

UVODNIK

Matic Majcen

Kapital in intelektualni konformizem

3

POGOVOR

Damir Zlatar Frey:

»Prostore nam je odpirala kvaliteta, ki so jo prepoznali v našem delu.«

6

TEMA – DRAMATURGIJA

Diana Koloini

Dvaindvajset misli ...

13

Synne K. Behrndt

Nekaj vprašanj o dramaturgiji in njeni uporabnosti

17

Magnus Florin

Nekaj razmišljanj o dramaturgiji in dramaturgih

54

Tatjana Ažman

Dramaturgija kot praksa gledališkega procesa

26

Shelley Orr

Dramaturgija v ZDA

30

Ursula Werdenberg

Dramaturgija za mestna in državna gledališča:

izziv med realnostjo in vizijo

35

Regine Elzenheimer

Glasbenogledališka dramaturgija po postdramski

spremembi paradigme

40

Tomaž Toporišič

Singularnost in mnoštvo. Za emancipirano dramaturgijo

46

BRANJE

Tomaž Šalamun

Mihael je naš!

51

Alan McMonagle

Ranjeni deček

57

David Bedrač

Metafizična brbljanja

63

Peter Rezman

Na robu mesta

69

KULTURNA DIAGNOZA /RAZSTAVE

Tanja Tolar

Yo, Picasso ali kako Jaz postane Umetnik **89**

Tanja Tolar

Lepota kot sredstvo življenja in miru **93**

Nataša Kovšca

Ogledalo našega vsakdana **95**

/FILMA

Tisa Vrečko

Ko šibrovko napolni Thomas Vinterberg **100**

Tereza Tomažič

Kam gredo živi/preživeli? **103**

/KNJIGI

Matic Majcen

Poglobljen pregled teorij naroda in nacionalizma **107**

Matic Majcen

Postjugoslovanski film: slog in ideologija **110**

SUMMARY

116

Matic Majcen

Kapital in intelektualni konformizem

Le redkokatera knjižna izdaja je v zadnjem času požela toliko pozornosti kot novi prevod Marxovega *Kapitala*, ki po besedah založbe Sophia prihaja »v primernem trenutku, v času gospodarske krize, ko kapitalizmu, kakor je običajno v takšnih trenutkih, odpada človeški obraz, pod njim pa se odkriva njegova pošastna narava.« Marxovo monumentalno delo tudi 146 let po prvotni izdaji nedvomno ostaja (in še enkrat znova tudi *postaja*) aktualno po zaslugi svoje vseobsegajoče kontekstualizacije kapitalističnega sistema, v katerem se je v neugodnem trenutku njegove zgodovine znašla tudi naša država. Ne prej ne kasneje ni bilo knjige ali avtorja, ki bi bolj suvereno in celovito opisal umeščenost družbenih subjektov v kapitalistično ekonomsko logiko in vse kaže, bo pri tem ostalo tudi daleč v prihodnosti.

Prevod Marxovega dela je pri nas izšel ravno v obdobju zadnjih dni Janševe vlade ter množičnih protestov na ulicah in trgih po vsej Sloveniji, s čimer je bila knjiga deležna poudarjene medijske pozornosti. Ob poslušanju in branju gostovanj Marxovih najbolj zvestih zagovornikov v medijih pa se je ponovno potrdilo, da je civilna in akademska levica, povezana s to miselno linijo, daleč od nivoja kakršnekoli racionalne, tehtne ali zdravorazumske argumentacije pri zagovarjanju svojih stališč. Namesto tega jim je v javnost uspelo lansirati diskurz nedvoumnega verovanja v veliko rdečo bukvo, kot da bi naenkrat pozabili, da je *Kapital* ob svojem sicer nevprašljivem prispevku k zgodovini idej tudi knjiga, polna naivnih interpretacij zgodovine, infantilnih utopičnih projekcij, fetišizacij družbene strukture ter konec koncev tudi neizvedljivih družbenih rešitev. Namesto trezne reevaluacije je bilo možno dobiti vtis, da bi morali do te knjige privzeti podoben odnos, kot ga imajo kristjani do *Svetega pisma*: knjiga, v katero se ne dvomi, temveč se v njo *veruje*.

Razlogi, da je marksistična debata dosegla takšno kakovostno regresijo, so pravzaprav na dlani. Marx-Engelsova misel je v našem kulturnem okolju zakoreninjena še iz preteklih časov. Kdor je s prve roke izkusil šolanje na kakšni izmed naših javnih družboslovno-humanističnih fakultet, lahko izpriča, da ima antikapitalistična naravnost pri nas domala dogmatski status. Vzpon nove močne generacije marksistov zato kvečjemu priča o tem, da se vzpostavljajna zdrave distance do nauk svojih profesorjev pri nas ne dojema kot nujnega na poti do iskanja individualnega, neodvisnega in svobodnega načina mišljenja. Po osamosvojitvi je v svojevrstni akademski različici jugonostalgije namesto iskanja novih teoretskih tokov, ki jih v širšem transnacionalnem prostoru ne manjka, tudi mlajša generacija začela zvesto prevzemati naracije, ki jim jih starejši profesorji v averziji do tranzicijskih družbenih izkrivljenj niso zamudili posredovati.

Intelektualna levica, stara in mlada, se je tako pod pritiski novodobnih konservativnih silnic, ki se vse bolj pogumno selijo tudi v množične medije, morala še dodatno angažirati in poenotiti v skupnem delovanju, pri čemer se je namesto iskanja sodobnih, inovativnih kompromisov in alternativ prav marksistična misel izkazala za najbolj priročna. Ta pa ne pušča nobene izbire ali kompromisne poti – z njo se začne in konča miselni okvir, ki se ga preprosto ne izpodbija. Vse, kar si v teh časih sploh upa vsaj približno postaviti v zagovor kapitalizma, je izvrženo pod etiketo demoniziranega neoliberalizma.

Civilna in akademska levica je bila ob zaostrovanju desničarskega diskurza s položaja oblasti prisiljena v dvoboj, ki ga v resnici ne bi smela sprejeti. To so bile sladke sanje njenih nasprotnikov: da se jo zvabi izven polja racionalnega mišljenja in se jo prisili v uporabo diskurzivnih in organizacijskih metod, ki ji niso lastne. Namesto da bi se osredotočila v institucionalno branjenje univerzalnih družbenih vrednot, je po zgledu marksizma militarizirala in polarizirala svojo argumentacijo v strahu pred tem, da bi bila preglašena. Kakovost retorike je zamenjala glasnost in agresivnost njenega izrekanja. Konsenz kot eno nujnih vrednot družbene kohezije je zamenjal neusmiljen boj, v katerem sta obe strani zagledani v svoj prav in se ne pustita prepričati v nasprotno.

Pogubna napaka marksizma v obliki, kot ga danes opazujemo pri nas, je njegova kratkovidnost: spregled dejstva, da pri dandanašnjem konservativnem teptanju nekaterih najpomembnejših vrednot razvitih družb niso ogrožene vrednote, ki obstajajo od časa Marxa in Engelsa, temveč osnovni temelji zahodne civilizacije, na katerih kot zapuščini starih Grkov gradimo že stoletja. Težnje po človekovih pravicah, dostojanstvu, enakosti, osebni svobodi in sreči, združenih pod okriljem demokracije, sploh ne bi smele tvoriti pola v bipolarnem političnem kockanju, temveč tvorijo tisti neizpodbitni kamen družbe, ki ga je potrebno v argumentiranem duhu (kot resničnem bistvu leve inteligence) trmasto braniti znotraj institucionalnih okvirov. Kar je danes na kocki, je preprosto veliko bolj resno, da bi se ga lotevali s sektaško zavezo teoretskim ideologijam.

Sprašujem torej: ali je, da bi verjel v idejo skupnega, res potrebno biti marksist na isti način, kot nas velike religije prepričujejo, da je potrebno biti kristjan ali pripadnik kakšne druge vere, da bi lahko bil veren? Moj odgovor je jasen in nedvoumen »ne«. V obeh primerih gre za osnoven, arhetipski koncept, ki je vpisan že v samo bistvo človekovega biološkega in psihološkega obstoja. Prepričani apostoli obeh omenjenih ideologij pa vedno znova zagrešijo nič manj kot idejno nasilje, ko se polastijo univerzalnih in od človeške biti neločljivih idej, in iz njih naredijo blagovno znamko, v kateri sta uporaba ikonografije in ritualno čaščenje pomembnejša od izvirne vrednote same. Ta v procesu ideološke promocije in kadrovske ekspanzije izgublja svojo elementarno prepričljivost in moč, ali z drugimi besedami, ideološko gibanje samo sebi postane največja ovira pri

realizaciji tistega, kar zagovarja. Kot se materializem in prelivanje krvi za krščanstvo izkažeta kot njegovo realno manifestirano bistvo in njegov ne-
ločljiv del, si prav tako marksizem ne zmore priznati, da je prav kapitali-
zem njegov *raison d'être*, njegov potlačeni objekt želje, iz katerega črpa
vso svojo moč. Brez njega bi tudi sam ostal kastriran, brez svoje populi-
stične prepričljivosti in kritične ostrine, s katero si podjarmlja šibke ter ver-
jetja željne ume. Padec kapitalizma je v resnici marksistova najhujša nočna
mora.

Marksizem tako danes pri nas v opaznem delu igra vlogo opija inte-
lektualcev, kot je že leta 1955 zapisal Raymond Aron v svoji klasični, a v
slovenščino, kajpak, neprevedeni knjigi. Namesto obogatitve domače hu-
manistične misli smo bili z novim prevodom *Kapitala* v prvi vrsti deležni
zameglitev njegove afirmativne vrednosti in dokaza, da je ta čas bolj kot
katerokoli drugo teoretsko gibanje prav marksizem najbolj povezan z
množičnim intelektualnim konformizmom, ki v nobeni obliki ne more biti
pozitiven pojav. Po drugi strani pa si v senci njegove medijsko najbolj iz-
postavljene celice del avtorjev vendarle prizadeva izluščiti njegov osnovni
nauk in ga prilagoditi potrebam 21. stoletja in če kje, potem prav tu nastaja
podlaga za resnično razrešitev antagonizmov današnjega časa, ki bo
Marxove ideje zvedla v polje zdravega razuma in jih prebudila povprek ce-
lotnega političnega spektra. Aktualizacije marksizma skozi zgodovino nam
kažejo, da je ignoriranje imperativa po širokem družbenem konsenzu po-
gubno in da so pretirano angažirane ideologije, tako leve kot desne, tisti
družbeni pojav, ki se ga moramo zaradi vanj že vnaprej vpisanega
izključevanja kvečjemu bati. Vsesplošen konsenz pa je kljub zahtevnejše-
mu zgodovinskemu trenutku in spremljajočim bolečim kompromisom
vendarle tista odgovornost in zaveza, ki se ji nikakor ne bi smeli odreči.

Matic Majcen

Damir Zlatar Frey:

»Prostore nam je odpirala kvaliteta, ki so jo prepoznali v našem delu.«



Damir Zlatar Frey je človek zastavne komunikacije, ki zmore s specifično strastjo prevzeti široko občinstvo. Na ta način je pridobil na svojo stran tudi marsikatero kulturnopolitično figuro, ki mu je odprla pot. Freyeva uprizoritvena rast in poldrugo desetletje dolga utrditev v slovenskem prostoru je v veliki meri temeljila na uspešni umetnosti mreženja – hkrati pa se omenjeni čas po drugi polovici osemdesetih letih z današnjega razgledišča kaže kot sila odziven na stvarno občutene sposobnosti umetniških ustvarjalcev. Na slovensko plesnogledališko prizorišče je vstopil leta 1976 v Celju, v Ljubljani pa spoznal okolje inspirativnih ljudi. Po soustanovitvi Plesnega teatra Ljubljana (PTL) in nekaj koreografijah pod njegovo streho je leta 1984 ob znatnem posluhu Kulturne skupnosti Mestne občine Ljubljana ustanovil Gledališče Koreodrama, z njim pa požel občudovanje in mnoge uspehe.

Freyevo delovanje v slovenskem plesnogledališkem prostoru, ki je vzšlo in potekalo zunaj etabliranih gledaliških institucij ali v koprodukcijah z njimi, je v izrabi prostora in gledaliških sredstev seglo daleč. Ob poznejših postavitvah tedaj uprizarjanih besedil Gruma, Ionesca, Strniše, Geneta, Mraka, Becketta, Gertrude Stein, Lorce, na katere je Frey cepil izrazito telesen gibalni izraz in to v

svojih najbolj uspelih predstavah prekvalificiral v nepozabno čutno gmoto, postane to še nekoliko bolj izrazito. »Slovenska država mi je dajala možnost, da odraščam v tem okolju.«

Freyeva Koreodrama je delovala do leta 2001. Kakor je Frey po ustanovitvi Gledališča Koreodrame leta 1986 pridobival zaveznike, je po drugi strani sejal tudi razdore. Do zanj značilne razburljivosti je bil del sodelavcev popustljiv zaradi eruptivne ustvarjalnosti, s katero je iz igralcev izvabljal presežke. Realen pogled in presoja o času osemdesetih in devetdesetih let, ko je tudi Frey razmikal miselne meje gledališkega in sodobnoplesnega prizorišča v Sloveniji, ne more mimo izrazite plodnosti tega obdobja.¹ Frey je ustvaril nekaj antologijskih gledaliških predstav devetdesetih let in zanje prejel dve veliki Borštnikovi nagradi (Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi, 1992; Gregor Strniša: Žabe, 1993). Devetdeseta leta kot čas presežkov potrjuje vzratni pogled mnogih markantnih igralskih figur, ki so sodelovale v predstavah Koreodrame (Štefka Drolc, Pavle Ravnohrib in mnogi drugi), in generacije dramaturgov, ki so bili kot morebitni intereseanti za sodelovanje običajno »novačeni« v Koreodramo na oglasni deski AGRFT.

Ponovno srečanje s Freyem ob raziskavi prostorov gledališkega eksperimenta in odpiranja detajlov, ki jih poznajo le neposredno udeleženi (mnogih danes ni več), ni prineslo presenečenja: pred nami je prepoznavna brezkompromisna človeška natura, ki danes prebiva v Istri (od leta 2000 vodi mednarodni festival Zlati lev v Umagu), deluje pa v gledališčih na Hrvaškem, režira tudi opere. Miselna vrnitev na prizorišča predstav omogoči razmeroma natančno povzetje zgodbe Koreodrame. Kaj torej ostane na situ spomina?

V Ljubljano ste prišli iz Celja. Tja vas je prvi povabil Igor Lampret, umetniški vodja SLG Celje, po gostovanju z vašo zagrebško skupino leta 1975. Plod tistega obdobja je bilo tudi leta 1976 ustanovljeno Plesno gledališče Celje.

V Ljubljani sem imel sprva epizodo s tedaj ustanovljenim Plesnim teatrom Ljubljana, ki pa se je končala z razhodom. Ksenija Hribar me je želela spopjeti s skupino, da bi v njej zagnal delo. V skupini so ves čas in veliko delali,

¹ Osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja pomenijo vznik gledališkoplesne avtorske ustvarjalnosti, ki je delovala zunaj institucij. Ob Gledališču Glej (kot Eksperimentalno gledališče Glej ust. 1970) omenimo Gledališče Ane Monro (ust. 1982), Plesni teater Ljubljana (ust. 1984), Gledališče Koreodrama (ust. 1986). V devetdesetih se pojavijo Projekt Atol, Zavod Maska, Zavod Muzeum, Zavod Bunker, Gledališče Konj, E.P.I. Center, B-51, Galerija Kapelica ipd. Na sodobnoplesni sceni En-Knap, Betontanc, Vitkar, KUD Nor, DUM, Plesna izba Maribor. Vzporedno ves čas deluje avtor Dragan Živadinov (Gledališče sester Scipion Nasice, 1983–1987; Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, 1987–1990; Kozmokinetični kabinet Noordung, 1990–1995–2045).

a se to nikakor ni prevesilo naprej in ničesar prebilo, dalo nobenega pravega presežka. V letu in pol, kolikor smo bili skupaj, sem poskušal po profiliranih metodah znanih plesnih skupin v Evropi zgraditi stebre za profesionalno in sodobno plesno gledališče.

V čem bi bila poanta te strukture?

To bi pomenilo, da se struktura članov skupine menjuje od avdicije do avdicije; vsi smo torej izven in nihče noter – na avdicijah, ki so vsako leto v maju, postane ustvarjalec angažiran za leto ali dve. To pa pomeni, da so vsi, tudi tisti, ki so prišli na prizorišče pred mano, vsakič znova postavljeni pred iste pogoje, lahko so tudi naenkrat zunaj in na začetku, nič ni zagotovljenega vnaprej. Dokler sem dober, sem noter, ko nisem več vrhunski, sem zunaj. V tem se nismo sporazumeli. Zato je danes PTL v rokah nekaj tesnih prijateljic, iz česar ni nastalo nič. Slišalo se bo grobo, a prav zato skupina, ki je zgolj zatočišče za nekatere, ob vsej izkušnji in energiji, vloženi v plesni kapital, ne predstavlja ničesar v evropskem prostoru.

Tako sem se naenkrat znašel na cesti. Zanimiv pa sem bil režiserjem in tako spoznal veliko igralcev, najbolj markantno znanstvo sem imel z Berto Bojetu in z Aljo Tkačev. Bili sta prav tako zagnani in z občutkom, da jima ta prostor ne daje dovolj možnosti, da bi se izrazili. V meni sta prepoznali isto in sta predlagali, da bi skupaj nekaj ustanovili. Alja je prišla enkrat pome po vaji, ko sem v MGL koreografiral Korunovega *Hamleta* (1980), z izoblikovano pobudo, toda kje, sem rekel, saj vendar ne moremo delovati v Smrekarjevem hramu, ki je bil takrat kotiček, kjer je bilo mogoče srečati vso gledališko srenjo. Tam smo imeli Berta, Alja in jaz prve sestanke, izjemno resno in s srcem, na to smo stavili življenje. Alja nam je preko Aca Šunjčiča priskrbela prvi prostor za vadbo, Kulturnico na Židovski stezi, ki je bila že tedaj ekspozitura Lutkovnega gledališča. Pričeli smo pripravljati predstavo po knjigi poezije *Pogovori v hiši Karlstein*, nismo pa imeli sredstev za produkcijo. Na predstavo smo, neodvisno in neobvezno, povabili Gorana Schmidta, ki je takrat vodil gledališki program Cankarjevega doma. Schmidtu se je zdela predstava zanimiva in ponudil nam je produkcijo v okviru gledališkega programa Cankarjevega doma. Za to bi dobili celo plačilo. To se nam je zdel čisti holivud. In tako smo predstavo igrali skoraj dve sezoni v CD.

Toda *Pogovori v hiši Karlstein* še niso spadali v okvir Koreodrame. Kako je sledil ta premik?

Alja je na temelju tega uspeha jeseni 1985 predlagala, da ustanovimo svoje gledališče, ki bi ga vodil jaz. Po prvem presenečenju sem se opogumil in nastala je Koreodrama TDS, trajna delovna skupnost (kot se je takrat imenovala formalna opredelitev) – skupnost, kjer delo združujejo umetniki. Peter Božič je v istem času deloval v TDS Gledališče Proces. Z nami je so-

deloval pri prvem projektu, pri *Agati Schwarzkobler* po Ivanu Tavčarju. Pred tem je bila še *Metastaza* v Centru za interesne dejavnosti mladih (prostor današnje Galerije Kapelica na Kersnikovi 4 – op. p.)

Zvrst koreodrame se je vse bolj kazala kot optimalna možnost?

Koreodrama je zelo odprta forma, v kateri lahko uporabljaš elemente, ki jih dramsko gledališče kot zaprta forma ne predvideva. Glede na to, da prihajam iz plesnega medija, mi je bilo to bližje, beseda 'koreodrama' je odpirala drug kozmos. Danes lahko rečem, da smo v Koreodrami vzpostavili najboljšo akademijo v Evropi, kjer so mi predavali najboljši igralci, pravzaprav dve generaciji igralcev, ki jih lahko sploh prenese neki gledališki prostor. Na neki točki mi beseda kot medij ni bila več tuja, zato sem pričel uprizarjati literarne komade, v to pa vnašal neko avtentično izkustvo. K nam so pristopali novi igralci. Skrb za ureditev formalne papirologije je prevzela Alja, ob pomoči Lidije Jurjevec, ki je bila pozneje vezana na Glej. Lidijin takratni fant je poskrbel za birokratske zadeve. Skratka, ko smo to uredili, smo pravno-formalno obstajali kot majhno gledališče v lasti nekaj umetnikov. Takrat je bilo to mogoče.

Damir Zlatar Frey:
»Beseda 'koreodrama'
je odpirala drug
kozmos.«



Fotografije so objavljene s portretirančevim dovoljenjem.

Kako je potekalo financiranje? Ste se vzdrževali sami?

Subvencije, ki smo jih dobivali, so bile v začetku precej siromašne, a so nas z leti jemali vse bolj resno. Po *Agati Schwarzkobler* v kapelici CIDM smo se preselili v Lutkovno gledališče. V terminih, ko niso imeli vaj, so nam odstopili prostor za vaje in za predstave. To je bilo naporno zaradi nenehnega občutka, da motiš nekoga že s tem, da si. Alja pa je poznala namestnico dekana Biotehniške fakultete, ki nam je lahko pomagala edino s kletmi – toda tam smo se počutili odlično, vedeli smo, da nikogar ne motimo, lahko smo počeli, kar in kadar smo to hoteli, publika je brez težav in izjemno hitro našla te prostore. Seveda, če utripaš pravilno, na dobri frekvenci, te najdejo vsi. Predstave so bile vedno razprodane. Pridobili smo si simpatije kreativnih ljudi v Ljubljani. V drugem prostoru, ki je bil poln premoga, je Svetlana Makarovič pripravila svoje večere poezije. Iztok Mlakar je imel svoj prvi veliki koncert v Koreodrami. Postati smo hoteli frekventna točka, kamor bi ljudje prihajali zaradi predstav in zaradi drugih dejavnosti igralcev.

Ko pa je lastništvo stavbe dobila nazaj Katoliška cerkev, je gledališče moralo prvo ven. Ko se je začelo pisati o tem po časopisih, nam je mesto, da ne bi ostali na cesti, dodelilo prostore na Gornjem trgu 14. To je bil lep studio, vizavi cerkve, odlična točka za malo gledališče, a je incidentom z jezuiti v sosednjih prostorih naposled sledil obisk policije (mesto je najbrž predvidevalo, da bomo sami rešili problem in ni hotelo posredovati). *Prihajajo* je nato živel naprej kot koprodukcijski projekt s Slovenskim mladinskim gledališčem. Prostora na Gornjem trgu mi je še danes žal kot psu. Tam bi z nekim finančnim vložkom lahko ustvaril mestni gledališki center. Vendar se je nato odprla dobra komunikacija s Festivalom Ljubljana in z Viteško dvorano, kjer sta nastali dve veliki produkciji. Takrat smo že začeli rahlo motiti velike institucije, ker smo uprizarjali produkcije z najboljšimi igralci, odhajali na Borštnikovo in tam še pobirali nagrade, nekaj je bilo treba narediti z nami.

Žabe (1993) pa so že nastale v koprodukciji s Cankarjevim domom.

Predstave *Pomladno obredje*, *Žabe* in *Solzna Marija Sirakuška* so nastale v Cankarjevem domu, do stika je prišlo prek Uršule Cetinski. V tistem času je vse, kar je bilo mlado in ambiciozno, iskalo in najdevalo motive in navdih v Koreodrami, kar padali so noter, sam sem imel jasno vizijo, zato so ljudje tudi odhajali. Nisem hotel širiti in pritegovati drugih režiserjev. Alja in Berta sta umrli, Koreodrama mi je ostala kot družinska zapuščina, a koncepta nisem hotel širiti na druge poetike. Bal sem se, da bi postali kot Glej, ki združuje vse po malem, le nekaj od tega pa tudi uspe. Zelo ugodno za nas je bilo obdobje Branke Lovrečič na MOL, ki je maksimalno pomagala Koreodrami – v njenem času so bili urejeni poslovni prostori Koreodrame s tajništvom. To je bilo v tistem času edino gledališče, ki je zraslo na poetiki

enega človeka, v celi Jugoslaviji niso poznali česa takega. Na Hrvaškem se danes pojavljajo avtorski teatri te vrste, a ne zdržijo, padejo po eni sezoni. Koreodrama je trajala precej dolgo, let nisem računal.

Trajalo je polnih 15 let. Na kakšen način so se Koreodrami odpirali prostori za delo?

Prostore smo večinoma odkrivali preko osebnih poznanstev, osebnih stikov. Odpirala jih je kvaliteta, ki so jo prepoznali v našem delu. Ko so me začela druge gledališke hiše vabiti k sodelovanju, je bila Uršula Cetinski sicer izrazito proti temu, da bi vabila sprejemal. V tem je bila bolj dosledna od mene. A od nečesa sem moral živeti, prioritete se spreminjajo, ne moreš biti ves čas fanatičen in upati na čudežni preboj naprej. Po Uršulini zaslugi sem za *Žabe* dobil svoj prvi avtorski honorar, v Cankarjevem domu. Vztrajala je pri tem, da morata mesto in država obravnavati teater, kot si ta zasluži. Določeno obdobje je kazalo zelo dobro, nato spet ne, šlo je korak naprej, dva nazaj. Prva institucija, kjer sem delal ob Koreodrami, je bila mariborska Drama SNG, Tomaž Pandur mi je odprl vrata institucije kot dramatik, *Kri in košute* sem delal najprej v Mariboru, kasneje so me uprizorili v Celju pa na Hrvaškem, v Puli, Zagrebu, Varaždinu, slišim, da kmalu tudi v Mostarju, tekst sem kasneje, z distanco nekoliko prečistil. Sicer pa smo 1991. začeli v stari Minoritski cerkvi na Lentu delati *Dogodek v mestu Gogi*. Moja povezava z mariborskim teatrom traja še danes. Prav tako z Marinko Poštrak v Kranju.

Zdi se, da je bila od predstav Koreodrame zadnji izraziti uspeh *Igrati v Tivolskem gradu*.

Uprizoritev *Igrati* po opusu Gertude Stein je bila fantazija. Da bi to postavitve naredil s kako drugo igralko, si ne morem predstavljati. To bi bil prenos materiala Ive Zupančič, ki je nosila neznansko inspiracijo, to v izvedbi druge igralko nikoli ne bi doseglo tega učinka, bila bi le forma. Morda bi se dal pregovoriti edino v primeru, ko bi me neka igralka tako razburila in bi imela v sebi tega duha.

Tudi direktor Drame Pipan je bil odprt za estetiko Koreodrame ...

Janez Pipan je bil precej naklonjen Koreodrami. Povabil me je, da bi delal v Mali drami. Nato je odpovedal dogovor sredi sezone, kar me je finančno postavilo v težaven položaj. V drugem nadstropju nad vhodom Drame smo leto pred tem v foyerju delali *Slavca in vrtnico* po Oscarju Wildu. Publiki je bilo zelo všeč, tako da so preselili predstavo v Malo dramo. Glede produkcijskih pogojev pa je bil princip, ki smo ga izkušali, vselej isti, Koreodrama je bila vselej na izpitu, tu imaš kuhinjo, zdaj pa najdi sestavine in naredi iz tega nekaj zanimivega.



Damir Zlatar Frey:
»Prostor so zavzela
komercialna
gledališča. Zaprtost
scene je dejstvo.«

Kako je danes videti Slovenija in smer, kamor je krenil razvoj slovenskega gledališča?

Slovenija mi v kreativnem smislu ni zanimiva. Vse, kar je bilo prej v Sloveniji mlado in ambiciozno in je zaznamovalo, čas od pojava Pandurjevega gledališča, Živadinova, Pograjca – danes so vsi ti prostori izbrisani. Prostor so zavzela komercialna gledališča. Zaprtost scene je dejstvo. Danes ni niti enega alternativnega, *underground* teatra, včasih pa si lahko izbiral, kam boš šel kaj pogledat. Le še Nevenka Koprivšek s temi smešnimi zadevami v Stari elektrarni. A brez vizije na moreš živeti.

Slovenska gledališka kritika te ni sprejela na mah, za to je moralo preteči nekaj časa.

Pogovori v hiši Karlstein je bil Inkretov prvi stik z mano, v treh letih je popolnoma spremenil mnenje in me zasledoval intenzivno, tudi Aleš Berger in Jernej Novak, zmeraj je obstajala interakcija z njihovim pisanjem, ki je odpirala nek interaktivni prostor. Nato so ti ljudje kar odšli. Te dikcije danes ni več, tega analitičnega pisanja o gledališču, ki je hkrati polno ljubezni. V kritikah Andreja Inkreta je bilo čutiti strast, ki se je z odrske podobe prenesla na človeka, bralca.

In hrvaška, zagrebška gledališka scena?

Ekspressionizem, Grum, to ni za Zagreb, ni za Hrvate. Po desetih ponovitvah vzamejo predstavo s sporeda. To se je zgodilo v ZKM, ko sem delal tam *Dogodek v mestu Gogi*. Tam te občutljivosti ni.

Hvala za pogovor.
Primož Jesenko

Diana Koloini

Dvaindvajset misli ...*

Ko sem bila povabljena k temu simpoziju – povedati moram, da je bilo to le par mesecev zatem, ko sem šla iz gledališča in po dvaindvajsetih letih »opustila« dramaturgijo – sem si za hip domišljala, da po tolikih letih dela v gledališču natančno vem, kaj je to dramaturgija oz. delo dramaturga, in da o tem lahko v dvaindvajsetih točkah povem vse.

Soočena z nujno, da to napišem, se natančno zavedam, da lahko govorim samo o svoji izkušnji – v kateri ni splošno veljavnih spoznanj.

* Simpozij *Vloga dramaturgije – ključ do ustvarjalnega procesa v gledališču*, ki ga je oktobra 2010 v Pokrajinskem muzeju Maribor pripravil Slovenski center ITI (pri Združenju dramskih umetnikov Slovenije), v sodelovanju s Festivalom Borštnikovo srečanje, je zbral uveljavljene dramaturge iz Nemčije, Švedske, Švice, Velike Britanije in Združenih držav Amerike, ter tri udeležence iz Slovenije. Izhodišča k simpoziju so se s tematiziranjem izmuzljive dejavnosti dramaturgije in dramaturga zdela razmeroma splošna: kako dramaturgovo delo sploh natančno definirati; kako dramaturg vpliva na teorijo in prakso uprizoritvenih umetnosti; kaj dela to simbiozo tako neberljivo; ali je poklic dramaturga obstajal celo, preden je bil v sodobnem gledališču zares vzpostavljen poklic režiserja. Je dovolj, če trdimo, da je naloga dramaturgije praktično in teoretično ustvarjalno delovanje pri predstavah, performansih, koncertih, festivalih, posebnih dogodkih, teoretično in praktično črpanje in sinteza zgodovinskih, statističnih, biografskih in uprizoritvenih podatkov ter raziskovanje uprizoritvenih umetnosti, prevajanje, dramska pisava in ustvarjanje novih del.

Ljudje imamo radi natančne in točne odgovore, klima časa nas usmerja v to še bolj, toda pojem dramaturgije v resnici igra proti strasti do eksaktnosti. Za dramaturgijo kot vedo in interdisciplinarno prakso je značilna ena najbolj kompleksnih poklicnih definicij med strokami s področja uprizoritvenih umetnosti. Teoretične in praktične dramaturgije tako ni mogoče posplošiti v strnjeno definicijo, ki bi gledališkemu laiku povedala, kdo je in kaj dela dramaturg. Razen tega se pomen besed 'dramaturgija' in 'dramaturg' v zgodovini spreminja in to je lahko prednost. Nejasnost, »nečistost« vsebine dramaturgovega dela je lahko tudi njegova kvaliteta.

Dramaturg, ki je vključen v ustvarjanje kulture, je tudi kot oblikovalec javnega mnenja podvržen nenehnemu premišljevanju in iskanju smisla v vsem, s čimer se srečuje. Eden od udeležencev je načel vprašanje politične opredelive dramaturga v državno podprtem gledališču, kot tudi: je izdatno državno financiranje institucionalnih gledališč danes, ko ta vse bolj izgubljajo funkcijo reprezentantov skupnosti in postajajo subkultura med subkulturami, sploh legitimno?

Kakšen je slovenski sistem, slovenska produkcija dramaturgije? Kaj dramaturgija kot formalna izobrazba nudi študentu po tem, ko ga »izvrže« na trg dela. Kaj je vizija/utopija dramaturgije na eni strani in kaj njena realnost na drugi? Nasmešek in nato prikimavanje je izzvala misel o mladem dramaturgu in mladem igralcu – slednjemu bodo vsi govorili, kako je talentiran in obetaven, dramaturga pa bodo izpostavili kot obetavnega, talentiranega zelo redko. Ta položaj si mora izboriti sam, in to je realnost tega poklica.

Tudi ta govor o načinu, kako dramaturg vzpostavi svojo identiteto na uprizoritvenem polju, pa se zdi dovolj neoprijemljiv, da dramaturgijo kot poklic zadrži v polju fantomskega. Je že tako, da mora biti ozavešanje o tej temi v družbi, ki je dejansko prepredena s performativnimi strategijami, prisotno v premišljenih razmikih, na način na videz večnega začenjanja s točke nič. Šele to bi nam utegnilo dopovedati, da je dramaturgija v tej ali oni obliki, s svojimi pristopi in taktikami v resnici okrog nas ves čas.

urednik Primož Jesenko

In ni jih dvaindvajset, pač pa devet ...

To me spravlja v precejšnjo zadrego. Mislim namreč, da gledališče ni prostor za osebne izlive, oziroma da imajo ti v njem vrednost samo v specifičnih situacijah, v katerih ima osebno (zaradi konteksta, konceptualne postavitve) že tudi nek drug pomen. Gledališče je prostor raznovrstnih dialogov, ki v osnovi segajo prek osebnega. Vrh tega mi je, danes modno in vsesplošno prisotno, izpostavljanje zasebnosti zoprno, mislim celo, da je nevarno (vštric s kapitalističnim individualizmom tipa: družba ne obstaja ...).

Po drugi strani pa ne verjamem v »konceptualne utemeljitve« tega poklica (o tem moja 1. točka) – čeprav priznavam, da so iz pragmatičnih razlogov potrebne (ker je pač še vedno treba zagotavljati upravičenost poklica).

Kakorkoli, ponudim lahko samo lasten pogled – in pri tem upam, da bo komu nemara služil kot pripomoček pri dialogiziranju njegovih predstav.

Opravičujem se, če bom pri tem zvenela kot rigidna učiteljica: ko sem dopolnjevala ta tekst, sem ugotovila, da se v njem največkrat pojavljata besedi: »dramaturg/-inja mora« – kar kaže, da ta poklic razumem kot strašno obvezo. Prosim, jemljite to kot skrajno zaseben izliv.

1. Dramaturgija ni nobena stroka. To je brkljarija postopkov, posamičnih kosov vednosti, poznavanja mehanizmov (gledališča in njegovega ustvarjanja – dve različni stvari), razvijanja vizij itd., ki si ga mora za lastno rabo vsak izdelati sam, vrh tega pa ga je treba ustvarjati pri vsakem projektu na novo ... Ne metoda, pač pa improvizacija, ki ji edino digniteto zagotavlja sledenje enemu samemu cilju: prispevati k temu, da bo predstava (ali tudi repertoarna podoba nekega gledališča itd.) boljša, oz. da bo imela več smisla.

Vendar pa mora biti dramaturg/-inja pri tem kar najbolj strokoven/-na. Celo več: med ustvarjalci (ki sicer imajo vsaj nekaj, čemur se reče *metier*), ki si vsi po vrsti lahko, celo morajo, dovoliti umetniški polet, svobodo ... (norost), je dramaturg/-inja tisti/-a, ki je dolžen/-a vzdrževati strokovnost.

2. Navkljub temu, da dramaturg/-inja svoj prispevek k nekemu projektu (uprizoritvi, repertoarju) vsakič gradi z drugačnimi strategijami in sredstvi, mora zmeraj obvladovati nekaj stvari (po katerih ga/jo mogoče, zelo verjetno nihče ne bo vprašal), ki so primarno njegova/njena skrb. Pravzaprav pripadajo tej nikoli definirani (morda tudi neobstoječi) stroki: referenčno zaledje, konteksti, struktura dela in dogodka, vsebinske (in ideološke) implikacije. Tudi če delovanja vsega tega ne more zares obvladati (ker ima znotraj projekta v nastajanju redko za to potrebno moč/suveverenost), je dolžan/-na razvijati zavest o teh stvareh.

3. Tradicionalno je bila naloga dramaturga/-inje, da v ustvarjalni ekipi (ali gledališču) kot dobro načitan/-a, široko razgledan/-a in izobražen/-a sodelavec/-ka, sposoben/-a analitičnega razmisleka, zagotavlja intelek-

tualno zaledje. Danes se taka naloga zdi zastarela in smešna. Dramaturg/-inja na najrazličnejše načine vstopa v prakso, se seli prek liminalnih pozicij, se občasno prelevi v performerja/-ko, mnogo pogosteje v PROVCA/-ko itd. Tako je stanje stvari, ki mu ni mogoče vselej oporekati (čeprav je po moje dobro, da dramaturginja čim večkrat oporeka stanju stvari). Pravzaprav pa je biti vse in nič (kar je sicer marsikomu mučno) lahko tudi zelo udobno in prijetno.

Mora pa se dramaturg/-inja vendar zavedati (tudi če bi to skrival/-a), da je brez dobrega poznavanja različnih področij literature, kontekstov, konceptov in sposobnosti, da operira z njimi (zagotavljanja intelektualnega zaledja torej), njegova/njena prisotnost v gledališču vredna eno pasjo figo.

4. Gledališče se zmeraj dogaja tukaj in zdaj, v zelo konkretnem smislu – poleg prostora in časa to pomeni tudi konkretne ljudi (ustvarjalce in potem tudi gledalce). Dramaturg/-inja se mora tega natanko zavedati. V projekt ne sme vstopati z vnaprej zakoličenimi predstavami (še najmanj pa s takimi, ki bi si jih izoblikoval/-a iz prebrane literature). Imeti mora posluš za aktualni trenutek in za ljudi (svoje sodelavce), si prizadevati za tisto, kar je v določeni situaciji najbolj avtentično in izvirno. In nemara je celo prvi/prva, ki se mora zavedati prostora in časa (da bo tisto, kar se pojavi prek instinktov itd. znal/-a umestiti).

Hkrati pa se mora zavedati, da sveta, in niti gledališča, ni mogoče odkriti vsakič na novo. In da je v ekipi pravzaprav edini/-a, ki je zares dolžan/-a vsaj nekaj vedeti o tem, kar so neki temi (ali igri) že domislili ali ustvarili drugi in drugje (z referenčnimi in kanoničnimi interpretacijami vred). Dramaturg/-inja, ki domneva, da bo izvirni pogled na neko temo/igro izoblikoval/-a tako, da ne bo ničesar prebral/-a, je amater/-ka.

5. Dramaturg/-inja v predstavi (niti v repertoarni podobi gledališča) nima svojega lastnega mesta. Zmeraj deluje kot servis – umetniškemu vodji, režiserju, igralcem idr. (včasih tudi tonskim mojstrom). V neprestano premikajočem se služenju različnim opravkom (področjem) pa mora vendar ohraniti zavest o lastni nalogi (morda celo viziji); lahko bi rekla tudi o lastnem mestu – čeprav to mesto nikoli nima svojega mesta. Tega mu/ ji ne bo zagotovil nihče drug/nič drugega (a ta pozicija je unikatna – posebej je to opazno pri začetnikih: še nikoli nisem slišala, da bi npr. o kakšni dramaturginji rekli, da je »obetavna«). Brez te zavesti o lastni nalogi je samo sluga/služabnica. Ne gre samo za to, da je biti služabnik bedno, temveč za to, da gledališče služabnikov ne potrebuje, rabi ustvarjalce.

6. Dramaturg/-inja si mora vsakič na novo ustvariti svoj položaj (mesto, ki ni mesto) v skupini, ki ustvarja predstavo. Vsakič na novo si mora izboriti zaupanje – oz. doseči, da ga/jo bodo poslušali. V ta namen počne vse mogoče; lahko tudi kuha čaj ali drži za roko igralca v tiski ... ali pa intrigira. Vendar ne sme pozabiti, da to ni njegovo/njeno delo. Njegovo/njeno delo je skrb za to, da bo predstava (ali repertoar) imela smisel.

