

UVODNIK

Boris Vezjak

Protesti, intelektualci in manko demokracije 3

POGOVOR

Pavel Medvešček:

»Zavedali so se, da je narava tista, ki jih prehranjuje,
zato je bila zanje sveta.« 6

TEMA – ULIČNO GLEDALIŠČE

Ulica, umetnost, politika 18

Gregor Moder

Nedolžni mimoidoči 20

Izar Lunaček

Ulično gledališče in karneval 32

Aldo Milohnič

Vstajniki in zombiji ali o performativnih praksah upora 42

BRANJE

Barbara Jurša

Leta v oklepaju 53

Tone Perčič

Krona stvarstva 60

KULTURNA DIAGNOZA

/KNJIGE

Mojca Pišek

50 odtenkov sive reke 91

Marko Golja

Vznemirljiva poezija 94

Gaja Kos

Marsikaj o marsičem 96

Gaja Kos

Odisejada po muminsko 98

/GLEDALIŠČE/PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan

Osvajanje prostora 100

SUMMARY

103

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>

<http://www.eurozine.com/journals/dialogi.html>

Boris Vezjak

Protesti, intelektualci in manko demokracije

Neuspešen zaključek množičnih protestov v Sloveniji zbuja nelagodje, vedno večje. Čeprav so si državljani na ulici obetali številne spremembe, jim ni uspelo skoraj nič: razen v Mariboru, prvem mestu kasneje vse-slovenskega upora, kjer je prišlo do zamenjave koruptivnega župana. Eno leto kasneje resignirano ugotavljamo, da nam ni uspelo uvesti nove politične paradigme delovanja, ustaviti starih klientelističnih mrež in povezav na desnem in levem polu, tudi ne kaj prida zaježiti korupcije. Zdi se, da smo doživeli popoln polom, izgubili celo vero v protestiranje, in da se nam na novih predčasnih volitvah utegne zgoditi čisti izbris smisla državljskega upora.

Zakaj smo tako nemočni? So bile zahteve pretirane in nerealne, preveč populistične in času neprimerne? V nekaterih elementih že, toda ne v bistvenem. Ponudil bom enostavno razlago, v katero čvrsto verjamem: politično mišljenje in dojemanje stvarnosti se pri državljanih nista dovolj spremenila, da bi dosegli preboj. Protesti niso bili odraz množičnega in radikalnega premika v naših glavah – v ljudeh je sicer dozorelo spoznanje po nujnosti drugačne politike in bolj poštenega vodenja države, ne pa tudi, kakšna bi ta morala biti, da bi bila boljša. Pacient lahko zelo dobro ve, da je zbolel, vendar zdravljenje ne more steči, če ne pozna diagnoze in si ne predstavlja svoje prihodnosti, ko bo zdrav. Če je del vstajnikov ponudil anahronistično ikonografijo socializma in rdeče zvezde, s čimer se je vnaprej odrekel realističnemu poskusu alternative, če so nekateri osrednji mediji res aktivno spodbujali miselni »revolt«, pa se horizonti mišljenja niso preveč razširili. Teoretski zapisi niso dovolj, morda so le dober začetek. In zato trenutno celo kaže, da bo sredi nove krize znova prišlo do nietzschejanskega »vračanja istega«, kar se političnih elit tiče. Morda z nekaj kozmetičnimi popravki in vzponom oportunistov, ki čakajo na svojo volilno prilžnost.

Da ne znamo misliti sfere političnega v polnem, izvornem pomenu besede, kaj šele, da bi s tem ustvarjali pogoje možnosti za spremembe, je v veliki meri tudi odgovornost intelektualcev. V Sloveniji imamo z njimi kronične težave: ne zgolj, da jih večina beži pred politiko bolj, kot bi pričakovali, ne le, da se jih obsežno stigmatizira, njihova ugled in teža v očeh medijev in javnosti sta komaj zaznavna. Velika večina se jih je postavila v funkcijo »lepe duše«, ki spremlja dogajanje iz varnega zavetja svojega kavča, ne da bi pomislila na svoje dolžnosti, in išče prazne izgovore zase, kako bi ona to storila bolje. Za svojo udeležnost v procesih je slepa, ali kot je domislil filozof Hegel, ne želi v sebi prepoznati, da je zlo lahko tudi v pogledu, ki vidi zlo. K temu prištejmo še javni diskurz, povsem deintelektualiziran, navijaški, rumen in histeričen, s katerim so domači mediji

uspeli povsem degradirati pojem kritičnega intelektualca tudi s tem, ko vanj redno preoblačijo lobiste, strankarske svetovalce, bivše politike in ministre, politično navijaške teologe ali novinarje. Naj navedem zgolj majhen mariborski primer: če se v osrednjem lokalnem dnevniku več kot deset let ne pojavi sintagma »mariborskega intelektualca«, potem lahko to pomeni bodisi, da ti ne obstajajo, bodisi da v deintelektualiziranem okolju pač ne smejo obstajati.

Primer navajam, ker obstaja nenavadna, a simptomatična izjema. Sintagmo so v javni govor zadnjih nekaj let novinarji vendarle vrnili, a le v enem partikularnem, manj pričakovanim kontekstu protestništva. Iskalnik google ponuja neverjeten podatek, da se sintagma »mariborski intelektualci« po dolgih letih navaja le v treh situacijah, med sabo povezanih. Naj jih naštejemo: glede peticije za odstopa župana, okoli mariborskih protestov in pobude »Skupaj za Maribor!« ter v zadnjem času okoli zaslišanja »mariborskih ekstremistov intelektualcev«, ki so menda proteste organizirali in spodbujali. V politično spremembo mesta so torej bili vpeti kot praktični artikulirani zahtev po spremembi, tudi programsko zapisanih. Toda ob tem angažirajo jih kot socialne skupine na ravni omemb, ki resda niso nujno edino merilo, skoraj ni zaznati.

Seveda je potrebno striktno ločiti področje tega, kar posamezniki počnejo, od reprezentacije njihovega početja v javnosti, če do nje sploh pride. Številni moji kolegi ne vidijo posebnega navdiha za svoje udeleževanje, ker njihovo delo enostavno ni opaženo. Kritik družbe pač ne moreš biti, če tvoja opažanja do nje ne pridejo, tja pa se prebijejo primarno skozi medije. Po drugi strani si pomislek zaslužijo tudi sami intelektualci; njihova odgovornost razpade na pozitivno in tudi negativno. Filozof Edmund Burke je nekoč dejal, da je edini pogoj za triumf zla zgolj v tem, da dobri ljudje ne storijo tistega, kar bi morali. Ne ugledati, kako pasivnost in indolence soustvarjata nevarne razmere resignacije, ne opaziti, kako je storiti nič lahko enako slabo ali slabše kot kaj storiti, je potencialno tlakovana pot v pekel. Družbeno dogajanje je vselej vedno stekano iz določenih družbenozgodovinskih idej in ideologij. Intelektualci bi morali biti zavezani temu, da merijo in tudi ustvarjajo njihove učinke na družbo in formacijo idejne podstati v njej.

Še bolj od njihove vloge v slovenskih vstajah so zanimivi odzivi. Klasičnemu preziru do vselej težko vidnega duhovnega dela se je v razmerah uličnih skandiranj priključil še očitek o nekakšni uzurpaciji družbene vloge, tokrat v razvoju protestov. Namesto več intelekta so si nekateri predstavljali, da bi ga moralo biti manj. Ker so bile vstaje dojete kot dogodek jeznih ljudskih množic, so posamezniki začeli graditi svoj sovražni odnos do njega, čeprav so kot vsi drugi tudi številni intelektualci stali na ulici. Zanimivo, da je takšne refleksije bil sposoben ravno umsko močnejši segment vstajnikov, kar daje slutiti nekakšen idejni spopad, v skladu s katerim je predpostavljen idealizirani lik »čistega protestnika«, osvobojenega vseh

umskih zmožnosti, reduciranega na čisto željo po socialni spremembi, kar je idealizacija po sebi. Izključevanje je imelo za predpostavko celo razumevanje, da vstaje niso nekaj, v čemer bi intelektualci smeli odločati, sploh pa ne v tistem delu, ko se je odločalo o vstajniškem županu. Povedano preprosteje: v očeh nekaterih so bili moteč element v razvoju neposredne demokracije, krivi že tega, da so edini uspeli ponuditi npr. mariborskega kandidata za župana, česar drugi žal niso zmogli. Če je njihova presoja bila dobra, je res možno, toda povsem drugo vprašanje. Njihov greh je, ker jim je uspelo.

Zanikanje intelektualcev v Mariboru ima daljšo brado in zgoraj opisane epizode so verjetno že posledica antiintelektualistične nastrojenosti: situacije ne izboljšuje niti dejstvo, da je sedanji župan iz njihovih vrst. Zaprečenost duhovnega življenja pomaga ohranjati obstoječa razmerja in njihovo disfunkcionalnost – težko verjamem, da je družbeno prenovo mogoče doseči, ne da bi jih mislili, analizirali, načrtovali, ponujali ideje in vizije. Izključitev civilne družbe in njenih akterjev je točno tista gesta, ki sicer venomer potiska politično življenje, že po sebi demonizirano, v polje rigidne samozadostnosti in praznosti, s čimer se izgublja dojemanje dinamike družbenih interesov in njihove heterogenosti. Prav zato je idejno prazno ulično vzklikanje »Gotof je!«, ponavljajoče in obenem utrujajoče, sicer ponudilo učinkovito in uspešno sporočilo, toda v dvignjeno pest in vzklik je bila tako rekoč že vpisana nemoč artikulacije onstran te zahteve.

In ravno zato, kakor tudi zaradi klavrnega konca, bi morali biti pozorni na dejstvo, da slovenski protestniški prepород ni izmeril zgolj stanja jeze in nezadovoljstva množic, odprl je tudi vprašanje statusa intelektualcev in njihove obravnave pri nas, še pred tem pa njihove družbene vloge in pomena.

B. Vežjak

Pavel Medvešček:

»Zavedali so se, da je narava tista, ki jih prehranjuje, zato je bila zanje sveta.«

Pavel Medvešček (1933) ni le uveljavljen primorski likovnik, grafik, slikar in ilustrator, ampak tudi publicist in zbiratelj ljudskega izročila. Nenapisane zgodbe preprostih ljudi je zbiral kar štiri desetletja, od leta 1950 do 1980, še posebej intenzivno pa po letu 1960, ko se je kot konservator za ljudsko dediščino zaposlil na Zavodu za zaščito naravne in kulturne dediščine Nova Gorica. Pripovedi o pozabljenih običajih, vraževerjih, kapricah in staroverstvu je doslej objavil v številnih prispevkih in petih knjigah, ki pomenijo pomemben prispevek k raziskovanju nesnovne dediščine: *Na rdečem oblaku vinograd rase: pravce n štorje od Matajurja do Korade* (1990), *Skrivnost in svetost kamna: zgodbe o čarnih predmetih in svetih znamenjih na Primorskem* (1992), *Obrusnice* (1997), *Štrped: zgodbe o Štrpedu iz Materskega podolja, Podgorskega Krasa in Čičarije* (1997) in *Let v lunino senco: pripovedi o starih verovanjih* (2006).

Medvešček trenutno pripravlja gradivo za novo knjigo z naslovom *Iz nevidne strani neba*, v kateri bodo objavljeni vsi tisti zapisi, ki so doslej ležali v predalih. Med njimi so še posebej zanimive pripovedi o t. i. kačarskem izročilu o tročanu, ki obuja znanja o nekoč celostnem načinu življenja na ozemlju zahodne Slovenije. Raziskovalci sklepajo, da sega kačarsko izročilo o tročanu v prazgodovino, vendar je imelo še v preteklem stoletju izjemno pomembno vlogo v vsakdanjem življenju ljudi na nekaterih območjih severne Primorske.

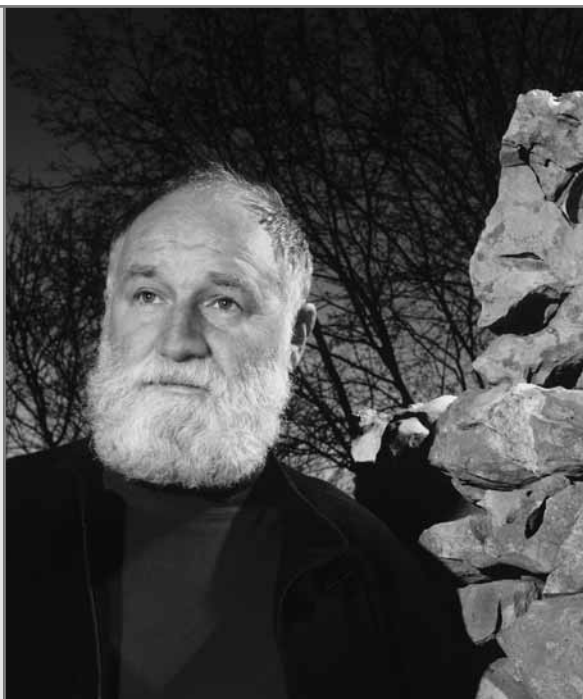
Ljudsko izročilo ste začeli zbirati že leta 1950. Kako ste prišli v stik s pripovedmi in zakaj so vas tako močno prevzele?

Lahko rečem, da so se me te zgodbe, ki sem jih slišal od starejših ljudi, na nek način »prijele« že v mladosti. In bolj ko so bile nabite s tematiko, ki ni bila razumljiva, bolj so me pritegnile. Imel sem tudi srečo, da sem na Srednji šoli za umetno obrt dobil za profesorja grafike Staneta Kumarja, s katerim sva se pogosto pogovarjala o Primorski, kjer je bil rojen tudi on. Naročil mi je, naj med počitnicami, ko se vrnem domov, čim več rišem po naravi, karkoli, ljudi, predmete, naravo ali stare hiše. Ker pa je bila večina starih hiš med soško fronto porušenih, sem odšel na drugo stran hribov, proti dolini reke Idrije, kjer je bilo še vse po starem. Tam sem navezal stike

Pavel Medvešček:

»Nisem človek,
ki bi razmišljal
o prihodnosti, ker
čutim, da sem del
preteklosti.«

(Foto: Rafael Podobnik)



s številnimi starejšimi ljudmi, ki so mi začeli pripovedovati najrazličnejše zgodbe. In tiste, ki jih nisem poznal – nekatere so bile namreč iste kot pri nas v Soški dolini – sem si zapisal. Iz tega gradiva je kasneje nastala moja prva knjiga *Na rdečem oblaku vinograd rase*.

Preteklost me je vedno zanimala in me zanima še danes. Nisem človek, ki bi razmišljal o prihodnosti, ker čutim, da sem del preteklosti. Kot sem rekel, zanima me stara arhitektura in ljudske zgodbe, ki jih ni nihče zapisal, skratka, vse, kar je staro. Izvedel sem, na primer, da so domačini iz Krstenic pri Kanalu, od koder izhaja kip sv. Miklavža, ki je ena najlepših gotskih plastik na Slovenskem, med prvo svetovno, ko so odšli v begunstvo, nesli kip s seboj, čeprav je visok skoraj 170 cm. In ko so se vrnili, so ugotovili, da so vojaki v cerkvi pokurili vse, kar je bilo možno, lesene stropce, klopi in oltar. Cerkev pa je zadela tudi granata, tako da je od gotske stavbe ostal samo obod. Če kipa vaščani ne bi odnesli s seboj, se torej gotovo ne bi ohranil.

Večina vaših zgodb govori o zelo stari veri, za katero etnologi sklepajo, da se je na območju Banjške planote ter srednjega dela doline Soče ohranila iz časa pred sprejetjem krščanstva. Kdo so bili staroverci?

Sprva sem si zapisoval zgodbe, za katere sploh nisem vedel, da so staroverške. Šele ko sem leta 1960 prišel v sotesko Doblarec (to je desni pritok

reke Soče), sem spoznal človeka, s katerim sva se začela pogovarjati o kamnih in njihovih pomenih. Ker pa on ni vedel veliko o staroverstvu, me je napotil k svojemu sosеду Janezu Strgarju. Zanimivo je, da me je Janez najprej vprašal, ali me pošilja policija, ker so staroverstvo v Jugoslaviji preganjali. Potem pa mi je rekel, naj se vrnem točno čez en mesec, češ da bo v tem času razmislil, ali mi bo sploh kaj povedal. Po enem mesecu me je sprejel, saj sem bil edini, ki ga je o tem verovanju sploh kaj vprašal. In ker je vedel, da so staroverci vsi stari in neporočeni moške, t. i. strici, se je odločil, da bo to védenje posredoval meni. Sicer bi šlo v pozabo.

Ob tem je treba vedeti, da se je že po prvi svetovni vojni veliko ljudi odselilo iz teh odročnih krajev, tako da so na samotnih kmetijah ostali večinoma starejši moški. Janez mi je povedal za vse staroverce, ki jih je poznal, vendar sem imel na začetku velike probleme, ker mi niso zaupali. Šele po Janezovem posredovanju so postali malo bolj zgovorni.

Ali so pripovedovalci vedeli, da si zgodbe zapisujete?

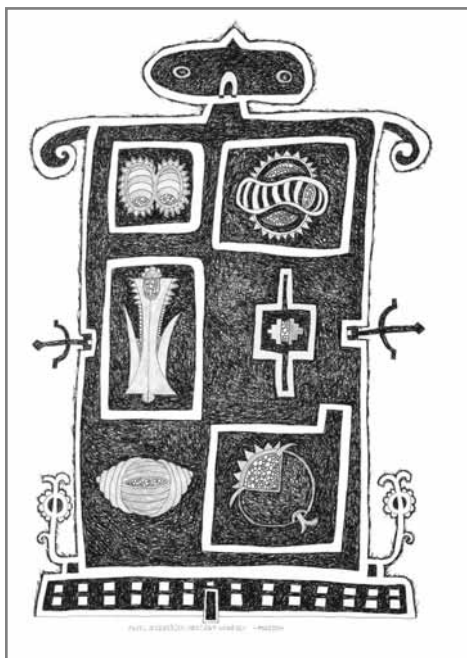
Seveda, ker jim je to povedal Janez, ki je bil med vsemi najbolj bister. K njemu so hodili tudi po nasvete. Rojen je bil leta 1898, če se ne motim, in je bil zelo pošten človek. Velikokrat sva prebila skupaj tudi po več ur, potem pa sem decembra leta 1966 izvedel, da je nenadoma umrl. In ker je umrl v čudnih okoliščinah, je nekatere postalo strah in o staroverstvu niso hoteli več govoriti.

Česa jih je bilo strah? Ali so staroverci v preteklosti veljali za krivo- verce?

Bali so se zase, za svoje življenje, ker večini ljudi ta vera ni ustrezala. Govorili so, da je to praznoverje, da ni za tisti čas. Spomnim se, da so imeli ljudje pred vojno slabšalen odnos do vseh tistih, ki niso verjeli v boga. Imel sem soseda, ki je bil zelo dober človek, a so ga označili za negativca, ker ni hodil k maši.

Kljub Janezovi smrti pa ste nadaljevali z zapisovanjem starover- skih zgodb in običajev. V eni izmed vaših knjig sem zasledila izraz »prava« stara vera – s tretjo in peto močjo. Kaj zaznamuje?

Staroverci so verjeli, da imajo določeni predmeti in kraji v naravi tretjo ali peto moč, ampak nihče mi ni znal razložiti, kaj natančno to pomeni. Na primer, znano je bilo, da ima veliko peto moč Babja jama (pod Gorenjim Logom), ki je bila za staroverce sveti kraj. Verjeli so, da določeni kamni in skale pred Babjo jamo tvorijo trikotnik – t. i. osnovni tročan, iz katerega je nekoč sevala izjemno močna energija. Tročan je bil sestavljen iz treh točk: pirša – kamnite ploskve pred Babjo jamo, kotla – velike skale z ogromno luknjo, ki jo je izdolbla voda, in škurblje – približno sedem metrov visoke



Pavel Medvešček, *Mistično seme XV.*, 2001, kolorirana risba

skale. Od tod so tročane prenašali tudi drugam, tako da so ustvarili mrežo trikotnikov, ki je imela varovalno vlogo: skrbela je za rast rastlin, ljudi in živino pa je ščitila pred boleznimi in neurji. Staroverci so namreč resnično verjeli v življenjsko silo, t. i. nikrmano, ki prežema vse živo, ljudi, živali, rastline in prostor. To znanje oziroma védenje, ki se je prenašalo z ustnim izročilom iz roda v rod, pa so podedovali od svojih daljnih prednikov. Žal so Babjo jamo uničili že v začetku 20. stoletja, ko so gradili Bohinjsko železnico, ker so škurblo, ki jim je bila napoti, minirali. Staroverci so bili prepričani, da je z uničenjem skale jama izgubila vso svojo moč. Govorili so, da je pred tem v jami živela bela kača, ki je bila izvor strašanske sile, ne slabe,

ampak dobre, po miniranju pa je odšla drugam. Zgodba pravi, da se je pod zemljo splazila v Jazbenk, ogromno brezno na Banjški planoti, ki je globoko več kot 300 metrov in je veljalo za najgloblje brezno na območju nekdanje Jugoslavije. Tam naj bi bela kača prilezla iz jame, se spremenila v orla in odletela.

Za Babjo jamo pravijo, da je bila glavno sveto mesto starovercev. Kateri kraji so bili še znani kot naravna svetišča?

Eno izmed lepših naravnih svetišč je dolina Doblarec. Predvsem tisti apnenčasti del, ki ga je potok v tisočletjih poglobil in je nastal kanjon, imenovan Padnce. V tem delu je bilo več točk, ki so jih staroverci imeli za sveta mesta, kjer so izvajali tudi obredno umivanje. Prva točka je bil vhod v kanjon, ki so ga zapirali trije kamni. Naslednji kraj je bil leseni most, kjer so prosili za pomoč vodnega duha. Ko so izrekli prošnje, so vedno gledali proti izviru potoka, ob tem pa so vrgli nekaj v vodo. Še posebej pomembna točka pa je bil majhen slap, ki teče skozi žleb, v katerem se je davno tega zagozdil velik kamen. Imenovali so ga lunin kamen, ker je bil rdeč, in če si ga posvetil z lučjo, si videl v kamnini iskrice. Zato so govorili, da je kot nebo, na katerem se svetijo zvezde. Te iskrice so seveda kremenov pesek, vendar so staroverci verjeli, da je kamen padel z neba. Tudi sam sem najprej mislil, da so ga gotovo prinesli od drugod, vendar mi je geolog dr. Čar po-



Bela kača v Babji jami
(Foto: Rafael Podobnik)



Vhod v babjo jamo
(Foto: Rafael Podobnik)

vedal, da se ta kamnina nahaja tudi v zemeljskih plasteh doline. Kamen je verjetno nekoč padel v potok. Voda ga je prinesla do slapa, kjer se je zaklinil, potem pa ga je vodni tok v stoletjih obrusil, da je dobil mehko formo. Žal tudi tega kamna že dolgo ni več. Leta 1925, na sveti večer so ga minerali, ker so najbrž izvedeli, da je pomemben za staroverce. Povedali so mi, da so se ljudje ob tem dogodku zelo razburili, ker je bil lunin kamen zanje sveti kraj, vendar jim je dehnar, ki je bil njihov vodja, svetoval, naj ne ukrepajo, ker bi razmere samo še poslabšali. Pozneje sem izvedel, da je skalo razstrelil plačanec, ki je bil miner v avstro-ogrski vojski, ob pomoči treh fantov, ki so nesli eksploziv.

Omenili ste duhovnega vodjo starovercev. Kdo je lahko postal dehnar?

Dehnarja so strašno skrivali. O njem mi niso hoteli povedati ničesar, ne kje je živel, niti koliko je bil star. Izvedel sem samo, da je imel vedno okrog sebe tri zaprisežene ljudi in da je zadnji dehnar umrl med letoma 1953 in 1955.

Ali so poleg obrednega umivanja na posvečenih krajih izvajali tudi druge obrede ali molitve?

Vem, da so imeli obred pri t. i. sončni skali v Padncah. Praznovanje so pripravili spomladi, zgodaj zjutraj, ko je sončno skalo obsijalo sonce, vendar ne vem točno, kdaj. Janez mi je rekel, da bom že sam ugotovil, kdaj je pravi čas. Pri obredu, ko se je na skali prikazalo sonce, so piskali na posebno gli-neno piščal, ki so ji rekli kabrca in je bila spet trikotne oblike. Majhno kabrco je imel samo dehnar, medtem ko so imeli veliko piščal tudi drugi ljudje. Po končanem obredu so se v vodni strugi obredno umili. Zatem so odšli do konca kanjona, kjer so zakurili kres, ogenj pa so odnesli s seboj domov. Pri tem obredu so lahko prisostvovali vsi staroverci, tudi otroci,

starejši in ženske. Nekateri obredi pa so bili skrivni in rezervirani samo za posvečene. Takšen obred so imeli na primer v Padncah, preden so na svoje mesto postavili kačje glave.

Kačje glave so pomemben del kačarskega izročila o tročanu. Za kakšne kamne gre in katere točke v prostoru so označevali?

Za kačje glave sem izvedel leta 1950. Označevale so točke na več hribih na območju Banjške planote, ki so tvorile tročane, kot na primer Črna glava, Kačja glava in Peščena glava. To pomeni, da so kačje glave varovale prostor, da je bila, kot sem že omenil, zemlja bolj plodna, ljudje pa bolj varni pred različnimi nadlogami.

Kačje glave so naravni zaobljeni kamni, vendar niso iz Lokovca, ampak so jih tja prinesli od drugod. Dr. Čar meni, da so najverjetneje iz doline Idrije ali Soške doline. Te kamne so staroverci tudi obdelali: vanje so vklesali le dve luknji, nekakšni kačji očesi, v kateri so običajno zabili čep, nanj pa so namestili koščico breskve, košček obrušenega stekla ali celo kovine. Kačjih oces nismo nikoli dobili, medtem ko se kačje glave s treh omenjenih hribov trenutno nahajajo v Lokovcu. Razstavljene naj bi bile tudi v kovaškem muzeju, ki ga bodo začeli graditi v kratkem, ker so zanj dobili potrebna sredstva.

Knjigo *Skrivnost in svetost kamna* ste v celoti posvetili čarnim predmetom in svetim znamenjem. Kakšno vlogo so imeli kamni v vsakdanjem življenju teh ljudi? Ali tudi apotropejsko?

Kamni so imeli zelo pomembno vlogo v njihovem življenju. Videl sem, da so imeli pastirji okrog vratu obešen kamenček z luknjico, ki jih je varoval pred strelo. Podobne kamne so obesili tudi na rog kravi, ki je vodila čredo. Pred hišnimi in hlevskimi vrati ali na okenski polici so imeli vedno tri kamne, ki so hudemu duhu preprečevali vstop v hišo. Zanimivo pa je, da so te kamne, larini so jim rekli, poznali tudi v Soški dolini in Idriji. Spomnim se, da je v naši vasi živela mati z dvema hčerama, ki je imela vedno tri kamne pred hišo. Mi otroci seveda nismo vedeli, da imajo varovalno vlogo in smo jih metali stran. Vendar so bili naslednji dan drugi kamni spet na istem mestu. Manjše okrogle kamenčke pa so za napovedovanje prihodnosti uporabljale tudi vedeževalke.

Kamni z varovalno vlogo so najbrž morali imeti določeno obliko, strukturo in barvo.

To so bili vedno okrogli kamni, prodniki različnih barv, ki smo jih nabirali ob strugi reke Soče. Staroverci pa so po zaobljene kamne s posebno močjo hodili k Babji jami. V velikem kotlu je bilo ogromno prodnikov, ki jih je v stoletjih oblikovala voda. Verjeli so, da imajo isti kamni, ki jih je vrtela in obrusila voda, največjo moč.



Črna glava
(Foto: Rafael Podobnik)

Pomen kamnov in drugih predmetov se je sčasoma prepletel tudi s krščanskim izročilom. V delu *Skrivnost in svetost kamna* je pravzaprav veliko takih povedk.

Ja, pomeni so se pogosto prepletali. Recimo v Doblarski dolini so pred prvo svetovno vojno poznali brtin. To je bila lesena palica, ki je bila narejena iz nagnoja in dolga približno 33 centimetrov. Na sredini je imela tri žlebičke, na obeh koncih pa trikotnika, torej dva tročana. S to palico so ljudje požegnali semena, preden so jih posadili v zemljo, ali gladili kravo, če je bila bolna. Po prvi svetovni vojni pa so brtin nekateri preimenovali v Antonovo palico. Vendar je njen pomen ostal isti, ker je sv. Anton tudi zavetnik domačih živali.

Prepletanje poganstva in krščanstva je bilo tudi v njihovem vsakdanjem življenju neverjetno zanimivo. Ko si prišel v hišo starovercev, nisi imel vti-



Pavel Medvešček sprašuje Vogenco
(Foto: Rafael Podobnik)

sa, da je drugačna od ostalih, ker so imeli obešeno tudi razpelo in podobo Marije. Razlika je bila samo v tem, da so oni živeli kot staroverci, to pomeni, da so živeli z naravo. V hišah pa niso imeli nobenih dokazov o tej veri, nobenih kipov in tudi molitev niso poznali. Otroke pa so seveda učili, da je treba biti pošten, delaven, da je treba spoštovati starejše.

Ali hranite kamne s posebno močjo tudi doma?

Hranim vse kamne, ki so mi jih dali staroverci. Doma imam približno dvesto takih predmetov, ki imajo čarno vrednost in so povezani s temi ljudmi in kraji. Ravno v teh dneh delamo popis teh predmetov, ker bo Goriški muzej predvidoma sredi letošnjega leta pripravil razstavo.

Slovensko terminologijo ste obogatili z vrsto novih imen kamnov, ki so v večini primerov nevsakdanja. Ali ste morda raziskali tudi, od kod izvirajo njihova poimenovanja?

Ne, imen kamnov nisem nikoli raziskoval, ker nihče ni vedel, od kod izhajajo. Moj namen ni bil raziskovanje, ker nisem etnolog, ampak le zbiratelj in zapisovalec. Večkrat se je zgodilo, da sta mi dva človeka povedala dve različni imeni enega predmeta ali dve varianti iste zgodbe in sem si zapisal obe. Predvsem v novi knjigi bo objavljeno veliko število takih zgodb, ki bodo osnova za nadaljnja raziskovanja.

Kaj bo obsegala nova knjiga *Z nevidne strani neba* in kaj pomeni naslov?

Ker druga knjiga o starih verovanjih, ki naj bi jo objavil kolega Rafael Podobnik, ni bila izdana, ker zanjo ni bilo potrebnih sredstev, sem se odločil, da bom drugo in tretjo knjigo združil. Doslej je pretipkanih že okrog 700 strani, tako da bo knjiga, ki predstavlja konec mojega dela s to tematiko, zelo obsežna. Objavljene bodo vse do sedaj še neobjavljene zgodbe, ki bodo razvrščene po kronološkem vrstnem redu, tako kot sem jih zapisoval od leta 1955 pa do leta 1980. V tej knjigi bodo prvič objavljeni tudi zapisi o sve-tišču Padnce in glineni piščali kabraca, ki doslej ni bila še nikjer omenjena. Nevidna stran neba pa zaznamuje tisto smer, od koder naj bi ta vera prišla. Omenjena je v dveh zgodbah, vendar nisem nikoli izvedel, kaj naj bi to pomenilo. Staroverci mi niso vsega povedali, ker so prisegli, da bodo molčali.

Dejali ste, da je v Babji jami živela bela kača. Katera bajna bitja, povezana z mitološkim izročilom, se v zgodbah še pojavljajo?

Takih zgodb ni veliko, so pa to pripovedi, ki te popeljejo v nek čuden, neopredeljiv prostor in čas. V vseh primerih gre za naravna bitja, vendar so to zelo čudne živali. Na primer, ena zgodba govori o ptičih z dolgim vratom, ki priletijo zvečer na slamnato streho. Najprej polovijo okrog hiše vse

domače živali, kot so mačke in psi, potem pa se lotijo slamnate strehe, da bi prišli do ljudi. V neki drugi zgodbi se pojavi zdacamer, ki naj bi bil neke vrste zmaj oziroma velik kuščar. A ko sem ljudi prosil, naj mi opišejo, kakšen je bil, niso imeli točne predstave. Nekateri so mi rekli, da je bil kača, drugi, da je imel tudi noge in rep. Pa ne samo to, ko sem govoril z možem, mi je povedal eno od teh zgodb, žena, ki ga je poslušala, pa je zgodbo dopolnila ali je povedala drugo verzijo. Te zgodbe namreč niso bile nikoli napisane in vsak jim je dodal nekaj svojega. Glavni elementi so bili sicer isti, ampak je obstajalo več verzij iste zgodbe.

Čez dva tedna bodo v Galeriji Rika Debenjaka v Kanalu odprli skupinsko razstavo na temo bajeslovnega bitja lintvarja, na kateri boste sodelovali tudi vi. Ali je bila ideja za pripravo tematske razstave vaša?

Ne, ideja ni bila moja. Mlajšim kolegom, kiparki Niki Šimac in slikarju Petru Mignozziju, sem samo pripovedoval staroverske zgodbe, med drugim tudi o lintvarju, potem pa se je Nika sama odločila, da bo pripravila razstavo na to temo, na kateri bo sodelovalo šestnajst slikarjev, kiparjev, fotografov in keramikov.

V etimološkem slovarju je lintvern označen kot zmaj, ki sedi na vseh štirih tacah. V kakšni podobi se pojavlja primorski lintvar?

Pri nas na Primorskem lintvar ni bil nikoli zmaj, čeprav tako piše v etimološkem slovarju. Pa tudi določene oblike ni imel, čeprav so ga poznali v Soški dolini, Idriji in drugod. Njegove podobe ni znal nihče opredeliti, ker je zaznamoval neko hudobno silo, ki se je lahko naselila v človeku ali živali. Ljudje so verjeli, da tak človek postane hudoben in dela škodo. Če pa se je lintvar naselil v mački, so pravili, da je začela žival rasti, da je dobila druge dimenzije, tako da je razbila vsa okna in vrata. Poleg tega je bil lintvar krivec za vse naravne nesreče. Kadar je veter polomil drevje, so bili ljudje prepričani, da je to naredil lintvar. Vedno so ga povezovali z neko temno, hudobno, zlobno silo, ki dela človeku škodo, ali pa z nenavadnim početjem ljudi. Če je bil otrok nagajiv, nemiren ali je maltretiral sovrstnike, so starši vedno rekli, da ga je obsedel lintvar ali tantava, kar pomeni isto. Obstajajo pa tudi t. i. lintvarni kamni, v katerih lahko vidimo nek čuden, malo spačen obraz. V Brdih sem spoznal cestarja, ki mi je povedal, da lintvarni kamni nastanejo ob nevihtah, poplavih in potresih. V naravi lahko te kamne s posebno močjo prepoznajo samo vedeževalke oziroma ženske, ki se ukvarjajo s temnimi silami. Vendar jih je treba, če želimo, da dobijo uničevalno moč, najprej skuhati v posebnem zvarku iz raznih predmetov in rastlin. In če tak lintvarni kamen vzdamo v hišo, bo zagotovo propadla, ker bodo stanovalci pomrli, naredili samomor ali pa se bodo zapili.

Ali ste že imeli priložnost videti tak kamen?

Enega imam tudi doma, ampak meni se ni zgodilo nič slabega. Obstaja pa tudi način, s katerim lahko izničiš njegovo negativno moč. Če je vanj dovolj dolgo uperjena špičasta ost, postane spet običajni kamen.

Ljudske motive in nenavadna bitja ste pogosto upodabljali tudi v vaših grafičnih in slikarskih ciklih. Najobsežnejši sklop z omenjeno tematiko je Mistično seme, ki je nastajal v letih 2001 in 2002. Za kakšne simbole gre?

To so zelo osebni simboli. Seme me je zanimalo predvsem zaradi velikosti, ker iz drobcenega semena zraste ogromno drevo ali bitje. Rast se mi zdi zelo mistični proces. Vendar v grafikah niso upodobljena samo semena, ampak tudi drugi simboli in podobe, ki sem jih imel v podzavesti. Risal sem zelo spontano, nikoli nisem nič razmišljal ali se pripravljaval. Vse je bilo že v meni. Seveda pa so ta dela nastala na osnovi zgodb, tako da so v risbe posredno vpleteni tudi mistika teh staroverskih pripovedi, pokrajina in vzdušje pri ljudeh, ki so živeli izven našega časa, v preteklosti, v svetu, ki ga danes ni več.

Ali se vam je katera od pripovedi še posebej vtisnila v spomin?

Težko bi se odločil. Lahko pa rečem, da imajo vse zgodbe eno skupno temo: izražajo borbo za preživetje. Vedeti je treba, da v Lokovcu sploh ni bilo poti. Še leta 1945 so gnoj nosili v koših! Do danes se je na teh območjih zgodil izjemen napredek, saj si skoraj ne moreš predstavljati, da so ljudje lahko živeli na tak način. Vsaka kmetija je bila svet zase. In vsaka družina si je morala zase in za živali pridelati hrano za šest mesecev, ker je ni bilo mogoče kupiti. Nikogar ni bilo, ki bi ti lahko pomagal, še najmanj tisti na nebu, dolina pa je bila daleč stran. Govorili so mi, da so bile odločitve včasih zelo hude. Pogosto so morali ubiti domače živali, da so lahko preživeli dolgo zimo, na primer telička, pa čeprav niso rabili mesa, ker bi jim sicer popil vse mleko. Otroci so bili seveda žalostni, ampak jim niso ničesar skrivali. Hoteli so, da otrok ve, zakaj so ga morali ubiti, ker je bilo umiranje, smrt nekaj povsem naravnega.

Zavedali so se, da je narava tista, ki jih prehranjuje, zato je bila zanje sveta. Častili so jo in se je hkrati bali. In vedeli so, da narava niso samo njive, travniki in gozdovi, ampak tudi dež, sneg, dolge zime, potresi, neurja, ki jim lahko v hipu uničijo ves pridelek. Zato so do narave čutili strahospoštovanje. To pa je tudi bistvo staroverstva, ker nekateri mislijo, da je to neka posebna vera. Razlika je samo v tem, da o tej veri ni nobenih zapisov, ker se je prenašala z ustnim izročilom, od očeta na sina. Ti gorjani niso imeli denarja, da bi gradili katedrale, ampak jih je zanje naredila narava. In skozi stoletja, tisočletja so določeni kraji postali sveti. Vendar ne smemo pozabiti, da je to, kar danes mi poznamo, le ostanek ostankov.

