Opazila sem solzo na njegovih licih, nežen človek, sem pomislila, če se mu utrne solza, prijazen človek, če privoli obiskati zadnji dom mojih prednikov. S sinom sva potem šla na kavo. Povedal mi je, da je brez ženske, da je ne more najti, da se zato zapira vase, da mu je kavč čisto vse. Obljubil mi je, da ne bo več pil in potem, ko sva se odpravljala domov, me je prosil za denar. Dala sem mu ga. Za uro ali dve je izginil. Vrnil se je, opotekel se je do mene in me poljubil na čelo. Moje življenje se izteka, je zajokal, moja krila se bojo lepega dne ustavila, je nadaljeval in mi pokazal fotografije mojih staršev, sester in bratov. Kje si jih staknil? sem bila radovedna. Ni odgovoril. Le zajokal je, vzela sem fotografije, jih skrila pod krilo in ga potegnila, pojdiva, greva domov! In poletela sva. Tik pred nočjo sva prispela. Od takrat se moj sin ni premaknil s kavča.

MUHICA: Kje so fotografije? *Vstane.* Kaj je z njimi?

MUHA: *Migne z glavo.* Pod kavčem so. Sin nikomur ne dovoli, da jih pogleda. Še meni ne. Boš ti poskusila?

MUHICA: Bom! Fotografija je od nekdaj moja strast, še zlasti če je stara!

MUHA: *Dvigne roke.* Sem vesela tega. Jaz sem tista, ki te lahko oskrbujem s fotografskim materialom. *Očitno je, da je spet pristala na njeno igro. A se hitro izmuzne iz primeža. Upa, da bo njena želja suspendirana.* Kolikor vem, je materiala zmanjkalo. *Se nasmehne.*

Sledi glasno navijanje starinske ure.

ANTON: *Premika škropilnico semintja. Ležerno.* A tebe kdaj prešine misel, da bi bil drugo agregatno stanje. Da bi bil plin?

TONI: *Ga gladko zavrne. Ne. A ne čisto, dopusti malo možnosti.* Rad bi bil žuželka. Čebela. Muha. Zalimal bi se na šipo in cel dan poslušal ljudi.

ANTON: Dolgčas! *Se ozre naokrog.* Muho lopneš - in adijo, život!

TONI: Pride nova muha. *Mu nastavi past.*

ANTON: Pride, pride ... *Ga grobo zavrne.* Kurca pride! *Se postavi v pozo kavboja, ki se pripravlja na strelski obračun.* Tvoj oče mi je zabičal naslednje: ne želi si drugega sveta, ker ga ni, ne išči druge ženske, ker je ni, kaži pravi obraz, ker drugega nimaš. Ko lažeš, laži pošteno. Stari je zmeraj nekaj nakladal. Ko je govoril, se je zraven režal. Kako naj ti verjamem to, kar govoriš, sem ga spraševal. 'Saj ti ni treba,' je odgovoril, 'poslušaj me in misli si svoje.' In ti si točno tak. Karkoli predlagam ... *Umolkne.* Ne vem, mogoče se motim. Vsako mojo idejo zavrneš z nasmehom. S tabo je težko delati, nimaš posluha za skupnost, za dialog. Nekega dne bova prekinila posel ... *Se zgrudi od navideznega strela. Je na kolenih.*

TONI: Nikoli ga ne bova prekinila! Jaz sem cost killer. Zavezala sva se eden drugemu, da bo najin posel skupna in prijazna intervencija. Držite se pravila: nihče vam ni enak, ampak to še ne pomeni, da me izrinete iz konkurence. Ne vem, zakaj ste sploh reagirali na mojo muho. Lepo ste me vprašali, lepo sem vam odgovoril. Vi pa kot otrok: oče mi je zabičal, oče mi je zabičal ... Nanoninobiboboborepofotografix! *Zamahne z roko.*

MUHA: Ne boš šla dol? *Vstane.*

MUHICA: Premislila sem si. Utrojena sem. *Povesi roke, skloni glavo.*

MUHA: Lep izgovor. Moja mama je pogosto rekla ... ja, ko sem jo prosila za pomoč, je rekla, počakaj, ljubo dete, tvoja mama je utrojena in ... Utrojena je bila dan in noč, tedne in mesece ... Nikoli fiksirana na mater!

MUHICA: Tvoj sin se je malo premaknil. Nič ti ni podoben. Je očetu?

MUHA: Celi očka. Neverjetna podobnost.

MUHICA: Imaš njegovo fotografijo?

MUHA: Nimam.

MUHICA: Kje živi? *Vstane.*

MUHA: Odgovorila sem ti.

MUHICA: Imam občutek, da bo zdaj zdaj potrkal na vrata in vstopil. Tak prijeten človek, s kovčkom ...

MUHA: Fantaziraš!

ANTON: Glej, tam spodaj, na jugu, je tvoj oče imel otroka. Punčko. Z neko neznancko. To mi je povedal tik pred svojo smrtjo ... Oprosti ... *Vstane. Obotavljajoče*

nadaljuje. Ne vem, zakaj sem ... Moral sem ti povedati. Imel sem občutek, da je tvoj stari želel, da ti to povem.

TONI: Želel? Nori ste! O tem nočem nič vedeti. Bolje je, da nič ne vem. *Začne z njega vlačiti kombinezon.*

ANTON: *Pritisne nanj, kolikor se da.* Bojim se, da boš tega otroka ... to svojo sestro nekega dne srečal. Boš videl, nepričakovano, po naključju - tako kot voda pride v čevlj. Tvoj oče je rekel, da je zanjo poskrbel, da ne bo nikomur v napoto, tudi tebi ne.

TONI: *Postane pozoren.* Taka prijateljca sta bila?

ANTON: *Dokaj brezbrizno, a dovolj zavzeto, da je slišati resnično.* Ja, vse sva si povedala, med nama ni bilo skrivnosti.

TONI: Pa je bila!

ANTON: Na primer? *Se nasloni na roke.*

TONI: Jaz.

ANTON: Kaj – ti? *Vstane in nervozno zakoraka po prostoru. Oblečen je v črno obleko in belo srajco.*

TONI: Jaz nisem njegov sin. Jaz sem tvoj sin! *Zajame sapo, a ne pred njim. Diha, kot da bi se dušil.*

ANTON: *Se spotakne ob kovček.* Dobra zajebancija! In blebetanje. Ti si res cost killer! Preseneča me tvoja brezbriznost do svoje sorodnice. To ni dobro. *Kombinezon stlači v vedro.*

TONI: Je dobro. Rekel si, da je preskrbljena. To je ta trenutek najpomembnejše dejstvo. Se ti ne zdi?

ANTON: *Izkoristi ponujeno priložnost.* Pri teh rečeh se vedno kaj nenavadnega najde. In denarja nikoli ni dovolj. Sam veš.

TONI: Denarja? Nanj niti pomislil nisem.

ANTON: Pa si! *Se zasmеji naglas.* Če ne bi, zdaj ne bi bil z mano. *Potrka po prsih.*

MUHA: *Prisluhne.* Nekdo trka!

MUHICA: Tebi v glavi trka. *Stopi na rob polžastih stopnic.*

MUHA: Resno mislim. Tebe iščejo. Ko sva bili nazadnje sami, je enako trkalo.

MUHICA: Nihče pa ni vstopil. *Stopi na stopnico.* Takrat si nam razdelila denar in obljubila, da bom ostala pri tebi. Poglej, kako sem uredila stanovanje! Vse stene so čiste, strop je bel kot sneg in kavč – vidiš, niti malo prašen in poflekan. Ti zmeraj iščeš dlako v jajcu. Preden me našeneš, prinesi dokumente! Potni list je

več kot nujen, tudi kreditno kartico si mi dolžna in zdravstveno zavarovanje prav tako. Ne morem naga v svet. Čigav je tvoj sin?

MUHA: Pod kavčem je pet potnih listov, pet zavarovanj ... Izberi! *Migne z glavo proti kavču.*

MUHICA: A nobene kreditne kartice!

MUHA: Ko boš zaslužila, jo boš dobila.

MUHICA: Komu je podoben tvoj sin? *Stopi s stopnice in se približa MUHI.*

MUHA: Tebi že ne!

TONI: Molčiš?

ANTON: Dobra zajebancija! *Škropilnico in vedro odnese v ozadje.*

TONI: Lahko bi vam rekel ata. Ali očka ... *Hodi za njim, se mu približa.*

ANTON: *Se umakne.* Egoizem je, če se ne spoštujeva. In egoizem je, če nimaš odnosa do svojega premoženja. Američani o kralju pravijo, da dolarja nista vredna niti on niti njegovo delo.

TONI: Zakaj potemtakem imajo Angleži kraljico?

ANTON: Zato ker je Angleži ne jemljejo kot lastnino, ampak tako, kot je.

TONI: Ne, ni narobe, je pa drago. Kraljica v svojo juho pljuva zato, da jo v družbi z drugimi lahko sama poje. Svet je zdaj narejen po moji meri, če bi bil po tvoji, bi kraljica stradala. Kakšno srečo ima Velika Britanija ... In pravite, da z očetom nista imela skrivnosti ...

ANTON: Točno tako. Nisem ti povedal ... *Dvigne roke.* Z njim sem začel posel s potnimi listi in dvojnim državljanstvom, z njegovo pomočjo in njegovimi nasveti sem postal to, kar sem zdaj. Tvoj oče je bil najprej navaden zmikavt, kurčev tatič denarnic, pozneje nočni čuvaj, jaz sem ga postavil na noge, jaz sem bil njegova vizija. Na srečo se je hitro učil, veliko je znal. Tudi o pomorskem pravu in ladjah. Ko sva ponaredila prvi potni list – on ga je - o skupni Evropi ni bilo ne duha ne sluha. Šele spopadi na Bližnjem in Daljnem Vzhodu so nama odprli oči. *Ga motri, kot da bi želel slišati njegov srčni utrip.* Potni list je postal zlata jama. Kdor je z njimi operiral, je obvladal vse, celo revolucijo in terorizem.

TONI: *Ironično.* Česa ne poveste, gospod!

ANTON: Tvoja sestra ... Uf! Tega mi ne bi bilo treba reči ...

TONI: Sestra? Kaj bova z njo? Jo boste nategnili? *Slači kombinezon.*

MUHICA: Tako si želim brata, tako si želim poštenega sorodnika, s katerim bi delila svojo usodo ... Moja mamica spi, moj očka – kdove – kje leži? Bratci so obstali na sredi poti, sestricam ni pomoči. A ni to kruta usoda? Kaj me tako gledaš?

MUHA: *Nastopaško*. Imela sem več moških. V mladosti - seveda ...

MUHICA: Ja, kdaj pa? Zdaj te nihče niti povohal ne bi.

MUHA: *Prikima*. Le dva sem ljubila. Eden se je ukvarjal s potnimi listi, drugi je bil priložnostni tatič. In bila sta krasna, temna kot moje krilo, vesela, izvrstna plesalca, letela sta po plesiščih, kot jaz po stropu in stenah. Vihrava sta bila, nikoli prazna, nikoli brez idej – kakšna moška. Zakon, ti rečem, zakon in svet!

MUHICA: Kdo je oče otrok?

MUHA: Veš, tega pa ne vem. Mogoče oba, mogoče celo kak tretji moški. Z nekim šoferjem sem hodila. A ni bil kaj prida.

MUHICA: Čigava sem jaz?

MUHA: Moja nisi. To vem.

MUHICA: Čigava? Čigava? Čigava? *Hodi - kot po brvi - in lovi ravnotežje. Potem sede na tla in se poigrava z navideznimi igračkami. Izdeluje tortice, zaliva rože itd.*

TONI: *Kombinezon odnese v ozadje in ga stlači v vedro. Pizda, preziram preteklost. Najina pogodba še velja?*

ANTON: Še. *Priliznjeno*. A ne bi pregledala potnih listov?

TONI: Pet tisoč jih je. *Sezuje visoke čevlje in jih zabriše v ozadje.*

ANTON: Kmalu jih bo petdeset tisoč! Odpri kovček! Tega ja! Tvoji čevlji so not.

TONI: *Se obuva*. Pripravljen sem. *Ko se obuje, z ного močno udari v tla. Vključi se dvigalo, ki potuje navzdol in se ustavi takrat, ko ANTON odvrže potni list.*

ANTON: Odpri tisti kovček! Bral boš imena, jaz jih bom zlagal po abecednem redu.

TONI: Nesmiselno početje! Preglejšva samo kovčke. Če so v njih potni listi, je naloga opravljena, če jih ni ...

ANTON: So, so. Odpri drugi kovček!

TONI: *Odpri kovček, ga obrne, iz njega pade en sam potni list*. Neka ženska, punca, simpatična, temna kot ...

ANTON: Vse so temne kot ...

TONI: Ta mi je všeč. Na, poglej! *Mu vrže potni list.*

ANTON: *Ga pobere in odpre*. Pomota. Ta ni pravi, proč ga bom fliknil! *Ga vrže v prazen kovček, ga z ного brcne v dvigalo, ki skupaj s potnim listom odpotuje navzgor. Potem spet odpira kovčke in skupaj zlagata potne liste.*

MUHICA: *Pohiti k dvigalu in opazuje njegovo premikanje*. V čem se žival razlikuje od človeka? *Ko se dvigalo vzpne in ustavi, odpre kovček, vzame potni list ga potisne v žep, kovček pa z ного zbrca iz dvigala.*

MUHA: Če je žival suženj in človek delavec, potem je odgovor na dlani, ljubica moja. Suženj se proda enkrat za vselej, delavec vsako uro, vsak dan. To je dobro in slabo. Suženj ne pozna konkurence, delavec zmeraj. Kakšna pa je razlika med mano in tabo?

MUHICA: Ti si kuharica, jaz sem tvoja kuhinja. Ko ti kuhaš, jaz ustvarjam red in harmonijo. Med nama je trdna vez, kar pomeni, da sva enoinsto, da sva skupaj. Zakaj me preganjaš?

MUHA: Ker bo hiša slejkoprej propadla. Pojdi, ljubica! In se ne vračaj!

MUHICA: Mama ...

MUHA: *Pobiti k njej in ji z dlanjo pokrije usta.* Psst! Tiho! Tiho! Tiho!

ANTON: Pet tisoč! Eden manjka ... *Ploska kot obseden.*

TONI: *Išče med kovčki.* Kaj pa ta? Ta je najbolj dragocen. Čigav je?

ANTON: Od tvoje sestre, no, polsestre ...

TONI: Ne lažite!

ANTON: To je otrok tvojega očeta. Žal mi je, da sem jo pomešal s temi ... S temi begunci, s temi črnimi kurci ... *Brcne v kovček, da se razletijo potni listi naokrog. Sede.* Tovarnarji, moji kolegi, vsi po vrsti zapirajo tovarne. Nihče med njimi ni bankrotiral. A ni to zanimivo dejstvo? Vse okrog beda, oni pa v mleku in medu. Priznam, tudi jaz se kopljem v bogastvu. Pa več, zakaj? Zato ker sem si rekel, fant, ne boš živel v svetu, ki ga vodijo in določajo bogati. *Premolk. Čas za reakcijo. Nadaljuje z nižjim tonom.* Midva – jaz in tvoje oče – sva vse pridelala sama, kot kmet na njivi, vse. Bila sva trgovca, nabavna, prodajna, pucala magacine, inštalirala, potem proizvajala in nikoli bankrotirala. Šele ko sva šla vsak na svoje, sva propadla. A sva se hitro pobrala, jaz s potnimi listi, on z bančnim svetovanjem in varovanjem premoženja. Naučila sva se plavati, čakala sva na znak, da poletiva.

TONI: *Ironično.* Pa nista ...

ANTON: *Z istim tonom.* Sva.

TONI: Rekel si, da je on delal pasoše.

