































Gilga-
lova-
nje
po

mo-

tivih

Epa

o Gĩl-

ga-

me-

šu/

Tjaša

Črni-

goj

Pre-

mie-

ra

30.

ma-

rec

2018

/ob

20h/

Glej

Gilgalovanje

po motivih Epa o Gilgamešu/Tjaša Črnigoj

Premiera

30. marec 2018/ob 20h/Glej

O predstavi

Ep o Gilgamešu je nastal v drugem tisočletju pred našim štetjem v Mezopotamiji. Prva znana različica epa naj bi nastala kot nekakšen slavospev Gilgamešu, junaškemu vladarju, ki se z vojaškim bojnim pohodom ter iskanjem telesne nesmrtnosti postavlja po robu bogovom in smrti; usodi, ki so jo bogovi namenili ljudem. Toda Ep o Gilgamešu se je skozi čas spreminjal in razvijal. Temu naj bi botrovali preobrati v družbi in spremenjen odnos ljudi do bogov. Tako je bila v kasnejši različici, ki danes velja za standardno, Gilgameševa zgodba postavljena v popolnoma nov kontekst z drugačnimi poudarki. Postavljena je bila v pripovedni okvir nekakšne avtobiografije v tretji osebi, ki ji je bila med drugim dodana tudi Gilgameševa smrt. Zdi se, da standardna različica pravzaprav govori o Gilgameševem umiranju in da se pogloblja v vprašanja o strahu pred smrtjo ter tudi o tem, kaj je tisto, kar v življenju resnično šteje, takrat ko zremo smrti v obraz. Vprašanja, s katerimi se lahko poistoveti vsak človek. Obenem pa Ep o Gilgamešu verjetno prav zaradi vijugaste poti svojega nastanka mestoma še vedno ohranja duh nekakšne hvalnice junaškemu vladarju.

V samem telesu besedila je torej zapisana nekakšna razcepljenost med Gilgameševjo junaško upornostjo proti smrti in njegovim človeškim soočanjem s smrtjo. Zdi se, da Ep o Gilgamešu na nek način upoveduje Gilgameševjo junaško maske ravno zato, da bi jih lahko »razkrinkal«. Tako besedilo (p)ostaja nekakšen poligon junaških mask, ki jih Gilgameš navleče nase, jih je nato

prisiljen sneti in za njimi tudi joče – zato da bi lahko na koncu sprejel svojo smrt(nost) in postal (zgolj) človek med ljudmi.

Gilgalovanje je dogodek, nekakšen objokovalski ritual, obredno naricanje in žalovanje za gilgameševskimi junaškimi maskami. Dva performerja, dva igralca, dva posameznika, eden za drugega, eden v podporo drugemu in tudi eden na račun drugega uprizarjata svoje lastne gilgameševske maske; da bi se v svoji upornosti utrudile in bi jih lahko pokopala ter za njimi žalovala. V imenu zrenja smrti v obraz. Skozi epsko pesem pa do svoje lastne kože; skozi smeh pa do krikov ranjenih živali; skozi lastno telo pa do stika s telesnostjo drugega. Gilgalovanje je ples s smrtjo!

Kolofon

Po motivih Epa o Gilgamešu.

Prevoda: Mirko Avsenak in Andrew George

Režija: Tjaša Črnigoj

Kostumografija: Tijana Todorović

Oblikovanje zvoka in glasbe: Aleš Zorec

Oblikovanje svetlobe: Grega Mohorčič in Tjaša Črnigoj

Lektura: Kristina Anželj

Nastopata:

Rok Kravanja

Andraž Jug

Tehnična podpora: Grega Mohorčič

Izvršna produkcija: Anja Pirnat

Produkcija: Gledališče Glej

Zahvale: Kreatorij DIC, Alenka More (OTO - NTF), Mira Jarni in Iztok Vadnjal (SNG Drama Ljubljana)

ALJA

LOB-

NIK

Inter-

vju s

Tjašo

črni-

goj: o

gilga-

lova-

nju in meto- dah dela

Ko je Tjaša Črnigoj med vajami skupaj z ekipo premišljevala o Epu o Gilgamešu, o zgodovinskem kontekstu, mitologijah in njegovih hipotezah, je Rok Kravanja, eden izmed dveh igralcev in soustvarjalcev (poleg Andraža Juga), izrazil nekaj, kar se je zdelo za ustvarjalno ekipo izjemno pomembno. In sicer, da se Tjaša Črnigoj venomer loteva teksta na način, da ta ni več preprosto tekst,

marveč postane kontekst. Prevladuje avtorski material, ki ga namaka v tekstualno podstat, tokrat v Ep o Gilgamešu. Zvestobo teksta išče v iskanju tem, ki jo osebno angažirajo in zavezujejo.

Ali odbiraš teme sama ali je delo bolj kolektivno?

Mislim, da sem neko osnovno usmeritev postavila sama, razprla sem teme, ki so se mi zdele bistvene. Recimo, temo *slave*, ki na določen način zoži polje, vendar pa ga pušča še vedno dovolj širokega. Ogromno prostora sem prepustila odpiranju podtem ali iskanju načinov, na katere se lahko kakšne vsebine odprejo. Igralca (Rok Kravanja in Andraž Jug) sta nato prinašala prizore oz. material. Skupaj smo analizirali, kako specifičen material nagovori določeno tematiko, kako se je loteva, kaj pravzaprav odpira in kakšne so povezave z Gilgamešem ter kako bi se ga dalo razvijati. Daleč od tega, da bi na prvo vajo prišla z začrtano smerjo, nastavki so bili rahlejši. Z materialom, ki sta ga igralca nosila, pa se je vsebina spontano ožala. Tako pravzaprav skupaj generiramo predstavo.

Priredbo teksta si ustvarila sama. Kako pa igralca ustvarjata material? Ali prepletata tekstovne odseke in lasten, morda celo avtobiografski material?

Tukaj nismo bili preveč restriktivni. Lahko sta vključila tekst, če se jima je zdelo tako. Skupaj smo ga prebirali in se o njem pogovarjali. Včasih smo se do materiala dokopali tako, da je eden od njiju moral na prizor drugega odgovoriti z novim prizorom, torej je šlo za, žargonsko rečeno, *performative response*. Lahko bi rekla, da smo imeli pri nastajanju materiala igralcev dve različni fazi, prva je služila analizi, druga pa je bila bolj usmerjena v potencialen uprizoritveni material. V tretji fazi smo začeli izbrani material razvijati na vajah. To je faza, v kateri se nahajamo sedaj, trenutno

imamo neko grobo skico. Zdelo se mi je pomembno, da čimveč stvari čimprej v grobem nastavimo, sopostavimo, prepletemo s tekstom, četudi še nimamo jasnih povezav. Obstaja pa seveda predvidevanje, kako bi lahko stvari peljali. Že spočetka smo se dogovorili, da takoj skiciramo in šele naknadno spreminjamo, detajliramo in barvamo, če uporabim slikarsko metaforo.

Ali je kaj sličnosti v postopkovnosti dela z metodo *Vie Negative*, kjer obstaja zaveza, da material spregovori sam, brez naknadnih obrazložitev. Dokler ne govori v dovolj precizni maniri, do takrat performeji ponavadi gnetejo svoj material.

Tudi sama sem eno leto obiskovala VN Lab, vsekakor me je tak način dela inspiriral. Nisem pa metode krakomalo prevzela. Vse skupaj je veliko manj rigidno, po prizoru se pogovarjamo, debatiramo o tem, kaj smo videli in kaj razumeli. Skupina je majhna, smo trije in nisem čutila potrebe, da bi vztrajali na takšnih striktnih protokolih.

Od Hamletovanja naprej se tvojega ustvarjanja drži pripona *-anje*. Tudi tokratni delovni naslov je Gilgamešu dodal pripono in se preoblikoval v Gilgalovanje. Nekaj temeljno karnevalskega in ritualnega je na tem.

Naj pričnem s Hamletovanjem. Ko sem snovala projekt, sem želela odpreti Hamletovo neodločnost, in sicer z dvema igralcema, kjer bi vsak od njiju igral en pol Hamleta. Ideja je bila zelo shematična, je pa bilo fino za začetek. Zdelo se mi je, da to ni več Hamlet in ga zato tudi nisem mogla tako poimenovati. Ko sem brskala po virih o njegovi neodločnosti, sem nekje naletela na izraz hamletovanje. Ta izraz je prerasel začetno shemo in res, hamletovanje je postalo praznovanje, uprizarjanje Hamleta na različne načine, šlo je za žurko Hamlet. To so bila izjemno pomembna izho-

dišča. Iz dveh performerjev smo izpeljali celoten odnos, spopad med njima, saj sta tekmovala v tem, kdo bo bolje uprizarjal Hamleta. Za izhodišče smo vzeli *battle*, denimo plesni *battle*, kakršne vidimo na plesiščih v kakšnih spotih ali filmih. Vprašanje seveda je, ali so gledalci razpoznali, da se pravzaprav ukvarjamo s Hamletovo neodločnostjo. Morda te neodločnosti gledalci niso razbirali racionalno, se jim je pa vendarle nekaj pripetilo. Preko preigravanja Hamletove neodločnosti smo gledalce lahko ritualno peljali k temeljnim premislekom, kako se bodo udejanjali, kako delovali in učinkovali v svetu, ki se mu majejo tečaji. Pri Gilgalovanju mi je bilo pomembno nadaljevati s pripono *-anje*. Zdelo se mi je, da na ta način poimenujemo dogodek, ne teme, ne glavnih junakov, ampak preprosto dogodek.

Ali ste v *-anju* razmišljali tudi o poziciji gledalca, morda skušali premestiti način gledanja, zlasti če to ni oziroma ne želi biti preprosto gledališki dogodek oziroma uprizoritev, ki se izteče v linearno uzgodbenje teksta?

Ukvarjali smo se s strategijami, kako gledalca peljati skozi karneval. S kakšnim gledališčem začeti, nadaljevati in pripeljati do vrhunca in kako vsak izmed teh gledaliških kodov partikularno nagovarja gledalca. Šlo je pravzaprav za transformacijo, za neko pot od tega, da nastopamo za gledalca, do tega, da igramo skupaj z njim. Postopoma smo ga vlekli navznoter in ga zavezovali tej (skupni) stvari. Ritualnost v gledališču, zlasti kadar so prehodi izpeljani mehko, je zanimiva zato, ker ločevanje na te in one nekoliko zabriše.

Kot kaže, sila privlačnosti teži h kanoničnim tekstom, najprej Hamlet, zdaj Gilgameš. Najstarejše literarno delo, *Ep o Gilgamešu*, ta babilonski »memento

30 mori« (Bohanec 1978, 82) je spričo širine in poetičnosti najbrž blag do gledališkega medija, ki mu lahko da meso in telo, pa ritmičnost jezika, ki spet teče skozi telo.

Zakaj se vračam prav h kanoničnim tekstom? To mi je kratkomalo najboljše, vedno grem v zgodovino, zanima me material, ki ima ogromno prtljage, nosi modrosti iz drugih časov, ki so po svoje še zmeraj aktualne. Že na tem mestu se vzpostavi neka širina, nekaj je pač na tem prahu. In zakaj prav Gilgameš? Nagovorilo me je neko razmerje, napetost med ranljivostjo, ki pride najbolj do izraza na koncu epa, in na drugi strani denimo nekim junaštvom: bodisi pehanjem za bojovniško slavo bodisi samotnim iskanjem nesmrtnosti. To me je nagovorilo in mislim, da lahko zelo nagovarja vsakega posameznika: Kako sem s svojo ranljivostjo? Ali sploh sem? In kako sem s svojim junaštvom? Kako fantaziram o sebi kot o junaku? Vsekakor so to reči, ki jih je vznemirljivo preigravati prav skozi telo, telesnost in konfrontacijo teles. Ko sem razmišljala o prostoru, mi ni bilo do tega, da bi to predstavo ustvarjala kjerkoli, želela sem jo ustvarjati v Gledališču Glej, ki ga dojemam kot prostor neodvisne scene z največjo tradicijo. Da bi govorila o tem prav tu, ker govorim o neki ranljivosti, o nečem, kar pripada umetnosti nasplošno ali gledališču nasplošno. In v tem bazenu je neodvisna scena še toliko bolj prostor ranljivosti, ki je trenutno tudi zelo dobesedno ranljiv.

Gledališki medij je najbrž izjemno natančen in zagoneten detektor; kadar je nečesa preveč, je tega hitro preveč. Kadar se na vse mahe trudi afek-

tirati in odpirati polja ranljivosti, lahko ima to tudi obraten učinek.

Če si gledališče za nekaj prizadeva in mu pri tem spodleti, je to v redu. Bolj me moti in boli, ko si gledališče neha prizadevati, ko ostaja v ščitih. Kaj takega pa se nam vsem mimogrede zgodi, ker je gledališče najprej skupnost teh, ki ga delajo, in šele kasneje tudi skupnost igralcev in gledalcev. Če se v ekipi denimo ne vzpostavi možnost, da smo lahko eden pred drugim ranljivi, je vprašanje, kako smo sploh lahko do konca ustvarjalni in kako smo lahko ranljivi pred gledalci. Morda je to njegov predpogoj in če tega ni, se definitivno potem tudi z gledalci ne more zgoditi.

Ta ranljivost je lahko marsikaj, ne le gledališka, lahko je politična, aktivistična itn. Gledališče lahko rezonira vse druge ranljivosti ali pa jih vadi skozi uprizarjanje. Kot senzibiliteta, ki te požene v delovanje.

Zato mi je bilo pomembno zastaviti Gilgameševanje kot pokopavanje junaških mask, kot objokavanje in hkratno poslavaljanje od njih, da bi se lahko odprl prostor za nekaj drugega. Če se bo, pa bomo videli. Predvsem poskušamo uprizarjati junaštva in Gilgameševi junaški identiteti. Prva se dotika junaškega bojevniškega vladarja, ki seka glave velikanom in gozdove bogovom ter ponižuje boginje. Ta identiteta lahko odzvanja z današnjim dojemanjem sveta in meri na to, da se svet deli na zmagovalce in poražence, celotno delovanje pa preči prizadevanje za zmago, uspeh in slavo. Druga identiteta je njegov odhod v divjino, na konec sveta gre iskat nesmrtnost. Da bi jo našel, se odpravi k nesmrtnemu Utnapištimu. Gre za popolni umik iz družbe.

Je to resignacija ali spremenjena strategija?

Gre za nekakšno potovanje vase, ki nikakor ni resignacija, pač pa iskanje nekega pomena. Toda nas je zanimalo, kakšna drama se odvija v Gilgamešu na tem potovanju. Kako to potovanje vase obrniti navzven in ga postaviti na oder. Spraševali smo se, če je mogoče o tem odmiku govoriti tudi na metaforični ravni, kot o samoti in izpostavljenosti, ki ju človek lahko doživlja tudi takrat, ko je med ljudmi. Ali pa pred ljudmi, na odru. In o nesmrtnosti, za kakršno si je mogoče prizadevati. In do česa smo prišli? Pri Gilgameševem odhodu v divjino gre za njegovo samopreseganje prek različnih preizkušenj. V želji uresničiti se kot Utnapištim. Zato smo se veliko pogovarjali o tem, kdo je za nas Utnapištim. Kdo je za nas ta mojster nesmrtnosti? To je za nas (vsaj zaenkrat) človek, ki se je po tem, ko je preživel vesoljni potop – poraz vseh porazov – tako odmaknil od življenja, da se mu ta ne more več zgoditi. Veliko smo se denimo pogovarjali o cinizmu, ki bi ga lahko prepoznali kot ščit in veliko samoto hkrati.

Cinizem deluje kot zapora in distanciranje, ki predstavlja prostor onkraj resnega diskurza, bliže humorju in ironiji. Ker ne potrebuje argumentativne podstati, lahko kaj navrže in po (ne)sreči kaj prevrta na kakšnem delikatnem mestu, pogosto z mero politične nekorektnosti, v katero se povija (neo)liberalni svet. Nastopi lahko, kadar se delovanje izčrpa in razpade, ko je v disonanci z izkupičkom.

Ko si omenila izkupiček, ki se ne sklada z vložkom, me je spomnilo na poraz, o katerem smo se v tem kontekstu ogromno pogovarjali. Morda je na

drugi strani samotnega potovanja prav poraz. Morda je cinizem strategija rokovanja s porazom. Tudi Gilgameš na koncu sveta doživi poraz. Gre čez vse ovire in vse izzive, ki se mu zastavljajo na poti, vse naredi do konca z nadčloveškimi zmogljivostmi. Vse zato, da bi dosegel nesmrtnost, ki nikoli ne pride.

Poraz je naložen s slabšalno konotacijo, vendar so stvari najbolj zanimive tam, kjer ne tečejo gladko, v smislu, pogoj možnosti je nemožnost. Ko nekaj spodleti, je to poriv za iskanje neuhojenih poti. Ne izteče se vselej v resentment. Skozi spodletelost se lahko odpre prostor preizpraševanja, kako delati stvari drugače. Poraz je tako imanentni del delovanja.

Seveda. V nekem trenutku se Gilgamešu sicer zdi, da doživlja poraz, potem pa se izkaže, da je bilo to nujno, da je lahko zrasel onkraj svojih junaških apetitov. Zato menim, da Gilgameš na nek način preraste Utnapištima. Morda ga s svojo umrljivostjo celo odreši. Če je Utnapištima del njega, pa odreši samega sebe. In se vrne med ljudi. Kot človek. In prav zato mi je bilo pomembno, da zastavim predstavo kot dogodek, torej s pripono *-anje*, da bi lahko uprizorili, nato pa obredno pokopali Gilgameševe junaške maske. Pri tem izhajamo iz naših gilgameševskih junaštev oz. pretenzij po teh junaštvih, iščemo kje v nas je ta gilgameševska stava.

Glede na to, da gre za *-anje*, za dogodkovnost, ali ves material »fiksirate« ali kaj prepustite naključjem in improvizaciji?

Želim si, da bi dva dela prepustili improvizaciji. To ne pomeni, da stvari preprosto pustiš odprte, zelo pomembno je, kako in

34 do kakšne mere reči strukturiraš vnaprej, improvizacijsko delo je zelo odgovorno. Veliko sem se naučila pri svojem diplomskem delu, pri katerem smo raziskovali tudi prostore improvizacije in so se stvari nekajkrat prav veličastno zalomile. To se mi zdi super, saj se počasi učiš, kako puščati stvari. Treba je zaupati igralcem, da se bodo odzvali na najboljši možen način, na način, ki ga bo narekovala situacija. To daje predstavi poseben stik z gledalci in živost gledališkemu stroju. Konec koncev je največja draž gledališča živo srečanje z občinstvom, deljenje skupnega prostora in časa. Kot gledalci vselej najbolj uživamo v spodrslijajih, ko se gledališki stroj, ki venomer stremi k dobri utečenosti, razklene.

Ep o Gilgamšu je preko raziskovanja nesmrtnosti tesno povezan z vprašanjem smrti. Svetlana Slapšak v predavanju opozarja na večjo pretočnost med obema svetovoma, med svetom mrtvih in živih, ki je iz današnje perspektive ostreje in rigidneje razmejen.