7. Skoraj vsak dramaturg/-inja (ali nekdo, ki hoče biti dramaturg) si želi najti »svojega« režiserja ali ekipo – nekoga, s komer se idealno ujame in s katerim lahko ustvarjam gledališče, o kakršnem sanjam, če je le mogoče, trajno in tudi ekskluzivno. Najbrž je to res čudovito (jaz sem npr. neizmerno zavidala tistemu gospodu – njegovega imena si seveda nisem zapomnila, ki je bil 18 let dramaturg Patricu Chereauju). A je tudi redko (v resnici je prekrasno, če se zgodi vsaj ob kakšnem posamičnem projektu). Koristno (in praktično) je vedeti, da ima dramaturg/-inja, ki svoje delo seli od režiserja do režiserja (in z enim sodeluje boljše, z drugim slabše, pravzaprav pa tudi z istim enkrat dobro in potem katastrofalno), tudi neke prednosti. V vsakem primeru je namreč dolžen/-na vzdrževati lastno pamet (nemara tudi izgrajevati vizijo), kar je v ekskluzivnem sodelovanju z izbranim režiserjem – vsaj na Slovenskem, kjer v tem poklicu prevladujejo egomani – precej težko.

8. Dramaturg/-inja ima lahko to srečo, da vsaj nekaj časa dela samo take projekte in samo s tistimi sodelavci, ki jo tako zelo zadovoljujejo, da v celoti zapolnjujejo njegov/njeno profesionalno pozornost. V takem primeru (in toliko časa) se ji morda res ni treba dosti brigati za to, kaj je novega v drugih gledališčih (pri drugih ustvarjalcih). Če dovolj dolgo vztraja pri tem delu, bo postal/-a profesionallec/-ka, ki se seli od projekta do projekta (celo ob ekskluzivnem sodelovanju z izbranim režiserjem to ni bistveno drugače). Najkasneje v tem trenutku bo ugotovi/-la, da je za njegovo/njeno profesionalno integriteto nujno, da pozna: kaj se pomembnega dogaja v drugih gledališčih, vse relevantne sodobne drame (če ne dela v dramskem gledališču, pa področje ki je temu ekvivalentno), vse relevantne domače drame, da vsako leto na sveže prebere vsaj par klasičnih dram, ki jih je bral/-a že kdaj prej ... Na tak ali drugačen način mora razmišljati o repertoarju – tudi če ni zaposlen/-a v nekem gledališču: ne mislim na repertoar sezone neke hiše/ansambla, temveč na obvladovanje tega, kaj, kateri avtorji, kakšne teme, kakšne pisave in uprizoritveni postopki, kje ... se že dogaja in česa manjka. Pravzaprav mora že za potrebe dramaturškega dela razmišljati kot umetniški vodja – tudi če nima nobenih ambicij, da bi to postal/-a.

9. Vse to je lahko tudi lepo. Dramaturg/-inja mora predvsem brati, gledati, razvijati sposobnost mišljenja. Lahko tudi sam/-a nastopa. Seveda pa si mora predvsem želeli gledališča.

10. Ena povsem zasebna. Kot dramaturginja sem delala pri številnih uprizoritvah, dostikrat z velikimi režiserji (tudi po večkrat zapovrstjo), mnoge »mojih« uprizoritev so bile nagrajene in precej sem pisala. Upam si reči, da sem trdo delala. A čisto zagotovo vem, da so mi pri »prepoznavnosti« – oz. pri suverenosti znotraj gledališča – še največ pripomogli štirje kratki spisi o potovanju v neko eksotično deželo, objavljeni v dnevnem časopisju (povsem pogrošno pisanje – stresla sem ga v par urah). V tem ni nič groznega. A dobro je vedeti.

Synne K. Behrndt

Nekaj vprašanj o dramaturgiji in njeni uporabnosti

Ko sem brala vabilo k sodelovanju na tem simpoziju, so me prevzela vsa raznolika vprašanja in teme, ki jih tematika dramaturgije lahko sproža, in prav ta razpon področij pove nekaj o tem, zakaj dramaturgije ne moremo obravnavati oziroma opredeliti na preprost način. V vabilu sprašujete, kako in zakaj sta pomen in uporabnost dramaturga včasih postavljena pod vprašaj. Prav temu vprašanju se želim posvetiti v svojem prispevku. Gre za vprašanje, o katerem pogosto premišlujem. Čeprav sicer prihajam z Danske, iz države, ki ima relativno široko razširjeno tradicijo dramaturgov v gledališčih, trenutno delam v akademskem in praktično gledališkem okolju Anglije/Združenega kraljestva.

Moje razmišljanje v tem članku izhaja iz izkušenj, ko sem leta 1996 prispela v Združeno kraljestvo ter ugotovila, da besedi »dramaturgija« in »dramaturg« nista del ne tamkajšnjega gledališkega besednjaka ne gledališke prakse. V Združenem kraljestvu zdaj delam že sedemnajst let in »dramaturgija« je v tem času postala pogosteje rabljen izraz. Tako sem si, ko sem začela delati v Združenem kraljestvu, sama oblikovala svojo dramaturško prakso, ki pa jo je v veliki meri sooblikovalo tudi delo v okolju, ki je vedelo zelo malo, če sploh kaj, o tem, kaj lahko od mene pričakuje ali zahteva. Premisleku o tem procesu je posvečen drugi del prispevka, začela pa bom z obrisom nekaterih tem iz razprav o dramaturgiji, za kar upam, da bo lahko koristno tudi za vas.

Približno v zadnjih enajstih letih sem se udeležila mnogih mednarodnih seminarjev in konferenc o dramaturgiji, in tri tematike so, ki se na takšnih dogodkih nazadnje zmeraj pojavijo: prvič, obstaja potreba po dogovoru o delovni definiciji dramaturgije in dramaturga; drugič, razprave o dramaturgiji navadno postanejo ozadje za veliko širše razprave o stanju v gledališču in o vprašanjih, ki so specifična za njihovo okolje in kulturo. Tretjič, razprave ponavadi pridejo do vloge dramaturga.

Po splošnem vzorcu razprave o dramaturgiji postanejo sredstvo, s katerim skupnosti »predelajo« notranjo politiko ter razpravljajo o veliko širših problemih in vprašanjih. Na enem takih dogodkov, na primer, so se razprave o dramaturgu spremenile v razprave o cenzuri, avtoriteti in o tem, ali je koristno »uvažati« delovne prakse drugih gledaliških kultur. In v mnogočem je to narava dramaturgije kot izraza in kot prakse – je obenem specifična, a tudi dovolj odprta, da postane katalizator za razprave.

A čeprav dogodki in konference na temo dramaturgije lahko odpirajo pomembna vprašanja o problemih v določeni gledališki kulturi, so raz-

prave obenem poskus razumevanja implikacij dramaturgije kot procesa ter še posebej razumevanja dramaturgovega dela in uporabnosti. Druge funkcije v gledališču so precej dobro dokumentirane, delo dramaturga pač ne. In če vloge režiserja, nastopajočega, koreografa, scenografa in tehnika ne potrebujejo nobenih dodatnih pojasnil in upravičevanj, dramaturgovega prispevka in dela ni mogoče zlahka strniti.

Eden od zaključkov, ki ga lahko potegnemo iz teh razprav, je, da dramaturgija in dramaturg nista nevtralna izraza, saj odnos do njiju razkrije, da sta v resnici pomensko obložena z mnogo spremljajoče zgodovinske prtljage.

Del nerazumevanja dramaturgije je njeno povezovanje s klasično dramsko tradicijo ter izključno s strukturo in z narativnostjo. Iz tega potem sledi, da se dramaturgija nanaša na napisana besedila in – morda zaradi te povezave – da dramaturgija avtomatično pomeni aristotelovsko dramaturgijo. Rečeno drugače, gre za predpostavko, da se dramaturgija avtomatično nanaša na besedilo v obliki klasične pripovedne strukture. Seveda je to redukcija izraza, je pa tudi redukcija tega, kaj je lahko besedilo. Vsa besedila oziroma pripovedi vsekakor ne sledijo klasičnemu aristotelovskemu modelu. Druga zmeta je, da dramaturgija pomeni proces uveljavljanja pravil, skratka, da gre za fiksno metodo, ki jo *uporabimo pri* nekem delu. Dramaturgija je torej razumljena kot *nekaj*, kar storimo določenemu delu, to nerazumevanje pa nemara izhaja iz zlitja »dramaturgije« in »dramaturga«.

Kot je v članku »Dramaturgy of Movement: A Plea for a Dramaturgy of Perception« (1998), napisanem za *Ballett International*, rekel Jean-Marc Adolphe, se dramaturgija pogosto srečuje s predsodkom, da je povezana z »dramaturgom«. Ta povezava je lahko problematična, ker je bil dramaturg zgodovinsko (napačno?) razumljen kot oseba, ki je, kot pravi Adolphe, »varuh grala«.

Čeprav torej obstaja radovednost o dramaturgovem položaju in prispevku k ustvarjanju gledališča, obstaja tudi zanimanje za politiko dramaturgove vloge, še posebej v institucijah. Tukaj se sklicujem na članek Myriam van Imschoot »Anxious Dramaturgy« (2003),¹ ki da misliti o politiki dramaturške prakse. Članek dramaturgovo uporabnost interpretira s kritične perspektive in analizira načine, na katere lahko dramaturg – če ga razumemo kot vlogo oziroma funkcijo – deluje kot *predstavnik moči*.² Tako ima kritičen odnos do dramaturgov opravičiti tudi z dojetanjem dramaturgov kot varuhov interesov institucij, celo kot posrednikov med temi interesi in umetniki.

¹ V *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 26.13 (2003), str. 57–68.

² Za več o tem glej moj članek »Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking« v posebni številki revije *Contemporary Theatre Review* »New Dramaturgies«, Letn. 20, št. 2, 2010, Taylor & Francis.

V resnici nisem prepričana, da ima veliko dramaturgov, ki vsakodnevno sodelujejo v ustvarjalnem procesu ali pa v institucijah, občutek, da so na poziciji kakšne posebne moči ali vpliva. Vendar pa se moramo lotiti pomembne razprave o načinu, na katerega dramaturgovo delo presega sodelovanje z umetniki v umetniškem procesu in vključuje tudi to, kar Imshoort imenuje »dosti širši razpon področij (organizacijsko, politično, diskurzivno itn.).³ V Združenem kraljestvu, na primer, se je pojavila bojazen, da bo financiranje institucij dramatikom in njihovem delu vsiljevalo dramaturge. Še več, lahko bi trdili, da bodo finančne spodbude za umetnike, da bi zaposlili dramaturge, poslabšale položaj, saj bo dramaturg skrčen na *funkcijo*, po možnosti na to, da publiki »zagotavlja« berljivost, s stališča umetnika pa bo dramaturg videti kot pogoj za prihodnje financiranje. Seveda ni treba posebej reči, da gre za neproduktivno rešitev, in ne verjamem, da gre za ustrezen način vpeljevanja dramaturgije, saj utrjuje dojemanje dramaturgije kot nečesa, kar je »izven« dela in ustvarjalnega procesa – in jima je vsiljeno.

Sama sem razvila svojo prakso dramaturginje v gledališkem okolju (Združenega kraljestva), ki do nedavna ni imelo dramaturške tradicije, in prav ta odsotnost tradicije me je do neke mere spodbudila, da sem vlogo in svoje delo razumela brez vnaprejšnjih predpostavk in pričakovanj.

Bivši dramaturg skupine Complicite Steven Canny je v pogovoru za knjigo *Dramaturgy and Performance* (2008) pripomnil, da če dramaturg nima knjižice s pravili, si lahko izmisli svoja pravila in si tako sam določi svoje delo. To ponuja določeno stopnjo svobode, da raziskuješ različne možnosti, in, kar je pomembno, ponuja tudi možnost spoznavanja, kdaj in koliko je dramaturgija lahko – ali pa ne – *uporabna*. Tako v proces vstopiš z mislijo, ali – in kako – je tvoja prisotnost lahko koristna oziroma celo potrebna. Kadar sodelavci ne vedo čisto dobro, kaj naj bi počeli s teboj, imaš določeno stopnjo svobode, ki ti omogoča, da se prosto giblješ po procesu. Ravno tako pa moraš takrat, kadar nihče ne ve, kaj naj pričakuje od tebe, svojo uporabnost praktično *demonstrirati*. To te spodbudi, da razvozlaš, kaj je *resnično* potrebno in kako lahko koristno sodeluješ.

Ugotovila sem že, da pridejo trenutki, ko nisem uporabna in da tisto, kar lahko ponudim, ni potrebno. Nikakor ne mislim, da imam vse odgovore, a če je nekaj pomembno, je treba vztrajati in najti način, kako to postaviti v prostor in posredovati drugim. Dramaturško mišljenje, tako mislim, ne pripada samo eni osebi, tudi nastopajoči so pogosto dobri dramaturgi. Delo razumejo od znotraj in vedo, zakaj nekatere stvari delujejo, druge pa ne. A dramaturško delo ne pomeni samo prerekanja o tem, kaj deluje in kaj ne. Naučila sem se, da se je potrebno v delo plesti tako, kot to delajo

³ Prav tam, str. 57–68.

umetniki, vsaj do neke točke. Naučila sem se, kako se iz dela izločiti, obenem pa pritiskati ob robovih in tako obogatiti delo.

Če zaključim, na kratko sem povedala nekaj o svojih izkušnjah z razpravami o dramaturgiji in dramaturgu, kar me je privedlo do razmišljanja o uporabnosti definiranja dramaturške prakse na novo, in sicer v gledaliških kulturi in okolju, ki jima dramaturgija in vloga dramaturga nista poznani. Kot vsi dobro vemo, sta umetnost in gledališče podvržena velikim finančnim rezom, vsaj v Združenem kraljestvu se pri financiranju umetnosti in izobraževanja vsekakor dogajajo resne spremembe. To je že pripeljalo do zaprtja gledališč in kulturnih institucij. Delovni pogoji so se dramatično spremenili, drugačni pa so tudi pogoji za nastajanje umetniške produkcije v prihodnosti. Moje vprašanje torej je, ali bo dramaturška praksa v prihodnje morala tudi pomagati ustvarjati pogoje, da se bosta umetnost in gledališče lahko dogajala ali pa celo obstajala.

Iz angleščine prevedel Andrej Zavrl

Magnus Florin

Nekaj razmišljanj o dramaturgiji in dramaturgih

1.

Verjetno gledališče lahko preživi tudi brez dramaturgov, saj sta v njem prva beseda in igravec. Potem jima sledijo še drugi, kot so režiser, scenograf, kostumograf, oblikovalec luči, oblikovalec zvoka, umetniški vodja itn. In tudi dramaturg je prisoten v mnogih gledališčih, vendar ne v vseh, in neredko je angažiran na najrazličnejše načine. Obstaja pa neka nejasnost v zvezi s profilom in delom dramaturga – čeprav osebno nimam težav s tem. Sam celo mislim, da je to pravzaprav vrlina tega poklica, ki je ravno zato tako odvisen od osebne perspektive posameznika in od njegovih sposobnosti kot tudi pomanjkljivosti. Celó do te mere, da si moraš ta poklic v nekem najbolj temeljnem smislu v bistvu izmisliti – oziroma, do neke mere si lahko sam izmisliš, kakšen dramaturg boš oziroma si.

Ta nezamejenost je ena od zelo pozitivnih lastnosti dramaturgije in je povezana na eni strani z uporabo različnih diskurzov, vključno s tradicionalnim pripovedovanjem zgodb, ki razkrivajo osnovne ideološke temelje družbe, ter na drugi z najbolj sodobnimi odvodi in praksami v uprizoritvenih umetnostih. Še več, lahko spodbuja predsodke in laži, moč in zatiranje, ali pa izsili spremembe in celo ustvarja nove svetove. Toda vse dokler bo dramaturgija obstajala (tudi) kot koncept, ki stimulira misel, bo o(b)stala.

Ali je torej dramaturgija komplet orodij? Menim, da določeni del igranega repertoarja uporablja nekatere bolj tradicionalne metode grajenja dramske zgodbe kot preverjeno uspešne recepte za pripovedovanje zgodb širšemu občinstvu. Ljudje, ki se profesionalno ukvarjajo s filmsko in televizijsko produkcijo, so pogosto zelo usposobljeni za tak način dela. Sam sicer ne nasprotujem tovrstnemu pristopu, toda z mojega zornega kota vloga dramaturgije v gledališču ni ponujati formulo za sestavo (različnih) receptov za to, kako se naredi predstavo. Še več, zdi se mi, da bi morala biti vloga dramaturgije nekaj povsem drugega kot podajanje formule. V gledaliških umetnostih dramaturgijo veliko raje razumem kot kvaliteto, ki je imanentna gledališki izvedbi na odru oziroma predstavi kot umetniškemu delu. Umetniško delo in (njegova) dramaturgija sta konec koncev ne-ločljivo povezana.

Dramaturgija kot zgodovinski koncept je bila v preteklih desetletjih in celo stoletjih podvržena raznim spremembam, od Aristotela kot pomembnega zgodnjega vira do Gottholda Ephraima Lessinga, ki velja za začetnika sedanjega obdobja, v katerem so kritika, pomen, morala in este-

tika med sabo prepleteni. Prav tako se zdi, da obstajajo precejšnja razhajanja glede vloge in statusa dramaturgije v različnih evropskih državah. Britanske gledališke institucije imajo raje tako imenovane "agente za (dramska) besedila" (*literary managers* – opis njihovih delovnih nalog običajno obsega predvsem branje in izbor (dramskih) besedil; op. prev.) in "svetovalce za (dramska) besedila" (*literary advisors*). V Franciji beseda «*dramaturge*» še vedno označuje pisca dramskega besedila – Molière in Racine sta bila v tem smislu vrhunska dramaturga. V skandinavskih državah pa v šestdesetih in vse do začetka sedemdesetih let dramaturgom niso rekli dramaturgi, temveč gledališki tajniki (*theatre secretaries*) oziroma še raje, kot v Veliki Britaniji, "svetovalci za (dramska) besedila". V sedemdesetih pa je preboj uspel tudi nemškemu konceptu dramaturgije in vloge dramaturga. Z drugimi besedami, pojmi kot so dramaturgija in dramaturg, niso nič več kot to – poimenovanja, katerih (različni) pomeni vznikajo kot rezultat neke spremembe in v prihodnosti se bodo spreminjali še naprej. (Mimogrede, presenetljivo je, kako zapleteno je prevajati nekatere izraze iz gledališkega besednjaka – ne le nazive za gledališke profesionalce in njihove funkcije, tudi predmete in dejavnosti – med različnimi jeziki).

Dramaturgije tudi ne smemo omejevati samo na zgodbe/pripovedi/spletke, ki se uprizarjajo na gledališkem odru. Dramaturgija je lahko del kakršnegakoli gledališkega/literarnega dogodka, pa čeprav ta ne vsebuje elementa (izmišljene) zgodbe. (Plesna dramaturgija je denimo dejavnost v razvoju, ki se je lepo uveljavila med sodobnimi ustvarjalci.)

2.

Kot vodja dramaturgov pri švedskem kraljevem gledališču Royal Dramatic Theatre of Sweden v razmišljanju o pomenu dramaturgov in dramaturgije izhajam iz pozicije, da je dramaturg stalen član gledališkega ansambla, medtem ko ima umetniški vodja omejen mandat (običajno 6 let), režiserji pa so angažirani po posameznih projektih ali imajo 2-3 letne pogodbe. Moje razmišljanje morda ni najbolj izvirno, a upam, da lahko vseeno ponudim nekaj točk v razpravo in podam svoje izkušnje nekoliko drugače od svojih kolegov:

- Dramaturg je tisti, ki je vezni člen med notranjim svetom gledališča in zunanjim svetom oziroma družbo, obenem je znotraj (*insider*) in zunaj (*outsider*).

- Dramaturg ima obsežno znanje in osebni stik z umetniškim poljem, v katerem deluje, kot tudi z drugimi umetniškimi področji, na primer z glasbo in glasbenim gledališčem, vizualnimi umetnostmi, arhitekturo, poezijo in prozo, s posebnim poudarkom na literaturi. Gledališče nikoli ne more obstajati v odmaknjenem in izoliranem prostoru. Vedno se je razvijalo v odnosu do in skupaj z drugimi umetnostmi, še zlasti z uprizoritvenimi žanri. To razmerje se je skozi desetletja in stoletja spreminjalo – "čiste-

ga" gledališča (*pure theatre*) si v 19. stoletju ni bilo možno niti zamisliti, saj sta bila gledališče in glasba tesno prepletene, na primer v žanru melodrame. Menim, da se bo dramaturgija, kot jo poznamo danes, še naprej spreminjala in bo vedno izpostavljena dinamičnim vplivom, od aktualnih produkcij performansa do uprizarjanja vizualnih umetnosti in postavljanja gledaliških koncertov.

- Dramaturg kot vezni člen med različnimi področji gledališča vključuje v proces in medsebojno povezuje umetniško vodstvo, igralce, komunikacijsko strategijo/občinstvo/oddelek za stike z mediji in javnostmi, gledališko upravo, izobraževanje, administracijo itn.

- Dramaturg je strokovnjak na različnih področjih, kar pogojuje različne vidike in pomene oblikovanja gledališkega repertoarja, kot tudi produkcije posameznih predstav – in dramaturgova odgovornost je, da te različne pomene posadi po celotnem gledališču.

- Dramaturg poseduje iskreno radovednost v raziskovanju različnih vrst dramskega pisanja in se ne osredotoča le na omejen nabor običajnih metod ali dogem v pisanju, pač pa vidi presežek prav v iskanju estetskih razlik, tako z zgodovinskega vidika kot tudi s primerjavo tistih, ki soobstajajo v času.

- Dramaturg se lahko bolj naveže na določene režiserje, vendar se mu mora zdeti zanimivo in pomembno sodelovati z različnimi tipi gledaliških režiserjev in bo kot pozitivno izkušnjo videl tudi priložnost za profesionalna sodelovanja, kjer je ključno predvsem čim bolj zvesto slediti režiserjevi estetski ideji ter načinu dela.

- Dramaturg v svoje delo vključuje vse elemente dramaturgije: branje dramskih besedil, načrtovanje repertoarja in umetniško produkcijo.

- Dramaturg je zastopnik dramskega besedila – kar je nekaj drugega kot biti zastopnik nekega avtorja (ali igralca, režiserja itn).

- Dramaturg veliko pozornosti posveča jeziku v samem umetniškem delu in rešuje tudi morebitne dileme v zvezi s prevodom besedila.

- Dramaturg, ki je redno zaposlen, lahko v daljšem obdobju sodeluje z različnimi umetniškimi vodji in prispeva k uresničevanju specifičnih idej in izbir aktualnega vodstva neke gledališke hiše.

- Dramaturg se ne le zaveda, pač pa tudi ozavešča vse okoli sebe, naj ohranijo občutek za najdalgotrajnejše vrline neke gledališke institucije, za njeno zgodovino in njene spomine, sezname igralcev, režiserjev, umetniških produkcij, za sledi premikov v estetiki in notranji organizaciji, repertoarju in interpretacijah.

- Dramaturgu je gledališče mnogo več kot le ustanova za produciranje novih predstav, zanj je to posebna institucija v sferi javnega, ki ima edinstveno pozicijo v polju med zasebnim življenjem ljudi in družbo kot javnim. Dramaturg aktivno sodeluje tudi pri izvedbi dodatnih dogodkov, povezanih s produkcijo predstave, kot so najave, pogovori z občinstvom, branja, srečanja z režiserji/igralci itn.

- Vsekakor je pomembno in dobro, da dramaturg sodeluje v strokovnih gledaliških razpravah in drugih dejavnostih, ki spremljajo gledališče in kulturo v širšem smislu ter je tudi javno dejaven in prepoznaven.

- Prav tako je dobro, če dramaturg ve, kaj se dogaja v akademskih krogih na različnih umetniških področjih, še zlasti na področju uprizoritvenih umetnosti, in po možnosti pri tem tudi sodeluje s pisanjem člankov in esejev.

- Pa še nekaj NE-jev: dramaturg nima (neuresničenih) ambicij postati umetniški vodja, režiser, dramski pisec. Zavedanje o lastni vlogi in identiteti je ključno tako za plodno delo kot tudi za ohranitev integritete (dela) dramaturga.

3.

Naposled bi rad povedal še nekaj o gledališču kot prostoru, kjer ne nastajajo le predstave, pač pa ima edinstveno pozicijo znotraj sfere javnega, ker omogoča neke vrste posredniško vlogo med zasebnim življenjem posameznika in skupnostjo oziroma javnim, kar sta običajno dva ločena dela družbe. Večje gledališke hiše so nekoč – predvsem v 19. in na začetku 20. stoletja – odsevale procese v konstrukciji modernih političnih sistemov. Državna podpora je nadela gledališkim hišam določeno predstavniško funkcijo, ki bi izražala skupno razumevanje in strinjanje o kulturnem kontekstu določene skupnosti – oblast/država/religija/ljudje/jezik/narod. Univerzalnega pomena umetnosti in superiornosti kulture, ki si prizadeva za višje normative, ne poudari le podpora gledališkim hišam, pač pa tudi državna podpora drugim umetniškim institucijam, kot so muzeji, koncertne dvorane in galerije. Po drugi svetovni vojni in po letu 1989 so ti vidiki podpore umetniškim institucijam spet začeli igrati zelo pomembno vlogo, vendar se je to v različnih državah manifestiralo na različne načine, seveda odvisno od aktualne politične situacije. In vendar, normativni (univerzalni, superiorni) značaj umetnosti in status, ki ga te institucije ohranjajo, se spreminja. Nekateri menijo, da tako imenovana “visoka umetnost” izgublja svojo normativno pozicijo in v resnici postaja le še ena od “subkultur” v nizu ostalih subkultur. Subkulturo običajno definiramo kot kulturo, ki obstaja znotraj neke druge, večje kulture, a sledi lastnim, ločenim vrednotam – drži se zase in nima ambicij, da bi nekoč postavljala svoj normativni sistem kot nekaj, kar bi morala sprejeti celotna družba. (Horace Engdahl, Högkultur som subkultur?, Swedish Academy 2006). Če to drži, potem se bo večina večjih in močno državno podprtih institucij, kot so nacionalna in mestna gledališča, znašla pred povsem novimi izzivi. Če gledališča namreč niso “reprezentativna” za družbo kot celoto (v smislu javnega, splošnega dobrega), temveč zadevajo le še (do)ločeno in omejeno skupino rednih obiskovalcev gledališča, potem osnove za njihovo nadaljnje financiranje ni več.

In naj bo moja predpostavka pravilna ali ne, menim, da je vloga gledališč – in dramaturgov – pomembna za krepitev pozicije gledališča kot edinstvenega prostora – nekakšnega uprizoritvenega odra za javno(st), ki dinamično posreduje med razlikami in nesoglasji v družbi. Gledališče kot ustanova oziroma zgradba lahko zasede tudi funkcijo klasične starogrške agore. In s tega vidika je ključnega pomena, da gledališče razumemo kot mnogo več kot le prostor, v katerem nastajajo predstave – saj je prostor javnega v veliko širšem smislu. Zato me tudi čedalje bolj zanima, kako se gledališča posvečajo dodatnim strategijam oziroma dogodkom, ki spremljajo produkcijo predstave, in česa vse se v tem smislu lotevajo (pogovorov z občinstvom, najav, dogodkov z režiserji in igralci, itn.). Kje se ustvarjanje neke predstave (res) začne in kje konča? Mislim, da so to vprašanja, na katera se dramaturgi morajo odzivati, saj v svojem poklicu pogosto združujejo estetski in intelektualni vidik oziroma bi to vsaj morali početi.

Iz angleščine prevedla Barbara Hribar

Tatjana Ažman

Dramaturgija kot praksa gledališkega procesa

»Zdaj pa zričajmo tla in jih pripravimo za jutri,« je pred kakšnimi dvajsetimi leti po koncu vaje rekel režiser. Deviško beli oder je bil prekrit s krvi podobnimi madeži, zdelo se je, da ga bo nemogoče očistiti, a režiser, ki je bil bolj ali manj »kriv« za vso tisto nesnago, je bil povsem prepričan v uspešno izpeljano poslanstvo. Morali bi ga videti, kako z obema dramaturinjamaa kleči na tleh in jih drgne. Vzelo nam je nekaj ur, tla so bila dragocena, seveda, še ena izveninstitucionalna produkcija, a uspelo nam je in tla so bila spet deviško bela. Dobro je bilo vedeti, da tla ne bi bila tako bela, če jih dramaturginji ne bi drgnili. Seveda bi jih lahko očistil tudi kdo drug, a ta nekdo iz situacije gotovo ne bi ustvaril zgodbe. Pri dramaturgih nikoli ne veš, ali je ta zgodba resnična, vseeno pa govori o prisotnosti našega poklica, o nuji in ne nazadnje o skupinskem delu, pa tudi o predanosti, o ljubezni do gledališča in o zmožnosti prilagajanja določeni situaciji.

Dramaturgi so lahko vključeni v gledališke mehanizme, produkcijo in proces, čeprav se dogaja, da jih nadomesti tudi kdo drug ali kaj drugega. Dramaturgija pa je zmeraj bila, je in bo esenca mnogih raznoterih oblik in podob. Kadarkoli slišimo koga govoriti o dramaturgiji, je ta beseda še posebej močno poudarjena, kadar pa ljudje poskušajo pojasniti njen pravi smisel in naravo, se mnogi izgubijo v prevodu. Dramaturgi pogosto poskušamo pojasniti, kaj pravzaprav počnemo, kako se delimo med teoretike, praktike, mešanico obeh ali kaj četrtega, le redko pa izkoristimo priložnost za pojasnila, kako pravzaprav počnemo to, karkoli pač že počnemo. Če sem natančnejša, gre za več kot kako, in to se da izraziti kot občutek, ideja, odnos, spretnost ...

Nekateri dramaturgi si za svoje ustvarjalno delo ustvarijo nekakšen sistem, sama pa menim, da ne gre za nekaj, kar bi lahko razumeli v smislu recepta. Upoštevajoč, da poznamo osnove, bom preskočila ustaljeno besedje in namesto tega raje poskusila s postopnim preizprašujočim pristopom, in sicer: Ali ustvarjam tako, da izhodišče najdem okrog sebe ali v sebi? Katero fazo dela naj preskočim in katero razširim? Naj uporabim krajši ali daljši proces, in kaj s tem pridobim? Kako naj v različnih okoliščinah spreminjam način kreativnega dela? Ali že obstaja strategija ali naj uporabim svojo? Bom kreativen s pomočjo svojih intelektualnih ali intuitivnih zmožnosti?

Z opozarjanjem na uporabne korake lahko prav tako presežemo določene pogoste dileme, kot so na primer: Ali dramaturgovo »nesodelovanje« pri produkcijskem delu na odru nujno pomeni, da zanika tudi svoj

kreativen pristop, ali pa predstava zaradi dramaturgovega delovanja v gledališču ali skupini kljub temu nekaj pridobi? Ali mora imeti dramaturg še kakšna druga znanja v primeru sodelovanja z občinstvom, umetniškimi direktorji, umetniki ... ? Kako pomembna je povezava, ki jo vzpostavlja z režiserjem, še posebej, če sta se ravnokar spoznala in skupaj ustvarjata predstavo? Ali sem še zmeraj dramaturg, če mi ni do teorije ali pa pred začetkom vaj preskočim vse »brskanje«?

Mnoge kariere so praktična mešanica vsega navedenega. Osebo mi ni bilo nikoli do tega, da bi si zgradila svoj sistem. Ko sem si postavljala številna vprašanja, zelo podobna zgoraj omenjenim, mi je bilo jasno, da se prav tako ne želim specializirati v samo enem od uprizoritvenih žanrov. Delo na polju uprizoritvenih umetnosti najprej zahteva odprte prehode, skozi katere lahko brez težav uvažamo ali izvažamo, karkoli že potrebujemo. Prav lahko rečemo, da dramaturgi nenehno prevajajo in da so v nenehnem iskanju in raziskovanju. To pa je na neki način bolje, kot da bi si svoj poklic natančno določili že na samem začetku, vsaj če je govor o naši ustvarjalni naravi.

Dolgo je trajalo, preden so dramaturgi postali oblikovalci javnega mnenja. Za to je bila potrebna celotna evolucija tega poklica od literarnega svetovalca do gledališkega praktika, od bralca in pisca do praktičnega svetovalca in soustvarjalca predstave. Dramaturgi so s tega vidika uprizoritveni umetniki, ki jim zmeraj uspe najti svoj prostor in mesto. Pa naj si bo na odru v obliki ideje, besed, glasu ali giba ali pa le v zaodruju.

Nihče ne more reči, da dramaturg, ki dela na področju uprizoritvenih umetnosti, ni dramaturg, če se ne omeji zgolj na delo ob režiserju. Poznamo številne oblike tega poklica, nekatere med njimi določajo tudi samo geografski parametri. Dandanes dramaturge najdemo povsod, kjer je prisotna vsaj najmanjša sled o kakršnikoli vrsti ustvarjanja in promocije uprizoritvenih umetnosti, umetniškega raziskovanja, založništva, izobraževanja itn. Zatorej jih ne srečujemo izključno v gledališču ali na odru. Dramaturgi ne delajo samo z gledališkimi besedili, ne delajo le z gledališkimi režiserji in igralci in ne vključujejo se samo v neposredno odsko prakso. Dramaturgi vse pogosteje opuščajo fazo literarnega svetovanja ali pa to funkcijo povezujejo s sodelovanjem z režiserji, koreografi, plesalci, s čimer postajajo zelo pomembna vez med produkcijo uprizoritvenih umetnosti in njihovim občinstvom.

V mnenjih in spisih o izkušnjah dramaturgov iz različnih dežel lahko najdemo mnoge oblike praktične interakcije med prakso uprizoritvenih umetnosti in dramaturgijo. Prav lahko bi rekli, da obstaja toliko dramaturških praks, kot si jih človek lahko zamisli, pa to ne bi bilo daleč od resnice. Vsak dramaturg si ustvarja svoj lasten prostor ustvarjalne sinergije z drugo stranjo, ki je lahko režiser, igralec, gledalec, predstava, kritik itn.?

Dokler sem se »skrivala« za žanrom dramskega gledališča, sem se počutila zelo varno. To je bilo področje, kjer sem zbrala vse svoje izobra-

ževalne izkušnje in tudi pomemben del praktičnih. Po vsem tem času res ni več pomembno, kako sem vstopila v glasbeno gledališče, mnogo pomembnejše je, kako je to vplivalo na moja pričakovanja in nadaljnjo prakso. Nenadoma se je pred menoj pojavil popolnoma nov sistem, če gneče na odru sploh ne omenjam. Kar sem poznala od prej, so nadomestile debele glasbene partiture, včasih tako težko obvladljive, da bi človek kar takoj odnehal. Režiser ni bil več glavni, daleč pomembnejši je bil dirigent, ali pa je med njima vsaj ves čas potekala bitka za prvenstvo. Režiserji so bili večinoma izgubljeni v opernih konvencijah, pevci so bili slabši pri poznavanju odrskega giba kot igralci, seveda jih je najbolj zaposlovalo petje, vse je bilo veliko in večje, množice ljudi so se premikale z enega konca odra na drugega. Imela sem srečo, da so mi dali priložnost in da sem lahko najprej sodelovala z baletnim ansamblom. Šlo je za Shakespearov *Sen kresne noči*, nekaj, kar sem poznala, nekaj znanega in torej enostavnega za začetek. Ampak na Shakespeara je vplivala glasba, na glasbo je vplival koreograf, rezultat pa je bil v nekem trenutku čisto neberljiv. Če sem želela razumeti besedje drugega žanra, sem se morala postaviti v položaj bralca. Šlo je za drug jezik in potrebovala sem prevod. Učenje novega jezika je potekalo postopoma. Ta princip sem ponovila, ko sem se srečala z opero. Učila sem se osnovnega besedja, načel uprizarjanja, razvijala »branje« glasbe, pozabila vse bližnjice in obenem našla nekaj, kar ni bilo gledališka konvencija. Istočasno pa me je prevzela druga, operna konvencija, ki v gledališki različici preprosto ne bi več delovala. V glasbenem gledališču dramaturg zastopa glasbo in libreto, najbolj pa je potreben v procesu ustvarjanja novih del, pri čemer še odkriva svojo novo vlogo. V gledališču lahko izpustimo mnoge formule, česar pri glasbi ne moremo. V glasbi čas določa partitura, operne uprizoritve določata partitura in konvencija. Zato moramo idealno ravnotežje, ki ga v procesu ustvarjanja novega dela predlaga dramaturg, več kot ceniti.

Grajenje in potem uničenje je lahko precej dramatičen moment. To govori o fleksibilnosti umetnikovega značaja, o zmožnosti sprejemanja in izgubljanja. Dramaturgi se morajo sprijazniti z usodo, da se morajo spopasti z različnimi opravili, včasih zgolj zato da obdržijo službo, včasih pa ker jim je poklonjena druga priložnost. Bi lahko razširili to teorijo in rekli, da dramaturg nikoli ne ve, kje se bo naslednje jutro zbudil? In prav zato je tako pomembno poznavanje različnih žanrov, njihovih specifičnih zahtev, poetik in drobnih skrivnih formul. Seveda, boste rekli, tudi drugi poklici morajo poznati vse te okoliščine. Da, to drži. A teh drugih, če so le sposobni pokazati vsaj nekaj spodobne kvalitete, bodo gledališča ali pa vsaj drugorazredni odri zmeraj veseli. Dramaturgi niso del zgodbe »zmeraj nam boste v veselje«, zato morajo imeti vseskozi odprte oči in vseskozi delati na sebi. Čeprav si večina dramaturgov želi imeti režiserja in so zagnani za kvalitetno skupinsko delo.

Ničesar še nisem rekla o prehajanju med žanri, o principu razvozlanja dramaturgije v prostoru med različnimi zvrstmi uprizoritvenih umetnosti. Navkljub temu, da je možno misliti skoraj vse, je intuicija najpomembnejši element dramaturškega dela. Dramaturgija je najprej čisto temeljno občutje. Dramaturg mora z vsemi svojimi čuti zaznati, kaj je pri vsakem elementu določene produkcije prav in kaj je narobe. Že ko začne z besedilom ali s partituro ali scenarijem, nadaljuje v prostoru, mora začutiti in slediti atmosferi, ritmu, dihanju besedila ali giba ali pomena vse do premiere in še celo pozneje. Če je to mogoče, potem pri prenašanju izkušenj iz enega žanra uprizoritvenih umetnosti v drugega in puščanju odprtih prehodov ne bi smelo biti nobenih težav. Svoje ljubezni do odrskega dela ne morem ločevati na naklonjenost gledališču in naklonjenost operi. Razen tehničnih ni nobenih specifičnih razlik med pisanjem ali branjem igre, glasbene partiture in scenarija.

Dramaturgi popravijo mnogo napak, mnogo stvari spravijo v red, poleg tega po so pomembna opora režiserju in nastopajočim. Na dramaturgih je, da ugotovijo in začutijo, kaj predstavo lahko izboljša, in nato sprejmejo prave odločitve. So zveza s publiko, ker zastopajo produkcijo, gledališko sezono, gledališče ter vsakega umetnika v skupini posebej. Dramaturgi so se z delom na odru dokazali in tako dobili dodatno priložnost sodelovati pri različnih projektih, ki so povezani s samo produkcijo, kot so izobraževanje ali zbiranje denarnih sredstev ali celo trženje. Ta zanimiva opravila, namenjena posebej dramaturgom, postajajo del oblikovanja predstave.

Dramaturgi morajo živeti intenzivna življenja in morajo biti potrpežljivi. Za to, kako to doseči, ni nobenega recepta, zahteva pa veliko prakse. Če naj si dramaturgi poiščejo svoj prostor in ugotovijo, kaj bi v poklicnem življenju radi počeli, potem lahko rečemo, da imajo čudovito priložnost, da si sami ustvarijo svoj prostor. Edina težava, ki je še zmeraj prisotna, je izobrazbena širina, ki bi jo bilo treba v nekaterih primerih še razširiti, preoblikovati in prilagoditi sedanjim oblikam in kvaliteti uprizoritvenih umetnosti. Takoj za tem pa bi bilo treba več storiti glede splošnega mnenja, ki dramaturga konec koncev ustvarja kot poklic. In to ne samo takrat, ko dramaturgova napaka iz predstave naredi katastrofo.