Omenili ste, da so se vas najbolj dotaknile povsem vsakdanje življenjske zgodbe, ki so osnova za spoznavanje socialne kulture naših prednikov. Kakšni so bili odnosi v družinah?

Kot sem rekel, to znanje in način življenja sem ulovil za rep, ker nisem imel priložnosti spoznati nobene staroverske družine. Govoril sem samo z neporočenimi strici, ki so bili na dnu družbene lestvice in niso bili cenjeni. Spoštljivo mesto so imeli samo v bogatejših družinah. Vedeti je treba, da se kmetija ni smela deliti, ker je ena družina komaj preživela. Zato je po očetovi smrti vedno postal gospodar starejši sin, ki je edini lahko imel družino. Če so ostali bratje in sestre hoteli živeti doma, ker mnogi niso hoteli oditi v dolino in spremeniti načina življenja, se niso smeli poročiti in so delali samo za hrano. Poznal sem tri brate: najstarejši je bil gospodar, drugi je odšel v dolino, našel si je delo in je dobro živel, tretji pa je ostal doma, vendar ni smel živeti na kmetiji, ker je bila premajhna. Da je preživel, je hodil od hiše do hiše pomagat drugim. Tako je bilo še po drugi vojni.

Kako pa so v težkih življenjskih pogojih skrbeli za osebno higieno, svoje telo in zdravje?

V novi knjigi bo prvič omenjen poseben način samoozdravitve, ki so mu rekli samoč in je vključeval tudi prehranjevanje. To je bilo neke vrste obredno umivanje: človek se je slekel do golega, usedel se je na pod in si zmasiral celo telo, vsako mišico posebej, od levega palca na nogi pa do glave in hrbta, vse, kar je lahko dosegel. Potem je vzel grobo krpo, ki jo je namočil v vroči vodi, v kateri so se kuhala zelišča, in si je zdrgnil celo telo. Na koncu pa se je umil še z mehkejšo krpo. Zatem je popil metin čaj in je odšel spat. Povedali so mi, da se je človek naslednji dan počutil kot preroben. O tem ni dvoma, ker se ljudje niso umivali vsak dan, saj niso imeli kopalnic. Vendar so tako obliko samoči izvajali samo nekateri, po mojih zapisih le tisti, ki so se poglobljali v svoje telo.

Poznali so tudi zelišča vseh vrst in različne druge pripomočke za pomoč, če je kdo zbolel, človek ali žival. Zdravilci so bili na teh planotah zelo cenjeni, ker zdravnikov ni bilo. Edini je bil v Tolminu, a tudi ta ni mogel pomagati, saj ni bilo ceste.

V knjigi *Obrusnice* ste se dotaknili tudi spolnosti naših prednikov in bralcem razkrili, da se je niso sramovali. Pa vendar, ali so imeli kakšno tabu temo?

Zelo me je presenetilo, da spolnost ni bila tabu, kot je danes. Spomnim se, da je moj nono zaprl hlev, ko so k biku pripeljali kravo, ker otroci nismo smeli nič videti. Staroverci pa so otrokom pokazali, kaj se dogaja v hlevu. Otroci so lahko vse videli, ker je bilo to del narave, del življenja.

Edini tabu je bila posteljica (placenta). Bali so se, da bi tisti, ki bi prišel do

posteljice, škodil otroku, ker je bila del njega. Zato so jih ženske po porodu skrbno zavile in jih zakopale pod korenine dreves, običajno pod srobot, ker ta rastlina pleza navzgor, proti nikrmani, tej sili, ki ureja vse za zemlji. Verjeli so, da bo imel tak novorojenec več energije, ker je v prvih letih življenja umrlo veliko otrok. Vsaka družina je imela sicer tudi do dvanajst otrok, a so preživeli samo najbolj zdravi.

Kljub temu, da je bil boj za preživetje krut, so staroverci ostali zvesti svojemu načinu življenja do konca. O svoji veri pa so molčali, kot da bi se bali, da bi jo kdo omalovaževal. Kaj menite, zakaj?

Janeza sem večkrat vprašal, zakaj so se staroverci potuhnili. Pa mi je odvrnil, da to ni bila potuhnjenost, ampak zgolj boj za preživetje. Bali so se, da bi se ljudje iz njih norčevali. Po drugi strani pa bi jih ljudje gotovo ovirali, tako da ne bi mogli več živeti na svoj način. Zato so bili vsi staroverci krščeni in so, na primer, mrličke pokopavali tako kot vsi ostali. Vendar jim pogreb ni pomenil veliko, ker so verjeli, da se človekov »duhec« po smrti preseli v drugo telo.

Ali so verjeli v reinkarnacijo in preseljevanje duš iz enega telesa v drugo?

Tako je, verjeli so, da gre duša po smrti iz telesa in se naseli v drugo telo, a ne v katerokoli, ampak v tisto, ki si ga sam izbereš. Janez mi je na primer zaupal, da se je duša njegovega brata preselila v sokola. In ko sem ga vprašal, kako to ve, mi je rekel, da se je nekega dne, kmalu po bratovi smrti, ko sta se z očetom vračala z obiska v sosednji vasi, ulegel pod drevo, da si odpočije. V tistem trenutku se je z neba proti njemu spustil sokol in glasno zakričal. Janez je v tem kriku prepoznal bratov glas, zato se mu ni zdelo več smiselno, da bi hodil na bratov grob, saj je vendar letal po zraku! Trdno je verjel, da je bratovo telo v zemlji strohnelo, njegova duša pa je živela naprej.

Ali pravi staroverci še obstajajo?

Vsi, ki sem jih jaz poznal, so že zdavnaj umrli, ker so bili rojeni konec 19. ali na prelomu v 20. stoletje. In tisti so bili po mojem mnenju zadnji staroverci. Mladih takrat ni bilo.

**Hvala za pogovor.
Pogovarjala se je Nataša Kovšca**

Ulica, umetnost, politika

Uvod v temo

Razmislek o razmerju med umetnostjo in politiko je bistvena podlaga kakršne koli debate o umetniškem delu. Toda kljub temu se zdi, da glede njunega razmerja ne samo v širši javnosti, ampak celo med ustvarjalci in akterji samimi prevladuje dvoje popolnoma zgrešenih stališč. Še posebej je spektakularnim zmotam s tega področja podvržena vrsta uličnih umetnosti, pri katerih sta refleksija in teorija še v zametkih.

V skladu s prvim zgrešenim stališčem je treba med politiko in umetnostjo potegniti ostro ločnico. Zakaj? Ker se politika ukvarja s trenutnimi, zgodovinsko kontingentnimi okoliščinami, medtem ko se umetnost lahko ukvarja le z večnostnimi temami, neodvisnimi od razmer, v katerih je nastala. Spoj politike in umetnosti je zato dojet lahko samo kot nekaj umazanega, onečaščajočega.

Čeprav je tako stališče na prvi pogled smiselno, je v resnici utemeljeno na popolnoma napačni predstavi o razmerju med politiko in umetnostjo. Umetnost, ki misli, da nima nič z zgodovinsko, politično in gospodarsko situacijo, v kateri pa je vendarle nastala, same sebe ne razume. Umetnost, ki sebe dojame kot »politično nevtralno«, sploh ne vidi, da jo je omogočil šele splet političnih, ekonomskih in zgodovinskih okoliščin, kjer ima mesto natančno kot »politično nevtralna«, se pravi, kot razvedrilo, kot sprostitev po službi, kot prijetna distrakcija, ali morda tudi kot metafizična duhovna vaja. Z drugimi besedami, »politično nevtralna« umetnost je nevtralna samo za svoj neposredni politični kontekst, saj je afirmacija tistih (političnih) okoliščin, ki so jo zahtevale, omogočile in ustvarile.

Druga zabloda o razmerju med politiko in umetnostjo je zrcalno nasprotna prvi: umetniško delo mora izpolniti neko politično nalogo. Medtem ko si prva zabloda laska, da umetnost dojame še posebej vzvišeno, če jo razloči od siceršnjega življenja in delovanja, je treba drugi zablodi priznati, da se vsaj eksplicitno ukvarja s politično prakso. Toda zamisel, da mora umetnost na svojem področju izpolniti neko politično nalogo, je zgrešena. Politične razsežnosti umetnine še vedno ne dojame kot njeno imanentno in neizbrisno razsežnost, temveč kot od zunaj ali od neke višje sile postavljeno nalogo – od Boga, Naroda, Evrope ali Revolucije. Tudi pri tej zablodi sta torej umetnost in politika dojeti kot ločeni sferi, kjer je intervencija ene v drugi vselej prisiljena.

Obe stališči se opirata na isto napačno domnevo, da sta politika in umetnost ločeni območji; za eno stališče je najboljša umetnost apolitična in najboljša politika zgolj tehnična, drugi pa politična ideja služi namesto ustvarjalnega koncepta. V resnici pa si politika in umetnost vzajemno pripadata in nikoli ni mogoče ene povsem izločiti iz druge. Natančno to se je

še posebej jasno pokazalo v zimi leta 2012, ko se je v Sloveniji pojavil, vsaj za mojo generacijo, popolnoma nov fenomen: množični politični protest. Iz gneva nad kriminalnim lokalnim politikom se je rodilo množično gibanje, ki je hitro dobilo državne razsežnosti in je takoj vključilo konkretne in odločne politične zahteve. Prebivalci Slovenije, pregovorno pasivni in trpežni, so nenadoma postali dejavno politično telo.

V mesecih protestov so ljudje postali čez noč neverjetno ustvarjalni in so bili pripravljeni delati fantastične izdelke brez plačila, zgolj iz občutka lastnega užitka in državljske dolžnosti. Plakati, ki so jih ljudje izdelali doma, so bili vsekakor vredni ogleda in branja; njihova kaotičnost in eklektičnost je bila navdušujoča – mnoge so pripravili poklicni risarji, slikarji in pisci, druge ljubitelji, vsaka skupina pa povsem na lastno pest in pobudo. Za povrh se je pojavil še Protestival, spet eklektično in naključno zbrana skupina nedolžnih mimoidočih – glasbenikov, pesnikov, sindikalistov, aktivistov. Protesti so prebudili najbolj ustvarjalno energijo v nas, govorili smo o politiki v pravem pomenu besede, o pravičnosti, o umetnosti, o idejah za delo, skratka, o fantastičnih možnostih, ki se odpirajo.

V okviru Ane Desetnice, mednarodnega festivala uličnega gledališča, smo se poleti 2013 na simpoziju in za okroglo mizo eksplicitno soočili z vprašanjem, kako dojeti ulico kot prostor srečanja političnega teatra z uličnim gledališčem. Na tem mestu se moram zahvaliti Goru Osojniku, motorju razmaha uličnega gledališča pri nas, in vodstvu Ane Desetnice za vso podporo našim prizadevanjem. Ta številka tako prinaša izbor besedil, ki sta jih navdihnili simpozij in okrogla miza o teatraličnosti ulice; upamo, da bodo lahko služila kot podlaga za nadaljne raziskave tega urbanega fenomena.

Gregor Moder
gostujoči urednik teme

Gregor Moder

Nedolžni mimoidoči

Določujoča značilnost uličnih predstav je, da svoje občinstvo zasačijo nepripravljeno, medtem ko ljudje hodijo po svojih opravkih. Rekrutirajo nič hudega sluteče pešce in jih transformirajo v aktivne udeležence ulične predstave. Ta temeljna dispozicija nam omogoča primerjavo transformacijske operacije uličnega gledališča s tistim, kar je Louis Althusser poimenoval ideološka interpelacija.

Ključne besede: Althusser, Žižek, Laibach, Rebel Clown Army, ulično gledališče, urbane prakse, množični protesti, politična umetnost, ideologija, interpelacija

The defining trait of street performances is that they catch their audience members unawares while they are walking on the streets minding their own business. They recruit unsuspecting passers-by and transform them into active participants of a street performance. This is what enables us to compare the transformative operation of street theatre to what philosopher Louis Althusser described as the operation of ideological interpellation.

Key words: Althusser, Žižek, Laibach, Rebel Clown Army, street theater, urban practices, mass protests, political art, ideology, interpellation

Temeljna različnost med uličnim in dvoranskim gledališčem je v tem, da občinstvo dvoranskega gledališča vnaprej ve, da bo videlo predstavo. Oblečejo se dogodku primerno, uredijo si prevoz do gledališke stavbe in se dogovorijo za druženje po predstavi. Občinstvo uličnega gledališča pa, ravno narobe, ni vnaprej pripravljeno na dogodek. Seveda so izjeme; včasih se spontano odločimo, da bomo obiskali eksperimentalno gledališče in pravzaprav ne vemo čisto dobro, kaj naj pričakujemo, spet drugič pa gremo na ulice prav zato, da si ogledamo napovedano ulično intervencijo. Toda splošno pravilo velja: medtem ko gremo v dvoransko gledališče sami, je ulično gledališče tisto, ki pride do nas. Široko polje uličnih dogodkov je zasnovano tako, da presentirajo svoje občinstvo in ga vključijo v predstavo, tako da moramo nič hudega sluteči gledalci odložiti svoje začetne namene in načrte – obiskati tržnico, pobrati otroke iz vrtca itd. Bili smo samo nedolžni mimoidoči, šele dogodki na ulici so nas transformirali v aktivne udeležence. Izhodišče članka je ideja, da je taka operacija transformacije pasivnega pešca v aktivnega udeleženca v več pogledih homologna političnemu angažmaju.

Za začetek naj tako operacijo povežem z operacijo, ki jo je Althusser poimenoval ideološka interpelacija. Seveda je treba takoj opozoriti, da je bila ideja interpelacije razvita v čisto drugačnem kontekstu in nikakor ne kot razmislek o delovanju gledališča – in vendar ni brez svojske gledališko-sti, celo performativnosti. Začetna teza naj bo dokaj groba: operacija, s ka-

tero se nedolžni mimoidoči transformira v aktivnega udeleženca je ravno nasprotna althusserjevski operaciji interpelacije.

Althusser je opredelil interpelacijo kot transformacijo materialnega individuuma v ideološki subjekt. Pri tem je imel materialnega individuuma le za hipotetično stanje, za domnevo o posamezniku, kakršen je onstran svojega nujnega in neposrednega družbenega in političnega konteksta. Kar pa se tiče ideološkega subjekta, naj bi šlo za ravno tistega posameznika, dojetega kot instanco te ali one ideologije, kot ideologijo na delu v konkretni, materialni praksi nekega rituala. Jasno je, da materialni individuumi sploh ne eksistirajo, saj so naša dejanja vselej del takih in takih ritualov in praks. Poglejmo si Althusserjev zgled, kjer je interpelacijo postavil na ulico in opisal dogodek, ki je zelo soroden ulični predstavi in ki bi ga lahko imeli celo za »teoretsko uprizoritev«.

Menim torej, da ideologija »deluje« ali »funkcionira« tako, da z zelo natančno določeno operacijo, ki ji pravimo interpelacija, »novači« subjekte med individuumi (novači jih vse) ali pa te individuumne »spreminja« v subjekte (spreminja jih vse). Interpelacijo lahko pojasnimo z najbolj banalno vsakdanjo policijsko (ali pa tudi ne policijsko) interpelacijo, naslovitvijo: »Hej, vi tam!« [...] Denimo, da se izmišljeni teoretski prizor odigrava na cesti; individuum, ki smo se nanj naslovili, se obrne. S tem preobratom telesa za 180 stopinj postane subjekt. Zakaj? Ker je prepoznal, da je naslovitev veljala »prav« njemu in da smo se naslovili prav nanj (in ne na koga drugega). (Althusser 2000, str. 99)

Kleč je seveda v tem, da se človek obrne kljub temu, da ne more z gotovostjo vedeti, da je policist poklical ravno njega in ne koga drugega. Interpelacija očitno deluje podobno kot samozavedanje ali kot samoprepoznanje; da interpelacija lahko deluje, se moramo prepoznati kot tisti, ki so bili poklicani. Tudi drugi Althusserjevi zgledi interpelacije merijo v to smer: interpelacija se zgodi v trenutku, ko se individuum prepozna kot njen naslovnik, pa četudi gre za preprost in minimalen prizor, kakršen je denimo naslednji prizorček pri vhodnih vratih. Tok, tok. – Kdo je? – Jaz! (Althusser 2000, str. 97). Prepoznal sem se kot subjekt, in to prepoznanje je že ideološko prepoznanje.

Kako lahko razločimo med pešcem v Althusserjevem zgledu in nič hudega slutečo pričo ulične predstave? Tako pešec kot tudi gledalec sta nedolžna v tem pomenu, da nimata nadzora nad dogodkom, ampak sta bila vpoklicana k sodelovanju pri njem. Ampak medtem ko se Althusserjev pešec obrne k svoji lastni zavesti, k svojemu specifičnemu jazu, kakor da odgovarja na klic vesti, pa gledalec ulične predstave ravno opusti svojo zavest, svoj jaz. Razlog, zaradi katerega je operacija uličnega performerja, ko

interpelira nedolžnega pešca, inverzna operaciji policijske interpelacije, je v tem, da je v zadnjem primeru pešec prisiljen v prepoznanje samega sebe, da zastavi svojo subjektivnost in v celoti postane subjekt, medtem se ko v prvem primeru pešec ne prepozna kot subjekt in zato tudi ne postane subjekt.

Kljub temu, da je materialni rezultat lahko v obeh primerih enak – saj se pešec v obeh primerih obrne za 180 stopinj, k policistu ali k performerju –, je smisel peščevega dejanja čisto različen. Pri ulični predstavi peščevega dejanja nimajo ideološkega smisla, saj jih lahko razumemo celo kot subverzivna. Pešec se ne le ne prepozna kot pravi interpelirani subjekt, ampak lahko v predstavi sodeluje tudi z alternativno identiteto, s psevdoidentiteto, v principu kot nekdo drug. Pešču ponudijo, v prenesenem pomenu, včasih pa tudi čisto dobesedno, masko, s katero lahko v dogodku sodeluje kot nekdo drug. To pomeni, da je celo v tistih situacijah, ko nekdo iz občinstva uprizori svojo lastno subjektivno pozicijo, ko mora, denimo, igrati samega sebe, taka uprizoritev nekaj posredovanega in je strogo vzeto zaigrana.

Pri tezi o ideološki interpelaciji se je Althusser oprl na koncept imaginarnega prepoznanja, kot ga je prevzel od lacanovske psihoanalize. Na grobo rečeno bi lahko rekli, da gre za Lacana pri imaginarni identiteti za vprašanje spodletelega prepoznanja. Ko se prepoznamo kot povsem identični s samimi sabo, je to spodletelo prepoznanje zato, ker identiteta že kot taka vključuje tuj objekt. Pri zgledu prepoznanja v zrcalu je to zelo jasno: da se lahko prepoznamo, namreč potrebujemo podobo, ločeno od nas in projicirano na površino zrcala. Gre za to, da imaginarna identiteta ni nekaj, kar preprosto opazimo, temveč nekaj, kar z operacijo prepoznanja šele sproduciramo. Identiteta je zato strogo vzeto šele produkt prepoznanja naše identičnosti s samim seboj. Tisto, kar je Althusser poimenoval ideološki subjekt, je natančno imaginarna samoidentičnost, ki jo sproducira takšno prepoznanje.

Razloček med ideološko interpelacijo in interpelacijo uličnega umetnika lahko podrobneje utemeljimo z opozorilom Roberta Pfallerja, čedalje bolj uveljavljenega dunajskega filozofa umetnosti. Pfaller razločuje med verovanjem in utajenim verovanjem, ali z nekoliko tendenčnima izrazoma med iluzijo in utajeno iluzijo (gl. Pfaller 2009). Zgled prve je religijsko verovanje v poudarjenem pomenu besede, veroizpoved, kot je recimo krščanstvo; če smo kristjani, potem to verovanje v celoti izpovemo in priznamo, je naše lastno verovanje, naša vera. Zgled zadnje pa je praznoverje, kakršno je denimo verovanje, da je naša usoda zapisana na straneh časopisnega horoskopa. Kadar beremo horoskop, ga nikoli ne priznamo kot svojo pristno verovanje; pravzaprav zelo dobro vemo, da je horoskop popolna traparija. Pri tem je zanimivo, da taka vednost ne trivializira horoskopa, ampak nam, ravno narobe, šele omogoči resnični užitek v branju horoskopa. In ker v resnici ne izpovemo in ne priznamo vere v taka prazno-

verja, gre za utajeno verovanje. Vselej je tako, da drugi morda res verjamejo v horoskop, mi sami pa prav dobro vemo, da gre za nesmisel. Zato gre za iluzijo, ki ni naša lastna, temveč iluzija nekih nepoimenovanih drugih.

Pfaller se je pri tem oprl na formulacijo, kakor jo je pri razlagi delovanja fetišistične utajitve razvil psihoanalitik Octave Mannoni. Glasi se »saj vem, pa vendar...« (Mannoni 1993). Besede delujejo kot čarovni urok, ki nam omogoči užitek, kljub temu da ga na neki ravni zanikamo. Pfallerjev prispevek k vprašanju je bil v tem, da je s tako formulo pojasnil celo vrsto sodobnih praks kulturnega užitka. Povezal jo je z Žižkovo zamisljivo »objektivnega užitka«, se pravi užitka, pri katerem drugi uživajo namesto mene ali v mojem imenu, kot denimo pri fenomenu konzerviranega smeha pri ameriških sitkomih s konca 20. stoletja (kjer se gledalcu osebno sploh ni treba smejati, pa se je kljub temu objektivno nasmejal) ali pri fenomenu tibetanskih molilnih mlinčkov (kjer vernik vstavi v mlinček kos papirja, na katerem je zapisana njegova molitev, in čeprav subjektivno ne moli, je z vrtenjem mlinčka molitev opravljena objektivno) (Žižek 2008, str. 32–33). Za Pfallerja je praksa utajenega verovanja v sodobni kulturi široko razširjena, in po njegovem jo je treba dojeti kot produktivno prakso: »*Croyances*, umisleke brez lastnikov, lahko označimo kot načelo ugodja v kulturi« (Pfaller 2009, str. 109). Pri tem je treba opozoriti, da Pfaller izraza »načelo ugodja« ne uporablja v Freudovem specifičnem pomenu, temveč preprosto kot tisto podlago, ki omogoča doživljanje ugodja. Praznoverne ali tudi interpasivne prakse, kot jih zagovarja Pfaller, je treba strogo razločiti od dandanes dominantnih praks priznanega verovanja, praks, ki jih je označil za asketsko oviro sreči: »Kajti umislek kot lasten, tj. kot izpoved, je tisto, kar stoji nasproti sreči« (*ibid.*, str. 119).

Pfallerjevo distinkcijo med izpovedjo (*Bekennntnis*) in praznoverjem (*Aberglaube*), s katero je nadomestil Mannonijevo razločevanje med *foi* (vero) in *croyence* (praznoverjem), lahko uporabimo pri razmisleku o interpelaciji. Interpelacija v strogem althusserjevskem pomenu je analogna primeru izpovedi, primeru iluzije ali umisleka z lastnikom; vendar ne zato, ker tisto ideologijo priznamo ali izpovemo – pri Althusserju ideologija praviloma celo vselej zanika, da je ideologija – temveč zato, ker gre za našo lastno iluzijo, za iluzijo naše identitete, kjer smo natančno tisto, kar izreka mo, da smo, brez ostanka (tisti »jaz sem« trkajočega pred vrati). Interpelacija nič hudega slutečega pešca pri ulični predstavi pa je, po drugi strani, primer iluzije drugih. Pešec zelo dobro ve, da gre samo za trapasto igro, da je nenavadno oblečeni možak samo igralec. Toda taka vednost pešču še zdaleč ne onemogoči igranja, temveč ravno narobe: natančno zato, ker mimoidoči dobro ve, da je vse skupaj samo igra, lahko v njej še toliko bolj uživa.

Naj opozorim na še en Pfallerjev zgled, na njegovo izkušnjo s pustnih karnevalov na Dunaju in v manjšem avstrijskem mestu Linzu, kjer je nekaj časa poučeval. Kot poroča, se na Dunaju za pusta pravzaprav nihče

ne obleče v šemaste kostume, razen morda otrok; vse skupaj ima pridih otročjosti in provincialnosti. Po drugi strani pa se v Linzu ljudje rade volje našemijo v pustne maske. Njegova teza je, da ljudje iz Linza niso naivni; zelo dobro vedo, da gre samo za trapasto tradicijo. Toda ravno zato lahko v maškaradi uživajo, in nikogar jim ni treba posebej opozarjati, da gre samo za igro, saj so prepričani, da je to povsem očitno (Pfaller 2009, str. 43). Pomislimo sedaj na tiste ulične predstave, pri katerih posamezniki iz občinstva sodelujejo tako, da aktivno prevzamejo eno od vlog, pogosto sicer zelo preprosto, denimo Veter ali Drevo itd. Mar ni sodelovanje v takih predstavah strukturno enakovredno prevzemanju vlog v pustnih karnevalih v Pfallerjevem Linzu? Spet gre za to, da dobro vedo, da gre za nesmiselne igre in da je to povsem očitno, in vendar jim ta vednost omogoči še toliko večji užitek v sodelovanju. Strukturna povezava med karnevalom in uličnim gledališčem razkriva zgodovinsko vez med njima; spomniti se moramo denimo na Bahtinovo obravnavo srednjeveških karnevalskih in tržnih praks in lahko vidimo, da jih je večino moč videti na delu tudi v sodobnih urbanih praksah, pa čeprav nekoliko spremenjene (Bahtin 2008; gl. tudi prispevek Izarja Lunačka v tem sklopu).

V zgledih se pokaže, da ulične predstave ponujajo koncept interpelacije, ki ga ni mogoče zreducirati na ideološko interpelacijo v strogem pomenu, kot ga je opredelil Louis Althusser. Gre za interpelacijo, ki nas ne naredi za subjekte neke ideologije, temveč prej suspendira naše vsakdanje očitnosti, kot je denimo očitnost, da smo, kdor smo.

Toda s tem smo problematiko šele zares načeli. V besedilu o ideologiji in ideoloških aparatih države, kjer je Althusser razvil teorijo praktičnih ideologij, je podal še en znamenit zgled delovanja ideologije, znan tudi kot Pascalov obrazec verovanja (Althusser 2000, str. 93). Blaise Pascal, matematik, ki je morda še najbolj znan po svoji stavi na božje bivanje, je menil, da je ošabno, če notranjim verovanjskim praksam nočemo pridružiti tudi zunanjih, kot sta klečanje in premikanje ustnic (Pascal 1999, str. 109, odl. 250). Še več, Pascal je šel celo tako daleč, in je zapisal, da so ljudje »prav tako 'avtomat' kakor duh« in da jih za kristjane ali Turke, ateiste ali vojake ne naredijo razumski dokazi, temveč navade (*ibid.*, str. 109–110, odl. 252). Formula, ki jo je predlagal Pascal, je fascinantna, saj v načelu vzpostavi podlago za Althusserjevo tezo, da notranja prepričanja in misli verujočega subjekta niso odločilno pomembna in so morda celo samo stranski produkt ponavljanja (vnanjih) ritualnih dejanj. Pri Althusserju gre za tezo o materialni eksistenci ideologije (Althusser 2000, str. 91). Strogo vzeto štejejo samo materialna dejanja, medtem ko je ustrezni simbolni red le njihov epifenomen. Tako smo prišli do presenetljivega rezultata: verska dejanja in besede, ki so smiselni le pod pogojem, da je subjekt, ki jih izvaja in izreka, vernik, so v resnici tisti, ki retroaktivno sploh šele sproducirajo verovanje in s tem verujočega subjekta.

In kako je vse to povezano z zgledom interpelacije v ulični predstavi? Če štejejo materialna dejanja, potem nas sodelovanje v ritualu naredi za subjekte ideologije, ki jo tisti rituali konstituira. Mladen Dolar je nedavno analiziral fenomen komične mimezis ob legendi o Geneziju, krščanskem svetniku, zavetniku igralcev in klovnov. Genezij je igral v vrsti predstav, ki so se norčevale iz krščanstva in njegovih obredov, vse dotlej, dokler ga med enim od takih nastopov, med imitiranjem rituala krsta, ni doletela Božja milost in se je kar na odru spreobrnil v krščanstvo. Dolar je opozoril, da gre pri Geneziju prav za primer nekoga, ki ponavlja nesmiselne obrazce in izgovarja nesmiselne besede, potem pa se nenadoma zave, da je postal vernik, kakor je predlagal Pascal (Dolar 2012, str. 98). In res je za Althusserja, vsaj kar se tiče ideologije, pravzaprav vseeno, kaj subjekt med opravljanjem rituala neke ideologije misli v svoji glavi. Tezo o materialni eksistenci ideologije bi lahko zaostri tako: ni pomembno, ali subjekt misli, da le oponaša krščansko molitev ali pa misli, da res moli.

Toda kako naj potem učinkovito razločimo med ideološko interpelacijo in interpelacijo uličnega umetnika? Po mojem se iz zagate ne moremo izvleči brez resnih posledic za Althusserjevo teorijo, še zlasti zato, ker Althusser, v nasprotju z Lacanom, ni razločeval med imaginarno in simbolno ravnijo. Za Althusserja je simbolna zgradba družbe in kulture vselej ideološka in zatorej imaginarna; vsaka praksa je nujno praksa, vključena v ritual nekega ideološkega aparata. Z lacanovskega stališča je to zelo problematično. Če se spet opremo na Žižkovo razlago, potem lahko razliko med imaginarnim in simbolnim pojasnimo kot razliko med dvema vrstama fikcije, namreč med izmislekom, kakršen je samorog, in fiktivnimi entitetami kakršni sta pogodba ali dolžnost (gl. Žižek 1993b, str. 86). Tisto, kar je Lacan vsaj večinoma razumel kot vrh psihoanalitskega zdravljenja, bi lahko povzeli natančno kot izstop iz imaginarnega in vstop v simbolno, kar se vselej zgodi tako, da sprejmemo prvotno »kastracijo«, se pravi, da zavrneimo imaginarno identiteto in sprejmemo posredovanje simbolnega. Ker Althusserjeva koncepcija ideologije ne razloči med tema področjema in se osredotoči samo na razmerje med imaginarnim in realnim, lahko rečemo, da ni zmožna povsem pojasniti izstopa iz imaginarnih razmerij.

Toda po drugi strani ne bi bilo ustrezno, če bi Althusserjev koncept ideološke interpelacije dojeli kot interpelacijo, ki neizogibno producira ideološke subjekte in ji pri tem sploh ne more spodleteti. Ravno koncept prepoznanja kot napačnega prepoznanja nam lahko pomaga iz te zagate. Omogoči nam namreč potrditi, da ideologija strogo vzeto sicer vselej producira ideološke subjekte, toda ti subjekti sami so zaznamovani z notranjo pomanjkljivostjo, z nekonsistentnostjo. Tega manka ideologija sploh ne zazna kot manka, saj se ideološko prepoznanje konstituira natančno kot operacija, s katero spregledamo tisti manko; v tem pomenu gre za pomanjkljivost, ki je nevidna ideologiji, ki je njeno nevidno. Če ostanemo v okviru Althusserjevega koncepta interpelacije, potem moramo različnost med po-

polnim ideološkim subjektom in predstavnikom občinstva ulične predstave utemeljiti prav na podlagi take slepe pege. Še več, lahko bi celo zapisali, da je interpelacija nedolžnega mimoidočega v aktivnega udeleženca ulične predstave prav slepa pega ideološke interpelacije.

Če se ulična predstava umesti v tako slepo pego, potem jo lahko razumemo kot subverzivno v razmerju do dominantne ideologije. Ponarejena interpelacija zato res ni čisto nič drugačna od interpelacije v strogem pomenu besede – vendar to velja le z vidika dominantne ideologije. Dokler subjekt izvaja prave gibe in ponavlja prave besede, je čisto vseeno, kaj pri tem misli, da počne. Zato je različnost mogoče videti samo z vidika, ki vznikne znotraj meja dominantne ideologije kot blisk, kot točkast prelom ideološkega tkiva.

Tem premislekom je mogoče poiskati zgled. Nenadni trenutek, v katerem se pokaže razpoka v ideološki sferi, pogosto vznikne pri delovanju kakšnega zelo preprostega mehanizma, kakršna sta ponavljanje in pretirano sprejetje vsiljenih postavk. Zgodovinski zgled lahko vzamemo iz zadnjega obdobja socialistične Jugoslavije. V osemdesetih je bila v Trbovljah ustanovljena slovita avantgardna glasbena skupina Laibach, ki se je odela v izrazito totalitarno podobje in govorico. Seveda so jih takoj prepoznali kot kost v grlu uradnega režima. Že izbira imena je bila sporna, saj je bilo tradicionalno nemško ime mesta Ljubljana tedaj v glavnem povezano s poskusi ponemčenja med drugo svetovno vojno. Ko je delovanje skupine Laibach pripeljalo do neizbežnega trka z organi pregona, je bila njena strategija odziva naslednja: še močneje se je oklenila svoje siceršnje držbe in pretirano prevzela totalitarni govor – ali, v besedah Slavoj Žižka, z njim se je »pretirano identificirala« (Žižek 1993a). Tako je bila skupina bolj totalitarna, kakor so si uradne oblasti sploh dovolile biti, in njihovi napadi na Laibach so bili zato videti kot zbledela kopija delovanja skupine same. Althusserjev koncept ideološke interpelacije ne more pojasniti mehanizma pretiranega sprejetja vsiljenih postavk ali pretirane identifikacije.

Zdaj pa si oglejmo sodobnejši zgled politične ulične umetnosti, namreč prakso neformalne skupine, ki deluje pod več imeni, še najbolj znano kot Rebel Clown Army. Skupina ali posamezniki v klovnovskih kostumih pridejo na množične proteste, kjer se z vrsto drobnih, ponavadi čisto nedolžnih in vsaj deloma improviziranih provokacijah zapletejo s policijo ali z drugimi varnostnimi silami. Za naš razmislek je še posebej zanimiva ena od takih provokacij, ki so jo izpeljali ob srečanju skupine G8 v Amsterdamu leta 2007. Na fotografiji, ki je zakročila po svetovnih medijih, lahko vidimo specialno policijsko enoto, razporejeno v nekakšno bojno formacijo; enota je očitno pripravljena na takojšnje posredovanje. Zraven nje stoji še ena skupina ljudi v enaki strogi formaciji: odred klovnov. Performerji so se oprli na zelo preprost in dobro znan postopek, v bistvu samo posnemajo policijsko formacijo. To je vse. Nikomur ne grozijo, nikogar ne ogrožajo; ni videti, da bi hoteli kaj posebnega doseči; pravzaprav so samo skupina butastih klovnov v butasti formaciji. To je vse, in vendar je

to obenem tudi natančno tisto, kar nam hoče taka ulična intervencija pokazati – da gre samo za skupino butastih klovnov v butasti formaciji. Na tak način nas preprost mehanizem podvojitve formacije postavi v perspektivo, s katere je mogoče zaznati slepo pego razmerij moči.

Še en zgled. Maja in junija 2013 so v Istanbulu potekale množične demonstracije proti vladnim načrtom za zgodovinsko izjemno pomembni trg Taksim. Policija je nasilno razgnala sedeče protestnike, ki so hoteli obvarovati park Gezi, enega zadnjih zelenih območij v središču Istanbula, pred transformacijo v trgovsko središče. S tem je sprožila množične proteste po vsej državi, kakršnih ni bilo v Turčiji že vsaj od sedemdesetih let 20. stol. 17. junija pa se je mož, za katerega se je sčasoma izkazalo, da je koreograf Erdem Gündüz, sam postavil na sredo močno zastraženega trga Taksim in nemo strmel v zastave, ki so plapolale nad Atatürkovi kulturnim centrom na trgu. Samo stal je, brez besed, ni odgovarjal na vprašanja, skupaj šest ur. Njegov nenavaden način protestiranja, ki so ga poimenovali *duran adam*, stoječi mož, so vsi, tako protestniki kot režim, takoj prepoznali kot presemetljivo učinkovit, tako da so se mu kmalu pridružili še mnogi drugi stoječi možje, in tako so molče stali, sami ali v skupini, na prizoriščih po vsej državi. Tudi v tem primeru lahko načelo, ki je bilo učinkovito uporabljeno, razložimo kot pretirano sprejetje vsiljenega reda. Vlada je namreč želela umiriti in razgnati svoje nasprotnike, tudi z nasiljem, zato je bila podoba posameznika, ki nepremično in brez besed stoji ter pri tem izraža po vsem videzu sodeč neomajno spoštovanje do državnih simbolov, utelešenje njihovega uspeha. Pretirana identifikacija z vladnimi cilji je tako pripeljala do presežka njihove uspešnosti, in tako se je pokazala slepa pega.

Zamisel o slepi pegi ideologije je bistvena za Althusserjevo teorijo, saj bi bila brez tega koncepta zmožna pojasniti samo vsakokratna razmerja moči, ne pa bi zmogla določiti nobenega pozitivnega postopka emancipacije. Natančno to je Althusserjevi teoriji očital Jacques Rancière, eden od sodelavcev pri zborniku *Brati Kapital*:

S tako teorijo lahko dojamemo mehanizem podjarmljanja, v splošnem, kot orodje ideološke dominacije enega razreda. Ne moremo pa dojeti niti boja, ki obdaja aparat države, kakršen je šola, niti delovanja konceptov, »idej« in sloganov, kakršne razredi uporabljajo v svojih bojih. (Rancière 2011, str. 76)

Toda v resnici se je Althusser vprašanja transformacije dominantne ideološke formacije lotil na svoj način. V kontekstu znanstvenega dela je opozoril, da je ideologija res vseprisotna in da lahko znanstveniki delajo samo znotraj konteksta dominantne ideologije, z njenimi izrazi. Toda s postopkom, ki ga je Althusser poimenoval simptomsko branje, lahko znanstvenik že znotraj meja starega diskurza in v starih izrazih sproži revolucionarno, novo znanstveno teorijo (Althusser 2007, str. 27). Zato za stari diskurz prevladujoče ideologije novi znanstveni koncepti ne povejo nič novega, in jih

sploh ne opazi, spregleda jih, pa čeprav gleda naravnost vanje. Z drugimi besedami: znanstveni koncepti vzniknejo v slepi pegi ideologije.