Ko me je ep pritegnil, so v zvezi z njim vsi govorili o smrti, mene pa je veliko bolj kot to, zanimala ranljivost v napetosti z junaštvom oz. zmagovitostjo. Smrt je bila zame zgolj nekakšna metafora. Seveda sem razbrala, da ep veliko govori o smrti, vendar tega nisem zapopadla. Že v prvem delu je Gilgameš ekspliciten v tem. Ko odhaja na junaški pohod, odhaja z upanjem, da se njegovo ime ob vseh ubijanjih velikanov zapiše v večnost in si s tem pridobi nesmrtno slavo. Na

pohod se odpravi s svojim prijateljem, bratom in najverjetneje tudi ljubimcem Engidujem, ki ob vrnitvi domov umre. Bogovi se namreč odločijo dvojec kaznovati, ker je trmasto svojeglav. Ob Engidujevi smrti se Gilgamesh šele zares zave teže smrti. Fizično se mora soočiti z njo. Objokuje prijatelja, noče ga pokopati in sprejeti, da je mrtev. V drugem delu epa se odpravi na konec sveta k edinemu človeku, ki mu je uspelo postati nesmrten, da bi tudi sebi zagotovil izogib smrti. Zato sem se med pripravami odločila, da nekaj vendarle preberem o tem. Prebrala sem knjigo *Staring at the sun* avtorja Irvina Yaloma, ki govori o strahu pred smrtjo iz psihoterapevtskega vidika. Knjiga mi je pokazala, da se že ves čas ukvarjam s smrtjo! Vsi se. Yalom pravi, da se strah pred smrtjo lahko odraža bodisi kot dejanski strah pred njo, bodisi skozi kakšen drug simptom. Delo popisuje različne izkušnje, vtisnil pa se mi je primer neke ženske, ki je vse življenje garala, da bi se dokopala do finančnega in kariernega uspeha. Kljub temu pa jo je ves čas spremljal občutek nelagodja. Skozi terapijo je ugotovila, da si je želela nečesa povsem drugega. Doma je vse življenje slikala, pa si tega nikomur ni upala pokazati. Ugotovila je, da je to pravzaprav strah pred smrtjo, strah pred vidnostjo, pred tem, da se pokažeš v ranljivi poziciji. Da ti nekdo reče, ej, sori stara, ta slika pa ni ne vem kaj ... To so majhne smrti, ki jih tvegamo vsakič, ko se soočamo s svetom in si dovolimo biti videni. Kadar pa se ne soočimo s

36 tem strahom in ne gremo za tem, kar nas v resnici intrigira, ostajamo varni, ampak ne živimo. To je ta paradoks, ta povezanost življenja in smrti, kjer so porazi vselej del zgodbe. To so male smrti, ki se ti zgodijo, če polnokrvno živiš.

TO-

MAŽ

KOVA-

ČIČ

Onkraj

smrti,

onkraj samou- mevno- sti

Gilgameš je začetek tega, kar smo danes. Gilgameš je zarodek naše civilizacije, je sončev mrk zahoda. Gilgameš je zaklinjanje samega sebe v resničnost, je lovljenje ravnotežja med dvojniki, ki se utelešajo iz njegovega glasu.

»Obraza, ki bi mogel gledati soncu v oči,
ni ga in ga ni nikoli bilo.« (Deseta plošča)

Tudi v dosedanjem ustvarjanju Tjaše Črnigoj je nedvomno prisotno zanimanje za nit, ki se vleče od mezopotamske dozdevne starodavnosti do zdajšnjosti zahodne iluzije: presečišče telesa in jezika, prepletanje drobovja in ironije (po grški etimologiji: pretvarjanja v govoru), iskanje resničnega – v spopadu videza igre z igro videzov.

Z Medejo (Evipid, AGRFT, 2011) Tjaša vstopi v svet iskanja izrazite odrske podobe in protislovij, ponavljajočih se v ironičnih nastavkih (razmerje med glasbo in dogajanjem, visok jezik v nasprotju z banalnostjo medčloveških stikov), s katerimi se poskuša dotakniti stvarnosti, ki je izmuzljiva in neopredeljiva. Tako se že v Don Juanu (J.-B. P. Molière, AGRFT, 2012), ki zasleduje junaka-otroka, čigar bistvo je igra in užitek v njej, začrtujejo skrajnosti uprizoritvenih kodov (menjajoče se žanrske variante kot odsev Don Juanovega igračkanja z drugimi liki). Te so pripravljene tvegati nedostopno umetelnost in s tem poudariti protagonistovo odtujitev in začaranost s samim seboj. Takšne skrajnosti se v kasnejših stvaritvah stopnjujejo v še bolj fizičnem izrazu in performativni zastavljenosti, kot recimo v predstavi *Kaligula et al./Kaligula – laboratorij/Kaligula – prvič in zadnjič* (Albert Camus, AGRFT, 2013), obenem pa se nadaljuje očaranost nad arhetipskim potencialom dramske predloge. V primeru *Kaligule* gre za različice nadalje-

40 vanja gledališkega procesa, za nikoli končana utelešenja ponovno vstalih ustvarjalcev, ki se ne morejo ustaviti v iskanju pravega, iskrenega medosebnega odnosa. Radikalnost bivanjske meje, kakršno narekuje eksistencialistična vsebina, se v izvirnem in dlje trajajočem razvoju te uprizoritve potencira od začetnega vizualnega hermetizma do performativne surovosti (npr. ugašanje cigaret na koži) in trganja trdnih izhodiščnih predpostavk, ki so sprožile proces, v razcefrane ostanke življenjskega boja, ki puščajo odprt konec.

Na večpomenski odprtosti temelji tudi Alica (po motivih Lewisa Carrolla, Glej, 2014), ki se sprašuje, kako globoko seže zajčja luknja domišljije. Trije moški igralci opozarjajo na ujetost med mitsko, če ne celo že klišejsko, Alico (ki narekuje meje žanrskega jezika) in odsotno igralko (ki je zapustila predstavo, ki mora nastajati in nastaja iz improvizacije). Na (ustvarjalno) razpolago jim je dežela, v kateri se znajdejo, a hkrati se jim sodba o resnici, kdo je Alica, izmika v blodnjaku besed. Zato začnejo zapuščati govor in se prepustijo prepletu teles, preznojenih, kotalečih in zviyajočih se po tleh, izgubljenih v jeziku, ki jim ga je vsilila zgodba, opremljeni z osnovnimi igralskimi sredstvi in brez iluzionističnih odrskih pripomočkov. Takšna askeza se v Jagodnem

dekletu (Savyon Liebrecht, Mini Teater, 2014) kristalizira v samotnem telesu igralka, ki išče sintezo žrtve in rablja, sintezo Človeka, ki se mora srečati (s seboj) v očeh holokavsta – v očeh publike. Glasova deklice, ujeete v taborišču, in oficirjeve žene, nesposobne videti ogenj, kjer je dim, se začenjata lomiti in razpadati v skupnem telesu. To telo se poskuša krčevito osmisliti skozi otroško igro (petje, skrivalnice, ristanc, etc.), s katero igralka podvaja prostor človeške ranljivosti v sami odrski navzočnosti. S podobno, a še izrazitejšo silovitostjo se Hamletovanje (po motivih Williama Shakespeara, BiTeater, 2014), išoč pot iz gnile danske prežvečenosti dosedanjih praks gledališčenja te figure, zasuka do vrtoglavih besednih in odrskih pristopov: sprva monologiziranje v različnih kontekstih, potem dopolnjevanje igralcev, ki ne gradita pričakovane dodeljene vloge, temveč skupaj načrtujeta karnevalsko »hamletovanje«. Igralca sta razpeta na križu med nujno po novem vzpostavljanju igre, po »hamletovanju«, in neodločnostjo pri iskanju pravega izraza (vsebinsko se napajata v izhodišču Hamletove tragike). Sodelovanje privedeta do nasilja enega nad drugim (puljenja las, davljenja, metanja ob tla, oponašanja psa, žretja zemlje) do telesnega izčrpanja, v katerem je Ofelijina utopitev pravzaprav

42 igralska pijanost, tako v prenesenem kot dobesednem smislu, saj eden izmed igralcev poloka neznansko količino piva in obleži v lastnem bruhanju. Zaključita lahko le z oblačenjem pred publiko, ki je prisostvovala ne samo goloti njunih teles in oseb, temveč tudi goloti gledališča, ki se je potopilo v globino svojega (ne tako skritega) osnovnega potenciala.

Tjašin režijski pristop zaznamuje dvojnost telesa in jezika. Pravzaprav je v vseh dosedanjih uprizoritvah moč zaznati nekakšno neznosnost telesa, ki se muči z besedo, z govorom, z ironijo. Igralci v njenih uprizoritvah so vselej iskalci pristnosti, ki pa se ne more vzpostaviti zlahka in nikakor ni samoumevna; pristnosti, ki je napor, tipanje v temi, iskanje prave vloge in prave besede, saj je tudi človek sam, kot igralec ali kot subjekt, vržen v temo, v različne položaje, ki si jih mora izpogajati in izboriti. Vrzel med željo po avtentičnosti jezika (a hkrati negotovostjo) in med umetniškim snovanjem ter usmerjanjem telesa se v gledališkem svetu Tjaše Črnigoj izrisuje kot prostor magije in askeze, kjer sta odrska megalomanija in spektakularna fasada odvečni.

In to vstopa tudi v Gilgameša, med razvaline stolpa nešteti jezikov, skozi vrata babilonskih piscev in svečenikov, ki so zarisovali prostor med mitološko svetostjo in dvorsko

podjetnostjo. Do bližnjevzhodnega medrečja, ko bližnjega vzhoda še ni bilo; a vendar je njegova klica pognala tudi v prsti, ki jo dandanašnji imenujemo zahod. Zahod, ki tako drzno imenuje enega izmed lastnih prednikov »bližnji«. Če sta igralca Hamletovanja hodila po robu treznosti, če sta hotela preseči neodločnost, in če je naslovni junak Kaligule do bolečine gnal svoje telo in telesa drugih, če je želel »doseči luno«, tako tudi Gilgamešu ne preostane drugega, kot da se odpravi na pot. Poglobitev arhetipskih podob in vsebinskih vprašanj Tjašinega ustvarjanja se nepresenetljivo ponuja s tokratno izbiro predloge, ki sili k še globlji vrnitvi v telo in jezik. Ta se pri Gilgamešu kaže v razmerju med prvinsko grožnjo pozabe oziroma smrti in epskim ovekovečenjem, pri Tjaši pa v razmerju med naprezajočim se telesom igralca in (post)dramsko neustaljenostjo forme ter pomanjkanjem enotnega diskurza. Takšne okoliščine namreč ženejo k še globljemu premisleku o naravi lastnega ustvarjanja: torej zopet iti na preizkušnjo.

»Tudi če bi moral umreti, pojdem zaradi veselja.« (Druga plošča.)

Tako se »mlada« uprizoritev, z vso osebnostjo prtljago svojih ustvarjalcev, in »stari« Gilgameš, z vso preteklostjo večno porajajočega se imena, skupaj odpravljata na pot k meji. In

44 ta meja, gledališka meja, je vselejšnje iskanje novega življenja v večno ponavljajoči se smrti na odru. Vendar na tej poti in v tem iskanju nikoli ni cilj »postavljati na ogled« (predstaviti). Prav tako ne obstaja ustaljen uprizoritveni postopek, h kateremu bi se zatekli, ker je učinkoval zaradi kakšne izmed prejšnjih režijskih odločitev. Tjašin proces je živa tvorba, ki zahteva neizprosno opredelitev tako režiserke kot igralcev. Picasso je nekoč dejal, da on ne išče, temveč najde. Toda najti je mogoče zgolj, ko se odpraviš na pot ali ko dopustiš, da se ti pot odpre. To je pot brez markacij in brez bivakov. Ta pot je, podobno kot Gilgameševa pot v goro, v Tjašini umetnosti neke vrste razpotje brezpotij: tveganje negotovosti in umiranje prejšnjih dognanj – preseganje samoumevnosti. Gilgameš se mora prepustiti razodetju rajskega vrta preko temne poti.

»Gosta je tema, nikjer ni luči.«

(Deveta plošča.)

Na njegovih junaških podvigih ga sprva spremlja Engidu, njegov dvojnik, ki so ga bogovi ustvarili kot protiutež Gilgameševi brezobzirnosti do podložnega mu ljudstva. Dvojnik je »prijatelj, ki bi razumel njegovo srce«. Sopotnika sta si edina opora, in tudi po Engidujevi smrti zrcalna slika njegovega prijatelja

ostaja z Gilgamešem – v neizbežnosti lastne smrti in strahu pred njo. V gledališču je edina opora prisotnost drugega človeka. Prepoznati svojega dvojnika v igralcu ali v publiku je tisto najdevanje, ki se odvija v gledališču. Samo izhodišče gledanega in gledajočega, torej spektakularnost, s katerim morda vstopimo v ta negotovi prostor najdevanja, se na drugi strani Tjašinih vrat začne rahljati; navzočnost, ki jo telesa vzpostavljajo, je edino živo izhodišče, edino življenja sposobno.

»Nebo je zavpilo in zemlja mu je odgovarjala.

Jaz pa sem bil čisto sam!« (Sedma plošča.)

Dvojnost prežema tudi motivacije. Gilgameševa pobuda za podvig v prvi polovici epa se pojavi zaradi Engiduja in njegove otožnosti ob pešanju lastnih moči. Samo silnost dejanj prinaša nesmrtnost, osvajalski podvig je priložnost za slavo. Gilgameša razburjata Engidujeva neodločnost in strah.

»Lotiti se hočem, posekati hočem cedro.

Pridobiti si hočem ime, ki bo trajalo večno.« (Druga plošča.)

Junaško dokazovanje, ki temelji na zunanji razvidnosti, je lahko močna spodbuda k dejanju in vzpostavitvi tesnejše medčloveške vezi, vendar se venomer konča v uničenju in

46 razkroju najprej objekta in nato subjekta. Po mnogih uspehih in proslavljenih podvigih, ko skupaj premagata Humbabo in kasneje nebeškega bika, Engidu, prikovan na posteljo, v vročici umre.

»Engidu pa ne dvigne svojih oči.

Gilgameš se dotakne njegovega srca,
a tudi srce ne bije več.« (Osma plošča.)

Druga polovica Gilgameševe poti tako ni obarvana s častihlepnostjo, temveč s strahom pred smrtjo, ki ga je sprožila Engidujeva. Dvojnost podvigov je v notranjem spopadu med zaslužnjujočo namišljenostjo, ki je samoljubje (prvega dela), in strašljivo neizbežnostjo, ki je smrt (drugega dela). V podobnem spopadu (gledališke dvojnosti) se znajde tudi režiserka, ko krmari med priznanjem in predanostjo; igralec, ko razstavlja in sestavlja pris(o)tnost svoje pojave; gledalec, ko pričakuje in prisostvuje. Kje drugje kot pri Gilgamešu – štafetni palici zahoda, ki si jo izmenično podajajo Hamlet, Don Juan, Kaligula – bi lahko našli ta spopad, zastavljen s takšno prvinsko silovitostjo, a hkrati tenkočutno dovzetnostjo za človeško trpljenje?

»V stoku ali žalosti,
v mrazu ali vročini,
v vzdihovanju ali solzah hočem na pot.«
(Deveta plošča.)

Ep o Gilgamešu je zaradi svoje fragmentarnosti in nepopolnosti neke vrste besedilo v nastajanju. Zadnja zabeležena najdba nove kamnite tablice z delom epa, in sicer v iraškem Kurdistanu, je tako na primer zapolnila določeno vrzel pri opisu Humbabovega gozda, kamor prispeta Gilgameš in Engidu. Sama fragmentarnost besedila, ki se na prvi pogled lahko zdi kot ovira, se v kontekstu Tjašinega dosedanjega pristopa ponuja kot potencialno močan gradnik njene poetike. Že prejšnje uprizoritve, ki se niso zanašale na fabulativno linearnost, so s skrajnimi prviniami performativnosti ali z odprto strukturo, ki daje prostor improvizaciji, ali že zgolj z zahtevo po osebni opredelitvi igralca iz fragmentarnosti postopkov ustvarjale imaginativne celote, ki jih tako besedilne kot dramske vrzeli ne vržejo iz tira.

Vrzeli ...

Mi pa se še naprej sprašujemo, kako se bomo pustili ugrabiti in v kakšni palači.

»Gilgameš leže spat
in smrt ga ugrabi
v bleščéči se dvorani njegove palače.«
(Dvanajsta plošča.)

ALJA
LOBNIK
SVETLA-
NA SLAP-
ŠAK, EP
O GILGA-
MEŠU

**Tran-
skript
predava-
nja, Gle-
dališče
Glej, 13. 2.
2018.**

Pričela bom pri naslovu, s poznejšim naslovom epa. Grška interpretacija imena Gilgameš je bila Gilgamos, v prevodu je to pomenilo Gil(gameš)evo svatbo. Pravzaprav ima dosti opraviti s tem, na kar meri tudi ustvarjalna ekipa (Tjaša Črnigoj, Rok Kravanja, Andraž Jug), gre za zabavo in manipulacijo z miti, ki sem jo imenovala miturgija. Tega se je domislil tudi rimski pisatelj Aelian, v času, ko je bil svet globoko dvojezičen (grščina in latinščina). V eni svojih zgodb v knjigi *Narava živali* (*De Natura Animalium*) opisuje orla, ki je rešil Gilgameša, ko so ga njegovi sovražniki kot otroka vrgli iz stolpa. Orel, ki je otroka ugrabil, ga je prinesel v dom ribiča, ta ga je vzgojil. Gilgameš je pozneje zavzel glavno mesto Uruk, ga na novo zgradil in prav na tem mestu se ep prične. Prvi del zgodbe je sličen kot pri Oj dipu ali Semiramidi, gre za mitične osebe, ki jih divje živali rešijo in preskrbijo, dokler se ne pojavijo rejniški starši.¹

¹ Odgovori v opombah so odgovori Svetlane Slapšak na vprašanja po predavanjih. Gilgameševo rojstvo je nenavadno in nenaravno. To je pozneje tipski nastanek modreca. Nenavadno rojstvo, izgubljeni starši, katastrofično otroštvo, vse to se steka v znanje. On preprosto ve. Ve, da obstaja Engidu, ve, koga mora angažirati, kaj je naredila boginja, podobno kot Ojdipovo znanje, ki prav tako proizvaja nekaj novega, v največji meri pa ga zaznamuje radovednost, tudi na lastno škodo. In seveda znanje je pridobitev. V antiki se je znanje pridobivalo skozi postopek, skozi protokol prevzemanja znanja od drugega. V Gilgamešu beremo o Šamhat, ki Engiduju prenaša znanje tako, da ga objame in ima z njim seksualno razmerje. Antični mit pravi, da bi Ahilova mati Tetis morala postati Zevsova ljubica, vendar je Zevsa prestrašilo preroštvo o tem, da bi lahko dobila sina, ki bo močnejši od očeta. Zato jo dodeli nekemu smrtniku, ki ga boginja prezira, Ahilovemu očetu Peleju. On jo lovi po rtu Sepija (kar pomeni ligenj), tam jo skuša zagrabiti in ugrabiti njeno znanje ter njeno moč. Ona se prelevi v levinjo, v vodo,

Ep ima zame poseben, intimen značaj. O tej materiji smo ogromno poslušali na oddelku za svetovno književnost na Filološki fakulteti v Beogradu. Bili smo tretja generacija zanamcev Danila Kiša, ki je spadal v prvo generacijo slušateljev. Za nas je bil ep politično preroštvo, vsakič nas je navduševala drugačna intepretativna lega naših profesorjev, niti enkrat samkrat pa se niso spustili v feministično razlago. Bodisi je šlo za vprašanje opozicijske intepretacije režima, bodisi za marksistično različico. Gre za najstarejše literarno delo, kar jih poznamo, napisano je v najstarejšem semitskem jeziku, akadskem. V istem slogu je ohranjen tudi Hamurabijev zakonik. Različica, ki jo poznamo mi, je najdena nekje 1875, to je babilonska verzija.^{II}

Ep je precej enostaven. Opisuje hiperjunaka, ki je bolj bog, kakor človek, in njegovega prijatelja ter skupne podvige.^{III}

v zrak, v ogenj, v kačo, on pa jo ves čas trdno drži. Nič ne pomaga, njeno znanje je prevzel Pelej. To je seksulno razmerje, iz katerega se rojeva znanje.