ANTON: Saj ni res, jaz sem jih, on je pridobival državljanstvo za vse emigrante. Uf, koliko je bilo dela. In koliko ga je še?

TONI: Kdaj je dobil otroka?

ANTON: *Premišljuje.* Pred dvajsetimi leti.

TONI: Kje se je rodila?

ANTON: *Premišljuje.* Dol, na jugu države.

TONI: Kako ji je ime?

ANTON: *Brcne pasoš proti njemu.* Lepo ime sta ji dala.

TONI: Kdo je njena mama?

ANTON: Ženska z juga. Temna, lepa, dolgi lasje ... Pa kaj me tako gnjaviš s tem. Čisto druge misli imam ... Ta zanikrna vprašanja! Jaz sem človek sveta ...

TONI: Jaz sem zakon tvojega sveta. A je bil moj oče prerok?

ANTON: Bil.

MUHICA: Kakšne lase je imel moj oče?

MUHA: *Premišljuje.* Dolge.

MUHICA: In oči?

MUHA: *Premišljuje.* Velike. Modre.

MUHICA: Je bi velik? Suh?

MUHA: *Premišljuje.* Strašno velik.

MUHICA: Je kadil, je pil?

MUHA: Ne. Jedel je izbrane jedi. Pač svetovljan ... Ne, ne, človek sveta, popotnik, liferant in zapeljivec.

MUHICA: Te je zapeljal?

MUHA: *Premišljuje.* Večkrat. Vsako, ki jo je srečal, je zapeljal.

MUHICA: Zakaj?

MUHA: *Premišljuje.* Tak človek pač. Dišal je po ženskah in imel strašansko lep moped.

MUHICA: Je on moj oče?

MUHA: *Premišljuje.* Koliko je ura? Čas je, da se posloviš.

ANTON: Tebe potni listi in dvojno državljanstvo ne zanimajo? *V velikanski kovček začne zlagati potne liste.* Nikoli nisi pokazal interesa za ta posel. Delo je zabavno. Služiš, ne da bi vedel, kdo plača. *Se nasmiha, vseh mu je misel.*

TONI: Kako da ne? Pasoši niso brez imen niti brez fotografij ...

ANTON: Ko jih začneš tiskati, ne veš, čigavi bojo. Veš samo to, da ne bo fiaska. To je zelo pomembna iztočnica. Tvoj oče je potreboval zase in za svojo famulijo ogromno pasošev. Iz leta v leto več; zadnjega, ki ga je izdelal, je bil od nje, od tvoje sestrice. *Dvigne glavo.* Rabila naj bi ga za potovanje na jug, na vzhod in tako naprej. Tvoja sestra je čez noč postala najbolj iskana ženska na svetu. Vsi so jo iskali, vsi so zanjo postavljali vislice in električne stole. A nobenemu doslej ni uspelo, da bi jo spravil s sveta. Se ti sanja – zakaj?

Toni *odkima*.

ANTON: Ker si je zastrupila jezik in z njim širila neozdravljivo bolezen. Nekakšno ebolo ...

TONI: Ti bi jo lahko spraval s sveta?

ANTON: Ne. Ne bi mogel. Ker je nikoli ne bi našel.

TONI: Jaz bi jo zaprl. Njeni zločini bodo pošastni. Bolj kot najini potni listi.

ANTON: To drži kot pribito. Tvoja sestra je očitno fantomka, teroristka. Zvita, nezadržna, neustrašna ... In zdaj se skriva. To ni njena lastnost. Ampak – glej, usoda je muhasta.

TONI: In mutasta.

ANTON: Ti bi jo zašpecal?

TONI: Ja. Postavil pred sodišče. Njeni zločini ...

ANTON: Kakšni zločini? Izpolnjuje ukaze. Barabam prenaša bolezen. Zato ustvarja novi svet, novi nazor, razumeš. Takšna je kot tvoj oče ...

TONI: Kaznovati jo je treba. *Sede na stopnice. Vrta krpo in jo navija na roko. Kdaj bova začela? S kazalcem potegne po svojem vratu.*

ANTON: *Začudeno. Začela? Kazalec upre v strop in se nasmehne.* Jaz lahko začnem takoj. Odločil sem se za dvoje: za pasošče in begunce. Tu notri in v drugih opuščeni halah po državi – teh je zdaj kot listja in trave - postavim tekoče trakove - stometrške, magari kilometrske, razumeš - dve vrsti tekočih trakov, na enem tiskamo pasošče, na drugem se kotalijo begunci; tam pri vratih se slečejo, malo naprej umijejo, potem preoblečejo, fotografirajo, nekje tule jim robot v roke potisne pasoš in – izvoli, Evropa, vzemi jih, tvoji so; lahko pa taisti tekoči trak obrnem in na drugem koncu folku ukažem, marš iz Evrope - in tudi v tem primeru jim robot v roke stisne pasoš. Ajnfoh posel, čist kot solza, dobičkonosen kot jedrski odpadki in stoprocentno efekten. Dol padeš! In ne pozabi, Toni, koristi bojo imeli prevozniki, papirničarji, tekstilci, robotika, montaža, komunala in proizvajalci tekočih trakov. Kaj češ lepšega!

TONI: *Se posmehuje.* Nisem imel tega v mislih. *Odločno.* Preden se lotiva tega dela, je nujna eksekucija: brez prič bodo tekoči trakovi lahkotneje tekli. *Potisne pištolo za pas, en del pade skozi hlačnico, ga pobere in namesti.*

Anton *umika glavo pred navideznim mrčesom, z rokama maha po zraku.*

MUHICA: Če grem od tod, me ne bo več nazaj. *S stene odvijte nekaj oprimkov.* Poznaš moje najožje sorodnike?

MUHA: Ne. Nikogar ne poznam. *Se ozira naokrog. Kot da bi koga pričakovala.*

MUHICA: Lažeš! *Oprimke polaga po tleh in hodi po njih.*

MUHA: Pojdi zdaj. Če kdo pride sem, bomo s tabo morali oditi vsi.

MUHICA: Odfrčali v zrak, kaj? Se tega bojiš?

MUHA: Ja. Svojim otrokom želim lepo prihodnost. Če boš ostala tu, se jim slabo piše. Lahko ti poiščem kako drugo hišo. Zgoraj na severu je veliko praznih. Poskusi tam!

MUHICA: A oče še živi?

MUHA: Ne.

MUHICA: Imaš njegova pisma?

MUHA: Samo eno. Poslovilno.

MUHICA: In kaj piše v njem?

MUHA: *Premišljuje.* Nič takega. O svojih zabavah ...

MUHICA: Dobro. Šla bom. Zaradi tvojih otrok. Poskrbela sem, da se me bodo zapomnili, ne da bi mignila s prstom. Če bo kri prelita, ne bo moja. *Umolkne. Kaže občutek, da se ne sme prenačiti, da ne sme stopiti brez razmisleka. Nadaljuje dokaj neprizadeto.* Ne grem na sever, na jug bom šla, mogoče na vzhod, tam imam še nekaj neporavnanih računov. Preveč domišljavih ljudi živi tam. Čao, mama! *Stopi na stopnice in pomaha s potnim listom.* Čao, čao, čao!

MUHA: *Veselo in razuzdano. Polna pričakovanja.* Ugasnem luč?

MUHICA: *Ravnodušno.* Ugasni! Nočem, da me kdo vidi, poznam svojo pot. *Po njej pade krpa. Omahne. Zatemnitev.*

MUHA: Kaj je? Kje si? Me slišiš?

Navijanje starinske ure.

TONI: Anton, prižgite luč, nič ne vidim!

Delna osvetlitev.

ANTON: Si jo? Prekleta muha, nonstop to brenčanje okoli ušes, ta bi sedla še na moj nos! Si jo?

TONI: Sem. Pod cunjo je. Zdelo se mi je, da je bila oblečena v nekaj pisanega, ni bila črna, kot ponavadi.

ANTON: Vešda! *Nadaljuje zafrkljivo.* Najbrž je bila v rožnatem šlafroku ... Spat je šla, presenetil si jo.

TONI: Ne zabavaj! Pridi pogledat! Cunjo bom potegnil k sebi, ti pa poglej, če je spodaj?

ANTON: Nič ne vidim. Prižgi luč! *Resno in dokaj glasno.* Počakaj! Gor grem, bom boljše videl. *Po stopnicah se povzpne višje, za seboj vleče krpo.*

Sledi mu Toni. Ko sta oba zgoraj, sledi popolna osvetlitev.

MUHA: *Ne preveč zaskrbljeno.* Sta jo fentala?

ANTON: Nisem čisto prepričan ... Takim ne zaupam, sploh pa takim frkljam ...

TONI: Dvignimo cunjo, a previdno. *Še vedno daje vtis, da je pri stvari.*

MUHA: Na, tu imaš rezervno! Če bo treba, boš še enkrat lopnil. *Mu z odporom poda kuhinjsko krpo.*

TONI: Fino! Dobra bo. Na tri štiri potegnita, še enkrat bom tresnil po njej. Tri, štiri!

Anton in Muha potegneta krpo, Toni močno udari po tleh. Spet se premakne dvigalo. Muha natoči čaj.

MUHA: *Se zagleda v fotografijo. Odkimava.* Ne, ne, ne ...

TONI: *Na mizo položi pištolo.* Žalovala boš?

MUHA: Jaz ne, mogoče moji otroci, dobro so se razumeli med seboj.

ANTON: Rešiti si jo hotela. Dobro veš, da begunci nimajo svoje domovine. Je imela dvojno državljanstvo?

MUHA: Mislím, da ne. Ni bila iz našega kroga.

TONI: Kam je nameravala? Je bila oborožena?

MUHA: Rekla je, da gre na vzhod. Brez orožja je bila, ampak ne verjamem, da orožja lahko prideš kjerkoli.

ANTON: Tvoj sin se ni izkazal. *Migne z glavo proti kavču. Resno nadaljuje.* Moral bi jo spraviti v zatočišče. Pa brez potnega lista.

MUHA: Vem. Če ga ne bi imela, drame sploh ne bi bilo. Drugi bi opravili to, kar smo morali mi. *Se dotakne pištole, dvigne skodelico in jo ponese k ustom.*

TONI: Dobro, dobro. Zdaj smo spet skupaj, vesel sem ... *Spremeni glas.* Malo neprijeten trenutek je bil, ampak – ta je za nami, bistveno je, da smo skupaj. Kdaj boš prevzela posel?

MUHA: Lahko takoj. Pripravljena sem.

ANTON: *Srkne čaj, jo pogleda in migne z glavo.* Pojdi dol in prinesi kovček! Največjega! *Zavpije.* Največjega!

MUHA: Že grem ... *Odloži skodelico. Po stopnicah se spusti navzdol.*

ANTON: *Migne z glavo za njo.* To je tvoja mama ... *Pokaže jezik in pomiga z njim semintja.* Simpatična, zelo simpatična ... Vsaj dela se, če že ni ... *Se zagleda v foto-*

grafijo, jo dvigne pred oči. Bolj zase. Tu gor je ta frklja še lepša. Glej, glej, ramena tetovirana ... Živali, neki hiroglifi ...

TONI: *Ne pokaže zanimanja za fotografijo. Kaj praviš? Nekoliko posmehljivo. Aja. Moja mama. Mogoče celo sestra, mogoče teta, možno je, da je stric. Naš rod je raznolik, a močno povezan, da ni opaziti razlik med nami. Če sem jaz žival, je tudi ona, če sem jaz žuželka, je tudi ona, in če je ona muha, sem muha tudi jaz ... Se nasmehne in odloži skodelico.*

ANTON: *To si lepo povedal. Tako govorijo tisti, ki se ne bojijo svoje prihodnosti. In petič, ti delaš za dobro drugih. Dozdeva se mi, da svoje delo posvečaš mladim, najmlajšim rodovom. Se ozira naokrog. Kot da bi želel pritrjevanje izrečenemu. A ti lahko nekaj povem? Ostal boš človek, če boš žaloval kot otrok. V zadregi je, pogleda pištolo in jo zavrti. Ko se orožje ustavi, ga zmagoslavno vzame in se po stopnicah spusti navzdol.*

Anton se približa Muhi, ki vleče kovček. Poljubi jo. Vrne mu poljub in spusti kovček. Objameta se. S pištolo ji dvigne spalni plašč, s cevjo drsi po goli koži. Ona se ga oklene še z nogo.

Zatemnitev. Pok. Hrum dvigala.

TONI: *Navdušeno. To, stari, to mi delaj! To, to! Nanoninobibobeborepofotografix!*

Osvetlitev. Muha z razširjenimi in nekoliko stegnjenimi nogami sedi na kovčku in piha v cev pištole. Toni in Anton se panično vzpenjata po steni.

MUHA: *Kam, kam divjata? Pridita dol! Pomaha s pištolo. Ne bojta se! Ne bom vama pridigala, še manj priganjala k delu - vse to je za vama. Kaj pa je pred vama, se mogoče sprašujeta. Zlomi pištolo in jo odvrže. Prijazno nadaljuje. Vsak bo počel nekaj finega zase in nekaj takega, kar bo koristilo drugemu. Kadar bom jaz kaj ukradla, bom to naredila namesto tebe, Anton; kadar bom zapeljevala, bom samo tebe, Toni; kadar bom imela čas, bom za vaju spekla kruh; kadar bosta sanjala, bosta natančno vedela, o kom in čem sanjata, vedela bosta, kaj bi rada in kam gresta; kadar bom pripovedovala zgodbe, bom samo take, ki vama bojo všeč. Premolk. Ko bosta vidva, ko bosta vidva ... Navdušeno. Ja, ko bosta vidva postala muhi ... O, to bo veselo! Se nasmehne. Potem se malo nagne in telebne s kovčka.*

Vključi se dvigalo. Zatemnitev.

Epilog

GLAS: "Muha je žuželka, ki leti osem kilometrov daleč. Prave muhe - znanstveno ime Muscidae - so družina dvokrilcev, ki jo uvrščamo v podred pravih muh kratkorožk; Brachycera, sestavlja jo okoli štiri tisoč danes živečih opisanih vrst, med

katere uvrščamo domačo muho, *Musca domestica*. V hladnejših klimatskih okoljih se razmnožuje v glavnem pred zimo in žuželke prezimijo kot bube ali odrasli osebki. Na jugu, v krajih s toplim podnebjem se hišna muha razmnožuje celo leto. Muhe prenašajo črevesne gliste ali njihova jajčeca in so potencialni prenašalci bolezni dizenterije, gastroenteritisa, kolere in tuberkuloze. Njena velikost znaša šest do osem milimetrov, razpon kril trinajst do petnajst milimetrov, je skoraj črne barve, zadek rjavo rumen. Samica začne odlagati jajčeca, ko je stara 48 ur. Živi tri mesece, odloži pet serij jajčec, v vsaki seriji je sto jajčec. Jajčeca so biserno bele barve in cilindrične oblike. Iz njih se razvijejo bele, breznoge ličinke, ki se zabubijo, iz njih pa se razvijejo muhe, ki se po treh dneh že razmnožujejo. Poleti, ko so temperature visoke, je razvojni krog hiter: pri 35 stopinj Celzija traja sedem dni. Muhe imajo potencirano razmnoževanje in neverjetno mobilnost. Da bi prekinili razmnoževalni cikel, je treba zatirati ličinke in odrasle muhe. Za zatiranje uporabljamo mehanska sredstva in insekticide ..."

GLAS lahko ponovi besedilo. Konca ni.