Althusser sam sicer ni veliko pisal o umetniški praksi, ampak kljub temu je mogoče določiti nekaj temeljnih podobnosti med njegovim dojetjem znanstvenega dela in umetniškega dela. Čeprav je kulturne prakse uvrstil v okvir tistega, kar je poimenoval kulturni ideološki aparat države (Althusser 2000, str. 71), s tem še ni rečeno, da je vsa umetnost le ideološka ali imaginarna refleksija realnih razmer človeške eksistence. Seveda je mogoče na podlagi althusserjevske teorije zatrditi, da je pretežni del kulturno-umetniške dejavnosti preprosto ideološki, ali da je taka kar vsa; s tako oznako bi najbrž lahko opredelili celotne žanre, kakršen je (televizijska) melodrama. Toda v resnici taka trditev same sebe ne sme dojeti deterministično. Čeprav so vse prakse neizogibno prakse take in take ideologije, pa je te prakse same, te izraze same kljub temu mogoče uporabiti in v njihovem okviru izdelati čisto subverzivna dela, se pravi dela, ki spodkopljejo prevladujočo ideologijo že s preprostimi mehanizmi, kot sta pretirana identifikacija ali podvajanje.

Poglejmo si podrobneje Althusserjevo branje materialističnega teatra, kakor ga je razvil v spisu »Piccolo', Bertolazzi in Brecht« (Althusser 1980). Članek se začne bolj ali manj kot obramba uprizoritve igre *El Nost Milan* Carla Bertolazzija v režiji Giorgia Stehlerja, vendar se hitro razvije v diskusijo o Brechtu in zariše splošno idejo materialističnega gledališča, s katero se je mogoče lotiti vprašanja razmerja med ideologijo in gledališko prakso. Althusser uvodoma pojasni tri dejanja Bertolazzijeve igre na enak način: najprej se vzpostavi prostor statičnega, nedialektičnega časa, kjer se nikoli nič ne spremeni in kjer je tek časa prazno ponavljanje, potem pa pride do vdora, intervencije dialektičnega, polnega časa konflikta in drame. Althusser je poročal, da so igro v Stehlerjevi postavitvi skritizirali kot »mizerabilistično melodramo« (Althusser 1980, str. 274); toda sam jo je dojel natančno kot materialistično deziluzijo in kritiko melodrame ter povezal *El Nost Milan* z Brechtovimi komadi, kot sta *Mati Korajža* in *Galilejevo življenje*.

Tudi tu imamo opraviti z oblikami časovnosti, ki se jim ne posreči, da bi se spojile druga z drugo, ki so brez medsebojnega razmerja, ki obstajajo druga ob drugi, se križajo, vendar pa se tako rekoč nikoli ne srečajo; z doživetimi dogodki, ki se zapletajo v skladu z neko dialektiko, ki je omejena, sama zase ob strani, nekako v zraku; z deli, ki jih zaznamuje to, da so notranje nepovezana, da je v njih navzoča neka drugost brez končne razrešitve. (Althusser 1980, str. 285)

Prav razločitev dveh časovnosti, njuna nesoizmerljivost je tisto, kar gledališki komad naredi za materialističnega. Zato je Althusser zapisal: »Prav tako se sprašujem, ali ni ta disimetrična, razsrediščena struktura bi-

stvena za sleherni materialistični gledališki poskus,« (Althusser 1980, str. 286).

Spet si moramo zastaviti vprašanje o prelomu z ideologijo. Gledališče na splošno nedvomno sodi v področje nadstavbe. Mar vključitev kulturnih in torej tudi umetniških praks med ideološke aparate meščanske države ne implicira, da je gledališče nujno ideološko? Še zdaleč ne; kadar gledališče povzroči prelom na mestu, kjer sicer »spontano« pričakujemo kontinuiteto, če vzpostavi prostor za kritično distanco, kjer bi se sicer morali ujeti v melodramo, potem ga lahko razumemo kot materialistično gledališče. Njegova eksistenca pa ni eksistenca pozitivnih praks in ritualov, temveč bežna eksistenca prelomov in distanciranj. Najpomembnejša pripomba, ki jo je Althusser zapisal v zvezi z brechtovsko prakso razbijanja odrske iluzije je, da je ne smemo razložiti samo kot poskus preprečitve identifikacije gledalca z junakom ali junakinjo v igri. Taka razlaga namreč ostane na psihološki ravni. Bolj gre za to, da morata biti taka distanca ali tak prelom narejena znotraj igre same.

Vendar se sprašujem, ali niso te razlage še vedno zavezane pojmom, ki so gotovo pomembni, niso pa tisti, ki določajo, in ali nam ni treba za to, da bi razumeli, kako se lahko v gledalčevi zavesti vzpostavi to kritično razmerje posebne vrste, seči onstran psiholoških in tehničnih pogojev. Drugače povedano, če naj se porodi distanca med gledalcem in igro, se mora ta distanca na neki določeni način proizvesti že sredi same igre in ne zgolj v njeni (tehnični) obdelavi ali v psihološki modalnosti oseb. (Althusser 1980, str. 289)

V tem torej leži poglavitni razlog za asimetričnost časovnosti v igri in za decentrirano odrsko postavitev: gre za prelom znotraj igre same, za prelom, s katerim postane viden še neki drugi prelom, namreč prelom, ki konstituira ideologijo, znotraj katere je umeščena predstava. Na tak način lahko igra povzroči transformacijo, spremembo v realnem svetu že s tem, da pokaže na tisto točko, ki sem jo prej poimenoval preprosto »slepa pega« ideologije.

Naj sklenem z vrnitvijo k zgledu interpelacije pri ulični predstavi. Če nas povabijo k udeležbi v melodrami o avtentičnih človeških emocijah, s pomočjo katerih se lahko identificiramo z junaki in se prepoznamo v njihovih neponovljivih stiskah, potem ulično gledališče deluje na enak način kot kateri koli drugi (kulturni) ideološki aparat. Če pa gre, narobe, pri ulični predstavi za materialistično gledališče v Althusserjevem pomenu izraza, če povzroči prelom ali odmeri distanco, potem njegovega učinka ni mogoče omejiti na delovanje aparata.

Vendar je mogoče reči še več. Ulične predstave so namreč že same po sebi decentrirane; ulično gledališče je že samo po sebi institucija, ki de-

luje z materialom naključnega in improviziranega, že po definiciji je nekaj robnega. Vse to pa so odlike, ki jih je Althusser hvalil pri Bertolazziju in Brechtu. Zato bi nas lahko zamikalo zatrditi, da ulično gledališče kot forma gledališke prakse ne ponuja samo možnosti za materialistično intervencijo, temveč da jo kultivira in sproža. Nevarnost take spekulacije leži v tem, da vsaka institucionalna praksa ostaja, v prvi vrsti, praksa, vključena v rituale ideološkega aparata. V primerjavi z dvoranskim gledališčem in njegovimi strogimi konvencijami ulično gledališče ni nekonvencionalno, temveč ima le drugače konvencije, drugačna pravila udeležbe, drugačna pravila uprizoritve, nič manj stroga od smernic dvoranskega gledališča. Toda kljub temu nam temeljna in najbolj pomembna specifika uličnega gledališča – namreč to, da so njegovi gledalci zasačeni nepripravljeni, da so samo nedolžni mimoidoči, ki so se transformirali v udeležence, da je njegov ontološki status status ovinka na poti k resnim opravkom (nakupovanje, transport otrok iz vrtca itd.), da že v svoji formalni eksistenci vključuje trk časovnosti in prostorski – dovoljuje, da ga lahko, pa naj se sliši še tako nenavadno, obravnavamo na podoben način kot znanost. Delovanje naključnostne ontologije ulične predstave bi potemtakem lahko pojasnili z besedami, ki jih je Althusser uporabil za razlago delovanja znanosti, kot »realno samo, spoznano v dejanju, ki ga razodene s tem, da uniči ideologije, ki to realno zakrivajo« (Althusser 2000, str. 23).

LITERATURA

Althusser, Louis: »Piccolo', Bertolazzi in Brecht« (prevedel Slavoj Žižek), v: *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 271–293, 1980.

Althusser, Louis: »Od Kapitala do Marxove filozofije« (prevedel Gregor Moder), v: *Problemi*, št. 6–7, l. XLV, 2007, str. 7–82.

Althusser, Louis: »Lenin in filozofija«, »Ideologija in ideološki aparati države. Opombe za raziskavo« (prevedla Zoja Skušek), v: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba /*cf, str. 7–51, 53–110, 2000.

Bahtin, Mihail Mihajlovič: *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (prevedel Borut Kraševc). Ljubljana: LUD Literatura, 2008.

Dolar, Mladen: »Mimezis in komedija.« *Problemi*, l. 50, 2012, št. 5–6, str. 63–80.

Kowsar, Mohammad: »Althusser on Theatre.« *Theatre Journal*, l. 35, 1983, št. 4, Ideology & Theatre, str. 461–474.

Mannoni, Octave: »Saj vem, pa vendar...« (prevedla Suzana Koncut), v: *Problemi*, l. 31, 1993, št. 4-5, str. 359–384.

Pascal, Blaise: *Misli* (prevedel Janez Zupet). Celje: Mohorjeva družba, 1999.

Pfaller, Robert: *Umazano sveto in čisti um* (prevedla Simon Hajdini in Tadej Troha). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009.

Rancière, Jacques: *Althusser's Lesson* (prevedel Emiliano Battista). London in New York: Continuum, 2011.

Žižek, Slavoj: »Why Are Laibach and NSK Not Fascists?« *M'ARS – Časopis Moderne galerije*, l. 5, 1993, št. 3/4, str. 3–4.

Žižek, Slavoj: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of ideology*. Durham: Duke University Press, 1993.

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London in New York: Verso, 2008.

POVZETEK SUMMARY

V prvem delu članka se avtor posveti več načinom, kako razločiti med ideološko interpelacijo in interpelacijo uličnega umetnika, pri čemer se opre na zglede Roberta Pfallerja, Mladena Dolarja, Slavoj Žižka in Blaise Pascala. V drugem delu članka avtor analizira primere delovanja skupine Laibach, intervencije neformalne skupine Rebel Clown Army in »stoječe proteste« v Turčiji, pri čemer zagovarja hipotezo, da so lahko umetniške prakse subverzivne v razmerju do dominantne ideologije takrat, ko lahko zavzamejo stališče »slepe pege« te ideologije.

In the first part of the paper the author discusses several ways of distinguishing between ideological interpellation and the interpellation of the street performer, drawing from examples by Robert Pfaller, Mladen Dolar, Slavoj Žižek and Blaise Pascal. In the second part of the paper, the author discusses examples of the Slovenian group *Laibach*, interventions by the Rebel Clown Army, and the standing man protests in Turkey, arguing that artistic practices can be subversive with respect to the dominant ideology when they are able to occupy the position of ideology's blind spot.

Izar Lunaček

Ulično gledališče in karneval

○ slikah, mitih in politiki

Članek se sprehodi skozi določene karnevalu sorodne plati uličnega gledališča, kot so uporaba banalnega prostora in časa za oder in trajanje predstave, ujetje gledalcev nenadejanih in njihova vključitev v predstavo ter potencial uličnega gledališča za politični angažma.

Ključne besede: ulično gledališče, karneval, politični angažma, urbanost

This article discusses certain aspects of street theatre, linking it to carnival such as its use of banal space and time for its stage and duration, its catching of spectators off guard and their involvement in the show, as well as its potential for political engagement.

Key words: street theatre, carnival, political engagement, urbanity

Ker me je kljub siceršnji neposvečenosti v uradno teorijo uličnega gledališča moja pred nekaj leti izvedena doktorska raziskava o komičnem v religiji prisilila v temeljito ukvarjanje s formami, ki bi jih lahko imeli za zgodnje oblike uličnega gledališča – namreč s karnevalom in sorodnimi javnimi praznovanji v maskah –, lahko tu morda vendarle prispevam nekaj uvidov, ki bodo zanimivi tudi za teorijo in prakso sodobnega uličnega gledališča. V nadaljevanju se bom sprehodil skozi nekatere vidike karnevala in drugih ljudskih praznovanj z uprizoritvenim značajem, ki zadevajo tudi ulično gledališče. Tu gre, prvič, za njihovo težnjo po ukinjanju meje med vsakdanjo realnostjo in predstavo; drugič, za njihov potencial za ustvarjanje paralelne, čarobne realnosti, v kateri je med predstavo mogoče dejansko živeti; tretjič, za njihovo izrazito urbano in ne ruralno naravo; in četrtič, a nikakor ne najmanj pomembno, za njihovo vlogo v politični sferi, ki sega od radikalnega spreminjanja družbe pa do ohranjanja obstoječih razmer.

ŽIVLJENJE ALI UMETNOST

Odveč je poudarjati, da se ulično gledališče od klasičnega v največji meri razlikuje po tem, da se ne odvija na za to posebej odrejenem mestu (odru) in ob posebej odrejenem času (ob uri napovedane večerne predstave), posledica česar je, da je meja med svetom, ki ga ustvarja ulična predstava, in svetom, v katerem živijo njeni gledalci, precej tanjša kot pri odorskem gledališču. Gledalci ulične predstave od igralcev niso ločeni in predstava se ne odvija na posebni, posvečeni površini odra, pač pa kar na delu pločnika, ki so ga gledalci sicer vajeni uporabljati kot, denimo, del svoje poti do službe, pri čemer igralci kot rekvizite lahko uporabljajo tudi druge dele urbane pokrajine, ki so jih gledalci vajeni doživljati v bolj banalnih okoliščinah. To dejstvo uličnemu gledališču vsekakor priskrbi do-

bro izhodišče za spreminjanje odnosa svojih gledalcev do sveta okrog sebe. Vzbudi lahko misli, kot so: »Ta ulična svetilka, ki ji ob svojem vsakdanjem sprehodu tu mimo sicer ne posvečam nobene pozornosti, se lahko spremeni v sestavni del čarobnega sveta neke domišljajske predstave« ali, bolj provokativno, »Ta Pakistanec, pri katerem sicer vsak dan kupujem sadje, je tu spektakularno razstavljen kot eksotičen spaček iz druge strani morja: kaj mi moj odziv na to pove o mojem odnosu do drugih kultur v vsakdanjem življenju?«

Dejstvo časovne kontingence uličnega gledališča, namreč da se ulična predstava ne odvija ob točno določenem času, pač pa svoje gledalce preseneti kot naključne mimoidoče, še dodatno okrepi možnost za neposreden vpliv na njihovo vsakdanje življenje. Gledalci pouličnega gledališča se za razliko od gledalcev odrskega, ki se v gledališče odpravijo načrtovano, ne morejo pripraviti na predstavo in se tako pri uživanju predstave težje že vnaprej umaknejo v varni miselni moto »Odhajam gledat predstavo, da se malo sprostim, nima pa to, kar bom videl, nobene trajne zveze z menoj.«

Ulično gledališče, skratka, že čisto na formalni ravni vsebuje povečano zmožnost za ukinjanje meje med življenjem in umetnostjo in za delovanje proti vsakdanjemu deljenju sveta na »grobno realnost« in »lepe iluzije«, pri čemer je ravno slednje po mojem mnenju ključno za vzdrževanje dolgočasne ideologije vsakdanjosti kot ultimativno nespremenljive. V nasprotju s slednjo ima ulično gledališče možnost, da razgali realnost kot celoto, vključno z našo vsakdanjo banalno realnostjo, kot imaginarno strukturirano; da pokaže, da je vsa človeška »realnost« v jedru sestavljena predvsem iz zgodb in slik, v katere so aranžirani konkretni predmeti; to pa stori tako, da predmete, ki jih sicer nezavedno in avtomatično zlagamo v svojo vsakdanjo sliko sveta, ki jo imamo za »trdo realnost«, iztrga iz konteksta teh banalnih zgodb ter jih vgradi v druge, zanimivejše zgodbe z bolj očitno slikovnim značajem.

Posledice tega so lahko, kot bom skušal pokazati v nadaljevanju, tudi politične, vendar pa to nikakor ni nujno. Ulično gledališče ima lahko tudi povsem estetsko naravo, kar je še zlasti vidno v primeru zadnja leta tako priljubljenih *pop-up crowds*, kjer se množica performerjev pomeša med mimoidoče na ulici ali trgu ter s koordinirano koreografijo spremeni urbani prostor v plesno ali glasbeno predstavo. Mimoidoči se na lepem znajdejo sredi umetniškega dela, sestavljenega iz elementov, ki so jih dotlej dojemali kot del nevtralnega ozadja svojega vsakdana. Potencialna, a ne nujno realizirana socialno angažirana aplikacija tega uvida je seveda, da če je banalni svet kot tak imaginaren, in ga je določena skupina ljudi sposobna začasno spremeniti v neko drugačno, lepšo sliko, zakaj ne bi mogel vsakdo svojega vsakdanjega sveta rearanžirati v drugačno sliko in to na vseh nivojih vse do političnega sistema?

Oglejmo si, kako so bili ti mehanizmi na delu v okviru srednjeveškega karnevala. Mihail Bahtin, denimo, je v svoji znani študiji o Françoisu Rabelaisu in ljudski kulturi srednjega veka in renesanse izrecno trdil, da v srednjeveškem karnevalu ni bilo prave ločitve med igralci in gledalci¹ in da je bilo vsaj idealno mišljeno, da v času karnevala celotna skupnost sodeluje pri skupnem spreminjanju svojega vsakdanjega okolja v pravljico-grozljivo sliko, ki je nosila tako poteze nebes kot pekla na zemlji. Če to drži, je bil karneval res radikalna oblika uličnega gledališča in izkušnja slovenskih pustnih praznovanj, zlasti v manjših mestih, kot je Cerknica, nam lahko potrди občutek, da se med pustovanjem lahko preselimo v nek čaroben, paralelen svet, kjer so dovoljene in zapovedane druge reči kot v vsakdanjem življenju in kjer nam je dovoljeno in zapovedano nositi povsem drugačne identitete od tistih, ki jih nosimo vsak dan. Med dobro izvedenim pustovanjem dejansko vsi skupaj ustvarjamo bolj pisano in z več užitka nabito sliko sveta, v kateri je začasno mogoče živeti, čeprav je povsem drugačna od slike, za katero ne vemo, da je slika, in v katero svoje okolje avtomatsko in nezavedno sestavljamo ob neprazničnih dneh.

S stališča političnih implikacij je pri srednjeveškem karnevalu posebej zanimiv njegov odnos do katolicizma kot prevladujoče ideologije srednjeveške Evrope. Če za analizo katoliške ideologije posežemo kar po skrajno uporabnih konceptih filozofa Slavoj Žižka, le-ta deluje prek projekcije, prvič, pozitivne fantazme (nebes) na neko točko, ki ni dosegljiva v času našega življenja (obetano si jo lahko kot nagrado za dobro življenje po smrti na individualni ravni ali kot tusetno realnost ob koncu časov po poslednji sodbi) ter drugič in enako važno, negativne fantazme pekla, ki nas kot potencialna kazen za slabo življenje prav tako čaka nekje onkraj horizonta, a predstavniki katere se pojavljajo tudi v tusetnem življenju in so identificirani kot uradni krivci za to, da pozitivna fantazma nebes ni realizirana tu in zdaj: to je seveda v primeru srednjeveškega katolicizma krivda Židov, poganov in drugih brezbožnih grešnikov, za barabije katerih moramo z življenjem v solzni dolini namesto v nebesih plačevati vsi, in z linčem katerih si lahko vsaj začasno damo nekaj duška.

Karneval je s to logiko vsaj v času svojega trajanja radikalno prelomil tako, da je nebesa realiziral tu in zdaj, kot zelo konkretno praznično utopijo, kjer se je, pije in kopulira v izobilju, pri čemer pa je prizor nelagodno spominjal na katoliške vizije pekla, vključno s hudiči² kot zelo pogostimi karnevalskimi maskami in organizatorji razvratnega slavja. Če moralizem postavimo ob stran, je poanta karnevala tako naslednja: namesto, da se vse življenje odrekamo užitku v upu na nagrado v nekih nepredstavljenih nebesih, ki so orisana tako negotovo, da niti ne vemo, ali nam bo tam sploh

¹ Mihail Bahtin: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*, Ljubljana: LUD Literatura, 2008, str. 13.

² Prav tam, str. 46.

všeč, in strahu pred peklom, ki je orisan prav tako megleno, raje razpihni-mo meglice iz fantazem nebes in pekla ter uživajmo tam, kjer je to edino možno, v ekscesni kombinaciji utelešenja obojega hkrati. Če nič drugega, je to vsekakor skrajno dobra terapija za nevrotično odlaganje nagrade v neskončnost, fantaziranja o njeni neopisljivi popolnosti in odrekanja vsakemu tuzemskemu užitku kot neprimerljivem z njo. Koliko je ta karnevalska dekonstrukcija katoliške ideologije revolucionarna (Bahtin denimo trdi, da je prav preboj karnevalskih stališč v uradno kulturo prek njenih posameznih izobraženih glasnikov, kakršen naj bi bil Francois Rabelais, tisti, ki je omogočil renesanso in posledičen začetek novega veka³) in koliko konzervativna (koliko služi kot varnostni ventil, kotčasna lepa slika utopije, ki nas zadovolji ravno toliko, da nam stanja vsakdanje družbe ni treba spreminjati), naj bo dilema, ki jo bomo pustili za zadnji razdelek tega spisa, sedaj pa bi se rad za hip posvetil še pomenu karnevalu sorodnih obredov v plemenskih kulturah, saj lahko morda tudi od tod izmolzemo kakšno zanimivo lekcijo za prakso uličnega gledališča.

GLEDALIŠKI IZLET V MITSKI ČAS

Karneval v srednjem veku ni nastal iz nič, pač pa je nasledil dolgo tradicijo sorodnih obredov prazničnega in maskiranega prestopa v ekscesno utopijo, ki jim lahko sledimo v evropsko antiko prek rimskih saturnalij vse do grških kronij, analogne obrede pa lahko še danes najdemo v plemenskih in drugih preddržavnih skupnostih po vsem svetu. Najbolj rudimentarne, plemenske oblike karnevalu podobnih slavic praviloma zavzemajo oblikočasne zamrznitve vseh družbenih tabujev, le-ta pa je izvedena v okviru obredne vrnitve v čas pred stvarjenjem urejenega kozmosa, da bi bilo le-tega mogoče po njegovem razpadu ponovno ustvariti svežega, novega in primerno okrepljenega za preživetje še enega letnega cikla⁴. Obredno ustvarjanje karnevalske utopije za plemenske družbe torej ne pomeni nič manj kot vrnitev v mitski čas, ko so po zemlji še hodili bogovi in šele ustvarjali svet, kot ga poznamo danes, to pa je čas, ki je v svoji odprtosti obenem čaroben in nevaren. Vse je še odprto, kozmične strukture še niso določene, a vsako naše dejanje v tem času bo obenem vpisano v na novo nastali kozmos vsaj do konca naslednjega cikla.

To nas pripelje do znanega paradoksa, ki ga etnologi pogosto navedejo pri obravnavi plemenskih družb, namreč, da so člani plemena zmožni z maskiranjem v mitske prednike ne le uprizarjati razmere v mitskem času stvarjenja sveta ampak dejansko časno postati lastni mitski predniki in se dobesedno preseliti v mitski čas. Paradoks močno zbledi, če uvedemo pre-

³ Prav tam, str. 8-9.

⁴ To je obče mesto, toda glej npr. Mircea Eliade: *Kozmos in zgodovina*, Ljubljana: Nova revija, 1992, str. 30-32.

miso, da plemenska družba mitskega časa ne dojema kot realne preteklosti (ki je seveda neobnovljiva), pač pa kot že izvirno maškarado, sliko, ki jo je kakopak mogoče vsakič znova ustvariti s sredstvi kostumov, mask in igre. Skrivnost, kot se zdi, je v tem, da plemenske religije slikovno sfero dojemajo kot najvišjo sfero realnosti sploh, na podlagi njene začasne potlačitve pa je potem mogoče vzpostaviti po sebi *bolj* iluzorno življenje v stabilnem kozmosu vsakdanje družbe. To navidez nenavadno premiso dodobra podpirajo različni plemenski miti, v katerih, denimo, kak mitski stvarnik nastane iz povsem navadnega predstavnika plemena, tako da se vanj zamaskira, nastanek prvih živali pa je prav tako pripisan maskiranju ljudi vanje na začetku časov (oba primera sta iz mitskega cikla o Krokarrju severnoameriškega plemena Tlingit⁵). Življenje plemenske skupnosti v tej slikovni sferi mitskega časa, ki je najbolj resnična od vseh, je lahko zgolj začasno zato, ker so pomeni v tej domeni tako fluidni in meje tako zabrisane, da onemogočajo stabilno funkcioniranje družbe. Zato se je treba iz nje ob koncu praznika vedno znova vračati v manj resnični, a bolj ciljno delujoči kozmos fiksnih pravil in družbenih vlog.

Ta izlet v obredne prekurzorje uličnega gledališča od karnevala do plemenskih obredov nam tako lahko precej pove tudi o slednjem. Ali ne pomeni namreč tudi gledališče (in vsa umetnost) začasne sprostitev običajnih pomenskih struktur, ki določajo vsakdanji, ideološko fiksiran pogled na svet okrog nas, tako da te stopajo v nove in nepričakovane interakcije ter se sestavljajo v nove slike, dokler se ob koncu predstave ne vrnemo spet v vsakdanji svet, ki pa je, če smo vpogled v njegovo kontingentno bazo, ki nam ga je ponudila umetnost, vzeli dovolj resno, videti drugačen, bolj svež in bolj zmožen transformacije? Uzrto s te perspektive tudi ulično gledališče na lepem ni videti več kot začasno spreminjanje realnega sveta v »lepo iluzijo«, pač pa prej kot nenaden zlom iluzornega sveta fiksnih pomenov, ki jih je skonstruirala vsakdanja ideologija, in njegovo odprtje v resničnejši svet, kjer se isti elementi lahko sestavijo tudi v povsem drugačne slike, ki utegnejo z občinstvom ostati tudi po koncu predstave.

URBANOST ULIČNEGA GLEDALIŠČA

Ker smo v zgornjem razdelku ulično gledališče zgodovinsko in konceptualno povezali s plemenskimi obredi vračanja v mitski čas, bi bilo sedaj na mestu nasloviti tudi očitno dilemo, ki iz te sopostavitve izhaja: namreč, medtem ko so obredne vrnitve v mitski čas povezane z vaškimi in plemenskimi kulturami, pa se je ulično gledališče vedno profiliralo kot izrazito urbana zvrst. Navsezadnje se njegovo ime glasi ulično in ne vaško,

⁵ Navedeno po: Lewis Hyde: *Trickster Makes This World – Mischief, Myth and Art*, Edinburgh: Cannongate, 2008, str. 23–5, in Paul Radin: *The Trickster – A Study in American Indian Mythology*, New York: Schocken Books, 1972, str. 104.

cestno ali obpotno gledališče. Da bi razjasnili ta paradoks, se moramo vrniti h karnevalu kot veznemu členu plemenskih obredov in sodobnega uličnega gledališča, saj je prav karneval nastal sicer na podlagi vaških obredov, a v okviru prav v visokem srednjem veku počasi oblikujoče se mestne kulture. Karneval je cvetel na mestnih trgih in sejnih, odvijal se je v atmosferi prostega trgovanja in je praviloma vključeval srečanja različnih kultur, ki se na trgih in križiščih svojih poti zbirajo tudi za prosto menjavo dobrin.⁶ Pastirji, potujoči pevci, kmetje, rokodelci: med srednjeveškimi semnji in karnevali so se vsi ti sicer ločeni prebivalci iste države zbirali na enem kraju in stopali v medsebojno izmenjavo idej in dobrin. V karnevalu se ne spajajo prosto le osvobojene pomenske verige prej stabilnega plemenskega ali vaškega kozmosa, pač pa tudi verige ponudbe in povpraševanja.

Karneval vsekakor pomeni logično nadgradnjo plemenske logike začasnega razpusta struktur kozmosa za prosto interakcijo prej fiksno vezanih elementov, a to ne pomeni da njegova urbana logika spajanja različnih nomadskih poti ni brez prekursorjev v plemenski kulturi. Prvič, že plemenski obredi so se odvijali na vaškem trgu kot prehodniku mestnega, ki je kot stičišče vseh lokalnih vaških poti pomenil center in s tem obenem začetek in konec fiksnega kozmosa vasi. Vaški trg je točka, kjer je lokalni kozmos zašit skupaj in kjer ga je mogoče tudi začasno razparati in ga tako odpreti za nove elemente kot prej v njem fiksirane elemente spustiti na prostost.

Drugič, bogovi predniki, katerih dejanja z začetka časa so bila obredno ponavljana v prazničnem času, so bili praviloma komični in nomadski junaki. Vadžunkaga, sleparski bog-stvarnik severnoameriškega plemena Vinebago, ki naj bi bil odgovoren za pripravo zemlje za ljudi pred njihovim prihodom na svet, svoj mitski cikel prične kot poglavar nekega plemena, ki prekrši vse tabuje svojega položaja, nato pa se sam odpravi na romanje izven svoje vasi ter kot čudežno, nadnaravno bitje potepuško vandra po vsem znanem in neznanem svetu, po poti pa ponesreči, kot stranski proizvod svojih egoistično usmerjenih aktivnosti (večinoma povezanih s prehranjevanjem in kopulacijo, tudi njegov zunanji videz, z orjaškim penisom in okrog telesa zavitim črevesjem, je temu primeren) ustvarja za ljudi koristne fenomene, ki še danes konstruirajo vsakdanji stabilni kozmos Vinebagov.⁷ Večina sleparskih bogov, katerih dejavnosti v mitskem času se proslavljajo v času kozmičnega razpusta, je identificirana kot zaščitnikov popotnikov in trgovcev, od rimskega Merkurja in grškega Hermesa pa prek slovanskega Velesa do vzhodnoafriških Legbe in Ešuja. Sleparski bogovi, skratka, so neke vrste posebljenja časa kozmičnega razpusta in že znotraj plemenske kulture nastopajo kot nenavadne anomalije, ki po svo-

⁶ Peter Stallybrass & Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1986, str.28–30.

⁷ Mit naveden v Paul Radin, nav. delo.

jem opisu nomadskosti in tržne naravnosti spominjajo na novoveški subjekt. Sleparski bogovi so nekakšne klice modernosti v plemenski kulturi, in nič čudnega ni, da so številna plemena ob stiku z belimi kolonizatorji le-te nemudoma okitili z enakim imenom kot svojega trapastega komičnega stvarnika.⁸ Razpust kozmosa, skratka, skupaj s sleparskim bogom kot svojim poosebljenjem že od začetka, že v okvirih plemenske kulture nosi poteze modernosti, urbanosti, tržnosti in brezdomstva: mestna kultura jim je zgolj dala trajnejši dom od križišč in razpotij, kjer so jim oltarje praviloma postavljali pripadniki plemen.

POLITIČNOST ULIČNEGA GLEDALIŠČA

Če se za konec te razprave končno posvetimo še vprašanju, ki se nam je doslej v njej ponudilo že nekajkrat: kakšne so torej politične implikacije spreminjanja sveta v živo sliko, ki ga omogoča ulično gledališče? Je to strategija, ki ima predvsem konzervativne posledice ohranjanja obstoječega družbenega stanja ali nosi v sebi tudi potencial za revolucionarne prevrate?

Argument v prid prve interpretacije se je običajno, kot smo na kratko omenili že zgoraj, glasil, kakor sledi: začasni in z imaginarnimi sredstvi izvedeni razpusti družbenih omejitev in vzpostavitve začasnih utopij, od karnevala pa do najbolj klasično izvedenega umetniškega dela, nam navidez omogočajo svobodo, dokler trajajo, vendar pa, ker je ta svoboda le začasna, v resnici omogočajo nadaljnji obstoj nespremenjenih družbenih razmerij. Represivne strukture ravnajo modro, če take imaginarne razpuste vzpodbujajo, saj s tem svojim podložnikom omogočijo sprostitev napetosti, ki se v njih nabira zaradi stalnega odpuščanja užitku v prid vladajočim, podložniki pa po vrnitvi iz utopije lažje prenašajo pritisk strukture do naslednjega razpusta. Če bi zares hoteli spremeniti obstoječi sistem, bi morali tovrstne začasne razpuste povsem prepovedati, saj bi šele to razgalilo obstoječo situacijo v vsej njeni nevzdržnosti in ljudi motiviralo, da jo enkrat za vselej spremenijo. Pritisk, ki se zdaj iz sistema periodično sprošča pri varnostnih ventilih imaginarnih razpustov bi se nakopičil do kritične točke in sistem enkrat za vselej raznesel po šivih.

Ta interpretacija ima precej dobrih poant in je odlična za kritiko tako, denimo, potrošništva, ki se ohranja natanko z dopuščanjem dobro odmerjenih (in plačljivih) ekscesov svojim podanikom, kot za kritiko vseh praks, kjer umetnost njeni porabniki dojemajo zgolj kot sproščujočo zabavo, po kateri lahko življenje živijo tako kot doslej, namesto da bi jo dojemali kot to, kar potencialno je: kot glavo odpirajoč nov pogled na svet

⁸ Prim. Richard Erdoes & Alfonso Ortiz (ur.): *American Indian Trickster Tales*, New York: Penguin Books, 1999, str. xvi (*Veeho* pri Čejenih) in str. xviii (*Napi* pri Črnih podplatih). O fenomenu poročča tudi Lewis Hyde, nav. delo, str. 12.

okrog sebe. Vendar pa imam ob pretirani uporabi tega argumenta za splošno diskreditacijo vsega, kar ni radikalna revolucionarna akcija, tudi kar nekaj pomislekov. Prvič, sprašujem se, ali je radikalno razsutje sistema res vedno edini zveličaven način njegove spremembe. Ali ni postopno spreminjanje reči v glavah ljudi tudi ena od opcij trajnega spreminjanja sistema, ki pa je lahko izvedena ravno prek tovrstnih miselnih eksperimentov, kakršne z imaginarno, ne povsem zavezujočo razpustitvijo nudi umetnost; prek teh imaginarnih razpustov lahko ljudje poskusijo, kakšne se jim zdijo nove razmere, preden jih trajno izvedejo tudi na ravni celotne družbe. Tiho tkanje ne le filozofije temveč tudi umetnosti se je skozi zgodovino že nešteto krat izkazalo za nematerialno podlago sčasoma izvedenih družbenih sprememb.

Drugič, tudi če nam uspe vzpostaviti najboljši možni družbeni sistem, ki bo moč in bogastvo pravično porazdeljeval po svoji strukturi, ali ne bosta tudi tu še vedno vztrajali obe osnovni človeški potrebi: tako po kukanju v potencialno drugačne, četudi slabše svetove; kot tudi po povsem nepravičnih, megalomanskih in asocialnih ekscesih? Ali ne bi torej tudi v idealnem sistemu še vedno potrebovali tako umetnost kot zabavljaštvo? Kot sem omenjal že pri primeru plemenskih družb, le-ta obdobje razpusta dojemajo kot nujno in plodno, a nujno tudi začasno, saj vsakdanje življenje za večino ljudi deluje le v okviru bolj dolgočasnih, a razmeroma stabilnih družbenih pravil in vlog. Pri tem nikakor nočem depresivno-realistično vztrajati pri »nujni šibkosti večine« in dopuščam možnost idealne družbe ljudi, ki bi bili vsi sposobni nase odgovorno jemati kontingenco vsake strukture, toda tudi ti ljudje bi morali še vedno delovati po določenih praznih formalnih obrazcih (denimo vljudnosti, itd), da bi njihova družba delovala, pa čeprav vanje ne bi verjeli (oziroma, kot bi rekel Robert Pfaller, prav zato ker vanje ne bi verjeli).

In tretjič, zdi se mi, da tovrsten argument nekoliko preveč poudarja razliko med »zgolj imaginarnim« prestopom karnevala ali umetnost in »pravo revolucijo«, kjer slednjo idealizira že do te mere, da obstaja nevarnost zamaha z roko nad vsako akcijo sploh, češ da gre »zgolj za imaginaren prestop, ne pa za pravo revolucijo«, kar mi diši že nevarno po zgoraj omenjeni katoliški fantazmi nedosegljivih nebes ... Tu se mi zdi zelo važno poudariti, da tudi prava revolucija, in vsaka politična akcija sploh, vključuje bistvene elemente imaginarnega, ne le v smislu prepričevalne retorike ali ikonografije, se pravi svoje zunanje podobe, pač pa v samem svojem jedru. Revolucija dejansko najprej pomeni zmožnost za dojetje sveta drugače od ustaljenih okvirov, zmožnost za razbijanje trenutno vladajoče slike sveta, ki se prodaja kot objektivna realnost, na njene sestavne dele, in ponovno spajanje teh delov v neko novo sliko. Če obstaja kaj takega, kot je »permanentna revolucija«, bi to pomenilo ravno, da nobena slika sveta, ki se sestavi, ni dojeta kot absolutna in nespremenljiva realnost, ampak da je dele vedno po potrebi mogoče še premikati in da ostanemo odprti za dodatno

inspiracijo. Postopek je enak kot pri nastajanju umetniškega dela, ki mora biti vedno navdahnjeno s prvotno vizijo, a se ji nikoli ne sme pustiti zaslužniti in mora poslušati tako kratkostično cvrčanje nepričakovanih interakcij v sliko spojenih elementov kot zahteve in omejitve samega materiala, s katerim dela. Revolucija, in politika sploh, vedno pomeni tako slikanje s telesom in zgodovino, pri čemer potencialne izjalovitve projekta ne pomenijo toliko neizbežnega vdora »žalostne realnosti« v »lepo iluzijo« kot vpada »napačnih iluzij« (denimo egoizma, zamenjave svojega ega za cilj namesto sredstva nastajanja dela), slabega posluha za uporabljen material, pretirano fiksiranost na togo zastavljeno vizijo itd. v nastajajoče umetniško delo.