- II Babilon je bil kot kultura znan po maničnem zapisovanju. Nek strokovnjak trdi, da je bila v Babilonu ena najmočnejših profesij pisar, obstajale pa so tudi tajnice, ženske zapisovalke, za katere so morda ustvarjali tudi ljubezenske romane! V Berlinu je ohranjen majhen kipec, pisar Dudu, obrit, malce debel, do pasu gol. Sedi in piše. Ima široko krilo, ki je večče uštrkano z vezanim listjem. Izgleda neverjetno elegantno, morda pa res piše ljubezenski roman ...
- III Področje, ki ga ep zajema, je področje antične Mezopotamije, na eni strani je Rdeče morje, na drugi Mediteransko morje, pa iransko gorovje in planote. Vse se dogaja med današnjima Iranom in Irakom. Pravzaprav bolj v severozahodnem delu Iraka. Geografija Gilgameša samega ni posebej jasna, giblje se hitro, z ogromnimi koraki, kakor bog. Prav tako Engidu. Ali pa morda celo letita. Oba imata nadna-

Boginja Aruru Engiduja naredi kot divjega človeka, kot divje bitje iz vode in gline; je bitje narave prav zato, ker je umetno narejen. Ideja naravnega se v epu izjemno zaplete. Popolnoma obratno od tega, kar bi mi pričakovali od pojma naravnega, zlasti v tako starem tekstu. Prijatelj Engidu živi s predatorji, levi, kačami itn. Engidu ne pozna civilizacije, narejen je zato, da se upre Gilgamešu, ki naj bi uvajal preveč restriktivno oblast v mestu Uruk. Gilgameš pošlje »specialca«, da iz Engiduja naredi civiliziranega človeka. Pošlje sveto prostitutko.^{IV} To je pojem, ki je bil takrat zelo razširjen, pojavljaj se je tudi v antiki. V Efezu je bilo kar nekaj templjev s svetimi prostitutkami, ki so služile zdravljenju bolnih. Sveta prostitutka gre v divjino k Engiduju, s katerim sedem dni in sedem noči občuje. Za ta dolgi akt obstaja organizistična, pa tudi kulturološka razlaga. V tem trajanju ga je naučila pitja, hranjenja,

ravne zmožnosti, vsi polbogovi pravzaprav lahko letijo, s krili ali brez njih. Gilgameš je ogromen, meri kakšnih 6 metrov v višino. Za epe je to običajno, da so junaki veliki in močni. Nekdo izmed arheologov je duhovito pripomnil, da so njuna potovanja kot potovanja današnjih kamionov, ki prevažajo nafto med Irakom in Turčijo. To je danes najenostavnejša pot za transport. To je pot, ki gre skozi današnji kurdski teritorij.

IV Prostitucija je danes del kapitalističnega ustroja, popolnoma deregulirana, in je znotraj teh koordinat praksa eksploatacije. Država bi morala organizirati seksualne usluge za tiste, ki nimajo možnosti sami poskrbeti zanje, denimo invalidi. Na Švedskem zdravstveno zavarovanje te storitve vključuje.

54 užitka, torej materije civilizacije, vsega, kar je treba, da postane človek. Ko se Engidu vrne k svojim divjim živalim, te bežijo od njega, ima vonj po civilizaciji, kulturi in po ženski. Ugotovi, da mora spremeniti svoje življenje in se podati med ljudi.

Engidu pride v Uruk, da bi se boril z Gilgamešem, da bi se torej dokazal kot možak v novi kulturi. V tem ruvanju zmagaja Gilgameš, kasneje pa, zelo športno, postane najboljša prijatelj.^V Nadaljevanje opisuje Gilgameša in Engiduja, kako pričneta potovanje s podvigi, uničujeta gigante in pošasti. Engidu postane zaščitnik pastirjev, ščiti živali pred predatorji, pred tistimi živalmi, s katerimi se je nekoč družil. In ker jih pozna do obisti, postane odličen lovec. Najnovejše interpretacije govorijo o tem, da je med prijateljema obstajala homoseksualna vez. Že Platon je govoril zelo odkrito o tem, da je zveza z žensko nujna za proizvodnjo novih državljanov, prava ljubezen pa je vselej ljube-

^V Ko se Gilgameš in Engidu spoprime, je to prvi opis športa. To je prava športna tekma, ki se odvija v mestu. Urbani šport ali urbana vaja, neka vrsta boksa, pestničenje. Simbolizira znanje o vojnih tehnikah. Tudi smisel antične olimpijade je vaja v slogu, vaja za vojno. In takrat je mir prav zato, ker vadijo za vojno. S tem prispemo do današnje zimske olimpijade: biatlon je denimo disciplina, ki ima svoj izvor v vojski.

zen med moškima. To je koncept idealne države, z ženskami moški spijo zaradi državlanske dolžnosti, ljubezen z moškimi pa je duhovna – fizična je vselej manjvredna – duhovno življenje moškega je umeščeno med moške. Najstarejša literarna sled človeštva radikalno in liberalno govori o ljubezni, o obrnjeni ideji narave in homoseksualnosti. Zanimivo je zlasti popolno nasprotje ideje ženske v Epu o Gilgamešu in Bibliji, ki je precej mlajša v osnovi. V Bibliji je glavna nevarnost za državljana in državo prav ženska, ki ga odvede v nejasno naravo, v nesrečo, v napake, v etične in miselne spodrsaljaje, v zmote v refleksiji, spomnimo se Lilit in Eve. Eva je najbolj simbolno zgoščena nevarnost za moškega, ki ga skozi nedopustne refleksije pelje v propad, gre vsekakor za najbolj negativno idejo ženske, ki preživi v patriarhatu. Beremo jo vsak dan. V Gilgamešu je ženska popolnoma drugačna, je ta, ki pelje moškega do kulture, brez nje ni civilizacije.

Lovske družbe so bile strukturirane izredno binarno: na eni strani so bili moški, društva nabiralcev, in na drugi žen-

56 ske, ki so zbirale semena. Nekateri arheologi, med drugimi tudi Lewis Binford, so razvijali idejo o tem, da so neandertalci izginili vsled izjemne ločenosti med moškimi in ženskami. Pogosto jih je pestila lakota, premalo je bilo solidarnosti in sodelovanja ter skupne pridelave hrane. V nekem trenutku je postalo očitno, da človeška družba ne more preživeti s takšnimi razlikami, formirati so se pričela mesta, z njimi pa kontrola proizvodnje hrane, lova in rastlin. Če obstaja mesto in skrb za kolektivno presrbljanje s hrano in njena distribucija, potem je nujna tudi dokumentacija, administracija, razvije se način beleženja (določena mera pismenosti) in vojska, ki mesto ščiti. Hkrati se pojavi nadzor nad pritokom novih državljanov, rojstva se morajo popisati in biti kontrolirana. Družbeni sistem nadzora rojstev, patriarhat, ki obstaja tudi danes, z lahkoto sklepa zavezništva bodisi s katolicizmom, kapitalizmom, islamom in s socializmom. Gre za kontrolo ženske seksualnosti. Ob tem je treba vedeti tudi,

kdo je oče, in poznati spolno strukturo priliva novih državljanov, torej, koliko je novorojenih deklic in koliko dečkov. Iz te konstelacije je porojena ena najstarejših kultur, sumerska kultura, mezopotamska kultura, ki se je raztezala med Tigrisom in Evfratom ter zajemala področje današnjega Iraka. Samo spomnimo, koliko spomenikov iz tega obdobja, majhnih, pisanih materialov na glini in ploščic, je izginilo v sodobni vojni... Ali so bili uničeni ali so pristali v zasebnih zbirkah. Iz današnjega vidika je Gilgameš del kulture, ki jo je uničila kolonialna sodobnost zahodnega sveta in lasten izbris dela preteklosti.

Gilgameš je v svojem času sodobni vladar, ki se obnaša po novih pravilih. Živi v razviti kulturi, ki ima svojo tehnologijo, svoje prednosti in udobje, vendar se odloči vse zapustiti in oditi za avanturami z Engidujem. Osnovna dogodivščina tega mediteranskega sveta je seveda kolonizacija, ki predstavlja nove prostore plodnosti, trgovanja, dragocenih kovin itn. Z Engidujem gresta na novi

58 kolonialni pohod, ki je na tem področju v tistem času stalnica. Z njim nadaljuje ta vse dokler ne srečata usodne ženske, boginje Ištar, ki jo pesti, da je Gilgameš odbil njeno ljubezen. Zavrnil jo je, ker je poznal mnogo moških, ki jih je ljubezen z njo pogubila. Na eni strani obstaja torej sakralna prostitucija (sveta prostitutka), ki je povsem sprejeta, in na drugi nenavadna ženska, ki je nevarna zato, ker si vse dovoli. Z njo se torej pojavi nova patriarhalna ženska oblika, nov prototip. Ištar pošlje nad Gilgameša in Engiduja svetega bika, ki ga pokončata in zato jima bogovi sodijo. Rzsodba določi, da Gilgameš preživi, Engidu pa mora umreti. Vendar ne umre nasilne smrti, umira v počasnih bolezenskih mukah.

K temu koncu epa sta dodana še dva dela, za katera nekateri menijo, da nista del originala, potovanje v spodnji svet in potop oziroma poplava, ki uniči svet.^{VI} V teh motivih lahko razpozna-

^{VI} Tudi 12. plošča je po mojem mnenju integralni del epa, morda je premeščena, morda se je ta odhod v podzemlje dogodil že prej. To je pravzaprav raziskovanje spomina in smrti. Strah pred smrtjo je v Gilgamešu seveda povezan tudi s potovanjem in podvigi, s katerimi si zagotovi lastno nesmrtnost. Po

mo Odisejo, pa tudi stari testament, Noeta. Gilgameš je pravzaprav zgodba, na kateri so grajeni poznejši epi. Vladajoča teorija meni, da je bil Ep o Gilgamešu zapisan v 26 st. pr. n. št., Gilgameš pa naj bi bil ne le mitološka, temveč tudi zgodovinska osebnost. Nastal naj bi z redaktorstvom različnih starejših ustnih tradicij, različnih zgodb, ki so komponirane v eno samo z dvema glavnima junakoma. Postopek je enak, kot pri Iliadi in Odiseji.

drugi strani pa meje med obema svetovoma, svetom živih in mrtvih, niso tako jasno določene, Dioniz recimo oživi, Jezus predstavlja eno od mnogih variant umiranja in nesmrtnosti. Stvar je relativna, nekateri smrt iščejo, drugi pridobivajo bivanje na rajskih otokih, Ahil in Helena se združita na Elizejskih poljih v smrti. Naš svet ima veliko bolj ostre meje. V antični Grčiji je obstajalo nešteto vhodov v spodnji svet. V zameno za plačilo, se razume, je iskalec lahko dobil celoten tretma. V današnji Livadiji, kjer je bil vhod v spodnji svet, so iskalci nekaj dni jedli meso, šele kasneje so se lahko spustil v podzemlje, skozi privide in zaužitje različnih substanc, denimo gob. Za pol cene so iskalca spustili samo do polovice. V Amfiarajonu so tisti, ki so plačali, cel dan sedeli pokriti z ovčjo kožo, nekatera druga svetišča so nudila bolj udobno varianto, kjer so se lahko obiskovalci usedli na sveto mesto in preprosto zaspali. To stanje se je imenovalo inkubacija, kasneje je izraz postal del medicinske terminologije. Zmeraj gre za iskanje podatka, ki je v spominu nekoga drugega, išče se prihodnost. Tisto, kar se je do danes ohranilo iz preroških mest, so svinčene ploščice, kjer so obiskovalci puščali svoja vprašanja. Svečenice, zadete do konca, so dajale odgovore na raznorazna vprašanja, recimo, ali je moja soproga skočila čez plot, kdo mi je ukradel posodo z oljčnim oljem in druga filozofska vprašanja. V Delfih je bilo enostavneje, tam se je zbirala visoka politika in bogata klientela, uslužbenci svetišča so imeli nekakšne fajle, zbrane podatke o določeni osebi, kdo je, kaj si želi in na podlagi tega je svečenica prerokovala. Prerokovale so denimo o zmagi Peržanov nad Grki, ker so prvi lepo plačali, pa se prerokba ni uresničila. Govorimo torej o popolni relativnosti, išče se prihodnost, spomin drugega, ki ni lastništvo tistega, ki sprašuje. Odisej denimo pride v spodnji svet, pa ne zato, da bi poizvedoval, kako sta mama in Ahil, ali jima gre dobro ali ne. Seveda jima je slabo. Takoj se zvrstijo zahteve za izboljšanje, kakor v našem zdravstvu. Kaj se v spodnjem svetu pravzaprav išče?

Tisti, ki gre v spodnji svet, je tisti, ki pozabi, ki nima spomina. Ko Odisej pride do senc mrtvih, te dobijo spomin tako, da pijejo kri. Drugi način je bolj kompliciran. V Grčiji in Mediteranu na splošno se rastlinje požene iz zemlje konec februarja. V grški mitologiji so jih interpretirali kot duše mrtvih, ki se pojavijo enkrat na leto. Ker so maščevalne in preganjajo žive in ker je odnos med njimi vse prej kot idealen odnos ljubezni in spomina, izlijejo živi v grobove vino. To je zamenjava za kri, položijo hrano na grob, da pa bi jih duše ne prepoznale, se našemijo. Obraz si spremenijo z moko in vodo, preoblečejo se, obnašajo se drugače, morda so pijani, norčujejo se, govorijo glasno, ker se demoni bojujejo močnih zvokov. Z drugimi besedami, to je karneval. In hkrati poreklo gledališča. Izvor gledališča je v tem, da bežiš od maščevalnih duš.

Najbolj pripoznana hipoteza je, da so nekemu filologu, ki je zelo natančno poznal ustno tradicijo in jezik 6. stoletja, Pejzistratovci (tj. tiranska družina) plačali, da napiše Iliado in Odisejo iz materiala, ki je obstajal. Na to hipotezo kaže inteligentna raba različnih narečij, ki se je preselila v dramske tekste, zbor poje zmeraj v dorskem, prozni dialog pa je v atiškem narečju. Jezik nastopi kot stilsko sredstvo. To vidimo najprej v Gilgamešu, v končni babilonski redakciji tega epa. Iliada in Odiseja sta učbenika za državljana, poučuje ta o človeških odnosih in napakah, o tem, kako komunicirati z bogovi in ljudmi. Iz njiju izide koncept zločina, prevelikega nastopaštva (*hybris*), ljubezni do ženske in homoerotične ljubezni ter navsezadnje ljubezni do človeštva. Da je Iliada stopnjevanje teh treh ljubezni, je teza Milana Budimirja. Akterke prve ljubezni so sužnje, ki jih gospodarji posilijo, iz tega akta pa vzklije ljubezen

(s tem se začne praktično vsak veliko poznejši antični roman, gre za genezo ljubezni v antični književnosti). Druga ljubezen je ljubezen do Patroklosa, tretja se pojavi na koncu, ko stari Priam v Ahilovem šotoru prosi za iznakaženo telo svojega sina Hektorja. Ahil ga je ubil in vlekel okoli Troje, da bi ga vsi videli. Slike na vazah pogosto prikazujejo starca Priama z golo glavo, ker si je od žalosti izpulil lase. Na drugi strani se pogosto znajde očitno pijani Ahil, zleknjen na ležalnik, pod njim je vežica, kjer visijo kosi mesa. Gre za kose mesa, pripravljene za žrtvovanje, ki jih v arheologiji imenujemo *gigot mou*, meso brez kosti. S teh obilnih kosov mesa se cedi kri, ki pada na mrtvo iznakaženo Hektorjevo telo. Ideja o kanibalizmu je očitna. Hektor je samo še meso in nič več kot to. Ko pride Priam do Ahila, oba zajokata, Priam zato, ker je vse izgubil, in Ahil, ker pozna svojo usodo, ve, da bo umrl mlad. Stari Priam

62 odnese telo svojega sina, iztek ni pravič spektakelski. V zadnjem delu Iliade Helena poje žalostinke mrtvemu Hektorju in po vseh 24 epskih pesmih, ki smo jih brali pred tem, ki so nabite z grozovitimi popisi vojne, vse to ima en pomen, namreč kaže na to, da je vojna samo smrt posameznika in nič drugega. To je sporočilo in navodilo državljanu. Odiseja še toliko bolj, saj razlaga o intimnem življenju državljana, o potovanju, kolonizaciji, o različnih izkušnjah, ki jih mora moški doživeti, pa tudi ženska. Opisi zakonske zveze, ki so bistveni, so popolnoma drugačni od tistih, ki so kasneje prevladali v demokratičnih Atenah. Odisej plača Ikarju določeno število ovac za bodočo ženo Penelopo, v demokratičnih Atenah pa je bil oče tisti, ki je bodočemu kandidatu plačal za soprogo. Ženska je v nekaj stoletjih popolnoma izgubila ceno.

Gre za vprašanja, ki še danes prečijo sodobno družbo. Tudi Ep o Gilga-

mešu odpira vprašanja, ki se ukvarjajo s tem, kako poučiti državljana o tem, kaj je pravo življenje, seks iz užitka in reprodukcija, pa ljubezen z moškim kot višek ljubezni, kar je stvar višjih slojev. Gilgameš je izjemno kompleksna, avantgardna, prodorna oseba, na njem ni prav nič arhaičnega, ampak nasprotno, nekaj zelo modernega. Ep o Gilgamešu so objavili v tretji četrtini 19. stoletja, širšemu krogu znanstvenikov je postal znan po prvi svetovni vojni, razmah pa je doživel po koncu druge svetovne vojne. Povečalo se je število študij (arheoloških, filoloških itn.), šele danes se pojavljajo študije o strukturi in antropologiji. Gilgameš je še vedno izziv, sodoben izziv.

Naše dojemanje preteklosti je zrcalno, računamo jo vnazaj, in to zaradi nekega kristjana, ki je pomislil, da bi bilo lepo ločiti vse nekrščansko, ki se širi v neskončno. Nahajamo se v 21. stoletju in do zrcalne podobe 26. stole-

64 tja pr. n. št. je še kar nekaj časa, nihče od nas je ne bo doživel. Gilgameš je tako na svoj način daleč pred nami. Zato ni nenavadno, da je postal popularna figura v filmih, stripih, novelah in romanih, torej v širokem diapazonu popularne kulture. Name je posebej delovala epizoda iz TV-serije Star Trek, Next Generation, z naslovom Darmok. V njej se je pojavila naracija Gilgameša, ki je stilnojezиковna in strukturalna, zelo saussurovska analiza jezika mita in epa. Izjemno pronicljiva interpretacija nas hkrati meče daleč v prihodnost, iz katere pa bomo lahko razumeli nekatere fenomene iz preteklosti, ki še danes ostajajo nerazumljeni. Denimo, kako je obstajal velik del realnosti nacizma in jugoslovanske vojne v okvirih pretirane verbalnosti, novih pojmov in neskončnega ponavljanja istih besed. Če želite razumeti Gilgameša ter jezik epa in

mita, prepričevanja in propagande, sedite in vztrajajte v gledanju Nove 24 TV. Zelo hitro vam bo postalo jasno, kako funkcionira goebbelsovska propaganda. Jezik, ki so si ga v seriji izmislili, je jezik neke druge kulture, od razumevanja med kulturami pa je odvisno, ali bodo eni na druge streljali ali ne. Vprašanje metaforičnega in mitskega jezika je ključno.

https://www.youtube.com/watch?v=QoM_kPGfkwo

Nezemljan Darmok pripelje kapitana do planetoida, kjer sta se dva junaka soočila z električno pošastjo. V borbi je nezemljan smrtno ranjen, kapitan pa mu pripoveduje zgodbo o Gilgamešu, saj nezemljan razume samo mitsko strukturo.