Petra Koršič

Pod besedami

V spomin pesmi v prozi Tina Ujevića Bor zeleni

Oko ciklona

*"I u tvojem oku, Zemljo, nisam smiješen."
Tina Ujević, Svratište sub Iove divo*

I. [prvič]

Tudi ko stopiš na skalo, jo zaboli. Ne slišimo, a premik atomov spreminja. Morda premik golobovega krila med vzletom s Kitajskega zidu. Morda ni vidno, kar zapisujem zdaj v srce. Morda ne čutiš, ko ti šumnik praska po ušesni mečici. Morda ni to. A vsaka tišina vdolbe globlji verz, ki s skalpelom zareže. Ne bi želeli, da v oko, a ono edino lahko sprevidi. To skalo. Božam. Da pod dlanmi ostane le vlažna sapa. Morda bo nekoč pomagala golobu, da ne bo več iztrebljal na mojem balkonu, zapuščal jajčeca, iz katerih se lahko izleže le metulj, ne ptič, da bi s polomljenimi krili kot kokoš mislil, da lahko poleti. Ni pesem, to, kar se vleče z odra v Menzi, je stok, predirljivo ječanje, ko ga v hrupu preglaši vse, tudi žvrgolenje telefona ali tišino, ki je najglasnejša. Vzemi kozarec in si ga ponesi do levega očesa. Ni žejno, naj pije, se umije ali potopi. Ni milosti, a je ni, ko zagrebamo podobo otroka, ki samo pogreša, in to pove, na glas, a kaj glas, ko smo srce prodali hrupu, da nas zavije

II. [drugič]

Potolaži, pomiri. Ni glasba, ki osvobaja, ni veter, ki se zaganja v krila, ni voda, ki poživi trepetliko, vrba v pristanu, ni reka, ki se pomirjena niža s svojih poplavljenih bregov. Je le čivk sinice, prezebe, ker ni vajena, da maja padejo temperature tako nizko, nižje od kur, ki sklanjajo svoje vratove in pikajo drobno kamenje. Morda jim manjkajo minerali, morda vitamini, a sveže zelenjave ni. Kot ni denarja, ki bi odkupil oljčno olje, pri kmetu, ki ve, kaj je daroval, da se zdaj lahko maže, po postarani koži, kako trpka je kapljica, kot od terana, ko spolzi, a le skoz eno grlo. Najbrž mora glas vedno sam, iz največjih nižin, prodreti skozi razprta usta, da se zasliši grom zgodovine in jasnina. Ki rojeva, kot mlado telo, podarjeno, a ne iz nuje, ne prisile, samo zato, ker je naravno, da brst vzbrsti, na zdravem telesu. Če to ni posiljeni zvok, ki naplavlja naše mesto, kaj dati glasbeniku v klobuk, da si kupi pehar suhih pesmi, ki jih izdajajo zato, da se preživijo. Ne slava ne želodec

III. [tretjič]

Ne srce, niti moč ne odreši, da izkoplješ, kar leži na sidru. Tam so tačas le drobne školjke in alge, ki zakrivajo, da je pod zelenino le kovina, hladna, gladka, ki je zarežala v dno. Ko se počasi vrv razpusti, nitka za nitko preperi, niti ribič več ne ve, kam je parkiral svoj čoln, kje ga je zapustil, kje pozabil sebe, ko je v temni viharni noči želel čim prej domov, da objame, kar mora objeti, ker nima srca, da bi prej kot dom objel sebe. Zato se potapljači sprašujejo, kako je mogoče, da je na morskem dnu toliko sider. Samevajo. Rada bi bila, kar so. Druga. Sidra. Ki pomagajo čolnom, da jih morski tokovi ne odženejo predaleč. Da bi ostali sami, nekoristni, razpadali, trohneli, kot drevo, ki je prestaro in mu korenine ne služijo več. Tako hodim na neobljudeno obrežje in opazujem trohneče čolne. Ti pa, ki sežeš globlje, lahko preštevaš sidra in obiraš školjke z njih. Razpreva jih in posrkava živo sredico, čeprav omahujeva, saj živo se ne je. Vsaj sok limone. Zraven. Da lažje spolzi

IV. [četrtič]

Po grlu, ne kot raskav tobačni dim, ne kot vata, ki jo pred vetrom tlačijo otrokom v uho, ne kot trapasta popevka, ki jo silijo vsem, ki so po naključju navzoči, nekje, na nekem koščku sveta, ki si ga nekdo lasti, samo zato, ker verjame, da je vreden. Tega trenutka, te pozornosti. Kot zmrcvarjeni jež, ki ga je ženska odpeljala v ambulanto. In je preživel. Kot redki s Titanika. Kot nona, ki je čakala, da se vrne nekdo, ki ji je potem podaril tri hčere. Kot nekdo, ki vztraja, da se lahko rodi otrok, čeprav so vsi do tedaj omahnili na poti. Samo lastovka ve, zakaj se je po nekaj letih spet vrnila v naš hlev. Želim, da bi nas bilo več, pravi otrok, ona je naša domača žival, dokler ne pride. A pomlad je le v zraku, ko bo na zemlji, bo vse cvetelo. Ni daleč, le vsak dež zahteva, da ne obupamo. Več kot ga je, boljša bo rast. Končevanja so kot pomladanska rez vinske trte. Kjer se veja razdvoji, se pocedi sok. V tistem trenutku izstopi otrok, nebogljn, ali pa zajec, prestrašen, nikoli ne modrost. Milost je v dežju, ki pada vztrajno in naravnost, in njegov zvok pomirja.

14600 dni na Zemlji

Nicku Caveu

Resnica je pod besedami. Občasno mahne na površje kot morska pošast in potem spet ponikne. Ostane pesem, ki je še ne razumem. In ko jo berem, počasi prodira vame, plast za plastjo prenika vame in počutim se vse bliže sebi, jasnina se zasveti in ustavi čas. Začutim željo, da bi prav ta trenutek raztegnila, koncentrirano povečala v obsegu, odstranila vse ovire, da bi se valovanje širilo in onemogočilo času, za zareze. Zbojim se, da ne zmorem pretvoriti uvidov, občutkov, navideznosti in bežnih malenkosti v spomin. Strah me je, da bi me temna snov pregazila, pogoltnila doživeto v izgubljeni vakuum, izbrisala spominska oprijemališča. Pišem, da ostane, ta del dejanskosti, ki bo pomagal, da se zoperstavimo

izbrisu. A kaj opomniki, kaj tiskovine, ko se celice stiskajo, se obrnejo vase, izgubijo snovnost in spominski zapis gre v vesoljsko zakladnico, na pokopališče duha – kdo dostopa tja, kdo zmore prodreti tja, ki ni, ni prostor, ni čas, ni energija – kaj je, ko ne pripada človeku, ki je to

dejanskost ustvaril

Ne mislim pokončati zmaja, ogenj se bo počasi manjšal in plameni ne bodo segali daleč stran od njegovih ust. Ker se od ognja hrani, bo počasi izgubljal moč. Se manjšal, krčil ognjena sporočila in kamnel. Tako je v naravi stvari. Zakonitosti ne moreš spremeniti, zakaj bi si torej mazal prste. Ogenj, ki bruha, me obenem greje. Ko odskakujem, da me ne opeče, da ne zgorim, se počutim živo. Ko sem stegovala levo roko, sem komaj še poskusila znova. In prsti so zajeli oprijemališče, svoje telo sem začutila lažje in z desno nogo sem se odrinila, najvišje lahko. Zdaj sem na vrhu. In čeprav je bila pot naporna in mučna, ne čutim utrujenosti. Zdaj se lahko zbudim.

Ni vse tako nevarno, zajček, kot se ti mogoče zdi.

Ali veš, kaj je cerebralni poljub?

Ko beli golob pozabi na Noetovo barko peljati drugega iz para.

Besede, ki so prišle do mene, lahko razumem le kot (kom)plot. Zamejim se.

Muanis Sinanović

"Ozračje nekosti"

Luna nad Arktiko

pikiran, premazan v tarčne kroge,
kot šminka okoli ust krmežljavega
bitja ali klovna. iščem neke svoje
spirale, neka svoja upajčenja. baza
z arktike potegnjena dol, v led,
temelji koreninijo med strjeno vodo,
lastovke se rojevajo med dvema ledeni-
ma ploščama, pazljivo, da je minimum
loma jajčne lupine. vse nekaj hrešči,
se tre, vsi ledolomilci nad seboj
nosijo oblak. in briga me. briga me.
iz membran na ušesih mi leze neko
mleto meso, neko mleto, popolnoma
umetno, a zato nič manj meseno meso,
ki ni ne moje, ne nikogar drugega.

*(manj patetična reprezentacija je še
vedno reprezentacija)*

iščem svoje spirale, medtem pa
vektorski odpilki, za ušesi vejice,
znoj brez soli, pričakovanja ljudi
kot po ogledalih v čačkah razmaza-
ne šminke. kdo bo kaj povedal?
tu se zvokov ne sortira več niti
po šumu.

bazirajoč polebdevajoč,
neka čista šola za praastronavte,
neka luna kratirana na naših vatlih,
brez kakršnekoli apropiacije
ali flanelastih gub lokalnih legend.
čaka se večer, ko bo prižganih na tisoče
vrtalnih mašin.

luna drsi nekaj centimetrov
nad arktiko. heeej!

Golobice

I.

vakumiram, pišem;
 tam, v nekosti, se proizvede tudi neka
 vseenost,
 najmanj arbitrarna med vsemi,
 pretep verig, moje in tvoje,
 najinih, ki sva sodelovala v nekem vrelčenju
 sveta,
 kubističnih obrazov in pasem let.

hoj! v vsaki regiji sprejemnik & oddajnik,
 ki srka meje regije
 v nafto,
 ki obrizgana na tope škatle
 "nepolitičnih", na aid teh škatel,
 iz njih požene
 brstiče.

napopanemu na debla
 mi moč prehaja v hitrih intervalih;
 in včasih lahko kriknem
 samo še v šepetu,
 da smo vsi begunci,
 grudice zemlje,
 ne toliko ljudje kot
 mala porojevanja
 trenutno disonančnih zvokov
 (kot so mljaski).

II.

na sledi nog,
 na sledi nog, katerih
 koračnost, ne zavedajočo se,
 vzdržuje On,
 Milostni.

Neko

neka vleka;
nekost nasploh, velikost V-ja,
neprimerljivost z vrati Brandenburga,
obrnjenimi narobe (govoriti o takšnih
vratih je kot govoriti o narobe obrnje-
nem trikotniku).

in že radost, časa, ki je nek,
naseljen v zavetja, brez katerih so bila
leta. čez želodec, naluknjan od ljubezni,
pritakajo neke reke za dušenje,
se pravi nekaj, kar je bilo tolikokrat
pravljeno,
v pogodbah za pripis rojstva ženski,
tolikokrat pravljeno, da je brez možnosti
odpravitve,

razen v Njem,
v presledju nekih preskokov,
v vrtovih, ki jim daje potrpežljivost
rasti,
v nekem kopju, vrženem čez hrib
z Njegovo pomočjo,

v nekem telesu,
napetem kot lok,

s TO-jem, velikim TO-jem,
ki izgovarja nekost,
On ve kako,

mimo vseh frazemov
zgodovine,

v zatrjeni
brezkonfliktnosti,
tj. v tem.

Tu

tja se je razbil v tlesku
 jezika in neba. kot v posmeh so oblaki
 zadeževali
 kastanjete.
 nenadoma vsesplošno ozračje nekosti.
 in neukriviljeni ribji trnek,
 ki se je prerival skozi
 možgane,
 da bi se okljukal v kdovekaterem
 preskoku.

(krčenje anten ...
 luknjičasto krvavenje membran ...
 naraščanja potokov ...
 glavice zabitih žebeljcev so
 nenadoma padale
 kot odrezane s škarjami ...)

o, moj *tja. tja,*

tja,

tja!

s to zemljo si me premešal
 še pred morebitnim počitkom.
tja, dozorel si lise sadežev
 v meni.

vedno sem (z velikimi napori)
 zdržal posmeh največjih obstrancev,
 čudakov med čudaki,
 ker sem bil večji obstranec
 od njih.

tu
 je
 svet.

Tehnozrcalo

ti, ki tvoriš harmonikaste vzgibe
na poti do jaza,
vzgibe, ki jih ni mogoče pretrgati,
vse, kar je lahko oddaljeno od jaza –
tvoja drugoosebnost,
peče.

vseeno, napotene so ti dobre želje.
v tej poznosti, kjer krepost pluje
v vodi kot papirnate ladjice
z drobnimi svečkami,
v tej poznosti, v kateri se obla
sonca nasaja na jadro,
s preračunljivostjo
nestičnosti,
dobro, zaobljena v mehurček
zavretega medsvetja, ki plane
iz njegovih razpok v mrežah.

frčiš, zakamnjen. sotrpin,
v planini hropeš kot dah,
dihan za prestrego dobrih
želja, goltan
v me-on – te-on,
v tebe-jaz.

žoge letijo tod mimo,
tod mimo,
mimo

[mənə in tədə]

Tiste dni

torpedo je bil poslan skozi dež.
od sonca so odpadle vse sulice zgodovine.
moje strmenje je postalo vertikalno
in horizontalno obenem.

leta – kraške vrtače.

telo se je preslikavalo v telo okoli
sebe in se hranilo z njim.
vse je slavilo Njega skozi par parov
mojih oči, združenih v nek daljnogled,
brez oddaljenosti, da bi jo lahko
priklical. Ljudje so odpirali
predale iz mene in jemali dobroto
zase.

slišal sem klic voda;
sladkih in slanih, v viziji videl,
kako se v njih potaplajo vsi
moji kompasi, enostavno, kot predmeti
tonejo v vodo.

Mrtva tišina, telo upora

Tik pred revolucijo: kako sem postal terorist

AGRFT

Po predstavi ostane tišina. Sicer se nastopajoči (Iztok Drabik Jug, Gregor Prah, Miranda Trnjanin, Tines Špik in Sara Gorše) poklonijo, vendar je ta poklon nekako sramežljiv, ne kot poklon po dramski predstavi, kjer se igralci sprva poklonijo nekoliko še kot dramski liki, ki so jih hip pred tem igrali, potem pa vedno bolj kot oni sami, nemara zadovoljni z aplavzom ter da je predstave konec in se bodo zdaj lahko preoblekli; igralci v predstavi *Tik pred revolucijo: kako sem postal terorist* režiserja Žige Divjaka se ne morejo pokloniti v fazah, ne morejo se pokloniti zdaj še vedno (nekoliko) kot dramski lik(i), potem pa že kot oni sami, saj v predstavi nastopajo (kot) oni sami, v njej "igrajo" same sebe.

To je potrebno pojasniti. Igralci v predstavi še vedno igrajo, pripovedujejo tuje zgodbe v prvi osebi in jih kot tretjeosebni pripovedovalci komentirajo. A to v resnici niso tuje zgodbe, to so njihove lastne zgodbe, ne samo možne zgodbe (sirskega in palestinskega begunca ali begunke, slovenskega brezposelnega ali brezposelne ...), temveč zgodbe, ki se jim/nam dejansko dogajajo tukaj in zdaj. Igralci torej igrajo tako, da ne igrajo, ampak na odru preprosto so, pripovedujejo tako, da ne pripovedujejo, ampak (se) izpovedujejo, niso igralci in tudi ne realne osebe s svojimi imeni in priimki, čeprav so tako navedeni v gledališkem listu, saj jih logika odra izpo-

stavi kot nekoga drugega, iz-postavljene-ega, postavljenega-iz nekega običajnega, vsakdanjega konteksta; so torej nekaj tretjega, performerji, ta tako izmuzljiva in meglena, pa vendar dovolj natančna kategorija izvajalcev, ki v svojem nastopu (tudi samo življenje je polno nastopanja) išče razmerje med življenjem in igro, med lastno identiteto in prevzemanjem tujih, med pripadnostjo dogodku v tem hipu in zasidranostjo v vnaprejšnjih načrtih in pripravah na izvedbo. To je zagotovo sodobna igra: biti na odru hkrati sam in nekdo drug, pri čemer je ta drug v nekem smislu bolj ti sam, kot si sam ti, bolj je drugi jaz tvoj, kot je tvoj tvoj lastni jaz, ki se navadno skriva za nekakšnimi ščiti in maskami; to tuje pomaga k temu, da svoje razkrije, razgali do kosti, šele tuje besede iz tvojih ust pomagajo tvojim lastnim, zavitim v tuje, da postanejo resnično tvoje; igra med jaz in ti, med svojim in tujim, med notranjim in zunanjim je nenehna, zapletena, težka, mučna, grozljiva, a edina vodi k tistemu približku resnice, ki je tudi edini cilj te – in takšne – predstave.

