

1997

s

p

maska

o

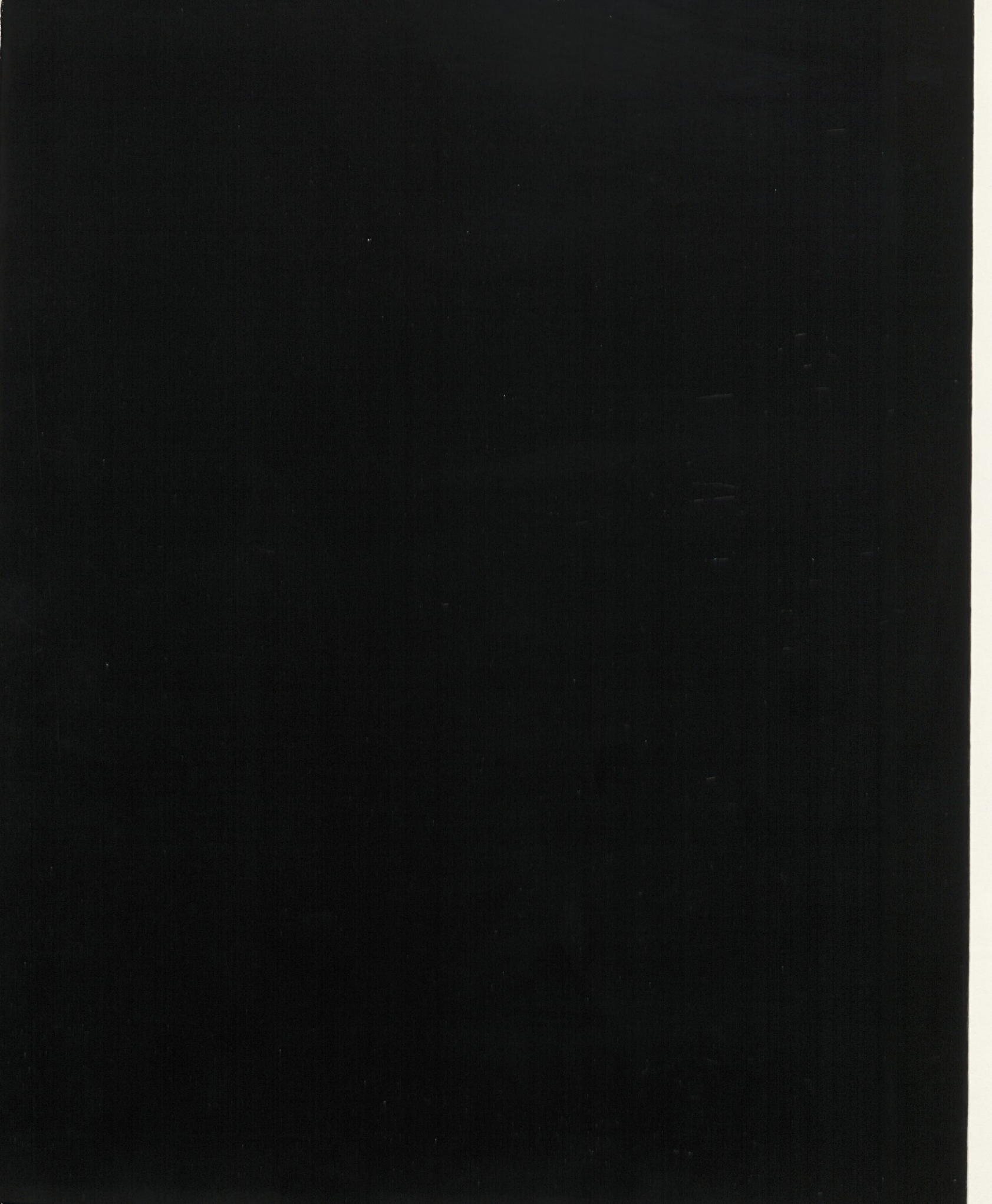
m

ekran

formart

i

500 sit  
n



## uvodnik

2

## orijentirji

4

Janez Strehovec

4, V znamenju "Total Recall"