<https://www.youtube.com/watch?v=f3N0dlL2NU8>

<https://www.youtube.com/watch?v=TaGeHNHbPew>

V zadnjem prizoru postane očitno, da se je nezemljan žrtvoval za komunikacijo, kapitan mu govori v jeziku epa, ko imena denimo postavlja na točno določena mesta. Kaj je saussurovskega v tem? Pokaže se, da nezemljani razumejo slovnico, ne pa besed. Gre za Saussurjevo stališče, kjer je vsaka beseda že stavek, beseda je torej slovnica, in zatorej besede same po sebi nimajo pomenov. Saussure je v svoji doktorski tezi, spisani na 11 straneh (!) pojasnil pravzaprav vse, ko je obrazložil, kako beseda sama na sebi ne pomeni ničesar in da je govor tisti, v katerem so pomeni konstruirani skozi slovnico. To je torej ideja, ki jo inteligentni scenarist vpelje v serijo. Vsako ime v sebi skriva celotno kategorijo različnih pomenov. Tako se nesrečneži pravzaprav sporazumevajo s celotno ustno in pisno tradicijo svoje kulture. Prav

to je način, ki pojasnjuje, kako so konstruirani propagandni jeziki, denimo vsaka nacionalistična jugoslovanska in goebbelsovska propaganda. Človeški komunikant se poenostavi in njegov odziv se zoži na refleks Pavlovega psa, ko na določene besede emotivno reagira. V zadnjem času smo priča ponavljanju skovanke »izrojena umetnost«^{VII} ali pa stokrat ali dvestokrat na dan ponovljena besedna zveza »režimski medij«, ki meri na dvojni instinkt. Najprej, da so vsi drugi mediji režimski in da v tej državi vlada neki režim, kar seveda ne drži, še ne. Vsako ime ima za sabo celoten tekst različnih citatov, ki se v kulturi našajo na različne veje pomenov. Gre za neverjetno semantiko, od katere boli glava. Ko se kapitan nauči ko-

VII Tukaj Svetlana Slapšak meri zlasti na aktualni javni linč dveh umetnic, nagrajenek Prešernovega sklada, Simono Semenič in Majo Smrekar. »Ena najbolj prepoznavnih dramatičark Simona Semenič je zaradi svojega umetniškega performansa s slovensko zastavo podvržena sovražnemu govoru, pritlehnim napadom in celo kazenski ovadbi. Enako se dogaja eni najbolj prepoznavnih intermedijskih umetnic v mednarodnem prostoru in pri nas Maji Smrekar. Njuna dela so deležna zasmehovanja, pokroviteljstva, nerazumevanja.« (*Pismo podpore napadenima umetnicama*. 2018. Asociacija. Dostopno prek: <http://www.asociacija.si/si/2018/02/13/javno-pismo-proti-napadom-na-svobodo-umetniskega-izrazanja/>.)

68 municiranja z nezemljani, z drugimi, preko tistega, ki se je žrtvoval za komunikacijo, je seveda v popolnoma novi situaciji.

Ideološka analiza, ki pripelje do komunikacije, je, da če razumemo diskurz drugega, ga lahko uporabimo ne samo zoper njega, ampak tudi v komunikaciji z njim in v skupno korist. Če bi recimo uporabili jezik desnice, ki je danes izjemno prisoten, nisem prepričana, da bi prišli do komunikacije. Bi pa s tem nevtralizirali drugi (desničarski) jezik. Druga rešitev je v državi, da prepove takšne medije, ki so lahko hitro nevarni.

Gilgameš je ep za prihodnost, sporočila so sodobna in aktualna, tako glede spolnosti in položaja ženske, zlasti, če so izpolnjene osnove civilizacije, torej te, da se

zna piti in jesti in ljubiti. To je dosegljiv program, nič alkoholičarskega ni na njem, je pravzaprav ravno obratno, je program, ki rešuje situacijo alkoholizma v določeni družbi. Ljubezen, vino in hrana so osnove državljanstva, ki zna s tem upravljati. Naslednja hipostaza je odgovornost do drugega, solidarnost, nenadleževanje, strpnost, razumevanje in, kakopak, jeziki, čimveč jezikov, tem bolje. Potem lahko nadgrajujemo, dokler hočemo.

MRAČNI

MARKO

Gilgameševa umiranja

V Epu o Gilgamešu lahko beremo o dveh Gilgameših, ki ustrezata prvi in drugi polovici epa. Gilgameš-junak in Gilgameš-strahopetec. Prvi je zaznamovan s pogumom, s katerim se spušča v boje z božanskimi bitji, drugi pa s strahom pred lastno umrljivostjo, šibak in žalosten v neuspešnem iskanju svoje nesmrtnosti.

Vendar sta ti dve figuri resnično različni le z nespecifične-

ga stališča linearnega branja in enostavnega razlikovanja oziroma opozicije med podobami strahu in poguma, ki ne vzdrži iz stališča neke specifične smrti. Tako Gilgameš predstavlja skrajna in nasprotna si pola ene same velike Smrti. Ta je velika pokroviteljica življenja. Absolutno mu je nadrejena, obvlada ga kot celoto ter se razlije v največ njegovih manjših delov. Njena dispozicija je idealistična in patetična, na enem polu bolj eno kot drugo in obratno, a vedno eno pomešano in nerazločljivo od drugega.

Življenje, ki mu kraljuje velika Smrt, nastopa v dveh oblikah, ki ustrezata nasprotnima si poloma. Prva je življenje junaka, junaško

72 življenje. Junak je zavoľjo lastnega ovekovećenja v pripovedi in spominu, zavoľjo vpisa lastnega imena v večnost pripravljen ųrtvovati svoje življenje, sebe kot telo. Kot sekundarni dodatek so njegovi samomorilnosti prikljućena telesa drugih, njegovih ųrtev, iz trupel katerih raste beseda o velikih dejanjih. V imenu velike Smrti junak postane vzrok mnogih smrti, iz njega emanira smrt, ki se preko ovinka skozi njegovo zunanost navsezadnje nanaša nanj samega. ųelja po ovekovećenju svojega imena je oblika ųelje po nesmrtnosti, njen moćni vidik, ki ga definirajo sila, aktivnost in agresija. Ta ųelja

v svoji aktivnosti in navzven usmerjeni agresiji preseže in potlači strah pred fizično smrtjo. Od tod pogum in zmožnost ločitve ravni pripovedi (večnosti ali zgodovine) od dogajanja tu in zdaj ter projekcije svojega Imena (kot zastopnika Jaza in nadomestila telesa) na to raven. A kljub temu potlačen strah pred smrtjo še vedno deluje za hrbtom agresivne želje po nesmrtnosti in njenih projekcij.

Druga oblika življenja, pordrejenega Smrti, ki je hkrati tudi njen drugi pol, njen šibki vidik, pa ima eksplicitno obliko strahu pred smrtjo: življenje, živeto v strahu pred smrtjo. Ta strah torej ni potlačen, ampak

74 preveva zavest na ravni Jaza in je negativni vzrok njegovega delovanja (pasiven in patetičen Jaz). Šele tu lahko bolj jasno vidimo, da ta strah pravzaprav ni vezan na biološko smrt in fizično telo, ampak na nemožnost predstave zavesti Jaza o lastnem neobstoju in odtegnitvi narcističnega ugodja, ki je s tem povezana. Nenehna prisotnost smrti v obliki grožnje in njena neumorna kontemplacija je prej učinek zavesti Jaza, ki ne more dojeti možnosti svojega konca oziroma razsežnosti svojega neobstoja, kot pa učinek dejanskega soočenja z nespektakularnim dejstvom

smrti. Ta majhna in dolgočasnica smrt v razmerju do zavesti postane najprej abstrakcija in nato sublimira v veliko Smrt, ki od sedaj naprej preganja Jaz in se vrine v sleherno od njegovih dejavnosti in predstav, naj so te še tako vesele.^{VIII} Moment negativnega, podtaknjen vsemu pozitivnemu, je definicija podredljivega. Tu je Sokratova predstava filozofije kot priprave na smrt in tu je asketski ideal, ki ga je tako sovražil Nietzsche. Tu je vsa duhovna samopoškodba v smislu aktivnega omejevanja lastnih moči.

Oba pola sta torej obliki

76 **podrejanja življenja Smrti, oba sta narcistična, pri obeh gre za Jaz, le da Gilgameš-junak sili k bogovom gor, medtem ko sili Gilgameš-strahopetec dol v podzemlje. Prva pot je torej kot poskus sublimacije Jaza v Ime, zapisano večnosti, druga pa kot poskus ohranitve same zavesti Jaza na podlagi ohranitve njenega materialnega temelja – telesa.**

Prav tako absolutno moč ima smrt tudi v primeru Freudove ideje nagona smrti. V svojih Metapsiholoških spisih ga hipostazira na podlagi kliničnih in vsakdanjih opažanj, da tako nevrotiki kot ljudje,

ki niso nevrotični, včasih vztrajno ponavljajo določene tipe delovanja, ki njim samim niso v nikakršno korist oziroma ugodje, ampak prej v škodo. Pri preučevanju psihičnega delovanja je Freuda vodilo njegovo načelo ugodja, ki kot enoten cilj delovanja psihičnega aparata postavlja ugodje, pri čemer je v skladu z načelom konstantnosti definirano kot zmanjševanje ali vsaj ohranjanje količine prisotnega vzdraženja.^{IX} Zaradi teh opažanj pa Freud postavi domnevo, da »v

IX Sigmund Freud, *Onstran načela ugodja*. V: *Metapsihološki spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana, 1987. Str. 245.

78 duševnem življenju dejansko obstaja prisila ponavljanja, ki sega prek načela ugodja« in je videti »bolj prvinska, elementarna, nagona kot načelo ugodja, ki ga je izpodrinila«. ^X Na tej podlagi izvede izjemno špekulacijo o obstoju nagona smrti, ki ga postulira kot temelj psihičnega oziroma kar kot temelj celotnega organskega življenja in ki je v dualističnem razmerju prepleten s seksualnimi nagoni oziroma nagoni življenja. Nagon na tem mestu Freud razume kot »vsemu

organskemu življenju lastno težnjo k ponovni vzpostavitvi nekega prejšnjega stanja, ki ga je to živo bitje moralo zapustiti zaradi vplivov zunanjih motečih sil, [...] izraz inertnosti v organskem življenju«. Nagon je torej nekaj bistveno konservativnega.^{XI} Glede na to in na dejstvo, da »vse, kar je živo, umre in se iz notranjih razlogov povrne v anorgansko stanje, (...) lahko rečemo le: Cilj vsega življenja je smrt, in če posežemo

XI Ibid. Str. 273.

nazaj: Neživo je obstajalo pred živim.«^{XII} Če naredimo korak dlje, bomo življenje enačili z določeno stopnjo vzdraženja in smrt z njegovo ničto stopnjo, h kateri življenje nagonsko tudi teži. Prvi nagon je bil učinek napetosti ob prvem kančku živega in je težil k povrnitvi v anorgansko, zato vsa nadaljnja kompleksifikacija organskega življenja ni učinek kakršne koli notranje

težnje, temveč zunanjih vplivov, ovir, »ovinkov k smrti«, ki so zahtevali prilagoditev, v kolikor je življenje stremelo k dosegi svojega cilja (smrti) preko svojih lastnih notranjih vzrokov, torej na imanenten način. Življenjski pojavi tako niso nič drugega kot nujne prilagoditve organizma na poti k svoji lastni smrti. Nagon smrti ima torej primat nad nago-

82 ni življenja in smrt prihaja od znotraj.^{XIII}

Vendar Freud pravi, da nagona smrti pravzaprav nikoli ne vidimo v njegovi čisti obliki za razliko od seksualnih nagonov, vedno je prepleten s slednjimi. In četudi onkraj libidinalnih nagonov življenja ne more pokazati drugih

dejavnih nagonov, vztraja na dualizmu in zadrži nagon smrti kot domnevo oziroma ga celo povzdigne v transcendenten princip, katerega učinke vidimo povsod in neposrednega delovanja nikjer. Ta absolutizem Smrti je lasten tako Freudovemu nagonu smrti

**kakor Gilgameševi
podvojeni poti gor in
dol.**

**Je možna neka
pot ven, nek izhod
iz te smrtne nujno-
sti? Za to je verjetno
treba najprej zgradi-
ti neko drugo figuro
smrti. Ta ne sme biti
absolutna in ne sme
biti primarna v raz-
merju s pozitivnim**

oziroma s Freudovimi seksualnimi življenjskimi nagoni. Prvo dejanje je torej ponižanje velike Smrti, njena desublimacija, deformacija smrti kot principa. A to ne gre drugače kot da iz nje naredimo konkre-

86 **ten model ali celo več modelov, na podlagi katerih jo lahko resnično izkušamo.^{XIV} Namesto nedojemljive velike Smrti, ki nas žive vedno že čaka nekje onkraj in zato nenehno**

**spremija kamor-
koli gremo, kon-
kretne smrti,
umiranja, ki niso
naša smrt, am-
pak jih dejansko
izkušamo in jih
ne moremo lo-
čiti od življenja,
temveč so njegov**

88 **konstitutiven
del.^{XV}**

**Kje naj to
drugo podobo
smrti in življe-
nja iščemo v
Epu o Gilgame-
šu? V mladih le-
vih, ki se igra-**

jo v mesečini
in veselijo
življenja? V
nasvetih to-
čajke Sidu-
ri? Ali v po-
tencialnem
moralnem

nauku

epa? Vse to

bi bilo pre-

več morali-

stično. Mo-

goče je na

tem me-

stu dovolj

zgoj naš

posmeh

Gilgame-

ševim ju-

naštvom

in naša

vzvi-

šenost

nad

njegovo

šib-

ko-

stjo.

KAZALO

- 137 **Uvodnik. Alja Lobnik**
- 24 **Intervju s Tjašo Črnigoj: o gilgalovanju in metodah dela. Alja Lobnik**
- 37 **Onkraj smrti, onkraj samoumevnosti. Tomaž Kovačič**
- 49 **Svetlana Slapšak: Ep o Gilgamešu. Transkript predavanja. Gledališče Glej, 13. 2. 2018. Alja Lobnik**
- 70 **Gilgameševa umiranja. Mračni Marko**

ZAPISKI IZ PODTALJA: O KULTURNI POLITIKI

- 115 **Plačilo, ne darilo! Pia Brezavšček**
- 120 **Najprej nekatere specifike ekonomije umetnosti, nato nekateri pogoji dela na umetnostnem področju: antropološki vidik. Kaja Kraner**

O DRUGIH PROJEKTIH

- 135 **O narodnem interesu. Matjaž Šmalc**

- 142 **MEĐTEM V GLEJU**





























PIA BREZAVŠČEK
Plačilo, ne darilo!

Dedek Mraz se je letos, kot se smešni klovn spremeni v strašljivega, izrodil v zlobnega starca in mnogih pisem, ki so jih nanj naslovili tisti najbolj »pridni«, ni uslišal.

Dedek Mraz naj na tem mestu služi kot vzdevek za Ministrstvo za kulturo, krmežljavi otroci, ki so zjutraj zaman tipali pod smrekico, pa naj pomenijo zavode s področja neodvisne kulture, ki so pogoreli na javnem programskem razpisu JPR-PROG_2018–2021. Ta srhljiva transformacija dobrega moža se seveda ni zgodila čez noč. Že pretekla leta so pridni ostajali praznih rok, samo da so bili (kot prijavitelji in producenti) manjši, in dokler je bil volk sit, koza pa cela, saj je bilo na njeno mesto primorano vskočiti žrtve-

no jagnje, kakšnih pretirano glasnih pritožb ni bilo slišati. Z jagenjčki merim med drugim na srednjo generacijo vrhunskih ustvarjalk sodobnega plesa, (za ministrstvo ob-skurnega področja), ki so v preteklih letih sistematično izpadle iz sofinanciranja. Letos pa so jokali tudi veliki. Pod smrekico niso dobili nič ali pa zelo malo.

Ne zamerite mi primerjave nevladnih zavodov z otroci, Ministrstva pa s stricem dobrotnikom, ki deli zaslužke, saj je takšno pokroviteljstvo na žalost način, na katerega v tej situaciji tisti, ki podeljuje, razume svoje poslanstvo. Temu namenjena pičla sredstva, ceneni bonboni in lizike, niso smatrana kot zaslužno plačilo vsem tistim, ki poleg javnih zavodov (ki jim gre plačilo z minornimi variiranjmi glede na oceno strokovnih komisij

brez pardona in po zakonu) ključno dopolnjujejo javni interes v kulturi. Četudi so med njimi skoraj po pravilu tudi tisti najbolj sodobni, najbolj progresivni akterji z največjo mednarodno prepoznatnostjo, ki so inovatorski tako v vsebinah kot v načinih delovanja. Da so odpravljeni kot otroci, kaže dejstvo, kako Ministrstvo z njimi vodi dialog oziroma njegov slab približek. V radijski oddaji Arsov forum je na očitek o neupoštevanju predlogov glede komentarjev na vsebino programskega razpisa, ki so bili pripravljene s strani Asociacije (zveze, ki združuje interese praktično vseh naslovnikov razpisa), odgovorila Vesna Jurca Tadel, vodja po pooblastilu sektorja za umetnost na Ministrstvu (torej ena izmed glavnih palčkov Dedka Mraza): »Za nas dialog ne pomeni, da mo-

ramo upoštevati vse vaše pripombe.« Nazadnje so na Ministrstvu v izogib očitkom o nedialogu ob vseh predlogih Asociacije naredili zgolj nekaj kozmetičnih popravkov, čeprav so bile vsebinske pripombe pripravljene kompetentno in elaborirano, izhajale so iz poznavanja področja iz prve roke. Tega za same dokumente in osnutke, ki pridejo z Ministrstva, lahko redko trdimo. To je poceni trik, s katerim navadno odpravimo zahteve otrok. Dajemo jim lažen občutek, da so naši enakovredni sogovorniki, a pogajanje vedno poteka pod našimi pogoji in z zadnjo besedo, ki je lahko samo naša lastna. Tragikomično je, ker so dotični »otroci« ta trik že zdavnaj prerasli, a očitno še vedno zadosti farsi »demokraciji«.