A vrnimo se k tišini. Že predstava sama je tiha, to so tihe pripovedi tujih in lastnih zgodb, usod, življenj in smrti, z izjemo ločil med njimi, ritmično močnih in ponavljajočih se prizorov s projekcijo posnetka robotskih policajev-robocopov, ki s svojim nenehnim pojavljanjem ustvarijo zid med nami in (vsemi) njimi, med možnostjo in nemožnostjo, med upanjem in brezupom, med sedanjostjo in prihodnostjo. V njih se pravzaprav skriva neka absolutna sedanjost, sploh ne prihodnost, ki je čez njihove armirane postave tako ali tako ni videti; sedanjost nemogočega upora, dialoga, občutljivega upanja; sedanjost, v kateri vse, kar počnemo, v luči grozljivega ro-



Foto: Željko Stevanić; vir: Arhiv CTF UL AGRFT

bocopovskega prodiranja v slow-motionu proti nam, proti avditoriju, postaja zgolj prevara, iluzija, vsaka pripoved o toplem domu, srečnem otroštvu, prijaznih ljudeh ipd., postaja zdaj čista fikcija, oddaljeni spomin na nekaj, kar se sploh ne zdi več resnično. Pa čeprav v tej iluziji še kar živimo.

Med enim in drugim pojavom temnih postav torej tišina. Ne nekdanja (modernistična) tišina, ki skriva/razkriva smisel in v praznini katere se v resnici dogaja lépo, poezija, odnos, pretok, temveč (postmoderna) tišina, ki je polna nečesa drugega. Modernistična tišina je (bila) prazna, a nekako ontološko prazna, v njej se je skrivala bit, pa čeprav skozi lastno negacijo, kot nič; razpirala je neko ne-možnost sodobnega subjekta, neki njegov ne-smisel, ki ga prerašča in ki mu je mogoče v življenju odgovorno služiti. Mrk zgodovine, mrk časa, mrk eksistence, mrk absolutnega: a vendarle bivanje kot táko, tudi v niču smo, čeprav le kot počasno pojemanje, razpadanje, a vsaka naša gesta, beseda, misel ima na tem metafizičnem ozadju svojo težo, svoj smisel.

Zdaj je tišina drugačna, *resnično* prazna. Napisati bi sicer moral, da je postmodernistična tišina v bistvu polna, prenapolnjena, nasičena vsega, vseh možnih informacij in dražljajev, a je njen učinek v bistvu nasproten: prazna je. V njej ni več nobenega ontološkega določila, oprijemališča, razteza se kot dimna zavesa čez bivanje, a v njej ni ničesar več. Ta nič se najmočneje tiče prihodnosti, projekcije, upanja. Tišino je bilo mogoče nekoč slišati; zdaj je mrtva. Mrtva tišina. A poskusimo biti bolj jasni. Najprej neki preprost osebni vtis: po dobri predstavi me običajno zaobjame tišina, ne slišim njenih zvokov in ne vidim njenih slik, zvokov in slik predstave, temveč neko ustavljenost, mir, neslišnost, ki pa je zgovorna. Najprej mi govori, da se je predstava po koncu zaprla vase kot domišljeno in dovršeno (estetsko) delo. Da me je nagovorila, a hkrati ostala nekje zunaj, kot telo, ki se bo z vsako ponovitvijo delilo naprej (mitoza predstave), kot prapredstava, ki se bo z vsakim novim dnevom samo še razraščala (metastaza predstave). Predstava zaznamuje čas, zasidra se v njem in ga

opredeli; ne določa čas nje, predstave, ampak predstava določa čas. A le če je domišljena in dovršena. Moje oddaljevanje od predstave, od prizorišča in časa njenega zaključka, je v resnici hitro, poteka z nekakšno nadzvočno hitrostjo, v kateri, po poku prebitja zvočnega zidu, ni slišati nič več. Pravzaprav ostaja slutnja predstave, ki se je zgodila, spomin na dogodek, ki ga nikjer več ni, in pa ta neskončna hitrost izginjanja v prazen prostor, v praznino, ki me v temelju določa; hitrost osvoboditve. Hočem reči, da tišina, v katero se potopi predstava, vzpostavi neskončen prazen prostor, v katerem izmed vsega, kar je v svetu (bilo), ostanem samo jaz v zavedanju svoje prisotnosti, samozavedajoči se jaz, ki se ne loči samo od predstave in njenega časa, ampak tudi od (časa) svojega telesa. Predstava osvobaja.

A ne smem pretiravati. Tišina po (dobri) predstavi je pravzaprav nujni pogoj, da jo v svoji zavesti, spominu, gonu po dejanju nadaljujem, da iz njene minulosti izstopi misel kot čista sedanjost, da tišina proizvede nov glas, novo podobo. (Dobra) predstava vzpostavi v veselju red, na katerega se moja misel lahko naveže, v katerem moja misel dobi svoj glas. Pravzaprav predstava ne vzbudi nobene želje in ne sproži nobene potrebe, sama po sebi se nekako logično naveže na nadaljevanje, na misel, glas, zapis, torej formo, ki jo skuša zaobjeti. Predstava se vtke v mrežo. Vendar pri tem ne gre za nič (več) zunanjega, ne gre za refleksijo predstave, njeno kritiko, oceno, temveč za njen zrcalni odsev v istem, za njen prepis na hrbtno stran iste podlage, za podvojitve njenega vdiha v izdihu. To tišino dojemam kot polnino, ne kot beckettovsko praznino, čeprav je polna gomazenja, ki nima oblike in

skozi katero vsak žarek prodre domala brez motnje; to je polni trenutek bivanja, ki sledi izbrisu dogodka oz. njegovemu ponovnemu vpisu v nek drugi režim bivanja, občutenje nečesa paralelnega, v čemer bi bilo lepo, vredno, smiselno živeti.

Kakšen pa je ta "smisel življenja"? Dvoumen, pravzaprav že odločen: smo v času pred revolucijo, edini odgovor nanj je revolucija, teror, kakor stoji zapisano v drugem delu naslova. To zdaj je življenje brez življenja, usode brez usode, to so zgodbe brez konca, točneje: z natančnim, predvidljivim koncem, a v resnici nikdar dokončane, ravno njihova nedokončanost pa je tista usodna zaveza, ki je ne moremo spregledati, ki ji moramo slediti, izpolniti njen izrek. V tem času, ki ga uprizarja predstava, ni nič vrednega življenja, pravzaprav sploh nič takega, kar bi še lahko imenovali življenje in čas, to je čas brez časa, brezčasje, ki ga bo zgodovina preskočila, že skače čezenj, pozabila ga bo – a pod pogojem, da bo zgodovina sploh obstala kot kar koli oprijemljivega, obstoječega. Z usodami, o katerih pripovedujejo nastopajoči, se dogaja nekakšen izstop iz časa, iz zgodovine, ne samo izstop iz prostora, iz njihovega doma, družine, države, življenja. Ta izstop je paradoksen, saj ravno z njim vstopajo v nečas, pa ne skozi stranska, temveč skozi glavna vrata. In nov paradoks: to so vrata, ki v tem času niso več pomembna, funkcionalna, mi, ki smo njihovi nesojeni gostitelji, namreč živimo življenje, ki ga določajo stranska vrata, obrobni vhodi, minorni problemi, postranske težave, zanemarljive gnanosti. Smisel se kaže kot paralelna pot, kot zavedanje o dvojnosti danosti, o dokončni razdelitvi sveta na polovici, ki ju ne veže nobena mreža, noben šiv, nobena spona

več; pravzaprav je to predstava o razcepu, o praznini in tišini med obema polovicama, ki se ne moreta več stakniti. Predstava, za katero se zdi, da verjame v revolucijo, a zgolj v manifestativnem naslovu, v njej v resnici ni nobenega upanja več.

Ta ugotovitev je rahlo moralistična, ideološka, patetična, sentimentalna, kar predstava nikakor ni, nikdar ne uči in ne obsoja, ne objokuje in ne malikuje: zgolj kaže, njena resnična moč je ravno v nekako samoumevnih pripovedih, kakor mimogrede opažanjih in celo rahlo avtoironičnih sklepih. A naj bo ta odziv razumljen predvsem kot zapis nekega stanja, občutka opazovalca, brez kakršne koli dodatne želje po učinku. Tako pač je, in predstava kaže stvari takšne, kot so. To, da ne vidim(o), je neovrgljivo dejstvo. Čeprav se nekateri – kot predstava – sprašujej/mo: *Kaj storiti?*, to vprašanje ni nekdanji *J'accuse!*, temveč hladno dejstvo. To je predstava, ki zarezhe z dejstvi, je sama po sebi dejstvo, pa čeprav je to dejstvo na prvi pogled "samó" pripoved, zgodba, anekdota. Vendar izrečena iz živih ust, iz živega telesa, v prvoosebni dikciji in s konstantnim zavedanjem skupne navzočnosti. Najmočnejše dejstvo predstave so ravno tisti, ki še vedno govorijo, nastopajoči, igralci, ljudje-performerji, ki pred gledalci pripovedujejo, podoživljajo, ilustrirajo zgodbe in njihove protagoniste. Spet smo na začetku: pred gledalcem se skozi dve uri predstave počasi razkriva, odvija nek ovoj, razpira neka vsebina, lušči neka sredica, ki na koncu, sredi tišine, ostane sama, in ta sredica so človeška bitja v goli prisotnosti, njihovo človeško, ki se vzpostavlja in izpostavlja v času predstave, času brez prihodnosti. Ta tišina je pravzaprav oglušujoča, zaključne

izpovedi performerjev, njihove iskrene vizije lastne prihodnosti, izzvenijo v tišini, ki je zdaj grozljiva, čeprav tega z ničemer ne spodbujajo ali izsiljujejo, samo povsem preprosto izpovejo, kaj si želijo-kaj so si želeli-kaj bi si želeli-česa si ne morejo več želeli ... To, da ni nobene revolucije pred vrati, pred temi na stežaj odprtimi vrati, je dejstvo, in vprašanje, ki jim ga njihov (naš, nekoga tretjega?) čas zastavlja, je paradokсно nesmiselno: Kako pripeljati revolucijo v svet skozi na stežaj odprta vrata, kako skozi njih vstopiti v (svoj) čas?

Kljub temu v njihovem poklonu ostaja moč. Kaj jo določa? Mladost? Preveč patetično. Upanje? Preveč sentimentalno. Preračunljivost? Preveč banalno. Morda gre zgolj za naravni, refleksni, povsem fiziološki odziv, ki ga sicer zna vsakršna biopolitika nevtralizirati, a je neizogiben in neuničljiv. Ja, morda je možna revolucija, s katero je predstava (torej sama s sabo) v kontradikciji, samo stvar telesnega refleksa, trzljaja z vekami, samodejne sistole in diastole, in ne ideoloških programov ali političnih manifestov. To je predstava, ki noče biti poziv, klic, apel, njen manifest je manifest tišine, vendar vztraja, zdi se, da vsemu (pokazanemu in povedanemu) navkljub tiho čaka na dvig zadnje zaves in podelitev telesa in obraza tistim neštetim nogam, ki se v njenem poteku nekajkrat pokažejo do kolien odkrite, stoječe v nedefiniranem ozadju. Ne, to ni nikakršna nediferencirana množica, temveč natančno definirano telo upora.

Blaž Lukan

Susanne Bier: od Dogme 95 do Hollywooda

Scenaristka in režiserka Susanne Bier je na Danskem zaslovela še pred svojim udejstvom v okviru filmarskega gibanja Dogme 95, predvsem po zaslugi lahkotnejših komedij, kakršna je *The One and Only* (Den Eneste Ene, 1999). Morda to na prvi pogled deluje presenetljivo: žanr romantične komedije ter njegove stilistične in pripovedne konvencije se bržkone zdijo neskončno daleč od zapovedi Dogme 95, po katerih je Bier posnela svoj film *Open Hearts* (Elsker dig for evigt, 2002), precej bolj ohlapno pa je estetskim in vsebinskim smernicam gibanja sledila tudi kasneje kot ena izmed ključnih ustvarjalcev novega danskega filma, denimo z *Brothers* (Brødre, 2004), *After the Wedding* (Efter Brylluppet, 2006) in *In a Better World* (Hævnen, 2010). Ob pregledu njenega dela do danes, ko sta v redno kinematografsko distribucijo prišla tudi oba njena zadnja filma, *Še ena priložnost* (En chance til, 2014) in *Serena* (2014), postaja jasno, da njeno filmsko ustvarjanje kljub protislovjem ves čas povezuje bolj ali manj ohlapno spletena rdeča nit. Ta obsega tudi nekakšen načelni dualizem, ki je na svoj način očitna tudi ob sočasnem nastanku tako vsebinsko in slogovno različnih filmov, kot sta *Še ena priložnost* in *Serena*.

Filma sta svoji svetovni premieri doživela konec leta 2014 na dveh filmskih festivalih, ki sta med najprestižnejšimi na svetu, v Torontu in Londonu, ki slovita predvsem kot razstavi vsakoletne

produkcije umetniškega in avtorskega filma. Vendar pri tem ne gre spregledati, da je tak film predvsem *Še ena priložnost*: gre za "avtorski film", ki je (kot večina filmov, ki jih je Susanne Bier posnela na Danskem) nastal v sodelovanju z vsestranskim scenarističnim genijem Thomasom Andersom Jensenom. Znotraj novega danskega filma (nastajajočega nekako od osemdesetih ali devetdesetih let dalje, z vrhuncem v gibanju Dogme 95) ostaja v okvirih estetike, predvsem pa tematike, saj gre za scenaristično izčiščeno psihološko dramo, pri kateri je bistveno, da so protagoniste in protagonisti – seveda v avtentičnem, realističnem okolju – soočeni z nenadno katastrofo in postavljeni pred odločitve, ki so moralno in etično ves čas dvoumne. Hkrati tradiciji novega danskega filma sledi tudi z jasnim zastavljanjem nasprotij med življenjem privilegiranih in marginaliziranih, četudi gre pri drugih podobnih filmih poleg delavskega razreda včasih tudi za države tretjega sveta ali kaj tretjega. V vsem tem se gotovo kaže vpliv same infrastrukture danske kinematografije, ki ima kot majhno okolje glede produkcije žanrskih filmov povsem ekonomsko določene omejitve, najverjetneje pa tudi družbeno ozaveščene danske nacionalne filmske šole, ki po besedah režiserk, kakršna je Lone Scherfig (prve ženske režiserke v gibanju Dogme 95), deluje v skladu z idejo, da so filmi sredstva za izražanje vrednot njihovih ustvarjalcev in ustvarjalcev, ne pa poslovni podvig. To med drugim pomeni favoriziranje političnih vsebin, torej, estetiko, ki je predvsem politična. V skladu s to tradicijo sociorealizma se *Še ena priložnost* ne brani niti verističnega pristopa, denimo v prizoru z mrtvim dojenčkom, umaza-

nim od blata in zavitim v umazane ple-nice sredi razsutega stanovanja dveh od-visnikov od drog (mrtvi dojenčki, so, kot kaže, nekakšen *go-to* prizor v dan-skem novem filmu, s pridom uporabljen denimo v Vinterbergovem *Submarinu* [2010]...). Koliko je pri tem Susanne Bier v svojem zadnjem filmu uspešna in koliko tragično/pretresljivo tokrat meji že na groteskno – kot je ob premieri filma izpostavil marsikdo – ,je sicer drugo vprašanje, vendar ostaja kot pri-bito, da se Bier še vedno giblje v okviru konvencij lastnega opusa in novega dan-skega filma nasploh.