Iz angleščine prevedla Barbara Hribar

Shelley Orr

Dramaturgija v ZDA

Osrednja tema tega pisanja je (aktualno) stanje na področju dramaturgije v ZDA, ki vključuje tudi kratek pregled, na kakšen način mladi gledališki profesionalci vstopajo v ta poklic.

Odnos do dramaturgije v ZDA in njene definicije

Premisa moje dramaturgije je najprej razmišljanje v množini: več kot en sam pomen, več kot le ena zgodba, več kot ena vrsta razmerja, večplastnost in razvejanost elementov ter razvojnih smeri.
—Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy*

V ZDA je v zadnjih štiridesetih letih število dramaturgov, ki postanejo del skoraj vseh faz procesa gledališke produkcije, počasi, a enakomerno naraščalo. Dramaturgi so se pri tem srečevali s številnimi izzivi, še zlasti ko so si prizadevali definirati svojo vlogo v odnosu do ostalih gledaliških profesionalnih sodelavcev, kot tudi do širšega občinstva. Posledično ima večina dramaturgov, ki jih poznam, vedno pri roki vsaj eno od dveh trditvev: 1. govor v dvigalu,* ki poda njihovo kratko definicijo dramaturgije, in 2. vsaj eno nepozabno zgodbo o tem, kako so bili nekoč prisiljeni v to, da branijo legitimnost obstoja lastnega poklica. Jaz pa vam bom za uvod povedala eno svojo nepozabno zgodbo in zaključila s svojim 'govorom v dvigalu'. Moja zgodba: ko sem bila že sredi podiplomskega študija – magisterij iz dramaturgije (*Masters of Fine Arts degree in Dramaturgy*) – moja babica še vedno ni bila povsem prepričana, da se za lastno preživetje ukvarjam z nečim, kar je prepoznano kot legitimno področje profesionalnega udejstvovanja. In čeprav sem študirala na najprestižnejši gledališki šoli in tri leta svojega življenja vložila v to, da si pridobim to neprecenljivo gledališko izkušnjo, je bila babica še vedno v dvomih. Veliko sva se pogovarjali o tem, kaj dramaturg pravzaprav počne, a zaman. A nikoli ne bom pozabila tistega dne, ko sem prejela njeno pismo, v katerem je priložila tudi stran iz gledališkega lista predstave, ki si jo je ogledala, in ta stran je vsebovala intervju z dramaturgom te produkcije. Podčrtala je besedo "dramaturg" in mi s tem sporočila, da sedaj končno verjame: "Torej dramaturg RES obstaja!"

* To je govor, ki laiku neko kompleksno temo razloži v približno eni minuti, kar je povprečna dolžina vožnje z dvigalom, ko običajno srečujemo neznance, ki vas sprašujejo, kaj ste po poklicu.

Dokaz, da je ta beseda objavljena v nekem strokovnem občilu, je vendarle zadostoval.

V pogovorih z babico pa tudi z drugimi ljudmi sem hitro dojela, da se laiku delo in poklic igralca zdita razumljiva, kot tudi kaj, počne režiser, oblikovalci itn. Gledališki profesionalci seveda razumejo, da je v praksi težko določiti, kaj točno je rezultat dela določenega posameznega člana produkcijske ekipe in da to ni zlahka razvidno, ker je končni izdelek rezultat kolektivnega ustvarjalnega procesa. Toda ne glede na to, kaj morda misli povprečni gledalec, delo dramaturga v resnici ni tako skrivnostno. Vsi, ki delajo v gledališču, vedo, da je vsako obdobje nastajanja predstave nekaj drug(ačn)ega, da člani neke gledališke skupine igrajo različne vloge v produkcijskem procesu in da na odločitve, ki jih sprejema vsak posamezen profesionalec, (v večji ali manjši meri) vpliva celotna ekipa. Enkrat sem sodelovala v gledališki produkciji, kjer je režiser oblikoval tudi scenografijo (pa čeprav ni scenograf in tudi v kolofonu na tem mestu ni bil podpisan), v neki drugi pa je igralkino gibanje na odru izrazito vplivalo na oblikovanje njenega kostuma, in tako naprej. In tako je tudi prav, vsi sodelavci ustvarjajo skupaj, kolektivno in vplivajo drug na drugega.

Ta kolektivni proces je nekaj fluidnega. In morda domnevna težavnost z artikuliranjem jasne definicije vloge dramaturga tiči v dejstvu, da je prav ta fluidnost izrazit element v sklopu dramaturgovih delovnih nalog. In sama te fluidnosti ne vidim kot nekaj negativnega, pač pa se mi ravno nasprotno to zdi ena od prednosti te pozicije. Če si spet sposodim Barbo: delo dramaturga me spodbuja k razmišljanju v množini in k temu, da ostajam odprta za različne (strokovne) rešitve. In z užitkom se soočam z dimenzijo nedoločnosti, ki je inherentna mojemu poklicu, kot tudi s pripadajočo mu širino, ki mi omogoča, da (so)oblikujem lastno vlogo.

V ZDA je obdobje najbolj intenzivnega prevpraševanja in poskusov definiranja vloge dramaturga nastopilo sredi osemdesetih. Objavljenih je bilo več člankov in organizirane so bile konference na to temo. Dvome v legitimnost vloge dramaturga v ZDA so posejali posamezni režiserji, ki se jim je zdelo, da dramaturgi vdirajo v njihov hermenevtični teritorij (glej McCabe, "A Good Director Doesn't Need a Dramaturg"), in dramski pisci, ki so branili lastno pozicijo avtorskega nadzora. In leta 1960 se je zgodilo nekaj, kar je vsa ta vprašanja potisnilo v središče pozornosti (širše) javnosti: dramaturg pri produkciji muzikala *Rent* je pisca dramskega besedila tožil za vrednost njegovega posestva kot odškodnino in plačilo za svoje delo. Ta odmevna afera je zbudila pozornost gledališkega občinstva tudi za fenomen pozicije dramaturga. V odziv na to je združenje severnoameriških dramaturgov – the Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA) – sestavilo skupino strokovnjakov in jih pozvalo, naj oblikujejo smernice, na katere se dramaturgi lahko sklicujejo, ko se s pisci dramskih besedil in gledališkimi hišami pogajajo o pogojih zaposlitve in

dela. Do takrat v ZDA namreč niso obstajala neka splošno veljavna merila, ki bi določala višine tarif in pošteno plačilo za delo dramaturga.

Kljub dvomom v legitimnost njihove pozicije pa je pomembnost in vidnost dramaturgov v ZDA vztrajno rasla. V skoraj vseh večjih gledaliških hišah je zaposlen ali vsaj eden ali pa celo do trije dramaturgi kot stalni sodelavci s polnim delovnim časom, njihove delovne obveznosti pa se tičejo predvsem dramaturgije. Eden od osrednjih razlogov, da je dramaturgija postajala vse bolj ključna, je povezan s pojavom tako imenovanih 'agentov za dramska besedila'* v ustvarjalnem procesu predstave. Že vse od začetka 20. stoletja je v ZDA obstajal močan poudarek na razvijanju sveže dramske pisave. V San Diegu, kjer živim, sta na primer dve večji gledališki hiši, La Jolla Playhouse in The Old Globe. Vsaka od njiju ima svojo misijo oziroma vizijo delovanja ter cilja na drugačno občinstvo, vendar obe namenjata pomemben del sredstev produkciji predstav in muzikalov, ki bi se igrali tudi (predvsem) zunaj San Diega (z drugimi besedami, na newyorškem Broadwayu). La Jolla Playhouse je tako koproduciralala muzikal *Memphis*, ki je leta 2010 prejel štiri priznanja Tony Awards. The Old Globe je imel ravno tisto leto manj sreče, vendar je od poznih osemdesetih dalje na Broadway pripeljal več kot dvajset novih predstav in muzikalov. Ti kratki zgledi pokažejo, kako pomembno je, da so produkcije novih predstav v ZDA eden od zadanih ciljev gledaliških hiš, tako glede umetniške vizije kot tudi marketinške strategije. A kljub temu da dramaturg igra osrednjo vlogo v razvoju novega umetniškega dela, pogosto še vedno nima ne ustrezne moči ne referenčnosti, ki mu pripada glede na dejstvo, kako pomemben je za ureničevanje umetniške vizije neke gledališke hiše. Nekateri dramaturgi to komentirajo s prisposodobno, da imajo vedno moč ugovarjati (reči NE) med procesom nastajanja predstave, nikoli pa niso oni tisti, katerih DA bi na koncu obveljal; slednje je vedno rezervirano za umetniškega direktorja.

Dramaturgi so se pokazali kot odločilen dejavnik tudi pri razvoju (novega) občinstva. Večina profesionalnih gledaliških hiš v ZDA je finančno odvisnih od prodaje vstopnic, s čimer pokrivajo tudi do 70 odstotkov svojih stroškov, zato je ta vidik izjemno pomemben. Marketinška uporaba vsebin, ki jih proizvede (so)delo(vanje) dramaturga, je drugi največji razlog, zakaj je dramaturg postal stalnica v ameriški gledališki produkciji. Gledališki listi, najave v preddverju in vsebine na internetu so pogosto del opisa delovnih nalog in pristojnosti dramaturga. Nedavno je umetniški direktor neke večje gledališke hiše iz Washingtona izjavil, da svoja dva redno zaposlena dramaturga ceni predvsem zaradi njune sposobnosti, da pomembno prispevata k doseganju ciljev marketinškega oddelka, ki so povezani z rastjo občinstva. Dramaturgi so torej postali nujni zahvaljujoč dvema osrednjima smernicama, in sicer produkciji novih predstav in razvoju (novega) občinstva; naslednja stvar, ki jo morajo dramaturgi sedaj doseči, pa

* *Literary managers* - opis njihovih delovnih nalog običajno obsega predvsem branje in izbor (dramskih) besedil (op. prev.).

je večje priznanje njihovemu delu.

Poti do poklica v ZDA

LMDA-jev Vodnik po dramaturgiji na univerzah ("Guide to Dramaturgy in Universities,") navaja 50 severnoameriških univerz, ki v svoj predmetnik vključujejo tudi predmete s področja dramaturgije. Med temi petdesetimi jih štirinajst ponuja dramaturgijo kot (samostojno) študijsko smer s pripadajočo titulo ob zaključku študija. In medtem ko ta vodnik morda ni najbolj izčrpen (precej informacij je potrebno pridobiti neposredno od pristojnih posameznikov na samih šolah), te številke vseeno ponujajo občutek konkretnega preboja, ki ga je dramaturgija kot akademska ve- da v tem času dosegla. Magisterij s področja gledališke umetnosti s specializacijo iz dramaturgije je po mojem mnenju najbolj premočrtna pot do profesionalne pozicije in dela na tem področju; poleg tega takšna stopnja izobrazbe omogoča tudi poučevanje kot dodaten vir zaslužka.

Drugi najpogostejši način, kako (bodoči) dramaturg vstopi v ta poklic, pa je skozi nabiranje praktičnih izkušenj. In nekatera gledališča mladim profesionalcem ponujajo pripravništva. Izbira pripravnika je zelo tekmovalen proces, v katerem izberejo najboljšega; plačani so nič ali zelo malo, včasih jim krijejo še stroške bivanja ali ponudijo kakšno drugo vrsto povračila v naravi. Večje gledališke hiše so zelo odvisne od te poceni delovne sile, da sploh speljejo marsikatero sezono, pripravniki pa so hvaležni, da so jim omogočili določene začetniške profesionalne izkušnje.

LMDA-jev Vodnik po dramaturgiji na univerzah navaja tudi 39 profesionalnih gledališč, ki ponujajo priložnosti za opravljanje pripravniškega dela. Ponavljam, informacije v tem vodniku je potrebno preveriti pri osebnju posameznih gledaliških hiš, ki je pristojno za kadrovanje teh pozicij, vendar vseeno ponuja nek reprezentativni vzorec števila gledališč, ki kaj takega sploh nudijo.

Obe poti bodočim dramaturgom omogočata in ponujata tako mentorstvo kot tudi učenje iz (praktičnega) dela, predvsem v treh najbolj ključnih točkah: spremljanje gledališke produkcije, oblikovanje osebnih preferenc in okusa ter razvoj tistih lastnosti in sposobnosti, ki so potrebne, da lahko nekoč prispevajo svoj delež kot člani gledališke produkcijske ekipe. V luči tega, da naj bi bilo delo dramaturga težko razložiti, pa je toliko bolj zanimivo dejstvo, da se obseg študija tega predmeta na univerzitetni ravni povečuje in da obstaja stalen dotok kandidatov, ki se kljub pripadajočemu težkemu finančnemu položaju odločajo za ta poklic.

In še moj govor v dvigalu: "Dramaturg je kot svetovalec. Nekdo, ki ima veliko znanja o gledališču – videl je veliko število kakovostnih gledaliških produkcij in prebral dovolj dramskih besedil, da lahko s sodelavci po svojih najboljših močeh pomaga pri ustvarjanju gledališke produkcije." Prednost, ki mi jo ponuja uporaba besede "svetovalec" iz poslovnega sve-

ta, je ta, da večina ljudi verjame, da ve, kaj svetovalec pravzaprav počne, čeprav v praksi večina svetovalcev opravlja najrazličnejša dela. Težava, ki jo imam sama z uporabo pojma "svetovalec" pa je, da je ta oseba običajno nekdo, ki pride od zunaj (*outsider*), da bi pomagal hiši, ki je v težavah. Res je tudi, da nekatere definicije dramaturga kot zelo pomembno izpostavljajo njegovo sposobnost, da vzpostavi kritično distanco do samega produkcijskega procesa, ker naj bi s tem ohranil neodvisnost in bil sposoben ponuditi nepristransko kritiko. Jaz pa, nasprotno, dramaturga raje vidim kot nekoga, ki je znotraj (*insiderja*). In v profesionalnem kontekstu dodajam še nekaj k svoji laični definiciji, namreč da moja filozofija dramaturgije temelji na tako imenovani "kritični bližini" ("*critical proximity*."). Predpostavka, na kateri temelji argument o nujni kritični distanci do produkcijskega procesa, je, da v nasprotnem primeru izgubiš lastni zorni kot, ker se tako močno zapleteš v ustvarjalni proces. Vseeno pa sama menim, da v vlogi zunanjega opazovalca (*outsiderja*) mnogo izgubiš. Če se postavim izven ali ob rob ustvarjalnega procesa, si ne morem pridobiti zaupanja članov produkcijske ekipe. In čeprav sem morda prepolna biserov modrosti, gledališka skupina ne bo zaupala nasvetom nekega *outsiderja*. Geoff Proehl je nedavno izdal knjigo z naslovom *Toward a Dramaturgical Sensibility*, kjer zelo elokventno razpravlja o tem, kako pomembna je povsem zasebna investicija v produkcijski proces med ustvarjanjem predstave. Nenazadnje menim, da če si dovolim postati polnokrvna članica gledališke skupine, bo to obrodilo tudi veliko bogatih sadov v obliki spletnja novih produktivnih in ustvarjalnih odnosov ter sodelovanj.

Iz angleščine prevedla Barbara Hribar

Ursula Werdenberg

Dramaturgija za mestna in državna gledališča: izziv med realnostjo in vizijo

Zgodnja generacija dramaturgov

Preden opišem možnosti dramaturgije v mestnih in državnih gledališčih ter predstavim svoj pogled na to, kako je mogoče gledališko dramaturgijo uspešno udejanjati, bom podala nekaj podatkov o svoji karieri dramaturginje za ples, gledališče in opero ter članice umetniškega sveta.

Z gledališčem sem se na odru prvič srečala kot plesalka klasičnega baleta, kasneje pa sem začela delati kot dramaturginja. V začetku sedemdesetih let so bile dramaturginje redke izjeme, za ženske se je pričakovalo, da bodo ali na odru ali pa asistentke režiserja, koreografa ali scenografa/kostumografa. Njihove zadolžitve in možnosti za ustvarjalno delo so bile zelo omejene. Ženske so največkrat pisale zapiske z vaj ali režiserju nosile kavo. Sama pri sebi pa sem vedela, da si želim drugačne možnosti za udejanjanje svojih gledaliških vizij. Danes, štirideset let pozneje, lahko z veseljem rečem, da se je položaj žensk v gledališču popolnoma spremenil in upam si zatrditi, da so možnosti za oba spola zdaj enake.

Takrat na akademijah oziroma šolah za uprizoritvene umetnosti v Švici dramaturgije ni bilo mogoče študirati. Vsak zase si je moral na univerzi pridobiti teoretično znanje, treba pa je bilo biti tudi zvedav in pripravljen na vsakršno majhno delo, ki ti je bilo v gledališču ponujeno, da si se lahko praktično izobrazil za dramaturga (»učenje v praksi«). Edini način, da si postal profesionalni dramaturg, je bil, da si na določenega človeka naredil vtis s svojimi domišljijo, idejami, energijo, marljivostjo, vztrajnostjo in vzdržljivostjo. Mladi praktiki nismo imeli na voljo nobenih produkcij; vsak si je moral ustvariti svojo lastno pot.

Imela sem srečo, da sem bila del razvajene zgodnje generacije dramaturgov, ki so jih profesionalno izoblikovali znameniti umetniški direktorji gledališč. Bili so naši mentorji pri vseh zvrsteh uprizoritvenih umetnosti v uveljavljenih gledališčih po Švici in Nemčiji. Že od samega začetka sem imela pogodbo za daljše obdobje v enem gledališču, kar mi je skozi širok razpon praktičnih izkušenj na polju dramaturgije omogočilo odkrivanje lastnih kvalitiet. Neprekinjeno sem lahko razvijala svoj umetniški profil. Imela sem celo priložnost devetnajst let delati z istim umetniškim direktorjem v treh različnih gledališčih (v treh različnih nemških in švicarskih mestih). Tako dolgo umetniško partnerstvo in mentorstvo sta v teh hitrih časih nekaj zelo redkega.

Danes tako močno angažirane gledališke osebnosti, ki bi bile pripravljene neprekinjeno poučevati mlade umetnike in umetnice, le še stežka najdeš (z redkimi izjemami osebnosti, kot so v Nemčiji Manfred Beilharz, Ulrich Khuon in Friedrich Schirmer).

Danes imam za seboj 32 let (sezona) dela v različnih gledališčih (brez premora ali brezposelnosti), seznam približno 150 produkcijskih dramaturgij in programskih knjižic za gledališče, ples in opero ter kar precejšnje število dramaturških konceptov, ki sem jih razvila za različna gledališča.

Kako izoblikovati umetniški profil določenega gledališča

Iz širokega razpona praktičnih izkušenj s tega področja bom izbrala le en vidik tradicionalne dramaturgije. Nenehen razvoj tega poklica, z neskončno pestrostjo, še naprej kliče po novih oblikah dramaturgije. Če želiš biti uspešen, moraš za svoje gledališče izoblikovati zunanjo in notranjo dramaturgijo. Notranja dramaturgija pomeni produkcijsko dramaturgijo in napore, usmerjene v izgradnjo zanimive ekipe oziroma igralskega/pevskega/plesnega ansambla. Neskončno veliko časa moraš preživeti na avdicijah, ogledih predstav po drugih mestih in debatah z umetniki gledališke scene, ki jim v svoji mreži zaupaš. Tako rekoč nemogoče je pojasniti, kako človek izoblikuje umetniški profil, saj – kakor sami veste – gre za ustvarjalni akt, ki je odvisen od mnogo dejavnikov.

Vpliv, ki ga lahko imaš kot dramaturg in kot stalen član gledališča, je seveda odvisen od tvojih izkušenj in osebnosti, pa tudi od tvojega umetniškega profila ter tržne vrednosti na gledališki sceni matične države. Če te na gledališče vežeta strast in obsedenost, sem prepričana, da bo tvoj vpliv polagoma rasel.

Predstavlajte si, da ste nova umetniška ekipa edine mestne gledališke hiše (za gledališče, ples in opero) majhnega mesta v Švici. Na primer Lucerna, mesta z 80.000 prebivalci, a z aglomeracijo skoraj 200.000 ljudi. S sodelavci vznemirjeno pripravljate vizijo programa za novo sezono; istočasno pa ste del izjemno delikatne avanture. Delati bo treba za publiko, ki je ne poznate, ustvariti gledališče za mesto, ki mu ne veste ne značilnosti ne politike. Sestava tega novega gledališča vam je ravno tako neznana, enako kakor tudi mnogi ljudje, ki tam že dolgo delajo.

Soočiti se boste morali tudi z mnogimi neprijetnimi situacijami, povezanimi z umetniki, ki so negotovi glede svoje tržne vrednosti v novi skupini. Tako veliko neznank je, ki jih morate vključiti v svoje načrte. Pametno bi se bilo zanesti na intuicijo. Prebiti se bo treba skozi obdobje nihanja med vizionarskimi poletji na luno in zbujanjem ob trdih pristankih v resničnosti kulturne pokrajine tega mestnega oziroma državnega gledališča. Najpomembnejša naloga bo vzeti si čas in komunicirati z veliko ljudmi v

gledališču: z vsemi umetniškimi in administrativnimi oddelki, s tehničnim osebjem in z delavnicami. Povprašajte jih po mnenju o gledališču, po tem, kaj imajo pri svojem delu radi in česa ne marajo, ter jih vključite v svoje ideje o oblikovanju svojega novega delovnega mesta. Če jih želite vključiti kot partnerje, jih morate prepričati s svojimi idejami o umetniških načrtih in vizijah. Le tako bo tehnično osebje vse, kar si želite, spremenilo v resničnost. Zaupajte njihovim sposobnostim in jim dajte nekaj prostora in odgovornosti za njihovo lastno ustvarjalnost in razvijanje profilov. Prepričana sem, da se je tako mogoče izogniti spopadam s sindikati glede povečanega obsega dela. Povezovanje posameznih umetnikov iz stare zasedbe z novimi zahteva mnogo psiholoških spretnosti in voditeljsko osebnost, morebiti celo kvalitete guruja. Če ste dramaturg/dramaturginja, mora vaša osebnost vključevati vse te lastnosti – morate pa biti tudi duša in intelektualni vodja gledališča. Poleg vsega tega, kadar sodelujete pri produkcijski dramaturgiji, morate biti tudi dober poslušalec in mediator in medicinska sestra in babica ob rojstvu predstave. Na kratko, kot dramaturg/dramaturginja morate biti rojen kameleon, ki lahko svoje sposobnosti prilagodi v sekundi.

Seveda boste med pripravami med obupom in upanjem na slavo izkusili srečne in nesrečne trenutke. Lahko se tudi zgodi, da boste priča neuspehu in eksistencialni tesnobi, uspehu in dodatni odgovornosti, intrigam, ki so posledica zavisti, in neumnosti, ki se rodi iz nečimrnosti.

Recepta za uspeh ne boste našli. Treba bo postaviti osnutek programa in biti pri njegovem zarisovanju fleksibilen. Program posamezne sezone najprej obstaja samo na papirju. Naslednjo sezono bo opredelil širok razpon tem, dramskih besedil, projektov, oper in not. Za to obstajajo nekatere zunanje in notranje zahteve. Sami svoja posebna enota ste in vaša naloga je podobna branju zemljevidov med potovanjem: pripravljene morate biti na različne pokrajine, nikoli pa ne veste, kakšna bo dejanska pot tega izleta. Pri načrtih boste potrebovali motivacijo in strast.

Prav tako ne bo šlo brez radovednega preskušanja stvari izven zanesljivega in poznanega. Koncepti so potrebni in uporabni za razjasnjevanje misli, vendarle pa gledališče, ki želi ostati vitalno, ne more pristati na ukapljanje v kakršnekoli koncepte.

Vaši najpomembnejši partnerji so umetniki in umetnice na odru (igralci, pevci, plesalci) in seveda režiserji, koreografi ter dirigenti, ki potrebujejo podporo orkestra. Prav oni so ključne referenčne točke, ki opredeljujejo koordinate programa posamezne sezone. Ustvariti morajo dobro ozračje na vajah in dopolnjevati drug drugega, tako da se izoblikuje zanesljiva ekipa.

Koristno je, če svoje programske umetniške ideje vpnete v družbeni, politični in estetski kontekst. Sama pripadam generaciji, ki je ves čas politično sodelovala pri napredovanju demokratične družbe ter z vključevanjem določenih iger in oper v programe reflektirala ta proces razvoja člo-

veštva. Vsakič znova smo želeli ustvariti posebne gledališke programe za določeno mesto, kamor nas je imenovala kulturna oblast. Sodobne švicarske dramatike smo povabili, da so nam napisali igre, in prosili švicarske skladatelje, da so ustvarili nove glasbenogledališke produkcije. Z mladimi z lokalnih univerz smo organizirali projekte v vseh zvrsteh. Vzpostavili smo stalne delavnice za mlade dramatike ter se osredotočili na več pomembnih aktualnih vprašanj, ki so bila predmet razprav v mestu. Prizadevali smo si, da bi gledališče za mestne prebivalce postalo kulturno središče. Vse, kar smo ustvarili, je bilo storjeno posebej za to mesto. Koncepta za gledališko sezono ne bi nikoli prenesla iz enega mestnega gledališča v drugo gledališče v drugem mestu. Zame mora imeti umetniški profil nekega programa močno politično in družbeno konotacijo. Prav tako se mora odzivati na potrebe pomembnih umetniških partnerjev, sama pa moram s pomočjo intuicije izbrati prave partnerje. Potem sledijo dolgi pogovori, iz katerih poskušam razbrati, kakšno je njihovo mnenje o umetnosti, kaj se jim zdi pomembno in kaj jih gane.

Pri ustvarjanju načrta poti v svoji glavi se je treba povezati tudi z različnimi ljudmi v mestu, ne le s tistimi, ki delajo na oddelku za kulturo in v političnih strankah. Umetniški direktorji in glavni dramaturgi utrip mesta na žalost največkrat odkrijejo šele potem, ko so tam že začeli delati. Zato morajo svojo načrtano pot v naslednji sezoni korigirati, kar je zelo težavno.

Na svojo umetniško ekipo morate biti ponosni že od samega začetka, in to ji morate dati vedeti. Ne bodite skromni. Publiciteta in odnosi z javnostmi so za pridobivanje publike zelo pomembni in predstavljajo polovico našega posla. Tukaj ne varčujte. Če boste v stiku s pomembnimi ljudmi v mestu, jim boste morali vzbuditi dovolj radovednosti, da bodo želeli obiskati gledališče in se prepričati, kaj se je z novo ekipo spremenilo. Nikar se ne otepajte biti podobni kakšnemu cirkušskemu direktorju; dandanes sta velik ego in prodajanje podjetja del našega poklica.

Nekoč sem doživela počasen, skromen začetek in celotna prva sezona je bila zelo naporna. Odtlej je moj pristop drugačen. V novem mestu kot opazovalka z odprtimi očmi in odprto dušo že prej preživim kar dosti časa – posedam v barih in kavarnah, srečujem ljudi in se z njimi pogovarjam. S tem utripom v ušesih in poznavanjem potreb in želja ljudi lahko umetniški ekipi predam zelo pomembne impulze, tako da je ta posebna konotacija prisotna že od samega začetka, naš program pa je lahko njen odsev. Še zmeraj pa je najpomembnejše umetnikom zagotoviti dobre delovne pogoje in jim dati na voljo dovolj časa in varnosti, da lahko pripravijo dobro predstavo.

Pripravljalno obdobje za prvo gledališko sezono v nekem mestu se mi zdi podobno občutku, ko se zaljubiš. Vse je še mogoče: z umetniki, ki si jih izbereš za sodelovanje, ustvarjaš vizijo svojega idealnega gledališča. Peter Zadek je nekoč opisal svoj »sen o gledališču«:

Sanjal sem o gledališču, ki te opogumi. Ustvarjeno bo za lačno človeštvo, ki si resnično želi jesti. Gledališče ne bo slasten posladek; nujen obrok bo, temeljna potreba. Soočiti se bo treba z gledališčem, ki išče odgovore, ne s takšnim, ki se pretvarja, da odgovore že pozna. Za kaj bi poskrbeli najprej? Za takšno gledališče ali za publiko za gledališče takšne vrste? Med publiko in igralci obstaja komunikacija, ki je ganljiva in polna napetosti, skupna avantura in skupno potovanje v negotovost.

V prvi sezoni boste korak za korakom odkrivali resničnost ter nadaljevali s to skupno avanturo, saj se zavedate, da je gledališče komunikacija s publiko. Morda se boste morali boriti za umetniško svobodo in uveljavljanje novih pogledov, morda bo ena vaših najpomembnejših nalog mediacija ali pa zagovarjanje in pomiritev konfliktnih idej.

Ostalo bo nekaj nepozabnih produkcij, v katerih vizualni sen postane resničnost in publika ob skoraj svetih trenutkih obmolkne – ter po koncu predstave potrebuje nekaj časa, da se vrne v realnost in nato umetnike nagradi z gromozanskim aplavzom. Ali pa boste doživeli predstave, ob katerih dobesedno občutite, da jih publika ne mara. Spominjam se trenutka ostrega nesporazuma: neki elegantni gledalec je po premieri Wertherja v foajeju gledališča za vrat zgrabil znanega opernega režiserja Dietricha Hilsdorfa. Morali smo ga fizično zaustaviti ter rešiti izmučenega režiserja.

Gledališče je živahen kraj in nikoli ne veš vnaprej, kaj se bo zgodilo. Najbolje je, če ravnate takole: bodite pogumni, pri odločitvah bodite vztrajni, predvsem pa bodite do sebe kritični. Pri izbiri umetnikov in partnerjev zaupajte intuiciji ter bodite pripravljeni iti do konca. In to – ter delček sreče – vam bo pomagalo uresničiti vaš gledališki sen.

Iz angleščine prevedel Andrej Zavrl

Regine Elzenheimer

Glasbenogledališka dramaturgija po postdramski spremembi paradigme

Glede na to, da se je sodobno gledališče bistveno spremenilo in razvilo mnoge umetniške pristope in postdramske oblike, ki prehajajo meje, je treba osvežiti tudi pogled na polje dramaturgije. Procesi ustvarjanja gledališča niso le interpretativni pristop k nekemu delu ali stvaritvi, ampak tudi sami po sebi vse bolj postajajo umetniško ustvarjanje. Medtem ko je konstitutivni značaj dramaturškega dela v sodobnem gledališču bolj ali manj uveljavljen – kar velja tako za avantgardno delo kot tudi za režiserski pristop h klasičnim oziroma repertoarnim mojstrovina, torej za tako imenovani »Regie-Theater« oziroma »režisersko gledališče« (uporaba te besede kot zmerljivke je morebiti le nemški pojav) – smo v glasbenem gledališču šele na začetku spodbujanja eksperimentalnih pristopov k »mojstrovina«. To pomeni upoštevanje glasbe, besedil in prostora kot materiala za scenško delo oziroma za konceptualizacijo glasbenega gledališča tudi zunaj uprizarjanja oper v repertoarnem sistemu, torej v smislu kreativnega procesa, ki prestopa meje in ustvarja nova dela.

Če se ozremo na razvoj gledališča od časa zgodovinskih avantgard konec 19. in na začetku 20. stoletja, je očitno, kako je gledališče svoj izrazni in zaznavni spekter širilo zunaj uprizarjanja besedila v smislu meščanske tradicije in začelo poudarjati dimenziji prostora in zvoka ter poleg izključno razumljivega in diskurzivnega začelo upoštevati tudi druge kvalitete percepcije. Dimenziji nezavednega in nenavadnega, na kateri so prvi opozorili simbolistični avtorji, kot je bil Maurice Maeterlinck, in utopično gledališče Antonina Artauda, sta zanimanje od zgolj inteligibilnega aspekta gledališke izkušnje prenesli tudi na njene vrzeli in prelome. Uporabo pomenskih praznin in njihovo dojetje kot konstitutivnih elementov gledalčeve dejavnosti lahko razumemo kot temelj performativnega koncepta gledališča. Te praznine pogosto izhajajo iz tišin pa tudi iz robov in meja med žanri, tako da svoj potencial najbolje razkrivajo v delih, ki uporabljajo različne medije.

Glasbeno gledališče *sui generis* se dogaja med glasbo in gledališčem. Čeprav večina velikih državnih oper opero še zmeraj večinoma definira kot gledališče pevcev, pri čemer se naslanja na zelo tradicionalno idejo dramske oblike, ki temelji na prepoznavanju konceptov igranja in gledanja/dojetja, je sodobno gledališče skupin, ki delujejo v neuveljavljenih prostorih, prineslo številne »postdramske« oblike, kakor jih je poimenoval nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann. Kot neke vrste klasična imena bi lahko omenili belgijskega umetnika Jana Fabra in njegovo skupino Troubleyn ter skupino Needcompany Jana Lauwersa, newyorško skupino

Wooster Group, ikono performansa Marino Abramović, skladatelja in režiserja Heinerja Goebbelsa ter mnoge druge. V Nemčiji so neprekinjeno nastopali v TAT v Frankfurtu, dokler tega gledališča niso v devetdesetih škandalozno zaprli, in v Marstallu münchenskega državnega gledališča, ki pa prav tako ne obstaja več. Še zmeraj pa imamo veliko gledališč, ki pripravljajo in prikazujejo eksperimentalne oblike, na primer Mousonturm v Frankfurtu, Kulturfabrik Kampnagel v Hamburgu, Sophiensaele in HAU v Berlinu in druge. Tudi nekatera mestna in državna gledališča vključujejo te umetnike, ampak jasno je, da njihove kvalitete pridejo bolj do izraza v gledaliških projektih kot pa v operi, to pa zato, ker je skladateljeva partitura še zmeraj nekakšen sveti gral, ki se ga ne sme dotikati oziroma nanj gledati kot na material za uporabo v dekonstrukcijskih procesih. Zato se operne uprizoritve avantgardnih gledaliških umetnikov (če sprejmejo režijo tradicionalne opere) na žalost zelo pogosto izkažejo za zelo tradicionalne.

Dramaturgijo postdramskih produkcij lahko zajamemo z Lehmannovim izrazom »zavračanje sinteze«, kar pomeni, da ne generira zaprtega sistema pomenov oziroma interpretacij, ampak odpira polje asociacij in izkušenj, ki zelo pogosto opusti govor in ustvarja prostore drugosti in srečevanja z drugostjo.

Takšna dela se ne navezujejo le na poznane referenčne sisteme (to-rej aktualiziranje gledališča ali opere s sklicevanjem na dejansko družbeno in politično življenje, kar omogoča prepoznanje kot temeljno zmožnost estetskega dojetja), ampak nanje nalagajo tudi nepoznane reference, in to ustvarja izkušnjo drugosti. To je na primer v svojih delih pa tudi na uveljavljenem Wagnerjevem opernem festivalu v Bayreuthu s *Parsifalom* storil leta 2010 preminuli vsestranski umetnik Christoph Schlingensief, ko je vključeval druge kulture, na primer afriške, sodeloval z invalidnimi igralci ter zamajal funkcionalne koncepte in naše ideje prepoznavanja in dekodiranja sveta.

Tudi vizualni umetniki, kot sta Achim Freyer in Robert Wilson, ustvarjajo svoje znakovne sisteme, ki izrazito izstopajo iz poznanih načinov dekodiranja znakov. Freyer in Wilson delujeta kot gledališka in operna režiserja, prav tako pa ustvarjata tudi svoje eksperimentalne projekte. Zanimivo je, da najzanimivejši impulzi – tudi za režije oper – prihajajo od likovnikov in koreografov. Tukaj lahko omenim znamenitega koreografa Williama Forsytha, ki je od zgodnjega koreografskega dekonstruiranja klasičnega baleta prešel k zelo zanimivim performerskim umetniškim projektom, kot sta »Human Writes« in »You made me a monster«, ki v nastajanje predstave vključujeta publiko. Naslednja primera sta Joachim Schlömer in Reinhild Hoffmann, oba koreografa in režiserja, ki sta ustvarila mnogo zanimivih oper in projektov, ki prehajajo meje, v katerih sta sočasno sodelovala s pevci, plesalci in igralci ter tako komponirala gledališče kot polifono strukturo načinov in izrazov.

Dobro je znano, da se tudi druge dramaturgije povezujejo z novimi uprizoritvenimi prostori, ki se odrekajo monoperspektivnemu osredoto-

čanju percepcije. Čeprav veliko gledaliških, plesnih in instalacijskih projektov nastane v odprtih prostorih, pa za odprti prostor nastaja dokaj malo novih gledališkoglasbenih del, čeprav sta skladatelja Bernd Alois Zimmermann v šestdesetih in Luigi Nono v osemdesetih o tem že razmišljala kot o glavni temi za prihajajoče glasbeno gledališče. Vzrok za to je prav gotovo v arhitekturi mestnih in državnih gledališč, ki naročajo nova glasbenogledališka dela, zato novi koncepti večinoma nastajajo na festivalih, ki imajo drugačne uprizoritvene prostore, na primer Biennale v Münchnu in Festwochen na Dunaju. Ob problemu uprizoritvenega prostora ter poveza- vi glasbe in gledališča se vprašanje avtorstva izkaže za temeljno težavo – koliko je glasbeno gledališče še zmeraj dojeto kot delo enega samega skla- datelja, ki ga morajo režiser, dramaturg in scenograf interpretirati, in kate- rega substanca je v partituri nespremenljivo določena kot dokončno delo. V nasprotju s tem konceptom so modeli soavtorstva, kjer delo nastaja med neprekinjenim procesom razprav med skladateljem, režiserjem, dramatur- gom in scenografom. Obstaja nekaj prostorov, kjer so glasbeno-scenske procese razvijali na tak način: Forum Neues Musiktheater Državne opere v Stuttgartu (ki zaradi finančnih težav in menjave uprave prav tako ne obstaja več), Kunstforum Hellerau v Dresdnu (ki se vse bolj osredotoča na plesne produkcije) in Radial-System v Berlinu, ki sodeluje z znamenito koreografi- njo Sasho Waltz. Pred kratkim je nastal še Frankfurt Lab kot sodelovanje med Forsythe Dance Company, Ensemble Modern (kot enim najboljših an- samblov za sodobno glasbo), Mousonturm Frankfurt ter Glasbeno in gleda- liško akademijo v Frankfurtu. Tu gre za izjemne prostore za eksperimen- talne projekte, ki pa imajo vsi zelo krhke finančne temelje, a vendar alter- nativne večfunkcionalne uprizoritvene prostore.

Kot dramaturginja sem prepričana, da razvoja sodobnih estetskih oblik in razprav ne smemo pustiti zunaj mestnih in državnih gledališč, ampak smo zaradi – še zmeraj – izjemnega sistema financiranja, ki ga imamo v Nemčiji, dolžni in odgovorni sodelovati pri tem razvoju in ga posredovati publiko. S tem prepričanjem in izkušnjami pri ustvarjanju mnogih eksperimen- talnih projektov glasbenega gledališča delujem v opernem oddelku nacionalnega gledališča. Tako je zame današnji izziv dramaturgije začeti in ohran- jati diskurz, ki ga navdihuje poznavanje dolge tradicije avantgardne- ga gledališkega dela, pa tudi poznavanje sodobnega umetniškega razvoja v drugih žanrih ter spodbujanje dialoga med glasbeniki in gledališčniki. Ta izziv vključuje tudi dovolj časa za razvijanje umetniške misli in boj proti raz- zumevanju dramaturgije kot filološke, pedagoške in trženjsko usmerjene storitve.)

Pri praktičnem delu je treba prepričevati ljudi o vrednosti in kvaliteti sodobne glasbe in gledališča. To prepričevanje se nanaša na gledališče (uprava, glasbeno osebje, orkester in zbor) in tudi na publiko. Hkrati po- meni nekakšno ustvarjalno »motnjo« operne rutine, tudi kar zadeva reper- toar preteklih stoletij. V tem smislu je glasbenogledališka dramaturgija po- stavljena pred izziv, kako oblikovati nove načine in oblike glasbene gleda-



Gian Francesco de Majo: Aleksander (*Alessandro*), Narodno gledališče Mannheim, 2008
Foto ©: Hans-Jörg Michel

liškosti in posredovanja. Kot vemo, je resničnost zelo drugačna od utopije, kar pomeni, da dejanske produkcije večine gledališč močno zaostajajo za teoretičnimi koncepti, in sicer zaradi zelo neprožnih struktur produkcije in dojemanja. Vendarle pa je nastalo nekaj projektov, ki seme teh idej ohranjajo pri življenju in so izjemni v prekinjanju običajne operne rutine nenehnega igranja del istih starih petih skladateljev. Ob koncu bi rada predstavila nekaj izsekov iz teh produkcij, ki po mojem mnenju nosijo upanje, da ima glasbeno gledališče v javno financiranih gledališčih poleg teh, ki smo jih odkrili in vzpostavili, tudi mnoge drugačne možnosti.