Javna sredstva, namenjena za nevladni sektor kulture,

se daje kot darilo. Jacques Derrida je koncipiral dar kot nekaj, za kar ničesar ne dobimo nazaj. In dejansko MZK tako vrednoti neodvisno kulturo – kot ničvredno, kot nič. Vsak, ki sredstva dobi, bi moral biti vesel, kot da je zadel na loteriji in nihče nima (o sebi) pravice presoditi, da si je denar zaslužil, saj mora biti dar vedno izmaknjen recipročni, menjalni ravni. Tudi tisti, ki daje, zato ne sme imeti dobrega občutka glede lastne velikodušnosti in pravilne izbire, saj ta dobri občutek že šteje kot valuta v menjalni ekonomiji. Torej je edina možnost pravega daru njegova popolna birokratizacija, ločena od narcističnega človeškega faktorja podeljevalca. Porekli boste, da MZK vendarle ima strokovne komisije, ki presojajo delo zavodov in samozaposlenih ustvar-

jalcev ter vrednotijo njihove projekte, zato sredstva niso podarjena povsem arbitrarno. A ravno zaradi dejstva, da je komisija delegirana na neko zunanost, da ima torej tisto zloglasno avtonomijo in ni del ministrstva, si to lahko ob vsaki in vsakršni presoji, kot da je popolnoma ravnodušno do vsebin, ki jih sofinancira, vedno znova nad rezultati umije roke. (Pustimo tokrat ob strani dejstvo, da izbira članov komisije nikakor ni transparentna in ne poteka ob konsenzu o njihovi dovoljšnji kompetentnosti z deležniki, katerih delo se presoja.) Derrida je dejal, da dar ni samo nekaj nemogočega, ampak je sama podoba nemogočega in očitno si to prizadeva pokazati tudi ministrstvo, saj logika podeljevanja sredstev, kakor ga razumejo, »nemogočnost« pripelje v obstoj, jo naredi

konkretno in tako mogočo. Kako naj si drugače razložimo nekompetentnost mnogoterih uslužbencev ministrstva, kot da gre za del načrtno strategije uresničevanja metode podeljevanja sredstev za neodvisno kulturo po logiki daru, darila. Ker tistemu, ki se vsaj približno spozna na področje in do njega goji odnos, mu zanj in za njegovo propagiranje ob tovrstnem dajanju podpore brez strategije in cilja pač ne more biti vseeno.

Zato bi se lahko bojno geslo kulturno-aktivističnega meseca januarja, ki se je stopnjevalo in kulminiralo na dan kulturnega praznika, glasilo: **»Mi nismo otroci in nočemo daril, smo delavci, ki uresničujemo javni interes v kulturi, zato za opravljeno delo terjamo pravično plačilo.«**

A tudi javni interes ni nedvoumna

kategorija, je nekaj, kar ekonomsko, ne pa kulturno izučena politika razume kot tisto, kar ima kupca, kar se torej prodaja, kar ima tržišče, kar ljudje hočejo imeti in po čemer povprašujejo. Takšno razumevanje javnega interesa je nemara izkazal Javni zavod RTV s potiskanjem kulturnih vsebin v manj gledane termine in z njihovim zmanjševanjem. To z zmanjševanjem števila znakov za kulturo nenazadnje počnejo tudi časopisne hiše, čeprav te niso v državni, ampak v privatni lasti in javnega interesa nimajo nikjer zakonsko zapovedanega. Javni interes pač ni enak interesu trga in smoter kulture ni uresničevanje tega, kar javnost hoče, ampak prej pokazati, kaj je sploh možno hoteti. Večina pač ne more odločati o manjšinah, potem smo hitro spet pri populističnih in faši-

stoidnih obrazcih – spomnimo se samo na referendum, ki je prepovedal umetno oploditev samskih žensk. A Ministrstvo za kulturo se očitno podreja logiki povpraševanja – namesto da bi ščitilo, že nekaj let briše celotna polja, za katera predvideva, da niso dovolj prepoznavna in pomembna za večino njihovega volilnega telesa. Kaj drugega se dogaja denimo področju sodobnega plesa, ki se mu nenehno izmika obljubljeni inštitucionalizacija? Podpora tej umetniški zvrsti se očitno niti kot populistična gesta ne izplača, kaj šele, da bi ta sledila iz resničnega razumevanja pomena področja. Za njegovo afirmacijo Ministrstvo že leta ni mignilo s prstom in v imenu varčevanja rajši pomaga pri njegovem ubijanju. Morda si to celo razlaga kot javni interes? In kaj se dogaja

na področju intermedijskih umetnosti (ki imajo vsaj to srečo, da jih presoja posebna komisija in imajo lastno postavko)?

In s sodobno dramsko pisavo, ki je že davno prešla »državotvornost«, kakor je opevana v Peršakovem osnutku NPK, je performativna in si upa biti vsaj na simbolni ravni državnih simbolov tudi »državorazdiralna«? Kaj točno naj z državo, ki ne podpira in ščiti manjšinskih kulturnih praks? Zelo zgovorno je, da je ob napadih na nagrajenki Prešernovega sklada Ministrstvo molčalo in se s tem postavilo na stran nekulturnih.

Ministrstvo molči v primeru Semenič-Smrekar, in to lahko beremo, kakor da se malo strinja s sovražnimi izjavami. Minister tudi tistih nekaj, ki molčijo v zvezi z NPK, proglasi za svoje velike podpornike. Peršak se namreč po tem, ko

je bil primoran umakniti NPK, izgovarja, da se »v bistvu zelo glasno opredeljuje **proti NPK samo nekaj področnih organizacij ali društev**«, ne izpostavlja pa se podpornikov. A Asociacija je preračunala, da je teh »nekaj« organizacij 85 % celotne scene. Med podpisniki je več kot 20 društev, med katerimi so zveze društev in kolegiji direktorjev javnih zavodov, več kot 30 zavodov in organizacij ter mnogi posamezniki, in to niso samo predstavniki tistih organizacij, ki so izpadle iz sofinanciranja. Če to za ministra ne reprezentira glasu kulturne javnosti, nismo več prepričani, kdo in katera področja so zanj prava kultura in pravi kulturniki in s kom se sploh pogovarja, koga sploh vidi in kot minister zstopa. S strani kulturne javnosti namreč takšne stopnje slo-

žnosti ne pomnimo. Januar in začetek februarja so namreč zaznamovala javna pisma, novinarske konference Asociacije, več radijskih in televizijskih okroglih miz na RTV, javne debate v Pritličju ter v Novi pošti (ki se je ob zadnjih dogodkih skorajda profilirala kot kulturnopolitično prizorišče), kar nekaj člankov v časopisih, tisoč in ena Facebook debata, še en udaren govor Vinka Möderndorferja na proslavi ob kulturnem prazniku in druge akcije. Najbolj se gre za glasnost in kohezivnost zahvaliti Asociaciji, ki je uspešla združiti partikularne boje in artikulirati skupna stališča. Nenazadnje jim je z vsemi prizadevanji uspelo ustaviti **ad hoc** sprejetje škodljive novele krovnega zakona v kulturi in predloga Nacionalnega programa za kulturo ter od premierja izsiliti nekatere obljube korekcij pri

anomalijah v zvezi s trenutnimi razpisi. Seveda pa nas kmalu čakajo volitve in nihče ne ve, kaj točno sledi, vsekakor pa bi boj moral biti kontinuiran. A zatišje, ki je sledilo klimaksu z začetka februarja, je zelo zgovorno in govori o težavnosti organiziranja prekariziranih kulturnih ustvarjalcev, ki svoje energije v veliki meri iztrošijo za delo in preživetje in pač niso profesionalni kulturni politiki. Medtem pa tisti, ki to so, skupaj s svojo birokratsko vojsko palčkov tičijo nekje varno skriti in le redko zatavajo na obisk v kakšno kulturno ustanovo, če ne gre za protokolarno ali pa estradniško dolžnost. Delovni dan se namreč konča nekje ob 16.00, kulturni dogodki pa so pač zvečer. Večina tistih, zaradi katerih ti uslužbenci sploh imajo službe, pa sploh ne ve, kaj je to delovni čas, niti kaj

je plačan dopust ali bolniška. So namreč samozaposleni. Vsaj po zemljevidu ministrovih obiskov prireditev bi lahko razbrali, kdo so njegovi pravi sogovorniki in kaj je zanj kultura. Uslužbencem MZK, ki krojijo kulturno politiko, je za to, kaj kultura je in kaj ni, nemara celo vseeno. Michel Houellebecq je glavnega junaka svojega romana **Platforma**, ki ni nič drugega kot tipičen zdolgočasen in brezbrizen Evropejec, posadil ravno na delovno mesto birokrata na Ministrstvu za kulturo. In zanj je višek kulture tajska masaža. Zato bi morali najprej zahtevati, da se umetnost zažre pod kožo vsem tistim, ki upravljajo z njo, kot da je zgolj še ena naključna dobrina. Zahtevati, da se spoznajo s predmetom svoje obravnave in da se torej spoznamo, saj se od tujcev ne sprejema daril. Sploh pa:

nočemo več daril,

zahtevajmo plačilo!

Najprej nekatere specifike ekonomije umetnosti, nato nekateri pogoji dela na umetnostnem področju: antropološki vidiki

Naslov ni mišljen kot nevtralnoinformativna oznaka »dramaturgije«

I Besedilo se opira na vprašalnike o pogojih dela, ki smo jih s kolegi iz oddaje *Teritorij teatra* na Radiu Študent poslali izbranim delavcem na področju sodobnih vizualnih in scenskih umetnosti na začetku leta 2017. Vprašalniki za področje vizualnih umetnosti so bili poslani tridesetim delujočim in prisotnim akterjem vseh ključnih delovnih profilov, različnih starosti, spolov in delovnih statusov (samostojni in formalno samozaposleni, delujoči v ali sodelujoči z nevladnimi kulturno-umetniškimi organizacijami, sodelujoči ali redno zaposleni v javnih kulturnih zavodih). Poleg osnovnih podatkov o delavcu (starost, izobrazba, spol, status, primarno področje delovanja, dodatna področja delovanja) smo v njih izpostavili nekaj osrednjih tematik, in sicer ekonomske pogoje dela, družbene pogoje dela in dejavnike, izkušnje, sodelovanja z javnimi zavodi in NVO, status samozaposlenega v kulturi ter vpliv neformalnih mrež in medijev na delovanje tega področja. Zanimala nas je predvsem percepcija pogojev dela in dejavnikov v zadnjih dobrih desetih letih. Vrnjenih in izpolnjenih vprašalnikov za področje vizualnih umetnosti je bilo petnajst.

besedila, ampak bolj kot predlog, kako bi bilo o pogojih dela v umetniškem polju smiselno razmišljati, kadar se pri tem neposredno opiramo na percepcijo kulturnih delavcev. Pri tem ne gre le za imperativ, da bi bilo treba t. i. »praktične ideologije« kulturnih delavcev nujno misliti na podlagi širših strukturnih pogojev, do katerih naj bi zaradi potopljenosti v svojo prakso in majhni »umetniški mehurček« imeli ti zgolj pogojni dostop. Gre bolj za to, da je treba o (domnevnih) spremembah pogojev dela govoriti previdno. Vsekakor je smiselno najprej poskušati premisliti, kaj točno naj bi bilo specifično za stadij pred domnevnimi (zaznanimi) spremembami in katere okoliščine bi lahko vplivale na percepcije sprememb. Najbolj splošno rečeno gre torej za vprašanje metodologije

– če se na primer pogojev dela lotimo na podlagi raziskave splošnih sprememb zakonodaje, se osredotočimo na sociološki aspekt kulturne politike, partikularne izkušnje delavcev neizbežno potisnemo v ozadje. Če pa se osredotočimo na uveljavljene teze, vezane na fiksirane pojme, kot je neoliberalizem, II partikularne izkušnje delavcev zvedemo na funkcijo njegovega ilustrativnega potrjevanja. V kolikor (preveč) v ospredje postavimo izjave samih kulturnih delavcev, lahko hitro zanemarimo dejstvo, da so se te iste splošno sprejete teze (vsaj) v zadnjih desetih letih v večji meri razširile tudi v samo umetnostno področje in diskurz akterjev. Torej zane-

II Najpogosteje razumljen bodisi kot globalni politično-ekonomski red, sklop strukturnih prisil, ideologija ali tehnika vladanja, ki deluje na existenco ljudi in oblikuje (delavsko) subjektiviteto.

marimo dejstvo, da je v izjavah akterjev zelo težko razločevati, kdaj gre za partikularne izkušnje in doživljanja, kdaj pa artikulacije, ki se opirajo na splošno sprejete poudarke v zvezi s temo. III Rešitev za to metodološko zagato vsekakor ne more biti enostavno ta, da se primerjalno opremo na antropološke raziskave sprememb in pogojev dela, vezane na kontekst »dela nasploh«, saj v tem

III Diskurz o fleksibilizaciji in prekarizaciji dela na področju vizualnih umetnosti se je v Sloveniji bolj množično formiral šele nekje po letu 2010, kar je časovno sovpadlo z bolj neposredno zaznavnimi posledicami ekonomske krize iz leta 2008. V ta okvir je mogoče všteti tako razširitev publicističnih prispevkov samih delavcev, pogovorov in okroglih miz v njihovi (so)organizaciji kot tudi fokuse razstavnih dogodkov in umetniških del o tej temi. Ravno tako sem spadajo tudi individualni strokovni raziskovalni prispevki, ki so uspeli seči onstran akademske sfere in sooblikovati refleksije in artikulacije položaja delavcev v polju umetnosti in kulture, torej kontekstualizirati in podružbiti individualizirane izkušnje, kamor je na primer nedvomno mogoče umestiti knjigo *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma* filozofinje umetnosti Bojane Kunst iz leta 2012.

primeru tvegamo zabrisovanje ali celo eliminacijo specifik umetnostnega področja, ki jih moramo nujno vzeti v obzir. Proces individualizacije delavcev in manko socialne zaščite v primeru fleksibilnega in prekarnega dela, ki sta najbolj evidentna pokazatelja sprememb pogojev dela znotraj praktično vseh delovnih sfer v zadnjih dvajsetih letih, je pravzaprav mogoče opredeliti kot zgodovinsko stalnico dela na področju umetnosti. IV

IV Če se v tej navezavi na primer omejimo na primerjavo obdobja samoupravnega socializma in zadnjih dobrih dvajsetih let, se že leta 1966 vzpostavi inštitucionalizirana oblika umetniškega dela kot enega od svobodnih poklicev na način formalnopravne oblike neodvisnega dela (na umetniškem področju so poleg specializiranih umetniških poklicev tu všteti še filmski ustvarjalci). Pogodba iz leta 1966 sicer zahteva, da si prispevke za socialno zavarovanje krijejo delavci sami, vendar hkrati dopušča, da jih krijejo stanovska društva. V primeru plačevanja socialnega zavarovanja (od najnižje osnove) s strani stanovskih društev in iz republiških sredstev morajo vsi našteti izpolnjevati določene pogoje, izkazovati svojo ustvarjalno izjemnost.

»Simbolna ekonomija umetnosti«

Ena najbolj očitnih skupnih točk, ki so jo izpostavili spraševanci, je, da v zadnjih desetih letih ali dlje (odvisno od tega, kako dolgo že aktivno delujejo na umetnostnem področju) zaznavajo spremembe, ki se nanašajo na naraščanje števila delavcev, organizacij (društev, zavodov, nevladnih organizacij), prostorov za prezentacijo umetnosti in produkcije. To naj bi vodilo v temeljne spremembe v vrednotenju, predvsem pa v poglobljanje razlik med vrednostjo posameznih delavcev ali produkcije, v zvezi s tem pa so številni izpostavili pomen »vlaganja v reprezentiranost«. Ključni dejavnik simbolne in/ali eko-

To pomeni, da socialna zaščita – kot v knjigi *Paradoks neplačanega umetniškega dela* izpostavi Katja Praznik – v veliki meri funkcionira kot nagrada.

nomske vrednosti dela posameznega delavca oziroma njegove produkcije je torej po mnenju spraševancev tesno povezan z njegovo zastopanostjo in prisotnostjo na področju, z vidnostjo v javnem prostoru, v oboje pa naj bi bilo treba vlagati (dodavno) delo. Tukaj gre za »simbolno ekonomijo umetnosti«, kot je bilo predvsem v okviru socioloških in kritično-teoretskih obravnav umetnostnega področja to poimenovano in se v veliki meri nanaša na logiko vrednotenja umetniških del in dela, torej ne nujno na izključno umetnika samega. Simbolna vrednost umetnostnih del se na primer formira na način njihove neekonomske valorizacije v procesu distribucije in cirkulacije. V veliki meri je vezana na proces generiranja pomena umetnostnega dela in dela umetnika s strani ra-

znolikih umetnostnih strokovnjakov, ki ju interpretirajo (umetnostni zgodovinarji, akademiki), posredno ali neposredno vrednotijo (umetnostni kritiki) ali posredujejo širši javnosti (kustosi in kuratorji preko razstav/predstav in diskurza, ki jih spremlja, v kulturnih organizacijah zaposleni za odnose z javnostjo preko PR-ja, kulturni novinarji). V

V Na tem mestu ni prostora za širšo obravnavo pogojev možnosti »simbolne ekonomije umetnosti«, vsekakor pa je ta v temelju vezana na specifične ekonomije umetnosti od modernosti naprej, ki jih je mogoče misliti na podlagi premika od fiksne, pogodbeno vnaprej določene (ekonomske) vrednosti (na podlagi seštevka uporabljenih materialov in kvantificiranega dela umetnika) k diskutabilni simbolni vrednosti, na podlagi katere se formira tudi ekonomska, vzporedno s tem, ko umetnik začne nastopati na prostem trgu in za anonimnega odjemalca. Onstran tega so ključnega pomena tudi ontološke specifične umetnosti od modernosti naprej; v pogojih moderne imperativa inovacije, ki vključuje kritično pozicioniranje v razmerju do umetniške tradicije, se namreč vsaj do neke mere razvrednotijo uveljavljeni kriteriji simbolnega in ekonomskega vrednotenja umetniškega dela (na podlagi medija, žanra, šole itn.). Umetniško

Proces interpretacije in različnih oblik posredovanja tako vzpostavlja prisotnost, vidnost, družbeni ugled in simbolno vrednost umetnostnega in umetnikovega dela v okvirih strokovne javnosti, ki medirajo med umetnikom in njegovo širšo publiko. Ta vključuje potencialne delodajalce, kupce in podpornike, pa tudi kulturno-politične odločevalce, ki na podlagi strokovne valorizacije (število strokovnih člankov, razstav/predstav, stanovske nagrade itn.) in medijske valorizacije (število medijskih odzivov, kritik) odločajo o razdeljevanju javnih sredstev (strokovne komisije Ministrstva za kulturo, mestnih občin, fundacij, skladov itn.). Strokovna

delo od modernosti naprej je pomensko in ontološko individualizirano, pomen pa se generira sekundarno, skozi njegovo (diskurzivno) mediacijo, družbeno aktualizacijo, potrošnjo ipd.

in medijska valorizacija ter mediacija med umetnikom in širšo zainteresirano javnostjo pa sta hkrati tisti, ki formirata interes, percepcijo vrednosti in ugleda ne le individualnega dela in umetnika, ampak tudi posameznega umetnostnega področja ali umetnosti nasploh.