Po drugi strani je *Serena* (pa tudi nekatere danske lahkotnejše komedije ali celo romantične komedije, po katerih je bila pred *Dogmo 95* najbolj znana, med drugim že omenjeni *The One and Only*, pa tudi denimo *Once in a Lifetime* [Livet är en schlager, 2000] ali kasnejši *Love is All You Need* [Den skaldede frisør, 2013] s Piercom Brosnanom) pravo nasprotje vsega omenjenega: pri *Sereni* gre pro-dukcijsko za hollywoodski "studijski" film, za katerega ni bil napisan izviren scenarij, temveč je ta predelava istoimen-skega romana pisatelja Rona Rasha. K projektu je Susanne Bier pristopila kot režiserka "po naročilu" in na tem mestu nadomestila Darrena Arronofskyja. V filmu sta glavni vlogi zasedla Jennifer Lawrence in Bradley Cooper, pri čemer je bilo za to bolj kot avdicijski proces odločilno prav dejstvo, da je dvojec sku-paj zaigral že v dveh uspešnih hollywo-odskih filmih: *Za dežjem posije sonce* (Silver Linings Playbook, 2012) in *Ame-riške prevare* (American Hustle, 2013) režiserja Davida O. Russla. Ko pravimo, da je film hollywoodski, to velja v pro-dukcijskem smislu besede, pa tudi v



tem, da je zgodba filma postavljena prav v čas t. i. zlate dobe Hollywooda. To dej-stvo *Serena* na svoj način odraža tudi v zasnovi režije in scenografije (za Susanne Bier je bila ta bistveni element filma sicer že v času študija, ko se ni mogla odločiti, ali naj postane režiserka ali sce-nografinja), predvsem pa kostumogra-fije, maske in scenarija, v katerem nasto-pajo arhetipski liki, kakršni sta denimo *tomboy*, fantovsko dekle, in nekoliko psi-hotična *femme fatale*, v katero ta preraste kasneje.

Susanne Bier je v nekaterih intervjujih, ki jih je dala, na vprašanja v zvezi z dualizmom v svojem filmskem ustvarjanju nekajkrat odgovarjala, da v življenju ni komičnega brez sence tragičnega in obratno, ali pa celo, da ji tipično "skan-dinavski" način snemanja filmov ni blizu. (Četudi Bier pri tem šaljivo izpo-stavlja stereotipno "skandinavsko" žalo-sten prizor z osamljeno žensko, ki stoji pri oknu in tiho joče, avtorice, kot je Meryl Shiver Rice, v njenem delu "skan-

dinavskost" kljub vsemu prepoznajo, in to drugje: denimo v kritičnem obravnavanju sodobnega okolja "mreženja", ki vzbuja predvsem tesnobo, saj so v njem pristni odnosi nadomeščeni tako, da na ljudi gledamo kakor na objekte uporabnosti, pomiritve ali zabave, ter z izogibanjem resnični psihološki intimi; v razklanosti med odgovornostjo do lastne države in do držav tretjega sveta, v socialnem, predvsem pa intimnem psihološkem realizmu, ki deluje čustveno avtentično, v pripovednih momentih in človeških zgodbah, ki raziskujejo predvsem etično in moralno ... Vendar se zdi, da gre pri delu Susanne Bier (pri avtorici čisto mogoče celo povsem na nezaveden način) za drugačno ustvarjalno dilemo v teoretskem smislu.

Shiver Rice v svoji knjigi *Inclusion in New Danish Cinema* piše, da slog in estetika filmov Dogme 95 še posebej pristaja tipu filmskega žanra, s katerim sta imeli še posebej velik uspeh tudi najbolj imenitni (ženski) režiserki gibanja Dogme 95 Susanne Bier in Lone Scherfig. Na tem mestu sami dodajamo, da slog in estetika Dogme 95 tudi v splošnem pristajata pripovednim in stilističnim konvencijam filma, ki je bil ponavadi označen za "ženski film", oziroma se z njimi deloma prekrivata. Pri tem seveda ne gre za kakršnokoli esencijalizacijo vlog žensk v filmskem ustvarjanju: le-to jasno vključuje številne ustvarjalce obeh spolov, in ravno za filme Susanne Bier je v veliki večini bistveno sodelovanje prav z (moškimi) scenaristom Andersom Thomasom Jensenom. Poleg tega podobni tematski in estetski vzorci družijo veliko število filmov, nastalih v okviru gibanja Dogme 95 (pa tudi širšega "novega danskega filma"). Čisto

mogoče bi bilo torej trditi, da te filme odlikuje določena subverzivnost, morda še posebej, kar zadeva ideologijo spola in seksualnosti. Med drugim gre namreč za filme, ki svojih ženskih likov ne predstavljajo več (le) v okviru spolno določenih vlog, kot so mati, skrbnica ali negovalka, spolno privlačna mladenka, ki je submisivna ali feminilna; temveč njihove vloge spolno niso določene. S tem mislimo, da so njihovi značaji, moralno-etične odločitve, ki jih sprejemajo, duhovitost in splošno delovanje veliko odmevnejši od vlog in atributov, ki so določeni z njihovim spolom.

Filmi gibanja Dogme 95 so s svojim – četudi delno utopičnim – vztrajanjem pri tem, da je psihologija likov pomembnejša od vsega drugega, da mora biti zgodba potisnjena v okvire vsakdanje realnosti (potegnjena iz okvirov "buržoaznega romanticizma") in da mora filmski prostor utelešati psihološki prostor med liki, vsekakor v svojih načelih zelo blizu "ženskemu filmu", kot je bil ta označen v sedemdesetih letih na začetku gibanja, ki se je zanj zavzemalo. To gibanje – tako na strani zgodnjefeminističnega filmskega ustvarjanja kot zgodnjefeministične filmske kritike in šole preučevanja podob – si je namreč ravno tako prizadevalo, da bi prikazalo "resnične ženske", torej njihova "resnična", vsakdanja življenja.

Morda je pri tem najbolj bistveno to, da je šlo za tematike, ki so v dominantnem diskurzu (še vedno) pogosto označene za "trivialne" ravno zato, ker so tradicionalno del življenja, ki ga običajno živijo ženske; enaka oznaka pa pogosto doleti tudi današnje "ženske žanre" – melodrame, romantične komedije, ljubezenske zgodbe in podobno,

med katere sodi, kot smo že omenili, tudi velik del filmov Susanne Bier. Pri "ženskem filmu" sedemdesetih je šlo sicer tako za igrane kot dokumentarne filme, vendar so vse zaznamovali specifični estetski prijemi, ki so jim bile na nek način podobne tudi "zaobljube čistosti" gibanja Dogme 95, denimo formi t. i. *talking heads* in *cinéma vérité*, ki se ju je še posebej povezovalo z "resnico" in "resničnostjo".

Vendar je kritiško-ustvarjalsko gibanje, zavzemajoč se za "ženski film", hitro postalo predmet kritik, ki so mu očitale predvsem naivno razumevanje mehanizmov filmske produkcije in recepcije. Vplivne feministične filmske kritičarke-teoretičarke, kot je Claire Johnston, so (v interesu ženskih filmark in gledalk) tako izrecno zavrnila vsak pogled na žensko v okviru realizma, saj naj bi po njihovem le-ta pomenil sprejemane navidezno naravnega barthesovsko denotativnega pomena znaka in zanikal realnost mita, ki nanj vpliva. Claire Johnston je tako denimo zagovarjala pogled, da je "realizem" predvsem izraz seksistične ideologije, znotraj katere obstaja; v filmu, ki mu vladajo moški, je ženska tako predstavljena predvsem kot tisto, kar predstavlja za moškega.

Gre za dilemo, podobno tisti, ki jo je ob premieri svojega edinega filma po pravilih gibanja Dogme 95, *Open Hearts*, izpostavila tudi Susanne Bier: snemanje filma po pravilih Dogme 95 je po eni strani politično dejanje, saj izraža to, da se morajo filmi, v širšem smislu pa tudi vsa umetnost, ukvarjati s filmarjevim in filmarkinim lastnim svetom, z najpomembnejšim poudarkom na tem, da režiserka ali režiser pri tem ne smeta privzeti nikakršne estetike oz. filma z

estetiko ne smeta obložiti – kot filmarja naj bi torej privzela nekakšno "nevturalno" pozicijo. Po drugi strani gre seveda za pravilo, ki ga je nemogoče upoštevati: vsaka umetniška poteza je estetska poteza, vsak rez je estetska odločitev. (Če to nadaljujemo po brechtovsko, bi moral film na to tudi izrecno opozoriti.) Kljub temu je po njenem ta poudarek hkrati najvišjega pomena, saj psihologiji dodeli mesto, ki je najvažnejše od vsega; najučinkovitejši politični filmi so po njenem tudi prav tisti, pri katerih na gledalca ali gledalko zgodbe vplivajo čustveno. Njen vidik delijo tudi nekatere feministične kritičarke, denimo Jane Gaines v eseju "Can We Enjoy Alternative Pleasure": argument, da je zares subverziven le avantgardni film, ki onemogoča vsakršno identifikacijo, je po njenem elitističen, predvsem pa brez pravega učinka, saj tak film doseže le zelo omejeno število ljudi.

Pri tem Susanne Bier intuitivno izpostavi tudi dilemo med družbeno-kritičnostjo oz. subverzivnostjo teksta, doseženo predvsem z vzpostavljanjem distance, in načinom branja teksta, ki je temu nasproten, a ga je več teoretičark označilo za specifično "ženskega" (in morda ravno zato protislovno političnega oz. subverzivnega): Mary Ann Doane piše o tem, da je bližina – oz. manko distance ali celo "manko manka" teoretsko zastavljena kot specifično ženska; Luce Irigaray na svoj esencialistični način zatrdi, da ta bližina ženski ni tuja, da gre za bližino, ki je tako tesna, da je vsaka identifikacija enega ali drugega, ali kakršna koli oblika lastnine, nemogoča, ženska pa uživa bližino z drugim, ki je tako tesna, da si drugega ne more lastiti nič bolj, kot si lahko lasti samo sebe.

"Bližino" ali manko distance znotraj kinematografskega aparata tako označijo za specifično ženski modus gledanja; gre za manko razdalje med videnjem in razumevanjem, za modus presoje "v hipcu", kot ga za deklice opredeli že Freud, in ki spodbuja nekaj, čemur bi lahko rekli "pre-identifikacija s podobo". Molly Haskell je temu v zvezi z žanri, označenimi kot ženskimi (TV limonade, melodrama, "ženski film"), rekla "solze in mokri zapravljeni popol dnevi". Ta način gledanja kaže na ravno ta tip prekomerne identifikacije, na ukinitve distance, v psihoanalitičnem smislu pa nezmožnost fetišizacije, skratka, na drugačno konstrukcijo gledalstva v procesih gledanja. Za žensko gledalko obstaja nekakšna prekomerna prisotnost podobe – saj je podoba ona sama. Modleski, kot že rečeno, pri tem pod vprašaj postavi sam ideal "distance" oz. tistega, čemur Brecht pravi potujitev, in obsodi marksistične/psihoanalitične filmske teorije, ki z nekritičnim podpiranjem odmaknjenosti kot "pravega", politično korektnega modusa gledanja v določeni meri sodelujejo v zatiranju feminilnega, kar je sicer tipično za klasični pripovedni film. Če družbenokritični film po brechtovski torej spodbuja zavest o tem, da je kot izdelek filmarja umetno konstruiran, danski film po pravilih Dogme 95 počnejo ravno nasprotno, saj to na vsak način poskušajo prikriti z ustvarjanjem videza "resničnosti".

Vendar bi se pre naglili, če bi pravila gibanja Dogme 95 preprosto izenačili z nekakšnim naivnim, esencialistično "ženskim" modusom ustvarjanja in gledanja filmov: za konec naj izpostavimo denimo to, da je že znotraj dela Susanne

Bier v okviru Dogme 95 stvar precej kompleksnejša. Zanimivo je denimo dejstvo, da je režiserka (kot ena izmed ustvarjalcev zadnjih uradnih filmov Dogme 95) istočasno z zaključeno produkcijo filma *Open Hearts* poleg navdušenja nad formo, ki je sledila "zaobljubam čistosti", hkrati izrazila tudi nezadovoljstvo z njihovimi omejitvami (ki so včasih povzročile tudi čisto tehnične težave z istočasnim snemanjem dialoga in šuma v ozadju, ki je končni izdelek včasih protislovno naredilo za manj "realističnega"). To je sicer opazno tudi znotraj samega filma. Četudi sta s scenaristom menila, da je zgodba filma za estetiko Dogme 95 še posebej primerna, saj bi jo to, da je postavljena v realnost, še poudarilo, v nasprotju z realistično estetiko *Open Hearts* vsebujejo tudi fantazijske posnetke, narejene s kamero Super-8. Gre za inserte, ki predstavljajo zgolj želje, fantazije ali vzgibe glavnih likov. Možna interpretacija bi bila, da so ti deli filma "realistični" zgolj v "psihološkem", ne pa v "dejanskem" smislu.

Poleg tega začetek in konec filma *Open Hearts* predstavljata posnetka s kamero, občutljivo na toploto, s čimer je na nek način poudarjena telesnost ljudi v filmu. Susanne Bier s tem preseže oz. zabriše mejo tradicionalne dihotomije med miselnim in dejanskim, ali "telesom" in "umom", torej različico kartezijskega dualizma, ki je v zahodni filozofiji hkrati vedno pomenil tudi vrednostno razlikovanje, ločeno tudi po spolu (moški so bili v tem dualističnem pogledu povezani z umom, ženske pa s telesnostjo). Na konceptualni ravni hkrati delno preseže tudi že opisane dileme samega gibanja Dogme 95, saj "realizem" iz zgolj dejanskega, zunanjega, objektiv-

nega in fizičnega razširi na fantazijsko, notranje, subjektivno in psihološko; s čimer hkrati spodkoplje in nadgradi estetiko in filozofijo samega gibanja, ki za to estetiko stoji.

Težko bi torej sklenili kako drugače kot s tem, da je delo Susanne Bier, na svoj način vključno tudi z njenima zadnjima filmoma, zanimiv izraz prepletanja različnih avtorskih oz. ustvarjalnih pristopov in ideologij: politične rabe realizma in hkrati njegove razširitve na subjektivno in čustveno; hkrati pa zavračanja njegove "ideologije resničnosti" z avtorskim izrazom, ki je povsem očitno umetno izdelan, in njegovega združevanja s tematikami, tradicionalno (v dominantnem diskurzu) označenimi za "banalne" ali "trivialne". Morda je pri tem najzanimivejše prav to, da gre pri delu Susanne Bier za filme, ki so si med seboj tako malo podobni, kot sta si filmski okolji Dogme 95 in Hollywooda.

Tina Poglajen

Pleme

Pleme (Plemja)

Režija Miroslav Slabošpicki, 2014, Ukrajina, 132 min.

V celoti osvoboditi film besednega jezika in glasbe je samo po sebi izjemno pogumno dejanje, radikalen eksperiment s filmsko formo, za katerega tudi režiser Slabošpicki priznava, da ni vedel, kako se bo iztek, čeprav ga je anticipiral že v času svojega filmskega študija pred dvema desetletjema, nanj pa se vmes pripravil s kratkim filmom *Glubota* iz leta 2010. A uspelo mu je ustvariti vznemirljivo kombinacijo filmske nostalgije po tišini, razgradnje zvočnega filma na njegove gole temelje in precizne antropološke analize skupnosti gluhonehmih mladostnikov, ki deluje kot novodobno kriminalno pleme po principih zakona močnejšega in nasilno vzdrževane hierarhije. Rezultat je edinstvena filmska izkušnja, ki gledalca prisili, da se sooči s podobami, brez možnosti za odrešitev v hitrem rezu, namigu glasbe, kaj naj čuti, ali besed, ki bi razlagale videno.