Prvi primer je iz opere *Alessandro* (*Aleksander*) s temo o Aleksandru Velikem in njegovem osvajanju Indije, ki jo je v času tako imenovanega zgodnjega klasičnega obdobja sredi 18. stoletja za mannheimski dvor zložil neapeljski skladatelj Gian Francesco de Majo. Gre za fragment, saj so se ohranile vse arije, glasbene točke in libreto, recitativi, ki jih navadno spremlja čembalo, pa so izgubljeni. Režiser Günter Krämer je nekako zložil novo delo, tako da je dekontekstualiziral glasbene točke in besedilo ter dodal druga besedila in glasbo. Poleg pevcev in orkestra je sodeloval še z igralci, ki izvajajo dele libreto, in plesalci ter indijskimi glasbeniki, ki so nadomestili čembalo z indijskimi instrumenti. Vsak lik je podvojen s pevcem in igralcem, nekateri tudi s plesalcem, orkester pa je postavljen na oder. Izvorna dramaturgija »opere serie« se je spremenila v neke vrste dramaturgijo »grozda« in komad se pokaže kot mnogofonična, dekonstruktivna in pogosto ironična pripoved o glasbenogledališki predstavi.

Drugi primer je scenska priredba romantičnega posvetnega oratorija Roberta Schumanna *Das Paradies und die Peri* (*Paradiž in Peri*) režiserja Joachima Schlömerja. Glavna junakinja je padli angel, ki teka po svetu, da bi našla darilo, ki bi ji ponovno odprlo pot v nebesa. Schlömer se navezuje na strukturo oratorija, ki spreminja odnose med pripovedjo in predstavo, med glasovi in liki. Ta struktura ustvarja razpoke v dramski napetosti in tako razvija epizodično pripoved namesto neprekinjenega dramskega razvoja likov in zgodbe. Schlömer pevce tudi podvoji s plesalci in uporablja živi video, s katerim ustvarja nekakšen vizualen ep teles. Ko se sklicuje tudi na



Robert Schumann: *Paradiž in Peri* (*Das Paradies und die Peri*), Narodno gledališče Mannheim 2009
Foto ©: Hans-Jörg Michel



Gerhard Stäbler: Povohaj, kako zveni (Riech mal wie das klingt), Narodno gledališče Mannheim 2009
Foto © : Christian Kleiner

rituale iz drugih kultur in pokaže odrske delavce, razbije gledališko iluzijo in prehaja med predstavo, pripovedjo in liričnostjo glasbe, telesi in mediji..

Zadnji primer je glasbenogledališko delo za majhne otroke, ki se je oddaljilo od običajnega pedagoškega koncepta, značilnega za tradicionalno opero za otroke. Brez zgodbe in brez besedila so ga ustvarili skladatelj Gerhard Stäbler, ki je kot ustvarjalec izšel tudi iz performansa, dramaturg, režiser, scenograf in dva izvajalca (pevec in bobnar). Predstava ne uporablja nobenih tradicionalnih instrumentov, ampak telesa izvajalcev ter oder kot zvočni prostor, temelji pa na ideji uglasbitve gledališča in ugledališčenja glasbe. Delo ima naslov »Riech mal wie das klingt«, kar pomeni »Povohaj, kako zveni.«

Vse te produkcije predstavljajo novo vrsto dramaturgije glasbenega gledališča, ki prekinja s tradicionalno vseobsegajočo estetiko opere, utemeljene na stalni čustveni identifikaciji z liki. Namesto tega kažejo performativno naracijo, ki odseva pripovedne odrske procese na različnih stopnjah predstave. Ti lomi dramskega ne slabijo in ne zmanjšujejo odrske intenzitete ali prisotnosti nastopajočih, ampak jo krepijo. Približajo se naši lastni telesni prisotnosti kot gledalcev, razpoke v predstavi pa odpirajo prostor za našo aktivnost.

**Iz angleščine prevedel Andrej Zavrl,
avtorske dodatke prevedla Emica Antončič**

Tomaž Toporišič

Singularnost in množstvo.

Za emancipirano dramaturgijo

Nekaj vprašanj

Ali lahko ta esej o stanju sodobne dramaturgije začnemo s predpostavko, da se razlike med teoretično in praktično dramaturgijo razblinjajo in da se dramaturške funkcije (če naj parafraziramo izraz Michela Foucaulta *avtorska funkcija*) združujejo? Ali lahko rečemo, da dramaturg (v nemškem pomenu te besede) sodeluje v procesih, ki zadevajo umetniško strategijo, razvijanje besedila, a ga paradoksalno nikoli nimamo za avtorja, niti ne v smislu Foucaultove avtorske funkcije? Ali poleg tega lahko zavrđimo še, da se dramaturgovo ime le sporadično »nanaša na položaj tega diskurza znotraj neke družbe in kulture,« besede, ki pa jih izreče na tiskovni konferenci ali zapiše v programske knjižice, kljub temu pogosto služijo kot sidrišče za interpretacije besedila in predstave? Praksa, za katero bi Barthes rekel, da ni posebej primerno ali utemeljeno početje. In z njim se moramo strinjati tudi v primeru tega neobičajnega primera prezrte oziroma potlačene avtorske funkcije, ki jo v gledaliških krogih uteleša dramaturg.

Dramaturg kot emancipirani gledalec?

Mislim, da. Ko si naš danski kolega Bent Holm (v eseju *Dramaturgical processes: theories in practice*) postavi vprašanje: »Kdo torej je dramaturg?«, poda zanimiv odgovor:

Dramaturg je desna roka publike, idealni gledalec, ki deluje v neskončnih, dinamičnih procesih interaktivnosti in medbesedilnosti. To predpostavlja, da je nekakšna komunikacija v treh dimenzijah in s petimi čuti možna in nemara celo zaželeno. Da je oziroma naj bi bilo gledališče kot oblika umetnosti dialoško, kar pomeni odprto. Namerno izključevanje komunikacije, vključno z razlaganjem trenutkov stika kot tehničnih napak, večinoma najdemo le pri epigonih, mojstri pa so navadno jasni in preprosti: Kantor ali Wilson, na primer, ali pa Lepage ali Ostermeier. Nastopači mislijo, da morajo biti težko razumljivi in nedostopni, saj privzemajo, da dostopnost

predstavlja umetniški Padec, da biti nedolgočasen pomeni biti neumetniški. (Holm 1)

Ker uporablja terminologijo iz semiotike gledališča in recepcijske teorije, se avtor brez dvoma zaveda, da je idealni gledalec, kakor tudi Ecov modelni bralec ali Iserjev implicitni oziroma idealni bralec (tukaj se sklicujem na njegovo *teorijo* estetskega učinkovanja oz. *Wirkungstheorie*), konstrukcija. V resničnem življenju se je treba zavedati relativnosti, kompleksnosti in kontekstualnosti.

Namesto idealnega gledalca bi raje uporabil emancipiranega gledalca, izraz, ki ga je vpeljal Jacques Rancière. Če je, kot pravi Roland Barthes, publika resnični ustvarjalec predstave, potem mora dramaturg delovati kot emancipirani gledalec.

V KAKŠNEM SMISLU?

Najprej si moramo postaviti naslednje vprašanje, ki ga navajam in parafraziram po Rancièrovem eseju in knjigi *Emancipirani gledalec*: Ali gledalca lahko emancipiramo, če »preizprašamo nasprotje med gledati in delovati, ko razumemo, da očitnosti, ki tako strukturirajo razmerja med povedati, videti in narediti, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti? (Rancière, *Emancipirani gledalec* 13)

Nato moramo na današnje gledališče in uprizoritvene umetnosti pogledati kot na posledico specifične *estetske revolucije* (v Rancièrovem pomenu) *performativnega obrata* v uprizoritvenih umetnosti v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* opisuje, da je imel ta specifični obrat od nanašalne k performativni kulturi za posledico različna raziskovanja fizičnih in tudi psihičnih meja tako pri umetnikih kot tudi pri publiku. Člani publike so se znašli v vmesni poziciji, v stanju liminalnosti, ki je destabiliziralo gledalčevo percepcijo sebe, drugih in resničnosti.

Ne smemo pa pozabiti dejstva, da se je praktična dramaturgija v svoji kar dolgi zgodovini morala vseskozi soočati z domnevno na novo odkritimi uprizoritvenimi trendi. Dramaturgi so morali v različnih zgodovinskih in družbenih pogojih zmeraj (na novo) preiščevati dejstvo, da se gledališče dogaja v interakciji s publiko. Zato je treba biti previden in ne razmišljati v kategorijah *ali-ali* in *pred-in-potem*.¹

¹ Za nekaj novejših konceptualizacij polja dramaturgije glej tudi Leon Katz, "The Compleat Dramaturg" v: Bert Cardullo, ur., *What is Dramaturgy*, Peter Lang, New York 1995; Gad Kaynar, "Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text" v *Theatre Research International*, 31, 2006; Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; Christian Biet in Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?* Gallimard, Pariz 2006 ter Cathy Turner in Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

Zgodovinsko gledano, *kolikor nenavadno se to morda zdi*, je imelo logocentrično oziroma dramsko gledališče veliko več opraviti s samim performativnim oziroma predpostdramskim gledališčem, ki je obstajalo pred reformami 18. stoletja, kot bi si mogli predstavljati. In prav na tej točki lahko koncept emancipiranega gledalca Jacquesa Rancièra vstopi v teorijo dramaturgije gledalca in vloge dramaturga v sodobnem postperformativnem in postmodernem oziroma altermodernem današnjem gledališču.

Lahko bi rekli, da današnji dramaturgi vstopajo v Rancièrovo alternativo perspektivo poskusov emancipacije gledalca: gledalcu pomagati, da namerno poskuša premostiti brezno, ki aktivnost loči od pasivnosti, tako da se vpraša, »ali ni ravno volja po ukinitvi razdalje tista, ki ustvarja razdaljo« (Rancière, *Emancipirani gledalec* 13).

Na začetku 21. stoletja mora dramaturg izvesti emancipacijo gledalca in tudi nastopajočega. Vzpostaviti mora politiko uprizoritvenih umetnosti, ki nehierarhično povezuje dve paradigmi estetskih revolucij (Brechta in Artauda). Po brechtovski paradigmi mora dramaturgija pri publiki zbuditi »zavest o družbenem položaju, na katerem počiva tudi samo gledališče, in posledično pri publiki zbuditi dejavnost« (Rancière, »Emancipated spectator« 4). Obenem pa morata gledališče in dramaturgija – po Artaudovi logiki – publiki omogočiti »izstopiti iz položaja gledalcev: namesto da bi se znašli pred predstavo, so obdani s performansom, potegnjeni v krog akcije, ki jim vrača kolektivno energijo.« (Rancière, *Emancipirani gledalec* 11)

Ta izguba iluzije dramaturga in režiserja pogosto »pripravi do stopnjevanja pritiska na gledalce: morda bodo oni vedeli, kaj je treba storiti,« če jih predstava spremeni, »če jih predstava potegne iz njihove pasivne države in jih spremeni v aktivne udeležence v nekem skupnem svetu.« (Rancière, *Emancipirani gledalec* 13) Rancière meni, da je to »prvo prepričanje, ki ga reformatorji gledališča delijo s poneumljajočimi pedagogi: prepričanje o breznu, ki ločuje dva položaja. Četudi dramaturg in nastopajoči ne vesta, kaj bi rada, da bi gledalec naredil, vesta vsaj, da mora narediti nekaj: premakniti se od pasivnosti k aktivnosti.« (Rancière, »Emancipated spectator«, esej, 11–12)

TRANSFORMACIJA ODNOSA VZROK/UČINEK

Emancipirani dramaturg si mora torej prizadevati za transformacijo samega odnosa vzrok/učinek, za odpravo serije nasprotij, ki podpirajo proces poneumljanja. Razveljaviti mora nasprotje med aktivnostjo in pasivnostjo. Prehajanje meja in mešanje vlog gledanja ne pretvori v aktivnost, če reprezentacijo pretvori v prezenco. Prav nasprotno, razgali in preizpraša gledališko naravo žive prezence. Proizvede »oder enakosti, na katerem se različne vrste predstav prevajajo druga v drugo«.

V precejšnjem številu današnjih predstav umetniki gradijo oder, na katerem postaneta prikaz in učinek njihovih zmožnosti negotova. Zahtevajo gledalce, ki so aktivni interpreti, gledalce, ki poskušajo iznajti svoj lasten prevod, da bi si lahko prilastili zgodbo in iz nje naredili lastno. »Emancipirana skupnost je dejansko skupnost pripovedovalcev in prevajalcev.« (Rancière, »Emancipated spectator«, esej, 22)

Emancipirani dramaturg mora upoštevati, da je dihotomija logocentrično nasproti performativnemu – v smislu dejanskih kategorij, ne pa analitičnih strategij – teoretična in pri praktičnem delu v gledališču včasih povsem neuporabna. Upoštevati mora, da performativno dejanje na odru združuje singularno in pluralno, tekstualno in performativno kulturo. Tako proizvaja pojem *umetnosti kot postopka resnice* (Alain Badiou). Prav tako vzpostavlja singularnost gledališkega dejanja, performativno umetnino in njeno pojavo kot posebne vrste dogodek, kot »performans«, v katerem umetnosti ne izkusimo toliko kot objekt, ampak kot dogodek – in dogodke lahko spet in spet ponavljamo, a vendar se nikoli ne zdijo povsem enaki (Derek Attridge). Ustvari singularen dogodek, v katerem – z besedami Jean-Luca Nancyja – »tisto, kar šteje v umetnosti, zavoljo česar je umetnost umetnost ... ni ne 'lepo' ne 'sublimno', ni ne 'čutni izraz' ne 'udejanjanje resnice', je vse to, nedvomno, toda na drugačen način: je dostop do odmaknjene izvora v njegovem lastnem odmiku, je pluralni dotik singularnega izvora.« (Nancy, 34)

DINAMIČNI *TOUR DE FORCE* SINGULARNOSTI IN MNOŠTVA

Emancipirani dramaturg mora izvajalce in gledalce prepričati, da je gledališko dejanje oziroma predstava predvsem dinamični *tour de force* singularnosti in množstva, utelešenje dejstva, da »biti« ne obstaja brez »biti z«, da »jaz« ne predhaja »mi« (da torej *Dasein* ne predhaja *Mitsein*) in da brez ko-eksistence ni eksistence (Jean-Luc Nancy).

Ampak treba se je držati tudi Artaudovega močnega utopičnega prepričanja, da lahko gledališče izvede specifično obliko utelešene transgresije, znotraj katere telo postane mesto za prestrukturiranje sistemov prepričanja v kulturi. Sodobno gledališče – podobno kot sanje ali morda še bolj kot srednjeveško norost – označuje diskurz, ki se želi vrniti k izvorom gledališča kot »resnice sveta«. Če navedemo metaforičnega in nekako preroškega Artauda:

Ni nemogoče, da, kot pravi sveti Avguštin, strup gledališča razkrajja telo družbe, v katero je vržen, a v tem primeru počne to kot kuga, kot maščevalna ujma, kot odrešujoča epidemija, v kateri so želela lahkoverna obdobja videti prst božji, a se v njej le uveljavlja zakon narave, po katerem je vsako dejanje izravnano z drugim dejanjem in vsaka akcija z reakcijo. (Artaud 55)

V tem smislu bi se morala dramaturgija dandanes držati tega, kar Badiou v *Rhapsodie pour le theatre* imenuje »splošna neodločnost«: »Resnično gledališče iz vsake predstave, vsakega igralčevega giba naredi splošno neodločnost, v kateri je mogoče tvegati razlike brez prave osnove. Gledalec se mora odločiti, ali se bo tej praznini razgalil in bo del tega neskončnega postopka. Poklican ni k užitku ... ampak k mišljenju« (Badiou 91–92).

Vsekakor je dramaturgova naloga, da emancipira sam užitek mišljenja tako pri nastopajočih kot pri gledalcih, pri ustvarjalcih in pri publiki predstave.

Iz angleščine prevedel Andrej Zavrl

LITERATURA

- Artaud, Antonin. *Collected Works*, Zv. 4. Prev. Victor Corti. London: Calder & Boyars, 1974.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994.
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Badiou, Alain. *Rhapsodie pour le theatre: court traite philosophique*. Paris: Impr. nationale, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Holm, Bent. »Dramaturgical processes: theories in practice.« Glej: <http://ebookbrowse.com/chinese-boxes-nts-doc-d108769974>
- Nancy, Jean-Luc. »Singularna pluralna bit.« V: Nancy, Jean-Luc. *Singularna pluralna bit; Lepota*. Prev. Nastja Skrušny in Valentina Hribar Sorčan, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2012. 5–135.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Prev. Gregory Elliott. New York: Verso, 2009.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010.
- Toporišič, Tomaž. »The essay on stage: singularity and performativity.« V: *Primerjalna književnost*. Letn. 33, št. 1 (2010): 217–232.

Tomaž Šalamun Mihael je naš!

»Bog, ta velika sprava
za registriranje,
oduševljen svetlom
snima, smije se.«

Danijel Dragojević

Žele bonboni so plavali na površju

Vogezi so planince z notami.
V njih čepijo rumeni

sršeni. Mame so utrujene. Sprane.
Roke jim visijo. Sončni

klobuk, sončna jabolka, kdo
ste? Kdaj ste nas vsi

zapustili? A ko sem si vihal
kodre? Hčerko sem

poročil z norveškim kraljem.
Prišla je hrvaška delegacija.

Postavili so se na fjord. Ni zneslo
Kon-Tikiju. Izabela

katoliška je imela že odtrgano
nogo. Mihael je naš!

Podoben igralcu, ki ga ima John na pločevini pri vratih

Doublure! je zaklical R. R. *Doublure!*
in potem celo leto gledal
ontarijsko sonce, ki se je po trebuhu
valilo v Afriko kot biserni dež. Kot

golobica, ki je na glas brala Gončarova
in ga recitirala. Krop je vrel v

puščavah na tenkih skledah. In
vir in navdih in studenec.

Hegel je na elektriki zasnoval
zgodovino, česar nihče ne

ve. A takoj ko sem pojedel rodno figo, sem
tudi jaz vokal *Doublure!* R. R.

Doublure! Vsi časopisi so poročali o
naju, o kremi pa Jules Verne.

Na vespi, prijeto za trebuh

Naj iz zgodbe izskoči kelih in
duša na škripcu. Naj se

ribe sončijo obešene na nuklearnih
šotorih. Šest prvin je

potrebni za belo moko,
šest za črno. Osem

za lasi in jezik. Gore so
našpičene, ribe ga

imajo v ustih. Kapitan ima
sploščen slovanski

obraz. Devici mizarji izsekajo
solze iz ledenika. Claudia

Perello, strta si. Sključena se
mediš v Porta di Leone.

Vešče z mitraljezi

V Puero Vallarti me je iz
sedemnajstega

nadstropja gledala gospodična.
Ramena je imela

narejena za škrlatast
plašč. A

škrlatastega plašča ni
bilo, bila je barka.

Barka – nosilec, barka –
zvitrog. Cent z

diamantnimi očmi. Potiho,
potiho, coklice so

kraljički. S šestilom
je nastala zemlja.

Pletejo košare in jejo prste

Pri Mitji Perušu sem si povečal
zob. Zgoraj sem mu naredil

potoček, ki je izviral iz skale. Kak
material sem uporabil za

zavese, pliš? Teater je bil nov in
star, klopi so preperle in

sijale. Slina jih je lakirala. Ploskal sem.
Tu bom imel živega krokodila,

ki bo zabaval ljudstvo, ki ne bo
razumelo Hamleta. Na

klop je naletel siv prah. Prišli so
celo kamioni, da bi gledališče

odpeljali, ampak dovolj mi je
bil spomin, pumpast.

Absolutno je predkonceptualno

Aj, krmežljavi plotunčki,
aj, krmežljavi

plotunčki, cepivo.
Ulica Dinka Dokule.

Ulica Dinka Dokule.

S končiči prstov

S palindromom smo osvojili
kučo. Trije očaki, tri

svetlobe, soj planin.
Vlomi v Bitnje.

Spij modro galico. In zastekli
rane. Palček ti hoče prodati

plašč. Kupi ga! Kupi ga! Kot si
kupil slončka v Goi, ko ti je

dečko rekel, da ti ga je prinesel
osebno iz Katmanduja.

Oblikoval je glavo svojih
sorodnikov na

motorju. Potem sva pokleknila.
Butala sva Ksaverija.

Ko se z obema

Ko se z obema
dlanema

božam po
obrazu,

imenujem to
komasacija.
Kako to in
tako to sta brata.

Kaj
delaš?

Se voziš na
vlakih?

Gledaš črne
resice?

Veslaj iz zvarka

S kostmi bi mi bilo lahko
prizaneseno, če

ne bi srečal Sv. Ignacija.
Zasilil se mi je z zelenilom in

sviloprejko. Vrstnik, ti si mi
čevelj! Odnoslo me je v

salon. Kamenček me je žulil.
Pôjem v svetel zrak.

Stojim na podstavku, v
kreču, jaháje. Dva, iz

biti me gledata. Ognjeno
vrečo boš nosil v

nizko čelo. Kašljanje me je
delalo oboževanega.

Na dan njegovega odhoda

Zaribal sem se v
mostičje in

nisem mogel ven.
Pregorele so mi
tudi vse oči. Predvideli
so mi mladost, a jaz

umiram s ploščkom na
copatah. Precej so

me segreli. A kot se sliši
čudno, kanibali

se bodo spet zibali in
zoreli in Haruna

bom povabil na kavo,
ko ga srečam.

Alan McMonagle

Ranjeni deček

Tisto poletje, ko je umrla moja mama, je Heff postal moj najboljši prijatelj. Njegov priimek je bil Heffernan, zato smo ga vsi klicali Heff. Heff ti je znal povedati, katera pesem je bila številka ena v tednu, ko si se rodil, in rešiti Rubikovo kocko v triinpetdesetih sekundah. V svoji sobi je imel mizo za biljard. Bil je visok in dobro je pripovedoval šale. Večino tistega poletja mi ni bilo do poslušanja šal, a kadar jo je povedal Heff, sem se smejal. Igral je tudi košarko. Tako sva se tudi prvič srečala – na igrišču.

Nekaj tednov zatem ko sva se spoprijateljila, je vsak od naju naredil seznam svojih najljubših žensk. Po listanju revij s pop zvezdicami in supermodeli in neumornem opazovanju deklet iz soseščine sva izbor omejila na mame, ki so živele v naši ulici. To je bila Heffova ideja. Takšnega seznama ni še nihče sestavil, je rekel. V najinem odnosu ni bil le šaljivec, ampak tudi tisti, ki je predlagal izvirne ideje.

Kmalu je vsak izbral pet najboljših. Razhajala sva se pri drugem, tretjem in četrtem mestu, oba pa sva se strinjala glede številke ena.

Gospa Cassidy.

Gospa Cassidy je bila čudovita. Bila je mlada za mamo, imela je rjave lase, ki so se ob vratu vihali, njene ustnice so bile sočne in polne. Nosila je majice brez rokavov, potiskane z bleščicami, in kratka krila iz jeansa. Na desni rami je imela tatu. Njen mož je bil prodajalec avtomobilov in izgledal je kot krastača. »Kaj sploh dela z njim?« je zanimalo Heffa. Dajal je vtis, da mu to vprašanje ne bo dalo spati, dokler ne dobi odgovora, s katerim bo zadovoljen. Vendar je bilo vprašanje brez odgovora, kar je mojega prijatelja neskončno trpinčilo.

Kmalu zatem, ko sem se odpravil k Heffu, sem na cesti srečal gospo Cassidy, ki se mi je nasmehnila. Bil je ljubek nasmešek, prijazen in nežen, in tik preden se je nasmehnila, so se njene ustnice našobile, kot da bi se odločala, ali si ga zaslužim ali ne. Želel sem se ustaviti in začeti pogovor. Jo malo bolje spoznati. Videti, kakšen je njen karakter. Ampak vedel sem, da bi se mi zavezal jezik.

Heffu srečanja nisem omenil. Spomin na nasmeh sem želel ohraniti samo zase in okoli njega zgraditi celotno osebnost. Če si rekel, da je punca v redu oseba, je to navadno pomenilo, da izgleda kot traktor. To je bila Heffova fraza. Za vsako priložnost je imel kakšno. Ampak odkar sem prejel tisti nasmešek gospe Cassidy, sem se zavedal, da lahko moški kodeks zabrišemo v smeti. Njen nasmeh in vse druge očitne stvari na njej so jo delale popolno žensko. To je še ena stvar, o kateri je Heff razmišljal tisto poletje.

Po njegovem mnenju je morala imeti popolna ženska tri lastnosti. Lep obraz. Dobro postavo. Prijetno osebnost. »Ima pa visoke kriterije,« je bil mnenja moj oče, ko sem mu povedal Heffove pogoje. »Očitno zadnje čase nisi videl gospe Cassidy,« sem zašepetal in to je bilo tudi res – tisto poletje je komaj kdaj pomolil nos iz hiše.

Ponoči sem buden ležal in razmišljal o Heffu in njegovih seznamih in o gospe Cassidy in njenem nasmehu. Potem sem pomislil na svojo mamo. Ona je vedno delala sezname. Imela je zanič spomin, zato je kupovala rumene samolepilne lističe. Na te lističe je pisala svoje sezname in jih nato prilepila na vrata hladilnika ali na steno v kuhinji, kjer koli je bil prostor. Pisala je sezname manjših opravkov, ki jih je morala postoriti. Plačati elektriko. Naročiti olje. Kupiti štruco Walshevega kruha, ki sva ga imela z očetom rada. Enkrat je štruco pozabila prinesiti domov. Spotoma se je ustavila v telefonski govornici in tam pozabila kruh. Takrat je bil v mestni vojašnici pridržan razvpit član IRA, preden so ga poslali na sever. Izpustite ga, če ne želite težav, se je glasilo sporočilo, poslano iz telefonske govornice. In ko se je moja mama spomnila, kje je pustila štruco in se vrnila ponjo, je bila govornica že obkrožena z oboroženimi vojaki. Pred govornico sta čepela dva specialca za dezaktiviranje bomb in zbadala kruh z dolgima kovinskima palicama. Temu smo se pogosto smejali.

Na največjem izmed njenih listkov so bili kraji, ki jih je želela obiskati, preden umre. Veliki kanjon. Kitajski zid. Berlin. Ko je napisala seznam, je rekla, da bo črtala kraje enega za drugim, zatem ko jih bo obiskala. Shranil sem ta njen seznam. Spravil sem ga na vrh svojega predala. Mislil sem, da bom nekega dne odšel v enega ali dva od teh krajev. Potem jih bom lahko prečrtal.

Gospe Cassidy je bilo ime Maria. Bila je Heffova sosedka. Če je bilo sončno, je oblekla rumen bikini in se sončila na velikem ležalniku na vrtu. Včasih je nosila belega. Bel bikini mi je bil všeč. Heffu je bil všeč rumeni. Glede nekaterih stvari se nisva strinjala in barva kopalk je bila ena od njih. Ker sva bila najboljša prijatelja, takšna nestrinjanja niso povzročala razdora med nama. »Pojdiva opazovat najino najljubšo žensko,« bi rekel Heff, če bi najina debata postajala prenapeta. Vedno je vedel, kako preprečiti konflikte.

Maria Cassidy je imela porjavelo polt. Bila je gladka in nežna in gledati gospo Cassidy skozi okno Heffove sobe je bilo hkrati zelo zabavno in mučno. Bolelo me je, ko sem jo gledal. Bila je najlepša od vseh. Nosila je sončna očala in si pripravljala šumečo pijačo s slamico ter jo položila na trato poleg sebe. Od časa do časa je z roko segla po pijači, jo nesla k svojim polnim ustnicam in srkala skozi slamico. V kožo na rokah in nogah si je vtrla losjon za porjavitev. Njene noge so se zdele neskončne. S sončnimi očali je izgedala skrivnostno.

»Vrgel se bom na tisti stol in se z obrazom zakopal vanjo,« je rekel Heff, ko je Maria Cassidy vstala in se vrnila v hišo. Sam še nisem bil tako

daleč. Razmišljal sem o njenem nasmehu. Ostal je z mano, potem ko sva se srečala na ulici. In še vedno sem razmišljal o njem, ko sem se ponoči mimo njene hiše vračal domov.

Tisto poletje je bilo v naši hiši tiho. Moj oče je dolgo bedel. Gledal je novice, včasih poznovečerni film. Pogosto je sedel ob kaminu in si z rokami podpiral glavo. Vse težje in težje sem se pogovarjal z njim. Od Heffa sem se vedno vračal pozno zvečer in upal, da bo oče že spal, ko bom prišel domov. Ampak je bil skoraj zmeraj še vedno buden.

Ko sem ležal v postelji, sem v temo izgovarjal njeno ime. Maria Cassidy. Mislim, da je bilo njeno ime zelo eksotično. Predstavljal sem si jo na jahti, kako v svojem belem bikiniju leži na palubi, čista modra voda se lesketa, srečno sonce jo ves dan opazuje. Ji riše nasmešek na obraz.

Čez nekaj časa sem se skušal spomniti maminega nasmeška. Ta ni bil več tako živ kot tisti Marie Cassidy in bolečina ob tem je bila drugačna od tiste, ki sem jo čutil, ko sem pomislil na Mario Cassidy. Več kot je minilo poletnih noči, bolj so začeli bledeti spomini na mojo mamo in z njimi bolečina, ki so jo prinašali. Najprej sem mislil, da je to dobro. Ko pa je začel bledeti njen nasmešek, v to nisem bil več tako prepričan.

Ko si je Maria Cassidy vzela odmor od sončenja, sva s Heffom opazovala Kevina Forda, kako je izvajal trike s svojim avtomobilom. Vozil je hondo, ki je imela sfriziran motor, športne črte na karoseriji in spojler. Sedela sva na robniku in gledala njegovo predstavo. Mali Stephen Cassidy in njegova sestra Ciara sta sedla poleg naju in prav tako opazovala. Vedno sta bila skupaj, se podila gor in dol po naši ulici, lovila psa gospe Redihan, včasih en za drugim stekla čez cesto in puščala za sabo blatne stopinje. Ciara je vedno prva prečkala cesto in Stephen ji je zmeraj sledil. »Na las je podoben mami. Ko bo starejši, se bo imel na ta račun zelo lepo,« je rekel Heff o Stephenu. Za volanom svoje honde se je Kevin Ford hitro razživel. Obračal je in zasukal se je okoli osi in kolesa so se vrtela v prazno in peljal je vzvratno in naredil še en obrat z ročno zavoro. Nazadnje je Maria Cassidy ali katera druga mama prišla na cesto ter zabičala Kevinu Fordu, naj svoj hrumeči avto odpelje kam drugam. To je Kevina razjezilo, lahko si videl, kako se je zmrdoval za volanom in ga vedno bolj stiskal, nato pa navil svojo mašino do konca in zdvijal stran, hondina izpušna cev pa je izkašljala črn oblak dima, ki se je širil z zadušljivim smradom. Po opazovanju Marie Cassidy na njenem vrtu je bila ta predstava res pravo razočaranje.

K sreči je sonce sijalo še naprej. Vsak dan je bil bolj vroč od prejšnjega. »Stopila se bom, če se bo takšno vreme nadaljevalo,« je rekla gospa Redihan, ki je živela v sosednji hiši, in se pahljala z robom pletene jopice, ki jo je imela na sebi. »Naj se stopi,« je rekel Heff, »svet se bo vrтел naprej, pa če si sleče tisto svojo jopo ali ne.«

Druge mame na naši ulici so izkoristile visoke temperature. Ena ali dve sta oblekli kopalke. Nekatere so paradirale v bikinijih. Heff je rekel, da

bo zbežal od doma, če si bo njegova mama drznila kaj takega. Ali pa bo poiskal pištolo in se ustrelil. Ko je razlagal, kako bi se vrgel skozi okno ali si poslal kroglo v glavo, je zvenel zelo fatalistično. Sam nisem bil mnenja, da bi bila njegova mama *tako* slaba.

Bilo je toliko različnih postav. S Heffom sva se odzvala na večino od njih. Vse so izgledale čudovito na tisti vse-je-novo način in z vsakim dnem, ki je minil, sva navdušena opazila kakšen nov bikini na naši ulici. Vendar sva globoko v sebi oba vedela, da ne bodo nikoli zmožne tekmovati z Mario Cassidy. Med tistim vročim poletjem, polnim mater v kopalkah, losjonov za sončenje in neskončno dolgih nog, je bila vedno korak pred njimi.

Ko je ležala na trebuhu in z rokami segla za hrbet ter odvezala vrvice svojega bikinija – rumenega bikinija – je Heff zapustil prostor pred oknom in odšel v kopalnico. Jaz sem ostal pred oknom, jo gledal in se osredotočil na njena ramena. Videti so bila prefinjena in močna. Konice njenih las so se jih dotikale. Tudi jaz sem se jih želel dotakniti. To sem povedal Heffu, ko se je ves zaripel vrnil iz kopalnice. Nekaj minut je ponovno napeto strmел vanjo. Rekel ni niti besede, kar je bilo zanj nenavadno, in sam pri sebi sem si mislil *to je to, skočil bo skozi okno*. Ampak ni skočil. Namesto tega je postal spet zagret in vznemirjen in vrnil se je v kopalnico.

»Če samo pomislim, kako se tista sluzasta krastača plazi po njej,« rekel Heff, ko sva sedela zunaj na robniku, da bi se ohladila, in sva zagledala gospoda Cassidyja, ki se je pravkar vrnil z dela. V resnici se nisva niti malo ohladila, nikoli se nisva. Ampak po opazovanju Marie Cassidy sva potrebovala malo svežega zraka.

»Je Longshawova še vedno tvoja številka dve?« sem ga vprašal.

»Ja. Njen obraz ni najboljši, ampak ima pa dobro telo.«

»Moja številka dve je Bradyjeva.«

»Ona ima prijetno osebnost in prijeten obraz, glede ostalega pa nisem tako prepričan. Poglej Longshawovo. Ta teden nosi bikini – no, vsaj zgornji del.«

Takrat sva utihnili. Kevinova honda je zahrumela mimo naju, kolesa so se vrtela v prazno, nato se je obrnila in se za las izognila psu gospe Redihan. Gospa Redihan je prihitela iz hiše in s pestjo zažugala proti Kevinovi hondi. Kevin je za volanom zavil z očmi. S Heffom sva vstala in se vrnila v njegovo sobo, dokler sonce ni zašlo.

Potem ko se je stemnilo, sva s Heffom igrala biljard in igro s kartami, ki si jo je sam izmislil. Vsake toliko me je zadolžil, da sem meril čas, medtem ko je vrtel Rubikovo kocko in poskušal podreti svoj rekord. Ko se je naveličal, mi je rekel, naj mu naštejemo nekaj datumov, da bo lahko preveril, če ve, katere pesmi so bile takrat številka ena.

»22. november 1960,« sem predlagal.

»*It's Now Or Never*, Elvis Presley,« je odgovoril brez razmišljanja.

»Sedmi september 1970,« sem poskusil znova.

»*Tears Of A Clown*, Smoky Robinson and The Miracles,« je rekel.

»Deseti avgust 1977.«

»*I Feel Love*, Donna Summer.«

»Prvi junij 1983.«

»To je preveč pred kratkim. Daj mi kaj težjega. Čakaj, ni to dan, ko je tvoja mama – «

Stavka ni dokončal. Namesto tega je takoj začel pripovedovati eno svojih šal, tisto, ki mi jo je že povedal in kateri sem se smejal na ves glas. Spet sem se glasno zasmel – tako glasno, da se je zbudila Heffova mama in me nagnala iz hiše.

Ko sem se vračal domov, sem pred hišo Kevina Forda zagledal policijski avto. Gruča ljudi je posedala po zelenici, popivala in kadila. Parček se je otipaval na zadnjih sedežih Kevinove honde. Na stopnicah pred vhodnimi vrati sta se dva policista pogovarjala s Kevinom, ki je krilil z rokami in močno zmajeval z glavo. Tisti na zelenici so bili glasni in policista sta jih priganjala, naj se poberejo. Nadaljeval sem svojo pot proti domu. Nisem bil pri volji za zabavo. Malo kasneje sem na oknu zagledal gospo Redihan, njena zavesa je bila odgrnjena. Ko sem šel mimo, jo je zagnila. Nato sem vstopil v našo hišo.

Bil je v kuhinji, sedel je za mizo, molčeč, sam. Nisem vedel, kaj bi mu rekel. Nisem vedel, ali naj prisedem. Ga objamem čez ramo. Mislil sem, da bi rad to storil, ampak me je nekaj ustavilo, neka nevidna sila, ki mi je dala občutek, da bi vsak korak bliže njemu zahteval, da stopim iz sebe in se podam na nevaren teritorij. Pustil sem ga samega z njegovimi mislimi in šel po stopnicah v svojo sobo.

Tam sem strmel skozi okno v mirno, toplo noč. V zvezdah sem poskušal razbrati vzorce. Naenkrat sem zaslišal rjojenje Kevinove honde, ki je hitela skozi noč. Legel sem v posteljo, mislil na nasmeh Marie Cassidy in čakal, da zaspim.

Temperature so se višale in višale. Vse več mater je začelo nositi kopalke. Nekatere so enodelne kopalke zamenjale za bikini. Tiste v bikiniju so začele ponosno paradirati gor in dol po ulici, njihova porjavela telesa so se lesketala v zlati svetlobi. Celo gospa Redihan je podlegla trendu. Naredila je zelo drzno potezo in pleteno jopico takoj zamenjala za bikini ter izpustila fazo z enodelnimi kopalkami. Imela je zelo dobro postavbo. Tako dobro, da sem pomislil, da bi lahko konkurirala gospe Cassidy. Nekoga bo to zanimalo, sem si rekel, in se takoj odpravil k Heffu.

Ko sem prišel tja, je bil zaposlen z vrtenjem Rubikove kocke. Podrl je petdesetsekundni rekord in razmišljal, da bi se prijavil na državno tekmovanje iz reševanja Rubikove kocke.

»Postal bom zvezda,« je rekel, medtem ko si je podajal rešeno Rubikovo kocko iz ene roke v drugo. »Potem se bodo ženske lepile *name*.« Tudi on je slišal za Kevinovo zabavo in policijo. »Gospa Redihan jih je poklicala,« je rekel, »Forda ima res v želodcu.«

»Joj, skoraj bi pozabil,« sem se spomnil. »Danes ima oblečen bikini. Redihanova, mislim. Zelo dobro postavbo ima. Moraš jo videti.«

Na poti do njene hiše sva šla mimo Kevina Forda, ki je spet sedel za volanom svoje honde in divjal kot še nikoli. Bil je besen. Gospa Cassidy se je vračala v hišo. Očitno je ravnokar zabičala Kevinu Fordu, naj svojo hondo odpelje kam drugam. S Heffom sva nadaljevala svojo pot, Kevin pa je oddrvel. Čez nekaj sekund sva slišala cviljenje gum. Ko sva se obrnila, je Kevin že planil iz avta, voznikova vrata so bila odprta in stal je ob pokrovu avtomobila, z rokami sklenjenimi za glavo. Ojoj, sem si mislil, povozil je psa. Kot pričakovano se je gospa Redihan čez nekaj trenutkov pojavila na ulici. Potem je mimo naju na cesto prihitela Maria Cassidy. Spremljal sem jo s pogledom. Potem sem slišal lajati psa gospe Redihan. Po zelenici je urno tekel do prizorišča dogajanja. Sledila mu je Ciara Cassidy. Od Ciare sem pogledal nazaj proti Kevinovi hondi. Potem sem slišal Mario Cassidy kričati in stopil sem bliže.