Če svoje izvajanje sklenem s primerom ljubljanskih protestov pozimi 2013, lahko ugotovim, da se je v njenih najboljših in najslabših trenutkih dogajalo natanko to. V najboljših je vse prej kot nemočen in neusmerjen bes pomenilo spreminjanje pogleda na razmerje med politiko in ljudmi kot tako (pozivala je k aktivni participaciji ljudi v politiki, za pokvarjenost politike je najbolj krivila svojo lastno dotedanjo neaktivnost, skušala je ponovno zasnovati politiko kot dejavnost delovanja za skupno dobro namesto gnetenja pri koritu, v katero se je sprevrgla), medtem ko je v svojem najslabšem odpovedala prav zaradi pretirano toge vizije svojega poslanstva, ki ga je preveč ljudi videlo zgolj v odstranitvi premiera. In za konec še to, kar je bilo pri vstaji nemara najbolj zanimivo in kar najbolj zadeva našo temo tu: vstaja je spontano pridobila podobo veselega karnevala vključno z nastopi glasbenikov, delavnicami izdelavo transparentov in procesijami mask, ta navidezna »neresnost« njene podobe pa je, vsaj po mojem, tista, ki jo je naredila za zares politično in ki ji je omogočila, da je na svojem vrhuncu zlahka zatrla vsake nasilne izgrednike ali promotorje neonacistične retorike v svoji sredi. Bil sem zraven, ko je množica v en glas izžvižgala vsako vrženo petardo in mirno odzela neonacistično zastavo manjši skupini provokatorjev, in zdi se mi, da je ta dvig nad nižje strasti in vztrajanje pri resnem poslanstvu protestov omogočila prav njihova, dobesedno, kulturnost. To, da so protesti sami sebe dojemali kot politično živo sliko, jim je omogočilo, da so ideologijo in nasilje enostavno izločili kot »material, ki v umetnosti nima kaj početi«.

Nekateri so seveda prav to kulturništvo protestov povezovali z njihovo nemočjo in res se postavlja vprašanje, ali se je tovrstna živa slika sposobna strditi v stranko ali na kak drug način prevzeti realno oblast v državi, ali pa je pač v najboljšem primeru obsojena na »kreativno opozarjanje na nepravilnosti«. Ponovno, ker verjamem, da je politika v zelo dobesednem smislu umetniška praksa, ki za svoje delovanje potrebuje predvsem jasno, a ravno prav odprto vizijo in dovolj dobro poznavanje materialov, ki jih mora za njeno realizacijo uporabiti, ter posluh za morebitne plodne stranpoti svojega projekta, lahko tu zatrdim le, da so kultura, umetnost in slikovnost v tako širokem pomenu lahko edino okolje, kjer do uspešnega prevzema oblasti sploh lahko pride.

Ulično gledališče že čisto na formalni ravni vsebuje povečano zmožnost za ukinjanje meje med življenjem in umetnostjo in za delovanje proti vsakdanjemu deljenju sveta na »grobno realnost« in »lepe iluzije«. Članek s pomočjo primerjave uličnega gledališča z njegovimi ritualnimi predhodniki v ljudskih in plemenskih pokaže na njegov potencial za razkritje vsakdanje realnosti kot imaginarno strukturirane ter spreminjanje parametrov te strukturacije, obenem pa v teh okvirih pokaže tako na meje kot na zmožnosti uličnega gledališča za trajno spreminjanje družbe.

Street theatre even at the purely formal level has a greater capability to eliminate the boundaries between life and art and to work against the everyday division of the world between "stark reality" and "pleasant illusions". Through a comparison of street theatre with its forerunners in folk and tribal rituals, the article concludes that street theatre's ritual heritage endows it with the potential to both expose the imaginary construction of everyday reality and to change the parameters of that construction, thus forming the backbone of both its potential and limitations for bringing about lasting change in the social world.

Vstajniki in zombiji ali o performativnih praksah upora

Ko se porajajo množična uporniška gibanja proti militaristični, fizični, verbalni, strukturni ali kateri drugi obliki nasilja, navadno pride do organskega zraščanja poprej ločenih, »avtonomiziranih« sfer umetnosti in politike. Avtor razpravlja o tej izhodiščni ideji ob dveh primerih, ki bi jih lahko interpretirali kot performativne dogodke v tradiciji uličnega gledališča, če to oznako ne razumemo preveč ozko. V prvem delu članka tako oriše nenavaden dogodek, ki je pomemben za zgodovino slovenskega gledališča: modernistični solo plesni nastop Marte Paulin, ko pleše na gozdni jasi pred številnimi borci takrat ustanovljene Rabske brigade. V drugem delu članka avtor analizira sodobni primer subverzivne re-apropriacije, ki so ga uporabile skupine protestnikov med nedavnimi protesti in drugimi pouličnimi dogodki v Sloveniji.

Ključne besede: ulično gledališče, gledališče upora, protesti, aktivizem, subverzivna re-apropriacija, vstaja, zombiji

At times that give rise to protest movements against militaristic, physical, verbal, structural, and other forms of violence, the previously separate spheres of art and politics usually coalesce in an organic way. The author discusses this initial idea by introducing two examples which can be considered as performative events in the tradition of street theatre (in a broader sense). The first part of the article describes a unique event which is significant in the history of Slovenian theatre: a modern dance solo performance by Marta Paulin, dancing in a grassy meadow in front of a large number of fighters of the newly founded Rab Brigade. In the second part of the article the author analyzes a contemporary example of subversive re-appropriation invented by groups of protesters during recent protests and other street events in Slovenia.

Key words: street theatre, the theatre of resistance, protests, activism, subversive re-appropriation, uprising, zombies

Ulično gledališče navadno razumemo kot uprizoritveno prakso 20. stoletja. A če sledimo slovarskim definicijam,¹ se je ulično gledališče, vsaj v najširšem pomenu in v evropskem okviru, spočelo že v antiki, ko je znameniti Tespis vlekel svoj voz po Atiki in na mestnih trgih uprizarjal predstave. Tudi v srednjeveških časih so radi uprizarjali razne religiozne (pa tudi posvetne) spektakle na odprtem. Po drugi strani pa je res, da se

¹ »Gledališče, ki svoje predstave uprizarja zunaj prostorov tradicionalnih stavb: na ulicah, trgih, tržnicah, v metroju, po univerzah itn.« (Patrice Pavis, *Gledališki slovar*, Ljubljana: MGL, 1997, str. 738). »Gledališče, ki nastopa na ulicah in trgih« (*Gledališko terminološki slovar*, ur. M. Humar et al., Ljubljana: Založba ZRC, 2007, str. 191).

pojem uličnega gledališča v današnjem pomenu začne uporabljati šele v prejšnjem stoletju, ko so, zlasti v šestdesetih letih, nastale številne skupine, ki so uprizarjale gledališke (in njim podobne) dogodke na mestnih ulicah in trgih. Za ulična gledališča je značilno, da niso zavezana določenemu prostoru, da rada spreminjajo okolje in svoje predstave lahko prilagodijo glede na prostorske danosti. Tako kot so prilagodljivi akterji uličnega gledališča, je tudi sam pojem dovolj prožen, da lahko z njim zajamemo najrazličnejše oblike performativnih praks na odprtem. »Ulično« sicer sugerira, da gre za uprizoritve v urbanem okolju, a te besede nam vendarle ni treba vzeti dobesedno, saj tovrstne predstave na odprtem lahko potekajo tudi na vaškem trgu, raznih sejmihi, parkih ipd. Upam, da po tej krajši uvodni razlagi ne bo videti pretirano blasfemično, če članek, ki naj bi bil prispevek k tematskemu bloku o uličnem gledališču, ne bom začel na mestni ulici ali trgu, temveč na morda nekoliko ne navadni lokaciji – na gozdni jasi.

V času vojn in podobnih družbenih spopadov večjih razsežnosti se množično umira, prebivalstvo trpi pomanjkanje (razen vojnih dobičkarjev), povsod je samo razdejanje, razmere niso primerne za normalno življenje. Ko govori orožje, muze molčijo, pravi stari pregovor, toda bolj pravilno bi bilo reči, da jih vojni trušč naredi manj slišne, povsem utišati pa jih ne (z)more. Celó v tako ekstremnih razmerah, v katerih so v času 2. svetovne vojne delovale partizanske enote, so namreč muze pele in plesale. Spomnil bom samo na en primer, ki se mi zdi še posebej zanimiv, saj gre za modernistični ples sredi pušk in bajonetov. Partizanski fotograf Jože Petek, ki žal ni preživel vojne vihre, nam je zapustil nekaj fascinantnih fotografij Marte Paulin s partizanskim imenom Brina, ko pleše na gozdni jasi pred številnimi borci Rabske brigade.² Marta Paulin je bila v tridesetih letih učenka Mete Vidmar, ki je ustanovila šolo modernega plesa v Ljubljani, ko se je leta 1927 vrnila iz Dresdna, kjer je končala plesno šolo znamenite Mary Wigman.³ Sredi poletja leta 1943 je prišla v partizane in postala članica kulturniške skupine 14. divizije, v kateri je bil, med drugimi, tudi legendarni pesnik Karel Destovnik Kajuh. Marta Paulin se je tako opredelila za sodelovanje v revoluciji, v kateri je lahko plesala, kot bi (verjetno) dejala

² Brigada se je imenovala »rabska«, ker so bili njeni pripadniki nekdanji interniranci fašističnega koncentracijskega taborišča na otoku Rabu, po rodu večinoma Slovenci, ki so bili tam zaprti do kapitulacije Italije v septembru leta 1943, potem pa so jim partizanske enote na Hrvaškem pomagale, da so se vrnili v Slovenijo. Brigada je bila ustanovljena na Mašunu, kjer je, po svečani zaprisegi novih partizanskih borcev, s solo plesno točko nastopila tudi Brina. Zavaljo velike izčrpanosti borcev iz rabskega taborišča je brigada delovala le krajši čas; po njeni ukinitvi so borce prerazporedili v druge partizanske enote.

³ Mary Wigman je bila učenka Émila Jacquesa-Dalcroza in Rudolfa Labana. Nasprotovala je fanatični virtuoznosti baleta, ki ima za podlago torturo telesa. Nasproti temu baletnemu drilu je postavila lastno prakso ekspresionističnega plesa (*Ausdruckstanz*).

Emma Goldman.⁴ Svojih plesnih nastopov v partizanih se je spomnila trideset let pozneje v krajšem besedilu, iz katerega zaradi izjemne plastičnosti opiisa navajam nekoliko daljši odstavek:

»Postala sem plesalka na odru v naravi. Namesto na odrskih deskah plešem naenkrat kjersižebodi. Občutek ravnotežja postane znova 'problem'. Muskulatura je delala drugače, ker si je noga iskala oporo zdaj v kamnitih, zdaj v mehkih tleh. To je bilo prvo, kar sem opazila. Toda k temu je prišlo še več. Ta neizmerni naravni prostor daje možnosti in zahteva velik razmah v gibanju. Iz majhnega giba v zaprtem gledališču nastane na odprtem naravnem odru cel pohod. Tako naj bi postali tudi plesni vzgibi veliki, jasni, široki, če sem hotela obvladati ta ogromni prostor in v njem obveljati. / ... / Ko sem kot plesalka stala sama med množico borcev z zavestjo, da bom zmogla s svojim plesnim darom in s šibkim telesom izpovedati, kar nas je družilo, da bom zmogla obvladati tudi neizmerni naravni prostor, sem čutila v nogah moč, ko sem teptala trda zemeljska tla. Roke so čutile razsežnost gozdov in se vzpenjale čez vrhove dreves. V mojem plesanju ni bilo nikakega posnemanja, ki bi izhajalo iz formalističnih kretenj. Zavrgla sem skoraj vse, kar sem se v letih plesnega šolanja 'naučila', iskala sem plesni izraz, izviren, svež, ki izhaja iz človekove življenjske potrebe po gibanju.« (Paulin 1975, 25–26)

Mar ni ta odlomek primer izjemno natančno, a hkrati tudi poetično orisanega prestopa plesne ustvarjalke iz zaprte strukture gledališke institucije na odprto, improvizirano prizorišče? Njen nastop morda nima vseh elementov, ki so značilni za ulično gledališče, a narava kot prizorišče dogodka po moje ni ovira, da ga ne bi smeli obravnavati (tudi) v tem kontekstu. Žal pa je Marta Paulin Brina, ena najuspešnejših plesalk modernega plesa v takratni Sloveniji, že po pol leta v partizanih morala končati s plesnimi nastopi, ker so ji zmrznile noge pri pohodu 14. brigade na Štajersko. K sreči so na fotografijah Jožeta Petka ostali ohranjeni vsaj nekateri prizori iz kratke kariere partizanske plesalke Brine. Njegove fotografije so tako dragoceni dokumenti za zgodovino slovenskega plesnega modernizma, ki je

⁴ Gre seveda za izjavo te znamenite feministke in anarhistke: »Če ne morem plesati, ne želim biti v vaši revoluciji.« (If I can't dance I don't want to be in your revolution.) A ta stavek ne ustreza zgodovinskim dejstvom, saj ga Emma Goldman ni nikdar ne izrekla ne napisala. Spomnil se ga je (in ga uporabil kot propagandni slogan, natisnjen na majčkah) ameriški anarhistični aktivist v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja, kot možno parafrazo odlomka iz njene avtobiografske knjige *Living My Life*, kar je iz prve roke potrdila Alix Kates Shulman v članku »Dances with Feminists« (Shulman 1991).

na samosvoj način (za)živel celo v ekstremnih pogojih narodnoosvobodilnega boja. Zavaljo svoje umeščenosti v jedro odporniškega gibanja se je ta svojevrstna partizanska koreografija približala idealom avantgarde, kajti, kot je to opazil zgodovinar partizanske umetnosti Miklavž Komelj, »[t]lako se je v najbolj primitivnih razmerah pravzaprav uresničilo nekaj, za kar si je prizadevalo avantgardno gledališče« (Komelj 2009, 120), in to je neposredna in neločljiva povezanost performerja in občinstva.⁵ Kar pa sicer ni značilno samo za avantgardo, temveč v enaki meri velja tudi za ulično gledališče.

V turbulentnih časih, ki porodijo množična odporniška gibanja, v katerih pogosto sodelujejo tudi umetniki najrazličnejših profilov in provenienc, kot so bila, denimo, antifašistična gibanja (državljanska vojna v Španiji, narodnoosvobodilna vojna v Jugoslaviji itn.), protikolonialistična gibanja, v novejšem času tudi gibanja za varstvo človekovih pravic in pravic manjšin, protesti proti skorumpiranim političnim elitam, diktaturi kapitala in samodržcev raznih barv in usmeritev itn., lahko najdemo nekatere paradigmatične primere tistega, kar Andrew Hewitt imenuje performativna (ali integrativna) estetska ideologija, ki naj bi bila protiutež (tipično meščanski) mimetični estetski ideologiji.⁶ Do te performativne oziroma integrativne umetnosti se lahko pride zgolj po poti radikalne reforme umetnostne sfere, a problem je v tem, da sprememba položaja umetnosti ni mogoča v okviru buržoazne družbe, saj je za kaj takega potrebna radikalna sprememba celotne družbe in ne le umetnostne prakse, ki je za njo značilna. O tem, da radikalna reforma umetnostne prakse ne zadošča, če se hkrati ne zgodijo tudi radikalne spremembe v družbi, pričajo prav izkušnje avantgardnih in neoavantgardnih gibanj v 20. stoletju. To podmeno potrjujejo tudi umetnostne prakse, ki nastajajo v turbulentnih situacijah družbenih sprememb in so tako ali drugače vključene v ideološki boj za sprožanje, doseganje in interpretacijo teh sprememb. Estetska prefinjenost umetnosti upora je natančno v njeni neobremenjenosti z estetskimi oziri.⁷ Če vsakdo lahko pleše, kot

⁵ V poročilu o svečani zaprisegi Rabske brigade in kulturnem programu, ki ji je sledil, piše med drugim, da je bilo razpoloženje borcev med izvajanjem kulturnega programa »veličastno« in da »tu ni bilo nastopajočih in gledajočih«. (Originalni dokument se nahaja v Vojaškem arhivu v Beogradu, jaz pa navajam po prepisu v: Potočnik 1975, 278.)

⁶ »V mimetični estetski ideologiji umetniška reprezentacija boljšega življenja streže temu, da je občinstvo slepo za družbene razmere v katerih živi. / ... / Estetska satisfakcija kot zgolj 'simbol' družbene utopije nas oddaljuje od politične prakse, ki je nujna, če želimo to utopijo tudi uresničiti. / ... / Kar imenujem performativna ali integrativna estetska ideologija, pa je po drugi strani tista ideologija, v kateri umetnost ni namenjena temu, da preprosto olepšuje – in tako potvarja – obstoječo družbeno ureditev. Nasprotno, estetika zdaj postane polje, v katerem nastajajo nove (ne več zgolj reprezentirane) družbene ureditve, in v katerem je mogoča integracija vseh članov družbe« (Hewitt 2005, 21).

⁷ In dokler je temu tako, je še *najbolj* »umetniška«, kot je lucidno ugotovil Nenad Jelesijević ob primeru prenosa (dokumentirane) aktivistične akcije Matthieuja Lauretta v galerijo: »Delo se je iz *aktivističnega* načrtno prelevilo v *umetniško* in iz tega je sledila njegova temeljna težava / ... / Bolj umetniško je torej bilo, ko je še bilo zgolj aktivistično, ko ni bilo reprezentirano« (Jelesijević 2013, 116).

je trdil Laban, potem mora imeti možnost, da sodeluje v koreografiji upora, kajti nobenemu ne sme biti kratena pravica, da revolucijo odpleše tako, kakor sam najbolje zna in zmore. Ko je Haris Pašović sredi devetdesetih let v obleganem Sarajevu ustanovil mednarodni filmski festival, so ga novinarji vprašali: »Zakaj filmski festival v času vojne?«, njegov odgovor pa je bil: »Zakaj pa vojna v času festivala?« Sarajevski igravec Zoran Bečić, ki je prav tako na lastni koži izkusil življenje v vojnem Sarajevu, je poskusil razložiti, zakaj je trmasto vztrajal pri nastopanju v gledališču, ko so granate in krogle ostrostrelcev deževale po obleganem mestu: »Nisem sodeloval v gledališču, ki bi glorificiralo kako politiko, stranko ali usmeritev. Moje gledališče se je dobesedno borilo za življenje, za življenje mesta in njegovih prebivalcev, za življenje umetniškega ustvarjanja« (Diklić 2004, 35). Pri tovrstnih umetnostnih praksah se orodje umetniškega izražanja spontano spreminja v orožje upora – pač v sozvočju z Brechtovim geslom: »Knjiga je orožje, vzemi jo v roke!« – in na način, kot je svoj ples in poezijo svojega vojnega tovariša, pesnika Kajuha, razlagala partizanska plesalka Brina: »Kot ustvarjalka plesnih izpovedi sem se postavila ob pesnika, ki mu je bila poezija orožje« (Paulin 1975, 26).

Umetnost, ki sama sebe doživlja kot »orožje«, je lahko samo tista umetnost, ki se je odpovedala lastni avtonomiji in ki – ne v nasprotju, temveč v skladu s to pozicijo – ne trdi, da je lahko nadomestek za oboroženi boj v času vojne ali za politični boj v času miru. Ko se porajajo množična uporniška gibanja proti militaristični, fizični, verbalni, strukturni ali kateri drugi obliki nasilja, navadno pride do organskega zraščanja poprej ločenih, »avtonomiziranih« sfer umetnosti in politike, ki ju ne moremo več ustrezno poimenovati s starimi, od sedimentov tradicije in ideologije preobloženimi pojmi. Izumljanje novih ali hibridnih pojmov (kot je bil tudi moj poskus z artvizmom)⁸ je očitno znamenje teoretske frustracije in hkrati potrebe, da se razpre prostor za teoretski premislek o nečem, kar se dogaja tukaj in zdaj, pred našimi očmi, v kar smo tudi sami tako ali drugače vpleteni, in se zavedamo, da ta položaj terja hipno refleksijo, toda nova, ustrenejša teoretska orodja za prakticiranje te refleksije moramo šele izdelati. To seveda ni nekaj, kar bi bilo značilno samo za današnje oblike upora, saj podobne poskuse konceptualizacije radikalnih performativno-političnih praks lahko najdemo v skoraj vseh velikih emancipatornih gibanjih prete-

⁸ Izraz je skovanka, ki namiguje na vzpostavitev hibridnega polja med umetnostjo in aktivizmom, podobno kakor skovanka »hektivizem« (angl. *hacktivism*), ki ga začnejo uporabljati sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja. »Artvizem« se pojavi nekoliko pozneje, najprej (vsaj kolikor je meni znano) v nekoliko okorni obliki »a r/k tivizem« v članku Marion Hamm iz leta 2004 (»A r/c tivism in physikalischen und virtuellen Räumen«, v: *Bildräume und Raumbilder – Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, ur. Gerald Raunig, Dunaj: Turia + Kant), leta 2005 pa se v besedno kovaštvo spustim tudi sam in tako izide v reviji *Maska* moj članek »Artvizem« (prim. Milohnič 2005a), ki je bil potem večkrat ponatisnjen v raznih revijah, knjigah in na spletnih portalih v slovenščini, angleščini, hrvaščini in srbsščini. V zadnjih desetih letih se je izraz že toliko uveljavil, da ga le redki dajejo v narekovaje.

klega stoletja, npr. v povezavi s »proletkultom« v času sovjetske revolucije, »urgentnim gledališčem« (*teatro de urgencia*) v španski državljanski vojni, »frontnim gledališčem« slovenskih partizanov v času 2. svetovne vojne itn.

V drugem delu prispevka bi rad naredil premik v času za kar 70 let in se vprašal, kako je s sodobnimi aktivistično-performativnimi praksami v Sloveniji. O nekaterih bolj zanimivih primerih, denimo, o akcijah v podporo izbranim, sem pisal že večkrat (prim. npr. Milohnič 2005a, 2005b in 2009) in jih ob tej priliki ni potrebno ponovno izpostavljati, vmes pa se je zgodila cela serija »vstaj«, najprej v Mariboru, potem pa v številnih drugih mestih po Sloveniji. Glede na temo tega članka se mi zdi še zlasti zanimiv primer uporabe »zombijevskih« lutk in mask, ki so jih vstajniki širili kot nekontrolirano epidemijo po ljubljanskih ulicah in trgih.⁹ Tako kot so aktivisti pred desetimi leti, z znamenito akcijo »Izbris« pred poslopjem parlamenta, opozorili na tiste prebivalce Slovenije, ki sta jih ideološko (nacionalistično) sovraštvo in birokratska pamet spremenila v »mrtve duše«, se je zdaj zgodila nova vstaja tistih, ki »ne obstajajo«, le da tokrat to niso bili samo izbrisani, temveč vsi tisti, ki jih desno usmerjena politična elita ima za »duhove preteklosti«, komunistične »žive mrtvece«, skratka »zombije«. Ta recentni primer improviziranega »uličnega gledališča« je zanimiv za premislek o sodobnih performativnih oblikah upora,¹⁰ ki znajo duhovito uporabiti metodo *subverzivne reappropriacije* – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi so skušali očrniti neko določeno družbeno skupino, a jih je ta skupina z lastnim angažmajem uspela rekuperirati in jih, kot bumerang, zalučati nazaj tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot ofenzivno konstruirane verbalne ali ikonične degradacije.

Kot je znano, so se vstaje proti skorumpiranim politikom vrstile po celi Sloveniji v zimi 2012 in zgodnji pomladi 2013, začele pa so se v Mariboru kot protest proti lokalnim oblastnikom in županu Francu Kanglerju, s katerim se še vedno ukvarja sodna veja oblasti zaradi več sum-

⁹ Ker je ta članek namenjen objavi v reviji, ki izhaja v Mariboru, je morda nespodobno, da dajem podarek vstajniškemu dogajanju v Ljubljani. A razlog ni v morebitnih osebnih preferencah do Ljubljancev (ali ignoranci do Mariborčanov), temveč so razlogi čisto praktične narave: ljubljanskih vstaj sem se še kar redno udeleževal, mariborskih pa žal ne, zato sem se raje omejil na primere, ki jih poznam iz »prve roke«.

¹⁰ Kot bo razvidno v nadaljevanju, sem se v tem članku omejil na premislek o neki določeni performativni obliki, ki se je pojavila na ljubljanskih vstajah. Teh oblik je kajpada še veliko več, za vse pa je značilno, da so abruptne, da se hitro pojavijo in hitro izginejo, kar je v današnjem času neoliberalnega vampirizma bržkone edino učinkovito zdravilo proti takojšnji komercializaciji. Ta pojav je strnjeno orisal Nenad Jelesijević: »Ker gre za ustvarjalnost v upor in ker je ta upor resničen (ne pa že vnaprej anestetiziran v določeni estetizaciji, ki je sama sebi namen, ki proizvaja postvarjenje), so protestniška /uporniška dejanja v svoji singularnosti tudi umetniški performansi, akcije, geste, hepeningi. Ta umetnost – umetnost upora – je povsem učinkovita že v svojem procesu, v samem dejanju, v svoji začasnosti, hipnosti, ne nazadnje v svojem prizadevanju za vzpostavitev alternativ dominantnemu redu, ki vedno pomeni in je pogojevano z določenim uporom« (Jelesijević 2013, 118).

ljivih poslov, ki naj bi jih tedanji župan izpeljal bolj v korist lastnega žepa kakor v korist mesta in njegovih prebivalcev. Po izbruhu mariborske vstaje so se v Ljubljani zgodile množične demonstracije v podporo Mariborčanom ter proti takratnemu predsedniku vlade Janezu Janši in samooklicanemu »levičarju«, ljubljanskemu županu Zoranu Jankoviću. Pod pritiskom javnosti in poročila Komisije za preprečevanje korupcije, ki je bila obremenjujoča za oba politika, je razpadla Janševa vlada, Janković pa se je moral odpovedati načrtu, da bi prav on zasedel izpraznjeno mesto mandatarja nove vlade. V tem času se je pojavila trditev na spletni strani Janševe SDS, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. To izjavo so protestniki takoj pograbili in jo performativno reapropriirali: začelo se je množično kostumiranje v zombije, ki so že na naslednji vstaji preplavili Ljubljano.

Difamacijska psovka Janševe stranke je bila torej iskra, ki je zanetila požar; spodbudila je neobzdržano animacijsko, korpografsko in koreografsko domišljijo pri vstajnikih, ki so si izmislili nešteto variacij na temo živih mrtvecev. Svoje je pristavila tudi tukajšnja prislovična ljubezen do filma, kajti med vstajniki bi bržkone morali s svečo iskati kakšnega, ki si do zdaj ni ogle dal še nobenega filma o zombijih, ki se jih je od Romerove *Noči živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968) nabralo za celo filmografijo. K temu bi lahko dodali še obsežni seznam artefaktov iz zakladnice pop-kulture, od romanov, kratkih zgodb in stripov, do televizijskih nadaljevanj in video-igric o zombijih, da niti ne omenjam bogatega korpusa mitologije živih mrtvecev, ki še od srednjeveških časov plešejo svoje mrtvaške plesne v Hrastovljah in na drugih freskah po Sloveniji ter nekdanji in sedanji »širši domovini«. Kakor da je nekdanji predsednik vlade z izgubo oblasti podlegel maniji preganjanja, o kateri v nedavno objavljeni knjigi *Filozofija zombija* piše Jorge Fernández Gonzalo: »Zombi je tisti drugi, v njem vidim lastni odsev, kužni odsev razpadajočega telesa. Med enim in drugim je minimalna razlika, kljub maksimalni razliki med življenjem in smrtjo« (Gonzalo 2012, 29). V drugem desetletju 21. stoletja strašiti ljudi z neko fantomsko »komunistično internacionalo« je znamenje paranoičnega uma, ki mu sploh lahko pridejo na misel tovrstne teorije zarote, da bi diskreditiral političnega nasprotnika. Prav te »zombijevske kategorije« (Ulrich Beck) kot mrtvi konceptualni okvir pritiskajo na možgane živih političnih mrtvecev, ki jih, zavaljo lastnih ideoloških potreb, skušajo obuditi iz mrtvih kot »sence nekega časa, razmajana trupla lingvističnih konstruktov, ki so edino lahko odsev preteklih stoletij, pajčevine lastne neuporabnosti« (Gonzalo 2012, 97). Gromozanske lutke smrti in kreature zombijev, ki so v tistih zimskih, pustnih časih strašile po ljubljanskih ulicah in trgih, so bile videti kakor karnevalske lutke, ki naj bi se paranoičnemu premierju prikazale kot, če si lahko dovolim parafrazirati Bahtina, dvojno strašljive podobe iz pekla: kot strašila peklenske smrti in kot strašila pretekle oblasti (prim. Bahtin 2008, 392).

Bahtinov koncept »karnevalizacije«, ki se ga pogosto uporablja kot bližnjico k poskusom razlage performativne razsežnosti protestnih akcij in

množičnih demonstracij, je sicer nekoliko problematičen, saj lahko zamegli ostrino pogleda. Karnevalska razposajenost ljudskih vstaj je namreč le površni, zunanji videz nekega dogajanja, »dogajanja ljudstva«, na katerem so ljudske množice vendarle uspele dovolj jasno artikulirati svoj ključni politični cilj, in to je bila zahteva, da vladajoča elita sestopi z oblasti. Če so vstajniški zombiji dajali videz karnevalske igrivosti, to še ne pomeni, da jim je šlo zgolj za zabavo in rajanje. Predpisati edino »pravo«, edino »resno« in edino »pristno politično« obliko upora bi bilo enako čaščenju edine same in zveličavne Resnice upora, z vsjo ideološko navlako, ki sodi zraven.

Bahtinovi razlagi karnevala in »ljudske kulture« lahko marsikaj očita mo, a nekatere njegove ugotovitve še vedno držijo. Med njimi je vsekakor ta, da »karneval ne pozna delitve na izvajalce in gledalce«, kajti »[ljudje karnevala ne gledajo, ampak v njem živijo, in to vsi, kajti karneval je po svoji ideji *veseljjudski*« (Bahtin 2008, 13). Če so bile vstaje res »veseljjudske«, potem so bili vsi udeleženci teh dogodkov del vstajniškega ljudstva, ne glede na to, ali so zganjali zombijevske maškarade, ali pa so razkazovali transparente s političnimi sporočili. Brez enih in brez drugih vstaje ne bi bile to, kar so bile: pomembne politične manifestacije, na katerih je ljudstvo demonstriralo svojo odločenost, da zahteva spremembe in si jih izbojuje, in hkrati povsem spontane erupcije »ljudske kulture«, ki si nikakor ne zasluži, da jo zmerjajo z »apolitičnostjo«, če je, kot pravi Bahtin, od nekdaj slavila »osvoboditev izpod oblasti prevladujoče resnice in obstoječe ureditve« (ibid., 16). Kakor tudi demonstracije ameriških pacifistov proti vojni v Vietnamu ne bi bile enake, če pri njih ne bi sodelovalo znamenito ulično gledališče *The Bread and Puppet Theater*, ki je, kakor naši vstajniški zombiji, uporabljalo velikanske lutke in maske. Navsezadnje je morda le nekaj resnice v tem, kar je povedal Jean-Jacques Lebel, ki se je sicer aktivno vključil v študentske demonstracije v Parizu leta 1968: »Prva faza upora / ... /, prva faza *sleherne* revolucije, je vselej teatralna« (Lebel 1998, 180). Pogosto to pomeni *mnogo hrupa za nič*, a včasih vendarle *dober konec vse purne*, če le ne pride do *komedije zmešnjav*.

»Zombiji so vedno politični«, pravi Sarah Juliet Lauro, ki bi jo lahko označili za »zombiloginjo«, saj je doktorirala na to temo. Njena razlaga je, da mitološka pripoved o zombijih prihaja iz Afrike in se materializira na Haitiju v času kolonizacije in trgovine s sužnji, ko naj bi s pomočjo posebnega zvaraka »omrtvičili« žrtev, jo »depersonalizirali« in prevzeli kontrolo nad njenim obnašanjem (prim. Lauro 2012, 10). Katja Čičigoj iz tega izpelje sklep, da je zombi »radikalno materialistična, naravno-kulturna 'pošast'; je produkt takšnega ali drugačnega delovanja razmerij moči v družbi«, kajti »za razliko od vampirjev, volkodlakov, duhov ali čarovnic zombiji nikoli niso bili produkt kakih zunajzemeljskih, 'transcendentnih' temočnih sil« (Čičigoj 2013, 123). Zombiji so se čez čas prebili v osrčje popularne kulture in – vsaj v nekaterih najbolj komercialnih različicah – postali ku(ltu)ra, ki nese zlata jajca. Tudi zombijevski sprevodi, ki naj bi se začeli leta 2003 v Torontu (prim. Lauro 2011) in so jih potem posnemali tudi v drugih mestih, so postali zani-

mivi za podjetne lovce na potrošniške vzgibe množic, kakor se je že zgodilo v primeru gejevskih parad. Komodifikacija je Damoklejev meč, ki visi nad glavo vseh protestnih akcij. Druga nevarnost je mehčanje uporniškega duha ljudskih množic s »kulturniški« prijemi, ki se navadno sprevržejo v plehko moraliko, ko mikrofone pograbijo dežurni kulturniški odličnjaki (tako imenovani *razumniki*). »Drugod po Sloveniji se vstaje niso razplamtele, ker antagonizem do lokalnih oblastnikov ni bil tako intenziven kot v Mariboru«, piše Cirila Toplak o specifičnosti mariborskih vstaj, glede ljubljanskih vstaj pa pravi, da so jih »nazadnje ugrabili in dokončno ugonobili razni kulturniki«; te vstaje so namreč »skoraj docela izgubile politično ost in se 'normalizirale', ne le v smislu predvidljivih kolektivnih vedenjskih vzorcev, ampak tudi v smislu kolaboriranja s sistemom, ki v vljudnih, nenasilnih in zato velikodušno dovoljenih protestih, omejenih na simbolno in performance, najde dobrodošel dokaz svoje 'demokracije'« (Toplak 2013, 23).¹¹ Po drugi strani pa avtorica vendarle naredi razliko med »žaloigro« strankarske politike, ki poteka »pred čedalje bolj prazno dvorano«, in povsem drugačnim »uličnim gledališčem«, ki ga je porodilo vstajniško gibanje: »Z vstajami je nastopilo eksperimentalno gledališče, v katerem so gledalci tudi igralci, in gledališče upora, ki namesto potrjevanja kolektivnih (političnih) vzorcev le-te radikalno postavlja v negotovost« (ibid. 25). Tako kot ni enoznačne definicije »politike« (samo za popolnega analfabeta je politika stvar strank, vlade in parlamenta), ima tudi »kultura« nešteto obrazov, od kulturniškega *establishment*a do alternativne kulture. V najbolj nevhvaležnem položaju pa so tisti »alternativci«, ki v svojem *političnem* delovanju povezujejo artistske in aktivistične prijeme. Ne marajo jih ne umetniki ne aktivisti, ker ne vedo, kaj se gredo ti aktivisti in kaj bi z njimi počeli – kakor da duhovitost, ki je značilna za aktiviste, ni legitimna oblika upora proti ideološkemu mračnjaštvu, političnemu zatiranju ali ekonomskemu izrabljanju.¹²

¹¹ Nekaj podobnega pravi tudi eden izmed bolj izpostavljenih mariborskih vstajnikov, Franc Trček: »Četudi lahko s simpatijami gledamo na kulturo bolj ali manj duhovitega smešenja nebulozne primitivnosti domačih političnih in ne tako majhnega dela gospodarskih ter intelektualnih elit, se moramo zavedati, da s pretirano 'kulturizacijo' boja, ko je pisca teh vrstic že bolela glava od pozivanja k mirnim protestom, ne bomo razrešili večnega antagonizma med delom in kapitalom v obstoječem sistemu« (Trček 2013a, 67). V svojem *Vstajniškem dnevniku* pa si Trček zastavi retorično vprašanje: »Sprašujem se, ali smo mi, ki vpijemo 'Mi smo Maribor!', umetniki?« (Trček 2013b, 10). Ker citatu umanjka sobesedilo, je vendarle treba pojasniti, da gre za metaforično rabo besede. Tako kot tudi Engels pravi (na nekem mestu v *Revoluciji in kontrarevoluciji v Nemčiji*), da je vstaja »umetnost«.

¹² Zanimivo je opažanje sodelavca umetniško-aktivistične skupine VolksTheater Karawane (njene članice je aretirala italijanska policija v času alterglobalističnih protestov v Genovi leta 2001), v katerem oriše hibridni, mejni položaj skupine v razmerju do politike in do umetnosti: »S svojo metodo je Karavana prebila dihotomijo med umetnostjo in politikom, navidezno sedla med oba stola, medtem ko so jo z obeh strani skeptično opazovali. Čeprav so jih v polju umetnosti kritizirali kot 'aktivistične avtonomiste', v prostoru političnega aktivizma pa predstavljali kot 'butaste umetnike', se je Karavana vedno trudila, da bi spodnesla to sicer prevladujočo logiko« (Schmidt v Milohnič 2005a, 13-14).

Na koncu tega premisleka o političnosti »gledališča upora« (in očitkov o njegovi domnevni apolitičnosti) bi se veljalo spomniti na Rolanda Barthesa, ki je, kot poroča Siegfried Melchinger v *Zgodovini političnega gledališča* (prim. Melchinger 2000, 441), nekoč povedal, da s sodbami o tem, kaj je »angažirano«, ne kaže hiteti, kajti tako angažirano kakor na videz neangažirano se lahko izkažeta kot pojavnosti iste ideje. Melchinger sicer svojo knjigo začne z besedami: »Kdor se hoče v gledališču, s pomočjo gledališča ali z gledališčem ukvarjati s politiko, se je pred tem odločil: njegov poklic je v prvi vrsti gledališče in ne v prvi vrsti politika« (ibid. 7). Res je, gledališka predstava ni ne zasedanje parlamenta, ne seja vlade, ne strankarski shod, a pojem političnega je veliko širši od politike kot poklica. Enako velja tudi za umetnost, zato Melchinger seveda ne trdi, da umetnost ne more biti politična in zato je lahko tudi napisal knjigo o zgodovini *političnega* gledališča. Politika ni nepredušno ločena od umetnosti in umetnostna praksa, kolikor je res progresivna in angažirana, ne more ignorirati političnega konteksta, v katerem nastaja. A glede na to, da imamo opravka z izmuzljivimi pojmi, njihovega pomena ne moremo nikoli do konca izostriti in tudi premislek o razmerju med njimi vselej ostaja nedorečen. Razprava o umetnosti in politiki je tako tipična *never ending story* – zgodba, h kateri se bom(o) prav gotovo še večkrat vrnili.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail M.: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Čičigoj, Katja: »Film-zombi, ki se sprašuje, kaj ima slediti«, *Kino!*, št. 19-20, 2013, str. 122-135.
- Diklić, Davor: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995. Svjedočanstva*. Sarajevo – Zemun: Kamerni teatar 55 in Most Art, 2004.
- Gonzalo, Jorge Fernández: *Filozofija zombija*. Beograd: Geopolitika, 2012.
- Hewitt, Andrew: *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham – London: Duke University Press, 2005.
- Jelesijević, Nenad: »Emancipacija na robu estetskega režima«, *ČKZ*, let. 40, 2013, št. 254, str. 113–120.
- Komelj, Miklavž: *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: Založba / *cf, 2009.
- Lauro, Sarah Juliet: »Playing Dead: Zombies Invade Performance Art . . . and Your Neighborhood«, v: *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, ur. Deborah Christie in Sarah Juliet Lauro, New York: Fordham University Press, str. 205–230, 2011.
- Lauro, Sarah Juliet: »For the Ethical Treatment of Zombies«, *Incognitum Hactenus: Journal on Art, Horror, and Philosophy*, let. 3, str. 6–14, 2012.