Na podlagi osnovnega orisa logike delovanja simbolne ekonomije je torej mogoče izpostaviti, da ta deluje na način kompleksne sodelovalne in mrežne strukture. Ta ni vezana toliko na posamezno umetniško organizacijo (nevladno organizacijo ali javni zavod), ki bi jo lahko do neke mere mislili analogno situaciji v industriji (na primer kooperativno-mrežna struktura na ravni posamezne tovarne, firme, inštitucije). Ravno tako je ni mogoče vezati na posamezno delovno skupino oziroma poklic (samozapo-

sleni umetniki, kritiki, teoretiki, kuratorji, producenti itn.), kar bi lahko vzpostavljalo občutek pripadnosti določeni poklicni skupini in pomagalo razviti oblike solidariziranja med njenimi pripadniki. Gre bolj za kooperativno-mrežno strukturo na ravni umetnostnega področja in področja umetnosti kot celote. To bazira na medsebojni eksistencialni odvisnosti njenih členov (kuratorji, galeristi in kritiki od umetnikov ipd.) v razmerju do »zunanosti« (potrošniki, privatni in javni financerji). Potreba po umetnosti in percepcija umetnosti kot dobrine s strani njenih »potrošnikov« je navsezadnje zgodovinsko vzpostavljena in vzdrževana preko sistema javnih kulturnih inštitucij, javnega financiranja in umetniške strokovne javnosti kot mediatorja s širšo javnostjo, torej preko formiranja kulturne

politike na prelomu iz 18. v 19. stoletje.VI

Če sklepamo iz izjav spraševancev, ti kulturno politiko vsekakor razumejo širše kot golo oblastno in administrativno dejavnost državnih organov, saj naj bi po njihovem mnenju bila ta v temelju odgovorna za vzpostavljanje pogojev zaznanega poglobljanja konkurenčnega boja med delavci na področju. Tega je seveda mogoče po eni strani navezati na povsem objektivne okoliščine permanentnega

VI V tej navezavi je ključno vprašanje, kaj je pravzaprav mišljeno s pojmom »kulturna politika«; če jo razumemo predvsem kot oblastno in administrativno dejavnost države, ki v kombinaciji z interesnimi boji skupin na umetniškem področju disciplinira umetniško produkcijo in njene producente, namreč pred očmi izgubimo ravno njene širše produktivne vidike. Torej njeno vlogo v oblikovanju družbenih vrednot, okusov, navad (vezano predvsem na preživljanje prostega časa državljanov), ki vključuje tudi oblikovanje percepcije funkcije umetnosti, njenega družbenega mesta, vrednosti in ugleda.

naraščanja števila delavcev ob neustreznem zviševanju razpoložljivih javnih sredstev in manjšanju podpore s strani privatnega sektorja (zaradi manjšanja družbenega ugleda umetnosti), po drugi strani pa je to mogoče povezati tudi s spremembami v modalnosti kulturne politike, ki so jih zaznale in izpostavile prej omenjene sociološke analize kulturne politike ter jih povezale z ideologijami, ki spremljajo neoliberalne ekonomske reforme. Ena od teh bi naj bila tudi normalizacija potrebe po zunajumetnostni legitimaciji investiranja javnih sredstev v umetnost, torej po postopni eliminaciji koncepcije umetnosti kot dobrine same po sebi. VII Ker je,

VII Ta potreba se manifestira predvsem na način, da je možnost pridobitve javnih sredstev v vse manjši meri odvisna izključno od individualnih referenc prijavitelja (posameznega delavca ali organizacije), ki bazira na njegovem predhodnem

kot smo nakazali predhodno, delo posameznega člana umetniškega (pod) področja strukturno odvisno od dela drugega in spremembe pogojev delovanja katerega od členov povratno vplivajo na delo drugega kot tudi na delovanje področja kot celote, naj bi bila kulturna politika odgovorna tudi za manjšanje medijskega prostora. To učinkuje na dostopnost umetnosti za širšo publiko, vodi v večjo samozadostnost in zaprtost področja, hkrati pa vpliva tudi na individualne akterje, še posebej samozaposlene v kulturi, ki preko števila medijskih objav dokazujejo relevantnost in javno dostopnost svojih (preteklih) programov, na tak način pa si tudiboljšajo pogoje za uspešnost pri kandidiranju na javnih razpisih za sofinanciranje, od katerih so odvisni. VIII

Manjši družbeni ugled umetnosti je po mnenju nekaterih vprašanih neposredno povezan z vzpostavitevjo, razširitvijo in normalizacijo koncepcije, da umetnost **»ni nekaj, kar bi ljudje razumeli kot dobro, ki se jo**

Manjši družbeni ugled umetnosti je po mnenju nekaterih vprašanih neposredno povezan z vzpostavitevjo, razširitvijo in normalizacijo koncepcije, da umetnost **»ni nekaj, kar bi ljudje razumeli kot dobro, ki se jo**

VIII Poleg dostopnosti umetnosti za širšo publiko torej medijska prisotnost vpliva tudi na širši interes javnosti, v končni fazi pa družbeni ugled področja. Manjšanje obsega medijskega poročanja in števila kritik v dnevnem časopisu in strokovnih publikacijah, ki ga je (v primerjavi z letom 1986) potrdila tudi primerjalna empirična raziskava sociologinje kulture Maje Breznik, izvedena leta 2016, tako po mnenju nekaterih spraševancev v širši javnosti vzpostavi percepcijo umetnosti kot nepotrebne luksuza in zajedavke javnega proračuna. Glej: Breznik, Maja (2016): »O krizi kritike: Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti«, v: ŠUM#6 (Umetnost-kritika), Društvo galerija BOKS, Ljubljana: 571-606.

in že valoriziranem delu. Namesto tega postopek kandidiranja za javna sredstva prijavitelje sili v to, da neprestano dokazujejo, da obstaja potreba po storitvi, ki jo ponujajo. Da je njihova storitev bolj konkurenčna od storitve kakega drugega prijavitelja in da ima storitev, ki jo ponujajo, »dodano vrednost« (na primer v obliki zunajumetnostnih ciljev, kot so vključevanje ranljivih družbenih skupin, širjenje dostopnosti ipd.).

plačuje«. Povezana je torej z razširitvijo pod- ali celo neplačanosti dela znotraj samega področja oziroma normalizacijo t. i. »dela za simbolni kapital ali reference«, ki sili kulturne delavce, da opravljajo dodatna projektna dela v večji ali manjši bližini izvornega poklica. Dejstvo, da si na osnovi svojega primarnega poklica večina kulturnih delavcev ne more zagotoviti osnovnih sredstev za preživetje, v temelju vpliva na percepcijo lastnega dela; delavci svoje primarno delo razumejo kot hobi, skorajda prostočasno dejavnost, delo, ki ga opravljajo za oddih in iz ljubezni ter veselja.

Delo-za-delo

Alternativa delu za plačilo je, kot so formulirali tudi spraševanci, delo za simbolni kapital ali reference. S tem

so v največ primerih mislili na pripravljenost delati, ne da bi za delo dobili plačilo, ker računajo na to, da se bo akumulirani simbolni kapital prevedel v ekonomskega na neki drugi ravni oziroma kasneje. Umetniki so tako na primer pripravljene investirati lastna sredstva v produkcijo dela in ga predstaviti brez honorarja, saj javna predstavitev v referenčnem umetniškem prostoru zvišuje simbolno vrednost njihovega dela. Akumulirani simbolni kapital posameznika ali njegovega dela, ki izhaja iz družbenega priznanja, ugleda, prestiža, za sprševance ne nastopa kot vrednota sama po sebi, ampak zgolj pod pogojem, da potencialno lahko izboljša njihov trenutni profesionalni, posredno tudi eksistencialni položaj (se torej lahko samooplaja, pomnoži).

Onstran tega se delo za simbolni kapital lahko nanaša bodisi na obdobje, ko delavec šele vzpostavlja pogoje, da bi si sploh lahko zagotovil nadaljnje delo oziroma obstanek na področju, ali pač obdobje, ko je to že dosegel, vendar ju mora permanentno reproducirati. Status kompetentnega delavca na umetnostnem področju nikakor ni nekaj fiksnega, nekaj, kar dosežemo enkrat za vselej (na primer s formalno izobrazbo), niti ni avtomatično zagotovilo za delo, ampak zgolj njegov nujni predpogoj. Če želimo, da se pridobljeni status kompetentnega delavca prevede v dejanske delovne projekte, je treba ta status vzdrževati, vzdržuje pa se ga ravno preko dela. Status kompetentnega delavca na področju in dejanska možnost, da dobimo delo, sta torej neposredno povezana z

vzdrževanjem naše prisotnosti in ugleda na področju na način mreženja, socializiranja, neprestane dostopnosti in javne prisotnosti. Delo za simbolni kapital, ki je povezano s povečevanjem možnosti za nove delovne priložnosti, pa je tudi tisti moment, kjer se objektivne ekonomske okoliščine dela v večji meri, skorajda nerazdružljivo spajajo z mikrodržbami.

Težko razločljiva segmenta profesionalnega in družbenega sta morda še bolj evidentna, če primerjamo delovno okolje samozaposlenega kulturnega delavca s t. i. klasičnim delovnim mestom v vzpostavljenem delovnem kolektivu. Za razliko od slednjega mora samozaposleni lastno, najpogosteje začasno »kooperativno okolje« vzpostavljati sam preko lastnih socialnih in profesionalnih mrež

in poznanstev. Pri tem pa mora neprestano nihati med razdiralno močjo konkurence kot osrednjim gibalom »ekonomske igre« in ekonomske vezi na eni strani ter socialnimi vezmi, ki naj bi bile utemeljene na solidarnosti, ekonomiji recipročnosti ipd. Torej neprestano taktizirati in manevrirati med ekonomičnostjo solidarnosti s potencialnimi sodelavci v posameznem prihajajočem produkcijskem projektnem ciklu ter percepcijo le-teh kot konkurentov na področju in »prostem trgu za javna sredstva«.

Onstran tega se delovna situacija samozaposlenih kulturnih delavcev v največ primerih manifestira na način nihanja obdobja pre- in podzaposlenosti. Obdobje nadpovprečnega posvečanja delu je v veliko primerih povezano z upanjem, da bi postopoma »na-

predovali«, dosegli večje pripoznanje na trgu delovne sile, preko tega pa višji dohodek, delovno varnost in podobno. Pri tem obdobje nadpovprečnega posvečanja delu ne poteka nujno na način družbene izolacije, odtegotovanja od prostočasnih aktivnosti in socialnih stikov, ki jih je mogoče umeriti v okvir prostega časa. Onstran tega, da je delo na področju sodobnih umetnosti pogosto sodelovalno, namreč lahko obdobje nadpovprečnega posvečanja delu predstavlja tudi povečano socializacijo v profesionalno-socialnih krogih (obiskovanje profesionalno-družabnih dogodkov in prireditelj). Posledično to pogosto vodi v vedno tesnejše prepletanje intimno-socialnih (na primer prijateljskih, partnerskih) in profesionalno-socialnih stikov, kar še dodatno onemogoča diferenciacijo

cijo med delovnim in prostim časom, tako v »objektivnem« kot »subjektivnem« smislu.

Solidariziranje in sodelovanje se torej v primeru samoza-poslenega delavca na področju vizualnih umetnosti nerazločljivo spajata z naravo in pogoji dela. Socializacija tako predstavlja integralni del dela in jo je mogoče povezati s tem, kar Guy Standing v navezavi na prekariat imenuje delo-za-delo (**work-for-labour**). Izraz se pri tem nanaša na delo, ki sicer samo po sebi nima menjalne vrednosti, je pa priporočljivo oziroma v določenih primerih celo nujno. Nanaša se bodisi na obdobje nedela oziroma nezaposlenosti (na primer povpraševanje po delu, aktivno iskanje zaposlitve preko vladnih služb, pridobivanje certifikatov oziroma dokazil za

različne kompetence ipd.), bodisi na delo, ki ga zaposleni sicer opravljajo v delovnem času (na primer **networking** izven delovnega časa, komuniciranje od doma, čez vikend, zvečer), ali pač delo, preko katerega posameznik reproducira svojo prisotnost na trgu delovne sile, se dodatno izobražuje, pridobiva kompetence in veščine, da bi bil na trgu delovne sile konkurenčnejši. IX

V vprašalnikih je bilo eno od vprašanj neposredno osredotočeno na mnenje o delovnih tveganjih. Praktično vsak sogovornik je pri tem med delovna tveganja umestil izgorelost, ki je v veliki meri rezultat prekomernega dela zaradi manjšanja honorarjev in nemožnosti predvi-

IX Glej: Standing, Guy (2011): *The Precariat: The New Dangerous Class*, Bloomsbury Academic, London, New York.

devanja, kdaj bodo honorarji izplačani. Mnogi so izpostavili strah pred zdravstvenimi težavami, ki onemogočijo delo, posredno pa – če gre za dlje trajajočo delovno odsotnost – strah pred izpadom iz socialno-profesionalnih mrež. Način, kako projekcije delovnih tveganj vplivajo na izbiro dela, je najbolj evidentno izpostavila ena od samozaposlenih vizualnih umetnic: **Začasna prekinitev sodelovanja znotraj enega področja zaradi delovanja na več področjih (kot videastka delujem na področjih likovnih, uprizoritvenih in avdiovizualnih umetnosti) - vsak od teh zahteva tvojo prisotnost, tudi če ne na konkretnih projektih, vsaj v socialnih krogih. Porodniška ali bolniška sta bolj upravičeni kot prehajanje iz enega na drugo področje, najmanj odobrava-**

nja pa je s prehanjem iz neprofitnega na profitno področje. O izgorevanju pri vsem tem seveda ni vprašanja. Že sama zavrnitev projekta, ker enostavno ne moreš biti na petih projektih hkrati, je tveganje, da ne boš več dobil take priložnosti ali da te naslednjič ne bodo poklicali k sodelovanju. Torej delaš vse ali pa nič.« V njenem primeru je posledica strahu pred tveganji, ki so povezana z delom, da dela še več, saj lahko zavrnitev enega od projektov vodi v nadaljnje zapiranje možnosti za delovne priložnosti. Pri tem je ključni paradoks ta, da se kot z delom povezano tveganje opredeljuje tudi samo obdobje opravljanja dela, ki pomeni bodisi začasno odtegnitev od profesionalno-socialne mreže določenega umetnostnega področja (na račun

dela v samoti ali dela na drugem področju) bodisi začasno omejitev te profesionalno-socialne mreže na sodelujoče na konkretnem projektu.

Imperativ samoodgovornosti in individualizacija

Uvodoma omenjene antropološke raziskave načinov, kako spremembe in pogoji (industrijskega) dela zadnjih dvajsetih let in več vplivajo na izkušnjo dela, izpostavljajo predvsem imperativ samoodgovornosti in individualizacijo delavcev. Imperativ samoodgovornosti naj bi se manifestiral z uzurpacijo številnih, ne le z delom neposredno povezanih področij človeškega življenja z jezikom trga, ekonomije in menedžmenta. Ravno tako ga je mogoče povezati z razširitvijo logike tržne racionalnosti na področje vsakdanjega življenja, ki vključuje tudi

samopercepcijo posameznikov in percepcijo njihovega odnosa do drugih. Za razliko od tega se individualizacijo, ki jo je mogoče do neke mere razumeti kot nasprotje podružbenja, povezuje predvsem z »zami-ranjem metanaracij o dani družbenosti«. Pri tem sta tako samoodgovornost kot individualizacija seveda podprti oziroma pospremljeni s številnimi strukturnimi spremembami v modalnosti ekonomskih in socialnih politik oziroma z odnosom (državnih) inštitucij do posameznikov. Ti se manifestirajo tako v spremembah na makro- (na primer v razmerju sistemov socialnega varstva in trga delovne sile) kakor tudi na mikro-nivoju. Spremembe na slednjem vplivajo tudi na organizacijo vsakdanjega življenja posameznikov, na njihove želje in pričakovanja, pro-

jekcije preteklosti, odnos do samih sebe in percepcijo njihovega odnosa do drugih oziroma družbe. Spremembe v samopercepciji delavcev naj bi torej vodile v to, da svoje delo v vse manjši meri razumejo kot družbeno aktivnost za zadovoljevanje lastnih potreb kot pripadnikov delovnega kolektiva, države ali družbe. Namesto tega naj bi ga v vse večji meri povezovali s svojimi lastnimi ambicijami, gradnjo lastne identitete, samoizpolnjevanjem in samouresničevanjem, projekcijami svoje (ne)uspešnosti nastopa na trgu delovne sile. To vključuje tudi gradnjo, izpostavljanje oziroma (dodatno) delo na posebnostih specifičnosti delavcev, na primer preko izpostavljanja (pomena) njihovih značajskih in osebnostnih lastnosti, t. i. osebnostnega **brandinga**.

Vse naštetu, ki se nanaša na spremembe v okvirih industrijskega dela, pa je vendarle mogoče opredeliti kot eno od zgodovinskih specifik dela na področju umetnosti. To lahko do neke mere povežemo s pojmom avtorstva, ki ga lahko apliciramo na vse osrednje poklicne skupine področja in ga v nekem smislu lahko razumemo ravno kot obliko individualno vzdrževanega in na umetniškem področju pripoznanega osebnostnega **brandinga**. Akumulirani simbolni kapital delavca, ki v veliki meri bazira na vzpostavitvi in pripoznanju njegove posebnosti in nezamenljivosti, je torej predpogoj, da je ta sploh lahko pripoznan kot relevanten in kompetenten na področju, da posledično sploh lahko dobi delo oziroma »tržno realizira«
 produkte svojega dela. V tej navezavi pa je

vendarle nekoliko težje povleči sklepe, kako širše spremembe pogojev dela in modalnosti državnih politik, predvsem pa imperativ samoodgovornosti in individualizacije, ki v zadnjih desetletjih v vse večji meri preči vse delovne sfere, vplivajo na delavce na področju umetnosti. Ali torej morebiti poglobljajo izpostavljene specifikke dela na področju umetnosti, jih zgolj dodatno normalizirajo, ali pač vzpostavljajo kakšno tretjo možnost. Da bi se temu poskušali vsaj v neki meri približati, je smiselno nekoliko dodatno osvetliti, kako se pravzaprav vzpostavlja identiteta posameznih poklicnih skupin na področju umetnosti, predvsem pa tudi enotnost posameznega umetniškega podpodročja ali področja umetnosti kot celote.