Uvod nas konstituira kot opazovalca, ki vidi prihod fanta v mesto, a zaradi šuma s ceste ne razloči, kaj se fant pogovarja z gospo na postaji, lahko pa iz gestikuliranja sklepa, da sprašuje po smeri. Ne slišimo, a razumemo. Kot prolog v celotno filmsko izkušnjo, kjer smo obkroženi z različnimi zvoki in šumi, prav ničesar ne razumemo, saj se akterji pogovarjajo v ukrajinski znakovni govorici, vseeno pa lahko ob dovolj veliki pozornosti razmeroma lahko sledimo okvirni zgodbi in burnim čustvom, ki jo sprem-

ljajo. Kamera je neprestano v premikanju, saj je film sestavljen iz zgolj 34 dolgih posnetkov, posnetih s *steadicam* tehnologijo, perspektiva pa se spreminja zgolj na naraven način – brez montaže kadrov, zumiranja, spreminjanja fokusa, kot bi sami premikali glavo po sceni. Zato se počutimo, kot da smo neprestano sredi dogajanja, del plemena. Kot glavni akter zgodbe želimo razumeti strukturo pred sabo, slediti gestikulaciji članov, se poglobiti v pleme, saj le tako lahko v njem preživimo.

Zanimiva je izkušnja enega od britanskih kritikov, ki je doživel, da so na festivalu, poznanem po nevezgjeni filmski publiki, vsi brez besed napeto zrlji v platno. Če filmi ponavadi pomagajo pri tem, kako čutiti, slediti filmu, s ponavljanji, ali glasbo, ali predvidljivo zgodbo, je Ukrajinec tukaj neizprosno, saj zahteva celotnega človeka, njegov popoln in nemoten fokus na podobe in dogajanje na platnu. "*Na oder lahko postavim opico in če spustim glasbo Bernarda Hermanna, se bo zdela nervozna, če pa spustim neko romantično glasbo, pa bo videti zaljubljena. A še vedno je zgolj opica. Jaz kot režiser to kontroliram. Za nekoga, ki ima rad popoln nadzor, je to veliko veselje,*" je pojasnil v enem od intervjujev. In ravno temu se je, zgledujoč po neorealizmu, radikalno odrekal. S tem pa dosegel neverjetno odprtje filmskemu jeziku, jeziku podob, čustev, telesnosti, hkrati pa soočenje s temi podobami in lastnimi občutenji ob njih.

Kot pri nemih filmih, režiserjevemu zgledu, ki ga je sam želel obuditi, a ne retrogradno in nostalgično, ampak s sodobnimi vizualnimi sredstvi. Vrnitev in hkrati osvoboditev k univerzalni filmski govorici, ki je radikalno očiščena še

zadnjih motečih elementov glasbe in besednih mednapisov. "*V pravih nemih filmih imaš seveda mednapise, ki razlagajo to ali ono stvar, a bodimo jasni, v bistvu jih ne potrebuješ. Občinstva razumejo neme filme od Amerike do Indije, od Anglije do Ukrajine. Jezik je univerzalen,*" pojasnjuje. Univerzalni pa sta tudi vodilni temi ljubezni in nasilja, neizrekljivi človeški določili, ki ju vse besede, podobe in glasbeni kodi lahko le približno, delno opišejo ali celo izkrivijo. In prevladujoča filmska govorica se je pri teh dveh, v filmih najbolj tematiziranih humanističnih kategorijah v določenih pogledih prav najbolj skrčila, zožila na votle vzorce – poznane glasbene melodije, predvidljive zaplete in že videne filmske kode, ki jih je zvočni film že krepko vcepil v sodobni način dojemanja sveta.

Slabošpickski se s svojo metodo loti prav teh zakoreninjenih konvencij zvočnega filma, jih dekonstruira v osnovne gradnike in jih na novo sestavi. Film zapelje v ovinek sodobne izkušnje, ki na nek način zahteva večanje intenzivnosti občutenega, da se v človeku ob poplavi podob, zvokov, šumov in pomenov sploh še kaj zgame, hkrati pa hlepi po zmanjšanju vedno močnejših dražljajev, pobegu iz kaotične sodobnosti k nečemu trdnemu, oprijemljivemu in uravnoteženemu. Zapelje tudi v ovinek številnih vizualnih kodov, ki jih je vajeno moderno oko, a so hkrati že subverzivani s pomočjo radikalne filmske govorice – prek teatra (scene so do potankosti načrtovane kot zaključene celote od začetka do konca kadra in posnete v eni potezi) do cirkusa (propadajoči vrtiljak, ki v vidno polje prinaša podobe propadajočih mladostnikov). S tem se film po-



sredno sprašuje, če je gledalec sploh še sposoben zaobjeti telesnost brez idejnih primesi, če je še sposoben občutenj brez zunanjih impulzov, ki bi nam jih pomagali zbuditi in hkrati že poenostaviti, če je še sploh sposoben prenašati moč, intenzivnost, surovost, brutalnost osnovnih človeških čustev brez posredovanja.

In prav ta osnovna čustva z vso grozovito močjo priplavajo na površje po odstranitvi vse formalne navlake. Ljubezen se lahko pokaže v vsem svojem sijaju, sovraštvo lahko zagori v popolni krutosti, maščevanje se lahko izpolni brez zunanjih zavor. A stvari so povezane – moč ljubezni se lahko hitro spremeni v moč nasilja, protagonist v antagonist, empatija pa v zaprepanost. V to stanje nas pripelje avtor, ko nam ne vsili pomena podob, ampak nas enostavno sooči z njimi. Onkraj dobrega in zlega, zgolj predočitev človeškosti v vsej njeni surovi, plemenski prvobitnosti. Tukaj nas Slabošpicki sleče še zadnjega pred-sodka, vnaprej sprogramiranega in s tem lažnega sočutja z gluhozemimi in drugimi ljudmi s posebnimi potrebami. "Vž, slepi bi morali razumeti empatijo in oliko," reče oslepljeni zdravnik v filmu

Slepota, posnetem po knjigi Nobelovega nagrajenca Joseja Aramaga. "On je le slep. Ni dober ali slab, ampak slep." mu odgovori vodja sovražne skupine, ki izkorišča epidemijo slepote v svojo korist.

Toda ali na koncu ne bolehamo vsi za osnovnim človeškim pomanjkanjem, etično večplastnostjo, ki se v ekstremnih razmerah radikalno prilagaja situaciji in s tem pod vprašaj postavlja edino stvar, za katero mislimo, da nas še dela humane? Ali pa so obratno najbolj človeška prav intenzivna čustva, ki jih doživljamo onkraj predstav, kako bi jih morali občutiti? Slabošpicki nas neizprosno postavi pred to dilemo. Medtem ko nas vedno bolj potaplja v svet nasilja, nam pušča vedno manj prostora, da bi mu ubežali. Na nek način smo ujeti v okvir kamere (in mikrofona, ki striktno beleži le golo okolico). Ne odreši nas glasba, rez, zum, zvok, enostavno moramo gledati, prestati, poslušati, občutiti krute podobe na platnu. In v takšnih pogojih tudi iluzija – kontroverzna scena s splavom – deluje tako resnično kot resničnost sama. Lepota ljubezni, grdoba nasilja in tanka meja med njima treščijo v nas, kot bi jih doživeli neposredno v

pravem življenju. Po eni strani se nagibamo h glavnemu akterju, a se nam zaognusi; čeprav smo ves film proti krutemu sistemu in njegovim vodjem, smo ob njegovi ukinitvi zaprepadeni, šokirani. Kot se je izrazil eden od članov žirije v Cannesu, ki je filmu dodelila tri nagrade: "Povabi me, da pridem bližje, nato pa me z nožem piči v oko."

Čeprav Slabošpickski ne govori o neposrednem političnem kontekstu filma, pa je tudi ta ob trenutni situaciji v Ukrajini praktično nespregledljiv. Državljanško vojno bi lahko videli kot boj gluhih in nemih, ki se ne morejo in nočejo več razumeti (eni govorijo ukrajinsko, drugi rusko), zato so se predali čisto telesnemu obračunavanju. Tudi tukaj sta ljubezen in sovraštvo tesno prepletena, med sodržavljanji istega porekla, a drugega kulturnega vpliva in ideoloških preferenc. Hkrati se je zaradi razpada države družba ponovno razdelila po plemenih, milicah na obeh straneh meje, ki obračunavajo med seboj, rožljajo z orožjem in skušajo uveljaviti zakon močnejšega. Medtem pa Ukrajinci lahko le nemo gledajo, brez prostora za umik, v golem soočenju z besnenjem nasilne politične danosti. Če opazovalci še lahko odvrčamo pogled – ravno v zadnjem času je ukrajinska kriza zaradi begunske stopila v ozadje – ga kmalu več ne bomo mogli. Kot v filmu nas bodo nasilje in njegove posledice z vso silovitostjo slej kot prej zadele, obnemele in pogoltnile. Ali pa je vendar vse skupaj le igra na platnu?

Žiga Brdnik

Ko Gana zažari na platnu

Ablade Glover: 80-letnica
London, Galerija October

Ko sem bila povabljena na otvoritev lanske razstave novejših del ganskega umetnika Abladeja Gloverja, o avtorju nisem vedela veliko. Takšne razstave imam najraje – gledam z očmi, ki so neobremenjene s preteklostjo, predsodki umetnostne kritike ali posebnimi pričakovanji. Verjetno je bilo tudi zato doživetje in seznanjenje z Gloverjevimi deli polno afriškega sonca, vrvenja in mistične energije. Elagantna podoba afriške ženske, ujete v klasični profil, vrtinčenje množice na trgu in barve zahajajočega sonca, ki se ujamejo v drevesno krošnjo, so stalnice njegovega ustvarjanja. Vendar se zdi, da so pravo zrelost njegova dela pridobila šele v zadnjih letih. Sam pravi, da je to zato, ker se ne trudi več mešati barv, ampak uporablja barve iz tube, ki jih kombinira na platnu samem. Čeprav se je tehnika nanosa barve v umetnikovem opusu spreminjala, pa se slikarska tehnika, ki jo je razvil kot mlad študent v Newcastlu, ni nikoli. Vsa dela slika z uporabo slikarske lopatke in s tem dosega razbrazdano površino platen, ki dajejo slikam ostrino. "Prevzamemo orodje, zato da se z njim lahko izrazimo. Ljudje so za svoje izražanje uporabljali, karkoli jim je prišlo pod roke. Kar delamo danes, je, da uporabljamo tuj material, tuje pripomočke, ki smo se jih naučili uporabljati, in z njimi slavimo svojo kulturo. Za ustvarjanje v odnosu do svoje tradicije lahko uprabiš karkoli – čopič, kamero, jezik."



Ablade Glover, *Mestni karneval*, 2014, olje na platnu, 151 x 151 cm. Foto: Jonathan Greet

Ablade Glover je v Gani kultni umetnik, ki mu ljubkovalno pravijo dedek ganske sodobne umetnosti. Rodil se je leta 1934 v Akri. Študiral je v Gani, Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike. Je odlikovan umetnik, ki v ganskem in širšem afriškem umetniškem prostoru zaseda poseben prostor. Devetindvajset let je poučeval in bil predstojnik oddelka za Pedagogiko umetnosti na Kwame Nkrumah Univerzi za znanost in tehnologijo v Kumasiju. Njegova dela se nahajajo v številnih zasebnih zbirkah, visijo tudi v prostorih Unescovega centra v Parizu, na letališču O'Hare v Čikagu

in v kraljevi palači na Japonskem. Razstave je imel v Zahodni Afriki, Evropi, Združenih državah Amerike in na Japonskem. Je prejemnik prestižne nagrade AFGRAD, ki jo podeljuje afriško-ameriški inštitut iz New Yorka, in doživeljniški član Royal Society of Art v Londonu.

Na odprtju samostojne razstave, pete po vrsti v galeriji October, se je nemo sprehajal med obiskovalci, kot bi želel prisluhniti, kaj si londonska publika misli o njegovi Afriki. Nasmehnil se mi je, ko sem opazovala sliko poimenoвано *Flamboyance*, ki prikazuje v živo



Ablade Glover, *Flamboyance*, 2009,
olje na platnu, 152,5 x 76 cm.
Foto: Jonathan Greet

rdečih barvnih nanosih naslikano afriško žensko. Namenil mi je direkten pogled in se tiho predstavil. "Ablade Glover sem. Avtor teh slik." V zadregi sem bila, saj je bilo vendar jasno, kdo je. Tako skromen in tih je bil med glasno množico, ki ga je obdajala, da je bil nezmotljiva podoba kontemplativnega ustvarjalca, ki o umetnosti razmišlja ves čas.

V enem izmed intervjujev je nekoč dejal, da prizorov, ki jih slikaš, nikoli ne moreš popolnoma prenesti v slikarski medij, ker se ves čas spreminjajo. "Ne moreš jih ujeti. Vse, kar lahko storim, je, da zajamem ritem gibanja." Zdi se, da se na nek način spreminjajo tudi naslikani

prizori sami, saj se obiskovalcu pred očmi vrtinčijo kot neurejene podobe barvnih gmot in oblik, ki mu meglijo pogled. Šele ko se gledalec odmakne od platna, ga doseže energija trga, poglobi se v množico, ujeto v molitvi, pogled mu seže čez pločevinaste strehe naselja, ki se bleščijo v soncu.

Po desetletjih poučevanja umetnosti na Kwame Nkrumah Univerzi za znanost in tehnologijo v Kumasiju je Glover ustanovil mednarodno uveljavljeno galerijo Artists Alliance, ki v Gani predstavlja vodilno umetnostno galerijo za mlade afriške ustvarjalce. Umetnik večkrat potarna, da galerija ne dobiva nobene državne podpore, saj v državi, kjer ni denarja za nove šole in bolnišnice, nihče ne pomisli, da bi vlagal v umetnost. A to ga ne zaustavi, da ne bi pri svojih 80 letih z umetnostjo nadaljeval in gledal na prihodnost umetniškega razcveta v Gani s pozitivnimi očmi. "Le zakaj bi nehal?" se je spraševal v enem izmed intervjujev. "Slikanje je zame način zdravega življenja. Ko delam, prehodim na tisoče kilometrov, medtem ko se približujem in odmikam od platna. Ko se prve plasti posušijo, po dveh tednih to pot znova prehodim med nanašanjem druge in tretje plasti."

Glover energijo bogastva afriškega kontinenta uspešno združuje z drzno barvno paletno. Dve stvari sta mi ob obisku razstave ostali še posebej v spominu: slike, ki žarijo v barvah sonca (rdeča kot zahajajoče sonce, rumena kot opoldansko sonce) in hladni, sivi odtenki, ujeti v času sončnega prebujanja. Hkrati je glavni predmet Gloverjevih slik množica ljudi: evforija nogometnih navijačev na tekmi, glasno nakupovanje in barantanje prebivalcev na mestni tržnici, emocio-

nalno naelektreno vzdušje volilne kampanije, vreščanje navdušenih plavalcev na plaži ... Vse to so podobe, naslikane v kombinaciji realizma in abstrakcije, s katerimi v svoje slike posrka gledalca.