- Lebel, Jean-Jacques: »Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969«, v: *Radical Street Performance*, ur. Jan Cohen-Cruz. London – New York: Routledge, str. 179–184, 1998.
- Melchinger, Siegfried: *Zgodovina političnega gledališča*, Ljubljana: MGL, 2000.
- Milohnič, Aldo: »Artivizem«, *Maska*, let. 20, 2005, št. 90-91, str. 314.
- Milohnič, Aldo: »Direct Action and Radical Performance«, *Performance Research*, let. 10, 2005, št. 2, str. 47–58.
- Milohnič, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.
- Paulin, Marta – Brina: »Plesna umetnost v partizanih«, v: Filip Kalan et al., *Partizanska umetnost*. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije in Delavska enotnost, str. 20–27, 1975.
- Potočnik, Franc: *Koncentracijsko taborišče Rab*. Koper: Založba Lipa, 1975.
- Shulman, Alix Kates: »Dances with Feminists«, *Women's Review of Books*, let. 9, 1991, št. 3, december 1991, http://sunsite3.berkeley.edu/Goldman/Features/dances_shulman.html
- Toplak, Cirila: »Od jeznih protestov do trajnih družbenih sprememb«, *ČKZ*, let. 40, 2013, št. 254, str. 21-28.
- Trček, Franc: Ugasnimo Facebook – premislek o mariborski vstaji«, *ČKZ*, let. 40, 2013, št. 254, str. 60–70.
- Trček, Franc: *Vstajniški dnevnik*, Maribor: Subkulturni azil, 2013.

POVZETEK SUMMARY

Med uličnimi protesti 2012/2013 se je pojavila trditev na spletni strani Janševe SDS, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. To izjavo so protestniki takoj pograbili in jo performativno re-apropriirali; začelo se je množično kostumiranje v zombije. Avtorjeva teza je, da so žaljive, difamacijske izjave, ki so jih sprva uporabili politiki, da bi verbalno napadli protestnike, prisvojili in rekuperirali aktivisti ter jih, kot bumerang, zalučali nazaj tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot ofenzivno konstruirane verbalne ali ikonične degradacije. Avtorjev sklep je, da se te performativne akcije lahko uporabljajo kot močno simbolno orožje, s katerim se ljudstvo upira dominaciji skorumpirane politične elite.

During the street protests of 2012/2013 there appeared a claim on the website of the Slovenian Democratic Party, which was in power at the time of the protests, that the protests were staged by the "Communist International" and that they were not an uprising of the people, but an "uprising of zombies". The protesters immediately re-appropriated that statement and started dressing up as zombie-like creatures. The author's thesis is that these infamous and defamatory expressions, initially used by politicians to verbally attack protesters, were re-appropriated and recovered by activists and turned back, like a boomerang, at those who had originally sent them into the public as offensively constructed verbal degradations. The author concludes that these performative actions can be used as powerful symbolic weapons of people's resistance against the domination of the corrupted political elite.

Barbara Jurša

Leta v oklepaju

*

Da se oddaljim od vsakega spektakla, od ure,
ki narekuje deželo dneva in noči brez spanca
in brez budnosti,

da se oddaljim od vsakega povoda in povodca
kapitalizma, ki se je pregrizel
do srca – omotičnega ostanka zavedanja.

Da zaupam smrti v sebi, ki je neprekinjeno
žarenje. Da nisem zakrivanje
pred resnico, odvisnost, ki se uklanja,
vsevasezavitost
in klobčič bežanja.

*

Da ne bi preplastila samote,

da te ne bi preglasila,

da ne bi ničesar krstila po svoji podobi
in nič poškodovala.

Da bi prisluškovala v pozdrav.

*

Tako neopisljiv je,
zrak ob osmi uri in dve minuti zvečer 18. avgusta
2013 na tem koncu mojega doma (nobena ura
tukaj ne (vz)drži; noben koledar; noben zemljevid).

Nihče ne utrga jabolka, ki pade z drevesa,
in ne veje, ki pade z drevesa.

Zrak je miren in lep;
vanj so se skotalili zvoki cerkvenega zvona,
hrum avtomobilov s ceste
in

šepet

vetra v krošnjah.

Vse glasneje slišim ptice in žuželke
v zraku, na drevesih in v travi.
Drobne, pomembne,
neimenljive.

*

Nekdo mi streže
po življenju, nekdo mi reže
popkovino.

Nekdo ves iz sebe
ne more
iz kože drugega.

*

Vse te sledi, ki se razpirajo.
Te, ki nas delajo.

Sledove kakšnih utrdb, zavojevanj,
vidiš z letala?

Ali se je zato Virginia Woolf spustila
do dna?

Ker je voda vedno težka, motna in opojna?

Še tista najbolj bistra
teče iz sline, krvi in urina, dežuje
ves dan in poplavlja, da ne vidimo ne

nazaj
ne naprej.

Sprejmi jo, spremembo,
to staro, dobro porodnico:

na papirju, v izdihani sapi,

na ustnicah, ki jih bereš,
izgovarjaš, (iz)najdeš.

*

Ko pomislim nate,
se odpiram v čudovito praznino,
v kateri je eno ime prekrito
z drugim.

Tvoje ime se izgublja
kot namišljeno.

Kot veš,
kdo sem, ko veš, da mi ni
ime.

Tako narahlo
se zbudi spomin,

neskončno močnejši od človeških zidov.

Spomin, ki ni spomin, ampak
vedno svoj.
Začetek.

*

potem spoznaš, da so ti blizu
mrtvi

niti, niti za hip isti

in ko puščaš
sledi na meni

jih v istem trenutku
puščam na tebi.

to so sledi, ki brišejo,

sledi, ki umivajo.

bova samo še pepel,
zbrana
v dlaneh

drug drugega?

ta živi plamen
pepela.

potem hodim po tihi,
tiho razsvetljeni temi.

*

v soju noči / dneva
se v trenutku
vse razkrije.

sveži, sijoči obrazi. rosa: zora.
navidezni robovi, prehodna

obzorja. dišeči plamen
in počasni, dišeči dež.

kadar dežuje, brez konca

sije
zemlja.

*

med eno reko
in drugo je
polno dežja.

Rdeča obleka

Vrgel si morje v omaro
in vzvalovalo je v tvojem telesu,
odrgnjenem v preostanek.

Utripa v tvojih sencah in
diši po svetlem,
spuščenem
globoko
v moje možgane.

Danes te vidim, ko se spet danijo
trenutki, da vidim daleč v sedanjost,
pretihotapljena s svetom.

*

Sanjala sem sončni mrk,

ki naznanja naravno katastrofo,
padec vladarja, ali v starih kulturah
ljubljenje Sonca in Lune,

ter barvo revolucije,
ki jo nosijo neveste v vzhodni Aziji:

rdečo obleko,
ki si mi jo podaril, da bi se spustila
s tabo v podzemlje,

ta kraj stika s koreninami, spusta med
mrtve,

da bi živi začeli na novo
ali izvedeli za svoje poti.

*

Skriješ med pod svoj preplah,

fascinanten kot goli otok, kot skalovje dol obrnjenih
kotičkov ustnic.

Zakaj potuješ k meni
samo po ovinkih?

Šoki so konstantni in kristalno najini.
Toliko lažje je biti z ljudmi, ki niso tu, kot
s tistimi, ki so.

Ali si se že naučil stati si ob strani
(en korak stran),
videti skoz slepečo kopreno,

spustiti ljudi, kot pridejo, kot gredo?

*

Ko sem izbrala tebe, me je vlekla
želja, da bi lahko ponovno izrekla
besede, ki sem jih pri petnajstih
na odru: »Prosim, razkosajte me.«

Čisto potihom sem izbrala obljubo
tvoje balzamirane teme.
Vlekla me je vase neodločljivo
kot polna kad, bazen ali reka.

Vem, da si užival. Nisi me spustil,
ne stran in ne do sebe. Poznal si
vse mogoče ukore, jecljal vse
mogoče uroke.

Dežnike si spuščal
po reki,

da so se zdeli kot
barke.

*

Toliko drobnih stvari, s katerimi sem bila potetovirana.
Ime, črka za črko. Se izgublja.
Dolgo tipanje v temi, dolgo ljubljenje za še.
Se izgublja.

Ni tunela,
ni roke ljubljene. Tam daleč. Za zapahi,
za žalostjo. Ne znam več zmrzovati v želji.

V beli, hladni,
in v rdeči, oprijeti, kričeči.

In tako nekaj v meni izgublja jarem,
alarm, izgublja
pomen.

Tone Perčič

Krona stvarstva

Preprosto, Ernest, Robi in Miha so bili prašiči. Čisto navadni prašiči in ne ljudje, ki ti kakšno svinjsko zagodejo.

Živel so svoje kratko prašičje življenje in zdaj jih gotovo že ni več na svetu. A njihovo življenje je bilo polno, bogato in tudi precej nenavadno.

So stvari, ki jih prašiči preprosto naslutijo, in dnevi pred povsem nepričakovano spremembo so jih navdajali z nelagodjem. Nekaj je viselo v zraku in se izdajalo z nekakšno živčno vročico in izobiljem, ki ga ni nihče naročil. Tako se je zgodilo, da je v koritu celo ostal kakšen list repe ali košček korenja. Docela nenavadno za tako dobre in nenasitne jedce.

Nekega dne se je primerilo, da so ležali pred drobno režo v steni svinjaka, lenobno mežikali in opazovali sončni zahod. Vsak od njih je premleval svoje misli – eden bolj lene in začinjene s prebavnimi vetrovi, drugi bolj neslišne. Ernest, najmlajši med tremi, je prvi spregovoril: »Poglejta te barve, to nebo! Mar nismo že velikokrat občudovali te večerne barve, pa kaj takega še nismo videli?«

»A da nismo?« je rekel Robi. »Ti vedno začanjaš neke zgodbe, ki se slej ko prej izkažejo za navadno neumnost.«

»Pusti ga,« je zagodel Miha, »naj pove svoje. Vedno ga že na začetku zabiješ.«

»Neumnost!« je vztrajal Robi. »Meni je za to nebo čisto vseeno. Kaj pa imam od tega neba? Ga lahko pojém?«

»Boš rekel, da si lačen?« je rekel Miha.

»Ne, nisem. Ampak tudi ti se ne delaj pametnega. Saj veš, kako je s tem. Vsak čas nas bo presekala lakota! Vsak čas!«

»Te barve,« je šel naprej s svojo melodijo Ernest, »ali jih bomo še kdaj videli?«

Na nebu se je zarisala svinčeno modra, skozi katero je iz ozadja mestoma prenikala močna rožnata barva zahajajočega sonca. Vlažne meglice so ji dodajale težo. Temno hribovje, ki je mejilo na horizont, se je s svojo temno zeleno utapljalo v črnini.

»Jaz bi šel tja, tja daleč, da bi se dotaknil te barve,« je rekel Ernest.

»Bedak, tja bi šel! Pa kaj bi tam! Saj niti tega ne veš, od kje si prišel in bi kar nekam rad šel. Tu bodi in mir daj!« se je jezil Robi.

Potihnili so.

Misli so neslišno mezele naprej, slišalo se je le oglašanje njihovih teles.

Oglasili so se večerni črički.

Nekaj časa so še tako zrli proti daljavam, nakar jih je nežno pokrtil spanec.

Ko se je oglasil zvon v Svetinjah, je Ambrož, kmet in prašičerejec, še zadnjič zajel pomije, zanihal dvakrat trikrat z vedrom naprej in nazaj, kar si je v letih ustaljenega tekanja od prašičje kuhinje do svinjaka brezhlibno pristrojil, pri tem kakšen droben pljuski tudi po neumnosti polil, a še vedno urno primahal in zil opojno pijačo v suho strugo korita. Bil je dobronik, bil je več kot le to.

Svetla luč v daljavi, tik nad obzorjem ...

Otožno je vekal zvon iz Svetinj in zibal ljudi v njihovi cukreni otožnosti, ko so v brezdelju premišljevali o brezizhodnosti življenja v solzni dolini: zamolklo zlat zven njegovega joka se je medeno počasi vlekel skozi poletno toploto in nazadnje so ga bili vsi že siti.

Drugače je pel poleti kot pozimi.

Drugače je pel pozimi kot poleti, drugače, če ga nisi dolgo slišal.

In spet drugače, ko si se ga le še spominjal ...

Za Robija, Ernesta in Miho bi lahko rekli, da so bili že izkušeni prašiči. Prav lepo okrogli, prav lepo udomačeni. Cepetali so po svinjaku in odmetavali iztrebke sem ter tja brez vsakega reda ter pri tem vrtinčili s svojimi repi. Kdo bi si to mislil, ampak to je stvar odraslosti in samozavesti, ki jo prinese čas. Pravi rejci to že vedo.

Če ne bi zavohali, kar se jim je nezgrešljivo primerilo, potem bi to vedeli že po uri, ko jim je v trebuhu krulilo in jih ožemalo, da so mislili, da jih bo strlo. Rigalo se jim je od stisnjenega zraka, ki so ga izrivali iz črevesja, nemočni, da bi ga nadomestili s čim bistvenejšim. Polni želodci to težko razumejo, a je krvavo hudo. Na smrt prestradani, pretepani, prezirani in popolnoma zavrženi bi lahko razumeli nemoč in trpljenje praznega prašičjega želodca, a še ti bi se temu s svojim dojetjem le približali. Prazen prašičji želodec je prava antična tragedija, ki jo ozdravi le kuhana repa ali zvrhano korito pomij.

Robi, Miha in Ernest so preganjali misel na lakoto, jo teptali s svojimi nožicami, se valjali, tekali križem kražem po svinjaku, mogoče celo bolj skakali in se grizli, a vse le za hec, v igri. Robi je bil nekaj tednov starejši, kar se je videlo na njegovi mlahavi teži, Miha je bil vedno tesno za njim in ga posnemal, Ernest pa je bil očitno od vseh najbolj otročji – vsi trije pa so bili vedno nerazdružljivi v igri, tesno objeti s svojimi zajetnimi, toplimi telesi, ali pa na zadnjih nogah, z odprtimi gobci, še najbolj podobni trem tenorjem.

Svinjak, to je bil poligon veselja. Ko bi ljudje vedeli! Bolje, da niso ...

Okusi so različni: recimo, nekaterim so morda všeč kakšni briketi, a sem mnenja, da prašiča ni treba prav posebej spraševati, kaj je okusno: vržeš ... in počakaš. Ponavadi se ne zmotiš. Ne bi jim ljudje metali pomij, če jih živali ne bi požrle s kar največjim tekom. Je tako? Prav tako repo.

Tudi krompir, koruzo ali pa pšenico, če že hočete, jabolka, hruške. Ali zdaj že lahko rečemo, da so izbirčni? Toda, mar nimajo do tega pravice?

Bilo je jutro in bil je nov dan.

Zdaj so prvi žarki sončne svetlobe že prenikali med deskami svinjaka.

Jutranja rosa je tiktakala z listov zelene trave. Poletje se še ni poslovilo, jesen še ni razgrnila svojih mrzlih sap. Na poljih je ležalo izobilje zrelih pridelkov. V svinjaku je bilo vse urno in bučno. To je nekakšna jutranja telovadba in včasih so prevrnili korito, da jih je Ambrož moral grajati. Lahko si mislite, oni pa so se smejali. Kako srčkani so bili, če si jih tako od strani pogledal: nasmehi, tako poredni, brčice, da bi jih pocukal! Vse so vedeli, vsemu so bili kos! Kaj mar niso vedeli, da so kakšno ušpičili? Kaj le! Vse so vedeli, prav vse! In če so prevrnili korito za pomije, kaj lahko bi ga spet obrnili na prav! Mislite si! Kaj mislite, da so tako neumni in nespretni?! Haha, še uživali so, če je Ambrož godrnjal in včasih so celo med seboj stavili, kaj bo rekel. Potem pa spet divjanje, pretep, a le za oči, kot v gledališki predstavi. Pa so se spet lahko režali!

Kot sem rekel, potem pa je prišel tisti usodni dan, ko verniki praznujejo Marijino rojstvo in mu zato tudi pravijo mali šmaren. V Rependolu je bil tedaj semanji dan. Ambrož je najprej lepo poskrbel za svoje prašiče, jim dolil več kot ponavadi, jih pocukal za ščetine in pustil, da so ga ob odprti loputi pozdravili s kimajočimi gobci. Potem se je hitro preobul, skočil v ta lepe šolne in se spustil po bregu. Prašiči so zarili svoje gobce v pomije in tolkli po njih kot krokodili po plenu. Jasno! Se boš mar sirotek zadovoljil z ostanki, da ne rečem z ostanki, ki so skriti v slabo prebavljenem govnu?

Ambroža, kaj ne bi poznali Ambroža! Tega velikega tršatega kmeta so vsi poznali, od blizu in daleč. A kar takoj lahko povemo, da je bil tisti dan zanj usoden. Kdo bi lahko to rekel, ampak s tistimi, ki se ga na tako redke čase napijejo, je nekaj narobe. Če se še pravočasno ne spravijo s poti, postanejo prav odurno nadležni in skozi srajco jim udarja alkoholni znoj, ki smrdi po utrujenem telesu. Počutiš se kot na kakšni prekmurski veselici. In ne da bi bili ljudje ob tem bolj sproščeni – nasprotno, več ko pijejo, bolj so natakneni. Tako se je tudi zgodilo, in to ne prvič, da je nek gobec iz Glinj izzval tri brate iz Zaloga, se pravi iz sosednje vasi. Čisto po nedolžnem, še zdaj vidim celotno sceno. In vedno je tako, vedno misliš, da se bo stvar sama pomirila, pa se ne, nikoli se ne, ker smo taki ljudje in se ve, da je to huda kri, ki vse to zakuha, da je to vulkan, in bolje je tako, kajti sicer lahko traja še leta in leta, in tli, kar pa ni dobro, in potem lahko izbruhne precej kasneje, posledice so pa še stokrat hujše. No, torej, tako je bolje, če počti takoj in tako se je tudi zgodilo, le da je imel pri tem svojo vlogo tudi Ambrož, ki je pohlevno postopal, jih imel že dva ali tri v riti in mislil, da lahko zeza vsako kelnarico. Šimenc, ki ni toliko ljubosumen, kot je prstjen, kot se pri nas reče, ga je končno le pahnil proč od Grete, da je odletel, kot bi bil iz papirja. Saj ni da bi kdo Šimenca maral, ampak za takšne stvari je bil pa dober – kdo drug tega ne bi naredil, on pa je in prav

je tako! Kaj pa ima konec koncev Ambrož ogovarjati kar vse od kraja! Saj mu tega ni treba! No, Šimenc ga porine ravno v tistem trenutku, ko so si iz Glinj in Zaloga že stali naproti, pa tega ljudje niso vedeli, če niso gledali prav tja, mednje. In kdo bi lahko slutil, da so bili tako bojevito nastrojani in pripravljani z noži, prav ko je Ambrož padel mednje še s krofom v ustih – saj tako je, na semenj greš, da si kupiš kakšen priboljšek, se pravi krof, topel, svež, ki te tako lepo pogreje. Potem pa še kakšen sadjevec. In glej ga Ambroža, ki so ga nehote pričakali z noži, da se je kar samodejno nasadil nanje. Sploh ni ničesar čutil, tako je bil presenečen, pa že je bil mrtev! Zelo hitro je umrl, če se tako vzame, a dovolj počasi, da se je na svojo smrt še pravočasno privadil, saj bi ga lahko še kap! Mislite si, kar naenkrat tista silna svetloba, potem pa čisto nov svet! In ta sodrga iz Glinj in Zaloga bi zanesljivo pobegnila, če se ne bi ustrašila svojega nizkotnega početja do te mere, da jih je kar pribilo, tako da so obtičali na mestu. Ostalo se ve, prišli so organi ljudske milice in jih pobrali, kot bi jih pometli v smetišnico.

Ambroža ni bilo več nazaj. Robi, Miha in Ernest tega sprva niso vedeli in so korito pomij izpraznili do dna. Potem so spali, klapouhi, med slamo, iztrebki in scalino. A vsi dobro vemo, da je prašičja koža odporna in da je to povsem naravno, če pa koga kaj zarsbi, se pa že zna popraskati. Nedelja je bila prav lepa, prav lepa tudi za lenarjenje. Težko bi rekli, kdo je več spal, konec koncev jih je zmoglo, najprej jutranja telovadba, vpitje, kruljenje, razne gledališke igre in drugi cirkusi, potem pa še vsa hrana. Bilo je nekaj litrov, v vsakem od njih, in spet to traja, preden se prebavi. Potem pa je treba tudi ostanke spraviti iz telesa in tudi to zahteva svoj čas. Tudi nekaj osebne nege – pa si morda mislite, da prašiči ne poznajo osebne nege? No, ta bi bila pa lepa. V glavnem pa so spali. Če je sonce zjutraj močnejše pronicalo skozi špranje desk na vzhodni steni, se je opoldne močno uprlo na južno steno in takrat je bil zrak najbolj zadušljiv, zdaj pa je že popuščalo po zahodni steni.

Nenadoma so se zdramili, vsi trije naenkrat.

Prestrelilo jih je in samo spogledali so se: Kje je hrana? Ker je bila zunaj popolna tišina, se jih je kljub poletni sopari polastila hladna zaskrbljenost: Kaj se dogaja? Kje je hrana?

Ni je bilo. Nenadoma je ni bilo več.

To ni res ...

Sprva se je dozdevalo, da gre vse skupaj pripisati sopari tistega poletnega popoldneva. Je ta omrtvila njihove čute? Njihovo pamet? Se jim sanja pri odprtih očeh, prebujenih čutih?

Izmenoma so spali in se prebujali. Prisluškovali so. Slišali so le tapkanje svojih repov. Vse bolj je naraščal občutek nejevolje, ki so si ga skušali razložiti. Polegali so sem ter tja in skušali ohraniti čim bolj dostojanstven izraz na svojih gobcih. Konec koncev, kaj odrasel prašič ne more krotiti občutka lakote?

Pa kaj! Bomo pa kasneje jedli in takrat bolj izdatno!

Nemir! Nekdo je skočil, kdorkoli je že bil. Ponavadi je bil to Miha, najbolj nemiren med tremi, vezni člen, ki je držal starejšega Robija in mlajšega Ernesta. Robi, ta je pač vedno igral pametnejšega, ker je bil starejši in zato debelejši. Toda vprašajmo se, mar res pride pamet tudi z debelostjo? Mogoče je pa ravno obratno – da debelost pride s pametjo? Argumenti so torej bili, kajti med prašiči ni dilem: debelejši si, starejši si. Debelejši si, bolj izkušen si! Modrejši! Če si neumen, ne boš nikoli prišel do hrane, ker ti jo bodo drugi snedli pred tvojim gobcem. Samo gledaš jih lahko, kako te odrinejo, in potem oslabiš in tako naprej. Shiraš. Če pa je bil Robi recimo modrejši – recimo da je bil, ko je bilo potrebno, spretnejši in bolj iznajdljiv, v pravem trenutku odločen in sicer tudi močnejši, a če je bilo treba tudi popustljiv – pa je bil Miha izrazito bolj nemiren, kar seveda tudi ni bilo slabo, ker je bil zato hiter in kljub manjši teži prav zaradi hitrosti tudi sorazmerno daleč najbolj uspešen pri odrivanju od korita. Pa da ne bi pretiravali, saj je bilo pri koritu dovolj prostora za vse tri! Ambrož je kot dober prašičerejec hotel, da vsi trije zrastejo in se lepo zredijo. A prašičja narava je pač taka, da se ne meni toliko za korito, kot pa za hrano. In ne glede na količino lahko vsak prašič sam izprazni celotno korito, to pa so tudi vedeli, ne da bi se o tem pogovarjali. Čeprav so se sicer imeli radi, pa je v naravi njihovi, da se, ko vsi trije stojijo pred koritom, vsaj malo odrivajo z ritjo, dvigujejo gobce in drug drugemu pretijo, delajo cirkus, glumijo in glumatajo, da bi zadovoljili svoj nagon po požrešnosti in odgnali konkurenco.

Medtem ko sta Robi in Ernest spala sredi svinjaka, pa je Miha sedel na svoji zadnji plati in gledal zdaj proti loputi nad koritom zdaj proti tovarišema. Legel je, da bi zaspal, a je bil preveč nemiren. Bil je odločen, da naredi vsaj en krog po svinjaku, a se je še pravi čas pomiril. Pa to ni bilo najbolje, potem je bil še bolj siten, spet pa ni imel nikogar, da bi se z njim bodel. Res je, za Miha bi bilo najbolje, ko bi bil merjasec, da bi koga nabodel. Prebodel, in nesel na svojih oklih, potem pa stresel v kakšen jarek. To bi bil zelo lep prizor. *Kako morata biti tako mirna, ko pa bi morala hrana že pljuskniti v korito! Saj ve, da smo prestradani! Nič nimamo za pod zob!*

Kdo ve, je nenadoma zastal Miha. *Kdo je tisti, ki bi moral vedeti? Kdo je ...* Poznal ga je, večkrat ga je že videl, bolj v nejasnih obrisih, zapomnil pa si je predvsem njegovo roko, ki je trosila bogastvo v korito. Vedel je, da prinaša hrano in ... vedel je, da ni eden izmed njih, da ni prašič. *Prašiči tako ali tako samo žremo, prašič nam že ne bi nosil hrane, ta bi jo sam požrl*, je pomislil, a tisti hip tudi nehal premišljevati.

Zdaj je vstal in zakrožil po svoji svinjski sobi. Ovohal je nekaj slabo prebavljenih iztrebkov in nadaljeval pot. *Čez kuhano korenje in repo ga ni. Sploh pa, točno vem, da nam je vsakih sedem dni namenjal kakšen priboljšek in danes je točno tisti sedmi dan. Kje so njegovi pesni rezanci, ostanki solate, moka, polna črvov, ohrovit, zelje! Mleko!*

Šel je do Robija, pa do Ernesta, ju ovohaval, potem pa se je spet vrnil do Robija in nekaj z rilcem kopal okoli njega, da se je Robi ves besen zbudil, skočil pokonci, prestrašil Miho, da je zarjul in tako prebudil Ernesta, nakar so vsi trije nekaj časa v strahu drveli po svinjaku. Bilo je precej burno, kajti tekli so kot galska konjenica: sprva v zelo hitrem galopu ter ob tem cvilili in rjovel, kot bi hoteli drug drugega preglasiti, potem pa v tihem, blagem drncu, ki se je čez čas iztekel v urno stopicanje ob leseni steni, nakar so se ustavili in spogledali: kakopak, res je, prav to, potrkati morajo ... In že so z nožicami začeli trkati po leseni steni, *jaja, tako je treba, potem pa pride pljus v korito*. Trkali so z levo nogo. A tudi z desno. Potrkavali so in pritrkavali.

Potem so nehali trkati. Postopoma, eden za drugim.

Zadrževali so sapo in prisluškovali, da bi prestregli šum korakov.

Ropot posode.

Ne, zaman, še vedno ni bilo nič.

Nič ni bilo s hrano. *No, vse do danes je hrana vedno prihajala ob uri in prav nobenega razloga ni, da ne bi še poslej*. A ni je bilo, to je vse, ne glede na to, kako so razmišljali in kaj so si še naprej mislili.

Mogoče pa jim jo je zlil kam drugam, da jih malo pokibica? To je navihanec rad storil. Zakopal sem in tja kakšno korenje, repo ...

Razšli so se in odšli vsak v svoj kot ter z nogami brskali po tleh, kopal po slami, prepojeni s scalino, in jo odpravili drug drugemu pod rit. *Nekam je skrtil našo sladko kuhano repo, nekam jo je podtaknil*. Ernest je mislil, da jo je že zavohal in v loku skočil proti vratom, a sta ga Miha in Robi hitro ujela. Pa spet ni bilo nič! Morda jim je tako bolj sveže zadišalo govno, kdo bi si mislil. Tiho so godrnjali predse, nezadovoljni, niso krulili, niso bili preveč glasni.

Počasi so se razšli. Zunaj je padla noč in spet so se oglasili črički. Ti v poznem poletju vztrajno, tiho in enakomerno vlečejo: spokojno gruljenje uspavanih, sitih trebuščkov.

Ernest je malodušno vstal in šel do vrat ter tam, kjer se mu je že prej zazdelo, da je zavohal repo, pobrskal z gobcem po tleh, pograbil in vrgel v zrak, v temi ujel in začel mleti z gobcem: govno, iztrebki, slabo prebavljene kosci, a za prazen želodec dovolj dobri. Robi je šel zaman proti koritu, saj je Miha že popoldne s svojim hrapavim jezikom olizal njegove stene. Bilo je že pozno in med deskami se je razločila tema. Poleg tega pa so v svinjak prišli prenočevat kačji pastirji in komarji in to je bil znak, da je vsega konec. *Lahko se zgodi, presenečenje ..., no, razen tega pa je vsega konec in kot kaže, je že tako, da je konec in da ne bo vedra s hrano*. Polegli so.

Bilo je mučno. Obhajale so jih zle slutnje in zgubljeno so taval po temi sem in tja. Še sami niso vedeli, kdaj je kdo zaspal.

Potem so skoraj istočasno poskočili – bilo je še eno jutro!

Lakota kot še nikoli jim je parala trebuh!
Koliko časa bo še trajal ta pekel?
Kdaj se bodo spet vrnili dobri stari časi?
Zdaj so se zapodili kot norci po svinjaku. Bodo tako ubili lakoto? S
tekom? Si bodo tako izprosili vedro pomij? S topotanjem nog?
Na ovinku jim je spodrsnilo in vsi trije so telebnili v vrata.
Še vedno ni bilo nič. Če so bili čisto tiho pri miru, so lahko še tako
napenjali ušesa, a nič, prav nič ni bilo slišati.

Ležali so nagneteni drug čez drugega, pretegnjeni in izmučeni.
Poslej jih je mučila še žeja. Pred njihovimi gobci so se sprehajale muhe.
Prav tako po govnu, njihovem lastnem in iztrošenem, ki bi ga lahko mleli
samo še iz gole navade. Hranilnih in okusnih snovi ni bilo več v njem.
Počasi so jim bolečine v mišicah jenjavale in spominjali so se bolj slavnih
časov, ko je bilo korito polno korenja in pese, vse skupaj pa zabeljeno še
s toplim krompirjem in ostanki kruha, da enostavno niso mogli pojesti.
Kako je pravzaprav to mogoče? Nekaj časa te dobesedno polivajo s hrano,
da se ti zabela cedi od kocin, da ne rečem, da te dobesedno silijo k žretju,
in pravzaprav ne znaš nič drugega kot samo žreti, potem pa čisto nič in ne-
nadoma sploh nič ... Spominjali so se, da so videli, kako je proti njim iz
svetlobe zaplula roka, polna zlatorumenih koruznih storžev. Mar je to res
tako neznansko mnogo, nekaj takšnih storžev? Ali nekaj kuhanega krom-
pirja? Mežikali so in spali, bolj dremali in leno ometali s svedrastimi repi.
Vse manj so slišali in vse bolj in bolj razločno videli roko, ki jim ponuja hra-
no. Ta roka je dišala po hrani in bila je pripeta na Ambroža, na njegov kva-
dratkast trup, tako kot svedrast rep na prašičje ritnice. Roka ... Kako težko
bi opisali vse te prelestne vonjave! Zdaj jih je poleg lakote krotovičil še
spomin in jim grozil, da jih bo pogubil.

In spet so ležali v teh vonjavah, tako kot se jim je donedavno sicer
pogosto dogajalo – tokrat pa le v svojih sanjah.

Potem je nenadoma zaropotalo in že so divje planili kvišku. Srce jim
je zadrgetalo, postalo jim je slabo in skoraj bi morali leči nazaj. No, mislili
so, da je roka, tista dišeča, s hrano. Planili so h koritu in z glavami zaletavo
in nestrpno udarjali po loputi, kar so že počeli, in je bil samo odraz veselja,
radosti do življenja in hrane, zdaj pa radosti ob misli na konec njihove sti-
ske. A ta se ni dvignila, da bi vanje zasijalo sonce in iz njegove beline tista
roka, ki daje, in ki odrešuje ... Ozrli so se, kajti svetloba je vseeno prihajala
do njih, tokrat skozi odprtino v steni na drugem koncu svinjaka ...

Spogledali so se in jo urno ucvrli proti njej. Mislili so, da je tudi on-
stran korito s hrano, zato so se zagnali s tako vnemo, da ... da so vsi trije
popadali na plano.

A kam?!

Urno so se pobrali, čeprav jim je drselo, in se skobacali nazaj.

Kje so bili?

Spogledali so se – bilo jih je strah.

Bentili so in se jezili nase.

A glej ga zlomka – nerodnost pa taka – znova jim je spodrsnilo in vsi prestrašeni so še enkrat padli ven!

Pravzaprav, niso točno vedeli, kam so padli. Recimo, o zunanjem svetu, o tistem, onkraj svinjaka, se jim je tako malo sanjalo, tako malo dozevalo, da bi ta lahko bil kakršenkoli – kajti ko je kmet odpiral loputo nad koritom, jih je sončna svetloba, ki se je skrivala za njegovim hrbtom, oslepela. In ne le to – tako žareče se je lomila na njegovih ramenih, da tudi nje-ga niso prav dobro videli, in da se jim je tudi on bleščal v zlatih trakovih. No, tako je, če si ujetnik teme, potem te hitro zaslepi že najmanjši sončni žarek. Mižali so s svojimi drobnimi učki in bili vedno veseli hrane. Konec koncev je bila stvar le v tem. Kdo bi vedel, mogoče so jim v hrano dajali še kakšna spodbujevala lakote, da so bili še bolj požrešni. Hlastali bi po zraku, za muhami in komarji, samo da bi lakota popustila. Pa saj ni dobro, če preveč ješ, tako vsi pravijo, no, če pa premalo, pa tudi ni v redu. Kje je zdaj tista svetloba, po kateri je priplula njihova hrana? Kje so besede tistega do-brotnika, ki jih je nagovarjal iz onstranstva? Ampak če ga ni zdaj že toliko časa na spregled, naj mar pocrkajo?

Na svobodi jim je najprej zadišalo po gnojnici in iztrebkih, toda vse to so bili njihovi izdelki – nekaj še iz svinjaka, nekaj pa pod njim kot izce-panje in droben potoček. Počasi so se privadili drugemu zraku, počasi jarki sončni svetlobi. Ozirali so se v vse smeri, a nikjer ni bilo žive duše – če se odšteje nekaj obadov in muh. Naredili so nekaj drobnih prašičjih korakov in že je Robi tako nerodno stopil, da se je popeljal in padel na ledja - na hruške moštнице. Ampak kakšna radost! Zdaj so zagrizli v slasten cukren sok in hlastali, da jim je špricalo iz gobcev. Odprli so gobce in preorali zemljo, na kateri so ležale hruške. Ležali so na boku, brcali in se odganjali. Vrteli so se v krogu, da so potonili v čežani iz hrušk in grgrali v sladki raz-penjenosti, kot da se utapljujejo. Človek bi pomislil, da so v rajju. Potem se je kdo od njih postavil na zadnje noge in ves radosten tako šaljivo poskako-val, da se je naenkrat odrinil z obema in strmo pristal na prvih dveh. In še enkrat in še enkrat!

Utrujeni so obležali na hrbtu in se zazrli v modro nebo. Lahko bi za-spali, ampak spomnili so se, da ni bilo roke, ki bi jih hranila. Ni je bilo. Kaj pa zdaj? Mogoče pa roka trosi hrano vsepovsod in si jo je treba samo vzeti, tako kot te hruške pod milim nebom. Pogledali so se med seboj: mogoče pa niti ni slabo, mogoče bo samo še bolje. Konec koncev zgleda, da je svet velik, kajti daleč tja čez, kamor jim spričo bleščave nikoli ni bilo dano vi-deti, se je dvigoval gozd, pa hribovje, potem pa nekaj meglic in še nekaj zelenih trakov. *Kje je konec tega sveta? Kam gremo? Je naš svinjak le ne-znatna kočica sredi tega kraljevskega posestva? Je tam onstran vsega ko-nec?*

Ker se je Miha prek hrušk odzibal naprej in tja ven po sadovnjaku, se Ernest in Robi nista kaj dosti spraševala in sta mu le sledila. Skupaj morajo ostati, ker je tako bolj zabavno ...

Sočna trava jih je žgečkala po trebuhu.

Trava? Še nikoli je niso jedli! Zdaj je pravi čas – odgrizneš in požreš! ... Zataknilo se jim je v grlu in kašljali so ter se mučili z lepljivimi zelenimi bilkami. Hrzali so in spet kašljali. Iz nosnic in iz ust jim je teklo, a ko so se le otresli trave, kislic in vseh ostalih bilk, so videli, da je pravzaprav bolje, če travo preskakujejo in se po njej mečejo, kot pa jo žrejo. Spet so veselo pokruljevali, se metali v zrak in zvijali ter drug drugega preskakovali visoko nad travami in vsemi kobulnicami, se brž zatem podili tako kot zajci, ki so jih bili prepodili skupaj z jerebicami, se zdaj prihulili k tlom, da bi nepričakovano švistnili mimo nič hudega slutečega in tiho oprezajočega sodruha, ki bi od strahu začel blejati, če bi le znal.

Tako jim je neopazno minil čas.

Na večer so se zavlekli med praprot na gozdni obronek, blizu razkošnih nahajališč hrane. Za vsak primer.

Preden so zaspali, so modrovali. Vsak je povedal kakšno misel. Čeprav niso prežvekovalci, so od samega veselja še vedno mleli z zobmi in se spominjali uspešnega dne. Načrtovali so tudi, kaj bodo žrli naslednjega dne, in kako silno si bodo nabasali trebuhe, da bodo enkrat za vselej premagali lakoto, ki jim včasih tako neukrotljivo tuli in zavija po notranjščini. A zdaj so ležali sredi zelenega razkošja in pozabili na lakoto. Kdo bi si mislil, da bo hrana kar deževala nanje! Ampak njihovi pogledi so veljali zahajajočemu soncu, ki je izginjalo za zadnjimi vrhovi na obzorju.