Ležal je na cesti, negibno, izpod njegove glave je curljala kri. Maria se je zgrudila na cesto in se z obema rokama oklepala svojega fantka in ga privzdignila s tal. Jokala je in kri malega Stephana se je širila po njeni porjaveli koži in mazala njen bel bikini. Dečka je stiskala vedno močnejše, kot da bi lahko tako obudila to dragoceno majhno življenje. In nenadoma me je zadela bolečina tistega trenutka. Začelo se mi je vrteti in moral sem sestiti na rob pločnika, preden bi omedlel. In sedel sem tam ter gledal gospo Cassidy, kako pestuje svojega mrtvega dečka, kako ga nežno ziba naprej in nazaj. In želel sem si, da bi tako pestovala mene. Želel sem biti njen ranjeni deček.

Alan McMonagle je irski pesnik, dramatik in pisec kratkih zgodb. Na Irski narodni univerzi (National University of Ireland) v Galwayju je magistriral iz kreativnega pisanja.

Leta 2008 je izšla njegova prva zbirka kratkih zgodb *Liar Liar*. Leto kasneje je bil McMonagle eden izmed štirih Ircev, ki so bili uvrščeni na seznam za Mednarodno nagrado Franka O'Connorja za kratke zgodbe.

Njegove pesmi in zgodbe so pozele veliko nagrad ter bile objavljene v časopisih na Irskem in v Združenih državah. Nominiran je bil tudi za Pushcartovo nagrado. Njegova radijska igra *Oscar Night* je uvrščena v ožji izbor za nagrado PJ O'Connor 2012. Poleg tega je prejel razna mednarodna priznanja (priznanje ustanove Professional Artists' Retreat at Yaddo, New York; The Banff Centre, Kanada; Fundación Valparaiso, Španija). Svoja dela je predstavljal na mnogih festivalih na Irskem in v tujini, leta 2012 je gostoval tudi v Sloveniji.

McMonaglova druga zbirka kratkih zgodb *Psychotic Episodes* je pred izidom, v pripravi pa je tudi njegova prva pesniška zbirka.

Prevedla in spremno opombo napisala Polona Paulič

David Bedrač

Metafizična brbljanja

N je, N ni

N je jemalo povsod, kjer je potekal sejem,
kjer je bilo razstavišče človeških življenj,
kjer je nekdo prepariral zvezdnato nebo
in zraven dolgo jokal.

N je bilo
in lepo je bilo,
dokler je bila govedina rdeča
in se je naslanjala na krvav del hribovitega telesa.

Vstani, N!
Pojdi, N!

Zakaj spominjaš na luknjo,
na krematorij,
na izžgano čeljust?

In zakaj, N, si samovžig?

Nehaj, N,
nisi pogumen,
saj veš, v najbolj prestrašen del abecede sodiš.

Je klicalo do jutra

Je klicalo do jutra ...

Bombniki so šli skozi obraz in v sebe.
Noč je bila obuta.
Nekdo je rekel dvakrat zapored,
da se je vrgel z vso silo
in se razletel v črno steklo.

Je klicalo do jutra ...

Kot fant, ki so mu dišali zvončki v obliki
razsutega pralnega praška –
po bregovih in slovničnih časih.

Je klicalo do jutra ...

Na robu dneva se je porezalo
z mehkim svežnjem časopisov,
ki še sploh niso izšli.

Arhitekt ljubezni

Če bi bilo mačka, bi drugače dihalo.
Ležalo bi, zleknjeno čez politiko,
izpod repa bi se oglašale novice:
njena TV-dlaka, internet v tacah.
Zlomilo bi čips prostora, na vsaki strani.
Zazehalo. Spalo. Jedlo drobtine kruha,
v katerih leži draga elektrika.
Položnice bi bile sladkega okusa.
Številke odpovedane. S tačkami
bi krožilo po vrhu sobe. Mijav!
V košarici bi ležale dlake,
na zemljevidu bi tekla voda,
vanj bi si mačkica namakala gobček.
V smrčku bi bil vonj vseh kontinentov.
Če bi bilo mačka, bi bilo pokrito
z najbolj črno marmelado dlak.
Česalo bi se. Se lizalo. Se rahljalo
v popoldnevu gostega sonca –
tam nekje bi stale propadajoče hiše
z vlažnimi kletmi, ki dišijo po smrti.
Če bi bilo po mačje,
bi ležalo na obzidju neba
in nikomur ne bi bilo mar za arhitekta,
ki je nekoč ustvaril ljubezen.

Tisto lepo, odštevajoče jutro, ko bomo odhajali

Po ulici tečejo vneti otroci.
 Rdeča barva curlja z zastav.
 Prazniki v rožah, prazniki v zobeh matere,
 ki se nasmeji,
 prazniki v plišastem občutku jutra.
 Vse v ulici spominja na znak,
 ko bo treba teči – proč, od sebe,
 od drugih, do drevesa za drevesom.
 Vse kaže na presunljiv števec,
 ki mu zmanjkuje nečesa.
 Pa ne časa. Tega ne merimo več.
 Ni ustreznih posod za zajemanje.
 Ni zidov ni otipljivih teles.
 Proč bo potrebno. Pustiti dom.
 Zakleniti podobo. Zrušiti streho.
 Spustiti padalo otroštva v klet.
 Zapreti. Zatesniti, da ne bi prišlo za ljudmi.
 In seveda posekati drevesa.
 In razstaviti toplo ulico.
 Nastaviti vse na čisto ničlo.
 Zamrzniti tisto, kar je zadaj.
 In iti. Najprej ... Potem teči ...
 Kot oljne barve zastav,
 ki se mešajo v skupnih evropskih ustih.
 Potem ne bo ničesar, za kar bi se lahko prijeli.
 Veje bodo mehak papir,
 zemlja upognjena in srbeča.
 Hotela bo, da jo praskamo.
 Mi pa bomo, kot vselej doslej,
 pozabili nanjo. Tekli bomo. Tekli ...
 Nekdo bo mnogo let kasneje
 o tem govoril na You Tubu,
 in če se mu bo dalo, bo, morda,
 napisal celo knjigo ...

Plinski terminali

Skozi obraz dojenčka gredo plinske cevi,
skozi njegova mehka usteca.
V ročicah drži plinsko sapo morja,
nad katerim visijo mrtvi, prekopani oblaki –
grobovi za galebe.

Sonce je podobno počeni rumenini,
ki se naglo vrti in izginja. Temni vek.
Temne, strašljive poteze valovanja.
Spokana koža, folija telesa, neka zemlja.
EKG miruje, prstan tesnobe stiska.

Skozi ptice potuje šumeči plin,
njihova krila padajo v morje
in se odbijejo od gladine v zrak
in tudi ribe se zlomijo kot frnikole soli.
Po valovih skače težko božanstvo kapitala.

Metafizično brbljanje

Če bi šlo, bi pač šlo. Postrani in desno.
Kako naj si to predstavlja nekdo,
ki nima srca navpično na telo, svet in ljubezen?
Če bi bilo objeto in slečeno, kaj bi čutilo?
Bi bila to resnična bližina?
Padanje za skorjo, v mehko dveh teles?

Kaj pa če ničesar ne čuti? Kdo je rekel ...?
Kdo je rekel, da so prsti za božanje in tipanje?
Kdo je dejal, da je v njih ves nabor bližine?
Kako z njimi izmeriti laž v ležečem storžu?

Če bi šlo in stopalo, bi se zaljubilo v lastno stopálo?
Potem bi, če bi, gledalo proti tlem, ves čas,
vsak korak in vsak hip. Mogoče bi padlo,
ker bi se zapletlo v nepojasnjene krožnice.

Če bi šlo, bi šlo danes. Z avtom.
Sedlo bi vanj in se odpeljalo
na pariško avenijo Champs Elysees trgat nevidne rože.
Potem bi jih duhalo.
In se skozi nos skuhalo v očarljivi pariški noči.

Smo tu

Čeprav spreminjamo prostore,
sobe, hodnike in neke strme pečine,
smo ves čas tu;
tu smo, zaprti pod pokrovom glave.

In samo občudujemo lahko igro premikanja, gibanja in valovanja
in se bojimo trenutka, ko ptica ne bo več vzletela iz nas,
ko ne bo kljunila v nobeno smer
in ko nas bo preplaval težki pesniški signal:
to je pesem, ki ne more nikamor,
ne tja, ne sem.

To je pesem zaprtih verzov, ki se je prebodla s piko.

In to je vse

In to je vse. Nekaj izohips srca.
Ritem v tkivu. Globina – največja in ukrivljena.
Ta tvoja scena, ki gre v notranjost čevljev
in se prebije kot krčevit dvojni par.

To je vse: verjeti v vile, grablje in motiko,
glasne stroje in pravljice iz kotička teme,
verjeti v oder, potegnjen čez in čez,
v pregriznjen sneg, v njegov beli ogrizek,
ki se razprši po šipi avta.

In to je vse. Pomaranče padajo skozi zamrznjen ribnik,
konice prstov drsijo po gladini juhe,
sonce se toplo peni od jutra do večera.

To je vse ... in še nekaj malega:
rja, zvarjena na toploto,
pešci, zlepljeni na prehod,
in listje, ki neslišno počiva na drevesih.

Oranžna eksplozija

Hijena iz mehčalca, na robu naročja –
noč je, ko začutiš temen pesek,
ki se presipava med dotiki.
Strehe molčijo med mišicami ulic.
Hijena je mehka. In čaka.
In se razteguje kot rjuha toplih senc.
Skozi prah se prebija molk neke hiše.
V daljavi je videti srkanje najbolj črnega vina.

Z obžrtimi prsti se gledata,
popki sramežljivo krilijo,
dež je in sonce obenem,
hijena je, v dveh delih –
en govori, drugi je v popolnem molku.

Noč diši po oranžni eksploziji,
razdeljena je na stotero nabiralnikov,
en od njih sega v središčno informacijo.

Peter Rezman

Na robu mesta

S hudičem sem v navezi in se zazrem gor, v strop, in iščem razpoko, da skoznjo pihne svežina, pa je ni, ker razpoke se nehajo nekje nad mano, v zemlji. (Odlomek, Kiril Lajš ni lastnik krčme Peter Rezman, OKS Velenje, 1985)

Gorjan je sekuro držal za mrzlo železo ter se na dolgem toporu opiral nanjo, kot bi imel v rokah palico. Nad senčnim robom se je pod vrhom že svetlikalo nebo. V težkih usnjenih škornjih, ki so segali skoraj do kolen, je mendral praprot in se oziral po stegnjenih smrekah, ki so zelenile daleč zgoraj, nekje nad četrtim hlodom. Prsti na nogah so bili varovani z jekleno kapico, vgrajeno v sprednji del težkega usnjenega obuvala. Včasih ga je rob jekla malo zarezal v nart, če je bila stopinja le preveč strma in se je podplat uleknil skoraj pravokotno. Drugače je bilo obuvalo mehko, podloženo s tankim filcem in zelo prikladno za obuvati, saj se ni bilo treba mujati z vezalkami in jih napeljevati okoli kovinskih ušesc. Za gošo se je pa treba dobro obuti. Dobra stopinja je več vredna kot vse drugo. Večkrat mu je rekel, da so ti škornji edina pametna reč, ki jo je privlekel s šahta. Vse drugo da je izguba časa.

Blizu šestdesetih, kitast, brez enega odvečnega kilograma, čistih pljuč, ki jih nikoli ni dosegel smog in katran tobačnega dima, širokih žil, redno čiščenih z jabolčnim alkoholom. Niti pomislil ni, da bi pob že lahko pocahnal kakšno smreko za posek. Sploh pa zdaj ne, ko je začel hodit po denar v jamo.

»Le ka mu bo tolk gnarja, če je sam. Babo si naj dobi,« je včasih zagodel na vogalu hiše, preden se je nameril šteti smreke in preden ga je požrla planina, poraščena z lesom.

Ustavil se je na robu globače, kjer se je pričela strmina manjšati, dokler se ni na vrhu čisto zravnila. Z ušesom sekire je močno počil po metriskem deblu smolnice, da je smreka zapela kot zvon in se je Gorjanu raztegnil nasmeh, da je glasno dejal sam sebi:

»To ti je n'censki les, drobnorasn. Vsak tišler bi se stepu zanjga!« in je dvignil nogo v novo stopinjo ter hitro, ne da bi se malo zadihal, dosegel ravnico na vrhu. Tam se je obrnil v smer, ki ji je prej kazal hrbet, in pred njim se je kot preproga razvila dolina, na sredini zalita s tremi jezeri. Ni je maral. Pa ne toliko doline, kot tistega, kar se je skrivalo globoko pod vodo.

»Če bi ne blo kolna, bi ne blo mesta. Če bi ne blo mesta, bi pob ostal doma in si dobil babo sem. Kot jaz.

Kaj pa moji fali?

Streho ma. Jesti ma.

Enkat na mesec svojo možno semena izpraznim, pa sma oba zadovoljna.

Prokleti bloki mestni. Pa balkoni. Pa kvartirji na kupu. Pa razvrat. Pa nage babe!

Coprniija hudičeva!»

Včasih se je ženska, ki jo je dobil pod streho in k mizi ter za v posteljo, ne da bi odvrnila oči od kakšnega dela, ki ga je vedno imela v rokah, potegnila za sina:

»Ja, zakaj bi pa bil tu? Saj mu nič ne pustiš. Malo goše mu dej, pol bo pa dobil vesele.«

»Gošo bi mu dal? Zakaj pa? Za stroške na zemljiški knjigi?

Saj ne bom nobene smreke s sabo vlekel na oni svet. Štir deske bojo dovolj. Drugo ostane tu. Njemu!

Skoz bi lahk bil z mano in se učil, kar je treba. Sem reku, naj ne hodi v Postojno. V gozdarsko. Bo doma boljš videl, kar se je hotel učiti po svetu. Me je narprej ubogal.

Pol je pa šel u Veleje. Za šibkotokaša.

Kaj bo s takim tenkim drotom telefonskim?

V goši je gnar!»

»Učil bi se od tebe?

Kaj le?

Smreke štet,« je tiho rekla ženska s kakšnim delom v rokah in dodala:

»Hajkati po goši se ni treba učiti. Drugega pa tud ti ne znaš kot z lesom švercat in Bosance, lačne smrekovine, okol prenašat.

Na polu zraste kruh. Na nivah. V dolini.

Tam pa tebe ni. Na nivi.

Bo že dobu kakšno bolj pametno, kot sem jaz.

Da ji bo večkrat fajn kot enkrat na mesec.«

Pa Gorjan ni več slišal. Je bil že sredi planine.

*

Zdaj sem spet pristal na Starem šahtu. Le da sem zdaj v jami.

Od rok mi je.

Prej ja, ko sem se učil in bil na praksi v previjalnici. Je šlo s kolesom skozi Šoštanj in Družmirje. Mimo Novega šahta in čez Glinšekov klanec.

Zdaj bodo pa podrli Novi šaht. Zato smo se selili. Eni na Nop, drugi nazaj na Stari šaht.

Od rok mi je.

Če bi kdaj dobil stanovanje v novem Velenju, bi mi pa bilo bolj na roke.

Tako pa, kaj? Mi ne dobimo takoj stanovanj, kot Bosanci.

Bi se moral oženit, da bi dobil dovolj pik in bi zlezal na vrh liste čakajočih.

Samo, kako jo pa naj dobim? Punco?

Če bi bil doma v novem Velenju, bi jo gotovo že imel. Naše, hribovske, so redke. Pobrane. Jih sploh ni. Grejo v dolino. Še mlade.

Če bi imel pa stanovanje, bi jo gotovo dobil.

Avtobus se ziba in cvili proti severni obvoznici doline. Zobniki menjalnika bobneče tresejo, šipe šklepetajo, smrdi po ožganih zavornih oblogah. Stara kripa vijuga navzdol, s hribov pod Svetim križem in potem zopet v klance.

Hrope čez prvi hrib, hrope čez drugi hrib, hrope čez tretji hrib, hrope čez četrti hrib, do skrajnega vzhodnega roba doline. Skoraj do Tičnice, od koder se je včasih šlo v jamo peš. Tam se odpre pogled proti zahodu. Dolina je odprta zibelka. Tri jezera leno ležijo v vrsti na njeni sredini, kot od vekomaj. A so tukaj samo nekaj desetletij. Toliko, da so se dobro zare-dile ribe in se je zarasla račja zel. Vode vztrajno lezejo na vsako stran, kot da bodo zdaj, zdaj polizale še bregove, od mestnih kock, do Svetega Antona na drugi strani. Desno nad njim je moj Sveti križ in ne gre mi v račun, da se zdaj vozimo okoli riti v žep. Od rok nam je zdaj vse skupaj.

Ko sem bil na šolski praksi, sem se lahko pripeljal s kolesom. Naravnost po dolini. Mimo šmihelske cerkve, Gruberja, Bodjana, Čokove gostilne, most čez Velunjo, skozi ozke ovinke stisnjene Družmirja, mimo njiv in čez polja, pod Ležnom in ob Pevelovem tajhtu. Zdaj je to eno samo veliko Velenjsko jezero in če bi iskal cesto, koder sem pred leti kolesaril, bi utonil.

Zdaj mi je Stari šaht od rok. Vezan sem na knapovski avtobus. Čisto z vrha dol, od nas že pobira knape vso pot, do Škal. Na šiht pridem prehitro, za domov sem prepozno iz jame. Ko pridem ven, moram hiteti, zmetati črne cote na aucfug, teči v kopalnico, tuširati, umiti pukl kamaratu, izpodrivati gola telesa in loviti curke vroče vode zase. En, dva, tri, v garderobo, zmetati bele cote na sebe in dirka na avtobus. Odpelje, tudi če me ni. Če nihče ne reče šoferju, da prihajam. Ne enkrat sem ga gledal v zaprašeno zadnjo stran. Za njim je smrdelo. Odpelje brez mene, če šoferju kdo ne reče! Vsem pa se mudi domov.

Od rok mi je.

Če bi bil v novem Velenju, bi pa lahko s Starega šahta šel domov peš. Počasi. Skozi Sončni park, do svojega visokega bloka. Odprl bi okno, sleskel srajco, gledal mestne ulice, kadil in pihal oblačke pod sosedovo okno in tako bi eden nad drugim puhali tobak gor, vse do terase.

A mi ga ne dajo. Bi se moral oženiti, da bi imel zadosti pik. Ali pa če bi bil Bosanc. Njim je fajn. Pridejo gor in jim ga takoj dajo. Nam pa ne. Mi se moramo cufati za tiste pike. Če bi bil oženjen ja! Ali pa če bi imel celo otroka. Bi hitro nabral zadosti pik.

Lahko je pobom iz mesta. Njim se nikoli ne mudi. Avtobusi vozijo vsakih pet minut. Vrtijo se kot ringlšpil. Iz garaže na Starem šahtu se zape-ljejo že zgodaj zjutraj in kolobarijo v vrsti. Eden za drugim. Če enega zamudiš, pride drugi že čez pet minut.

Vozijo iz garaže in se vanjo vračajo vsakih osem ur. Najprej po Koroški cesti, pri Rudarskem domu na Kidričevo, mimo parka in bifejev pri tržnici, eri marketu, visečem luleku in pivnici, potem po Šaleški do Šaleka in Gorice, obrat in nazaj po Šaleški, Fojtovi, Partizanski, skozi Pesje proti Novemu šahtu. Ali pa s Kidričeve na Cesto talcev, mimo Šumija na Tomšičevo in Jenkovo, po Prešernovi na Rudarsko in mimo Titovega trga, kjer poberejo pobe iz Delavskega kluba in hotela Paka. Na Šaleško, naravnost čez križišče v Staro Velenje, mimo gostilne Pod gradom, na Partizansko ob gorenjski fabrike, večno vesele truge, gromozanske klasirnice, v podvoz pod železnico, čez šahtnske tire, mimo spodnje kapije, holc placa, deponije železja, elektro strojnih delavnic, garderob in kopalnic, na zgornjo kapijo, kjer pod nadstrešnico avtobusne postaje knapi še z mokrimi lasmi in premogovim prahom v očeh nenehno pijejo pir.

Vsaj do zdaj je bilo tako. Poslej ne bo več. Novi šaht se bo preselil na Nop, vse bajte bodo podrli, šahtnski turn se bo počasi pogrezal sam vase, proti koti plus petintrideset.

*

Preoblečen v knapovsko opravo: spodnjice, majica, srajca, hlače, delovna bluza in danes še vetrovka kljub poletnemu dnevu, saj se bom večino časa mudil v prevetrenih kanalih glavnega odvoza, spodaj še golenice in težki čevlji, oboje podloženo z jeklom, čelada, pas; z vsem tem na sebi se ustavim na vrhu terasastih stopnic, na izhodu iz garderob na Starem šahtu. Levo pod mano so pisarne in frlezcimer, naravnost bife, kjer se gnetejo možje, srebajoči kavice in čakajoči na žvečilni tobak, desno se skozi dvojne okenc deli malica. Pred prvim je precej daljša vrsta kot pred drugim, kjer komaj kaj lačnih mož urno tlači bele zavitke malic v žepe. Eni kar ob boku, da pol belega paketa hrane štrli ven, drugi, bolj skrbni, si dajo na no-tranjo stran bluz našiti še en žep, nalašč za hranilo malice. Tisti, ki nimajo teh dodatnih žepov, običajno na delovišču, kjer odložijo gornje oblačilo, malico zatlačijo v rokav, ter ga s hrano zvijejo in potlačijo nazaj v žep. Tako naj bi bila varna pred neljubimi glodajočimi in repatimi stvori, ki se radi lotijo četrtink kruha, še raje dišečih klobas.

Postavim se v daljšo vrsto in potrpežljivo čakam, da pridem sam pred lino. Okence je nizko, da sprva ne vidim obraza ženske, ki deli malico. Spoznam jo po rokah, da je ona. Sklonim se, da se vidiva v obraza, in kot vedno rečem:

»Dej mi še en papir.«

Mlado dekle z belo rutko hiti zavijati četrtine črnih štruc, prerezanih na križ, v tri pole zavijalnega papirja in položi zraven vroči par kuhanih klobas.

»Pa med klobaso in kruh dej še mal papirja,« sitnarim, da me je dekle pogledalo ostro in bevsknilo od blizu vame:

»Pa si sam zavij!«

Obmiruje z rokama ter me na dolgo pogleda.

Umaknem oči, dekle pa urno vrže k vročemu paru še pol bele čebule, konča zavoj, zaviha konce kot darilni paketič in zdaj že spet nasmejana porine zavoj na poličko okenca, ki naju loči.

Vseeno mi je všeč. Spretne roke ima, namazan jezik in rdeča lička. Vsaj polovica mlajših knapov je zagledanih vanjo in pred njeno lino je vedno daljša vrsta čakajočih kot pri sosednji, kjer malice deli starejša, utrujena debeluška z oteklimi in vedno mastnimi prsti.

Joj, kako bi jo crkljal, če bi me hotela. Jaz bi jo zagotovo vzel. Za svoj. Če bi jo res imel, bi dobil stanovanje takoj!

Ona pa me najbrž ne bi marala. Zakaj bi pa imela ravno mene? Vsaj polovico tistih, ki jim je danes zjutraj zavila malico, ima na izbiro. Zakaj bi ob tolikšni izbiri hotela ravno mene?

Pa saj se vidi, da me res ne mara. Če bi me, je gotovo ne bi bilo treba vsako jutro prositi za tretji papir. Zato vem, da se me niti ne zapomni, kaj šele, da bi me rada videla. Zanj sem samo en mlad siten knap in nič drugega.

Pa mi je tako všeč, saj razen nje in njene zamaščene sodelavke pri drugem okencu, cele šihte, od kapije do kapije, ne vidim nobene druge ženske.

*

Izpod Starega šahta, do zbornega mesta v stebru osem, je treba vse skozi navzdol. Do kote plus šestinosemdeset. Je že tako, da sem danes jaz štajgeru razložil, kaj bom delal. Iz zahoda je včeraj kamarat spustil v prosto telefonsko parico impulze tehtnice na transportnem traku, ki fedra koln z novega odkopa. Impulze je zdaj treba skozi moje telefonske razdelilce poslati naprej. Ob glavnem odvozu ven. Do dežurnega rudnika. Tako bo že zunaj vsak trenutek razvidna tonaža izkopanega premoga in šefom ne bo treba v jamo. Lahko kar zunaj, iz drobnih belih številka na črnih kolesčkih števecv razberejo, kako kaj fedrunga laufa.

»Pa je tega dela res za cel šiht,« sprašuje štajger.

»Še več. Za dva šihta, če se kaj zakomplicira,« se urno zlažem, saj vem, da bom ob deseti uri že gledal sonce na vhodu pesjanskega nadkopa, kamor bom počasi, od razdelilca do razdelilca, prispel peš. Seveda se bom nekaj kosov poti peljal s širokimi, globokimi in hitrimi trakovi glavnega odvoza.

Edino nad mojim delom štajger nima celotnega pregleda. Moje delovišče se razteza od telefonske centrale na koti minus pet, ob vseh telefonskih kabljih po jami vzhod in stebru osem, do pesjanskega izvoza, kjer pride ena žila telefonskih linij ven. Druga je napeljana v škalsko jamo in skozi navpično luknjo jaška konča v telefonski centrali na Starem šahtu. Zato je rekel:

»Pol pa kar veselo na delo, pa glej da ne boš fudlal. Saj vem, da te na koncu šihta ne bo več v pudo.

Pa glej da ne boš fudlal!«

»Ne bom,« sem se zlagal v drugo, trdno prepričan, da bom najkasneje ob dvanajstih že grel v rokah mrzel pir.

Lahka črna torba z nekaj malega orodja me je udarila po bokih, ko sem dvignil rit z mehko obložene klopi pude in se skozi težke vetertire usmeril po suhi, temni in prašni šestinosemdeseti, proti povratni traka štirideset. Tam me je na vogalu pred trakom čakala v razdelilcu telefonska parica. Bila je gluha, a živa, saj je v njej za vsakih deset ton premoga sunil impulz električne napetosti. Ta je po malem uščipnil že gole prste in povzročil za sekundo hreščanja v telefonski slušalki. Z njo si pomagam pri iskanju pravega para žičk v bakrenem gnezdu. Če ga pogleda navaden smrtnik, ga takoj mine, da bi šaril po njem. Telefonisti pa poznamo nekaj skrivnosti, kako se znajti v tej navidezni stihiji tisočerih žičk in poiskati pravi par kontaktov v omaricah. Najboljša je beležka z vpisanimi pari in na katerem se nahaja kakšna telefonska številka. Beležka pa je varno skrita v moji torbi za orodje. Druga je slušalka, s katero večče uho takoj loči, ali je parica mrtva ali živa, saj je poleg telefonskih signalov lahko v dveh bakrenih žičkah še vrsta drugih skrivnosti. Od impulzov tehtnic do metanometriških signalov, sekund centralne ure in vse to je treba ločiti in prepoznovati med različnimi piski, škrtanji, škripanjem, brnenjem, šumenjem.

Najbolj zanimivi pa so bili vedno telefonski signali. A ne toliko dvoštevilčni, ki se napajajo iz telefonske centrale na koti minus pet. Privlačnejši so trištevilčni, ki so bolj poredko napeljani po jami, a na pomembnejših mestih in od tam se mnogi pogovori povežejo z ljudmi zunaj. Nobena skrivnost pa ni, da kombinacija pravih številk preklopi signal celo na poštno telefonsko omrežje in komur je ta kombinacija znana, lahko kliče v katerokoli mesto ožje in širše domovine, vse do Beograda!

*

Par klobas me prijetno greje iz notranjega žepa delovne bluze. Toplota pod pazduho me vabi, da se zamaknem v štuc blizu konca kanala in v blaženi tišini razvijem malico na kolenih. Sedem na rob podprtega rova, med dva loka, v temo in imam iztegnjeni nogi. Včasih mimo smukne kakšna podgana. Medla svetloba ima svoj čar ob razvijanju papirja. Klobasi zadišita. Še vedno sta topli. Narežem čebulo. Imam črne prste in čebula ima črne prstne odtise in kruh ima črne prstne odtise. Čebula para trebuh. Ko jo bom pojedel, bodo imeli sokovi koncert po črevesju. Klobaso napikam z noževo konico, da nekajkrat brizgnejo kapljice še bolj tople maščobe, ki se nabere med kuhanjem v mehurčkih pod olupom. Hitro pojem. Čebula ima prijeten, sveži okus. Potlači začinjeno meso, po katerem se rado spahuje. Kruh, klobasi, čebula, vse je na toplem, v mojem želodcu, a papirja še ne zmečkam takoj. Še bolj se iztegnem z nogami. Skoraj do po-

lovce štuca in se trdo naslonim v sedišče, tapecirano s kartonom. Tukaj mnogi pomalicao v samoti in miru in po jedi je treba nekaj minut počivati in počakati, da se hrana uleže. Papir ostane široko razgrnjen po nogah. Mimoidočim sporoča, da ne dremam, ampak sem ravnokar pojedel.

Tak blažen mir je. S parico bom hitro opravil. Prvi razdelilec je nekaj deset metrov stran. Na drugi strani težkih vrat, ki zapirajo pot do hrupnega, prašnega in hladnega kanala. Po njem vleče prvi zrak od zunaj. Nasproti mu globoki trakovi z veliko hitrostjo peljejo zdrobljeni premog. Z njega se včasih še kadi. Topel, kot klobasi, se pripelje iz spodnjih odkopov.

Iz šestinosemdesete se bom s trakom zapeljal na stoenašestdeseto, spet zvezal žički in naprej na dvesto petindvajset. Od tam po strmem in dolgem vpadniku, navkreber, ven, na sonce, skoraj na mestno, Partizansko ulico. Vse je eno in se drži skupaj. Jamske kote in mestne ulice. Enih brez drugih ne bi bilo. Vse je mesto in vse je jama.

Na koti dvesto petindvajset, na koncu Partizanske ceste, kjer bom še v zadnji omarici našel par žičk z impulzi tehtnice, se moje delo konča. Od tam naprej bodo linijo do konca zvezali zunanji telefonisti. Ni veliko dela. Ob desetih bom zunaj. Zato lahko še malo posedim, tukaj na šestinosemdeseti. Uležim malico in si spočijem noge. Mogoče zadremam za petnajst minut. To bi šlo. Toliko časa še imam.

Pogosto pomalicam tukaj. V miru. Suho je in toplo. Mrtev luft. Komaj kaj vleče, da je treba biti bolj kot ne pri miru. Če bi s klatenjem rok ali nog dvignil preveč prahu, se ne poleže hitro. Odpihne ga pa sploh ne. Ko tako obmirujem tudi jaz, kot prašni delci, lebdeči v snopu moje naglavne svetilke, me vedno premamijo malo grozljive skomine, da bi ugasnil luč, da se vedno znova čudim nad popolno temo. Takšne ni mogoče doživeti nikjer drugje kot tukaj. V jami.

Ugasnem luč.

Tema. Črno. Tiščim skupaj oči, da bi vsaj pričaral vtis kakšne svetleče pike, ki se včasih sprehajajo po notranji strani vek, če jih tiščim skupaj.

Nič. Popolna tema. Nič ni.

Tako temno je, da morda ni niti črno.

Najbrž je tako v črni luknji vesolja. Popolnoma nič in praznina, ki te sesa vase. Nobene ovire ni. Lahko bi kar šel, saj če ni nič, potem res ni ničesar. In bi res lahko kar šel. Kot v popolni svobodi. Nobene ovire ni. Grem in pridem ven na drugi strani vesolja, popolnoma svoboden, novi človek, če bi bil sploh še človek.

Na oni strani vesolja. Časa. In v čisto drugačnih dimenzijah bom nekaj čisto drugega in drugačnega.

Tiščim oči skupaj. In vendar je nekaj na oni strani te moje črne luknje, ko v jami, tristo metrov pod zemljo, v mirujočem ozračju suhega in prašnega kanala na koti plus šestinosemdeset ugasnem luč. In me oblije nič. Nič! Sama svoboda!

Tiščim oči skupaj. Nekaj je. Nekaj se svetlika.

Še bolj tiščim in se nekaj res svetlika v popolni temi. V popolnem niču. Na oni strani ni okrogla odprtina za prihod iz črne luknje. Oglata in bela je, kot okence za izdajanje malice, in res je okence in za njim mlado deklo z belo rutko, spretnimi rokami, namazanim jezikom in rdečih ličk. Ona je tam. V moji svobodi. Joj, kako bi jo ljubil in pazil. Kot Peter Klepec vilo, ki je zaspala na soncu. Nalomil bi ji vej in naredil hiško iz ločja, da bi imela senčko.

Naenkrat na kratko zašumi. Kot bi padla kapljica na papir od malice. Od kod naj kane, če okoli mene ni ničesar. Še teme ne, ampak je samo črna luknja?

Seveda ne. Samo zdelo se mi je.

Ponovno čmokne na papir. Nič se mi ne zdi. Pogledam gor, v strop. Ne vidim nič. Seveda ne. Saj ni ničesar ne zgoraj, ne spodaj, ne nikjer. Sam ljubi nič vsepovsod.

Zdaj mi pade na lice. Topla je. Skoraj tako, kot moja koža, da ne znam ne hladu ne toplote kapljice. Samo njen lahen udarec in čutim mokroto. Od kod ta kaplja. Šestinosedeseta je suha kot poper! Star, mehak prah se že dolgo polega na tla in v suhem zraku se malo dvigne že ob najnežnejši hoji.

Prižgem luč. Glavo imam še vedno obrnjeno navzgor. Strop podpirajo jekleni loki. Za njimi so deske in prašen premog. Samo na eni je od roba temna proga in še enkrat kane, tokrat mimo mene in mimo papirja na tla. Tam je za dlan velika vlažna lisa.

Ko sem prižgal luč, je ona druga, z oteklimi, mastnimi prsti, treskoma zaprla loputo na okencu za razdeljevanje malice. Svetloba razkrije slepilo črne luknje. Slepilo, da ni nobenih ovir in bi bilo mogoče preskočiti čas in prostor in vstopati v nove, drugačne dimenzije, izpuhti. Lari, fari! Same ovire, kamor se uzrem.

Kaj je zgoraj? Od kod voda?

Zgoraj je jezero. Vendar te kapljice ne morejo imeti nobene veze z jezerom.

Kaj pa če le? Čisto tanka, kot las tanka luknjica. Voda najde pot. Kaj pa če le?

Spodaj sem in gledam gor. Z očmi iščem razpoko. Še vedno imam v ustih okus po malici. Po začimbah v klobasi.

Ni razpoke. Ni mogoče. Razpoke se končajo nekje gor. V zemlji. Globoko pod dnom jezera. Če bi bile razpoke do jezera, bi lahko videl, kako se v vodi kopajo gole deklice. Bi jih gledal od spodaj navzgor. To bi bilo nekaj. Kot v televizijskih prenosih, ko plavalcem nastavijo kamere na dno bazena in jih snemajo gor.

Uh, če bi bile gole. Bile bi igrive in razposajene, saj me ne bi videle.

Kje pa! Kakšne razpoke neki. Razpoke se končajo zgoraj, globoko pod dnom jezera.

Petnajst minut je mimo.

Nisem dremal, a je bilo, kot bi sanjal. Samo luč sem ugasnil in že je prišel nič. Svoboda in nato še sanje v rdečih ličkih.

*

Zmečkam papir malice in belo kepo stisnem v žep. Na oni strani vetrnih vrat jo bom vrgel na trak, da se bo s premogom odpeljala v elektrarniško peč. Z dolgimi železnimi vzvodi, ki visijo na vsakih vratih posebej, odpiram vetrne zapore. Skoznje najprej ostro pihne, s širjenjem odprtine se moč vetra zmanjša. Trikrat tako in ko zaprem zadnja vrata, me zajame šum drvečega traku. Konstrukcija je oddaljena samo nekaj metrov. Široka in vdrta guma drvi mimo in pelje neskončno nasutje drobnega premoga, kot bi v rožičevo moko namešal temno čokolado v prahu.

Preden spremenim smer in pogledam navkreber, daleč gori, kjer se svetlikajo visoki betonski oboki pogona traka štirideset, se ustavim ob sivo prebarvanem telefonskem razdelilcu. Z grobimi vijaki je pritrjen na neometani steni, zložen iz polnih betonskih zidakov. Odprem jo. Omarica se kar ježi od množice bleščečih kovinskih vijakcev na dolgih regletah in vsak par gumbkov predstavlja eno parico telefonskega kabla. Tukaj lahko skrivaj vstopam v vsak telefonski par, v zgodbe, ki si jih neznanci pripovedujejo po telefonih. Nič ne vedo za moja radovedna ušesa. Malo jim škrtne v slušalki, zvok, ki ga sploh ne zaznajo. Jaz pa že lovim pogovor, neviden kot škrat. Kot kakšen bog. Vsenavzočni, nevidni stvaritelj in usmerjevalec življenj. Kot bog, za katerega ne vemo, ali je ali ga ni, in če je, je ves čas tukaj. Vse vidi in sliši. Skrbno beleži, da bodo na koncu časa, ali v njegovem vrtenju, tehtana naša dobra in slaba dela, takrat ko zadnja ura bije.

Kot bog sem, ja!

S slušalko v roki vstopim na prvi par. Nič. Drugi par. Signal. Tretji par. Signal.

Signal, nič, nič, brum, nič, signal, nič, signal.

Prva regleta zaključena.

Signali so vsi dvoštevlični. Nobenega pogovora. En brum. Tam bi lahko bila tehtnica.

Druga regleta. Signal, signal.

In potem besede:

»... bila predolgo. Je spal.«

»Pa se ni zbudil?«

»Ne. Ali pa se je delal, da spi. Saj je vseeno.«

»Misliš?«

»Lahko, da ...«, prestavim kontakte slušalke na novi par gumbkov reglete.

Brum, signal, signal, nič, brum, nič, nič.

Še dva bruma. Osem parov je prostih, osem dvoštevličnih, en trištevlični telefon in trije brumi. Tehtnica na enem od teh treh? Brumi so na šestem, štirinajstem ali osemnajstem paru.

Na katerem je?

Moral bom počakati, da se čez tehtnico prepelje deset ton premoga in takrat bo škrtnil impulz. Kam naj dam kontakte slušalke. Na šesti, štiri-

najsti ali osemnajsti par? In kdaj bo priletel napetostni impulz? Kaj pa če sploh ne fedrajo? Potem ne bo impulza!

Oslinim palec in kazalec ter ju naslonim na en kontakt šestega in en kontakt štirinajstega para. Ko bo deseta tona sklenila kontakte na tehtnici, bo napetost sunila po žicah v moj prst, da me bo malo uščipnilo, kot bi me kljunilo pišče.

Čakam.

Ni impulza.

Priklopim slušalko na trinajsti par.

»... rekla?«

»Da imamo sestanek gledališčnikov.«

»Že spet? A ti verjame?«

»Pa saj ga v resnici sploh ne zanima. Tudi če ne bi nič rekla, bi bilo dobro. Kaj pa ti?«

»Jaz ji nič ne rečem. Pa tudi nikoli ne vpraša.«

»Kaj pa če ona tudi gre, ko greš ti? H kašnemu drugemu...?«

»Ja in ... kaj pol?«

»A bi ti bilo vseeno?«

»Ka pa vem ...?«

»Po pravici povej.«

»No ja... Zdaj pa govoriš tako kot moja.«

»Veš kaj! Nikoli me ne primerjaj z njo ...!«

»Saj te ne ...«

»Ker se midve ne moreva primerjati. Saj jo poznam!«

»Nadja ...«

»Nič Nadja. Nikoli. A si razumel.«

»Nadja ..., dej no, saj ...«

»Au,« me uščipne v prst. Kateri že? Palec ali kazalec? Palec. Štirinajsti. Na štirinajstem je tehtnica.

Postavim kontakte slušalke na štirinajsti par. Čakam dobrih pet minut. Hreščanje. Pravi je! Od tu gre naprej stoparni kabel. Od petdesetega para naprej vem, da so vse parice proste. Preverim enainpetdesetega. Nič. Povežem kontakte z belo modro pletenico, zaprem omarico, porinem izvijač v lično črno torbo, zategnem pasove, zaprem gumbe na bluzi, stopim do konstrukcije traku. Spodaj ravna ploskev več kot meter in pol široke gume traku drvi proti meni. Zgoraj je ista neskončna guma zavihana v korito polno rožičeve moke, s katere se še malo kadi. Topla je.