Za Gloverja je ključna množica, vrtinčasta gmota, ki s sabo nosi energijo in soustvarja novo zgodbo. Množica, ki ustvarja različna razpoloženja, vsako od teh razpoloženj pa razkriva svojstveno stanje ljudi, ki se znajdejo v gneči in slikarju zagotavljajo neskončen vir inspiracije. Ta neskočno utripajoči življenjski ritem je moč razbrati z velikih platen, kot sta *Naši ljudje* (2013) in *Ljudje III* (2014), ki predstavljata množico ljudi, katerih življenja so odvisna od vsakodnevnih socialnih, ekonomskih in političnih razmer.

Gloverjeva olja na platnu so presunljiva pričevanja enostavnega življenja, ki nas obdaja. Gledalec ima ves čas pred očmi intenzivno oblikovanje množice in življenja, ki se rodi, spreminja in izgine. Olja nas s svojo toplo barvno paletu privlačijo in prevzamejo, v hibridni obliki abstraktnega realizma pa s seboj prinašajo zgodbe minevanja in spreminjanja življenja, tako v Afriki kot drugod. Glover nam sporoča, da je vse minljivo, nič ne ostane takšno, kot je bilo ustvarjeno, tudi njegove slike ne, saj jih vsak gledalec vedno znova gleda in razume drugače.

Tanja Tolar

Literarna etnobiografija argentinskih Slovencev ali častni dvoboj med los partizani in los domobranci

Brina Svit: Slovenski obraz
Cankarjeva založba,
Ljubljana, 2014

Dejstvo je, da se slovenska literarno "ozaveščena" javnost v dobrem letu dni, kar ga je nateklo od izida *Slovenskega obraza*, še ni zmogla zediniti glede njegove zvrstne pripadnosti. V nedavnem kritiško-komentatorskem spisju na primer beremo, da je pisateljčina najnovejša književna stvaritev žanrski hibrid, nekakšen "transžanr", ki ni ne tič ne miš oziroma, če smo korektnejši, ni ne roman, kakršen je *Smrt slovenske primadone* (1998), ne avtobiografski pisemski sestav, na kakršnega spominjajo *Nenavadna razmerja* (1998) s Petrom Kolškom, ne esejiistični poliptih, za kakršnega velja *Hvalnica ločitvi* (2011) ... Kaj torej je? Kvečjemu literarna reportaža z esejiističnimi prvi-



nami in močno osebno preizkušnjo, kakor še najbolj posrečeno ugotavlja Peter Kolšek v spletni izdaji torkovega *Dela* (23. 12. 2014). Pa vendar ima takale dolga deskripcija tudi svoje kratko ime, in to je: literarna etnobiografija. Morda se sliši nekoliko nenavadno in abstraktno, malce pompozno morebiti, še en umotvor neke zaletave študentke iz Marpurga, boste s čisto vestjo dejali in naveličano zavzdihnili. Kljub temu se le premagajte in potrpežljivo berite dalje, kajti izvedeli boste, da izraz etnobiografija oziroma, etimološko pravilneje, etnična avtobiografija nikakor ni zgolj in samo moja iznajdba.

Že ameriška antropologinja in kulturologinja Deborah Reed-Danahay v svojem uvodu k študiji *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social* iz leta 1997 omenja, da je etnobiografija ustaljena praksa v družboslovju, humanistiki in literarni vedi. Med drugim naj bi zadevala prvoosebno popisovanje zgodovinsko določljivega položaja neke etnične manjšine (skupine) skozi avto/biografsko pripovedno perspektivo. V grobem torej obvelja, da je neologistična skovanka "etnobiografija" umeščena na sredo med literarno avtobiografijo in neliterarno etnografijo. Pri tem označuje zmožnost svojega avtorja, da se prelevi v pričevalca tiste nacionalne, etnične in/ali kulturne združbe, na katero je identifikacijsko (zlasti rodovno in emocionalno) še posebej navezan. V literarnovednem smislu, nadaljuje Reed-Danahay, govorimo o *neliterarni* in *literarni* etnobiografiji. Slednja služi subjektiviziranemu uvidu v kolektivno identiteto etnije, ubesedene na avtorefleksivnem in avtotemat-

skem ozadju avtorjeve življenjske zgodbe.

Kakor naročeno, boste v en glas vzkliknili vsi knjižni molji, ki ste najnovejše delo Brine Svit že prebrali, medtem ko se boste tisti, ki ga še niste in ste bolj godrnjavi in nejevoljni po naravi, vzvišeno zmrdovali in sumničavo nosljali. Če pa ste prav "profesor-ski" in – recimo temu – ne pretirano naklonjeni literarnovednim inovacijam (še zlasti če le-te niso preverjene na tujem), se najbrž ne bom mogla izogniti plazu vprašanj: Kako, za božjo voljo, si drznem zagovarjati nekaj tako kočljivega kar brez eksaktnejše študije? Že prav, že prav, bom pobesila ramena in ubogljivo klecnila, kakor se za poslušno študentko pač spodobi. Pa pojdimo od samega začetka.

Slovensko-francoska pisateljica Brina Švigelj Mérat (1954), ki že dalj časa ustvarja pod psevdonimom Brina Svit, je v Francijo odpotovala ne tako davnega leta 1977, ko je imela triindvajset let, iz ljubezni, kajpada. *Slovenski obraz* je njeno deseto književno delo, v francoskem izvirniku se glasi *Visage slovéne* (2013) in je še eno v vrsti tistih (Moreno, 2003; *Odveč srce*, 2006; *Coco Dias ali Zlata vrata*, 2008; *Hvalnica ločitvi*, 2011; *Noč v Reykjavíku*, 2014), ki jih je pisateljica napisala najprej v francoščini in šele nato prevedla v slovenščino. Četudi je v *Slovenskem obrazu* skušala "upoštevati različen duh dveh jezikov, povedati po slovensko stvari malo drugače, kot se jih pove po francosko", je namenoma ohranila "rahlo propedeutičen, faktografski ton francoske verzije" z vsem zgodovinskim ozadjem vred (potujčevalna fašistična oblast

na Primorskem, druga svetovna vojna z narodnoosvobodilnim bojem, dva osrednja migracijska tokova Slovencev v Argentino ipd.).

Literarni projekt *Slovenski obraz* je – tako pisateljica v *Predgovoru* – med vsemi njenimi stvaritvami najzvestejši francoskemu izvirniku. Z izhodiščem v eksistencialni tematiki večidel temelji na domišljeni raziskovalno-dokumentarni strategiji, s katero skuša kar najbolj verodostojno razkrivati, "kako biti zvest svojemu izvoru, ki ni nujno samo eden". Svojega ljubiteljskega stikanja za "dediščino, ki se prenaša z maternim jezikom in se ji reče identiteta", pa pisateljica ne prične kar v rodni Ljubljani ali – nenazadnje – v domačem Parizu, kakor bi od nekoga z njenim življenjskim slogom pravzaprav pričakovali. Toda ne od nje, ki je nikakor ne zanima "samoumevnost tistih, ki živijo doma", zato si raje izbere težavnejšo kalvarijo. Oklene se teme, ki se ji ponuja kar sama od sebe oziroma, bolje rečeno, že s kar pravljničnim sprijemom dogodkov, in to je: famozna identiteta slovenskega izseljenstva v Argentini.

Aktualna tema in lokalna tudi, ni kaj, s kančkom univerzalnega, se velja vsaj do neke mere strinjati s pisateljicininim takratnim francoskim urednikom Richardom Milletom. Prav gotovo gre za nek nov korak v sodobni slovenski književnosti, za pionirski poskus etnobiografskega portretiranja, ki si brez dvoma zasluži prisrčen sprejem in še kakšno sorodno "dušo". Po možnosti brez odvečnega jadikovanja o slovenski javnokulturni recesiji in založniškem stremuštvu, česar v večkulturni Franciji seveda ni, če gre verjeti pisateljicininemu

pamfletističnemu razmišljanju iz *Predgovora*. Francoski založniki z zgoraj omenjenim na čelu so namreč nadvse širokogrudno financirali njeno pohajkovanje po daljnem Buenos Airesu, novonastajajočo književno umetnijo pa takojci upravičili z oguljeno izjavo: "V današnjem svetu smo vsi migranti. Vsi si postavljamo vprašanja o identiteti."

Kakšen je torej "naš" slovenski obraz, se sprašuje pisateljica, kdo smo in kaj smo naredili iz sebe, medtem ko radodarnemu moškemu iz neke trgovinice s fotografskim instrumentarijem razodeva še nedozorelo zamisel o zgodbi, "ki se jo da prebrati z obraza". In ko ji že čez nekaj mesecev umre mati in je le "nikogaršnja hči", se dokončno odloči za avanturistično "iskanje slovenskega obraza na drugi strani zemlje", v samem žarišču t. i. slovenskega argentinskega čudeža. Med tistimi, ki so se na vso moč trudili "ohraniti svojo identiteto, jezik, kulturo ali z drugo besedo svoj obraz, vsemu navkljub in čim dlje". Med slabimi Slovenci, kakor so jo učili v šoli, kolaboranti, izdajalci, ubežniki, ki trmasto, užaljeno in revanšistično še zmeraj živijo v zmoti. Ljudmi z biografijo, mimogrede navrže misel še ene slavne izseljenke Hannah Arendt in doda, da se šele v ogledalu drugega zares srečujemo.

Zdaj ste najbrž že neznosno nakremženi in poleg tega še mrzlično tuhtate, zakaj sem iz predlaganega poimenovanja za pisateljicinin pustolovski projekt (t. i. literarna etnobiografija) kar na svojo pest izločila morfem "avto-", ko pa je vendarle govora o identitetni naraciji, ki se nahaja med

"idem" (sebstvenost, istovetnost) in "ipse" (reflektirajoče sebstvo), slednjemu pa naj bi ob bok segala ravno starogrška skovanka "autós"! Hja, vsekakor me je k temu napeljala pisateljčina nuja, da si kljub stotinam fotografij, neštetim klobkam magnetofonskega traku in štirim napolnjenim zvezkom izbori zadnjo besedo, ki pa je ne nameinja niti sami sebi niti svojim izbrancem, temveč rdečim zvezdam in okronanim orlom iz slovensko-argentinske zgodovine. Zatorej nadaljujmo!

Pod licemersko krinko, da jo zanimajo zgodbe izseljencev in njihova občudovanja vredna "zmožnost začeti znova, z ničle, se znajti in na novo iznajti", pisateljica po avtobiografsko, kakopak, ustvari prvoosebno pripovedovalko/pričevalko, Slovenko v Franciji in Francozinjo v Sloveniji, nadvse senzibilno žensko srednjih let, ki se nikoli ne boji izreči subjektivne sodbe, četudi le-ta meji na diskriminatorno refleksijo. Najprej jo odvede proč od Hotela de Inmigrantes in z njo vred krene po poti slovenske politične emigracije v Argentini; z ulice Bartolomé Mitre, kjer živi slovenski taksist Rok Fink, osamljeni sin gorečega antikomunista in domobranca, prek avenije Scalabrini Ortiz z velikansko hišo domobranske hčere Lučke Potočnik, do ulice Ramón Falcón, kjer jo pričakata trdnjava slovenskega izdajstva in njen otrok Tone Mizerit, do bahavega Hurlinghama, bogataškega angleškega predmestja, kjer sreča čistokrvnega domobranskega podoficirja oziroma, kakor se sam naziva, zgolj tehničnega pomagača, sicer pa priznanega arhitekta Marjana Eiletza z ženo Pavlo. Slikovit literarno-

geografski zaobjem slovenske emigracije se nadaljuje na ulici Calderón de la Barca, pred pogumno in nasmejano Mimi Antonič, hčerko ekonomskega izseljenca, ali pa, ponovno na Bartolomé Mitre, pred njeno nesojeno sestro, zasanjano komunistko Julio Sarahu. In nato v Villi Esloveno, slovenski vasi, kjer službuje Peter Rot, sicer sin domobranca, čeprav po srcu partizan, saj mu farji niso ravno najljubši. V četrti Palermo naletimo na Janija Grisa, sramujočega se očetove antikomunistične zaveze, in že smo v Morónu, na severu Buenos Airesa, pred Lučko Rot in ljubezensko zgodbo njene mame Ivanke, naivne žrtve domobranstva. V Parku spomina nas že čaka Andrej Repar, domobranski otrok, toda véliki levičar in véliki intelektualec, rektor univerze, pa še šarmanten povrhu, kaj bi torej negodovali nad pripovedovalkino naklonjenostjo. Po kramljanju z Bojanom Mozetičem in njegovo ženo Liliano, obema z bolj ali manj "slovensko" preteklostjo, nam je preostalo le še poslednje snidenje z otroki iz slovenske šole v grdem predmestju San Justu. Med njimi pisateljica po preroško in z nezgrešljivim smislom za idealistično retoriko in fatalistično pretiravanje ugotavlja, da so "najbrž zadnja generacija Slovencev v Argentini: po njih ne bo nikogar več".

Med samoosmišljevalnim romanjem nam čebljajoča pripovedovalka, postavljena na "pravično" (beri: partizansko) bojno linijo, natrosi še zvrhan koš informacij o zloglasnem angažmaju slovenske politične emigracije. Pri tem neokusno teatralizira in esencializira dejstva o malikovalskem čaščenju do-

mobrancev, ki naj bi bili za argentinske Slovence še zmeraj heroji in likvidirani mučeniki, pa o antikomunističnem delovanju škofa Rožmana, njihovega ideološkega in duhovnega vodje, nenazadnje celo o množičnem poboju "levičarske" mladine. Bralec je vselej postavljen pred fundamentalistične definicije partizanov in domobrancev, ki so izrečene lahkotneje, kakor v kakem osnovnošolskem učbeniku. Zaradi nešteto študij, ki relevantneje razkrivajo usodo slovenske domobranske legije, je skrajno nedomišljena že sama pisateljčina želja po ponovnem (toda ali res verodostojnejšem!?) odkrivanju Amerike, pardon, slovenske Argentine. Da o nestremljivem sklicevanju na "kvazi zgodovinske" vire (francoski levoliberalni časnik, Sollersov roman, slovenski poljudno dokumentarni film itd.) in njenem lamarkističnem nazoru ne izgubljam besed.

Posttranzicijska nuja, da bi bilo nenazadnje dobro slovensko-argentinskim "otrokom povedati vso resnico o *los domobranci* in *los partizani*", našo pisateljico nagovarja v toliki meri, da za dobro leto dni in nekaj mesecev igra mesijo in reflektirajočega "drugega" slovenske emigracije. Iz enajstih krogov, pardon, postojank, med katerimi z njo po vergilovsko žonglira taksist Rok Fink, nazadnje odhaja z mešanimi občutki in nepotrjenim spoznanjem, da "sta slovenskost in katolicizem še zmeraj v istem košu". Še dobro, da ima svojega "mecena", miroljubnega mentorja iz ozadja, nekakšen osmoljeni simbol argentinskega povratništva, odstavljenega direktorja namreč, s katerim si delita javnokulturni nož v hrbet.

Seveda je govora o dostojanstvenem Andreju Rotu, argentinskem Gandiju, čigar izjave so na gosto posejane po vsej pripovedi, saj "se je s svoje strani pustil zapeljati v igro, umiril žogo, kadar je bilo treba, jo brnil v avt, da sem dobila malo distance", njegovo delovanje označi pisateljica.