Vlado Škafar

10, Dva spomina

Bojana Leskovar

14, Moj podpis je kvadrat (intervju z Jožetom Brumnom)

## portreti

20

Polona Finka Čop

20, Čas sanj (intervju z Biggibilo)

Bonnie Marranca

26, Glas EKOLOGIJA Johna Cagea

Ivica Buljan

32, Pogovor z Józsefom Nagyem

## intima

38

Peter Handke

38, Žalost onkraj sanj

Maja B. Jančič

48, Kolumna

42, "A imaš denar?"

Andrej Makuc

Matjaž Klopčič

50, Posluh za nemi film

Barbara Pušič

58, Pogovor z dr. Markom Marinom

## teorija

66

Bojana Kunst

66, Odsotnost spomina

Gilles Deleuze

74, Flash-back

Peggy Phelan

82, Ontologija performansa

## refleksija

88

Rudi Štrukelj

88, Konstrukcija pogleda

Irena Štaudohar

92, Telo med časom in spominom

Stojan Pelko

100, Monumentalni momenti

## pop

106

Maja B. Jančič

Leon Magdalenc

106, Njihova nostalgija

108, Kdo je Peter Vezjak?

## zgodovina

116

Blaž Lukan

116, Skica za uvod v raziskavo o antisemitizmu  
v slovenskem gledališču

## spominčice

124

124, Za spomin

Jedrčt Jež



Če tik za rampo slovenske carine, še pred mostičkom, krenete desno, nato pa sledite toku reke Dragonje, se boste v nekaj minutah znašli sredi sečoveljskih solin.

Natančneje, sredi spomina nanje, saj tu že dolgo sonce ne suši več slanega morja v snežno belo sol, temveč čisto pri tleh gnezdiijo ptice, visoko v nebo pa se pnejo suhe trave. Sprva sploh ne morete verjeti, da je tolikšen del obale, te najbolj neujemljive dalje med valovanjem spomina in čvrstostjo časa, dobesedno konzerviran, da je skrepenel v

**spomin.** Vaš pogled se zato nebogljeno lovi med porušenimi hišami, ki jih iz sna ne zbudi ne hrup jeklenih ptic z bližnjega letališča ne vreščanje galebov. Potem pa začnete kar naenkrat v tem labirintu, ki ima namesto sten oblake, namesto niti pa vodna zrcala, odkrivati drobne odkruške časa: tu na pol priprto školjko, tam stopinjo psa v razpoki postarane prsti. . . . Za hip se vam celo zazdi, da so vibe ometa na kamnitih blokih porušene hiše na las podobne fraktalnemu mnoštvu računalniškega čipa.

Nato pa. . . . V dolgem polkrožnem zalivu, kot bi zrl v na pol prerezano zrelo melancano, se naravnost iz vode pne okostje velike barke. Čas jo je tako obdelal, da se je iz sloke, mlade, čvrste lepotic zmeščala v nekaj, kar je še najbolj podobno Dalijevi palačinkasti uri. Zadek je že čisto v vodi, rebra se krčevito branijo školjk in časa, le kljun se

pne nad površino kot slavolok zmage • To ni truplo, ne grob in ne pokopališče •

**Se spominjate,** kaj ugotovi slepi starec Homer med sprehodom v

Wendersovem *Nebu nad Berlinom* ? “ Glej, glej, postaja, kjer se ne ustavljajo vlaki,  
”  
temveč postaja • Tudi tu se ni ustavila samo ena ladja, zasidrilo se je celo пристаниšče •

Kako je lahko nekaj hkrati suvenir, spomin in memorija ?