Neumnost bi bila hoditi peš, navkreber, ob traku, ki drvi šest metrov na sekundo in te v treh minutah prepelje na razdalji, ki bi jo peš premagal vsaj pol ure. In to navkreber! Seveda je prepovedano, toda vsi se vozijo! Tudi nadzorniki.

*

Konstrukcija je visoka, trak hiter, širok in globok, sestopa na vrhu ni pravega. Samo eno mesto je, kjer je s stropa pritrjena kovinska zaščita ka-

bla za zasilni izklop traku. Stikala zasilnih izklopov so med sabo povezana z jekleno vrstico, da se lahko transportna naprava izklopi kjerkoli ob vsej njihovi dolžini. Ko se med vožnjo približaš zaščitnemu kovinskemu drogu, je treba na traku vstati, paziti, da z glavo ne zadeneš ob stropne nosilce kablov, in potem urno prijete zaščito in se je oprijete z vso močjo ter se zavrteti, ko te izvrže trak ob njej, ter skočiti dober meter niže na betonski tlak. Ob tem je treba paziti, da po nerodnosti ne bi skočil na tračnice ozke železnice, saj bi si prav lahko zvrnil noge, če ne še kaj hujšega.

Spravim se k mestu, kjer se običajno vržemo na trak. Zlezem na konstrukcijo in ravno hočem skočiti, ko vidim, da se je z vrha vpadnika nekdo odpravil v mojo smer. Presodim, da ima luč na čeladi, saj ne binglja, kot bi bila vržena čez ramo in kot jih običajno nosijo nadzorniki. Vseeno se umaknem za vogal, ugasnem svojo luč in se tako, da ne bi opozarjal nase, vrnem v svetlobi stropne svetilke nazaj k mestu, kjer ponovno splezam na konstrukcijo in se z ugasnjeno lučjo vržem s trebuhom na toplo rožičevo moko, pomešano s prahom temne čokolade. Ležim in se v temi potuhnem z ugasnjeno lučjo, dokler ne švigнем mimo postave, ki hiti navzdol. Takoj ko sem mimo, pokleknem na toplo moko, prižgem luč in opazujem konzole nosilcev kablov, ki švigajo mimo moje glave. Približujem se zaščiti kabla, kjer se bom zavrtel okoli nje, kot kakšna plesalka v nočnem klubu, in izskočil.

Svojih dvajset, trideset metrov pred drogom opazim, da zaščita visi na kablu, nagnjenem daleč v levo, proč od konstrukcije traku, saj se je stropni vijak od množice sestopov očitno zrahljal ter odpadel.

»Kurba!«

Utrip mi divje naraste. Treba bo izskočiti direktno z drvečega traku. Brez oprijema. Kakšnega pol metra proti stropu in vsaj meter v levo in potem bo, kar bo!

Po možnosti še pred povešenim drogom.

In ni kaj čakati.

Trak šiba!

Korak v levo.

Še malo.

Zajamem sapo.

»Hooo, hop!«

Skok!

Dobro bo.

Že v zraku vidim, da bom lepo pristal. Med tračnici.

Malo se sprostim.

Trdo udarim ob betonska tla. Zanese me. Zamahnem z roko. Nekam zadenem. Jeklena vrv ...

Obstanem! Sem ali nisem sprožil zasilnega izklopa?

Trak se ustavlja!

»Bejž ...,« vzkliknem sam sebi in stečem nekaj metrov navkreber, kjer je križišče in se odcepi prečni kanal proti etažam.

Ravno zavijem v prečnik, ko se na vrhu strmine pri pogonu traka vrata komandne pude sunkoma odpro in ven skoči stikalist glavnega odvoza, saj mu je v hipu jasno, da se je spet nekdo, ki se kljub prepovedi vozi s trakom, zapletel v vrv zasilnega izklopa. Ves glavni odvoz stoji zaradi lenuha, ki se mu ne ljubi hoditi peš v klanec. Mar naj obstane elektrarna zaradi takšnih neodgovornežev!?

Potuhnem se v kanalu, zopet ugasnem luč in se stisnem med dva loka. Vem, da stikalist ne bo zapustil obokanega rova. Napoti se nekaj metrov niže, deblokira stikalo zasilnega izklopa in se čez minuto vrne. Nekaj časa še sveti proti meni, a sem dovolj daleč, da me njegova lučka ne doseže. Dolgo pa ne more oprezati za mano, saj mora vklopiti trak.

Izgine nazaj v svojo pudo in hip za tem se oglasijo hupe in utripajo opozorilne luči. Trak bo potegnil čez petnajst sekund. Res po prekinjanjem lajanju opozorilnih trobelj zacvilijo bližnji motorji in zatulijo reduktorji. Trak se počasi premakne in potem hitro zdrči z vso hitrostjo, kot da se ne bi zgodilo nič.

*

Enaka omarica kot na spodnjem koncu kabla, na koti šestinosemdeset, je tukaj na stoenainšestdeseti samo korak od stikalistove pude. Pogledam reglete, z očmi poiščem enainpetdeseti par, oslinim prst in se dotaknem kontakta.

Nekaj sekund po tistem me že kljune. Vzamem slušalko in jo priprnem na parico. Kmalu zahrešči.

»Dober fedrajo,« si rečem, saj je trajalo samo minuto med dvema impulzoma. Pomeni, da je v tem času, daleč nekje spodaj, na novi etaži, čez tehtnico zdrčalo deset ton premoga.

Naprej gre enak kabel, kot je ta. Povežem parico naprej, na isti enainpetdeseti par.

Slušalko stisnem z glavo k ramenu in na hitro preverim druge signale. Kmalu naletim na znani glas. Triintrideseti par.

»... kosilo na Jezeru.«

»Ja. Najbolje. Potem pa greva tja ...«

»Tja?«

»Na kuntakinte ...«

»Aha. Si pa rekel zadnjič, da bova šla v Pako ...«

»Saj veš, no. Če naj kdo vidi, bo ...«

»Zakaj si pa potem rekel. Zadnjič tako?«

»No, saj sem res najprej mis ...«

Takrat so se odprla vrata stikalistove pude in roka je takoj odmaknila sponke s triintridesetega para.

Stikalistu se je videlo, da je nedolgo nazaj spal kot top. Brez pozdrava je zarenčal vame:

»A si bil ti?«

»Kaj?«

»Si se ti peljal s trakom in zbil sektorskega. Prejle?«

»Pojma nimam, kaj govoriš?«

»Ti si bil, saj vem! Kako se pišeš?«

»Pa dej, ne seri, jaz sem prišel z etaže.«

»Kako se pišeš?!«

»Sem pa srečal enga, ki je priletel nasproti.«

»Aja?«

»Dej mi mir no!«

Obrnil sem se proti omarici, še enkrat pocukal žičke, ki sem jih ravno pritrdil, zaprl vrata, spravil izvijač v torbo in se nameril naprej v smeri transporta. V klanec, proti vetru, na koto dvesto petindvajset.

Ko sem bil malo stran, je zavpilo za mano:

»Vem, da si bil ti! Kurba lažniva! Saj sem se te zapomnil!«

Potem je piš vetra, ki mi je bril v obraz, odpihnil glasove in zmerjanje me ni več doseglo.

*

Iz stoenašestdesete do dvestopetindvajsete se nisem upal peljati s trakom. Na tem delu je bilo vedno veliko ljudi, odgovornih za glavni odvoz. Poleg tega je bil tukaj betonski rov precej nižji in sestopi s hitrega traku precej bolj nevarni. Nadel sem si zaščitna očala proti vetru, saj je zaradi ožjega profila luknje po zraku nosilo drobce premoga, ki so bičali lica in se kaj radi zataknili v očesno sluznico. Zapel sem se do vratu in spotoma sanjaril, kako bi bilo dobro, če bi res imel stanovanje v novem Velenju.

Po ših tu bi se lahko počasi stuširal. Nikamor se mi ne bi mudilo. Na koncu bi si opral lase s šamponom, da bi vsak dan znova dišal po brezah ali koprivah. Vetrca bi mi jih mehko kuštral, ko bi z rokami v žepu pohajkujoče prečil Sončni park. Morda proti zgornjemu koncu Velenja, kjer bi živel v četverčku. Morda v centru. Nad Velmo ali Zibiko. Morda na Gorici v katerem od visokih belih čebelnjakov, ali morebiti v Šaleku. Celo v drenu Kardeljeve ploščadi me ne bi motilo. Kjerkoli, samo da se mi ne bi bilo treba dan za dnem gnati za smrdljivim avtobusom, ki se dvajset čez dve požene proti severni obvoznici in potem čez prvi hrib, čez drugi hrib, čez tretji hrib, čez četrti hrib, da bi pricijazil pod vzožje serpentinaste ceste. Po njej se pol ure plazi proti naši planini in bajti, pred katero oče, kot vedno, sedijo v mojih knapovskih škornjih, s sekiro poleg sebe, listajo po Kmečkem glasu in mi, vedno govori:

»Sem bil v planini. Sam.«

Zmuznem se mimo, v hišo, kjer mi mati postavi na mizo krožnik bolj ali manj redke župe.

Tako pa bi prišel pred blok, pogledal lepo zložene kante za smeti, stopil skozi stekleni vhod in se, kot pred telefonskim razdelilcem, ustavil ob regleti enakih tipkal stanovanjskih zvoncev. Morda bi imel napeljan do-

mofon. Pozvonil bi in ji rekel, da sem doma. Da naj odpre vrata in postavi na mizo, kar je dobrega skuhala. Ko bi hitel proti vratom, bi me spoznala po korakih in mi ne bi bilo treba zvoniti. Tik preden bi prijel za kljuko, bi se vrata odprla in tam bi bila ona, rdečih ličk in spretnih rok. Z namazanim jezičkom pa bi mi prelepila poljub, da bi pozabil na hrano in bi se objemala in poljubljala, od vhodnih vrat do postelje v spalnici. Šele potem bi, še bolj rdečih ličk kot prej, sedla z mano k mizi v kuhinji in me gledala, kako bi kot volk lačno pojedel, karkoli že bi mi spretno položila v krožnik.

Tako pa ..., se je tik pred koncem klanca kanal prelomil v še hujšo strmino in zadnjih petdeset metrov me dobro upeha, da na vrhu najprej sedem v izogibno nišo, snamem zaščitna očala in obsedim kakšnih pet minut, da spustim malo sape.

*

Ura je pol desetih. Cilj, da bi čez pol ure videl sonce, je ogrožen.

Zlezem iz luknje, stopim mimo velike komandne pude, v kateri vedno mrgoli potrebnih in nepotrebnih ljudi. V kratkem prečniku ob traku dvajset, ki služi za obrat smernega odvoza za tristo šestdeset stopinj, saj pe-lje trak deset ravno v nasprotni smeri kot trak trideset, je na steno pritrjen še moj tretji razdelilec. Takoj bom priklopil tehtnico v kabel, za katerega skrbijo zunanji telefonisti. Oslinim kazalec in ga pritisnem na enainpetdeseti par. Z druge strani že vidim listek, ki mi ga je pustil kolega. Na njemu piše za tehtnico. On je svoje delo že opravil!

Vzamem slušalko in se priklopim na par triintrideset. Sta še na vezi? Sta:

»... je najbolj všeč?«

Njegov glas je bil precej tišji in nižji kot na stoenainšestdeseti. Tudi njen je bil precej bolj gostoleče obarvan.

»Kaj pa ...? Povej mi no ...«

»Ko greš do konca ..., saj veš. Z usti. Ko mi pride v tvoja usta ...«

»Dej no Vili, a veš ... jaz sem na šihtu. Kaj če kdo pride noter. Nič ne morem, tako mokra sem ...«

»Kaj pa potem, Nadja. Sej ne bo nobenega noter ... A si res. Fejst? Mokra?«

»Kaj pa misliš ... Nora sva, Vili. Čisto nora sva.«

»Ja. Nora do amena ... In pol, ko me kušneš s tistimi usti, polnimi mojega semena. Jezus, ko je to nekaj fajnega ...«

»Ne morema zdaj, Vili, ... pa ne po telefonu. Men bo glih zdaj prišlo ...«

»Kaj pa potem, Nadja. Sej ne bo nobenega ...«

»Pa ne zdajle, na šihtu. Sredi dopoldneva ...«

»Kaj pa potem, Nadja ... A ni fajn?«

»Ja je, samo, kaj pa če kdo pride noter ...«

»Ne bo ga ...«

Smuknil sem žičke s triintridesetega para, ker me je kljunilo v prst. Ta dva sta res nora. Sredi šihta!?

Urno sem zvezal enainpetdeseti par in žičke, ki jih je opremil kolega z napisom za tehtnico, zaprl razdelilec in pogledal na uro. Deset do desetih. Res bom ob desetih zunaj, če se bom peljal s trakom.

*

Sonce pripeka z neba brez oblakov, da si pomanem oči, ko pri velikih, železnih vratih stopim na ploščad pred izvoznim objektom Pesje. Pod veliko črko č napisa Srečno, ki je zložen vzdolž cele fasade proti cesti. Do Starega šahta bom šel čez polja in njive. Na robu poplavne ravnice, ki je še polna vrtov, fižolovk, koruze in šup za orodje najrazličnejših oblik, na hitro zbitih miz za skromno malico, ki jo vrtičkarji prinesejo s sabo v belih polivinilastih vrečkah. Na robu nostalgčnih spominov, ko se je ročno obdelovalo zemljo za golo preživetje. Nad tem robom, nekaj metrov višje, se pričinja moderno mesto, zasnovano ambiciozno, zgrajeno urbanistično zgledno, a naseljeno z ljudmi, ki se jim vse to zdi samoumevno, saj drugega kot poljedelske revščine prej niso poznali.

Nekaj starodavnih markacij še drži večno stražo belemu betonu, kristalno čistemu steklu ter gladkemu aluminiju. Grad nad starim mestnim jedrom, trikotni stolp šaleške razvaline, cerkev Svetega Martina in prikupni Jakec streljaj stran, na drugem bregu doline. Pod njimi in med njimi so zloženi stolpiči, bloki, kocke, spomeniki, nad vsem pa trije značilni nebotičniki mesta. Dva brez balkonov, eden z mladinskim klubom na terasi. Njihovi temelji, korenine, rastejo v premog. S krošnjami anten lovijo poglede za tremi vitkimi dimniki, pod katerimi zgori ta premog, izpod njihovih korenin.

Toliko stanovanj, da človek ne more verjeti, a niti enega ni, ki bi bilo zame primerno!

Stojim tukaj sredi poplavne ravnice, blizu velikega Velenjskega jezera, ki je zraslo iz Plevelovega tajhta in že zdavnaj prelilo vse kotanje. Vetrovka, ki me je tako lepo zatesnila in varovala v kanalih glavnega odvoza, mi je tukaj, na vročem soncu odveč. V senci jablane, ki so obkrožale zdaj podrto hišo, jo slečem. Razgrnem jo na tla, slečem še delovno bluzo in srajco, pas akumulatorja luči, vržem čez še torbico z orodjem, zavijem vse v culo in zavijtim čez rame. V temno modri majici s kratkimi rokavi jo mahnem po obalnem brezpotju proti Staremu šahtu.

Sonce je grela z vrha in se bliskalo iz vode. Ura lezla proti poldnevu in sonce ji je neumorno sledilo. Še sreča, da sem imel plastično čelado, ki me varuje pred poletnimi žarki iz samega zenita. Race leno plavajo med trstičjem, ki rase iz vode, in kmalu me premaga, da bi se zleknil pod vrbo, ki ponuja senco. Vržem culo z rame. Sezujem čevlje. Smuknem z belih nog še nogavice ter izprožim nogi daleč stran. Legel sem na hrbet in se zagledal v temno zeleno koničasto listje vrbe, ki miruje v opoldanskem brezvetrju.

Puhti od zemlje. Težka vrbina krošnja tišči navzdol nekaj svežine in zdi se mi, da nekje odmeva oddaljeni smeh?

Ležem na trebuh, podprem glavo z rokama in se zagledam proti mestu, zadnjo plat pa kažem v smer, kjer se je stiskala pod planino naše bajta. Res škoda, da nisem Bosanc, pomislim. Oni tudi pustijo svoje vasi in planine. Pustijo tam svoje prejšnje življenje. Vse pustijo tam, kjer so preživeli otroštvo in pridejo sem. Dobijo stanovanje takoj. Ni jim treba več za očeti po gošah in materami po njivah. Šteti drevesa. Šteti krompirjev. Šteti kubi-kov. Šteti škafov.

Zopet, kot bi slišal smeh.

Vročina pritiska. Čisto nad mano je že in kar naenkrat me popade neustavljiva želja, da bi zaplaval v vodi, iz katere se bliskajo sončni žarki.

Dvignem glavo. Tu sem čisto sam. Res bi se lahko malo osvežil. To bo še boljše kot mrzlo pivo. Eno uro sem prav lahko tukaj. Do enih. Potem bom v pol ure na Starem šahtu. Še prej. Skopal se bom pa tukaj. V jezeru. Bom plaval nad jamo. Nad kamarati. Nad kolnom.

*

Nisem prvi knap, ki se bo kopal v jezeru. Med šihom. Se večkrat zgodi, kot meni danes, da koga med delom nese pot ven. Potem je pa po zunanjih poteh bliže iz Novega na Stari šaht, ali obratno. Posebej prejšnje čase je bilo bliže, ko še ni bilo jezera in je tekla stara cesta mimo obeh šahtov, po sredini doline, čez Glinšekov klanec. Speljana v ravni črti, ne kot sedaj, ko je treba kot okoli riti v žep. Tam, kjer je bila cesta, bom danes plaval, saj se je iz majhnih mlak, kotanj in tajhtov sčasoma dolina zlila v eno samo veliko jezero.

Voda ima svoj čar in že prej, ko je bila še v mlakah, kotanjah in tajhtih, je privabila k sebi mnogo ljudi. Malinni Giovanni, eden redkih, če ne edini Italijan med knapi, je bil strasten ribič. Ta je dneve in dneve prečepel ob tajhtih in metal vanje trnek s kruhom ali črvom. Tako je nekoč lovil ribe in se mu je kmalu zapela precej velika in težka reč: Vseeno se je vdajala in jo je lahko počasi vlekel pod vodo proti sebi. Ko so se v kalni vodi pričeli izrisovati obrisi, kaj bi to bilo, se je pod vodo občasno tudi malo posvetilo. Kot bi tista reč imela pripet vir svetlobe, delujoč tudi pod vodo. Malinni je postajal vse bolj nervozen, dokler končno ni postal prepričan, da se je na trnek pripelo človeško truplo, ki je imelo na sebi svetilko. Sklepal je, da je najbrž kakšen knap. Kdo drugi bi imel pri sebi luč? A ta je še svetila. Zato se mu je utrnilo sklepanje, da če gori luč, je potopljeni najbrž še živ. Če ne bi luč ugasnila!

To ga je tako obsedlo, da se je začel v poitaljanjeni slovenščini dreti kot jesihar in ga je zato brez težav slišal ribič, ki je lovil na nasprotnem bregu tajhta:

»Gori luc! Gori luc! Ni kin! Ni kin!«

Čeprav ni razumel pomena besed, ki jih je vpil Malinni, je vrgel ribiško palico preč in pritekkel okoli majhnega jezera, da bi mu pomagal iz- vleči čudo, ki se je obesilo na trnku. Kmalu sta imela na suhem truplo samomorilca. Kasneje se je govorilo, da se je odločil za takšen konec zaradi hude bolezni, odkrite v njegovem telesu.

Utopljenec je bil oblečen v knapovska oblačila, na pasu je imel še vedno obešen akumulator za naglavno svetilko. Ta je bila zataknjena na zaščitni čeladi, ki se je vlekla za njim, okoli nje pa je bilo navito nekaj račje zeli.

Šele zdaj je ribiški tovariš doumel besede, ki jih je kričal Italijan. Luč na truplu gori, torej človek še ni hin. Iz tega se je rodila večna zgodba, ki se je Malinni ni nikoli več otresel. Na vseh njegovih poteh v jami so se občasno pojavili napisi Malinni, gori luc ni kin, ali pa se je pod šahtom, ko so možje čakali na izvoz iz jame, ob njegovem prihodu kdo iz teme zadril:

»Gori luc! Ni kin!«

Te zgodbe sem se spomnil, ko sem počasi zlagal na razvezano culo kos za kosom oblačila. Ostanem v spodnjicah in razmišljam, ali naj v njih ali naj se slečem do golega. Spomnim se, da imam tudi jaz še prižgano luč, zakopano pod kupom oblačil. Izvlečem jo. Res še sveti, česar prej pri žarkem soncu ni bilo moč opaziti. Ugasnem luč in jo vržem na vrh kupa. Čez njo padejo spodnjice, saj bo kasneje bolj prijetno obleči suhe kot pa hoditi z mokrimi, ali celo brez njih.

*

Čez ločje in trstiko je ponovno prineslo smeh. Nag zabredem v osvežujočo vodo. Čista je, samo pod nogami se v mehki plitvini kali, da nog sploh ne vidim. Počenem. Med nogami in po spodnjem delu trebuha me pekoče zazebe. Voda je hladnejša, kot sem si obetal.

»Aaaaaaah ...«, se vržem na trebuh naprej, porinem glavo pod gladino in jo dvignem ter globoko zajamem sapo:

»Ahhhhh ...«

Prsno plavam, ne da bi čofotal in škropil naokoli.

Bi plaval na drugi breg? Preko jezera? Predaleč bi bilo. Če tukaj uto- nem, trupla ne izvleče noben ribič in tudi trnek se ne bi mogel ujeti za ničesar, saj sem gol. Da o luči sploh ne pomislim.

Misel na utopitev me splaši. Kakšnih trideset metrov od obale ne plavam proč od nje. Zavijem in počasi plavam vzporedno z njo. Zdaj je mesto za mojim hrbtom, pred mano pa samo zelenje, kot da sem v divjini. Ločje, trstike, na obali jelševo in leskovo grmovje. Za njim se dvigajo breze. Te so razporejene preveč enakomerno, da bi se zarasle same. Gotovo so jih posadili ljudje z načrti.

Zvok na gladini vode je drugačen kot zunaj. Od zadaj, malo z desne, me kljub temu, da mesta ne vidim, ujame šum urbanosti. Na trajni, sčasoma neslišna zvočni kulisi mesta, zatrobi kakšna močna sirena tovarne ali

lokomotive. Pred mano zgovorna tišina, ki jo načenja enakomerno šumljanje vode okoli mojega telesa. Počasi ga poganjam naprej z rokama in nogama. Čutim, kako prost sem brez vsake obleke. Celo kopalke bi se mi v tem trenutku zdele pretežke. Včasih začofota ob obali raca, ki se dvigne iz vode, ali druga, ki pristane. Iz grmovja kljub opoldanskemu soncu občasnici klici ptic. Nekje daleč v gozdu se oglasi fazan.

Kar naenkrat zopet smeh. Dveh, treh oseb. Po višini zvoka sodeč, žensk. Dveh, treh? Nedvomno. Ženski smeh.

Potem utihne.

Zopet čofotanje in smeh.

In zopet mir.

Ničesar ne vidim. Plavam počasi naprej in zaslutim zalivček na drugi strani rta, katerega koncu se počasi bližam. Hočem zaplavati bolj proti sredini jezera, da bi od daleč imel boljši pregled nad tem, kaj se dogaja v zalivčku. A me od namere odvrne komaj kakšnih pet metrov oddaljena kača. Vijugavo plava ravno v nasprotni smeri. Po belih lisah na glavi vem, da ni strupena. Belouška je. A vseeno me pogled na vijugajoče telo odvrne, da bi se bolj odmaknil od obale. Nasprotno. Še bliže zaplavam, da sem komaj kakšnih deset metrov od brega. Kot bi se malo bal, kaj bom videl za robom.

Upočasnim in se brez čofotanja bližam. Kmalu se mi odpre razgled na zalivček, ki ni preveč globoko zajeden v brežino, a ravno toliko, da so bile v njem skrite tri ženske. Na moje veliko presenečenje popolnoma gole. Dve sta ležali na trebuhu, da sta se jima zadnjici bočili okroglo v zrak, kot bi vzhajal kruh, tretja je sedela in si trenutek za tem, ko sem zavil proti njim, zastrla oči z dlanjo in nekaj rekla onima dvema na trebuhu. Takoj sta sedli in vse tri so hitro navlekle kopalke, odločene, da se ne bodo umaknile. Tudi jaz sem bil v trenutku odločen, da si jih ogledam čisto od blizu.

One so radovedno čakale, jaz leno plaval. Bile so: ena malo starejša in debelejša. Že iz vode se je videlo, da ima prste na rokah, kot bi bili otekli. Čeprav je nisem slišal, je bilo očitno, da ves čas nekaj govori. Druga je imela dolge, črne lase, ki so se ji mokri štrenasto lepili na lica in ramena. Tretja je bilo čisto običajno dekle, nasmejano in kratkih rjavih las. Lička je imela rdeča. Če bi si zavezala belo ruto, bi bila na las podobna oni od zjutraj, ki mi je zavila malico in zraven prikupno jezikalala. Ta se mi zdi najlepša. Njej bom rekel kakšno besedo.

Začutim, da je dno čisto blizu. Spustim noge navpik v vodo, ki je kakšen meter niže precej bolj mrzla, kot plast na vrhu. Previdno tipam z nogama, če dno le ni preveč mehko.

Ni. Še zamah, dva in stojim na dnu. Voda mi sega skoraj do prsnih bradavic, ki so od mraza čisto bele. Gazim počasi, voda se kali, dno se dviga, moje telo izstopa. Čutim, kako mi gladina leze pod popek in še niže in ko one tri kot ena zavreščijo, je že prepozno. Stojim pred njimi, v vodi malo čez kolena, gol kot iz matere, one pa vreščeče pobegnejo v grmovje, kot bi videle živega hudiča. Spustim pogled. Bingeljna sploh ni videti. Hladna

voda in presenečenje ob njihovem vreščanju ga je potegnilo skupaj, da ga ni več kot za borov storžek.

Ne ljubi se mi plavati nazaj. Morda je ob obali steza. Grmovja je več kot dovolj, da bom svojo nagost lahko skrnil še pred kakšnimi naključnimi mimoidočimi.

Obala, mešanica suhe prašne prsti in mivke, je topla. Bosa noga se nalahno pogrezne v mehko podlago. Gnezdo treh brisač, na katerih so se sončila dekleta, je ostalo tam. Ozrl sem se naokoli, da bi videl, kam so zbežale, in res uzrl stezo v grmovju, le da so jo one ucvrle naprej, jaz pa moram nazaj, če hočem priti do svoje obleke. Obrnem se in res je steza skozi grmovje shojena tudi tja, kjer sem šel v vodo. Nekje na pol poti mi izza grma priteče nasproti pokavec, da se skoraj zaleti vame. Ko me zagleda, obstane, prebledi, potem pa, kot bi ga pičil s šilom, skoči mimo mene in zdirja po stezi, ki sem jo ravnokar premeril. Slišim ga, ko vpije:

»Lulek, lulek, lulek ...«

Pogledam se navzdol. Res sta ga topel zrak in hoja malo raztegnila, da je vsaj približno podobno tistemu, kar je vpil fantič. Nasmehnem se in previdno stopam po pikajoči poti in kar naenkrat mi ni več do smeha. Grmovje se razpre, pred mano je kakšnih dvajset metrov čistine, jaz pa gol. Toda razlog za nejevoljo ni bila moja golota, pač pa majhen plameneči kup pod vrbo in ker pod drevesom nisem nikjer videl svojih oblačil, je bilo očitno, da so ravno ta v plamenih. Brez pomisleka se zapodim preko čistine in v kotičku očesa še ujamem tri smrkavce podobnih let, kot oni v grmovju, ki ihtavo poganjajo kolesa in tisti prednji ima preko krmila obešeno akumulatorsko naglavno svetilko. Gotovo mojo!

Z vejo razkopljem pogorišče, rešim čevlje, vse drugo je uničeno. Čisto pogorelo ali vsaj neuporabno. Tudi torbica z orodjem in beležka z načrtom telefonskih razdelilcev je fuč.

In kaj naj rečem? Kam je izginila vsa obleka, zaščitna sredstva in orodje? Najbolje bo, da bom povedal po pravici. Kaj pa naj?

Samo! Naj grem gol na Stari šaht?

Mimo sprehajališč?

Restavracije Jezero in naselja kuntakinte?

Tam ja mrgoli ljudi. Jaz pa gol!

Spomnim se na gnezdo treh deklet. Brisače! Obujem osmojene rudarske čevlje kar na boso nogo, zadrgnem usnjene vezalke in pohitim nazaj čez čistino v grmovje, na stezo proti skrivni plažici. Malo preden pridem do mehke prsti, pomešane z mivko, opazim v grmovju iz šibja spleteno hiško, najbrž opazovalno skrivališče smrkavcev, ki so od tukaj zalezovali gole ženske. Ko sem prišel iz vode, so gotovo zbežali tudi oni, pobalsali mojo luč in mi iz objestnosti zažgali obleko. Tako je moralo biti!

Pogledam po mehki podlagi proti vodi. Brisač ni bilo več. Tudi žensk ne. Vrnile so se vmes in pospravile svoje gnezdece.

Ostal sem gol. Takšen, kakršen sem. In zato ne morem nikamor.

Zlezel sem v skrivališče iz šibja in ločja ter se ogledal naokoli. Takšno senčko je najbrž spletel Peter Klepec gorski vili.

Na eni strani je bila odprtina proti ležišču deklet, na drugi podobna, ki je gledala proti jezeru in naprej, proti mestu. Čez vso okence se je izrisala veduta moderne arhitekture. Samo v skrajni zgornji desni točki jo je kazil starodavni grad. Na drugi strani pa se je podoba pričela z avtobusno garažo na Starem šahtu.

Bolj kot kdaj koli prej sem si želel, da bi imel v eni od štirioglatih hiš svoje stanovanje. Svoje skrivališče. Bi šel tja tudi gol!

Tako pa. Naj grem nag na avtobus? To bi bilo smeha!

Nič ne morem.

Počakati moram temo, kot v jami črno temo. Da bom lahko svobodno šel vsaj do Starega šahta in se oblekel. Da ne bom več videti takšen, kot sem v resnici.

*

Gorjan je sedel pred bajto in poslušal, kako hrope avtobus čez ride pod hišo.

Nič ne reče, ko avtobus pelje naprej, ne da bi obstal.

Najbrž se je zopet preveč obiral pod tuši.

Čez kakšno uro pride iz hiše ženska in nekaj gnete v rokah ter ga vpraša:

»A poba ni bilo iz avtobusa.«

»Ne.«

»Ja kod pa zdaj hodi? Župa se bo ohladila.«

»Sej sem ti že zdavnaj rekel, da ga enkrat ne bo več gor. Bo ostal za zmeraj dol.«

Yo, Picasso ali kako Jaz postane Umetnik

Postati Picasso: Pariz 1901
(Becoming Picasso: Paris 1901)

Galerija Courtauld (The Courtauld Gallery), London
17. februar – 26. maj 2013

Nova razstava *Postati Picasso: Pariz 1901* v Galeriji Courtauld, ki domuje v hiši Somerset v samem centru Londona, je pravi mali zaklad. Da so podobnih misli mnogi in da na razstavo ne prihajajo samo turisti, priča podatek, da jo vsak teden obiše okrog 10.000 obiskovalcev. Razstava, katere kustos je dr. Barnaby Wright, je v celoti usmerjena k prikazu preboja španskega umetnika na umetniški trg in njegove uveljavitve v letu 1901 ter raziskuje umetnikov razvoj skozi celo leto. Picasso je bil tedaj star devetnajst let in je slikal hitro, zanosno, brez prestopka. Poleti 1901 je sodeloval na prvi razstavi v Parizu, kjer ga je zastopal uveljavljen in vpliven trgovec Ambroise Vollard. Kljub uspehu pa ni počival dolgo. Ustvarjal je neprestano in v drugi polovici leta 1901 drastično spremenil svoj slikarski slog. Razstava združuje umetnine iz zasebnih in javnih zbirk, ki danes veljajo za prve Picassove mojstrovine, in predstavlja vpogled v začetek ustvarjalnega zanosa umetnika, ki ga v Parizu imenujejo »španska invazija.« In to popolnoma upravičeno.

Pablo Ruiz Picasso je bil rojen v Malagi leta 1881. Leta 1895 se je prese-

lil v Barcelono, kjer je že kot najstnik spoznaval angleške in francoske vplive simbolizma in dekadence, vključno s klasiki španskega slikarstva, kot sta Goya in Velázquez. V Pariz je prispel kot devetnajstletnik jeseni leta 1900. To je bil njegov prvi obisk boemskega mesta, kamor je prišel zaradi razstave *Exposition Universelle*, na kateri je bila razstavljena tudi ena njegova slika. Na potovanju ga je spremljal dober prijatelj Carlos Casagemas in v 'umazani Arkadiji', kot je mesto poimenoval Casagemas, je Picasso vsrkaval vplive Maneta, Toulouse-Lautreca, Gauguina in Van Gogha. Obisk pa je bil tudi poslovna priložnost za navezovanje stikov s posredniki in galeristi. V začetku januarja 1901 se je Picasso vrnil v Madrid in pričel z izdajanjem časopisa *Arte Joven* (*Mlada umetnost*). Hkrati je začel slikati dela, ki jih je nekaj mesecev kasneje odnesel s seboj v Pariz za



Pablo Picasso, Pivka absinta, 1901, olje na platnu, 73 x 54 cm, Ermitaž, St. Peterburg



Pablo Picasso, Avtoportret (Yo - Picasso), 1901, olje na platnu, 73.5 x 60.5 cm, zasebna zbirka

svojo prvo razstavo. 64 del je razstavil v galeriji Ambroisa Vollarda (grafike, ki jih je med leti 1930 in 1937 izdelal za Vollarda, so bile lani na ogled v Britanskem muzeju).

Da je slikal neumorno, tudi do tri slike na dan, je očitno tudi iz slikarskega zanosa in energije izbranih del, ki so se znašla na tokratni razstavi v Galeriji Courtauld. Razstava je sicer majhna, v dveh prostorih je na ogled zgolj 18 slik, vendar je izbira natančna in preudarna. Tudi postavitev je precej tradicionalna in kronološka, toda premišljena, saj je izbor usmerjen v raziskovanje treh glavnih tematskih sklopov. Prvega sestavljajo avtoportreti umetnika, ki je postajal veliki artist, drugega melanholični portreti ljudi z roba družbe, medtem ko predstavlja tretji sklop začetke novega, modrega obdobja, v katerem je na svojstven način spremenil tehniko slikanja, s tem pa tudi vizualni učinek slikarske-

ga dela – od energičnega, zanosnega slikanja je prehajal k vedno bolj umirjeni in premišljeni potezi čopiča.

Ob vstopu v razstavni prostor obiskovalec sreča dela, ki jih je Picasso izdelal v času intenzivnega ustvarjanja v Parizu. Še vedno je slikal nokturme podobe, ki so ga prevzele ob njegovem prvem prihodu v Francijo. Slikarski dolg do francoskega impresionizma je očiten na slikah, kot sta *Pritlikava plesalka (La Nana)* ali portret vagabunda z Montmartra, imenovanega *Bibi-la-Purée*. Forme, barve in izbira motivov priključijo v spomin dela Degasa in Toulouse-Lautreca in dajejo občutek, kot da so izven fokusa, naslikana v nekakšnem pijanskem stanju, kot bi jih, z besedami kustosa Barnabyja Wrighta, naslikal »v pogledu skozi steklenico absinta.«

V drugem razstavnem prostoru pričakajo gledalca portreti harlekinov, igralcev in pijancev. Pogled na slike razkriva Picassov preskok iz del mladega umetnika, ki išče svoj prostor in umetniški izraz, v dela zrelega ustvarjalnega obdobja. Vtis, ki ga vse te slike dajejo, je občutek otožnosti in brezdelja. Melaholija, ki je opazna na obrazih upodobljencev, izhaja iz zavedanja o krhkosti življenja in njegovi minljivosti.

Picasso je slogovno drugačna dela pričel ustvarjati poleti 1901. Široki barvni nanosi, monumentalne forme in figuralika, ki nadvladuje celotno platno in je izvedena v močnih, intenzivnih barvah, ki so odmev raziskovanja Gauguinovega in Van Goghovega postimpresionizma. *Pivka absinta*, na razstavo je prispela iz Ermitaža v Sankt Peterburgu, je tipična podoba novega

občutja in barvne eksplozije. Ženska, ki si z roko, kot bi bila globoko zato-pljena v misli, podpira svojo glavo in se z rokami, na katerih v ospredje stopajo dolgi prsti, objema, kot bi želela zdrobiti in udušiti svojo nesrečno usodo, je globoko pretresljiva podoba melanholije in nemoči.

V slikah pivcev je Picasso raziskoval svojo osebno umetniško identiteto. Slika, ki naredi največji vtis na razstavi, je morda prav njegov barvno vpijoč avtoportret, ki se bohota nasproti *Pivke absinta*. Zavem se, kako natančno izoblikovana je postavitev razstave, kjer obiskovalčev pogled bega s slike na sliko, s stene na steno in vedno doseže drugačno vizualno stimulacijo, polno simbolne konotacije in zgodovinskega spomina. *Yo-Picasso* je slika, ki jo bom v sebi nosila še kar nekaj časa – pogled umetnika v gledalca je direkten, samozavesten in izzivajoč. Je avtorportret, a hkrati deluje kot brezčasen vpogled v podobo Umetnika. Med kritiki je bilo slišati, da napisa Yo (jaz) ne bi smeli brati kot dela podpisa in da torej ne pomeni prve formacije Picassa kot samostojnega umetnika, ampak odklon od tradicije, avtoportret, ki se razlikuje od ostalih (v misli se vtihotapi zlasti slavni Van Goghov avtoportret zlomljenega moža in preroka v službi umetnosti). Picasso je namreč drugačen – je aroganten mladenič, poln samozaupanja in zanosa, umetniške energije in karizme. Avtoportret kaže Jaz, ki se ne podreja muzi umetnosti, ampak si muzo podredi sam.

Podobno me presune slika *Otrok z golobico* – formalno je preprosta in izvedena v omejeni barvni pale-

ti, pa vendar je v njej nekaj močnega, čustveno nabitega. Nekoč je bila slika v lasti Samuela Courtaulda, pred kratkim pa je bila na dražbi Christie's prodana zasebnemu zbiralcu in verjetno ne bo kmalu znova na ogled širši javnosti. Simbolno močna in formalno preprosta je tudi slika *Mati z otrokom*, ki z ostrimi konturami in telesnostjo oseb sledi Van Goghovemu portretu *Madame Augustine Roulin in Baby Marcelle*. V Parizu je Picasso naslikal več ženskih likov, od pobešnjic, pijank in zapornic do mater z otroki, ki jih je prikazal kot podobe Madon, ki jim je odvzeta svetniškot. Ženski liki so podobe čistosti, ki pa jih je zaznamova kruta usoda in trdo življenje.

Takoj po razstavi v Vollardovi galeriji je Picasso opustil svoj preverjeni repertoar motivov, ki jih je črpal iz sodobnega urbanega življenja in zabavljaštva, in pričel slikati melanholične in sofisticirane občutke za smrt in ljubezen. »Mislil sem na Casagemasa,« je leta kasneje priznal Picasso, »ko sem pričel slikati v modrem.« Casagemas je namreč zaradi neizpolnjene ljubezni vpričo prijateljev februarja leta 1901 storil samomor. Njegovi portreti, ki so na ogled ob koncu razstave, zaznamujejo Picassov prehod v modro obdobje, hkrati pa zbuja občudovanje, saj je bil slikar ob izgubi prijatelja v Madridu in jih je naslikal mesece kasneje. Kljub žalovanju je zbral dovolj psihične stabilnosti in ustvarjalne moči, iz katere je nastal presunljiv portret mrtvega prijatelja.

S sliko *Yo-Picasso* in s prehodom v modro obdobje se ne konča samo razstava, ampak tudi prelomno leto 1901, ki je dalo razstavi povod.