Kot so izpostavili številni sociologi

kulture, ki so pri tem pogosto aplicirali antropološke ugotovitve s področja umetnosti, naj bi se vtis enotnosti umetnostnega področja vzpostavljali preko medsebojnih »bojev« samih akterjev. Pierre Bourdieu izpostavi boje med že uveljavljenimi in uveljavljajočimi se, ki najpogosteje – ne pa nujno – sovpadajo z različnimi generacijami, in tudi boje med zagovorniki t. i. avtonomnih in heteronomnih principov vrednotenja oziroma hierarhiziranja znotraj samega področja. X Maja Breznik

X Avtonomni principi vrednotenja in hierarhiziranja so pri tem vezani na v zgodovinski konstituciji ali avtonomizaciji umetniškega področja vzpostavljene strokovne kriterije vrednotenja in hierarhiziranja, tesno prepletene ravno s simbolno ekonomijo in simbolnim kapitalom. Za razliko od tega so heteronomni principi vrednotenja v veliki meri percipirani kot področju zunanji oziroma kot umetniškemu področju »od zunaj« vsiljena logika ekonomskega in političnega profita. Glej: Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, UK.

v zvezi z enotnostjo področja preko dejavnosti akterjev izpostavi moment nekakšne recipročne kritike in vzpostavljanja vere v umetnost, ki naj bi bazirala na posebnem skepticizmu. XI Enotnost umetniškega področja se torej, če sledimo Bourdieuju in Breznik, med drugimi tvori ravno preko percepcije drugih akterjev na področju kot konkurence; preko neprestanega vrednotenja konkretnih umetniških akterjev in njihovega dela s strani drugih akterjev na tem

XI Pri tem se nasloni na Evans-Pritchardovo raziskavo pripadnikov ljudstva Azande glede dominantne religiozne prakse in njihovega odnosa do nekaterih šamanskih zdravilcev, ki jo je Jack Goody, ki je iz nje izhajal, opisal kot posebni skepticizem. Posebni skepticizem tako označuje odnos nejevere do posamičnih šamanov, ki pa ne izključuje vere v magijo. Kljub priznavanju obstoja lažnivih, koristoljubnih šamanov namreč pripadniki ljudstva Azande še vedno verjamejo, da obstajajo tudi »pravi«, ravno tako pa ohranjajo vero v šamanizem kot tak. Glej: Breznik, Maja (2013): *Posebni skepticizem v umetnosti*, Sophia, Ljubljana.

področju in hkratnega ohranjanja vere v umetnost nasploh vseh vključenih. Preko neprestanega vrednotenja, vzpostavljanja razlik med »pravimi« in »lažnimi« pa se vzpostavljajo tudi neformalna zaveznitva, se torej tvorijo formalne/formalizirane in neformalne skupnosti med enako mislečimi. Tovrstne formalne in neformalne ekonomije, bodisi v neformalnih kontekstih dogovorjene oblike recipročne pomoči in podpore bodisi zgolj t. i. tihi pakti med simpatizerji, so v največji meri vezane ravno na simbolno ekonomijo. Na primer na način enostranskega ali recipročnega vzpostavljanja družbenega ugleda, pomena, vrednosti in kvalitete v razmerju umetnik/kurator in kritik, ki njuno delo vrednoti, v razmerju umetnika, ki k sodelovanju pri projektu povabi drugega

umetnika ipd. Lahko bi torej rekli, da gre v primeru umetnostnega področja za skupnost, ki se po eni strani tvori preko percepcije medsebojne odvisnosti individualiziranih akterjev, hkrati pa preko percepcije njihove medsebojne konkurenčnosti, ki pa ni vseobsegajoča (t. i. boj vseh proti vsem), ampak interesno selektivna. Gre torej za kooperacijo med delavci preko njihove ločenosti na podlagi razlik in individualnosti/individualiziranosti.

Kako torej na takšno specifičnost delovno-družbenega okolja področja vizualnih umetnosti vplivajo zaznave permanentnega slabšanja pogojev, manjšanje družbenega ugleda umetnosti in percepcija družbene odvečnosti in nepotrebnosti delavcev samih? **»Po sili razmer so se vzpostavile številne socialne in**

profesionalne mreže. Po lastnih zapazanjih (to je moje osebno mnenje) je scena mlajše in srednje generacije (recimo nekje okoli 40. leta starosti) veliko bolj kolektivno nastrojena in verjame v skupno dobro, se združuje in sodeluje. Generacija, ki je profitirala od spremembe sistema v zgodnjih 90. letih pa drugače razume družbeno in s tem umetniško hierarhijo oziroma verjame v hierarhijo in hegemonijo. Zakaj? (spet po mojem mnenju) Ker pač lahko,« izpostavi samozaposleni kritik in kurator srednje generacije. Iz te izjave ni razvidno, na katero obliko nehierarhičnega povezovanja in združevanja se točno nanaša in kako točno naj bi se po njegovem mnenju manifestirala »kolektivna nastrojenost« ter verjetje v skupno dobro srednje in mlajše generacije

delavcev na področju v Sloveniji. Ni evidentno, ali gre za morebitno izpostavljene tematike in vprašanja znotraj umetnostnega, vezane predvsem na srednjo in mlajšo generacijo, ali pa se, nasprotno, spraševanec nanaša na dejanske prakse v smislu razširjenega egalitarnega povezovanja, sodelovanja, deljenja med akterji, ki se borijo proti zaznanemu zaostrovanju razlik med akterji na področju. Na podlagi do sedaj izpostavljenega pa je vendarle mogoče sklepati, da so zaznane zaostrene okoliščine dela na področju vodile in še vodijo v širjenje neformalnih oblik recipročne pomoči kot mehanizmov vzpostavljanja (občutka) varnosti in zaupanja. Ravno tako pa vplivajo na večanje pomena socialnega mreženja kot enega od pogojev, da sploh prideš do dela.

MATJAŽ
ŠMALC
O narodnem
interesu

Ko smo pred dobrimi tremi leti objavili razpis za prvo sezono ŠtudenTeatra, verjetno nismo vedeli, v kaj smo dregnili. Vse skupaj se je dobesečno zgodilo čez noč. Z Markom Bratušem sva sedela na kavi (pivu mogoče ...?) in razglabljala, kako smo v Sloveniji fenomen, žal v negativnem smislu, saj daleč naokoli ni države, ki

bi imela tako slabo razvito študentsko gledališče izven gledaliških akademij. »Slabo razvito« je sicer tu še olepševalni izraz. Pravzaprav kar oksimoron. Ker če hoče neka stvar biti razvita, čeprav slabo, mora prej obstajati ... Beseda na besedo, kava na kavo (ali res mogoče pivo na pivo ...) in skoraj začrtala sva, tako bolj za hec, kako bi izgledal projekt, če bi ga delala midva. Malo sva pisala, malo sva

risala (čez leta bo seveda obveljala romantična verzija, da sva načrt narisala na papirnato servieto ... oz. na podstavek za pivo), potem pa se je postavilo neizogibno vprašanje: Zakaj točno ne narediva tega projekta? Ne Marko, kot takratni umetniški vodja vodilnega slovenskega **off** gledališča, katerega namen je nuditi mladim gledališkim ustvarjalcem pogoje za raziskavo, in ne jaz sam, ki bi glede

na moj položaj to itak morala biti moja »službena dolžnost«, nisva našla boljšega razloga kot »... eee, ampak letos sva za to že prepozna ...«. No, kakšno kavo (OK, zdaj sem res že skoraj popolnoma prepričan, da je bilo pivo ...) kasneje sva ugotovila, da pač nisva človeka, ki bi nama takšne malenkosti preprečile, da izvedeva to, kar sva si zabila v glavo. No, čez dan ali dva je izšel raz-

pis, v prvih petih urah smo prejeli preko 40 prijav, do konca 10-dnevnega roka pa 92 ... Skupinam smo dali prostor za vaje, mentorja za pomoč in Gledališče Glej oz. festival Glej, ŠtudenTeater, kjer so lahko svoje predstave pokazali širnemu svetu. Šest mesecev kasneje se je zgodil prvi festival Glej, ŠtudenTeater in prvih šest premier. Kljub temu, da je ta tako genialen projekt plod dveh še bolj geni-

alnih mož, pa razlog za zagon ŠtudenTeatra ni bil kaj bistveno dlje od »fino bi bilo, če bi bilo« ... Umanjkala je tehtnejši razmislek, kaj sploh pomeni študentsko gledališče oz. kaj pomeni njegov neobstoj. Umanjkala je ugotovitev, da z odsotnostjo gledališča študentov naš celotni kulturni in politični prostor izgubi refleksijo morda najbolj zdravega kritičnega dela javnosti; tistega, ki ni obremenjen s preteklostjo, temveč ga zanima

svet v tem trenutku, saj bo že v naslednjem trenutku ta svet predstavljal njihovo prav nič olepšano realnost, kamor bodo pahnjeni iz (še vedno) varnega zavetja študija. Seveda mi, ta stari, sprejemamo kritike. Vsaj dokler nam jih ni treba poslušati. Študentje pa naj bodo lepo veseli, da se boriš za njih, da jim omogočamo dolgo dobo brezskrbnega študija in poskrbimo, da bo njihov vstop v naš svet kar najbolj gladek.

Resnica je seveda, da oni ne vstopajo v naš svet, temveč da mi živimo v njihovem, tako da je toliko bolj paradoksalno, s kakšno ihto se oklepamo ideje, da smo nepogrešljivi, nezmotljivi, nad vsako kritiko. Seveda mi to počnemo v njihovo dobro, ker mi pač vemo bolje. Ker študentje so naivni, konformistični, zanima jih samo, kje bo naslednji koncert in kje se da dobiti bone za zastonj pivo. Ja kaj pa je že kdo naredil pametnega,

ko je bil v študentskih letih? No ... razen Kosovela. Pa Cankarja. No, pa Gatesa pa Zuckerberga. Pa ... no, kakorkoli – mi vemo bolje! Tako ideja o zagonu gledališča študentov ni zgolj nekaj, kar se bo lepše videlo v letnem statističnem poročilu, temveč s stališča zdrave (kulturne) politike nujna stvar, ki se je ne bi smelo reševati ob »kavi«, temveč verjetno na kakšnem višjem nivoju. Še sreča, da Marko in

Matjaž nista človeka poglobljenih analiz, še sreča, da ne vesta, kaj je narodni interes, kulturna politika in nujnost razvoja mladega človeka v kritično in razmišljujoče bitje. Še sreča, da nista dovolj pametna, da bi se obrnila na »višji nivo«, sicer bi se o »nujni kritičnega izraza študentske populacije« verjetno še po treh letih in pol govorilo na kakšni razširjeni seji komisije za **istraživanje nafte i gubljenje vremena**. Če smo

prvo leto
govorili,
da smo
študentom
omogočili
platformo
za ustvarja-
nje, danes
ugotavlja-
mo, da smo
jim dali
predvsem
platformo
za razmi-
slek o druž-
bi in okolju,
v katerem
živijo. In o
svetu, ki ga
vzgajamo
za njih. V
treh letih je
nastalo 18
predstav
– 18 vizij
sveta. In
predvsem
nastaja
generaci-
ja mladih
ustvar-
jalcev, ki
bodo – ne
glede na
to, kaj bodo
dosegli in
spremenili –
lahko rekli:
»Imeli smo
možnost

kričati – in

biti slišani!«

Zdelo se je smiselno gledališki list »zlorabiti« in ga napisati kot križišče različnih tematik in vsebin, mu podeliti večplastnost ter ga do neke mere narediti sočasnega in senzibilnega v oziru na kulturno polje, pa najsi gre za komentar ali poglobljene premisleke o inštituciji umetnosti, za teoretsko izpiljene konceptualne zapise ali preprosto za refleksivno-kritiško prakso, ki pogosto izgublja svoje mesto v medijskih hišah, se pa zato v velikem zamahu preoblikuje in išče nove prostore (pogosto so to novi mediji), manj oldskuler-ske, na žalost bolj specifične in namenjene partikularnim bralcem ter odkrito incestuozne. Da ne bo pomote, zaradi majhnosti in zgoščenosti scene (govorimo o nekakšnem »zip fajlu« slovenske kulturniške scene) se to itak ves čas dogaja, prav veliko ne pomaga dejstvo, da se piska_ec nahaja v neki od umetnosti ločeni medijski hiši, kajti pogosto išče vir zaslužka tudi v drugih projektih, ker ji_mu status prekarne_ga zunanje_ga piske_ca pač ne nane-se dovolj. Torej sta prekarizacija in ekonomsko izčrpavanje med razlogi za to, da se je spremenila tudi narava kritike, ki se v največji meri manifestira skozi feminizacijo tega polja in upad ugleda kritike. Dotični uvodnik pišem že toliko časa, da sem – morda celo nalašč – prilezla do 8. marca, in če ne zdaj, kdaj potem ponovno obuditi sintagmo, ki je pred nekaj časa zaokrožila po kulturniškem življu. **Mlade kritičarke**, se je šušljalo, one so krivke za krizo kritike. Da ne ponavljam četrtič – četudi nikdar ni dovolj – raje vračunam (in ponovim!) odlomek dramatizacije, ki jo je kolektiv Sic! (aka mlade kritičarke) zapisal v revijo Šum:

(Po motivih odgovornega K.) Zakaj samo sprašuješ in ponavljaš? Ne znaš povedati nič svojega? Morda kaj manj teoretičnega. Poglej, lahko je npr. Teza 2: najprej je moški spol, ne kritičarka, čeprav je teh, tako grulijo že ulični golobčki (je več golobic ali golobčkov?), bržkone več. Moška oseba normira in kritičarke so kritiki – nosilci Kritištva. Najprej je Kritik, ki je po številnosti in zasedenosti vlog polno zaposlen, realno pa krpa kot urednik in avtor (ali dramaturginja, moderatorka).¹

¹ Mlade kritičarke [sic!] 2016. Šum na kritičarkah. Tretja ponovitev. Šum #6. Str. 548.

Najprej je bil kritik, njegov analitični instrumentarij in njegovo pooblašeno mesto izrekanja, in šele nato je bila **mlada kritičarka**, nerodna v pretirani teoretski investiciji in nedoletna v argumentaciji. Sliči na to, kar je pol stoletja pred tem tako pertinentno zapisala že Simone de Beauvoir v *Drugem spolu* (1949).

Mlada kritičarka je »odklon od norme, novela zakona, odtis modela«¹¹ Izčrpavanje medijske krajine in njeno ekonomsko siromašenje ter krčenje bazena pisk_cev zelo pomembno intervenirajo v še eno realiteto kritiškega polja, in sicer da so piske_c_i, delujoči v prekarnih prijateljsko-kolegialnih odnosih, pogosto tudi neizprosni tekmeči, ki kandidirajo za nekaj (plačanih) mest na sceni. Kaja Kraner z veliko natančnostjo in antropološkim uvidom (skozi vprašalnike) vizualne scene izrisuje temeljne spremembe pogojev dela umetniškega polja v prispevku **Najprej nekatere specifične ekonomije umetnosti, nato nekateri pogoji dela na umetnostnem področju: antropološki vidik**.

Eden od poudarkov je prav ta, da je umetnostno polje formirano na način skupnosti, preko percepcije medsebojne odvisnosti individualiziranih akterjev, ki pa so hkrati tudi v medsebojni konkurenčnosti.

Ta ni **boj vseh proti vsem**, temveč je vselej interesno selektivna. Ker je feminizacija kritiškega polja globoko razjedla ugled, pogosto uredniki in urednice z veliko hvaležnostjo v svoje vrste raje povabijo redke moške pisce in stiskajo pesti, da je vendarle (ne) kakovost tista, ki določa sintagmo **mlade kritičarke**, ne pa strukturne premene položaja kritike. Enostavno povedano, da je problem **mladih kritičark** v tem, da so resnično slab(š)e, po naključju pa tudi ženske. S selekcijskimi mehanizmi se seveda šibijo potencialni poskusi kakšnega bolj premišljenega kolektivnega odpora in vnaša razdor v že tako individualizirano-pragmatično skupnost, kar je pogosto temeljni problem kontinuiranega in glasnega boja scene.

V januarsko-februarskem zavezništvu, ki ga je umetniška scena kot odpor proti siromašenju in nerazpoznavnosti ter majhni vrednosti umetniške prakse v javnem prostoru, zlasti tiste, ki je del pogosto progresivnejšega nevladnega sektorja, uspela vzpostaviti (in vsaj za hip preskočiti majhne razlike!), se je odprla tudi debata o

¹¹ Bahovec D., Eva, 2013. *Fenomenologija ženskega duha. Sprema beseda*. V Drugi spol. Druga knjiga. Doživeta izkušnja. Simone de Beauvoir. Krtina: Ljubljana.

problemu medijev in njihovem odnosu do umetniških vsebin. Javna RTV getoizira dotične vsebine tako, da jih pomika vse globlje v večerne ure, kar prispeva k zmanjšanju ratingov, ti pa postanejo glavni argument za nadaljnjo marginalizacijo in odprejo manevrski prostor za morebitno ukinjanje. Lovljenje visokih ratingov je svojevrstna perversija, ki ne more in ne sme biti argument hiše, financirane z javnimi prispevki. S tem hitro pristanemo na tiraniji večine in teptanju manjšinskih vsebin, s čimer pa zagotovo ne računa javni interes oz., kot v pronicljivem komentarju o kulturni (ne)politiki ***Plačilo, ne darilo!*** (v domiselni navezavi njenega delovanja na Derridajevo konceptualizacijo daru, ki daje vtis, da umetnikom in umetnicam politika nekaj podarja, ne pa da jih plačuje za njihovo delo) izpostavi Pia Brezavšček: ***»Javni interes pač ni enak interesu trga in smoter kulture ni uresničevanje tega, kar javnost hoče, ampak prej pokazati, kaj je sploh možno hoteti.«*** (89) Da problem ni samo na strani getoizacije, marveč tudi formacije vsebin, je drugi nujni poudarek. Javna TV v poročevalski maniri homogenizira pretežno vse nekdanje obstoječe žanre, pri tem pa zatrjuje, da ima današnji gledalec prehiter ritem in zato prenizko pozornost za kakšno bolj analitično in daljšo vsebino. Vendar če so ***Oči kritike*** resda nekoliko ***passé***, je treba izumiti nove načine, ki bodo tudi televizijo povrnile na zemljevid formacije diskurzov o umetnosti in nenazadnje pokazale, kar je šele možno hoteti. Da ne govorimo o časopisnih hišah: Delo je napovedalo varčevanje, s tem pa trimesečno prekinitev sodelovanja z zunanjimi sodelavkami_ci, kar pomeni popoln izbris kritik, saj te ustvarja po večini prekariat. Časopisne hiše, sprivatizirane v dveh etapah (najprej v 90-ih, ko so novinarji postali solastniki, in potem z odprodajo deležev), ne zavezuje javni interes, a je treba spomniti, da so bile tudi te hiše masivno podprte z javnimi skladi, in to prav na deficitarnem področju kritištva. Težka sledljivost in prerazporejanje sredstev iz javnih skladov bi bilo najbolj elegantno zaobiti z vpejljavo kakšnih kulturniških štipendij za kritike in kritičarke, ki pa bi bili zavezani pisati za eno od časopisnih hiš v vnaprej dogovorjeni količini. Na okrogli mizi Društva novinarjev Slovenije o medijskem spremljanju kulture so urednice (Živa Emeršič, Tanja Lesničar Pučko, Ženja Leiler) pogosto izpostavile lastno nemoč v zvezi s spreminjanjem politike uredništva, saj je to prej kakor v njihovih rokah stvar uprave in ekonomskih tokov. A kdo drug, če ne nekdo na tovrstni

140 poziciji, ki ima (vsaj) minimalne vzvode moči in lahko prispeva k mobilizaciji (pogosto izčrpane in atomizirane scene), lahko to počne skozi določeno odprtost in premišljevanje o novih modelih kulturnega novinarstva?

Ob tovrstni situaciji se zdi še toliko pomembneje vztrajati na žepih svobode in na zlorabljanju dotičnega lista, saj se s tem potencialno lahko hrani bazen piscev, generacijsko zamejenih z oznako **mladi**, ki se jim zaradi krčenja medijskega prostora krči prostor za (plačane!) objave. Preostanek medijske krajine, razen redkih izjem (Radio Študent, eden redkih, ki nase prevzema tudi izobraževalno skrb, nekdanja Tribuna, revija Šum itn.), pogosto deluje po inertnosti, torej po dobro znanem in utečenem modelu reprezentacije in reprodukcije obstoječega stanja. V tem oziru bi lahko tudi ŠtudenTeater brali kot odporništvo proti utečeni reprodukciji (gledališkega) stanja, ki ga osebnoizpovedno popiše Matjaž Šmalc v članku **O narodnem interesu**. Dobro razvita študentska gledališka praksa lahko pomeni avtonomijo od (včasih) zaprašene akademskega ustroja, mesto razvijanja drugačnih odrskih poetik, predvsem pa mesto šiljenja kritične osi študentske populacije, »morda najbolj zdravega kritičnega dela javnosti« (106).