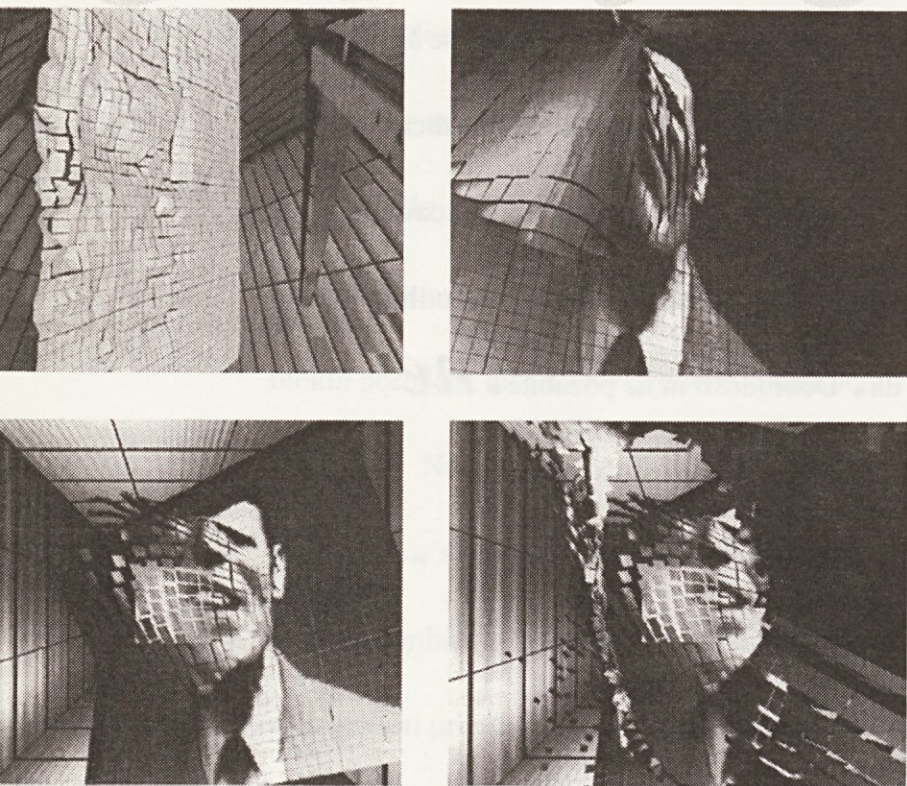
Zakaj smo se torej v treh slovenskih kulturnih revijah — Maski, Formartu  
in Ekranu — odločili skupaj izdati številko na temo spomina ? Ker se pred našimi očmi  
dnevno ustavljajo cele luke, ker tja nekam v tri dalje spomina plujejo ladje, ki se šibijo pod  
težo morja pozabe, ker nimamo več časa, da bi si vzeli čas • Zato je že sama edicija  
*Spomin* predvsem lep spomin • Nastajala je tako dolgo, da so njeni avtorji že zdavnaj  
pozabili na tekste, ki so jo zanjo napisali, računalniki pa so se že nekajkrat zarotili in jo  
v celoti zbrisali iz spomina • A *spomin* se ne da • Dobrodošli in ne pozabite: **ne**

**pozabite.**

V znamenju

# “Total Recall”

Janez Strehovec



**Spomin kot tema kibernetične kulture**

V postmoderni paradigmi, opredeljeni s pluralnostjo kot dominantnim načelom, ki se kaže tudi v kulturi kot *soobstoj* različnih kulturnih modelov, med katerimi pogosto vlada celo kompetitivna napetost, ima vedno bolj vplivno, celomainstreamovsko mesto t. i. kibernetična kultura. Izraz prihaja od kibernetike, in sicer v zvezi z informatičnimi, še posebno mrežnimi fenomeni (pojava kiberprostor in kiberpank), ko gre za večsmerni odnos med človekom in strojem (kot sistemom umetne inteligence), vanjo pa nedvomno spada tudi kibernetična elektronska umetnost interaktivnih instalacij in mrežnih projektov. V kibernetično kulturo zato sodijo pojavi, kot so Internet in druge mrežne institucije (recimo WELL in Media MOO), Disneyland, MTV, digitalni zabaviščni parki (recimo Cybermind in Virtual World), elektronska umetnost, kiberpank, virtualne skupnosti in druge inštitucije kiberprostora in virtualne resničnosti ter tudi kulturni aspekti transpolitičnih in finančnih dejavnosti, ki potekajo v kiberprostoru; trendi te kulture pa vedno izraziteje prodirajo tudi v modo in design in celo v institucije, kot sta Hollywood in CNN. Kibernetična kultura torej postavlja v ospredje dvojico *človek : stroj*, ki sedaj nadomešča tradicionalna napetost para *človek : narava* in *posameznik : družba*.