Med januarjem 1901 in 1902 se je Picassova tehnika slikanja spremenila; pričel je z raziskovanjem novih barvnih palet, ki jih je zaznamoval močan barvni kontrast, barvni nanosi pa so postajali vedno debelejši. Motivika del je posegala v tematiko obstrancev, ki jih je špansko slikarstvo polno vse od zlate dobe Velazquezovih in Riberinih del, hkrati pa so bili tudi opomin na pariško ustvarjanje Toulouse-Lautreca, Van Gogha in Muncha. Vendar se je njihov vpliv na Picassovo ustvarjanje vidno manjšal in Picassov sodobnik je upravičeno zapisal, da je »vsak vpliv zgolj prehodno obdobje, ki ga umetnik izpusti iz vajeti takoj, ko ga uspe ukrotiti.« Modro obdobje je postalo Picassov razpoznavni znak, a je že leta 1904, ko se je umetnik preselil v Pariz, potonilo v rožnato obdobje, leta 1906 pa se je slednje umaknilo kubizmu. Z enako energičnostjo in zagnanostjo, kot jo je mogoče opazovati v teh zgodnjih delih, nastalih leta 1901, je umetnik ustvarjal tudi leta 1907, ko je skušal združiti umetniško tradicijo Španije z mističnostjo črnih mask afriškega kontinenta. Nastale so Avignonske gospodične in Picasso, ki je manj kot desetletje pred tem s platna »kričal« o umetnikovem jazu, ni potreboval ničesar več – umetnost je bila rojena, umetnik je postal nesmrten.

Čeprav je razstava *Postati Picasso: Pariz 1901* verjetno ena manjših londonskih razstav v letošnjem letu, lahko z gotovostjo trdim, da je tudi eden od presežkov. Ne samo, da bo ostala v spominu kot prelomnica v razumevanju Picassa in njegove umetnosti, ampak tudi kot razstava, ki je odraz sposobnosti ku-

stosa ter vodstva galerije, ki je zmoglo iz zasebnih ter slavnih muzejskih zbirk, kot sta newyorški Metropolitanski muzej in sanktpeterburški Ermitaž, zbrati tistih 18 slik, ki so najbolj prezentne za Picassovo ustvarjanje v enem samem, a prelomnem letu 1901, ko je Picasso postal Picasso. Ganljiva, energična, sijajna razstava, ki je vredna ogleda tudi zato, da nas opomni, da je v muzejski praksi prepogosto spregledana modrost, da velja vsebina in ne količina razstavljenih del.

Tanja Tolar

Lepota kot sredstvo življenja in miru

Kenji Yoshida: Najvišja lepota
(Supreme Beauty)

Galerija October, London

18. april – 18. maj 2013

Slikam, da bi ljudem pripovedoval o pomembnosti življenja in miru – Inochi to Heiwa. Moj učitelj Furukido Masaru mi je nekoč dejal: »Yoshida, v roke ne vzemi puške, ampak čopič.« V času vojne na Pacifiku je mojster Furukido zavrnil aktivno vojaško udeležbo in preživel preostanek življenja v spodbujanju pacifiističnega delovanja. V nasprotju z njegovo željo sem sam postal vojak. Dneve sem preživeljal v meditaciji o življenju in smrti, medtem ko sem bil vsakodnevno priča smrti mnogih svojih prijateljev in civilistov. Po vojni sem razmišljal, kako preživeti preostanek življenja in kaj početi. Lekcije in učenje mojega profesorja so se vrnile v moj spomin. Ljudje najbolj cenijo življenje in mir... Edini način, da zagotovimo mir in poudarimo vrednost življenja, je, da omogočimo ljudem skupno zaupanje v ti dve vrednoti in si prizadevamo za njun obstoj. Končno sem razumel besede svojega učitelja. (Umetnikova izjava ob odprtju razstave v galeriji October leta 2007)

Japonski umetnik Kenji Yoshida (1924–2009) je redno razstavljal v Angliji, medtem ko v Parizu in Tokiu, mestih, kjer je preživel večino svojega življenja, ni nikoli resnično uspel.

Angleški javnosti se je v preteklosti predstavil zlasti z retrospektivno razstavo v Britanskem muzeju leta 1993, posamezna dela pa so bila na ogled v katedralah Norwich (2002) in Canterbury (2003). Na Japonskem ni nikoli imel večje samostojne razstave, v Parizu pa je bila prva obsežnejša razstava njegovih del na ogled šele oktobra 2008. Zato morda ni naključje, da je pregledna razstava Yoshidovih del znova na ogled v Londonu.

In kdo je Kenji Yoshida? Rodil se je leta 1924 v mestu Ikeda (danes del Osake). Pod vodstvom učiteljev Hayashija Kiyoshija in Furukida Masara je študiral umetnost, dokler njegovega študija ni prekinila vojna.



KY166 - Kenji Yoshida, La Vie (Življenje), 1992, 195 x 114 cm, olje in kovinski lističi na platnu, foto: Jonathan Greet, © October Gallery, London

Kot mladenič ni bil samo vojak, ampak je bil z devetnajstimi leti vključen v elitno vojaško enoto japonske imperialne mornarice – *kamikaze*. Imel je dvojno izbiro, ali častno umreti za ideale cesarja in se z letatom zaleteti v nasprotnikovo ladjevje, ali pa zaradi sramote opraviti ritualni samomor – *seppuku*. Tretje možnosti ni bilo, ali bolje, prav tretja, nepojmljiva možnost, je Yoshida rešila življenje. Japonsko cesarstvo je avgusta 1945 priznalo popolno kapitulacijo in kot mnogi pripadniki 'mladih orlov' – *gakuwashi*, kot so imenovali pripravnike *kamikaz*, se je tudi Yoshida nenadoma znašel v vlogi, ki mu je bila tuja. V povojni Japonski so ljudje o *kamikazah* razmišljali kot o vojaški norosti in vsi, ki so bili kakorkoli vpleteni v enoto, so bili izključeni iz družbe ter osramočeni, saj so svoje življenje dolgovali šibkosti cesarstva ter katastrofi Hirošime in Nagasakija. Kenji Yoshida in njegovi prijatelji so končali vojno s toksičnim občutkom krivde in sramu.

Občutek tega neprestanega premikanja na meji med življenjem in smrtjo je v umetniku pustil doživljenjski pečat. Vrnil se je k umetnosti in ustvarjanju, k iskanju premikajoče sile in neprestane spremenljivke – življenja. Leta 1964 se je preselil v Pariz, kjer je živel in ustvarjal vse do leta 2009, nekaj časa tudi v studiu Atelier 17 angleškega umetnika Stanleyja Hayterja.

Galerija October je Kenjija Yoshido redno predstavljala vse od zgodnjih devetdesetih let, zadnja razstava pa je bila na ogled leta 2007. Tokratni pregled umetnikovih del je prva samostojna razstava po avtorjevi smrti in predstavlja zlasti dela zadnjih

tridesetih let njegovega ustvarjanja, obdobje, ko so vse njegove slike nosile isti naslov: *sei-mei – Življenje*. Ne glede na to, kje so bila dela razstavljena, ali v katedrali Norfolk ali v izraelskem kibucu, v Unescovi bazi v Parizu ali v novih prostorih japonske galerije v Britanskem muzeju, so bila vsa usmerjena v isti cilj – »upodabljanje« življenja in miru, ki ga le-ta nosi s seboj. Kritiki vidijo v teh delih simbolno žalovanje za vsemi tistimi, ki jih je Yoshida videl umreti. Slike so ponavljajoče se poslavljanje in hkrati ohranjanje spomina nanje.

Mnoga slikarjeva dela vključujejo japonsko lakirno tehniko – srebrne in zlate lističe, nanesene na oljno osnovo, iz katerih so oblikovani ciklični krogi, ki v preseku tvorijo novo obliko, novo življenje. Linije, ki vse te presečne množice ločujejo, nakazujejo razmik med Zahodom in Vzhodom, hkrati pa so opomin na nepopolnost, *wabi-sabi*, iz katere se rojeva popolna lepota. Lepota, ki dela geometrijo hladno in nečloveško. Linija s svojim minimalističnim izrazom gradi most med življenjem in smrtjo in je prav zato oblika sprejemljive lepote.

Sprehajam se po zračnem prostoru galerije October in v misli se mi vtihotapi zlasti ena slika, na kateri se temna zelena barva družijo z bogato srebrno. Slika je postavljena samostojno, na steno nad vhodom in direktorica galerije mi pove, da je bila lokacija za sliko njena izbira. Zračnost in barvna skladnost sta tisto, kar me preseneča pri Yoshidovi estetiki. Ne da bi moja pričakovanja bila dovolj izoblikovana pred samimi obiskom razstave (o avtorju nisem vedela kaj več kot nekaj osnovnih podatkov), ampak nekaj po-

mirjuočega je v teh slikah, abstrakcija, ki umirja, bi lahko dejala. In očitno je tak vtis dobilo kar nekaj obiskovalcev.

V Yoshidovih slikah se plete nekakšna nežnost, ki se združuje z estetiko in eleganco tradicionalne japonske umetnosti ter z uporabo dragocenih kovin, zlata, srebra, platine in bakra. Slike lahko razumemo kot trenutna dela, v katerih se giblje transcendentalna moč življenja. Ko gledalec stopi pred ta velika platna, se mu zazdi, da ga posrkajo in mu omogočijo privilegirani stik z lepoto, ki bi drugače bila nedotakljiva. Yoshida je zelo prepričljiv v tem večnem iskanju esence življenja in v raziskovanju miru, ki ga lahko cenijo samo tisti, ki so ga nekoč že izgubili. In zdi se, da prav v tem najde svojo umetniško vlogo ter jo s polnim zamahom in zanosom podarja dalje, v življenje, ki se v njegovem slikarstvu rojeva vedno znova, kot ptič Feniks.

Tanja Tolar

Ogledalo našega vsakdana

Uroš Weinberger: *Displaced world, deplasiran svet.*

Galerija sodobne umetnosti Celje

28. februar – 14. april 2013

Sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja se je v slovenskem prostoru pojavila vrsta ustvarjalcev mlajše generacije, ki se je angažirano odzvala na poplavo elektronskih podob v vsakdanjem življenju. Slikarji so začeli v svoja dela vključevati tudi arteficialne podobe iz množičnih medijev (televizije, medmrežja, filma, stripa), zaradi česar je štafelajna slika prevzela formalni videz nekakšnega »ekrana« (televizijskega ali računalniškega), ki je nasičen z besednimi in vizualnimi informacijami. Generaciji umetnikov, ki je odraščala v času medijske zasičenosti, pripada tudi Uroš Weinberger (1975), diplomant ljubljanske Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, kjer je leta 2005 opravil še podiplomski študij slikarstva. Odtlej se je domači publiki predstavil z vrsto odmevnih razstavnih projektov, kot so *Human Error* (2009), *Control-Delete* (2010), *Info vs. Info* (2011) in *Generacija Z* (2012), katerih skupni imenovalec je kritična refleksija o sodobnem času.

Razkrivanje temačnejših plati družbene resničnosti je tudi osrednja tema njegovega zadnjega razstavnega projekta z naslovom *Displaced world, deplasiran svet*, ki od lanske jeseni,



Video Control, 2012, olje na platnu, 196,5 x 303 cm

ko je bil prvič na ogled v kostanjeviškem Lamutovem likovnem salonu, kroži po petih slovenskih galerijah. Weinberger je namreč, kot beremo v razstavnem katalogu, zmagovalec šeste bienalne razstave *Pogled na likovno umetnost Slovenije 6: Jaz, tukaj, zdaj* (2011), katere glavni namen je podpora mladim umetnikom, ki se v domačem likovnem prostoru šele uveljavljajo. Projekt so zasnovali v Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki, vendar je lani, ob šesti ponovitvi prerasel geografske okvire Dolenjske, Bele krajine in Posavja in se razširil na celotni prostor Slovenije. Weinbergerjeva razstava je bila letos že na ogled v Mestni galeriji Nova Gorica. Trenutno gostuje v celjskem Centru sodobnih umetnosti, v prihodnjih mesecih pa bo obiskala še tri galerije, ki so sodelovale pri projektu (Gorenjski muzej Kranj, Umetnostno galerijo Maribor in Koroško galerijo likovnih umetnosti Slovenj Gradec).

To razstavo je Weinberger zasnoval kot vizualno-zvočno instalacijo, sestavljeno iz slikarskih del in prostorskih objektov (belo-rdeče-črnih plastičnih cevi), iz katerih izhajajo nekakšni urbani zvoki ulic in prometa, ki poudarjajo slikarjevo doživljanje globaliziranega sveta, nabitega s slušnimi in vizualnimi informacijami. Vendar so osnova projekta še vedno slike, ki jih je ustvaril v svojem prepoznavnem slogu: slikovno polje je oblikovano iz množice podob, med katerimi se prepletajo »originalni« motivi, naslikani po njegovih lastnih, naključno posnetih fotografijah, in »reproducirane« podo-be, ki jih je premišljeno izbral iz različnih medijev in na platnu povezal v nove pomene.

Weinbergerjeve slike pravzaprav delujejo kot slikarski kolaži v vsebinskem in formalnem smislu. Slike so namreč oblikovane ne le iz več kosov, ki so povezani v diptihe, triptihe ali poliptihe, ampak tudi iz različnih barvnih



This World Needs No Cripples, 2012, olje na platnu, 196 x 303 cm

plasti. Na slikovni ploskvi se plastijo pastozni in lazurni nanosi barv, tako da spodnje plasti, ki vključujejo osnovno risbo in nekakšno svetlobno podlago, pogosto presejajo skozi zgornje. Na ta način avtor doseže učinek svetlobnega žarenja, ki spominja na televizijski ali računalniški ekran. Občutek medijsko posredovanih podob dajejo tudi posamezni liki, ki so oblikovani iz pikslov, medtem ko lahko za fluidno popačene podobe rečemo, da poudarjajo učinek gibljivosti oziroma pretočnosti elektronskih slik.

Slednje zasledimo tudi na desni strani diptiha z naslovom *Video Control*, delu, ki vzbuja pozornost zaradi dveh različnih slikarskih načinov. Druga polovica diptiha je namreč naslikana v precej bolj realistični maniri, s čimer je Weinberger nakazal, da gre za dva, časovno oddaljena prizora, izmed katerih prvi (realistična upodobitev industrijske hale) ponazarja začetek avtomatizacije proizvodnje,

drugi (nekakšen laboratorij) pa sodobne biotehnoške raziskave. Slika že na prvi pogled razkriva, da gre za večpomensko delo, ki (kot pove naslov) najprej namiguje na razmislek o videonadzoru na delovnem mestu. Hkrati pa se zdi, da avtor problematizira sam pojem tehnološkega napredka in optimistično vero v njegovo moč. Poleg osnovnega pomena, ki ga lahko (vsaj deloma) razbere tudi gledalec, pa vsebuje slika še eno pomensko plat, ki se dotika socialnega položaja mladih umetnikov. Številni ustvarjalci mlajše generacije, pravi Weinberger, ne morejo preživeti brez dodatne zaposlitve, ki jo pogosto opravljajo tudi v obliki fizičnega dela v tovarnah. Tako se je preživljal tudi sam.

Vsebina slike z naslovom *Daytime Nightmare* je zaradi velikega števila slikovnih fragmentov, ki oblikujejo irealne prizore, še težje berljiva kot delo *Video Control*. Weinberger

seveda dopušča gledalcu tudi lastno interpretacijo svojih del, kljub temu pa je njegova razlaga vsebine v kontekstu razumevanja celotnega projekta dobrodošla. Slika predstavlja ideal sreče v življenju povprečnega delavca, nezadovoljnega s svojim socialnim statusom: to je dopust v eksotičnih krajih, ki ga lahko primerjamo denimo z iskanjem mitične arkadijske krajine ali s hrepenenjem po idiličnem življenju v sožitju z naravo. Vendar ob sanjarjenju o brezskrbnem poležavanju na peščenih plažah po slikarjevem mnenju nikoli ne pomislimo na dejanske razmere v oddaljenih deželah. Zunaj ograjenih turističnih naselij namreč vladajo revščina, vojne, kriminal, bolezn, pogosto pa jih pretresajo tudi naravne katastrofe.

Omenjeno delo tudi najbolj nazorno kaže, kako Weinberger povezuje prenesene elektronske podobe na slikovni ploskvi v nove, vsebinsko zaključene zgodbe. Zdi se pravzaprav, da (izvorno) nepovezane prizore združuje na podoben način kot povezuje montažer filmske kadre. Rezultat takšnega slikarskega postopka pa so nekakšne »montaže« različnih motivov (figur, predmetov, abstraktnih oblik), ki v večini primerov ne ilustrirajo resničnih dogodkov, ampak oblikujejo prizore, ki stopnjujejo napetost in občutek negotovosti, ki prežema naš vsakdanjik.

Diptih *This World Needs No Cripples* denimo prikazuje, kakšna usoda naj bi doletela vse tiste disidente, ki ne delujejo v skladu z družbeno veljavnimi normami. Na sliki je upodobljen prizor brutalnega policijskega pretepa, ki uteleša surovo, agresivno

energijo in je zelo ustrezna metafora za trenutno stanje na domačih tleh, natančneje v kulturni sferi. Avtor vidi vzrok za takšno situacijo v splošni birokratski blokadi, ki obstaja tudi zaradi nezainteresiranosti splošne javnosti za aktivno udejstvovanje v kulturi. Po drugi strani pa prizor namiguje na blokado, ki se odvija na ideološki ravni: osrednji, iz množice izobčen lik namreč ponazarja umetnika, ki zaradi kritike politične oblasti ni deležen nikakršne materialne podpore. Prikazan je torej trenutek cenzure, v katerem je ogrožena svoboda izražanja, umetniško ustvarjanje pa preneseno v obrobne sfere ljubiteljske dejavnosti.

V projektu imajo pomembno motivno vlogo tudi prostorsko-zvočne strukture, ki izraščajo iz sten in stropa in prepredajo celoten galerijski prostor. Weinberger pravi, da so se forme najprej pojavile na slikah, spontano, pozneje pa je izdelal še njihove kiparske variante. Sam jih interpretira kot »lovke globalne pošasti«, katere izvora sicer ne poznamo, vendar jasno občutimo tako njeno delovanje kot tudi usodne posledice v gospodarskem, političnem in kulturnem sistemu. Sprašuje se tudi, ali ni morda vladajoča politično-gospodarska elita v naporih za ohranitev neoliberalizma izgubila kontrole. Kajti možnost, da nam življenje kroji brezosebni sistem, ki hladno, avtomatizirano in sistematično izvaja vnaprej napisan »program«, je po njegovem mnenju še bolj srhljiva od različnih teorij zarote.

Za Weinbergerjevo slikarstvo lahko rečemo, da nagovarja gledalca z vso silovitostjo družbene stvarnosti, polne nesmislov in nasprotij. Avtor stopnjuje sporočilnost svojih del tudi s

tehniko slikanja in formalno izvedbo, tako da vizualno strukturo slik popolnoma podredi vsebini. Prav zato delujejo njegova dela na prvi pogled kaotično, saj naše oko nervozno bega po slikovni ploskvi od enega prizora do drugega. A ko podobe natančno analiziramo, ugotovimo, da ima vsak detajl na platnu točno določeno mesto. Še več, s pomočjo premišljenih razmerij, ki jih vzpostavlja med posameznimi figurami, predmeti, objekti in tudi osnovnimi likovnimi elementi, ustvarja v slikovnem polju svojevrstno napetost, ki jo lahko še najlažje opišemo kot stanje nedorečenosti. S takšno kompozicijsko zasnovano namreč v naši zavesti učinkovito zamaje konvencionalen pogled na stvarnost. Gledalca spodbudi k iskanju novih pomenov družbene resničnosti, predvsem pa k razmišljanju o spremembi sedanjega političnega sistema in ustaljenega načina življenja, ki bi ponudil alternativo prevladujočemu potrošništvu.

Sklenemo lahko, da Weinbergerjeva razstava potuje po slovenskih mestih v pravem trenutku, ko si vsi želimo radikalnih sprememb, pa se vendar zdi, da jih zaradi strahu ali morda pretirane navezanosti na preteklost še nismo sposobni sprejeti.

Nataša Kovšca

Ko šibrovko napolni Thomas Vinterberg

Lov (Jagten)

Režija Thomas Vinterberg,
2012, Danska, 115 min.

Thomas Vinterberg je eden tistih ustvarjalcev, ki so filmski svet osvojili, še preden so se dobro zavedli, kaj pomeni vladati filmskemu svetu. Je junak, ki je začrtal smernice, ko se je od njih poskušal odmakniti. In seveda tudi tragični lik, ki se je od obremenjujoče teže uspeha pobiral več kot desetletje ter se na koncu tudi več kot uspešno pobral. Pa čeprav z antitezo svojemu najbolj referenčnemu filmu.

Leta 1969 v Kopenhagnu rojeni režiser je namreč dve leti po diplomini na Danski filmski akademiji skupaj z drugimi danskimi režiserji spisal manifest slovite Dogme 95, sprožil filmsko revolucijo, kmalu za tem pa režiral *Praznovanje (Festen)*, 1998) in z njim leta 1998 s festivala v Cannesu odnesel nagrado žirije. Velika reč za nekoga, ki je pravzaprav filmski medij le želel očistiti vsega odvečnega.

Po odhodu v Hollywood, eksperimentiranju z apokaliptično znanstvenofantastično ljubezensko zgodbo *Vse za ljubezen (It's All About Love)*, 2003) in snemanju videospota za Metallico je ustvarjalsko gotovost ponovno našel s filmom *Submarino* (2010). Uspešno sodelovanje s scenaristom Tobiasom Lindholmom, ki se je podpisal pod film *Submarino*, pa nadaljeval v filmu *Lov*, s katerim se je po mnenju mnogih ponovno zavihtel na Olimp evropskega filma.

Da se *Lov* ukvarja s podobno tematiko, kot se je leta pred tem ukvarjalo *Praznovanje*, je stvar naključja. A zagotovo naključja, ki potrjuje pravilo, da je Vinterberg najboljši v raziskovanju filistrske, na utopiji utemeljene skupnosti. Pa najsi bo ta utemeljena na krvnem sorodstvu ali pa na geografskih mejah ruralnega mesteca. Če so se v *Praznovanju* laži in zlorabe desetletja skrivale za zaigranimi nasmehi in trki polnih kozarcev, a so bile hkrati vsem vpletenim dobro znane, se v *Lovu* lažni objemi in vznesena prijateljstva vzpostavijo, ne da bi se njihove puhlosti kdorkoli od vpletenih sploh zavedal, in se dramatično zrušijo že, ko mimo završi prvi šepet o domnevni zlorabi.

Kaj je torej bolj tragično?

Dejstvo, da se je zloraba zgodila, pa se okolica nanjo ni odzvala, ali dejstvo, da je osumljenec zlorabe obtožen, ne da bi mu bila dana kakršnakoli možnost obrambe ali pojasnitve? Da je osumljenec v *Lovu* popolnoma nedolžen in da je to gledalcu jasno od prvega trenutka dalje, je seveda odlična režiserjeva poteza, s katero nas kot gledalce odreši kolebanja med umestitvijo glavnega junaka znotraj diade preganjalec/preganjani. Osumljenec je tako v *Lovu* v trenutku izločitve iz harmonične skupnosti pah-njen v pozicijo preganjanega in v njej ostane tudi, ko se porušena harmonija skupnosti navidezno ponovno vzpostavi.

S ponovno vzpostavljeno harmonijo se zaključi tudi *Praznovanje*, vendar je nujni pogoj za končno vzpostavljeno ravnovesje prav izločitev nekdanjega preganjalca. Izločitev, ki ne pomeni le fizične odstranitve iz skup-

nih prostorov družine, temveč tudi simbolni izbris patriarha iz družinskega zemljevida. Šele tovrstni izbris omogoča, da se med seboj povežejo člani družine, ki so bili pred tem desetletja v disfunkcionalnih odnosih. Vprašanje je seveda, koliko časa bo novo vzpostavljena harmonija trajala? Ker se *Praznovanje* na tej točki tudi konča, Vinterberg na zastavljeno vprašanje odgovarja v *Lovu*.

V *Lovu* se prebivalci ruralne skupnosti cele dneve trepljajo po ramenih, a hkrati zaradi zakonskih preprirov izgublajo otroke. Moški svojim kolegom deklamirajo hvalospeve o večni zvestobi, pri čemer lastni ženi ljubezen izpovejo le v popolnoma v-njenem stanju. Tudi lov, ki je ključna povezava moškega dela skupnosti, peša, saj zaradi visoke dioptrije možakarji plena ne zadenejo tako dobro, kot so ga včasih. Vinterberg nam torej pred očmi naslika idealno skupnost z madežem. Predvsem pa skupnost z obupno potrebo po dobri zgodbi.

In to je tudi točka, kjer se *Lov* prelevi v antitezo *Praznovanju*. V *Praznovanju* je namreč ves čas jasno, da se je v preteklosti odvijala zgodba, ki jo je potrebno za preživetje v sedanjosti ozavestiti in razgrniti pred očmi celotne družine. Zato je na paradoksalen način element disrupcije tudi najmočnejši element povezovanja. Zgodbi in spoznanju je do dna mogoče priti le v sodelovanju sicer sprtih članov družine. Obratno od tega pa je v zastavitvi uvoda v *Lov* jasno, da znotraj ruralne skupnosti elementa kohezivnosti ni. Da pa ga skupnost za odpravo nesoglasij na mikro nivoju sicer



obupno potrebuje, čeprav se tega sama niti dobro ne zaveda.

Kako zelo potrebujejo dobro zgodbo, člani skupnosti začutijo šele, ko se eno izmed vrtčevskih dekletc zlaže, da jo je zlorabil vzgojitelj. Zgodba je srhljiva, a hkrati odlična in je z vidika kohezivnosti skupnosti pravi blagoslov. Ne samo zato, ker se starši lahko končno začnejo posvečati svojim otrokom, ker starejši bratje postanejo zaščitniški do mlajši sester, temveč ker krila v vsej svoji mogočnosti razpre tudi izobraževalni sistem. Vzgojiteljice in vrtčevski psihologi, ki so jih leta izobraževali za tovrstno situacijo, lahko končno zablestijo v vsem svojem sijaju.

Da ima zgodba luknje in da so besede deklici položene v usta, ni pomembno in pravzaprav nikogar ne zanima. Kot tudi nikogar ne zanima, da se petletno dekletce zave posledic svoje laži in bi rado situacijo popravilo. Kolesje projekcij in kolektivne hi-

sterije je bilo pognano. Ker je potrebno v zgodbi participirati čim bolj aktivno, začnejo simptome zlorabe pri svojih otrocih iskati tudi ostali člani skupnosti. In jih seveda tudi najdejo. Vse od nemirnega spanca, pa do hitre menjave otroških razpoloženj. Ker na srečo zunaj skupnosti obstaja tudi sodni sistem, ki ga v nasprotju s prebivalci zanimajo dejstva in ne projekcije, je obtoženi oproščen. Seveda pravno-močno, ne pa tudi simbolno. Sodbe vseh sodišč ga namreč ne bi mogle oprati suma krivde, ki ga je nanj tako soglasno nalepila skupnost.

Izločitvi preganjalca se namreč tako v *Praznovanju* kot v *Lovu* zgodita manifestno, pred očmi celotne družine oziroma skupnosti. Sta neizbrisljivi, brutalni in vključujeta tako psihično degradacijo kot tudi krvavo fizično obračunavanje. Gledalcu seveda kaznovanje patriarha v *Praznovanju* zaradi njegove nedvoumne krivde prinaša zadoščenje in

olajšanje, kaznovanje vzgojitelja v *Lovu* pa zaradi njegove nesporne nedolžnosti toliko večjo napetost in nelagodje. Še posebej zato, ker nas režiser dolgo časa napeljuje na misel, da se vzgojitelj skupnosti pravzaprav ne bo postavil po robu. Da bo ostal skandinavsko kultiviran. Da bo obrnil glavo in nastavljal še drugo lice.

Če ostanemo na danskem filmskem teritoriju, bi takšna Vinterbergova poteza lik vzgojitelja približala glavnima junakinjama iz Trierjeve *Plesalke v temi* (*Dancer in the Dark*, 2000) ali *Loma valov* (*Breaking the Waves*, 1996), psihološko dramo pa spremenila v mučeniško dramo ali celo tragedijo. Kar bi bilo za gledalca seveda skrajno mučno, a hkrati tudi precej neverjetno in nezdržljivo z realistično formo, v kateri je Charlotte Bruus Christensen posnela *Lov*. Po drugi strani bi se Vinterbergov junak iz *Lova* lahko obnašal kot protagonistka iz Trierjevega filma *Dogville* (2003), vzela puško v svoje roke in se maščeval za storjene krivice. Toda tudi takšna rešitev bi bila nezdržljiva z vzgojiteljevim kultiviranim značajem, zato bi tudi tovrstna implementacija filmu odvzela naboj realizma in ga premaknila v okvirje revanšistične sage.

Znotraj nabora verjetnega in možnega se Vinterberg odloči, da bo zgodbo zapeljal drugače. Režiserja junakova krivda pravzaprav sploh ne zanima, zato nam tudi prihrani prizore zasliševanj in obrambe na sodišču. Gledalci vemo, da je junak nedolžen in to je dovolj. Špranje, ki bi se lahko pojavile v zvezi z junakovo neoporečnostjo, so z vidika scenarija in režije mojstrsko zaprte, da se lahko gledalci osredotočimo zgolj na vzgoji-

teljeva notranja stanja. Kopičenje jeze, ki kulminira in eksplodira na božični večer, je posledica občutkov, da ga je skupnost, s katero je bil tako dolgo in intenzivno povezan, izvrгла, izpljunila. Da so mu hrbet obrnili tisti, ki so mu bili najbližje.

Pa vendar Vinterbergov junak tudi v navalu najhujšega besa obdrži imidž humanista. Njegovo fizično obračunavanje s člani skupnosti ima kljub izjemni sili udarcev skorajda pridih civiliziranosti. In prav v tem se junak iz *Lova* razlikuje od Trierjevih junakinj, ki smo jih omenili zgoraj. Vinterbergov vzgojitelj je drugačen, ker v svoji skorajda nezemeljski etičnosti ne zdrsne na spolzkem terenu mučeništva. Je junak z visoko postavljenimi standardi, a hkrati tudi jasno zarisanimi mejami.

Prav zato je fascinanten konec filma, v katerem postane jasno, da se vzgojitelj po katarzičnem božičnem izbruhu odločil, da bo ostal član skupnosti. Te iste skupnosti, ki ga je skorajda brez izjeme ožigosala za krivega in mu odvzela status polnopravnega člana. Kako živeti z ljudmi, ki so te izdali? Kako se z njimi še naprej trepljaš po ramenih, kot da se ni nič zgodilo? Vinterbergov konec je neverjeten in edina racionalna razlaga, ki se ponuja, je, da vzgojitelj v skupnosti vztraja, ker bi odhod pomenil tudi priznanje krivde. Priznanje tega, da je storil nekaj, česar ga je oprostilo sodišče, mu pa domnevnega dejanja v resnici ni odpustil skoraj nihče od prebivalcev. In da tudi tisti, ki so mu odpustili, niso pozabili. Skratka, da je vzgojiteljevo vztrajanje v skupnosti vnovična potrditev ultimativne države pravičnosti.

Pa je interpretacija res tako enostavna? Vzgojiteljeva odločitev namreč ne pomeni samo implementacije pravičnosti temveč je lahko tudi drža skrajnega konformizma. Je vzgojitelja s tega vidika sploh še mogoče videti kot tragičnega junaka? Kaj če je vsaj tako tragičen kot vzgojitelj še kdo od ostalih likov iz *Lova*? Recimo nevrotično petletno dekletce, ki jo skupnost zaradi nedolžne laži prepričuje, da je bila zlorabljena, četudi se sama večkrat trudi razložiti, da se zloraba ni nikoli zgodila? Ali pa oče dekletca, ki mu shisteriziran izobraževalni sistem, panična žena in sovraštva polni prijatelji meglijo razum in onemogočajo zdrav dvom o krivdi obtoženega? S tega vidika se tudi sam naslov filma *Lov* ne zdi več tako enopomenski, kot se je morda zdel v izhodišču. Kdo je lovec in kdo preganjani, ko šibrovko napolni Thomas Vinterberg?

Tisa Vrečko

Kam gredo živi/preživelii?

Gospodar (The Master)

Režija Paul Thomas Anderson, 2012, ZDA, 144 min.

Veličina filma *Gospodar* se skriva v njegovi odprtosti in prepustnosti, v njegovi zgradbi, ki se čudovito ogne poudarjanju neke fabule ali koncepta, ideje. Kot tak se film pahljačasto razpi- ra in s tem ponuja nešteto izhodišč za interpretacije, oziroma to že kar narekuje. Gledalčeva vpletenost pri grajenju in spletanju filmskih prizorov v neko večjo celoto je tako vpisana v samo strukturo filma. Epskost brazde pe- nečega se morja, ki jo ladja pušča za seboj, epskost ptičje perspektive ka- mere, ki svet opazuje neprizadeto od zgoraj, se izmenjuje s pripetljaji v na nek način odmaknjenem in frenetičnem zasebnem svetu Freddieja Quella (Joaquin Phoenix). Film pred- stavlja vrstenje stanj in pripetljajev, ce- lo Freddiejevega srečanja z Lancasterjem Doddom (Philip Seymour Hoffman), vodjo gibanja *Cause* (cilj ali vzrok), namreč ne moremo označiti za dogo- dek. Kot dogodek pa umanjka tudi kulisa, ozadje, v ospredju katerega se dogaja povojni čas, t. i. čas miru, in to je ravno vojna. V nizu linearne pripo- vedi ter Freddiejevih spominov, sanj in vizij, je čas vojne prikazan ne kot voj- skovanje in smrt, temveč kot nesmisel- no čakanje, igranje na plaži ter popi- vanje, konec tega obdobja pa kot pre- davanje o mestu odrabljenih vojakov v novi, povojni družbi in hitra terapevt- ska seansa.



Zdaj pa kar k ključnemu vprašanju: o čem pravzaprav govori ta film? Eno izmed izhodišč za možen odgovor lahko predstavlja ravno naslov filma: *The Master*, ki ga lahko iz angleščine prevajamo kot Gospodarja ali kot Mojstra in glede na filmske dialoge sta pravzaprav smiselna oba prevoda. Zadnji, ker Mojster (v sebi zaobjema tudi milejšo različico Učitelja) predstavlja naziv vodij raznih kulturnih gibanj, prvi pa v okviru poslednjega pogovora med Gospodarjem in Freddiejem: »*Če ti uspe ugotoviti, kako živeti, ne da bi stregel gospodarju, kateremukoli gospodarju, nam sporoči, boš? Zakaj bil bi prvi v zgodovini sveta.*« V tem okviru naslov napotuje na razmišljanje o njunem odnosu v okviru dialektike gospodarja in hlapca, toda gospodar nad slednjim zagospoduje zaradi tega, ker manj ceni življenje, zato hlapčevstvo hlapca predstavlja

hlapčevstvo vrednosti, ki jo sam pripisuje življenju. Zato bi bilo takšno preišljevanje, kakor tudi razumevanje njunega odnosa na način BDSM dominantnega in podrejenega para nezadostno in nasilno popreproščeno. Njun odnos namreč ostaja veliko kompleksnejši, Doddova navdušenost nad Freddiejevo norostjo, iskrenostjo ter primitivnostjo, ter Freddiejevo neke vrste oboževanje Dodda, ker ga je ta sprejel in vidi v njem več, kot vidi sam v sebi, predvsem pa ker: »*Komu si pa še všeč, razen meni?*« Vendar se njun odnos, srž njune dinamike, trdim, stika ravno na točki življenja. Kako? Režiser je ob filmu izrazil naslednje: »*Po toliko smrtih in vsem tem uničenju se ljudje sprašujejo: 'Kako se je to lahko zgodilo?' in 'Kam gredo mrtvi?' – dve silno pomembni vprašanji.*« Če naj se vrnem k izhodiščnemu vprašanju, torej o čem govori ta film, se iz tega poudarka, iz-

oblikuje odgovor in sicer ne kot zastavitev vprašanja »*Kam gredo mrtvi?*«, kakor ga formulira P. T. Anderson, temveč ravno kot »*Kam gredo živi/prežive-li?*«. Film se namreč ne ukvarja s problematiko vojne in smrti, temveč ravno s problematiko časa miru (kakor opozori tudi sam mednapis v filmu) in življenjem. Vrednost, ali bolje, sama vsebina življenja je postala vprašljiva – tako za Dodda, ki s svojim razumevanjem dneva kot pošasti, ki jo je potrebno premagati, ter verjetjem v prejšnja in prihodnja življenja relativizira predmetnost sedanjega, kakor za preživelega Freddieja, ki se po končani vojni nikakor ne more vrniti domov, k Doris, ljubezni svojega življenja, in katerega vsakdan se vrti okoli seksa, alkohola in norosti. Vsak od njiju se po svoje žene za tem, da bi si svoje življenje prisvojil, usvojil nazaj oziroma zares. »*Res je, da za dvojnika vedno nagonsko smatramo, da je njegova realnost 'boljša' kot realnost samega subjekta – in v tem smislu se lahko zdi, da predstavlja nekakšno nesmrtno instanco v razmerju do smrtnosti subjekta. A to, kar subjekt navdaja s tesnobo, mnogo bolj kot njegova prihodnja smrt, je najprej njegova nerealnost, njegov neobstoj. Ne bi bilo tako hudo umreti, če bi bili lahko povsem prepričani, da smo vsaj živel; a prav to življenje, naj bo še tako minljivo, je tisto, v kar zdvomi subjekt pri razcepitvi osebnosti.*« Tako piše Clément Rosseta v svoji knjigi *Realno in njegov dvojnik*, podnaslovljeni *Esej o iluziji*, v kateri se ukvarja z iluzijo, podvajanjem in razcepljanjem realnega. Vendar razcepitve jaza ne opredeli kot (nujno) patološko, temveč poudari, da je to

način, kako singularen in enkratno posameznik poskuša misliti sebe, svoj jaz, ki je ravno zaradi te singularnosti, istosti zgolj s samim seboj, ki predstavlja temeljno strukturo realnega, nepriemerljiv, neopredeljiv in s tem nemisljiv. Iz tega izhaja, da subjekt v poskusu misliti samega sebe in svoj obstoj, »sebe« podvoji, vendar ob tem realnost podeli ravno dvojniku in s tem postane »jaz nekdo drug«, »pravo življenje« pa »odsotno« (Rimbaud). Ob tej nemožnosti misliti svoj obstoječi jaz, je obstoj ta, ki je videti dvomljiv ter problematičen, in ne gotovost same smrti. Nadalje pa je po Rossetu temeljni pogoj za to, da jaz vzame nase jaz, ta, da se subjekt odreče dvojniku in opusti poskuse, da bi jaz dojel v protislovju enkratnega – v takšnem primeru pride do sovpadanja, vračanja drugega k jazu, vračanja drugod k tukaj in s tem do priznanja enkratnega in sprejemanja življenja. Temeljno zagato Lancasterja Dodda, t. i. Gospodarja, ki jo metodološko poskuša razrešiti z vrnitvijo posameznikove zavesti v prejšnja življenja (kar je pravzaprav zgolj proces podvajanja subjekta dozdnevno v času nazaj), torej predstavlja ravno izmuzljivost dejanskosti življenja in ne njegova končnost. Iskanje tega, kar si »bil«, da potrdiš, da zdaj si, ustvarjanje razlike, ki dozdnevno edina lahko potrdi tvojo identiteto v zdajšnjosti. Razcepljenost pa zadeva Freddieja še na drugačen način – film bi lahko v takšni interpretaciji označili za njegovo odisejado nazaj k sebi. V njegovem liku namreč lahko razberemo nekakšno dvojnost: kakor da bi z odhodom na vojsko za seboj pustil nekoga drugega Freddieja, Frieddieja, ki

se je od njega odcepil in nadaljeval svoje mirno življenje doma, najverjetneje skupaj z Doris, Freddieja, ki je nekakšen njegov vzporedni dvojnik. In kakor da bi se bal, da bo zmotil njegovo idilo, odlaša s svojo vrnitvijo domov. Konec koncev ravno njegova vrnitev predstavlja prekinitev njegove iluzije *happily ever after*, ki sta jo ves ta čas živela njegov in Dorisin dvojnik. Za razliko od Odiseja pa Freddiejeve poslednje naloge ne predstavlja osvoboditev »Penelope«, saj je bila ta ves čas prisotna zgolj v svoji odstranjenosti. Zato se sčasoma ponovno poda na pot, opravi s svojim prijateljem Mojstrom/Učiteljem/Gospodarjem in tik za prvim dejanskim *coitusom*, uspešno združitvijo, šele zares za nekaj časa obmiruje: na obali, v objemu peščene ženske. Ta topel objem je v popolnem nasprotju z vlogo ženske iz peska, ki je bila prisotna v začetnih prizorih, kjer se je Freddie v družbi vojakov ukvarjal zgolj z njeno »luknjo«. Ta kakor simbol stke njegovo pot in pripoved se v ponovitvi zaokroži, odisejada je končana – ker je bila vsa njegova poprejšnja seksualnost na nek način ne-»realna«, saj je pred sovpadanjem pravzaprav pripadala »drugemu« Freddieju, tako kakor kurci in pičke Rorschachovega testa – v svoji podobi nazorni in neposredni, podobni, a vendar neidentični, neisti. Kakor o prelivanju črnila pravi dr. Malcom Long, fiktivni lik grafičnega romana *Watchmen* (Alan Moore, Dave Gibbons, John Higgins; 1986–1987): »Gledal sem v Rorschachov madež. Skušal sem se pretvarjati, da je videti kakor drevo, ki širi svoje veje, sence združene pod njim, toda ni. Videti je

bil bolj kot crknjena mačka, ki sem jo nekoč našel, debele, svetleče ličinke se slepo zvijajo, rijejo druga prek druge, mrzlično iščoč tunela stran od svetlobe. Ampak celo to je izogibanje prave groze. Prava groza je to: na koncu je preprosto slika prazne brezsmiselne črnine. Sami smo. Nič drugega ni.« Dobesednost življenja je torej tista, ki nas spravlja v grozo, in ne gotovost smrti, film pa na vprašanje *Kam gredo živi?* vendarle ponudi prijeten odgovor: na obalo.