V največji meri je gledališki list namenjen novi produkciji Tjaše Črnigoj, ki se naslanja na konstitutivni tekst nekdanje Mezopotamije, **Ep o Gilgamešu**. Poleg intervjuja, ki popisuje njeno metodo dela in priprave na Gilgalovanje, ta del vključuje še komplementarni element, popis Tomaža Kovačiča **Onkraj smrti, onkraj samoumevnosti**, ki s skrbnostjo in natančnostjo začrta kontinuiteto njenemu gledališkemu snovanju. Najde jo v razmerju med jezikom in telesom (**»neznosnost telesa, ki se muči z besedo«**), od Medeje do Gilgalovanja in njegove določujoče pripone **-anje**. Mračni Marko v **Gilgameševih umiranjih** opozori na izjemno pomembno navidezno razliko med Gilgamešem – junakom in Gilgamešem – strahopetcem, oba sta namreč, vsak na svojem polu, del **velike Smrti**. Marko tak absolutizem **Smrti** razvije v skladu s Freudovim načelom nagona smrti, pri tem pa hkratio zarisuje poti iz smrti kot principa (76), ki jih lahko riše (deformira) samo ob branju Deleuzovega in Guattarijevega Anti-Ojdipa, kjer smrt konstatira kot konstitutivni del življenja. Svetlana Slapšak pa v predavanju, ki smo ga iz govornega prenesli v pisni medij, pri tem pa izgubili nekaj igrive naslade njene predavateljske orientacije in

naknadno pogrnili rigidno (pisno) kontinuiteto, razpre aktualnost Gilgameša, ves miselni napor pa gre zlasti vprašanju feminističnega branja tega epa. In tako zaključujem, kjer sem pričela: z vprašanjem statusa ženske. Kako je lahko tako star tekst po svoje tako zelo pred nami v tem, da ima ženska v njem mesto tiste, ki razvetljuje, je prinašalka civilizacije in kulture, medtem ko v nekaj stoletjih kulminira v nevarnost za moškega in postane dobro utečena podstat patriarhata do danes. Nekaj se velja naučiti iz Gilgameša.

MEDTEM, V GLEJU

Pajčevina

Avtorska predstava/

Generacija generaciji

Premiera: 23. februar 2018

Glej

O predstavi

Vsak je sam, ko ostane sam. Pajčevinasto nebo. Skupina dijakov dela gledališče. Vsak posebej išče odgovor, v srečanju najdemo skupno. Prazna steklenica, pikova dama, raztrgan papir, klop na železniški postaji, zmečkan krompir in rojstni dan brez mene, vse to je lahko zapuščeno, prazno, nenaseljeno. Eno močno čustvo lahko izraziš z vsakodnevnimi stvarmi. Ampak biti sama je tudi priložnost biti točno to, kar zares sem jaz. A hkrati se v pravi družbi vse da.

Kolofon

Avtorji in nastopajoči:
Brina Predalič
Timeja Liplin Šerbetar
Tara Šimič
Karin Oražem
Amadea Pristavec
Matic Šmolič
Lana Gerželj Bizjak

Mentorici:

Medea Novak, Maja Šorli

Oblikovanje luči:

Grega Mohorčič
Tehnična sodelavca:
Martin Lovšin,
Klemen Švikart

Producentka:

Inga Remeta
Produkcija:
Gledališče Glej

O programu

Generacija generaciji

Program Generacija generaciji v Gleju izvajamo že tretje leto. V njem mlade, pretežno srednješolske starosti, spodbujamo in vodimo, da ustvarjajo lastno gledališče, gledališče mladih za mlade.

Projekt Generacija generaciji podpirata Mestna občina Ljubljana in Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

ŠtudenTeater 3.0

Festival avtorskih predstav študentk in študentov

9.–11. marec 2018

Glej

Produkcija:
Gledališče Glej in Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti

O programu ŠtudenTeater
ŠtudenTeater je program, ki ga sta ga Glej in JSKD vpeljala z namenom spodbujanja in razvoja gledališča študentov negledaliških smeri.

Vsakoletna avtorska dela študentje predstavijo na istoimenskem festivalu v Gledališču Glej.

Kako narediti 8 super predstav na leto?
Potrebuješ zajeten budget pa umetniški svet, programske usmeritve, ansambel 40 igralcev, armado sodelavcev, še eno armado scenskega osebja, dva ali pa raje tri paralelne super odre za nemotene vaje pa ...

Ali pa potrebuješ samo super idejo in hordo super študentov, ki gredo z glavo skozi zid in enostavno delajo in ... naredijo 8 super predstav. Preprosto? No, nam to uspeva že tretje leto!

Matjaž Šmalc

Kako hitro otroci odraščajo. Projekt ŠtudenTeater je še pred parimi leti bil zgolj ideja ob pijači, letos pa vstopa že v svojo tretjo sezono, ki bi jo mladosti navkljub lahko poimenovali že kar »zrelo obdobje«. Iz pleníc, prek kratkega obdobja otroških bolezní, naravnost na faks. No, sicer pa se kaj drugega od ŠtudenTeatra niti ne bi pričakovalo. Naj živi obdobje faksa, ki naj traja vsaj toliko kot povprečen študij na FDV-ju! Na še naslednjih 20 let!

Marko Bratuš

MRTVI HOČEJO

O predstavi
(Tik tok.) A vi pa še kar tukaj? Ja, dobro, potem pa dajmo. Khm. Pet nas je bilo, vsi mladi in polni življenja. Še že od prej poznamo, prijatelji torej. Oziroma, dva sta par. Pa vsak ima tudi par problemov. (Tik tok.) Pa kaj to nekaj tiktaka, jebemti? (Ura teče, tik tok reče.) Še kar. Haha. To je za crknit smešno. Tako, v mojem stilu. Aja, drugače pa smrtno resna predstava. (Publika zaploska.)

Kolofon

Režija: Žiga Hren
Nastopajo:
Alex Centa, Matevž Rems,
Kaja Šavodnik, Anže Škofic,
Katja Štefanič

Fotograf: Žiga Hren
Mentor: Marko Bratuš

RESNICA

O predstavi
Njena zabava. Nihče ne ve, kdo je ona.
Je on njen najboljši prijatelj? Je ona njegova bivša? Je ona njej zelo všeč? Je on njen fant? Je ona njena prijateljica?

»Kaj je to? Ali je to komedija ali je resnica? Čemu se mučite? Če so ugasnile tiste mlade, blodne sanje, ko je napočil dan — zakaj ne pozabite nanje, ne živite ob belem dnevu, v resnici?«

Ivan Cankar

Kolofon

Režija, dramaturgija:
Helena Šukljan
Nastopajo:
Lea Klančič, Ylenia
Mahnič, Blaž Sovan, Kaja
Brina Lršič, Timeja Liplin
Šerbetar, Špela Popit
Prelogar

Fotograf: Izidor Čok
Mentorica: Tjaša Črnigoj

PRED APLAVZOM

O predstavi
Odmor in priprava na nekaj, kar je tej osebi blizu. Verjamemo v njeno igro in njeno prepoznavnost. Vsi jo poznamo, a hkrati o njej ne vemo nič. Zdi se nam, da smo ji blizu, a smo vendar tako daleč. Vstopimo v njen intimni prostor in spoznamo del resnice. Vidimo vse, kar nam je drugače skrito. Igra v igri ni videna. Maska razpade. Aplavz.

Kolofon

Režija: Gašpar Marinič
Nastopa: Anastazija Leščak
Fotografinja: Lana Špiler

Mentorica: Zala Šajko

GOLOBI PLEŠEJO TANGO

O predstavi
Šibki smo. Izolirani od svojega pravega potenciala. Pahnjeni v skrajnosti ekstremov, ki so sčasoma postali norma in zapoved spodobnega življenja. Linearnost časovnice narekuje ritem, po katerem strumno korakamo v prepad. Izkoreninjeni žejno iščemo hektar plodne zemlje, kjer bi se lahko ustavili, zadihali in končno pognali korenine na mestu, ki bi si ga sami izbrali. Izpostavljeni smo lastni igri in pretvarjanju kot še nikoli poprej. A nekoč bomo nehali igrati. Postali bomo točno to, kar smo hoteli. Ne bomo več viseli med igro in realnostjo. Realizirali bomo igro. Naveličani sami sebe se bomo prebijali skozi življenje. Dokler laž ne bo zmagala. Takrat ... Takrat boste prišli vi.

Kolofon

Režija: Nuša Knez
Nastopajo:
Ita Weber, Maja Drnovšek, Jan Šlapanar, Mariah Štranščak
Fotograf in Vizualije:
Nejc Cencelj

Mentorica: Leja Jurišič

SVET BO BOLJE

O predstavi
Znašli smo se tam, kjer je zdaj. Z veliko žlico bomo zajeli mango. Pritisni, da resetiraš. Nadejaj se strahu, ker ga kmalu več ne bo. Bremena so prerasla v več, kot so lahko. Boš kolobaril v prazno ali živel od sreče? Pritisni, da resetiraš. Za trenutek, večnost.

Kolofon

Režija: Nuša Knez, Gabriela Lozancič, Eva Rolih
Nastopajo:
Domen Blatnik, Neja Frbežar, Kaja Jordan, Tim Lončar, Maša Ošlak, Ana Ribič
Vizualije: Nastja Mezek

Mentorica: Ajda Valci

SPREGLEDANA

O predstavi
V predstavi *Spregledana*, ki je bila na oder postavljena po navdihu kratke proze avtorice Kaje Grozina, boste lahko videli svet, ki ga še ne poznate. Tistega, za katerega mogoče niste vedeli, da sploh obstaja. Tistega, pred katerim vsi bežimo. Popeljale vas bomo v naš svet, ki je na eni strani poln travm, gnusa, grdobje, na drugi pa popolnoma normalen, strasten, morda na trenutke celo ljubeč. Predstavile vam bomo svet alterega, ki ga boste ves čas gledali, vendar šele na koncu videli. Ne spreglejte!

Kolofon

Režija in nastop:

Katja Andrinek, Nina Furlan, Kaja Grozina, Tea Rozman

Fotograf: Vaš Foto Rozman

Mentor: Mateja Kokol

PREDSTAVA

O predstavi
»Vse so odšle. Ostala je sama. A na obzorju se riše nekaj velikega, rumenega ... Slastnega. Treba je!«

Kolofon

Režija: Zala Mojca Jerman

Kuželički

Nastopa: Doris Barat

Besedilo: Doris Barat

in Zala Mojca Jerman

Kuželički

Mentor: Lroč Kaurin

NIČ NOVEGA

O predstavi
Drama *Kaligula* avtorja Alberta Camusa je služila kot inspiracija pri oblikovanju avtorskega projekta *Nič novega* (po motivih Kaligule Alberta Camusa). Z gotovostjo lahko trdimo, da se Kaligula nahaja v vsakem izmed nas, kajti težko obdržimo krepost in moralno usklajen notranji kodeks v času vsesplošne egoistične nadvlade. Hkrati s tem nas definirajo tudi drugi ljudje, preživeti dogodki in storjena dejanja, ki lahko privedejo do morebitne manifestacije Kaligulovih nazorov. Navsezadnje je vse odvisno od posameznika, kako se bo na to odzval in živel dalje.

Oriše se vsakdanjik petih študentov. Nekateri prijateljujejo že nekaj let, drugi so se šele spoznali – vsem je skupno učenje, kako živeti v skupnosti. Med njimi se sčasoma vzpostavijo različni odnosi, kjer ključno spremembo v njihovi vsakdanjosti predstavlja izginotje enega izmed cimrov.

Destruktivnost, zasejana
po njegovi vrnitvi,
se prenese na ostale
sostanovalce. Postopoma
prične uničevati notranjo
harmonijo sobivanja,
kar privede do obuditve
potlačenih spominov,
zamolčanih besed in
nerazčiščenih koncev.
Kako bodo končali? Bodo
enaki? Bodo drugačni?
Bodo srečni ali nesrečni?
Navsezadnje ...
»Je kaj novega?«
»Še zmeraj nič.«

Kolofon

Režija: Kaligula

Nastopajo:

Ajda Godec, Kim Godec,

Žiga Hren, Luka Kuhta,

Eneja Urnaut

Fotografinja:

Zala Zagoršek

Mentor: Zoran Petrovič

Produkcija: Zavod Moment
in GT22

*Festivalska ekipa in
produkcija*

Umetniško vodstvo in
koordinacija projekta:
Matjaž Šmalc, Inga Remeta,
Marko Bratuš (k.g.)

Festivalska tehnika:
Martin Lovšin, Grega
Mohorčič, Klemen Švikart

Izvršna produkcija:
Inga Remeta

Glej, stiki z javnostmi:

Jure Novak

JSKD, stiki z javnostmi:

Maja Čepin Čander

Fotografinja: Neža Oblak

www.glej.si

www.jskd.si

Festival organizirata:
Gledališče Glej in Javni
sklad republike Slovenije
za kulturne dejavnosti.

Glej



Festival podpirajo:



KAMPUS



Mestna občina
Ljubljana

Glej, rezidenta 2018

Starci: Hana Vodeb in Tin Grabnar

Avtorja projekta *Starci*, Tin Grabnar in Hana Vodeb, sta se odločila svoje rezidenčno leto v Gledališču Glej posvetiti zgodbam vsakdanjih ljudi v prepričanju, da se pod površjem vsakdana skriva tisoče dramatičnih, iskrenih in relevantnih spominov, pripetljajev in izpovedi.

Z avtorsko ekipo se bosta posvetila preslišani generaciji, ki je danes vse bolj odrinjena na rob. Škozi vse leto bodo spoznavali starostnike iz resničnega življenjskega okolja. Prisluhnili bodo njihovim zgodbam in se metaforično sprehajali skozi široke arhive njihovih že skoraj pozabljenih spominov. Med starostniki je skrito bogato izročilo, ki mu danes nihče nima več časa prisluhniti. V času vsesplošnega poveličevanja mladosti si bomo na odrskih deskah vzeli čas in prisluhnili najstarejšim.

Vsak izmed nas se nahaja v procesu staranja. Iz trenutka v trenutek smo vse bližje zgubani koži, sivim lasem, ukrivljeni držji in tresočim se rokam. Mogoče nas ravno zato misel na starost straši. Straši nas misel, da bomo nekoč spremljali počasno usihanje svojega telesa. Avtorska ekipa bo s

sodelujočimi starostniki spregovorila o procesu staranja in njihovem intimnem doživljanju tretjega življenjskega obdobja. Je res, da v naši družbi vlada odklonilen odnos do starosti? Šmo okuženi s »starizmom«? Mogoče pa nas straši misel na trenutek, ko se bomo pred koncem svojega življenja ozrli nazaj in se vprašali: Kako smo živeli? Kaj bomo odnesli s seboj v grob? Ali še bolje... Kaj bomo pustili za seboj?

Šodelujoče bodo povabili, da izberejo enega izmed svojih spominov in ga nato skupaj poustvarili posebej za filmsko platno. Štarostniki bodo tako dobili priložnost, da postanejo režiserji, scenaristi, snemalci in nastopajoči pri poustvarjanju lastnega spomina. Potovali bodo na lokacije, kjer so se njihovi spomini resnično zgodili. Iskali ljudi, ki jih že zdavnaj ni več. Ustvarili bodo prostore, ki so danes v ruševinah, in tam odigrali že davno minule zgodbe. Na ta način bodo lahko vsaj za majhen trenutek ujeli kratkotrajnost spomina. Š postopki dokumentarnega gledališča bodo na oder pripeljali krhkost osebnih zgodb, razprli varljivost možganskih celic in se soočili z minljivostjo življenja.

Nastale kratke filmske epizode bodo postale osrednji del predstave z naslovom *Starci*. Šodelujoči starostniki, ki bodo delili in v končni fazi tudi posneli svoje spomine, bodo imeli priložnost predstaviti in v živo opisati ozadje svojih življenjskih zgodb. Tako se bosta filmski in gledališki format spojila v kompleksno celoto, ter se medsebojno prepletala in dopolnjevala. Filmsko mišljenje bo prehajalo v gledališko in obratno. Vsekakor pa bo gledališki projekt na odru zaživel v nekonvencionalnem formatu, saj se sodelujoči ne bodo ukvarjali s klasičnimi postopki gledališke igre, temveč bodo na odru prisotni v vsej svoji resnično življenjski kvaliteti. Pri tem se vse zadrege, okornosti in napake, ki bi v klasičnem gledališču delovale kot pomanjkljivosti, spremenijo v čar neposredne, skorajda dokumentarno-realne prisotnosti nastopajočih.

V duhu dokumentarnega gledališča, ki realnost spaja z odrsko fikcijo, je avtorska ekipa rezidenčnega projekta v preteklem letu opravila obširno raziskavo na področju domov za ostarele. Škozi vse leto so v različnih slovenskih regijah organizirali

pripovedovalske delavnice za starostnike. Skupaj s sodelujočimi so razmišljali o procesu staranja, stigmatizaciji, pomembnosti medsebojnega dialoga in že zdavnaj pozabljenih ustnih izročilih. Razpirali so lastne spomine in razglabljali o varljivosti naših misli. Rezultati so skupaj z dokumentarnimi fotografijami, ki so jih posneli kar sodelujoči sami, shranjeni na spletni strani gledališča Glej.

Gledališki oder je eno izmed zadnjih zatočišč, kjer se lahko vrtoglavi ritem našega vsakdanjika vsaj za trenutek umiri. Ponuja nam neprecenljivo priložnost, da spregovorimo o sicer zamolčanih temah. Tokrat bomo prisluhnili preslišani generaciji starostnikov.

Gledališče Glej

Društvo Gledališče Glej
Gregorčičeva 3
1000 Ljubljana
www.glej.si
info@glej.si

Glej, list
Letnik 10, št. 1: Gilgalovanje

Urednica:
Alja Lobnik
Lektorica:
Svetlana Jandrič
Oblikovanje in prelom:
Grupa Ee / Mina Fina, Ivian
Kan Mujezinović
Fotografije:
Ivian Kan Mujezinović

Izdalo Gledališče Glej
Tisk: Štane Peklaj
Naklada: 300
ISSN 1855-6248

Podpirajo nas:
Ministrstvo za kulturo RS,
Mestna občina Ljubljana,
JSKD, ŠOU v Ljubljani,
Gooja, Društvo za
promocijo glasbe



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana

Glej, ekipa

Inga Remeta
predsednica društva,
vodja programa,
producentka
inga@glej.si

Umetniški svet
Jure Novak, Anja Pirnat,
Barbara Poček, Inga
Remeta

Barbara Poček
vodja izobraževalnih in
rezidenčnih programov,
mednarodni projekti,
producentka
barbara@glej.si

Anja Pirnat
vodja projektov,
producentka
anja@glej.si

Jure Novak
odnosi z javnostmi,
vodja projektov
jure@glej.si
jurenovak.org

Grega Mohorčič
vodja tehnike
grega@glej.si

Martin Lovšin
tehnična podpora
martin@glej.si

Klemen Švikart
tehnična podpora
klemen@glej.si

Tajništvo
info@glej.si
rezervacije@glej.si

Gostoljubje
Domen Urh, Tina Abram,
Ana Marzidovšek,
Nina Šafer

Glej, list
Letnik 10, št. 1:
Gilgalovanje

marec 2018
ISSN 1855-6248