Že je kazalo, da jih bo zanihala spokojnost prirode, ko se je oglasil Ernest. Izkoristil je nekaj tišine in se prvi oglasil:

»Vse lepo in prav, ampak meni je bilo prej bolje. Res je, da smo se danes nadričali po tistih hruškah, da si kaj takega ne bi upal nikoli niti sanjati, ampak če dobro pomislim, jaz sem imel raje tisti red prej. Vedel si, po kruljenju v želodcu si vedel, kdaj se približuje tisti čas, ko se bo odprla loputa in ti bodo natresli v korito. Če mene vprašata, me temà ni motila. Navadil sem se je, sem pa več spal. Ampak bil je pa red, to je pa res, mar ne? In bil je zlat, zdaj ga pa ni več. Samo tista roka se je stegnila in nam nasula.«

»Dobro,« se je zadovoljno vmešal Miha, »poglej s tega obronka! Kdo pa misliš, da je nasul vse te hruške tod okoli. Poglej koruzo! Poglej repo! Če hočeš, lahko žreš krompir ali zelje, povem ti, karkoli! Ali smo mi to vzgojili? Nekdo je vse to ustvaril in jaz ti povem, da ga ni prašiča, ki bi to ustvaril. Mi prašiči, če se tako vzame, mi to požremo, pa amen. Tista roka, dve ali tri, ne vem, koliko jih je, tista roka je to ustvarila. In prav vseeno je, če nam nasuje v korito ali pa posuje po teh zelenih planjavah pred nami. Meni je vseeno.«

»Meni pa ne,« je vztrajal Ernest, »meni pa je prej bolj odgovarjalo. Imel si red, pa reci kar hočeš. Recimo, no, vzemimo, da se je odprla loputa in nam je roka nasula v korito. Lahko si šel takoj žret, lahko pa si počakal. Spomnim se, da je nemalokrat Robi že stal v koritu in čakal, da ga bo roka kar polila s kakšno sirotko ali zlahtnimi pomijami. Se spomniš, kaj? Ampak red je pa bil. No, temu pred nami zdaj tudi lahko rečeš red, ampak mene je vseeno strah, da bo zdaj za nas slabše.«

»Vse, kar vidimo pred seboj, je ustvarila ta roka. To je roka Stvarnika. On vse zna. Nekdo je pač moral narediti ta drevesa, pod katerimi zdaj ležimo. Ali so jih naredili prašiči?« je vprašal Robi.

»Roka Stvarnika? Kaj pa je to, Stvarnik?« je rekel Ernest.

»Stvarnik? To je nekdo, ki vse naredi, ki vse zna, mar ne, Miha? Vse. Prašiče, zelje, repo, ta prekrasna drevesa.«

»Tako je,« je rekel Miha, »se strinjam. Nekdo je vse to naredil. Nekdo je naredil tudi nas, prašiče, da se zdaj lahko tako lepo sprašujemo.«

»Res je,« je prisitnaril Ernest, »nekdo je naredil prašiče, ampak jaz vama pa povem, da vem, da sem prišel iz prašiča.«

»Kako veš?«

»Vem, povem vama, da vem. Tako pravijo, tako so mi namreč povedali starejši prašiči. Da sem prišel iz mame svinje, to so mi povedali.«

»Ne gre zato, od kje si prišel. Dosti smo stari, da vsi vemo, da smo prišli iz svinje. No, saj si ne bi želel, da bi prišel od kje drugje,« je modroval Robi. »Ampak glej, od kje je pa prišla mama svinja? In njena mama in mama od nje in mama od nje in potem še ata od nje pa mama od nje in tako naprej!«

»Nehaj!« je zarezgetal Ernest, »v glavi se mi vrti! Veš, koliko prašičkov, majhnih in velikih, si zdaj naštel. Če bi prišli vsi zdaj naenkrat na tole zelesno poljano, bi nas bilo vse polno! Kako bi se lahko igrali drug z drugim!«

»No, glej, Ernest, saj si brihtna glava, in ko boš odrasel, velik in močan, kot sva midva z Mihom, boš tudi ti vse razumel. Seveda pa je morala na začetku vseh svinj in prašičev biti prva svinja, najstarejša svinja, iz katere so prišle vse ostale svinje in prašiči.«

»Ja,« je strmo pogledal Ernest. »Imaš prav. Od nekje je prišla prva svinja. Lahko jih je bilo celo več, da, lahko jih je bilo kar nekaj ...«

»No,« je rekel Robi z mirnostjo izkušenega prašiča, »kdo pa misliš, da je naredil prvo svinjo? Kar misli si ...«

Miha se je začel hahljati, zatem pa še Robi.

»Jasno, saj vemo. Tista roka, ki nam nosi hrano. Tista roka naredi vse. To je Stvarnik vsega, tudi teh hrušk moštnic. Ta Stvarnik je naredil naše prednike in zato smo mu lahko vsi hvaležni.«

»Zakaj smo mu lahko hvaležni?« je vprašal Ernest.

»Ja, zato, ker če ne bi ustvaril naših prednikov, tudi nas danes ne bi bilo.«

»Ja, kako ne. Saj vidiš, da smo. Rekel si, da svinja in prašič prideta iz svinje in prašiča. Tako smo prišli tudi mi.«

»Že že, ampak nekdo pa le mora narediti prvo svinjo in prvega prašiča. Vidiš, to je naredil Stvarnik, s tisto veliko, plemenito, bleščečo belo roko. No? In če ne bi bilo prve svinje ali prvega prašiča, ali bi lahko mi zdaj živeli in se tako veselo dričali po hruškah? Ja, seveda ne, a ne! No vidiš, Stvarnik je naredil prve prašiče in prva drevesa, prve hruške Vse to je naredil! Zato smo mu lahko neizmerno hvaležni in ga moramo spoštovati. Razumeš?«

»Kdo pa je njega naredil?«

»Vidiš, to sem se pa tudi jaz spraševal. To bi utegnilo biti zelo zapleteno in morda presega našo prašičjo pamet. Najbolje je, da o tem ne preišljuješ. Lahko pa si misliš, da je Stvarnik že od vedno tu, med nami in da je sebi v veselje ustvaril vse to, kar je ustvaril, prašiče, drevesa, hruške, pesne rezance, svinje, mladičke, kar češ.«

»Kako lep je ta Stvarnik! Najraje ga imam, ko mi prinese pomije!« se je raznežil Ernest.

»Prava reč, midva z Mihom nimava nič proti. Ampak povem ti, da ko boš odrasel, ti malo špencira tudi dobro dene. Meni je čisto prav, da smo zapustili tisto našo temno izbo. Konec koncev, če tako hočeš, se tudi vanjo lahko vrneš. Jaz se še prav dobro spominjam, kako smo bili lačni zadnje dni. Zdaj, ko vidim, da je dobrotnik Stvarnik raztrosil hrano vseokoli nas, pa mi je vseeno. Saj jo je tudi zame!« je zaključil Robi.

»Zame tudi,« je dodal Miha.

»Zame tudi,« je avtomatsko dodal Ernest.

Spogledali so se. Potem se je Robi dobrohotno nasmehnil, potrepljal Ernesta s svojimi prašičjimi parklji in rekel: »Ne sprašuj preveč. Takšno je naše življenje in takšno moraš vzeti. Kot vidiš, je vse v najlepšem redu, mar ne? In konec koncev, ta svet, v katerem živimo prašiči, je napravljen tako, da je v njem tudi prostor za nas tri prašiče. Za majhne in velike, za pujske in pujse, prašiče in svinje. Hrane je, kot vidiš, dovolj, le pot pod noge moramo vzeti. Glej, na širjavi, na katero se spušča noč, je slastnih grižljajev, kolikor hočeš. Jutri ti jih pokažem. Zdaj pa zaspaj in nehaj misliti na Stvarnika. Vedeti moraš, da je vse predvidel, tudi to, da bomo lepega dne zapustili našo hišico in si sami iskali hrane. Za vse je poskrbel, predvsem pa za našo srečo.«

Prek neba se je zarisal zvezdni utrinek. *To je Njegov pozdrav, je vzhičeno pomislil Ernest. Vidi nas ležati na tej mehki zemlji in nam je poslal Svoj pozdrav. Ve, da smo Njegova bitja, Njegovi otroci pravzaprav, saj nas je On ustvaril. Kako pust bi bil svet brez nas in kako dolgočasen. Radosten je in vesel, ko nas vidi skakati sem in tja po Njegovem vrtu, tako kot smo tudi mi. Ljubi nas in Njegova ljubezen je brezmejna. On ljubi vse stvarstvo, še prav posebej pa nas, svoje prašiče.*

Praprot jih je zagrnila in jih obvarovala nadležnih pikov komarjev.

Naslednje jutro jih je zbudilo žužnjanje čebel. V bližini je morala biti kakšna paša tudi zanje. Brž so se postavili na noge in začeli drobencljati v krogu. Potem so se spomnili, da niso več v svinjaku in začeli veselo poskakovati prek trave. Z roso so si umili smrčke in oči in se brž začeli razgledovati po zeleni preriji. Od tam so prihajali razni glasovi – bolj ali manj znani, ki so jih že spoznali skozi steno svojega nekdanjega bivališča. Za hip se jim je celo zazdelo, da so slišali prešerno oglašanje pujskov, a tega niso uspeli natančneje raziskati. Nekaj časa so tiho prisluškovali in napenjali oči, da bi videli, od kje prihajajo ti glasovi in kdo jih pošilja, a vse je bilo zaman. Najbolj zanesljivo je bilo, da se spustijo po bregu, kjer so se prejšnji dan nažirali dobrot. Kakšna sreča! Prišli so na misel, da je največ hrane v kakšni gosti podrasti! Tam bi namreč bila lahko skrita pred očmi, pred očmi vseh, tudi drugih lovcev in nabiralcev.

Ah ne, sploh ne! Po divjanju skozi gosto zelenje, prepreženo s šibjem, so uvideli, da imajo več sreče na povsem odprtem! Po sproščenem jutranjem teku so se tako znašli na polju, na čigar robu je rasel fižol. V svoje veliko veselje so sredi tega polja odkrili pravo razkošje sočnih zrelih buč. Ni jih bilo treba dvakrat prositi. Miha se je kar prevrnil na najbližjo, potem ko jo je s svojimi parkeljčki preklal na dva dela. Robi ga je klical, se od veselja postavljal na zadnji nogi, medtem ko je Ernest bezljal kot poblaznel, da se je prašil oblak prsti za njim. Veselje je bilo brezmejno, nenadejano. In to že tako rekoč navsezgodaj! Pripombe na račun Stvarnika, na račun varnosti v toplem svinjskem hlevu, so bile pozabljene. Miha se je zdaj vrtel kot vetrnica, da je rumeno bučno meso s peškami letelo na vse štiri strani neba. Sploh ga ni žrl, zakaj neki! Za to ima vendar še čas! Pa če se zdaj nažre slastnega bučnega mesa, potem ne bo več prostora za sladke moštнице! Čemu bi dal prednost? Robi je nasprotno mlel cele kose, ki so izginjali, kot bi jih metal v prepad.

A zakaj bi si trebuhe dokončno natlačili le z bučami? Saj je svet prepoln dobrot! Še kaj drugega bi poskusili, preden omagajo pod svojo težo. Spet so tekli, spet so bili na pohodu.

Pot se je vila po kolovozu, kjer so si traktorji utirali pot med njivami. Sem in tja je izginila v polju in spet vzniknila na drugi strani. Tekli so eden za drugim, za Robijem Miha, za Mihom Ernest.

Nenadoma se je Robi divje ustavil in odskočil!

Ta nenaden skok je Miha in Ernesta pognal v sosednjo njivo s korožo, saj bi sicer lahko prišlo do verižnega trčenja. Preplašena sta občepela med stebelci, a sta čez čas le zbrala korajžo in prišla na obronek: Robi je še vedno negibno stal kot uročen! Miha in Ernest sta mu tiho sledila s pogledom:

Pred njimi je bila na kolu človeška postava s klobukom na glavi.

»Tole je ...«, je tiho mrmral Robi.

»Tole je,« je za njim naježen od strahu ponovil Miha.

Za trenutek je mednje legla kamnita tišina, ki je grozila, da jih bo zadržala.

»Ja, kaj se gresta! To je vendar naš Stvarnik! Tisti, ki nas ljubi in nas hrani! No, kaj pravita? Saj smo to že sinoči ugotovili,« si je dal duška Ernest. Robi in Miha sta previdno molčala.

»Kako sem vesel tega srečanja s teboj! Zdaj pojdeš z nami in vse bo tako, kot je bilo,« se je veselo dobrikal Ernest.

»Tiho bodi! Kaj čvekaš! Mar misliš, da mu lahko kar ukazuješ, kaj naj počne?« ga je s pridušenim glasom svaril Miha.

V tistem je na ptičje strašilo priletela sinička, dvakrat kljunila po njegovi iztegnjeni roki in odfrfotala.

Ernest je pogledal Robija: »Našemu Stvarniku jedo ptice iz rok. Tudi njih hrani, tako kot nas.«

»On hrani vse stvarstvo.«

»Neznansko dober je. Neskončno in neznansko dober. Dober je do vseh živih bitij, ki jih je ustvaril,« je rekel Robi.

»Tudi do nas je dober,« je dodal Miha. »Če nas ne hrani, pa razmišlja o tem, kako bi nas hranil. Razmišlja o tem, kako bi pripravil hrano za nas.«

»Seveda!« se je vzradostil Ernest, »on tako rekoč razmišlja samo o tem, kako bi nas osrečil. Kako bi ozdravil našo lakoto! Dobro, recimo, lahko nam vrže kaj v korito. Lahko pa se z nami tudi malo poigra.«

V tistem so se nad polje dvignili fazani in se kokodakajoč izgubili za cesto za koruznim poljem.

Robi je modro molčal in tehtal svoja tovariša s pogledom:

»Vesta kaj? Če se tako vzame, tale naš Stvarnik, ki nas hrani, ki misli na nas in nas je celo ustvaril in se, če utegne, celo z nami igra, pa si je gotovo kaj zaslužil, recimo, vsaj kakšno malenkost, pozornost. Spoštovanje. Zdaj, če ne vemo, kaj bi mu dali ...«

»Lahko ga v en glas pozdravimo,« je dal idejo Miha.

»Ja, res je,« je rekel Ernest. »Vsi trije lahko močno zakrulimo, s čimer mu povemo, da smo živi, zdravi in zadovoljni, čeprav ne jemo več iz korita in spimo v leseni hiški.«

»Lahko se mu tudi poklonimo in izkažemo svoje spoštovanje. Svojo ponižnost pred njim. In pripravljenost, da izpolnimo sleherno njegovo željo,« je rekel Miha.

»Lahko ležemo predenj in ga prosimo za odpuščanje naše nehvaležnosti, ker se do njega nismo vedli dovolj spoštljivo,« je rekel Ernest.

»Dovolj spoštljivo,« je rekel Robi, »kaj si s tem misliš?«

»No, z gobcem sem opletal po koritu in mu nagajal. Precej pesnih rezancev sem tudi pometal iz korita, ja ...«

»No, to pa res ni bilo lepo,« je rekel Robi. »Prosi ga odpuščanja. Samo tako si lahko prepričan, da ti nikoli ne bo zameril, da ti bo zlahka odpustil tvoje otročje neumnosti in da bo še naprej skrbel za tvojo srečo. Spoštuj ga!

On je pravzaprav tvoj oče!»

»Tako je,« je dodal Miha. »Če se tako vzame, on nas je ustvaril, saj smo tako rekli, on je naš oče.«

S sosednjega polja so prihajali vse glasnejši človeški glasovi, med katere so se mešali živalski. Medsebojno so se izmenjavali, prihajali kot klici ali vzkliki, ki jih je povezoval pasji lajež.

Vsi trije so siti mimo buč krenili proti koruznemu polju. Kaj se skriva onkraj? Mogoče, iz same radovednosti, pravi paradiž, kjer rastejo pomije prav iz tal, in jih je treba samo pobrati?! Koliko morajo še pojesti, če je vse to skupaj namenjeno samo njim! Hrana je nekaj neskončnega in kakšna neumnost, da tega niso vedeli že prej, ko so po svinjaku tacali drug po drugem. Že prej bi morali skozi steno na prosto!

Sem ter tja so dvignili glavo proti nebu, potem pa se spet sklonili in radovedno ovohavali rastlinje, da bi odkrili kaj slastnega. Sicer je pa koruzno listje in zrnje prava slast!

»Nekaj mi pa vseeno ni jasno,« je začel Ernest.

»Kaj te muči?« je rekel Miha, »pa ja ne boš stokal, da ti še kar naprej zavija po želodcu.«

»Ne, nič takega. Ampak Stvarnik, ta, ki smo bili pravkar pri njem. Zakaj je bil tako nenavadno pri miru. Se spomniš? Sploh se ni premaknil, če si dobro opazoval.«

»Premaknil? Ja, zakaj pa naj bi se premikal?«

»Tako je bil pri miru, kot bi stoji spal.«

»Ja, in kaj potem? Pač, dela, kar hoče,« se je nejevoljno vmešal Robi.

»Ni spal, pač pa je premišljeval,« je nadaljeval Miha. »Samo to. Saj veš, da on premišljuje. Pa še kaj drugega počne, saj mi ne vemo vsega, mar ne? A zakaj neki bi morali vse vedeti? ... No, se ti mogoče dozdeva, kdo je tisti, ki vse ve, no no ...«

»Ja ... on ...«

»Vidiš?! Če se tako vzame, jaz s svojo pametjo ne vem niti, kaj počno ptice. Letajo sem in tja, ne vem pa, kam letijo in od kje priletijo. Pa še česa drugega ... Zdaj pa naj bi vedel, kaj počne Stvarnik ...«

Umolknili so, čez čas pa še naprej modrovali o Stvarniku in razvijali svoje ideje o nastanku sveta, o stvarjenju in o svetosti bivanja. Poleg njih samih je bila na drugem mestu vseh svetosti hrana. Nad tem je svetil Stvarnik in to je bil neke vrste skrivnostni božji svet, v čigar izobilje jih je pripeljala Stvarnikova Previdnost. A slej ko prej niso ničesar rešili, govorili so tjavendan in eden čez drugega, dokler se niso tako utrudili, da so plegli in zadremali.

Prebudilo jih je pasje cviljenje, ki je postajalo vse bolj nadležno. Čemu ta nemir sredi nebeškega kraljestva?

Še svitalo se jim ni, da so se od nekod vzeli lovci in da je eden od divjih prašičev, ki so ga splašili s koruzne njive, razparal njihovega psa.

Zdaj so trije modrijani le sklenili, da pogledajo, kaj se dogaja v njihovem kraljestvu: podali so se na obronek njive, s katerega so bile še ravno dovolj dobro vidne pasje ritnice, ki so s pokončno dvignjenimi repi pravkar izginjale na koruzni njivi. To je star preverjen trik lovcev na fazane.

V tistem pa izza obronka pokuka Šimnovčeva glava, glava lovca.

»Glej ga!« je kriknil Ernest.

»Koga!« je prestrašeno zinil Miha.

»Ja, našega prijatelja vendar, našega očeta Stvarnika! Za nami je prišel!« je zavpil Ernest. Pognal se je proti njemu, da bi ga pozdravil in mu skočil v objem, za njim pa še Robi in Miha.

Šimnovec je šel z drugimi korenjaki v lov na fazane, a zdaj, ko se je razvedelo, da je Režkovega psa raztrgal merjasec, ni pomišljal: To so merjasci, po njih!

Snel je šibrovko, nameril na proti njemu drveče krdelo prašičev in udaril. Veter, ki so ga prinesle kroglice, je udaril po hrbtu prašičev. To jih je streznilo. Hipoma so začeli zavirati, nakar je v tistem trenutku drugič počilo.

»Stvarnik!« je kriknil Miha, »zakaj streljaš po nas, Stvarnik!«

V tistem je še tretjič počilo, tokrat po fazanih.

Trenutek in prašiči so že poskakali v koruzo.

Tekli so in tekli in se dolgo niso ustavili.

»Stvarnik je streljal po nas! Naš dobrotnik! Naš Stvaritelj!« so jokali vsi v en glas.

»Naš oče!« je hlipaje dodal Ernest.

»Nehaj cmizdriti!« se je zadnji hip pridušal Miha, »saj bo po nas!«

Glasovi so prihajali vse bližje. Prašiči so polegli in previdno oprezali skozi stebelca koruze. Mimo njive so šli trije lovci. To so bili domačini, vodil jih je Šimnovec. Za njimi so šli italijanski lovci, ki so v poznem poletju in na jesen radi prihajali pobijati fazane, za njimi pa gonjači in nekaj neotlažljivih psov na povodcih.

»Če smo jih samo zastrelili, znajo biti še kako nevarni!« je dejal nekdo izmed njih.

»Pustimo jih vendar,« je rekel Bolka, Šimnovčev najboljši prijatelj. »Poberimo fazane in počasi h Kernu na večerjo. Še tega bi se manjkalo, da te nasadi kakšen merjasec. Se spomniš, kako je lansko leto stekla lisica oklala Jenkota? Lahko bi umrl.«

»Pa še kakšnega Italijana naj nabijejo na svoje okle! Še tega bi se manjkalo! Potem bi šele nafrkali!« je dodal Šimnovec. Zatem ga je prešini-
lo:

»Ampak ti merjasci ... Ne vem, če sem dobro videl. Se mi zdi, da so bili že precej oguljeni ...«

»Hja, veš, to se ti samo zdi. Saj veš, malo treme, preden ustreliš ... Ga pač ne vidiš v faco, pa moraš hitro reagirati,« je bil Bolka pameten.

»Imaš prav, tako hitri so bili! Kakšne živali! Si misliš, če se požene vate!«

- »Pa ne eden! Če se poženejo trije naenkrat!«
 »Še dobro, da imamo puške, da se jih lahko ubranimo!«
 »Majke ti!«

Ko se je vojna formacija lovcev približala mestu, kjer so se skrivali prašiči, bi se psi najraje strgali s povodcev, da so jih s težavo krotili in jih morali celo pretepati. Prašičji znoj jih je vabil in jim dražil nosnice.

Toda temni obrisi lovskih škornjev so hitro izginili z njihovega obzorja. Mudilo se jim je. Najprej so morali pobrati padle fazane, potem pa verjetno še pogledati v kakšno past, prestreči kakšno lisico, ki gre pod večer krast kure ali pa presenetiti srnjaka, ki ob prvem mraku pride na pašo. Slišalo se je priganjanje, klici, tekanje, potem škljocanje s puškami in še nekaj strellov.

»Glej ga našega Stvarnika! In ne le enega! Poglej, koliko jih je, teh Stvarnikov! Kako pa to? A nisi rekel, da je samo eden tisti, ki je vse skupaj ...« je šepnil Ernest Robiju na uho.

»Nehaj! Kaj bi rad? Jih je pač več, teh Stvarnikov! Je pač eden od njih ustvaril hruške, drugi buče in tretji prašiče. Ne bomo se zdaj okrog tega prepirali. Se tudi meni zdi, da je bilo za enega preveč dela.«

»Dobro, ampak kaj misliš, da bodo tudi ti drugi streljali na nas?«

Brez besed so se spogledali. Še vedno jih je mrazilo od strahu.

»Mislim ..., tako se mi je zazdelo ... Hudimana! Pa morda ne, da se streljajo med sabo!« se je čudil Robi.

»Bedak!« se je vmešal Miha. »Zdaj boš še rekel, da so po pomoti udarili po nas! Kar tako! Mimogrede! Za dobro voljo!«

»Fazane so pobijali!«

»Pa ne samo pobijali! Naravnost parali so jih s svojimi streli, trančirali, da je perje letelo po zraku! Mar nisi videl?«

»Pa ne samo fazane, vse, kar leze in gre! Si videl na tleh ležati pobite vrabce?«

»Še kačje pastirje, če hočeš,« se je pridružil Ernest in si oliznil zadnjo solzo.

»Kaj smo jim pa mi naredili? Sicer ne vem, ampak za hip me je prešinilo, da z njimi ni šale.«

»Kdaj te je prešinilo?« je vprašal Ernest.

»Tik preden je počilo, veš, za hip, malo prej, preden je veter potegnili prek naših hrbtov. Tako zelo jasen občutek sem imel ...,« je rekel Miha. »Kaj pa se tebi zdi? Si mogoče videl kakšnega fazana, da bi padel na tla in se pobral ter spet zletel?«

»Nisem. Čeprav morda kakšen je. Ampak glej, rejeni, kot so, rabijo več časa, da jim to uspe.«

»Brez glave so bili, krvavi in razparani. Niso ne hodili ne letali,« je rekel Miha.

»To bi se zgodilo tudi nam! Prav to, prav takšna nesreča,« se je vmešal Ernest. »Brez noge ... Me zanima, če bi daleč prišel. Recimo, nazaj do mostnic ...«

»Kaj pa vem,« je rekel Robi. »Razmisliti moram in ti bom povedal malo kasneje. Zdaj pa leži. Noči se.«

»Ampak, da Stvarniki streljajo na nas ...,« je še zahlipal Ernest.

»Streljajo, streljajo?! Samo eden je streljal! Glej, povem ti, da nas je samo preizkušal! Naše živce! Ti si pa dober! Kaj ti veš! Življenje je polno preizkušenj!«

»Boš rekel, da je to tista njegova ali njihova neizmerna dobrota?«

»Seveda je! Pa saj nas ni pobil, kaj ne vidiš! Ali si morda že mrtev? Samo prestrašiti nas je hotel, poigrati se z nami, ker mu je dolgčas.«

»Ta njegova igra mi pa ni preveč všeč. Ne boš rekel, da je tebi,« se je pridušal Ernest in si obrisal solze.

»Meni? Ti pa si eno teslo,« se je razburil Robi. »Njemu je všeč, bedak, kaj ne vidiš! Kar pa seveda ne pomeni, da v njem ni tudi dobrote! Skušaj razumeti, bedaček! Samo te mostnice poglej, pa repo, peso, buče, pa vse pomije, ki smo jih zmlatili. Ne boš rekel, da nam vse to daje zaradi zla, ki se skriva v njem? Če ti veš boljši odgovor, tu sem, poslušam te!«

Ni bilo druge izbire, kot da Miha in Ernest v tišini spoznata, da ju v modrosti Robi na daleč prekaša. To je bila sveta resnica.

Počasi so se pomirili in se spravili spat.

Nebo je bilo jasno in uzrli so na tisoče zvezd. Zagrnili jih je sladka toplota poznooletnega večera in mehko so se gnetli z nožicami drug ob drugem. Tesen telesni stik je bil tista dodatna omama, ki je tako redko dosegljiva hrepenenju po popolnem pozabljenju. Sem in tja je trznila kakšna mišica in debelo obložena kost se je zavrtela po toplem maščobnem tkivu. Tako nastanejo predsanjske fantazije, podaljšanje razmišljanja o onstranstvu in podobno.

Ernest je mislil, da lahko še trzne s kakšno filozofsko domisljico, ki bi bila krona sicer hudo dramatičnemu dnevu:

»Dobro, kakorkoli, vseeno je to raj. Vse to razkošje, vse to izobilje okoli nas je raj. Najprej hruške mostnice, potem slastne rumene buče, koruza. Če samo to vzamem. To je pravi rajski vrt. Nekoč, spominjam se še, ko sem bil še zelo mlad, so starejši prašiči govorili o takšnem vrtu, kjer vse uspeva in kjer ni nobene lakote. Kjer se lahko do sitega naješ, česarkoli te je volja. Tako je to in to je zdaj tisti kraj. Kakšno neizmerno srečo imamo, da nam je usoda namenila prav to!«

»Mir daj in zaspi,« je globoko odkrulil Miha.

»Saj saj, samo to sem še hotel reči,« se ni dal Ernest.

»Spi in se nehaj trapati s tem rajskim vrtom. Jutri bomo o tem naprej razmišljali. S svojim govorjenjem naju budiš,« je rekel Robi.

Potem pa, točno na meji med sanjami in resničnostjo, med večernim mrakom in trdo temo, naenkrat pade nanje divje brskanje po koruzi, sope-

nje in odsekani klici, jecljavo pasje oglašanje, zasopla nestrpnost in kopanje.

Šimnovec se je vrnil! Oddal je Italijane, zdaj pa je prišel brskat, če lahko odnese še kaj zase, kar bi »pomotoma pozabili«, kot se reče.

Že ko se jim je okoli oči pletla dremotna oslabeledost, ki jo s seboj prinese spanec, slišijo zasoplo gnetenje in mendranje, nakar jih razpara odsekan klic:

»Aha, sem ste se zavlekli, prašiči! A tako! Cel dan vaš že iščem in pre-taknil sem že sleherni košček zemlje! Alo! Gremo! Prasci, ste razparali Režkovega psa!«

Ta že ni bil njihov dobri Stvarnik, ki so ga poznali z vedrom v roki, ki te je počehal po gobcu, ki ti je prinesel najboljše korenje in peso, pač pa nek drug izmed mnogih drugih, ki so jih videli, ki pa ni bil tako dober kot njihov, vsaj slutiti ni dal svoje dobrote tisti prvi hip, kajti rjovel je kot grme-nje neba med nevihto, zdaj na pse, zdaj na prašiče, zdaj kar v temo!

Prepoznali so ga: To je bil Šimnovec! Pa Bolka! Pa še nekaj drugih, pogumno okajenih kameradov!

S temi pa ni šale!

»Oh, prašiči! Ne merjasci! Čisto navadni prasci! Ta je pa dobra!«

»Sem vedel, da nekaj ni v redu! Sem ti rekel!«

»Oh, klobaska moja draga!«

Vsi trije so urno poskakali na noge in še preden so si dobro pomeli oči, že so jih začeli metati na avtomobilsko prikolico. Bolka je sedel na rob prikolice in s puškinim kopitom pritisnil Mihov gobec k tlom. Ležali so drug ob drugem in stiskali zobe. Mižali so in se od strahu poscali.

»Gobce k tlom,« je zarohnel Šimnovec, »če ne, vas že tukaj oderemo!«

Bali so se, da bodo pobegnili. Kaj je prašiču skočiti z avtomobilске prikolice!

»Prekleta banda prašičja, pokvarjena! Iz katerega svinjaka ste se vze-li? Vse vas bomo poklali!« je robantil Bolka.

»K meni jih zapeljemo,« se je junačil Šimnovec, »vsak naj svoje pazi!«

»Božja mast, kako lepi ocvirki bodo!« se je pridušal eden od gonjačev, ki je posvetil z baterijo.

»Gobec dol!« se je v tistem zadržal Šimnovec in udaril Robija po rilcu.

»Gobec dol, če ti rečem! Kaj te briga, kam te peljemo!«

»In kje te bomo odrli!« se je zarežal Bolka.

Pravzaprav nisi vedel, ali so zadovoljni ali ne, ker so jih našli. Bi bili bolj zadovoljni, če bi našli zastreljene merjasce, kar so pričakovali? Ali mor-da fazane, ki bi jih že na pol pojedle mravlje in ose? V katere bi se že na-selile miši?

Okoli avta so skakali nadležni psi in bevskali, kot da imajo oni vse zasluge za uspešen ulov. V temo so svetili ladini žarometi in avto je jezno prihuljeno brnel.

»Si jih videl, gospode, kako ti jo lepo mahnejo po svetu!« je nekdo pripomnil, »ti pa se potem brigaj zanje!«

»Le kam bomo prišli, če bodo že prašiči tako svojeglavi! To je gotovo konec sveta. Še malo pa fašejo kakšno bolezen, kakšno prašičjo kugo, potem pa jih lahko samo vržeš v jamo! Veš, kakšna škoda je to!« je rekel drugi.

Vse se je odigralo z bliskovito naglico.

Še preden so uspeli odpreti usta, da bi potarnali, že so se znašli na kmečkem dvorišču, kjer so jih brez milosti odgnali v svinjak.

Ko so v temi otipali prostor, je Robi vseeno izdaval:

»Na, zdaj pa imaš svoj raj!«

»Izgnani smo bili iz raja! To nam je kazen!« je bleknil Miha.

»Le kaj smo naredili tako hudega, da smo si prislužili to kazen!« je hli-pajoč dahnil Ernest.

»Pa saj si cel dan tarnal, da ti je bilo lepše v svinjaku!« se je razjezil Robi, »zdaj si pa spet v njem!«

»Ja, ker si si ga tako želel!« je dodal Miha. »Midva nisva nič rekla. Ti si kriv, da so nas Stvarniki ujeli in vrgli nazaj v ta drek!«

»A zdaj sem pa jaz vsega kriv?« se je branil Ernest. »Ne moreta reči, da nam prej ni bilo lepo. Hrano smo dobivali redno in v velikih količinah, da smo jo komaj pospravili. Mar ni bilo tako?«

»Res je,« je rekel Miha, »ampak potem je pa na lepem ni bilo več, saj to dobro veš. In dobro veš tudi to, da smo dolgo čakali, zelo dolgo, da bi spet prišla tista roka našega Stvarnika, ki zna tako lepo skrbeti za nas, da nam spet nasuje v korito naše dobrote. Pa smo jo zaman čakali in samo zato smo zapustili naše stanovanje. Samo zato. Zdaj boš pa videl, če boš še kaj dobil ...«

»Ja, dobil po gobcu.«

»Po gobcu, po naših gobčkih ... Ampak glej, Robi,« je še naprej cmihal Ernest, »ta naš Stvarnik, a ne, pa ne ta, ki smo ga videli danes ...«

»Ja kateri pa?«

»Jih je toliko, da nimam pojma!«

»No, poslušaj, a ne, saj smo tako rekli, a ne, da nam je namenil raj. Se še spomniš, a nismo tako rekli? On je nam prašičem namenil raj, namerno! ... Nalašč je to storil, da bi okusili raj,« je bolj sam zase rekel Ernest.

»Kaj zdaj godrnjaš,« se je priglasiel k besedi Robi. »Lahko se vzame preprosto tako, da smo šli za hrano. Tu je ni bilo in smo šli drugam. Zdaj smo spet tu in to je preprosto vse. Ne vem, zakaj bi zdaj iz tega delal tak cirkus! Ne obupuj! Mar misliš, da Stvarniki ne bodo več skrbeli za nas? Saj si videl vsa tista polja, kjer rastejo vse tiste prečudovite dobrote. Sami jih bodo nabrali in nam jih vrgli v korito. Tako jaz vidim stvari.«

»Jaz pa ne,« je rekel Ernest.

»Ne vidiš jih tako? Ampak saj take so! Stvari kaj malo briga, kako jih ti vidiš. Mar jim je! Vidiš, če vidiš repo v koritu, jo vidiš, če pa gledaš proč

od korita, je pa ne vidiš, ampak repa je še vedno tu, v koritu. Torej?» se je živahno vmešal Miha.

»Kakorkoli že hočeta, dano nam je bilo okusiti rajski vrt, živeti v rajskem vrtu, potem pa smo bili pregnani, tepeni in izgnani iz tega vrta. Zdaj smo, kjer smo, ampak rajski vrt to gotovo ni. Ali mar je, pa ga samo jaz ne vidim, tako kot praviš ti, Miha, da stvari so in jim je kaj malo mar, če jih vidimo ali ne. Ali je to ta, tisti ali kak drugi ali še isti rajski vrt?» je besedoval Ernest.

»Kakor hočeš,« je mirno dodal Robi, »meni se zdi tukaj v svinjaku dovolj rajsko. A ni tako, Miha? Tudi ti, Ernest, si še včeraj zvečer tako govoril. Zdaj govoriš drugače. Jutri nam nalijejo v korito in spet bo tako, kot je bilo.«

»Videl sem. Na svoje oči sem videl in s svojim jezikom okusil in zdaj vem,« se je branil Ernest.

»Še ko si se že valjal po rajskem vrtu, si še vedno hrepenel po svinjaku,« je vzrožil Miha. »Ne obračaj zdaj besed, oba sva te slišala in celo tolažiti sva te morala.«

»Res je, ampak spoznal sem, ko sem pa spoznal, ko sem se potopil v tisti svet onkraj, šele potem sem videl, da je tisti svet tam onkraj pravi paradiz. Zdaj vem,« je rekel Ernest.

Potem so nekaj časa molčali in kazalo je, da je razprava končana. Zatem se je oglašil Robi: »Dobro, tvoja stvar. Lahko si izbereš in poimenuješ, kakor hočeš. Zame je dovolj rajsko tukaj in zame je tukaj raj. Ne rečem, tudi tam je dobro, res je, a je tudi res, da tistega raja nismo do konca spoznali. Videli smo Stvarnike, kako so streljali na nas. Mislim, da smo jo še poceni odnesli. Z nekaj buškami. In zdaj, če se tako vzame, je smrt za prašiča nekaj najbolj strašnega, kar se mu lahko zgodi. Ne more več jesti, ne more več okušati, mar ni tako? Spomnita se samo na tiste fazane tam na tleh. Zame je raj tukaj, tako sem se odločil in tako je zame najbolje.«

»Tako si se zdaj odločil. Ta hip. Jutri boš pa mogoče spet drugače govoril,« se je vmešal Ernest.

»Glej, Ernest, če ti misliš, da kar naenkrat tu ni dovolj dobro zate, potem si ga pa nasrkal. Trpel boš in shiral od sekiranja. Mislim, da ne razmišljaš najbolje. Bolje je, da se tako odločiš, kot sem se jaz. No, vidiš, odloči se tako in lažje ti bo. Tisti svet tam onkraj ti naj bo kot sanje. Lepe sanje. Saj veš, da sanjamo razne neumnosti, pa še to dodaj k tistim nočnim izmišljotinam. In ko bomo tako ob popoldnevih ležali tukaj, na varnem, to pa poudarjam, na varnem, kjer ne bo nihče streljal na nas, potem bomo razmišljali o zrelih bučah, moštnicah in koruznih storžih in imeli se bomo o čem pogovarjati. To pa je tudi lepo, mar ne? Če imaš nekaj lepih spominov – in mi jih nekaj že imamo, saj se vsi tako lepo spominimo, kako smo sesali mleko pri naših mamah – lahko še vedno dodaš kakšen nov lep spomin.«

»Jaz se spomnim zelo lepe repe, ki sem jo pred časom hrustal v tem koritu,« je rekel Miha.

»Pa saj nismo v svinjaku, iz katerega smo ušli!«

»Ni važno!« se je zadrl na Ernesta Robi. »Svinjak je svinjak! Tale je mogoče celo boljši od prejšnjega.«

»Prejšnji mi je bil v sladkem spominu,« je potožil Ernest.