Tereza Tomažič

Poglobljen pregled teorij naroda in nacionalizma

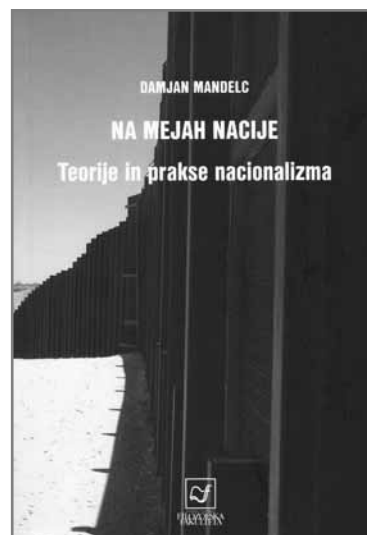
Damjan Mandelc: Na mejah nacije: teorije in prakse nacionalizma

Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2011

Preučevanje naroda in nacionalizma je v svetovnem akademskem prostoru v zadnjih desetletjih doživelo močan vzpon, potem ko je bilo, kot ugotavlja Damjan Mandelc v svoji knjigi *Na mejah nacije: teorije in prakse nacionalizma*, dolgo prezrto tako od politične filozofije kot od sociologije. Predvsem nacionalizem je svojčas že bil zaznamovan kot »relikt časov, ki so mimo«, a so se stvari ob koncu 20. stoletja bliskovito spremenile. Prelomni družbeni dogodki, kot so razpad večnacionalnih federacij, kakršni sta bili jugoslovanska in sovjetska, ter krvavi izpadi ekstremnega nacionalizma v Ruandi in BiH, so to teoretsko področje spet vrnili na dnevne rede odmevnih akademskih konferenc in simpozijev, čemur je sledilo izdajanje pomembnih publikacij in ustanavljanje specializiranih institucij, namenjenih njegovemu raziskovanju. Z avtorjevega vidika je poglobljen interes za to tematiko povezan z osebno biografijo, ki je izrazito generacijska ter vzporedna širšim družbenim kontekstom odraščanja v specifičnih zgodovinskih okoliščinah. »Rojen v Socialistični federativni Republiki Jugoslaviji, na skrajnem severu države, sem kot otrok še občutil nekaj jugoslovanskega zanosu, le malo kasneje, v drugi polovici

osnovnošolskega izobraževanja, pa so se politični in zgodovinski vetrovi že začeli obračati v smeri etničnega domoljubja. Polni strahov pred srbskim nacionalizmom in okrepljeni z domačo propagando smo poslušali na novo spisane domoljubne pesmi in se pustili iz Jugoslovanov prevzgjajati v Slovence, iz naroda v nacijo.«

Besedna zveza »se pustiti prevzgjajati« sama po sebi izvrstno opiše Mandelčev biografski prehod iz nacionalnega subjekta do distančnega akademskega pogleda, ki ga avtor privzema v knjigi. Ena ključnih enigem slehernega raziskovanja nacije leži namreč prav v tem, kako struktura identitetnih označevalcev, ki »deli, razdružuje in re-klasificira razlike«, ureja polje biološkega in znotraj tega predvsem emocionalnega, od koder nacionalizem tudi črpa svojo moč. Kot Mandelc v knjigi citira Michaela Ignatieffa, je (nacionalna) identiteta po eni strani vedno strukturno-relacijska in se vzpostavlja samo v odnosu do neke druge (npr. Srb se lahko definira le v odnosu do Hrvata), a nacionalistična ideologija tiste osebne identitete nikoli ne pogoltno povsem, čeprav ljudje pogosto govorijo politični jezik, namesto da bi opisovali svojo lastno življenjsko izkušnjo. Ideologija kljub svoji fikтивности svoje



»gradivo« zares jemlje iz resničnega življenja.

Ko se spustimo v teoretski vidik tega družbenega pojava, hitro uvidimo, da gre za teoretsko krajino, ki je tradicionalno cepljena na različne perspektive, od katerih so ene radikalno drugačne od drugih (denimo modernistične od evolucionističnih), kar se tudi kaže kot glavna ovira na poti do univerzalne in enotne teorije naroda in pripadajočih nacionalizmov. Mandelc se tukaj pridružuje mnenju Umuta Özkirimlija, da enotna teorija nacionalizma sploh ni mogoča in se ob tem dodatno sprašuje, da »*če ne moremo sestaviti enotne teorije nacionalizma, mar to pomeni, da ga ne moremo (ali ne smemo) niti teoretizirati?*« Še zdaleč ne – kot Özkirimli tudi Mandelc namesto priseganja eni združeni teoriji pritrjuje vidiku, da moramo v preučevanju nacionalizma formulirati »*delne teorije, ki zadostijo različnim aspektom nacionalizmov.*« Ali, kot pravi Craig Calhoun, zaobjemati nacionalizem v vsej njegovi kompleksnosti oblik pravzaprav tudi *zahteva* multiple teorije.

Avtor se v knjigi zato področja naroda in nacionalizma loti na heterogen in tudi pregleden način. Takšen pristop že v uvodu terja določena terminološka pojasnila, že samo zaradi osnovnega angleškega samostalnika *nation*, ki v slovenščini pogosto uvaja zmedo s cepitvijo na *narod* in *nacijo*. Posebno poglavje dobi tudi pojem *etničnosti*, ki je bil, kot zapiše Colette Guillaumin, historično gledano »*uspešno sprejet v francoskih družbenih vedah ravno zato, ker se je bilo z njim mogoče izogniti nelagodnosti ob uporabi termina rasa, potem ko je*

slednja zaradi nedokazljivosti bioloških razlik pridobila negativno konotacijo.« Od tu naprej Mandelc obširno razčleni nosilne paradigme in teorije preučevanja naroda, katerih natančno razumevanje je po njegovem mnenju ključno na poti do odkrivanja morebitnih novih pristopov. Ob definiranju že uveljavljenih paradigem, kakršne so modernistična, etnosimboliistična ali primordialiistična, opozarja tudi, da bi bilo treba več znanstvene pozornosti nameniti »*tudi tako imenovanemu banalnemu nacionalizmu, kot ga definira Michael Billig*«, ki je v knjigi sicer preveden kot *vsakdanji nacionalizem*. Po Mandelčevem mnenju se prav s takšnimi intervencijami nacionalizma v vsakdanjost v obliki stereotipov, predsodkov, izobešanja zastav, zahvalnih dnevo in državljanških obletnic reproducira nacionalna država, večina socioloških teorij pa, na kar opozarja Billig, te detajle izpušča.

Druga polovica knjige se v dobršni meri osredotoči na konkreten raziskovalni objekt, namreč na slovenski nacionalizem v luči spremembe nacionalističnih praks in diskurza tako v času klasičnega nacionalnega gibanja pred samoodločbo kot tudi v času osamosvojitve in današnje pozne tranzicije. Takoj na začetku poglavja avtor odpre vprašanje zgodovinskega izvora slovenskega naroda in morebitnih povezav med njegovo današnjo obliko ter etnogenezo Slovanov in povezav s Karantanci in Veneti. Ob govoru o osamosvojitvi Mandelc dogodka leta 1991 opisuje kot »*zavidljiv uspeh, če vemo, da je skupno število vseh etnonacionalnih skupin desetkrat večje kot število realiziranih nacionalnih projektov.*« V skladu z zastavljeno metodo-

loško raznolikostjo se avtor prek analize javnomnenskih raziskav nato usmeri v konkretno analizo in oceno stanja nacionalizma v Sloveniji, z vprašanjem, *»kako se je spreminjala percepcija prebivalcev poosamosvojitvenega obdobja do tujih skupin oziroma do sodržavljanov, pripadnikov verskih, jezikovnih, nacionalnih in kulturnih skupin/manjšin.«* Slovensko nacionalno gibanje je sicer primerjalno možno umestiti nekje vmes med etnično razsežnost baskovskega nacionalizma ter kulturno-državljsko razsežnost katalonskega kot dveh primerov »periferne nacionalizma«, mednarodno zapostavljenega v ekonomskem, političnem in kulturnem smislu. Od tu pisca pot vodi do tém skrajnega nacionalizma in ksenofobije, predvsem v povezavi z imigranti, begunci, Romi, Muslimani in izbrisanimi. Mandelc se pri obravnavi teh manjšinskih družbenih skupin odločno opredeli, da je *»moralna dolžnost zavrniti nacionalizem, kadar je ta uperjen proti najrazličnejšim manjšinam oziroma je v funkciji zaprte družbe,«* pri čemer se strinja z liberalnimi ali defenzivnimi oblikami nacionalizmov, po katerih je *»potrebno zavrniti in obsoditi totalitarni oziroma fundamentalistični nacionalizem.«*

Globalno gledano so različne oblike nacionalizmov v dobi Beckove družbe tveganja in Baumanove *»epohe neangažiranosti, nezainteresiranosti, bega in obupa«* vendarle podvržene procesom, ki krepijo nadnacionalno, transnacionalno, globalno solidarnost, kar ne trese samó pomembnosti narodov in nacij, temveč vzporedno tudi tradicionalnega pojmovanja državljanstva, ki po novih perspektivah ni več

nujno vpeto v državo kot edini okvir, znotraj katerega se podeljuje. Mandelc opozarja na opazke več avtorjev, da so procesi medsebojne povezanosti sveta bistveno daljši, kot jih pogosto razumemo, saj se stopnjujejo že zadnjih pet stoletij, zato ima uporaba novih terminov (»globalnost«, »transnacionalnost« namesto starih, kakršen je »internacionalnost«) prej vlogo zamegljevanja tega dejstva. Opisovanje odnosa med nacionalno državo in globalno logiko sodobne družbene izkušnje se kaže kot sila nedoločljivo, saj globalna doba obenem *»spodmika temelje nacionalni držbi, a hkrati legitimira nacionalno identiteto in nacionalno (kulturno) skupnost kot pribežališče pred pretečim zunanjim svetom in zavetje, ki ga nacionalna država vedno manj ponuja.«* Protiintuitivno se celo zdi, da smo po dveh intenzivnih desetletjih, ki jih avtor opiše kot pohod globalizacije, zdaj priča ohlajanju in celo novemu procesu deglobalizacije. V vsakem primeru Mandelc narode še vedno, kljub morebitnemu zdrsu v stanji postnacionalnega in transnacionalnega, prepozna kot *»pomemben vir politične in kulturne identitete,«* kjer *»države in njihovi okviri ponujajo podporo vsem nadnacionalnim dejavnikom.«*

Linijo diskusije avtor v knjigi zaključuje s konceptom kozmopolitstva, ki se, po besedah Ksenije Vidmar Horvat, kaže kot *»eden najbolj atraktivnih konceptov, s katerim kritična družbeno teorija spodbija predstave o hegemonjskih učinkih globalizacije.«* V vsakem primeru je, kot pravi April Carter, možno najti *»oblike nacionalizma, ki so kompatibilne z izvornim kozmopolitstvom, sploh tiste, ki izražajo zavezo*

univerzalističnim političnim principom, denimo liberalizem ali republikanstvo, in ki torej sprejemajo odgovornost onkraj nacionalnih meja.«

Temu sledi tudi avtorjev sklep, da živimo v svetu prekrivajočih se identitet in afinitet, med katerimi je narod le ena od tekmujočih struktur identitete, in pogosto niti ne najpomembnejša. Mandelc tu pusti odprt prostor, v katerem se bo v prihodnosti svet bodisi »gibal k večji povezanosti in sodelovanju, torej globalni viziji, ali pa bo še naprej ostajal razdeljen na nacionalne skupnosti, ki bodo vsaka zase iskale svoje priložnosti in se legitimirale na podlagi ekskluzivnosti in ločenosti.«

S knjigo Damjana Mandelca je slovenski znanstveni prostor tako dobil referenčen pregled teorij naroda in nacionalizma, vključno s sorodnimi koncepti in problemi, ki se jih tovrstne študije dotikajo. Glede na to, da gre za Mandelčevo prvo knjižno delo, bo avtorjeva ključna naloga tudi prenos tovrstne refleksije med širše množice, saj bi kot perspektivni avtor v prihodnosti zagotovo lahko zaznamoval slovensko intelektualno krajino. Prav zaradi akademskega značaja te publikacije namreč nikakor ne gre ignorirati pomena širjenja tovrstnega znanja v javnem prostoru. Ohranjanje racionalne distance do pretirano čustvenega dojetja lastne narodnosti, v katerega s(m)o interpelirani na vsakem koraku, bi namreč moral predstavljati tisti kognitivni kapital, s katerim bi moral biti opremljen sleherni pripadnik nekega naroda.

Matic Majcen

Postjugoslovanski film: Slog in ideologija

Jurica Pavičić:
Postjugoslavenski film:
Stil i ideologija
Hrvatski filmski savez,
Zagreb 2011

Ko se avtor s področja bivše Jugoslavije odloči napisati knjigo o filmski produkciji v vseh 7 državah, kolikor jih je nastalo po razpadu skupne politične tvorbe, se ta ambicija s slovenskega vidika kaže kot polna morebitnih spregledov. Pot slovenskega poosamosvojitvenega filma se po uspehih pač težko postavlja ob bok bosanskemu ali srbskemu, njegova tekstualna specifika pa je obenem bistveno drugačna od držav, v katerih je ob koncu minulega stoletja divjala vojna in kjer so se namesto takojšnjega vključevanja v evro-atlantske organizacije najprej morali spopasti z odpravo njenih posledic, tako materialnih kot psiholoških.

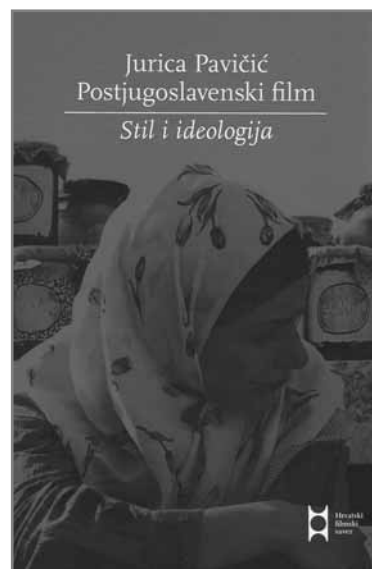
Jurica Pavičić, hrvaški filmski kritik in kolumnist, se je pri pisanju knjige *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* bržkone zavedal nevarnosti, ki pretijo takšnemu projektu. Njegova prednost je predvsem ta, da knjiga ne izhaja iz pogosto površnega in posplošujočega publicističnega diskurza, temveč iz akademskega. Knjiga je med leti 2008 in 2011 nastajala kot doktorska disertacija na Filozofski fakulteti Univerze v Zagrebu, s čimer je samoumeven tudi znanstveni aparat, ki je ključen za vrednotenje knjige, ki vire

in informacije črpa iz več jezikovno ločenih držav. Morda bi se v kakšni drugi stroki zdelo čudno, da je potrebno posebej izpostavljati akademski pedigre avtorja, a filmske študije so v slovenskem okolju pač specifična zgodba. Pomislimo – za koliko knjig domačih avtorjev s področja filma lahko v našem okolju rečemo, da gre dejansko za empirične raziskave z jasno zastavljenimi raziskovalnimi tezami, metodami in cilji? Čeprav bi bile takšne izdaje ključne za produkcijo vednosti o filmski umetnosti, jih lahko zaradi objektivnih okoliščin (predvsem pomanjkanja institucije za opravljanje takšnih raziskav) preštejemo na prste ene roke. Vsaka tovrstna publikacija, ki se dotika slovenske kinematografije, se zato ponaša z dodano vrednostjo – pa čeprav prihaja iz sosledstva.

Pavičić ovrže predsodek, da bi lahko šlo z nacionalnega vidika za neuravnoteženo raziskavo, saj se avtor že takoj v uvodu sooči s to problematiko. Puščico uperi na tuje publikacije, ki jih je možno obdolžiti takšnih napak in predvsem na Dino Iordanovo kot avtorico, ki kljub svoji profilirani akademski karieri na Zahodu slovi ravno po tovrstnih spregledih. Pavičić denimo izpostavlja njeno *»posmehovanje makedonskim prizadevanjem, da na osnovi vsega 50 igranih filmov konstruira nacionalno tradicijo, podobno pa je tudi primer Slovaške, kjer se (po njenem mnenju op. a.) 'iznajdeva 100-letna tradicija kontinuitete tam, kjer pred 10 leti ni bilo še ničesar (razen v kontekstu Češkoslovaške)»* (str. 17) Hrvaški avtor tu priv-

zame bistveno bolj realen in večplasten pogled in denimo pravi, da filmov, nastalih v času jugoslovanske federacije, bodisi ni bodisi jih je možno ločiti po nacijah in obenem ugotovi, da je *»nesporno, da (nacionalno mešani op. a.) filmi obstajajo, kakor je dejstvo tudi to, da niso bili vsi jugoslovanski filmi takšni. Nekateri izmed njih se res niso mogli ali se ne morejo identificirati kot del ene (ali več!) partikularnih tradicij, nekateri pa se očitno lahko.»* (str. 18) Stvari niso črno-bele in avtor že v uvodu nakaže, da ga ne zanima pavšalno in površno kategoriziranje nacionalnih tradicij.

Pavičić v knjigi od uvoda do konca nenehno poudarja poseben status slovenske kinematografije v primerjavi z ostalimi državami bivše skupne federacije v obdobju po osamosvojitvah. V pregledu dogajanja v vseh državah med zadnjimi 20 leti v posebej posvečenem »slovenskem« glavju denimo izpostavi, da je bil Filmski sklad *»prvi in dolgo tudi edini javni sklad na postjugoslovanskem prostoru, ki je skrbel za film, ne da bi film bil doma bodisi iz vršne oblasti (ministrstev za kulturo) ali privatnega podjetništva,«* (str. 32), pri tem pa izpostavlja tudi skladovo sistematično podporo



kratkemu filmu, ki je na teh prostorih prav tako unikatna. Največja vrednost knjige za slovenski prostor pa vendarle leži v naslednjem poglavju, namenjenem kontekstualizaciji postjugoslovanskega filma v širšem vzhodnoevropskem obzorju, saj tu izluščimo ovržbo nekaterih očitkov (avtor jih seveda ne navaja), ki jih slovenski medijski prostor – predvsem pa tisti z desnega političnega pola – lansira o domačem filmu. Denimo demagoško izjavo o tem, da smo Slovenci unikat v tem, da slovenski filmarji v nekakšni mazohistični gesti snemajo zgolj filme o marginalcih – brezdomcih, prostitutkah, revežih, narkomanih itd. – in da ne zmorejo vzpostaviti pozitivno naravnanih likov ali bolj rečeno, junakov. Pavičić izpostavlja, da še zdaleč ne gre za slovensko specifiko, temveč na primerih dokaže, da gre za širši trend, ki se odvija v več postkomunističnih državah. Po nenadnih družbenih spremembah po padcu železne zavese se ne zgolj slovenska, temveč kar celotna vzhodnoevropska kinematografija *»vse pogosteje umika v socialno evazijo in se vse pogosteje ukvarja z liki, ki so družbo zavrnil ali so bili iz nje izpljunjeni.«* (str. 87) S tem, pravi avtor, *»nastaja paradoks, da je v tem desetletju (po prelomu stoletja op. a.) morda najmočnejši, v vsakem primeru pa najbolj viden 'žanr' tranzicijskega vzhodnoevropskega filma 'žanr' film o – marginalcih.«* (prav tam) Še večji paradoks je to, da ta »žanr« sploh ni bil najbolj viden v majhnih kinematografijah, podobnih slovenski, kot so madžarska, estonska, bolgarska in romunska (čeprav je bil v

teh državah zelo prisoten), temveč tudi v največji – v ruski. Na ta način Slovenija ni zaostajala, temveč je, ironično, vzporedno s širšimi družbenimi spremembami prav s to potezo držala stik s trendi v drugih vzhodnoevropskih državah in je tudi *edina* od jugoslovanskih držav poleg izrazitega namenjanja prostora marginalcem šla skozi fazo *nostalgije* (str. 98), predvsem v obliki ožje definirane jugonostalgije. Takšnih izjav kritikov slovenske kinematografije ta knjiga ovrže še več – denimo s primerom romunskega novega vala, ki si je v zadnjem desetletju dobesedno pokoril Zahodno Evropo in osvajal največje nagrade v Cannesu, vendar lahko za njihove filme kljub vsemu globalnemu uspehu prav tako kot za slovenske rečemo, da jih doma »nihče ne gleda«, kar je preslikan problem mnogih kakovostnih slovenskih avtorskih filmov. Po drugi strani so filmi, ki so bili v postjugoslovanskem prostoru deležni največje gledanosti, ideološko sporne naracije, ki so se pojavile v obdobjih močnega nacionalizma, denimo v Srbiji devetdesetih let, pri katerih je bila seveda apologija Miloševićevega režima in njegovih posledic med vrsticami visoko na tematskem planu in daleč od umetniške neoporečnosti prej omenjenih slabo gledanih avtorskih filmov. Visoka gledanost dokazano ne pomeni tudi visoke kakovosti.

V nadaljevanju sledi glavni del knjige, ki ponudi osredotočenje na nekatere slogovne trende, ki so zaznamovali predvsem hrvaško, bosansko in srbsko kinematografijo. Prvi izmed teh pojavov je film samoviktimizacije, ki je bil prisoten predvsem v hrvaški,

deloma pa tudi v bosansko-hercegovski in kosovski kinematografiji. Za ta trend, pravi avtor, so morali biti izpolnjeni konkretni politični, ideološki in socialni predpogoji: vojna, zunanja agresija, povečani nacionalizem in »dominanten občutek, da je skupnost, kateri pripadamo, nedolžna in/ali nemočna žrtev.« (str. 135) Filmi, kot so *Vrijeme za* (1993, Oja Kodar), *Anđele moj dragi* (1996, Tomislav Radić), *Bogorodica* (1999, Neven Hitrec), *U okruženju* (1998, Stjepan Sabljak), *Go West* (2005, Ahmed Imamović) in kosovski *Anatema* (2006, Agim Sopi) avtorju tukaj služijo kot podlaga za obširne študije primera. Zanimivo, prav slednji film mu služi kot primer ovržbe ene izmed zmot, ki se je medtem prijala na Hrvaškem – da so bili filmi samoviktimizacije predvsem izrazit hrvaški pojav v devetdesetih letih (str. 125), vendar prav *Anatema* dokazuje, da so se »pojvaljali tudi drugje v postjugoslovanskih kinematografijah, kjer so obstajali politični in ideološki predpogoji za to.«

Drugi trend, film samobalkanizacije, je bil po zaslugi odmevnih predstavnikov, kot so *Podzemlje* (*Underground*, 1995, Emir Kusturica), *Lepe vasi lepo gorijo* (*Lepa sela lepo gore*, 1996, Srđan Dragojević), *Pred dežjem* (*Before the Rain*, 1994, Milčo Mančevski), ter odmevnih teoretskih intervencij Fredrica Jamesona, Dine Iordanove, Nevene Daković in Tomislava Longinovića širše diskusije deležen že v drugih publikacijah. Kot Pavičić citira Longinovića, »te filme karakterizira nenehno ponavljanje moških stereotipov, preko katerih se postjugoslovanski prostor predstavlja

kot območje, v kateri kultiviranje ekstremnih strasti teži k temu, da zadovoljijo zamišljeno potrebo po nasilju Zahodnega očesa.« (str. 173) Prav zaradi te zahodnjaške pozornosti (tako festivalske kot publicistične) so bili filmi samobalkanizacije za razliko od tistih samoviktimizacije izjemno uspešni tudi daleč onstran meja lastnih držav. Kot zavračanje tega modela pa je nastal še tretji tip filma, tokrat s povsem drugačnimi ambicijami. Sem Pavičić v ospredje postavi *Grbavica* (2006) Jasmile Žbanić, ki je »v slogovnem smislu predstavljala radikalno nasprotje filmom samobalkanizacije do te mere, da lahko govorimo tudi o vgrajeni intertekstualni kritiki tega modela.« (str. 181) Za razliko od filmov, ki so zasičeni z nasiljem in krutostjo, Žbanićeva ne prikazuje niti vojne niti storilcev niti nasilja, obenem pa se »znebi problemov reprezentacije Drugega, ki so obremenjevali filme samoviktimizacije.« (str. 183) Film se s tem po Pavičićevem mnenju uvršča v slog urbanega minimalističnega realizma, ki je bil značilen za nekatere zahodnjaške kinematografije, predvsem v filmih bratov Dardenne, Andree Arnold ali berlinske šole. S tem je film *Grbavica* predstavljal zastavonošo trenda, za katerega Pavičić predlaga izraz film konsolidacije ali film normalizacije (str. 185) in ki se izteče v filme kot *Pri stricu Idrizu* (*Kod amidže Idriza*, 2004, Pjer Žalica), *Armin* (2007, Ognjen Sviličić), *Sneg* (*Snijeg*, 2008, Aida Begić) in *Črnci* (*Crnci*, 2009, Zvonimir Jurić in Goran Dević).

V preostanku knjige se Pavičić usmeri v kvalitativno analizo žanrov v

postjugoslovanskem filmu, kjer najprej posveti pozornost t. i. *političnemu pulpu* na čelu s kontroverznim *Srbskim filmom* (*Srpski film*, 2010, Srđan Dragojević), kjer navidez subverzivni alegorični nastavki nudijo priložnost za kritiko, saj oba ključna predstavnika tega trenda, tako *Srbski film* kot *Življenje in smrt porno tolpe* (*Život i smrt porno bande*, 2009, Mladen Đorđević) v epistemološki okvir glavnih junakov vpeljujeta moment amnezije, v kateri je krivda prenesena na nek zunanji »demonstermind, Velikega Manipulatorja, ki ne pripada družini/skupnosti, temveč je prišel od nikoder,« (str. 228), glavni junak pa je v tej »manipulativni pasti prevaran in se ne zaveda njenih končnih ciljev in mogočih konsekvenc,« kar seveda v referiranju na realno politično situacijo pomeni, da omenjena filma preprosto lažeta, ko vse obstoječe zlo zgostita v lik simbolnega voditelja in s tem prelagata krivdo in odgovornost navzven. V osredotočanju na žanr komedije do prostora ponovno pride tudi slovenski film, pa vendarle je tudi tukaj trend uspešnosti komedije v slovenskem prostoru postavljen v širši kontekst, kajti »komedije so (...) žanr, ki se v kinematografijah bivše Jugoslavije kaže kot komercialno najuspešnejši. Pri tem se postjugoslovanske kinematografije ne razlikujejo bistveno od ostalih manjših evropskih, in še posebej vzhodnoevropskih kinematografij, kjer se komedije neredko znajdejo na vrhu gledanosti domačega filma.« (str. 232) Še ena demagoška izjava, ki kosi po slovenskih medijih, je torej odpravljena z argumentom, da gre v tem zgolj za del

širšega dogajanja ne samo na področju bivše skupne države, temveč v vsej Vzhodni Evropi.

V zadnjem delu knjige se avtor osredotoči na eno ključnih tem, s katero se ubadajo majhne kinematografije nasploh – s percepcijo pri večjih nacionalnih entitetah, pri čemer se postjugoslovanski filmarji bistveno razlikujejo od, denimo, cineastov tretjega filma. Pavičić citira Dino Iordanovo, ko pravi, da »filmarji tretjega sveta nudijo alternativno ideologijo kot protipol dominantnemu Zahodnemu modelu. (...) Vse, kar želijo balkanski filmarji, pa je, nasprotno, da bi bili sprejeti.« (str. 244) Seveda, kajti prav Zahod je tisti, ki je za recepcijo ne samo filmov, temveč tudi glasbe in »balkanske eksotike« nasploh proizvedel paradigme, kot so *Balkan cinema*, *Balkan style*, *Balkan sound* in *Balkan beat*, s čimer je težko spregledati dejstvo, da v tem smislu »Zahodni prejemnik pri tem funkcionira na način, ki je podoben kupcu spominkov na nekem eksotičnem turističnem cilju, ki bo popolnoma nezainteresiran za lokalni industrijski proizvod, ampak bo kupil nek nepopolni ročni izdelek, v živo prepričan, da je reč o ročnem delu preprostih, avtentičnih lokalnih ljudi.« (str. 248) Oblikovalci tako imenovanega »balkanskega filmskega sloga« tako niso zgolj filmarji, temveč najprej morada celo mednarodni festivali ter koprodukcijiska in distribucijska podjetja. »Kot posledica tega je postjugoslovanska filmska industrija popolnoma prepuščena zahodnemu okusu in je v popolnosti odvisna od oligopolne sestave moči, ki regulira tržišče art filma,« (str. 255) Kot posledico tega avtor v

sklepu izpostavi, da so bile lokalne in temporalno specifične razmere tiste, ki so pomembno vplivale na korpus postjugoslovanskega filma – z izjemo Slovenije, ki se je edino uspela približati »tematskim in slogovnim značilnostim, ki so tekle vzporedno s tistimi v preostanku Vzhodne Evrope.« (str. 263)

Na koncu se izkaže, da je poseben položaj slovenske kinematografije sam po sebi razlog, da niti en slovenski film ne prejme študije primera v celotni knjigi, ampak ta mesta vseeno zasedejo standardni kandidati hrvaške, bosansko-hercegovske in srbske kinematografije. S tem avtor med vrsticami nekako sam sebi postavlja vprašanje, ali ni tudi sama paradigma postjugoslovanskega filma (sicer bistveno bolje definirana od, denimo, balkanskega filma, ki so jo lansirali zahodni avtorji) sama po sebi vprašljiv konstrukt, ki, čeravno definiran s političnimi koordinatami, ne zmore opisati in zaobjeti vseh trendov, ki so se odvijali v zadnjih dveh desetletjih na tem področju. Knjiga zaradi tega ni popolna, morda pa je tudi njena metodologija zaradi zanašanja na kvalitativnost vendarle premalo sistematična in ne upošteva celotnega vzorca filmov v posameznih nacionalnih kinematografijah, temveč zgolj že tako ali tako najbolj debatirane primere.

Kljub temu knjiga *Postjugoslovanski film: Slog in ideologija* tvori tip akademske raziskave, kakršnih predvsem v Sloveniji (kjer so knjižne izdaje omejene bodisi na publicistično/kritiško refleksijo ter predvsem filozofijo in teorijo) močno manjka, s čimer se kaže Pavičičeva

knjiga kot izvrsten kandidat za prevod že samo zaradi kontekstualiziranja naše kinematografije v širše, predvsem vzhodnoevropske okvire. Njegova figura delnega *native observerja* se izkaže za nepopolno, saj primeri z njegovega lingvističnega področja tudi v praksi zavzamejo glavnino prostora v knjigi, a je ta pozicija vseeno bistveno boljše kot tista zunanega, zahodnega opazovalca, katerega ugotovitve so zreducirane na stereotipe in pavšalna razvrščanja. Kljub pomanjkljivostim torej močno priporočena knjiga, v kateri o slovenski kinematografiji izvemo precej, pa ne toliko zaradi govora o njej sami, temveč ravno zaradi njene umestitve v širši mednarodni kontekst.

Matic Majcen

Summary

A new Slovene translation of Marx's *Capital* has come out, at a time of mass protests on the streets of Slovenia. Editor *Matic Majcen*, in his editorial entitled *Capital and intellectual conformism*, comments on the public appearances of civic and academic leftists on this occasion, and criticizes them for their uncritical faith in this big red book. These days Marxism, more than any other theoretical movement, is associated with a strong intellectual conformism. Although eclipsed by the media pomp, a certain segment of writers does, however, try to extract the essence of Marx's teachings and adapt it to the needs of the 21st century. If anywhere – writes Majcen – then it is precisely here that a basis for truly resolving the antagonisms of contemporary times is to be found, one that will lead Marx's ideas into the realm of common sense and awaken them across the whole of the political spectrum.

The 1980s and 1990s saw the emergence of non-institutional dance and theatre activity in Slovenia. *Damir Zlatar Frey*, a Croatian choreographer working in Slovenia during this period, played a prominent role in bringing that about. He moved from dance towards drama and created his own theatre poetics, called choreodrama. In this issue editor Primož Jesenko interviews him about this period and about theatre today in Slovenia and in Croatia.

The *theme* of this issue revolves around *dramaturgy and dramaturgs*. Characteristic of dramaturgy as a discipline and interdisciplinary practice is one of the most complex professional definitions among specialized fields in the performing arts. Theoretical and practical dramaturgy can thus not be generalized into a concise definition that would indicate to the theatre layperson who a dramaturg is and what a dramaturg does. Moreover, the meaning of the words 'dramaturgy' and 'dramaturge' has changed over history. However, the participating authors who met at a symposium of the Maribor Theatre Festival and the Slovenian Centre of ITI agreed that the lack of clarity and the "impurity" of the content of the dramaturg's work can also be its strong point. The following people contributed their views: *Diana Koloini*, dramaturg and artistic coordinator of the Slovene Permanent Theatre in Trieste, Italy; *Synne K. Behrndt*, dramaturge and lecturer at the University of Winchester, Great Britain; *Magnus Florin*, head of the Department of Dramaturgy at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm; *Tatjana Ažman*, dramaturg for the Opera and Ballet at the Slovene National Theatre in Ljubljana; *Shelley Orr*, free-lance dramaturg and visiting assistant professor at San Diego State University, USA; *Ursula Werdenberg*, free-lance dramaturg for theatre, opera, and dance in Switzerland; *Regine Elzenheimer*, dramaturg, teatro-

logist and lecturer, Germany; and *Tomaž Toporišič*, theatre theorist and dramaturg at the Slovenian Youth Theatre in Ljubljana.

In *Reading*, *Tomaž Šalamun*, classic author of Slovenian modernist poetry, publishes his new poems. Following are a translation of the short story *Wounded Boy* by Irish writer *Alan McMonagle*, poems by *David Bedrač* and a short story by *Peter Rezman* titled *At the Edge of the City*.

In *Cultural diagnosis*, art critic *Tanja Tolar* reviews two London exhibitions: *Becoming Picasso: Paris 1901*, which is devoted to that critical year in the career of Pablo Picasso, and *Supreme Beauty*, a retrospective exhibition of works by the Japanese artist Kenji Yoshida (1924–2009). Editor *Nataša Kovšca* reviews the exhibition by Slovenian artist Uroš Weinberger *Displaced world, deplasiran svet*, which is currently circulating among several galleries and which is a forceful response to social reality. *Tisa Vrečko* reviews Thomas Vinterberg's film *The Hunt*, and Tereza Tomažič reviews the film *The Master* directed by Paul Thomas Anderson. *Matic Majcen* reviews two books: a survey of theories of nation and nationalism under the title *On the Borders of a Nation (Na mejah nacije)*, written by Slovenian sociologist Damjan Mandelc, and a survey of film production in countries from the former Yugoslavia, titled *Post-Yugoslav Film: Style and Ideology*, by the Croatian film critic Jurica Pavičić.



Jože Mencinger: *Po dvajsetih letih se je Slovenija znašla v gospodarskem, socialnem, političnem in moralnem krču, ki mu ni videti konca. Zato ni odveč premisliti o dogajanjih, ki so odločilno vplivala na zdajšnje stanje. So bile na voljo boljše poti od tistih, ki jih je Slovenija dejansko ubrala? Smo in kdaj smo skrenili s poti, ki bi nas pripeljala bližje romantičnim pričakovanjem pred dvema desetletjema? Ali pa je takrat šlo le za iluzije?*

Dvajset let slovenske države (zbirka Dialogi, XIII. letnik)

Urednika: Janko Prunk, Tomaž Deželan

Avtorice in avtorji: Janko Prunk, Jože Mencinger, Urban Vehovar, Zlatko Šabič, Damjan Lajh, Andreja Barle Lakota, Alenka Krašovec, Danica Fink – Hafner, Drago Zajc, Marjetka Rangus, Katarina Zajc, Simona Kustec Lipicer, Zinka Kolarič, Tomaž Deželan

Nekateri slovenski humanisti in družboslovci so združili moči, da bi v kulturnozgodovinskem kontekstu opozorili na ključne dosežke, težave in trende v delovanju slovenske države, upoštevajoč pri tem tudi izkušnje, ki smo jih Slovenci že imeli pred razglasitvijo neodvisnosti. Tako smo dobili knjigo, ki jo slovenska država po preteku dveh desetletij od ustanovitve zasluži in zavoljo splošne refleksije njenega delovanja tudi potrebuje

Štirinajst avtoric in avtorjev prinaša nova spoznanja in ocene o Sloveniji.

Avtorice in avtorji po posameznih poglavjih: Janko Prunk je pregledal zgodovino političnega življenja v samostojni Sloveniji, Jože Mencinger piše o slovenskem gospodarstvu med zlomom socializma in krizo kapitalizma, Urban Vehovar o temeljnih razcepkih v slovenski družbi, predvsem med procesi retradicionalizacije in procesi modernizacije, Zlatko Šabič o slovenski zunanji politiki, Damjan Lajh o odnosih z Evropsko unijo, Andreja Barle Lakota o vzgoji in izobraževanju, Danica Fink - Hafner in Alenka Krašovec o slovenskih političnih strankah in strankarskem sistemu, Drago Zajc o spremembah ustave, Marjetka Rangus o parlamentarizmu, Katarina Zajc pregleduje slovensko sodstvo, Simona Kustec Lipicer razvoj javnoupornega sistema, Zinka Kolarič razkriva postopno spreminjanje slovenske socialne države, Tomaž Deželan pa vpetost državljskega režima med etnonacionalizem in idejo o demokratičnem državljanstvu.

Format 14 x 23 cm, črno-beli tisk, broširano, 332 str.

Cena: 24,00 EUR

Posameznikom, ki so naročniki revije Dialogi, ob neposrednem nakupu pri založbi nudimo 20-odstotni popust. Stroškov pošiljanja ne zaračunavamo. V ceno je vračunan 8,5-odstotni DDV. Naročate lahko preko spletne strani www.aristej.si, po telefonu (02 250 21 93), telefaksu (02 252 18 97) ali elektronski pošti (info@aristej.si).

Spoštovani,

če so vam Dialogi všeč in bi jih radi redno prebirali, se lahko nanje naročite. Cena številke za naročnike je **4,00 evre**.

Revija izhaja sedemkrat na leto, naročnina se plačuje enkrat v letu.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

DIALOGI, Založba Aristej, p.p. 115, 2116 Maribor ali na telefaks **02 252 18 97**. Naročite se lahko tudi po telefonu **02 250 21 93**, elektronski pošti **info@aristej.si** ali preko spletne strani **www.aristej.si**

NAROČAM REVIJO DIALOGI

IME IN PRIIMEK _____

NASLOV _____

POŠTA _____

TELEFON _____

DATUM _____

PODPIS _____