Gandijeva biografska skica je nekakšna zaključna faza v izgradnji simetrične formalne in precej manj "šolske" notranje zgradbe. Dokončuje namreč linearni niz petnajstih poglavij, med katerimi sta dve motivacijski oziroma uvodni in dve izrazito refleksijski oziroma zaključni. Osrednji segment nadalje sestavlja enajstero zgodb in nešteto podzgodb, ki jih medsebojno povezuje dvoje "ogledal" – fotografski objektiv in avtobiografsko spisje poljskega pisatelja, emigranta, svetovljana, cinika, skratka, "enfanta terribla" Witolda Gombrowicza (1904–1969). Njega, Gombrota, ki "ne mara (poljske) politične emigracije" in je najbrž ravno zato pisateljčin "alter ego, anti-junak, siva eminenca, kontrapunkt", srečujemo kar naprej, zdajci ob izkrcanju v Argentini in izidu *Ferdydurk*, zdajci na literarni debati med bohemskimi mladci, in že ob usodnem odhodu v Berlin, celo v intimni zvezi z Rito Labrosse itd. Slikovita, četudi razsekana, humorno obarvana in mojstrsko ubesedena biografija aristokratskega dandyja iz Varšave je domišljeno prilegajoča se motivacijski, osrednji in zaključni pripovedni liniji. Ne glede na kohezijske vrzeli, je vzporedni zgodbeni pramen "počesan" karseda zgledno. Brez nadležne shematičnosti, s kakršno pisateljica kar dvanajstkrat

utruja bralca, medtem ko izbrane osebe izrisuje v skladu z zmeraj enako "formulo", tj. glede na njihovo osebno usodo, družinsko zgodovino, družbeno angažiranost in melanholično zavest slovenstva.

Ker je Svitova karseda studiozno (beri: s svinčnikom in z diktafonom) beležila odzive portretirancev na svoje prijazno kramljanje, se zdi precej neobičajno, da so zgodovinsko-biografska izsliskavanja v *Slovenskem obrazu* domala monološke narave. Tudi personalnega pripovedovanja je le za vzorec, kvečjemu se ga omejuje na povzermalne prolepse, ki so pisateljčina slogovna stalnica, do skrajnosti razbohotena že v romanu *Coco Dias ali Zlata vrata* (2008). Kontinuirano umanjkanje dialoga v *Slovenskem obrazu* je vsekakor moteče, ne toliko zaradi same berljivosti, kakor zaradi močno okrnjene pripovedne prepričljivosti. Literarizirane osebe namreč ne delujejo izključno književno, najsi se še tako prepričujemo, temveč so bolj kot ne neki dejansko živeči ljudje iz mesa in krvi. Četudi nazadnje ostajajo zgolj liki, *Polacos*, skorajda Poljaki, ki jih pisateljica po mili volji premetava sèm ter tja, ne le pred fotografskim aparatom, temveč predvsem po polju polpretekle zgodovine, iz daljne minulosti v zelo živo sedanost in obratno. Medtem se – pokončna partizanka po očetu – zviška zazira v oči domobranskim sinovom in hčeram, sicer še zmeraj Slovincem, četudi že dalj časa stigmatiziranim izseljencem prve, druge in tretje generacije v Buenos Airesu.

Fikcionalizacija dejanskosti resnično nima nikakršne meje: visokorasli

Jani Gris postaja maščevalni Julio Cortázar mlajši, idealistična literatka Julia Sarachu je domoljubna aktivistka, domobranec Marjan Eiletz pa goreč hitlerjanec itd. Najbrž se ne gre čuditi naglemu odzivu slednjega, ki z užaljenimi somišljeniki in pod posrednim pokroviteljstvom Marka Mehleta kar javno objavi pritožbeno pismo Brini Svit (*Časnik.si*, 27. 3. 2015). Njegovo revanšistično namero vsaj deloma utemeljujejo pisateljčine črno-bele fotografije, ki v *Slovenskem obrazu* zelo zgovorno potrjujejo istovetnost oseb, vendar v istem trenutku pod ogromen vprašaj postavljajo etični kodeks avto/biografskega pripovedovanja.

Ali pisateljica deluje "profesionalno", če jasno in glasno obelodanja zunajtekstualni naboj svojega pisanja, medtem ko kar po svojem notranjem občutku preinterpretira življenjsko zgodbo izbranega informatorja? Za relevantnejši odgovor je vsekakor potreben globlji premislek in najbrž tudi za kanec daljši list, kakor je ta kritični sestavek. Zaenkrat je moč reči le, da je pisateljica pač poskušala delovati po zgledu svojega "alter ega", ki "naj bi Poljake osvobodil njihove poljskosti", a zaman.

Njena sicer izvirna in zelo dobrodošla ideja se ni mogla do kraja udejanjiti, kajti B. Svit je, namesto da bi biografske skice izmenjujoče dialogizirala, škarje in platno, pardon, fotografski objektiv in svinčnik v rokah držala karseda nedomiselnost. Posledica so enostranski, črno-beli, shematični, razsekani in nedodelani "orisi" oseb, ki jih ne more izboljšati niti ambiciozna refleksijsko-esejistična misel niti slogovno

izvrstna uresničitev samosvojega Poljaka. Kakor da bi na skrivaj namerala s svojo skorajda avantgardistično literarno stvaritvijo ugoditi Gandiju, čigar osemurni dokumentarni film o slovenski emigraciji v Argentini "ni bil po okusu ne Slovencem tam dol, v njegovi nekdanji domovini, ne tem, v novi". Ker je obravnavana etnobiografija vsaj do neke mere tudi avtotematska, sem si od nje, ki je sicer mojstrica bralcu prijaznega pisanja, obetala malo manj priprtega pogleda, nekoliko več svetovljanske modrosti, kakršno obljublja Cioranov verz, in nekaj tiste "zdravilne" večkulturnosti, za katero sama meni, da širi meje sveta.

Martina Potisk

Družbeno-politično angažirana literatura za vse mlade po srcu

Fabrizio Silei, Maurizio A. C. Quarello: *Avtobus Rose Parks*
Prevod Dejan Rajčič, Založba
Sanje, Ljubljana 2015

Rosa Parks je tista gospa, ki je pred šestdesetimi leti sedla na avtobus in tam tudi obsedela. Nič posebnega, bi lahko zmotno dejali. A ne pozabimo: dogodek se je pripetil v ZDA in ZDA so veljale za fundamentalno rasistično deželo. "*Samo za belce,*" je bil napis, ki je temnopoltim onemogočal vstop v bare, restavracije, javna stranišča, šole, kinodvorane, na plesne prireditve, prepovedoval sedenje na avtobusih ... Rasistični napisi so jim onemogočali življenje. To so bile pač ZDA – zibelka in hram demokracije. Rosa Parks v petdesetih letih dvajsetega stoletja seveda ni bila gospa, kot tudi temnopolti niso bili ljudje, temveč "zumboti", nigri, zamorci, izmečki ... Na njih se je gledalo slabše kot na pse. In prav to brutalno dejstvo težko



sprejme mali protagonist Ben, ki je z dedkom na poti v Detroit, v muzej Henryja Forda, da si tam ogleda razstavljeni avtobus, danes poznan kot avtobus Rose Parks.

"Tako kot danes psom?" Ben nejeverno vpraša svojega dedka.

"Še huje. Če danes pes po pomoti pride v lokal, ga pošljejo ven. Če pa je takrat skušal vstopiti črnc, so ga na kraju samem linčali, njegove morilce pa oprostili," svojemu vnuku nazorno pojasni dedek, ki je bil leta 1955 priča protestu Rose Parks na omenjenem avtobusu.

Rosa Parks se je pač tej rasistični prepovedi enostavno uprla. Sedla je na sedež v avtobusu in ni hotela vstati zaradi belca, ki je stal poleg nje. Dogodek je bil nezaslišan. Deležna je bila groženj, zmerjanj, prišla je policija in sledila je aretacija in zapor. Njen protest pa je v nasprotju s pričakovanji prerasel v vsesplošni bojkot avtobusnega prometa. Praktično nihče izmed temnopoltih ni več uporabljal javnega prevoza. Ni bilo pomembno, da se je na delo in z dela pešalo po uro in več. Bojkot je bil totalen. Enotnost in sloga temnopoltih sta transportno družbo spravila na rob propada.

Sodišče je leto dni po upor, rasno razlikovanje razglasilo za nezakonito.

"Vedno je kje kašen avtobus, ki pelje skozi življenje vsakogar izmed nas. Ti pa imej oči odprte: ne zamudi svojega," ob koncu dela zabiča dedek svojemu vnuku, saj na podlagi svojih izkušenj dobro ve, da časa pač ne gre zamujati, da moramo biti pred njim, da se je potrebno aktivirati in ne biti le nemi opazovalec zločinov neke dobe. Poleg

predstavitve samega takratnega zgodovinskega dogodka je dedkovo sporočilo vnuku in s tem tudi sporočilo knjige zato povsem jasno. Tako kot nekdanji, tudi današnji čas hudirjevo potrebuje ljudi, da se, kot nekoč Rosa Parks, proti rasizmu in za človeka dostojno življenje borijo brezkompromisno a hkrati tudi z vsem dostojanstvom ter ponosom, pa naj si bo to zaradi tragičnih usod prebežnikov pri Lampedusi ali pa zaradi vse številčnejšega suženjskega dela delavcev migrantov, prekarne delavcev ...

Brez dvoma si je tudi zaradi tovrstnega celostnega pristopa knjiga *Avtobus Rose Parks* zaslužila celo vrsto mednarodnih priznanj in nagrad: posebno omembo na tekmovanju za nagrado "Libro per l' Ambiente", uvrščena je bila v zbirko "White Ravens" (Bele vrane), v katero vsako leto uvrstijo najboljše otroške in mladinske knjige z vsega sveta, prejela je celo vrsto pomembnih francoskih literarnih nagrad, osvojila špansko "L'libreter 2012", Ålbom il lustrat" in norveško nagrado "Nominasjoner til Kulturdepartementets oversetterpris 2012", bila je finalistka nagrade "Deutschen Jugendliteraturpreis 2012" in izbrana med najboljših sedem knjig za mlade bralce ("Die Besten 7") v Nemčiji in Avstriji. Avtor je prejel najprestižnejšo italijansko nagrado za otroške knjige "Premio Andersen 2014".

Knjiga *Avtobus Rose Parks* je namenjena mlajšim bralcem in tistim, ki so mladi ne glede na starost.

Robi Šabec

Mednarodna konferenca Novi razmisleki o evropskih središčih in obrobjih

**Velika dvorana Rektorata Univerze v Mariboru,
17. september 2015**





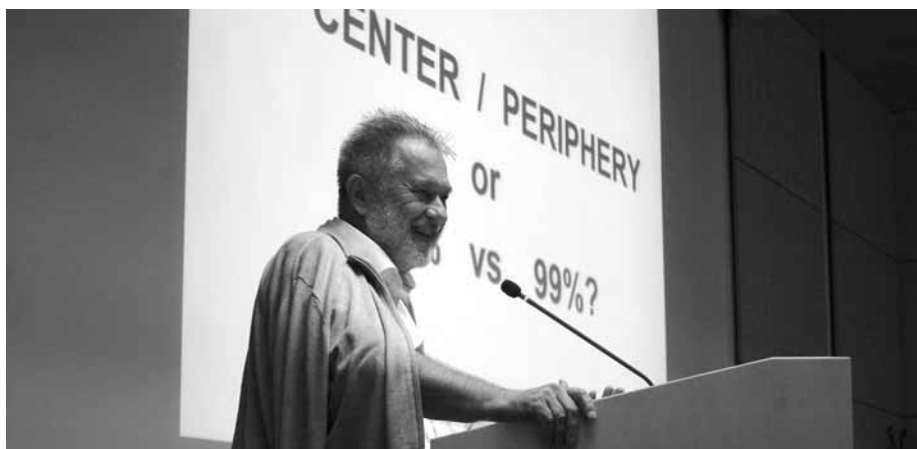
Emica Antončič



Aleš Novak



Eric Toussaint



Rastko Močnik



Özge Yaka



Alex Drace-Francis



Marko Juvan



Simona Škrabec

Foto: Matic Majcen

Summary

In the *editorial* Boris Vezjak writes about the dilemmas that have been opened up by the refugee crisis and that demand an authentic position of solidarity. "If Islamophobes, bigots, nationalists and racists have no difficulty with solidarity towards refugees because they see no reason for it, this nevertheless still remains a quandary for all those who are at least in principle inclined to help them," writes Vezjak, and cites some specific moments of confusion of leftist politicians and intellectuals during the current refugee crisis, and in the context of the "Je suis Charlie" slogan also draws attention to forms of false solidarity that arise while following human tragedies digitally. "No politician should appeal for a political solution to the problem without at the same time showing a very human face", comments Vezjak in regard to the reluctance of some leftist politicians regarding personal and concrete assistance to refugees.

Visual arts editor *Nataša Kovšca* interviews internationally renowned photographer *Klavdij Sluban*, who is French with Slovenian roots. He is known for his photographic cycles from travels around the world. Sluban's photographs are kept at numerous prestigious museums around the world, and in recent years he has also been a frequent presence in Slovenia, both through holding exhibitions and by giving photography workshops for young people. In the interview he also speaks frankly about his workshops with juvenile detainees and teen gang members in Brazil, Guatemala, and Salvador. "It frequently happened that a good photograph brought them the first praise they'd ever heard in their lives," remarks Sluban, in one of his several frank and shocking statements about these young people.

Art for the benefit of children, besides the immanent aesthetic experience that it offers, also serves adults for educating children for art and for life education through art. As with an adult audience, an audience of children is not monolithic, although adults often conceive of or categorize it according to generational or development levels. However, children also differ in their personal and class habituses and inherited or acquired cultural capital. Categorization into age groups of readers/viewers is intended to be of help in advising and marketing for publishing houses as well as librarians, for people who work in theatre as well as for educators and parents. But after reading a book or watching a performance, these people often question whether it was really appropriate for a particular age group of children.

One such misunderstanding was also the external reason for the *theme* of this issue, which has been prepared by Emica Antončič and to which psychotherapist *Katarina K. Erzar* and two puppet theatre artists – director and dramaturge *Jelena Sitar* and actress and animator *Elena Volpi* – have contributed articles.

Katarina Erzar introduces a new view of the essential connection between the child and the adult and integrates findings from neuropsychology and new fields

of research on the foundations of humans' innate musicality, which authors have termed communicative musicality. An understanding of the earliest relationships through musicality opens up a hitherto unimagined depth of insight into the meaning and role of the arts in child development.

Puppet theatre cannot be a branch of education, since it is an institution of culture, regardless of the age of the audience, argues *Elena Volpi*. Nevertheless, puppet theatre harbors great educational potential, but the concept of "educational" theatre needs to be clearly defined. In this regard, different aspects of artistic experience and expression need to be considered along with the fact that children are capable of enjoying an artistic experience from an early age. A theatrical piece aimed primarily at children will only achieve its full potential when it is not dumbed down, but rather created from an ethical desire to enable an artistic experience for children as equal audience members.

The changed conditions of growing up for today's children, characterized by early contact with virtual reality, place new tasks before puppet theatre, observes *Jelena Sitar*, who provides three examples from contemporary puppet theatre production in Slovenia that are characterized as experiential theatre.

In the *literary section* we publish an excerpt from the play by *Zdenko Kodrič* called *Flies in the Switch Factory* and new works by three poets: *Jurij Hudolin*, *Petra Koršič* and *Muanis Sinanović*.

In *Cultural diagnosis* *Blaž Lukan* analyzes the performance by students from the Ljubljana Academy of Theatre, Radio, Film and Television *Just before the Revolution: How I Became a Terrorist*. *Tina Poglajen* writes about the films of Danish screenwriter and director *Susanne Bier*, a member of the Dogma 95 movement. *Žiga Brdnik* presents the film *The Tribe* by Ukrainian director *Miroslav Slaboshpitsky*, which is entirely free of voice and music. *Tanja Tolar* introduces the work of painter *Ablade Glover*, also called the grandfather of Ghana contemporary art. *Martina Potisk* reviews the most recent novel by French-Slovenian writer *Brina Svit*, titled *Slovenian Face (Visage slovène)*, which was first written in French and then translated by the author into Slovene. The novel is a documentary on Slovenian emigration to Argentina. Finally, *Robi Šabec* presents the book *The Bus of Rosa Parks*, written by *Fabrizio Silei* and *M. A. C. Quarello* about the incident that triggered resistance against racism in the USA in the 1950s.