»Ja, takšen spomin je tudi zelo lep. Se boš mar spominjal pretepanja ali tega, kako so streljali na nas? Gotovo, da se ne boš. Tega te je strah že zdaj, ko si buden, in gotovo si ne želiš, da bi te strašilo še v tvojih sanjah,« je rekel Robi.

Ernest je molčal in grizel spodnjo ustnico. Ni bil zadovoljen z razlago. Robi je to videl in je mislil, da mora za podkrepitev svojih iztočnic dodati še kakšno dobro misel, ki bo zadnji žebelj v njegovem pozitivnem utemeljevanju:

»Ne uničuj si življenja s tem brskanjem, Ernest. Poglej naju! Zdajle bova legla in zaspala in jutraj se bova zbudila, kot da se ni nič zgodilo. Mar boš ti bedel celo noč in si razbijal glavo? Pa saj to nikamor ne pelje. Melješ in koplješ in nikamor ne prideš. Ta svet nam je vendar znan, Ernest, takšen svinjak, postlan s slamo in s tem koritom. Poglej, in celo deska ni odlomljena! Ha! In zakaj misliš, no povej mi, zakaj misliš, da v steni svinjakov ni odlomljenih desk? Me prav zanima!«

Robi je čakal, da bi slišal Ernesta. Ko se ta ni oglasil, je nadaljeval:

»Ja zato, da nas ne bo zeblo, mar ne? Da ne bo prepaha, da se ne bi kdo od nas prehladil. Vidiš, to je očitno načrt Stvarnikov in Oni so vse to predvideli. Skrivna so pota Stvarnikov in njihov duh nam je neulovljiv. A to je kaj malo pomembno, saj ne mislimo tekmovati z njimi. Pameti imamo dovolj za naše prašičje življenje in nihče ne terja od nas, da bi postali ptiči in letali brezglavo sem in tja, še manj pa, da bi postali Stvarniki. V naravi je vse v najlepšem redu in dovolj je, če to lepo urejenost spoznavamo in doživljamo kot nekaj popolnega.«

»V rajskem vrtu nam je bilo lepo,« je rekel Ernest.

»Lepo, res je,« je bevsknil Miha, »zdaj pa te še lepo prosim, da že nehaš tarnati.«

»Lepo je oditi z doma in lepo se je vrniti nazaj domov,« je rekel Robi.

»Vse to je lepo in prav, kar si rekel, Robi. Ampak, dejstva govorijo sama zase in tega ne moreš obrniti s svojimi besedami. To pa je, da smo bili v rajskem vrtu, in da smo bili od tam pregnani. Takšna je resnica. Bi pa rad vedel, kaj smo storili narobe, da smo bili kaznovani z izgonom. Skoraj bi nas pobili ...«

»Kakor hočeš,« je rekel Robi. »Ti tako vidiš stvari, jaz pa jih ne. Jutri boš drugače govoril, boš videl. Zdaj pa pojdimo spat. Saj smo utrujeni, mar ne?«

»Pojdimo spat, ja. Utrujeni smo,« je za njim ponovil Miha.

Toda vznemirjenje zaradi dogodkov dneva se še ni poleglo. Slišalo

se je oglašanje čričkov, ki prepevajo ponoči. Skoraj bi si že lahko mislili, da je to srečno prepevanje sredi tople poznopoletne noči že uspavalo prašiče, a po njihovem dihanju sodeč so bili nekje vmes, v stanju razpetosti med onstran in tostran, ki nikakor ni hotela popustiti in se vdati, da bi njihov čoln odnesel gladek in neslišen tok spanca.

»Ne, ne gre za to ...«, se je oglasil Ernest.

»Za kaj pa?« se je predramil Miha.

»Za to izobilje, za te ogromne kupe hrane. Za nekaj drugega gre,« je skušal razložiti Ernest, a se ni znal prav oprijeti besed.

»Ti nas boš pa danes dokončno zdelal,« se je jezil Robi. »Daj nama že mir, lepo te prosim. Prav nerviraš naju s svojim govorjenjem. Lahko, da zdaj planejo sem noter in se spet usuje toča batin po nas. Tiho bodi!«

»Ne gre za to, da je tistega ogromno vsepovsod, in da lahko ješ kar koli,« je še naprej šepetal Ernest.

»Ja, za kaj pa gre?« mu je skušal pomagati Miha.

»Ne vem, za nekaj drugega, ne vem, kako bi temu rekel. In zdi se mi, da je to precej bolj pomembno od vseh tistih ogromnih raznovrstnih količin, a ne vem, kako bi temu rekel. Nekaj drugega je, in ko se bom spomnil, recimo jutri, ko sem bom zbudil, bom morda že vedel, takrat vama pa povem. No, to je tisto, tisto, kar mi ni vseč tukaj med temi štirimi stenami. Tega tukaj ni ...«

»Zdaj pa, če ne boš tiho, ti bom pa odgriznil rep,« se je zjezil Robi. »Potem boš pa videl, kaj se zgodi prašiču brez repa, boš že videl.«

»Aha, no, glejta, že vem: to je to – lahko sem izbiral. Lahko sem jedel repo, hruške ali koruzo, a ni res? No, lahko pa tudi nisem jedel nič od tega. Lahko bi jedel travo, če bi hotel, pa je nisem, ali pa samo hruške. No, tako. To mi je bilo od vsega še najbolj vseč,« je rekel Ernest.

»A da si jedel samo hruške?« ni razumel prav najbolje Miha.

»Ja, lahko bi jih, recimo, a jih nisem. Tega sem se šele na koncu spomnil, ko smo že polegli v koruzi. A ne vidita? Tam daleč na polju, kjer smo bili, lahko ješ, kar hočeš. V načelu, kar hočeš, kolikor hočeš. Tako je to. To mi je bilo najbolj vseč. Tako recimo, da bi lahko kakšen dan iz same kaprice tudi počival in ne jedel prav nič,« je razložil Ernest.

Zdaj se je oglasil Robi:

»Ti boš nama govoril, da kakšen dan ne boš prav nič jedel. To je tvoja stvar, ampak lahko ti rečeva, da si prav hecen. Še pravkar si cvilil, da ti ni prav nič po godu, ko smo jo tako zbrisali iz tega našega svinjaka. Tolažila sva te, da ne obupavaj, da bomo že kako. Vidiš, naju ni kaj prida skrbelo in ne vem, zakaj bi naju zdaj. Vedno se vse prav izteče. Stvarniki ...«

»...vedno mislijo na nas,« je zaključil Miha.

»Zdaj pa zaspí in se pomiri. Stvarniki vedno poskrbijo tako, kot je zate najbolje. Boš videl, s čim te bodo jutri presenetili za zajtrk,« je končal Robi.

»Joj, kako lepo nas bodo presenetili,« se je razveselil Miha. »Zaupajmo jim. Oni, naši Stvarniki, so seveda zadnji, ki bi si želeli naše smrti. Zakaj bi nas pa potem ustvarili, če bi si želeli naše smrti?«

Potem je bil samo še molk. Končno.

In tema.

A črv ...

Nekaj drugega je bilo, si je drgetajoče šepetal Ernest, ne vem, kako se temu reče, ne vem, če se mu sploh kako reče, nekaj drugega ... in tisto, tisto je moje, tisto mi je bilo vseč ...

»Idiot,« se je tiho namrdnil Robi, »niti ne ve, kako se stvari reče, pa mu je vseeno najbolj vseč. Ti ubogi revež ti!«

Čez čas se je slišalo le še prašičje smrčanje. A trdno sta zaspala le Robi in Miha, Ernest pa se je premetaval, kot bi mu bila pretrda njegova prašičja postelja. Zadremal je, a ga spanec ni ponesel. Trznil je v snu in se prebudil, zatem pa se je spet krčevito trudil, da bi zaspal. Ni mogel, ni mu bilo namenjeno.

Nenadoma, kot bi ga navdala nekakšna svetloba, kot bi ga nepreklicno nagovorila neka moč, neznanska lahkota, nekakšen vrtinec, hipoma se je zavihтел in se postavil na noge.

Zadrgetal je, a se je obdržal na nogah.

V tistem ga je polilo, da se je naježil. Tega ni poznal, to je bilo prvič.

Vse se je odigralo v stotinki sekunde, posredi je bila orjaška moč, ki je prišla nekje iz teme in mu ni dala izbire. Ozrl se je po svojih prijateljih in v soju svetlobe opazoval ritmično valovanje njunih teles.

Bilo je že mimo vseh besed, vsakršen dotik bi bil nepotreben.

»Tu ni ničesar,« je rekel in vzel pot pod noge.

Pritihotapil se je do vrat in poskusil – res, prav neverjetno, niso bila zapahnjena. Samo priprta so bila. Jih je odprla moč, ki jo je dal vrtinec iz teme? Se je kateri od podivjanih Stvarnikov še mislil vrniti v svinjak po kakšnem opravku, a je pozabil?

Z gobcem je zlahka odrinil zapah in v nos mu je zaplaval svež zrak. Žameten piš nočne sape se je sprehodil po njegovem hrbtu. Kar naenkrat je občutil lahnost, zazdelo se mu je, da bi lahko celo poletel. Ni je bilo misli, ki bi ga begala, vse mu je bilo jasno, a se je vseeno še enkrat obrnil, da bi še zadnjič uzrl svoja prijatelja. *Bosta že kako, saj jima je tu vseč.*

Za hip se mu je zazdelo, da se je dvignila glava! Vraga, Miha! ...

Pognal se je v noč, zvezdam naproti ...

»Kaj je, kaj je bilo zdaj to,« se je prebudil Robi.

»Nič, Ernest ...«

»Kaj je spet s tem otrokom?«

»Šel je. Glej, vrata so odprta.«

»Krasno. Tako je še najbolj prav. Bova vsaj imela mir pred njim. On pa pred nama. Videl si ga in slišal, kako je bil zmeden. Saj ne ve, kaj bi rad. Njemu ni pomoči.«

Šimnovec, Bolka in Viktor pa so razgrajali in rajali po hiši, da je bilo veselo. Plen je bil presenetljiv in skoraj bi pozabili, da so bili v bistvu lovci: hitro so začeli z mesarskimi pripravami. Nihče ni vsega znal, vsakdo od njih je le slišal, kako in kaj, na vse so se spoznali, a ničesar znali doreči. Drug čez drugega so se drli, se režali in noreli. Tako se je njihovo veselo poigravanje s prašičjimi življenji vleklo v nedogled, vmes pa so se nalivali, da so bili zdaj že pošteno nasekani.

»Jutri, jutri!« jih je miril Šimnovec. Nekateri so imeli že pripravljene nože in bi šli najraje kar sredi noči klat prašiče.

»Počasi, ne bomo jih klali kar zdaj, sredi noči. Ne boš rekel, da si še lačen po vsem tistem, kar si pri Kernu zmetal vase.«

»Jaz *sem* lačen,« se je oglasil Viktor, »pa verjetno nisem edini. Dajmo ta majhnega, saj bo takoj pečen.«

»Ti pa si osel! Saj ga je treba še odreti! Ti misliš, da se ga samo zakolje in takoj vrže na ogenj.«

»Majhnega lahko spečeš s kožo, ni ga treba olupiti!«

»Spekel bi ga kar z drobovjem tako kot Rimljani!«

»Saj ni treba jesti pečenega drobovja, če nočeš,« je rekel Viktor.

»Ha! In ti bi kar živega vrgel na ogenj!«

»Veš, kako bi cvilil! Se že zdaj naježim, če na to pomislim.«

»Da bi ožgan dirkal med nami, to hočeš? Misliš, da bi mirno sedel na ognju in nam pel pesmice, dokler ne bi bil pečen?«

»Povem vam, zvezati ga je treba in privezati ter šele potem zaklati! Šele potem se lahko peče, če mene vprašate, zezan, privezan in zaklan z jabolčkom v gobcu! Tako se peče prašiča.«

»Ne bo za jest! Ne bo za jest, fantje, če tako mislite,« jih je miril Šimnovec. »Meso je zanič in ga lahko samo vržeš na gnoj. Prašič se mora pred zakolom postiti in počivati.«

»Saj so počivali v koruzi.«

»Ja, ampak so tudi žrli. Misliš, da so šli na izlet, da si ogledajo koruzne storžke?«

»Prava reč, meso je meso. Lepo so ga razmehčali, ko so se pojali po tistih planjavah in povem vam, da bodo odlična pečenka! Jutri jo pripravimo.«

»Jaz sem videl Čemažarja, kako je klal kozlička. V oči ga je gledal in mu govoril gudi gudi, medtem ko se mu je s konico noža približal od spodaj. Božal ga je, drug drugega sta nepremično zrla, potem pa mu je samo zasadel konico in na kratko zasukal, da mu je prerezal žilo. Še naprej ga je gledal, božal in gudi gudi govoril. Tako ga je ukanil.«

»Prašiča je tudi treba tako,« je pritrdil Šimnovec. »Lepo ga gladiš in nagovarjaš, ničesar ne sme zaslutiti. Če zdaj vdrete v svinjak, jih bo kap. Potem pa si lahko narišete pečenko.«

»Seveda, ne sme umreti prej, preden ga ne zakoljemo. Šele ko mu porineš nož, mu daš vedeti, da lahko začne umirati.«

»Če umre od kapi ni za jesti. Potem je navadna crknjena žival, ki jo lahko vržeš na gnoj.«

»A tako,« je rekel Viktor. »Prav, potem pa jutri zjutraj. Ampak potem pa zares.«

»Zares in za hec, kljukec!« je rekel Šimnovec. »Zdaj pa spat, da ne bo še kdo komu na nož priletel, ko se že tako bahate!«

Počasi so odkapljali spat. Tudi Viktor je legel, a ni mogel zatisniti oči. Poskusil je, a se mu je začelo vrteti v glavi. Preveč ga je spil ...

Nekaj časa je nihal med mislijo, da bi si šel spraznit želodec, a si je premislil, ker je dvomil, da bi mu to pomagalo. Že večkrat se mu je namreč zgodilo, da je želodec uspešno izpraznil, pijanost z vrtoglavico pa je ostala. Samo oči ni smel zapreti, kajti potem je v temi zaznal strašno vijuganje na temnem nebu.

Odlil je, bruhal ne bo, odločil se je, da bo vstal.

Šel je na svež zrak. Ta mu je rezal pijanske pare, znoj mu je zmezel na čelo. *Prašiči, to bo, pa Italijani. Eni in drugi so navadne svinje. Samo žrejo.*

Seveda je bilo to že znano razmišljanje lovca, vsi drugi so krivi, vse je treba pobiti. Samo pravi vrstni red je treba ubrati. Potem bo red na tem svetu – četudi ne bo več nobenega za ustrelit!

Ne, ne, neumnost, ne smem tako razmišljati. Naklali smo se ga, samo to je. Spokorjen je taval od senika k čebelnjaku, se zibal sem ter tja ter si pomagal z drevesnimi debli, ki se jih je oprijemal, kot bi tekel na olimpijadi trajno pohabljenih.

Nenadoma se je zaletel v vrata svinjaka, da so se na stežaj odprla.

Vraga, saj res, prašiči!

Robi je priprl veko in pogledal Viktorja, ki je omahnil v svinjak. Stvarniki so vedno znova presenečali, tega filma prašiči še niso videli. A spet bi pomislili na navihanost, na igro, ki bi jim jo Stvarniki pripravili. Za trenutek se mu je zazdelo, da je za Viktorjevim hrbtom zagledal blede senco, ki je urno švignila za svinjak. *Je bil to Ernest? Kaj mu je?*

»Jutri,« se je odkašljaj Viktor, ki bi prašičem najraje povedal, da jih čaka velik praznik, koline, ki imajo tako slovesno in praznično narodno tradicijo, da o njih pojejo premnoge pesmi, »...jutri ...,« je rignil in za trenutek pomislil, da bo spet bruhal.

»Kaj bo jutri?« se je plašno odzval Robi. Zdaj se je zganil tudi Miha in se stresel, da so z njega odletele suhe slamice in posušeno govno.

»Jutri,« je nadaljeval Viktor, »je velik dan za vse nas. Prišel bo krojač, ki bo pomeril vsakega od vas, da vam pravočasno pripravi zimsko obleko. Zima bo vsak čas tu, z letnimi oblekami lahko samo prezebate.«

»Zimsko obleko?« je pomislil Miha. »Tega še nisem slišal, a to je gotovo dobro. Saj nam Stvarniki nikoli ne naredijo česa takega, kar bi nam škodovalo.«

»Tako je, vsak Stvarnik je poosebljena dobrota,« je rekel Robi.

»Stvarnik?« se je vprašal pijani Viktor. »Res je, poosebljena dobrota je. Ustvaril je prašiča,« je zabrundal in zanihal z glavo. »Kako žalosten bi bil ta svet brez prašičev. No, krojač pa ...«

»Vidiš,« je pisnil Miha. »Sem ti rekel, si ga slišal ... Ta bedak od Ernesta pa, ki ne verjame, ki je nevernik ...«

»Ki je krivoverec z eno besedo!«

»Tako je!« se je pridušal Miha.

»Torej,« je bledel naprej Viktor. »Pride krojač, da vam vzame mero za zimsko obleko. Ampak ... da bi vzel mero, bo treba sleči poletno. Malenkost ...«

»Pa kaj potem ...,« je rekel Robi. »Slečemo jo, pa konec. Meni je bilo danes pošteno vroče. Za zimo pa se ve ... Lani nas je zeblo, pa se nihče ni spomnil, da bi nam jo sešil.«

»Si bil pač mlajši! Z leti pa odpornost pada, tako je to!«

»Imaš prav!«

Viktorju je spet postalo slabo, vstal je, da ne bi bruhal po stanovanju, kamor so zdaj naselili prašiče, zaloputnil vrata svinjaka in odnihal v sadovnjak.

Miha in Robi sta se spogledala. »Si videl, pomembna novica,« je rekel Robi. »Nove obleke za zimo.«

»Morali so nas zbuditi, da nam to povedo. Potem je to res pomembna stvar.«

V tistem se je zaslišalo škrebjanje na vratih, da sta se oba prašiča začudeno in malo prestrašeno spogledala, že naslednji hip pa se je na pragu prikazal Ernest, ves razburjen s široko odprtimi očmi.

»Vse sem slišal, vse vem!«

»Kot vedno, bedak mali, ti vse veš! Kaj veš?« ga je po prašičje obljajal Robi.

»Obleke, haha! Star trik! Bine mi je vse povedal!«

»Kdo pa je to?«

»Tam onkraj polj živi. Pravkar sem z njim govoril. Zaklali vaju bodo in odrli. Skuhali, spekli in požrli.«

»Bedak! Stvarniki pa vendarle ne žrejo prašičev! To je ogabno!«

»Res je! Bedaka! Pojedli vaju bodo!«

»Saj smo vendarle rekli, da nas gotovo niso ustvarili zato, da bi nas jedli! Ti si bedak! Imajo pa že kaj boljšega zase! Da bi žrli nas, prašiče? Poglej, koliko dobrot imajo vsenaokoli, hruške moštnice, zlatorumene buče! Le kaj ti pade na pamet!«

»Res je! Vidva sta bedaka. Jutri vaju zakoljejo, oderejo in razkosajo. Bine je vse to že videl. Grozna grozota! To so naredili z njegovimi sostanovalci. Zato je pobežnil. Zdjaj se skriva v koruzi.«

»Bedak na kvadrat! Nove obleke bova dobila, da bova kot gospoda pričakala zimo. Da mu ne verjameš niti trohice!« je Robi zabičal Mihi.

»Saj mu ne!« se je prismejal Miha. »Tak bedak. Ko bi Stvarniki samo slišali za tako sramotno in nehvaležno govorjenje. Tega si res niso zaslužili!«

»Potem vama ni pomoči, povem vama. Današnja noč je vajina zadnja,« je rekel.

Za hip so pomolčali, potem pa nenadoma začeli vsi v en glas žebati:

»Roka, si videl, roka, ki te hrani, si videl Stvarnika, najprej enega, ki mu z roke jedo ptice, in potem še te, druge, kaj ne boš rekel, ga ne boš spoštoval, je res še kaj tako grdega, tako odvratnega kot ta misel, ki si jo prinesel od Bineta! Nazaj mu jo nesi!!!«

»ROKA, KI TE HRANI!« se je zadržal čez oba Ernest. »Ta roka skriva za hrbtom NOŽ! Stradati je treba, ne smeta se zrediti! To je vsa modrost! To nažiranje vodi v debelost in v smrt! Roka, ki te hrani, je samo pol zgodbe, vama je jasno? Druga polovica je, da te ubijejo in pojedjo.«

»Zakaj bi nas pa ubili? Zakaj bi nas na smrt obsodili, saj nikomur nismo storili nič žalega! Če so ubili Binetove tovariše, so ga ti zelo verjetno hudo polomili, da so si prislužili takšno kazen!«

»Saj prav to, nič ga niso polomili! Pojdi in ga vprašaj!«

Staknili so gobce, tehtali in tuhtali.

»Ti Stvarniki, kdo bi si mislil ...,« je skrušeno pristavil Miha.

»Kakšni Stvarniki neki! To niso nikakršni Stvarniki, to je naša pomota! Prašiči so, če te že zanima, pač takšni kot mi, samo na dveh nogah! Žrejo vse od kraja, tako kot mi, kaj pa drugega!« se je izlajal Ernest.

»Tako pa že ne boš govoril,« se je razburil Robi. »Saj niso od včeraj! Sami smo prišli do tega zaključka, da so Stvarniki in da so ustvarili vse, kar je okrog nas, hruške moštнице ...«

»Jaja, pa buče, pa koruzne storže, saj vem, kaj boš povedal. Ampak to ni res! Očitno to ni res! Ti tega že niso ustvarili!«

»Kdo pa potem je? Pa ti povej, ko si že tako pameten, odkar si se dobil z Binetom!«

»Ti že ne! Morda kdo drug!«

»Mogoče tisti, ki mu jedo ptice z rok, ki smo ga videli v polju,« je skušal pomagati Miha.

»Poglej Ernest,« je skušal biti spravljiv Robi. »Brez potrebe se razburjaš. Ali nam je nosil hrano v korito? Kje pa jo je dobil, kaj?«

»Tam, zunaj! Nekje jo je vzel! Ampak oni niso Stvarniki, pač pa navadna golazen, bolezen, črvi, ki se zajedo v deske. Vse bodo zgrizli. Naše kosti bodo skuhal. Z našimi parklji si bodo čistili zobe! Povem ti!«

»Ti si smešen,« je rekel Robi in se obrnil k Mihi: »Ne poslušaj ga. Nikoli ni bil trezen. Narobe sva ga ocenila, ko sva rekla, da lahko vse razume. Poglej ga, kaj govori. Namesto, da bi bil hvaležen ...«

»Boš videl jutri, kako boš hvaležen,« se je odrezal Ernest.

»Glej, midva greva jutri po nove obleke. Zimske obleke. Ti pa, kakor hočeš. Zakaj si se sploh vrnil?«

»Zato ker sta moja prijatelja in vama hočem dobro.«

»Prijatelj se ne pusti na cedilu, ti pa si jo zbrisal sredi noči.«

»Res je, ampak sem se vrnil, da vaju posvarim. Lahko bi ostal pri Binetu, pa nisem. Tvegaj sem in zdaj sem tu.«

Robi je obmolknil in se zamislil. V vekah se mu je nabrala teža, ki se je hotela spustiti. Najbolje bi bilo, da gre nazaj spat. Kakšne flance! Če samo pomisli, kako skrbno so Stvarniki uredili svet! Če ga niso oni, kdo ga pa potem je?

»Glej, Ernest, ti greš svojo pot, midva pa svojo. Lahko ostanemo prijatelji, čeprav ne razmišljamo enako. Povem ti, da veliko tvegaš. Samo spomni se, kako si opeval svinjak, to naše lepo, dišeče domovanje. Opeval si red, ki vlada v njem. Tožilo se ti je po svinjaku, po Stvarniku, ki nas je hranil. Zdaj pa prihajajo od tebe tako nizkotne besede, nevredne najbolj zavrženega prašiča. S takšnim govorjenjem delaš vsem nam prašičem sramoto. Da te ni sram pred tvojo mamo svinjo!«

»Moje mame pa že ne boš žalil!«

»Saj je nisem, tepček ti! Nisi ji v čast, to je vse! Dobro, jaz grem spat, vidva pa kakor hočeta.«

Obrnil se je in se namenil v svoj kot, ko se oglasi Miha: »Jaz grem z njim!«

»Ojla!« je hlastno zasukalo Robija, kot bi mu zdrsnilo na svežem govnu. »Torej tudi ti ...«

»Mogoče ... samo za danes ... Jutri zjutraj te prideva pogledat!«

»Dobro, bo imel mali bedaček vsaj družbo! Srečno pot, prijatelja,« je zagodel predse Robi in se zleknil. »Prašičja neumnost pa res nima meja,« je zabrundal in tisti hip zaspal.

Bilo je rosno sveže jutro in ljudje so se odpravljali k prvi maši.

»Mi bomo pa danes klali,« je rekel Šimnovec Zinki, svoji ženi.

Mislila je, da se šali. »Klali? Kaj pa ti je? S temi tvojimi pijanskimi bratci, s katerimi si se sinoči prizibal. Alo, obleci se in k maši. Lahko bi šel k spovedi in obhajilu.«

»Resno ti povem. Bo za salame in nekaj za klobase. Vsak bo dobil kakšen kos. Takoj spečemo nekaj kotletov.«

»Pa se ne kolje zdaj prašičev!«

»Kadarkoli se jih kolje!«

Zdaj so počasi prikapljali tudi drugi, še vsi mačkasti in krmežljavi. Bolka je šel v šupo po strogl, Viktor je prinesel nože.

»Pojdi po pujska. Po najmanjšega,« reče Šimnovec.

»Pa ne boste vendar, poglejte, ljudje gredo k maši. Se bo prašič drl, ko ga boste klali ravno sredi maše,« je protestirala Zinka.

»Odpuščeni mu bodo vsi njegovi grehi,« se je rogal Viktor.

Zinka je tekala po dvorišču in pregovarjala lovce, ki so se zdaj že

ogreli. Bili so gladkih in dobrotljivih gibov. Nekje so staknili bele predpasnike in bele mesarske kapice, ter si jih nadeli.

»Po pujska, po pujska!« so veselo popevali lovci.

»Ojej! Samo eden je! Ta velik!« je zazeval Viktor pri odprtih vratih svinjaka.

»Kje je pa najmanjši, saj so bili trije?« je zahteval Bolka. »Poišči ga, se je že zavlekel kam pod slamo!«

Seveda ni vedel, da je izza čebelnjaka oprezalo šest radovednih oči. Ernest je skupaj z Mihom in Binetom prišel pogledat veličasten prizor, kako se bo odrezal Robi in za vedno odložil svoje telo.

V tistem je ta slovesno sestopil iz svinjaka in se sam napotil proti Šimnovcu.

»Na, ta se je pa kar sam javil!« se je razveselil Bolka.

»Kje imate pa posodo, ali ne boste polovili krvi?« je še naprej razgrajala Zinka.

»Kar na tla jo bomo spustili, danes se gre samo za meso. Smo ga pošteno zaslužili, potem ko smo se zadnje dni toliko najagali,« je razložil Šimnovec.

»Še ta svinjarija naj bo tu po tleh! Kaj pa muhe? Packi, da vas ni sram!«

»Packi?« je povzel Robi, ki je zdaj v spremstvu Viktorja prišel do Šimnovca. »Kdo so packi?« je plaho vprašal. Misлил je seveda na svoje pobegle tovariše, a jih ni hotel izdati.

»Ah, kaj te briga!« je odvrnil Šimnovec, »se bom zdaj še s teboj pregovarjal!«

»Kje pa je krojač?«

»Kakšen krojač, žival neumna. Na štrogl sedi, da čim prej opravimo.«

»Mi bo krojač vzel mero za zimsko obleko?«

Viktor, ki je vse to slišal, je komaj krotil smeh, da ga je pošteno zvi-jalo.

»O čem pa ta prašič svinja?« se je oglasil Bolka. »Nič ne razumem ...«

»Ti si spet nekaj skuhal, Viktor, kot vedno,« je bil hiter Šimnovec. »Dajmo ga hitro, preden pridejo ljudje iz cerkve.«

Ko so se zabliskali noži, je Bine zadrhtel, zdaj ga bodo, zdaj, in vsi trije so si zatisnili oči in napeto poslušali, kdaj bodo zaslišali prve smrtne krike.

»Rekel sem mu, da pride krojač pomerit vsakega od njih, da jim bo izdelal zimsko obleko. Da jih ne bo zeblo.«

»Ti pa si idiot! Zdaj mu pa razloži, da od tega ne bo nič.«

»Kako nič. Kje pa je krojač?«

»V cerkvi. Šel je k maši,« se je še naprej šalil Viktor in zvi-jal od sme-ha.

»Pa kaj se mu lažeš, baraba,« je protestiral Bolka in gladil svoj nož. »Povsem brez potrebe mu lažeš. Samo begaš ga.«

»Vidva sta popolnoma čez les. Ali sta žrla nore gobe ali kaj?« ju je debelo gledal Šimnovec.

»Zakaj se pa ne bi z njim še malo pozabavali. Saj ga bomo tako ali tako zaklali in pojedli ...«

»Zaklali in pojedli? ...« se je zdaj vprašal Robi in jih debelo pogledal.

»Ja, zaklali. In?« se je ihtavo obregnil Šimnovec. »Tudi popekli in pojedli. Malo danes, malo jutri.«

»Vi? Stvarniki? Ki ste ustvarili vso to lepoto okrog nas? Vse te travne bilke, hruške moštnice, buče, koruzo, te prelepe planine, sonce in zvezde?« je prepeval Robi.

»Ta pa je bedak!« se je režal Viktor. »Ali ga slišiš? Misli, da smo mi bogovi, da smo ustvarili vse, kar vidi okrog sebe.« In spet se je zvijal in tapkal po Robijevevemu hrbtu.

»Tišina! Kako to misliš, ustvarili?« je dvignil roko Šimnovec in se obrnil proti Robiju. »Kdo ti je to natvezil?«

»Natvezil? Mar niste vi Stvarniki vsega okrog nas? Vsega lepega, vseh teh prečudovitih stvari, ki nam jih vsak dan z ljubeznijo natresete v korito?«

»Poslušaj ga, kar poslušaj, ta je pa močna ...« se je muzal Bolka, sedel na stol in odložil nož.

»Še kaj povej,« je zdaj zanimalo Šimnovca.

Zdaj se je prizoru pridružilo tudi nekaj firbcev, ki so z varne razdalje spremljali dogajanje: namesto da bi bili pri sveti maši, so se, tako kot vedno, skozi zakristijo pritihotapili na prostost, le da tokrat niso zavili v gostilno, pač pa so prišli past svojo radovednost k Šimnovcu, katerega hiša je bila neposredno ob cerkvenem zidu. Iz kuhinje je prišla Zinka z vedrom kro-pa.

»Res je, če ste mi že dali besedo, potem bom vse povedal. Mene in moja tovariša je hudo pretresel poboj fazanov, golobov in vrabcev, ki smo mu bili priče včeraj. Naša pamet morda ni najbolj briljantna, a se trudimo po svojih najboljših močeh. Počastili smo enega od Stvarnikov, se pravi enega od vas, ki je stal sredi polja, in so mu ptice jedle z dlani. Izkazali smo mu vse spoštovanje, bili smo skrajno obzirni do njega. Kmalu zatem smo bili priča pravemu pokolu nad nič hudega slutečimi pticami, ki se vozijo po nebu. Skušali smo to razumeti, pa ste začeli streljati tudi po nas ...«

»Kakšno streljanje je bilo to?« se je oglasil Ribčev, ki je bil sicer mali zmuzne, zaposlen na kranjskem sodišču. »Kje pa ste bili, kje ste streljali?«

»I kje ste bili?!« se je oholo postavil Šimnovec. »Kaj pa to koga briga! Z Italijani smo šli loviti na Vovkovo planoto, je prav? Oni prinesejo lire, konvertibilno valuto. Vsakega fazana jim na debelo zaračunamo.«

»Ne gre za fazane, gre za to, da je Vovkova planota rezervat izvršnega sveta. Tam lahko lovijo samo politiki, ki so člani izvršnega sveta. In Miha Marinko. Jutri vas prijavim, vse vas bodo zaprli.«

»Temu prašiču bom zaprl gobec,« je vzrojil Bolka in pograbil nož ter krenil proti Robiju.

»Glej ga, samo glej ga, tale je pa res nor!« je završalo med množico, ki je vzvalovala. »Držite ga, mesarja, lovca, morilca!«

Viktor, ki je stal ob Robiju kot kakšen adjutant, je v preži pričakal Bolka, ki se je zagnal z nožem proti Robiju, da prestreže udarec, a jo je zato sam skupil. Zbil mu je nož iz rok, nakar je k njima skočil še Šimnovec, da ju da narazen. Okoli vogala so se prikadili vaški smrkavci, ki so jih lovci sicer redno uporabljali za gonjače, za trenutek zastali, potem pa približali kopici, ki se je valjala po tleh. Slišali so se vzkliki, daj ga sem, nehaj, bodi pri pameti in podobni. Množica je obkladala lovsko/mesarsko združenje, ki se je še naprej prerivalo po prahu, z različnimi nespodobnimi izrazi, ki so prešli v obtožbe, da imajo namreč dovolj njihove samovolje, da so vse-skozi pijani in da streljajo vsepovprek, tudi pse, ki čuvajo domačije, potem pa trdijo, da so bili stekli in ljudem nevarni. Ni manjkalo kmečkih fantov, ki so se hoteli vmešati v tepež in poravnati stare račune.

Še najboljšo idejo je imela Zinka, ki ni nikogar nič vprašala, pač pa pograbila vedro kropa in hitrih korakov odšla do kopice lovcev ter vse skupaj urno zlila nanje.

»Še ti, baba neumna!« je zavpil Šimnovec ter jo, sicer še ležeč na tleh, uspel spotakniti, da je zažvenketalo, ko se je tudi Zinka zvrnila po tleh. To je bilo za kmečke fante preveč; in bili so hipoma v metežu. Gonjači, ki so vse skupaj nemo opazovali, so jih sicer hoteli ustaviti, a zdaj je bilo že za vse prepozno.

Robi je nemo stal in vse skupaj opazoval. Zanj se ni nihče več zme-nil, zato je odšel proti svojim tovarišem, ki so se zdaj že skobacali izza čebelnjaka.

»Pridi,« ga je potrepljal Ernest, »zdaj vidiš. In to so, kot si sam rekel, Stvarniki, ki skrbijo za nas in so ustvarili vse te prečudovite stvari okoli nas!«

»Ničesar niso ustvarili, ti že ne!« je hitro odvrnil Robi. »Ti so navadna drhal, hudiči, ki bodo vse podrli! Še med sabo se bodo pobili, mar ne vidiš? Alo, gremo na hruške!«

»Kamorkoli!« je veselo vzkliknil Ernest.

Poskočili so, se spustili v dir in brž zatem v galop ter izginili v poplesavanju nad vrhovi travnih bilk.

50 odtenkov sive reke

Feri Lainšček:

Orkester za poljube

Študentska založba, zbirka

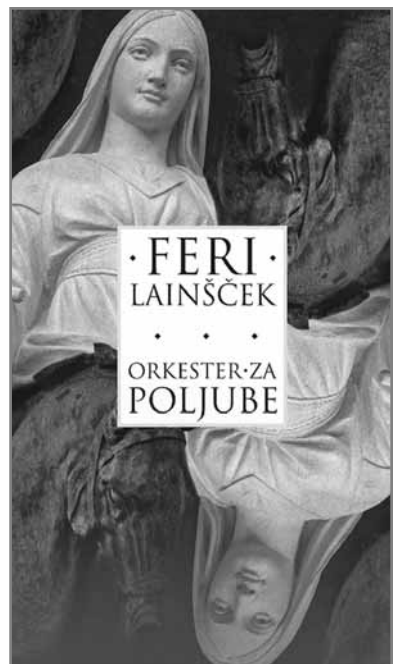
Zapisani v Ptuj Ljubljana, 2013

Orkester za poljube je tipična lainščekijada za žensko bralstvo, v kateri ne gre brez revne in skromne, a hudičevo „geistne“ deklinacije v nosilni vlogi, ki hodi bolj ali manj po stranpoteh zeitgeista in se ogiblje glavni cesti freigeista. Junakinja Tereza je uborna nekako kot Elica iz *Ločil bom peno od valov*, pa tudi enako pravičniška, trmasta in sanjava. In kot še mnogi Lainščekovi junaki polna zlih slutenj, ki se seveda hitijo uresničevati po principu samoizpolnjujoče se prerokbe. Lainšček je morda številka ena feminist med slovenskimi pisatelji s svojo neobičajno iskreno zainteresiranostjo za ženska življenja in usode. A še bolj, kot je angažiran za svoje junakinje, si Lainšček prizadeva za portret sveta, v katerem se nikoli nič ne spremeni in v katerem celo kožo ohrani predvsem družbena ureditev.

Lainšček je svojevrsten družbeni aktivist med slovenskimi pisatelji, saj pravo literarno prezenco, karakterno avtonomijo in razvoj osebnosti nameni le malim ljudem svojega pripovednega toposa, gospodo pa prikazuje enoznačno, nesimpatično in neempatično. Izključno kot škodljivo in zlo, navzven uglajeno, navznoter usmrajeno, v vlogi večnega antagonista in zoprnika. Po Lainščku ima gospoda vedno dvomljive namene in kadar slučajno ne rovati proti malemu člove-

ku, bo ta zanesljivo njena žrtev vsaj kolateralno. Kljub negativnim prikazom premožnejšega sloja meščanov in podeželskih mogotcev pa ima Lainšček do njih posreden zaščitniški odnos. Lainščekijada se zaplete tam, kjer se mali človek gospodi postavi po robu in jih vsakič znova zanesljivo dobi po prstih. Terezino mučeništvo začne kratek stik z oblastjo, ko se v pravičniški vnemi in s srčnimi ideali zoperstavi svojemu delodajalcu, upravitelju mestne hiralnice, in zapečati svojo usodo. Sprememba, ko pride do poskusov zdravorazumskih popravkov oblastnega reda, ni mogoča, kvečjemu lahko poslabša položaj tistemu, ki se preizkuša v zvrsti netenja revolucije.