S to kulturo se odpira pot k novemu civilizacijskemu modelu ljudi Zahoda, za katerega so značilni tisti premiki na področju zaznavne in vrednostne ekonomije, ki jih lahko opredelimo kot kronopolitika, transpolitika, pozgodovina, nova brezglobinska, “alokalna zgodovina globalnega časa”, sočasnost neistočasnih fenomenov, nematerialnost, mrežna konektiranost, soobstoj različnih svetov, gospostvo pogleda, interaktivnost, taktilnost, zveza tehnike in igre (tehnoludizem), kiborg in celostna potopitev. S slednjo

(gre za slovenski prevod angleškega termina *total immersion*) mislimo na fenomen, ki je prisoten tako na ravni množične kulture oziroma industrije zabave (recimo pri zabaviščnih igrah in potovanjih na simulatorjih letenja ali pa pri filmskih projekcijah v tehnologiji IMAX in OMNIMAX) kot tudi pri t. i. elektronski, še posebno elektronski kibernetični umetnosti (interaktivnih instalacij). Ker je celostna potopitev izrazit fenomen kibernetične umetnosti in kulture (tudi z izrazito amerikaniziranim in pop obeležjem) in je to občutje postalo trendovsko v okviru različnih atrakcij v tematskih parkih (od Disneylanda in Universal Studios do atrakcij v lasvegaških hotelih in pariškega kinematografa Cinaxe v Mestu znanosti in industrije), mu v tem besedilu namenjam posebno pozornost, in sicer še posebno v zvezi s spominom in spominjanjem, stimuliranim z napravami za virtualno resničnost, ki implicirajo nekaj, čemur bi lahko rekli tehno-spomin.

Spomin, in sicer univerzalni in digitalno kodirani spomin, je eden temeljnih konceptov kibernetične kulture. Pomnilna zmogljivost je bistvena odlika računalnika, ki v tehnološkem pomenu, pomni vse, kar še ni zbrisano (ang. delete, remove).

Težnja po tehniško podprtem spominu je tudi jedro reprodukcijskih tehnik, ki jih je premislil in opisal že Walter Benjamin v eseju *Umetniško delo v času tehniške reprodukcije*. Reprodukcijske tehnike (pomislimo samo na video trak oz. videorekorder) dovajajo v sedanost tudi pretekle vsebine in z njimi vzpostavljajo neistočasnost znotraj trenutka, tako da so z rojstvom reprodukcijskih tehnik lahko ohranjeni vsi časi in, vsaj načelno, ni več “izgubljenih časov”. Informatične tehnologije pa vodijo tudi k oblikovanju

univerzalnega digitaliziranega arhiva kot "velike monade" v duhu teorije J. F. Loytarda.