Uvodni spor z gospodarji Terezi prinese nove sitnosti, saj se skuša oblast že v naslednji epizodi polastiti njenega telesa in življenja v celoti. Snubiti jo začne mestni veljak in to na moč pretkano: uredi ji delo in streho nad glavo, ona pa se mu mora vdati kot prilježnica, kar pa bo seveda hud moralni maček, ker je Tereza, vsaj uradno, krepostna žalujoča vdova. Lainšček usodni spor razreši na antifeministični način. Junakinja svojega šarmantnega snubca Goldinskega ne premaga z lastno voljo in



pri polni zavesti. Junakinja je v trenutku, ko tipa pospravi, že povsem iz sebe od umske in fizične izčrpanosti, predvsem pa ji na pomoč priskočita rečni tok in usoda, ki celo zgodbo pozna že od davno, saj jo je sama napisala in „poslala na valove“. Ženske se pri Lainščku ne osvobajajo, ker bi same tako hotele in v skladu s tem ravnale, pač pa zato, ker jim je to očitno namenila usoda. Za nameček Tereza zmaga tako, da jo zmaga povsem zlomi. Da jo doživi kot poraz. In predvsem tako, da čuti, da se mora za svojo zmago nad gospodom čim huje samokaznovati. Ko Tereza v reko „potunka“ svojega zoprnika, jo, namesto da bi končno zadihala in zaživela, mahne med nune. Da je kazen popolna, tam dočaka visoko starost. Zmagajo torej kvečjemu človeški duh in njegova neuklonljivost, Terezina kljubovalnost in načela, a sovražnik se je v resnici polastil njenega telesa še s svojo smrtjo. Junakinja, ko prestopi moralni kodeks, po katerem se moškimi in gospodi ne škoduje, nikakor ne more zaživeti polnovrednega življenja, oprtati si mora križ svoje slabe vesti in krepostno zapluti pokori naproti.

Junakinja *Orkestra* je po okusu moških, ki ženske delijo na svetnice in kurbe. Romantičen naslov dovolj direktno strezni prizemljen podnaslov: *Roman o nečastni sestri Terezi*. Tereza je namreč nekje na pol, Lainščka zaniema kot potencial spokorjenosti, obet svetništva, kot čista duša v nastajanju. Vsekakor je bolj ali manj vzorna, že ne da bi skušala (p)ostati devica: razdajajoča se, požrtvovalna, nezahtevna, od dobrote kipeča in čustveno nezapletena. Pomoči ne odreka, niti za ceno lastne glave ne, vse je mogoče zahtevati

od nje, kot pravi, le trdosrčnosti ne. Naivno je vdana revnemu flosarju, a brez milosti do ničevih moških. Jasno je, kako je kot taka svetel zgled ženske skozi moške oči, nejasno ostaja predvsem, kaj k usodam Lainščkovih junakinj tako pritegne večino bralcev – bralke. Predstavljam si, da Lainšček po občutljivih bralskih strunah brenka s preobiljem smrti in presežki trpljenja po hiralnicah in bolnišnicah, trpljenja kar tako. Ki je rezervirano le za revne in uboge in so ti za povrh zlomljeni, polni obžalovanj in predsmrtne grenkobe. Lainšček kot pisatelj postori vse, kar je treba, da se duša lomi še najbolj trdosrčni bralki. Bralcu za vsak slučaj spusti jokav vozelj v grlo kar na prvih straneh, ko s pedantno pozornostjo do detajla oriše splošno žalobno ozračje časa in prostora, ki naj razžalosti in zbistri neciničnega duha ter ustvari kuliso za junakinjino „mantrnijo“. Ker se ta nikoli ne vrti okoli česa drugega kot moških, ima Lainšček na svoji strani tudi psihološki ustroj bralne publike, ki zagotavlja požrtvovalno naslado od prve do zadnje strani. Za bolj prevzetno in intelektualno dozvetno bralsko povpraševanje pa so po moje odgovorni Lainščkov jezik, slog in pripovedovalska globina. Jezik pri uvajanju gospostva duha gotovo pomaga. Metafore so goste in bogate, pogosto v hudem naletu, občasno na robu svojih zmogljivosti. Brez težav v isti povedi najdemo nebeške trobente, kovaški meh in čebulo, ki se sama lupi. Ženske pa, vsaj dokler je vnaprej določeno, da bodo za konec šle med nune, vsekakor in nikakor ne grešijo, kvečjemu so *osmoljene* med nogami.

Lainščkovo pripovedništvo je plod naravnega posluha za oblikova-

nje zgodbe in občutka za nevidno usmerjanje toka pripovedi. Lainšček piše kot teče reka. V dobrem in slabem. Vemo, od kod prihaja, a vemo tudi, kam se reka izlije. Tako ne prese- neča, da tudi *Orkester za poljube* izvi- ra iz znane Lainščkove sentimentalno- sti do morale časa in prostora, ki ju upodablja, melanholične nostalgije ob preživetih vrednotah spolne in družbene hierarhije, ob katerih se zdi avtorsko domačen ter posledično čustveno angažiran in ustvarjalno silo- vit. Druga predvidljiva značilnost av- torjevega odnosa do snovi prihaja iz zavesti o družbeni nespremenljivosti. Do bolesi popisane solzave usode utrjujejo občutek, da je vse zapisano in se mora le še zgoditi, da so poprav- ki jalovi, spremembe nemogoče, člo- veško delovanje prinaša le nadaljnje komplikacije. Usoda, bolj ali manj ci- klična, je močnejša od ciljne aktivno- sti, pišejo jo spol, rasa, razred ali rod. Ali reka. Za Lainščka ne velja, da nihče ne stopi dvakrat v isto reko. Lainšček stopa vedno v isto reko. Mura, Drava, različni tokovi, različne barve, različni zvoki, različne naplavi- ne in različne brežine, reka je vedno reka. Lainšček stopi vedno v isto reko, tudi kadar je reka *de facto* druga. To pa zato, ker reka poleg proda, vejevja, mulja, debel, peska, vseh vrst nesnage in trupel s sabo nosi usodo. Reka je si- la. Z reko ni šale. Z njene površine se odbijajo zle slutnje, na njenih valovih prihajajo vizije, njen tok nosi sile, ki so večje od življenja. Reka je magična. Reka jemlje žive ljudi in vrača mrtve. Reka ima za razliko od ljudi realno moč. Medtem ko oni objokujejo svoje usode, reka s sabo prinaša odločilne preobrate, človek mora bolj ali manj le

sprazniti dovolj meric in pijan omahni- ti vanjo, če že nima te sreče, da bi ga kdo zabodel na obrežju ali ga lopnil po betici in pahnil med valove.

Lainšček je z *Orkestrom za pol- ljube* še enkrat dokazal, da je najbolj spreten slovenski pisatelj. S svojo vse- splošno literarno večščino mu je pono- vno uspelo zakriti dejstvo, da je v res- nici pisateljski specializant romantike s primesmi dušeslovja in rečnih študij. Če bi zgodbo pripeljal v sodobni čas in prostor, bi najbrž brali *50 odtenkov sive reke* in prekipevali od ponosa ob neskončno bolj žmohtnem jeziku kot pri E. L. James.

Mojca Pišek

Vznemirljiva poezija

Anja Golob: *Vesa v zgibi*
Mladinska knjiga, Ljubljana
2013

Leta 2010 je izšla prva pesniška zbirke Anje Golob z naslovom *V roki*. Po eni strani je šlo za zelo intenzivno prvenko, po drugi pa sem imel marsikdaj občutek, da njena poezija marsikaj dolguje modernizmu. To je prese- netljivo kvečjemu na prvi pogled, saj ob enem izmed začetnikov modernizma na Slovenskem, Tomažu Šalamunu, piše poezijo z elementi modernizma kar nekaj pesnikov, iz srednje generacije naj omenim vsaj Miklavža Komelja, med mlajšimi pa Karla Hmeljaka. Zato me je v pričakovanju naslednje zbirke Anje Golob seveda zanimalo, kako bo pesnica radikalizirala svoj modernizem (kar je verjetno njegova imanentna značilnost) oziroma ali bo poskušala preseči dvojnost

svoje poezije – namreč, njena prvenka je ob modernističnih pesmih vsebovala kar nekaj na pogled rahlo ludističnih zapisov, ki bi jih lahko kdo bral celo kot avtobiografske.

Naj takoj povem, da je *Vesa v*

zgibi imenitna zbirka, da so bili dvomi odveč in čakanje poplačano. Zbirka vsebuje vrsto zelo zanimivih, antoloških pesmi; pri nekaterih izmed njih ima pomembno mesto tudi referenčno polje. Zaradi pomanjkanja prostora naj omenim samo en tak primer, pesem z naslovom *Vpliv plinskih pečic na razumevanje poezije*. Se vam zdi naslov smiseln? Verjetno ne, razen če poznate Sylvio Plath in njeno življenjsko usodo.

Prvo, kar verjetno preseneti ob pesmi, ki se nekako navezuje na ikono ženske lirike, na Sylvio Plath, je seveda dejstvo, da je lirski subjekt, skorajda vsevedni pripovedovalec, moškega spola. Dobro, morda ste pomislili, da je hotela pesnica sporočiti svetu, da Sylvia Plath kot pesnica nagovarja tudi bralca, ne le bralko. To je možna razlaga, toda bolj vabljiva razlaga je, da so ključne za pesem *Vpliv plinskih pečic na razumevanje poezije* drobne razlike, odmiki, ki jih je pesnica ustvarila v primerjavi z neko pesmijo Sylvie Plath. V pesmi Anje Golob tako pride *vratca (pečice) popravljat kak daddy: Kak daddy? Zakaj ne neki daddy?* Seveda, prav za razlike gre, za drobne premike in odtujitve.

Neki daddy bi lahko bil samo naslovni antijunak pesmi Sylvie Plath *Daddy* – pesmi, v kateri lirski subjekt okrepi Elektrin kompleks tako, da daddyju, očku pripiše poteze nacista, sama pa si nekoliko pripiše vlogo Judinje. Tako je Sylvia Plath domnevno avtobiografskost pesmi dvignila tudi na raven zgodovinskega konflikta, skratka, pesem si je odtujila, hkrati pa jo je približala povsem novi skupini bralcev. Anja Golob sicer ohranja motiv Elektrinega kompleksa, še zlasti, ko



zapiše, da se bo *pečica molče razprla in na videz mirno prepustila/ žgečkajnju orodja ...*, vendar v pesmi *Vpliv plinskih pečic na razumevanje poezije* ne gre več za razmerje oče – hči kot v pesmi *Daddy*, ko prvoosebna liriska subjektka sklene pesem z verzom *Daddy, daddy, you bastard, I'm through* oziroma v slovenskem prevodu Mihe Avanza *Očka, očka, ti pasji sin, svobodna sem*, niti za razmerje Sylvia Plath – Anja Golob, saj ameriška pesnica pesem deavtobiografizira, slovenska pa se odpove lirskemu subjektu ženskega spola, ampak za radikalno premestitev: če pesem pripoveduje nekdo z *debelim črnim srcem*, v pesmi Sylvie Plath je to definitivno očka, pa je zadnji verz v pesmi *Vpliv plinskih pečic na razumevanje poezije* citat, ki jih je *divje, mogočno, docela razločno* zasikala šoba: *Fuck you, you bastard, I'm through*.

Skratka, če je Sylvia Plath ustvarila pesem ob napetosti oče – hči, je Anja Golob na eno stran postavila očka kot metonomijo določenega tipa moškega, zato ne preseneča, da je oznako *daddy* v sklepnem verz u izpustila, verz pa dodatno zaostri s psovko, na drugo stran pa je postavila Sylvio, vse nas, celo človeštvo. Implikacij, kaj taka na pogled nelogična delitev pomeni, je nešteto, od humanistične, da je tudi *daddy* lahko nekako del človeštva, do ekskluzivistične, češ, on oziroma tak tip človeka pa že ni del človeštva, in tako naprej, vendar naj bo dovolj za ponazoritev, kako Anja Golob spretno vzpostavlja medbesedilna razmerja in kako radikalno jih lahko reinterpretira.

Pesnica uporablja zelo spretno in prepričljivo taktiko spodjedanja na-

rativnega. Na prvi pogled je marsikatera njena pesem pripovedna, skratka, začne se s poročilom, opisom, s situacijo, za nameček ima lahko celo zelo povedni naslov, na primer *Kaj je sreča*, konča se lahko celo s konstativom, toda v njeni notranjosti se v miselnih zasukih, obratih in uvertavanjih vzpostavijo nova razmerja, primerjave in prisodobne, tako da je lahko vse skoraj čudežno povezano, zelo doživeto in neposredno. Včasih pesnica pripoveduje zgodbe. Toda kakšne zgodbe? Zgodbe so praviloma zgodbe o nečem. Toda Anja Golob napiše pesem *Kjer je otrok ujel žuželko*, pesem o luknji v tleh, drobni škrbini v zraku in ozkem soju praznega neba. Torej pesem o ničemer? O ničū? O praznini? Ali o skrajnem robu vsega? O napetosti med nečim, kar je bilo, kar do nekega trenutka je, in odsotnim. O sobivanju enega in drugega, navzočega in odsotnega.

Včasih omenjeno napetost ustvari tako, da kaj izpusti, da pesem oblikuje okoli praznine. Pesem *Moje* bi seveda lahko brali precej bolj prozaično, če bi svojilnemu pridevniku pripisali – na primer – besedo *telo*, toda takšno branje bi spodneslo bralčevo negotovost, s tem pa bi se radikalno spremenil ontološki status upesnjenege. Ergo, ne gre za minimalistično poetiko tipa Manj je več, ampak za radikalno dialektiko tipa Odsotno je bolj navzoče kot navzoče, šele odsotno je navzoče in tako naprej.

Pesnica v nekaterih pesmih vzpostavlja s predmeti skoraj naivno humanistično razmerje, kot da je človek še vedno merilo stvari, je videti, stvari še vedno služijo človeku, prvo-

sebnemu pripovedovalcu pesmi, toda potem se nekaj zgodi (seveda se ne zgodi, pesnica ustvari nekaj, toda ustvari ga s sugestivnostjo, ki je sugestivnost takojšnjega učinka), neke vrste sprevernitev celotne pesmi, naenkrat ne gre več za razmerje subjekta do objekta, ampak onkraj omenjenega razmerja za razmerje subjekta s samim seboj, z njegovo določenostjo, z njegovo podrejenostjo imperativu spremembe. Toda tej radikalni subjektivizaciji lahko sledi elipsa. Skratka, tudi tam, kjer se že zgodi sprevernitev, tam kjer bi pri Borgesu že nastopil zadnji verz z zgoščeno poanto, pesnica nadaljuje in vnovič razpre, problematizira določenost.

Če poskušam povzeti: poezija Anje Golob je kompleksna tako v dialogu s svetovno poezijo kot v notranjih dialogih, tudi v dialogu izrečenega in neizrečenega, nakazanega in zamolka. V njej so še vedno sledi intimnega, osebnoizpovednega, vendar tokrat so ti drobcu ubesedeni drugače kot v prvenki, morda z neko odmaknjenostjo, ki jo včasih pričara besedna igra, drugič poteza humorja, tretjič apolonična lepota, četrtrič energična gesta.

Druga pesniška zbirka Anje Golob *Vesa v zgibi* je tako zagotovo ena izmed tistih redkih zbirk, ki pritegne že s prvim preletom in ki nato z vsakim nadaljnjim branjem bolj in bolj živi ...

Marko Golja

Marsikaj o marsičem

Andrej Rozman Roza:

Pesmi iz rimogojnice

Ilustriral Zvonko Čoh.

Mladinska knjiga, Zbirka

Velike slikanice, Ljubljana

2013

Kot že večkrat, in doslej vselej navdušujoče, sta tudi v *Pesmih iz rimogojnice* moči združila prekaljena in usklajena Roza in Čoh. Bralec, ki se je recimo zabaval ob *Malem rimskem cirku* in ki ga je zapeljala *Urška*, ne more drugače, kot da tudi tokrat pričakuje kaj svežega in vsaj kratkočasnega, če ne kaj več. V bogato ilustrirano knjigo velikega formata je zbranih triintrideset pesmi, ki so tematsko povsem raznolike – Roza se loti vrtnanja po nosu, bobrske ljubezni, pestrega nabora čudakov, nabiranja kostanja, nezemljanov, znane dileme, kaj je bilo prej, jajce ali kokoš, potepanja šolske klopi, nenavadnega boja naramnic in marsičesa drugega. Ene pesmi so torej iz človeškega sveta, druge iz živalskega, tretje iz predmetnega, četrte iz sveta nežive narave. Tudi dolžinsko so vseh vrst – od kratkih in jedrnatih štirivrstičnic do pesmi, ki sega čez štiri strani; takšna je na primer pesem *Marela*, iz katere je pred leti v zbirki *Čebelica* nastala samostojna knjižna izdaja, ki jo je prav tako ilustriral Čoh.



Vse to priča, da gre za živahno, pestro, nepredvidljivo zbirko, v kateri se bo gotovo našlo kaj za vsakogar.

Seveda pa so v njej tudi skupni, torej povezovalni elementi, in sicer takšni, ki tudi sicer močno opredeljujejo in zaznamujejo Rozino pesniško poetiko. Prvič – pesmi so ritmične in rimane; kako tudi ne, ko pa prihajajo naravnost iz rimogojnice! Drugič – Rozine domislice so pogosto duhovite in vselej izvirne. Tudi iz precej izrabljenega pesemskega oziroma pravljičnega motiva, kakršen je odmev, zna narediti novo “zgodbo” (celo dvakrat, v pesmih Skrivnostni škrat in Govoreča stena), prav tako zna izrabiti ljudske motive in jih prestaviti v novo okolje ter jim pridati nove poudarke ipd. (povodnemu možu v pesmi Vodovodni gost nevsiljivo, prvzaprav kot da mimogrede in lahkotno pritakne ekološko tematiko, v pesmi Vodna romanca pa ga spravi v navezo z morsko deklico). Tretjič – tudi v *Pesmih iz rimogojnice* se Roza izkaže kot pesnik, ki mu je ljubo poigravanje z besedami; bodisi jih razstavlja in sestavlja (tako na primer v pesmih Svet iz besed in Premetenka) bodisi se poigra z njihovim pomenom oziroma dvopomenskostjo (tako na primer v pesmi Lačno sito in Jezna pila).

Kako Čoh lovi razigranega Rozo? Igrivo, kajpada. Enkrat z vinjetnimi ilustracijami in drugič z dvostranskimi, ki praviloma besedila ne le utelesijo, pač pa ga tudi nadgradijo z izvirnimi in duhovitimi detajli (s čimer torej uspešno lovijo dve od glavnih značilnosti Rozinega pisanja). Na zadnji ilustraciji k pesmi Resnično izmišljena zgodba, ki bi ji lahko rekli tudi pesem popolnih nesmislov, bomo ugledali tudi samega pesnika, torej

Andreja Rozmana Roza, ki ga Čoh očitno rad (tokrat namreč ni prvič) upodablja oziroma vriše v knjige. Kot smo vajeni, se je tudi tokrat Čoh izkazal pri oživiljanju predmetov (na primer vezalk, marele, naramnic, sita, pile), v prepoznavnem, karikiranem slogu pa so izrisani tudi človeški liki; tu in tam so morda celo nekoliko preveč karikirani, namreč do te mere, da se skoraj zakrijeta njihov spol in starost – čeprav v pesmi Vodovodni gost nastopa oseba moškega spola, bi bila oseba na ilustraciji lahko tudi ženskega, prav tako pa bi bilo smiselno in nenazadnje tudi nekoliko bolj simpatično (s tem pa tudi malenkost bolj v skaldu s posameznimi pesmimi), da bi bili otroški liki vendarle bolj otroški.

Pesniška zbirka *Pesmi iz rimogojnice* vsekakor upraviči pričakovanja izbirčnega bralca z začetka tega zapisa. Ponuja tehnično spreten in vizualno zanimiv pesniški material v prijetnem obsegu in s tem zagotavlja raznoliko, kratkočasno, zvečine zabavno branje. In le na takšen način ima poezija možnosti, da jo bodo mladi brali in morda svoje zanimanje zanjo prenesli iz otroških let v najstniška in nemara še dlje, kar se doslej – sodeč po številnih tožbah, da mladi poezije *ne* berejo – očitno ne dogaja najbolj uspešno.

Gaja Kos

Odisejada po muminsko

Tove Jansson: *Komet prihaja*
Ilustracije Tove Jansson. Prevod
Nada Grošelj. Mladinska
knjiga, Zbirka Pisanice,
Ljubljana 2014

Začelo se je s časopisnimi stripi v štiridesetih letih prejšnjega stoletja in nadaljevalo z daljšimi besedili, po katerih so drobencljali mumini in njihovi prijatelji ter znanci. V Helsinkih rojena in v švedščini pišoča Tove Jansson je ustvarila nenavadne in nepozabno simpatične literarne junake, knjige, v katerih so zaživeli, pa so povsem upravičeno obveljale za klasična dela mladinske oziroma otroške književnosti. Mimogrede, v finski prestolnici na primer obstaja trgovina, ki je specializirana za najrazličnejše izdelke z motivi muminov, od slinčkov do značk in pladnjev, prav tako je na Finskem moč najti tudi muzej muminov, pa muminski tematski park in še kaj.

Knjiga *Komet prihaja* je nastala kot druga leta 1946 in več kot dvajset let kasneje doživela predelavo. Nedolgo nazaj je bil po njej posnet tudi animirani film z naslovom Mumini lovijo komet, ki je bil pri nas predvajan v Kinodvoru; glasbo zanj je ustvarila Björk, menda velika ljubiteljica muminov. Mumintrol, ki z mamó in očkom živi v Mumindolu, se tokrat z majhnim žverčkom Snifom odpravi poiskat observatorij, da bi si ogledal, kakšno je videti vesolje in kako nevarno je. Filozofsko navdahnjeni Pižmóvec, ki se neke mokre noči pojavi na vratih njihove hiše, namreč vse razburi

z novico, da Zemlji preti nevarnost in da bo v kratkem propadla. Na poti proti observatoriju nedoločna nevarnost, ki jo omenja nočni gost, dobi tudi ime – Zemlji se bliža *komet*. Na poti, ki se izkaže za dolgo, nevarno in naporno, Snif in Mumintrol srečata lepo četico vsakovrstnih bitjec, ki imajo vsako kakšno posebnost: hatifnati, na primer, se za nikogar ne menijo, ne prestando mahljajo s tačkami in menda nikoli ne prispejo tja, kamor bi radi. Hemuli imajo različne poklice – prijatelja naletita na enega, ki zbira žuželke, in na njegovega sorodnika, ki zbira znamke. “Hemuli v splošnem niso prav odprte glave, vendar so prijazni, če jih ne dražimo.” Njuhéc je praktičen, vedrega duha in se nikoli ne loči od svojih orglic. Smrk je obseden z redom, njegova sestra Smrkljica pa stavi na urejen videz. In še bi lahko naštevala večje in manjše živalice in bitjeca, ampak nima smisla, ko pa nimajo časa reči niti Živjo!, medtem ko dirjajo sem in tja, da bi ubežali prihajajočemu kometu. In kaj kanijo storiti naši prijatelji, da ne bodo postali čežana? Snif je ravno pred zloveščo napovedjo Pižmovca našel skrivno votlino, v katero se nameravajo zateči in upati na najboljše, pri čemer naj bi jim kajpada pomagali tudi prigrizki in podobne prijetnosti. Ampak ... najprej se morata Mumintrol in Snif v družbi Njuhca, Smrka, Smrkljice in hemula (tistega, ki zbira znamke) sploh srečno vrniti domov, kar se izkaže za vse kaj drugega kot mačji kašelj. Izlet, ki naj bi služil predvsem temu, da bi prijatelja pozabila na grozne misli in se nekoliko raztresla, se namreč sprevrže v pravo avanturo, v kateri se bližnja srečanja s smrtjo vrstijo eno za drugim.

Je pa res, da se vsaj Mumintrol vmes pošteno raztrese, in sicer tako, da se zagleda v Smrkljico ...

Tove Jansson je ustvarila napeto pripoved, v kateri pa si zna vendarle vzeti dovolj časa tudi za izjemno natančne in sugestivne opise lepote (in strahote) narave. Tako v tem kot tudi v ostalih besedilih poudarja pomen prijateljstva, radovednosti, potrpežljivosti, iznajdljivosti, sposobnosti opazovanja in veselja ob vsakdanjih stvareh, ki nas obkrožajo in čudenja novemu, tu in tam pa podtakne tudi kakšen moder premislek o življenju. Tokrat enega na primer položi v usta Njuhcu, ki takole potolaži Snifa, potem ko je ostal brez bleščečih granatov: "Saj vem. Vse se zaplete, ko si hočeš stvari lastiti, jih nositi s sabo in jih imeti. Jaz jih samo gledam, ko pa grem svojo pot, jih imam v glavi, zato lahko počnem kaj bolj zabavnega, kot da tovorim kovčke." S pomočjo izvornih, nenavadnih likov avtorica pokaže na marsikatero tegobo otrok, tako tedanjih kot današnjih (občutek zapostavljenosti, skrbi, strah itd.), pa tudi na rešitve, predvsem pa je ob vsem tem vseskozi blago duhovita, kar je ena izmed pomembnejših odlik njenega pisanja. Slednje ji je nenazadnje prineslo tudi slavno Andersenovo nagrado – kot lahko preberemo v spremnem zapisku o avtorici in njenih junakih, je bila nagrada tistega leta (1966) celo podeljena v Sloveniji!

O tem in drugih muminskih delih Tove Jansson bi bilo v bolj emocionlani maniri (pa naj bo) moč reči še tole: so tako simpatična, prijazna, prisrčna in očarljiva, da bi jih moral poznati vsak otrok. Tako kot *Medveda Puja* ali *Piko Nogavičko*, recimo.

Kratkomalo obvezna klasika. Upoštevajoč dejstvo, da imamo v slovenščino prevedenih več knjig Tove Jansson (*Čarodejev klobuk*, *Vražjo kresno noč*, *Zimo v Mumindolu*, *Nevidnega otroka in druge zgodbe* in po novem še *Komet prihaja*), seznanjanje z mumini in družčino ne bi smelo biti prav nič težavno, pač pa le vznemirljivo in zabavno. Glede prevoda, ki se sicer odlično bere, pa morda samo še ugotovitev, da se je nekoliko starejši slovenski bralec navadil, če ne celo navezal na Mumintrolka, Smrčka itd. iz prevoda Darinke Soban, a se bo bržkone prej ko slej tudi na Mumintrola, Snifa itd., kot junake (nemara bolj v skladu z originalom?) poimenuje Nada Grošelj.

Gaja Kos



Osvajanje prostora

Eva Nina Lampič, Simona

Hamer: Nisem

Gledališče Glej. Igrata Maruša

Majer in Nejc Cijan Garlatti.

Premiera 28. 4. 2014

Za razliko od kakšne starejše – a ne prav veliko – kolegice igralka je Maruša Majer v predstavi *Nisem* bolj fragmentarna; možna razlaga: vloge še ne zajame scela, v celoto sestavlja fragmente, delce neke še ne zaobsežene celote, celoto vidi kot skupek fragmentov, ki jih (zelo na rahlo) povezuje zgolj njena arbitrarna volja, ne pa kar koli notranjega. Kot da ne bi bilo notranjega načela ..., a točneje je: je eno samo notranje načelo, njena kreativna volja, ki se napaja pri delčku, skozi katerega vidi celoto. Fragmentarnost je pravzaprav vir poetičnosti njene igre, vir komunikacije s prostorom, z njegovim osvajanjem, z zalogo predstav in podob, ki jih mora v svojem nastopu preigrati. Preigrati? Kaj sploh počne, ko (skupaj s soigralcem Nejcem Cijanom Garlattijem) variira neskončno konceptualno mantro o predstavi – ki se začne, ki traja, ki se končuje; točneje: ki se nikakor ne more začeti, ne more teči in se ne more končati. Gre skratka za metapredstavo, protopredstavo, ki se šele vzpostavlja, razpušča, že poslavlja – hkrati pa pred nami vendarle je, v vsej svoji širini in globini. Kaj torej počne Maruša? Prostor oblega s podobami, s predstavo o predstavi, s predstavami; oblega ga s svojo vztrajnostjo,

približuje se mu od daleč in ga soustvarja od znotraj. Je merilo prostora, ki ga brez nje ni, točneje: je zgolj načelni glejevski prostor, precej ne-hvaležen, razdeljen na oboknate izreze, ki pa jih ona s svojo dinamiko negira, eliminira, razblinja. Ona je rob prostora, njegova stranica, kakor bi v napeto elastično blago potisnila svoj obraz; silhueta je jasna, vendar v nenehnem sporu s snovjo, s prostorom kot snovno matrico, z njegovo napolnjenostjo do popolne tesnosti (tesnobne?); to ni izpraznjeni prostor, prostor možnosti, potencialni prostor itn. Prostor je v njeni obravnavi poln, in ona (skupaj s soigralcem) si v njem skuša izboriti svoj lasten prostor.

Pozorni smo na njeno vztrajnost, na neustavljivi motor njenega paradigmatičnega osvajanja prostora, na njegovo tipanje, prižemanje, vtikanje, obdajanje, spletnje: vsaka gesta, vsaka akcija ima drugo barvo, drug karakter. Maruša je polna karakterjev, karakternih nastavkov, odzivov, zdrzlajev, uvidov, zamikov; njen karakter je fragmentarni skupek, ki pa ne leze narazen, ni v nevarnosti, da se razpusti, temveč je čvrsto zlepljen v enotno pulzirajočo snov, delno sublimirajočo, delno kopulirajočo s prostorom, s snovjo prostora. Marušo je treba gledati nezadržno, brez zadržkov in neprestano: posamezne reakcije so dolge samo kratak hip, denimo nano sekundo, če utripnemo z vekami, jih zamudimo, nepovratno ... A njena igra ni študija namolmljene strukture, provizoričnega sveta, ki pred nami vstaja po volji obeh protagonistov, temveč projekcija bliskov, utripov, veliko krajših od bitja srca (ki jih je oboževal modernizem), pa tudi krajših od pulzov velemesta (ki



jih je propagiral postmodernizem); njene igralske poteze so poteze s čopičem, blizu so slikarstvu, akcijskemu, gestualnemu, zanosno empatičnemu z vsem, kar v hipu slikanja (kar hip slikanja) je: zlasti s podlago; prostor je pod-laga, sub-stanca, nenadomestljiva gladina, na katero se je mogoče odsliskati. Moja slika je samo blisk na projekcijski površini, ki pa pusti sled, prebode jo z mikroskopsko natančnostjo in spusti nekaj moje tvarine na drugo stran, neskončno malo, a dovolj, da je zavest o drugi strani – o drugi sceni – prisotna. Igra je v resnici stalno, vztrajno pretikanje na drugo stran, v nezavedno, neustavljivo mežikanje z očmi in ustavljanje sveta v neki negibni točki, ki pa povezana daje vtis nenehne gibanja. Nisem tu zato, da bi tek, temveč, da bi me nekaj ustavilo. Gledališka predstava, ki je ni, je zgolj sredstvo te zaustavitve, hkrati pa gibalo (vehikel) njene transgresije, njenega prehoda na drugo stran.

In njena koža? Maruša presega (mojo) tradicionalno »erotično paradigmo«, nanjo se navežem drugače kot na katero od njenih predhodnic. Ni pollaščenja, ni vraščanja v njeno kožo kot njen novi organ (recimo nos ali oko), je bolj vztrajanje pri pogledu, tudi moj pogled jo oblikuje, je snov, ploškev, površina, prostor, v katerem se v času te ne-predstave naseli. Morda skupno dihanje. Morda izmenjava okusov. Morda spoštljivo dotikanje družbeno sprejemljivih delov telesa. Morda pa tudi obojestransko »sijanje«, projekcija dveh želj na platno sredi med obema, sestava tretjega telesa. – Maruša se hitro spreminja, tudi ko je pri miru, bega, strelja, pobliskava; v vsaki od situacij si najde oprijemališče, čvrsto se drži konceptualnega sidra, zagrabi ga, močno stisne, da začuti njegovo bolečino, in ga spusti – in se že drži za nov ročaj, za novo iztočnico. Na trenutke se zdi, kot bi se načrtno zanemarjala, potiskala v oza-



dje, v ospredju pa pustila samo slike, predstave o sebi; kot bi se odrinjala od brega, a bi jo vedno znova prineslo nazaj; odbojnost in privlačnost: magnetizem igre, ki neprestano niha med obema poloma in se nekje v izhodišču vrti okrog lastne osi. In rokovanje z vzorci, spletanje (pletanje) vzorcev v rahlo sešito krpanko, ki pa se od postmodernističnega patchworka razlikuje v tem, da jo spenja v celoto neka druga sila, nič več lucidna razumska rezistenca, temveč komaj zaznavni emotivni blesk želje, temeljna insistenca, navezava na drugo, drugega, ki ga ni mogoče spregledati, čeprav ga v resnici ni videti. Ne energija, ne flux, ne božja luč, ampak fizika elementarnih delcev. – Pravzaprav njenega telesa skorajda ne opazim, to je korak naprej od modela telesnosti, ki sem mu sledil nekoč. Njeno telo je njen podpis, rokopic, nagnjen v desno; utripa tudi njena koža na obrazu, spreminja barve, teksturo, zdaj je prosojna, pa

rdeča, blede kot luč, pa bledeča v črnino prostora. Med njo, igralko, in menoj, gledalcem, je steklena stena, a steklo se še ni strdilo, teče od tal prosti stropu kot vodna zavesa, in v njej se podobe naju dveh, igralke in gledalca, lomijo. Dovolj natančna metafora za gledalno strategijo, ki jo pričakuje predstava.

Maruša osvaja prostore igre, predstave, publike. To so prostori, ki ne bodo nikdar povsem njeni, ki se jih niti ne želi polastiti, v njih se želi preprosto naseliti, biti. Celote bo v njej vedno več – a ne na račun fragmenta, tistega pobliska, s katerim se lahko čvrsto poveže v eno s publiko, s predstavo, z igro.

Blaž Lukan

Summary

The unsuccessful outcome of the mass protests in Slovenia has aroused growing unease, writes *Boris Vezjak* in the *introductory editorial*. Although citizens on the streets vowed to bring about a number of changes, practically nothing happened apart from the ousting of the corrupt mayor of Maribor, the first city to experience what later became a nationwide uprising. A year later we resignedly conclude that we failed to introduce a new paradigm of political action, end the old clientelistic networks and alliances on both the right and left, or stem corruption. Vezjak wonders why we are so powerless, and offers a simple explanation: political thinking and comprehension of reality among citizens has not changed enough to achieve a breakthrough. That we do not know how to conceive the political sphere in the full, original sense of the word, let alone to create conditions for the possibility of change, is largely also the responsibility of intellectuals. We have chronic problems with them in Slovenia: not only do most of them flee from politics even more than one would expect, not only are they widely stigmatized, but their reputation and importance in the eyes of the media and public are barely noticeable.

Visual arts editor *Nataša Kovišca* contributes an interesting *interview* with painter, graphic artist and illustrator Pavel Medvešček, who is from the Primorska region and is also a journalist and collector of folk heritage. In the course of recording folk tales in the 1950s and 1960s Medvešček came across an old religion that was persecuted in Yugoslavia as superstition. Old believers thus went into hiding and their heritage was passed on only in oral form. These believers revered nature, since it provided sustenance for them, and they turned certain natural sites, in particular rocks, into shrines. The last old believers in Slovenia were born at the turn of the last century and all have since died, but Medvešček was able to record the knowledge they transmitted.

The *theme* of this issue is dedicated to *street theatre and its political potential*. In the introduction guest editor *Gregor Moder* notes two completely wrong and contradictory viewpoints regarding the relationship between art and politics. The first is that the union of politics and art is something dirty and dishonorable. But art that believes it has nothing to do with the historical, political and economic situation in which it emerged has no understanding of itself and can't see that only a combination of political, economic, and historical circumstances were what made it possible, argues Moder. The second viewpoint holds that artistic work must fulfill some political task. This idea is mistaken since the political dimension of a work of art is still not understood as its immanent and indelible dimension but as a task appointed from outside or from some higher force – from God, the Nation, Europe, or the Revolution.

The theme consists of three articles. In his article *Gregor Moder* highlights the defining trait of street performances: that they catch their audience members unawares while they are walking on the streets minding their own business. They recruit unsuspecting passers-by and transform them into active participants of a street performance. The author then analyzes examples of the Slovenian group *Laibach*, interventions by the informal group Rebel Clown Army, and the standing man protests in Turkey, arguing that artistic practices can be subversive with respect to the dominant ideology when they are able to occupy the position of ideology's blind spot.

Izar Lunaček takes a tour of the carnival-like features of street theatre and concludes that street theatre even at the purely formal level has a greater capability to eliminate the boundaries between life and art and to work against the everyday division of the world between "stark reality" and "pleasant illusions".

At times that give rise to protest movements against militaristic, physical, verbal, structural, and other forms of violence, the previously separate spheres of art and politics usually coalesce in an organic way. *Aldo Milohnič* discusses this initial idea by introducing two examples which can be considered as performative events in the tradition of street theatre. The first part of the article describes a unique event which is significant in the history of Slovenian theatre: a modern dance solo performance by Marta Paulin, dancing in a grassy meadow in front of a large number of fighters of the newly founded Rab Brigade of the Slovenian partisan army. In the second part of the article the author analyzes a contemporary example of subversive re-appropriation invented by groups of protesters during recent protests and other street events in Slovenia. During the street protests of 2012/2013 there appeared a claim on the website of the Slovenian Democratic Party of then Prime Minister Janez Janša that the protests were staged by the "Communist International" and that they were not an uprising of the people, but an "uprising of zombies". The protesters immediately re-appropriated that statement and started dressing up as zombie-like creatures. The author's thesis is that these performative actions can be used as powerful symbolic weapons of people's resistance against the domination of the corrupted political elite.

In the *literary section* we publish poems by *Barbara Jurša* and a novella by *Tone Perčič* entitled *The Crown of Creation*.

In *Cultural diagnosis* *Mojca Pišek* reviews a new novel by the popular author Feri Lainšček, *Orchestra for Kisses*, *Marko Golja* reviews a collection of poems entitled *Pullups* by the young poet Anja Golob, and *Gaja Kos* reviews two children's books: the picture book *Poems from the Rhyme Farm* by Andrej Rozman Roza and the Slovenian edition of Tove Jansson's *The Comet is Coming* about the much loved Moomins. In his column *The penultimate line* *Blaž Lukan* analyzes the acting of Maruša Majer in the performance of *I Am Not* that was recently staged by the Glej Theatre.