## [ Celostna potopitev do dna ]

Kaj je jedro potapljanja? Posežimo najprej po literarno stiliziranem opisu, spodbujenem z aplikacijo fenomenološke metode (v duhu tradicije M. Geigerja in R. Ingardna): Da bi zamenjal medij, kajti medij je danes teritorij, stopi uporabnik-potapljač tja, kjer se mu okolje manj upira; spodnese in zavrti ga, da omahne za trenutek. Nebo se mu spremeni v film, tla so odsevi labirinta ogledal, zgoraj in spodaj zalebdita in se za hip izmakneta, toda do padca ne pride. Ne more pasti, tudi če bi hotel. Da bi uspel proti mediju, rabi dva člena: mlinski kamen in vrat. Ker ne more pasti, niti ni ničesar, kar bi ga vrnilo gor, v prvotno okolje, se potapljač zgane, zaplava; začne krmiliti in potovati, kajti nekam bi rad prišel. Najprej, recimo v 1. krogu, se še razgleduje po površini, uživa v tem, da spoznava robove in stičišča, kjer se ločujeta oba medija, kasneje pa ga začne zanimati globina sama; globina drugega, novega medija. Plavanje poglobi v potapljanje, odrine se od stičišča medijev in se povsem prepusti novemu mediju. Potaplja se tako, da kroži v lokih; v 1. krogu je medij še voljan, potapljač je poln energij in radoveden, okolje se mu komaj kaj upira, tako da zvedavo krmili po njem, sproščeno odkriva, raziskuje.

Imperativ "gremo globlje in spoznajmo še neodkrito" sledi potopitev v 2. krog, za stopnjo globlje. To pa je okolje, v katerem postaneta spodaj in zgoraj manj razvidna, potapljač se sicer še lahko giblje v različnih smereh, toda ko odkriva potopljene predmete in se jih skuša dotakniti, jih identificirati, občuti, da je seganje po njih zanj vedno večji napor; je v položaju, ko

se mu medij začne upirati, tako da je videti, da ga je okolje že sprejelo vase, posrkalo, mu vzbudilo zanimanje za svoje predmete. Je z vstopom v 2. potopitveni krog že konec njegovega potapljanja, se pravi, da se bo vrnil in izstopil iz potopitvenega medija? Nikakor. Na vrnitev niti ne pomisli, ker sredi potapljanja tudi misli zelo malo. Šel je ven. Namreč iz sebe. Potapljanje ga je tako priklenilo, da zdaj namenja pozornost samo še tistemu, kar se upira. In to vedno močneje. Takšno okolje pa je značilnost 3. kroga, v katerem njegovo samopozabljenje doseže vrhunec.

Upiranje v mediju potopljenih stvari še ni nadležno, boleče, toda medijska gmota je vendarle tolikšna, da srečavanje s predmeti zahteva velik potapljačev napor. Veliko dela si da, ko odkriva tiste predmete in njihove skrivne zveze, kajti gošča medija ne omogoča več dotikanja in preglednega srečevanja, ampak zahteva od potapljača, da predvsem grabi, sega po njih, se med njih vrinja. Zdaj njegovo gibanje ni več lahkotno, njegovi zamahi in kroženja so postali krajši, osredotoča se le okrog predmetov, ki mu jih ponuja medij. In ko se prerine skozi koncentrat medija 3. kroga, se mu za hip odpre kanal, ki ga spusti v okolje, ki konstituira 4. krog.

Svetlobe je v njem manj, medij postane svinčen. Na potapljačeve gibe se odzivajo sunki, celo surovi protigibi medija samega. Medij zdaj vrača zamahe. In potapljač je v njem. Povsem potopljen. Komaj da je kje še kakšna razlika, ki ga loči od medija. *Total immersion*. In na tisti točki, ko se lepijo nanj gmote različnih potopitvenih vsebin, se šele zave samega sebe in svoje, potopitvene usode. Tudi tvegane usode izginotja. Iznenada ve, da je prišel daleč, zelo daleč. Na tisti točki se mu odpreta le dve možnosti. Prva

je, iti do konca, se pravi, potopiti se do dna. Potopiti se do točke, kjer se ukine potapljanje, kajti zopet postane razviden en pol, recimo "Maelströmpol", in s tem tisto spodaj in tisto zgoraj. To bi bila potopitev do konca, potopitev do utopitve. Druga možnost pa je pot navzgor, ven iz medija, prekinitve potopitvenega procesa. To pa je pot vračanja, torej plavanje proti površju. Gre za proces, ki nikakor ni enostaven. Ne vrača se po isti poti, njegova predanost mediju popušča, na predmete, ki jih srečuje med plavanjem, ne igra več, kajti zdaj živi iz konca potopitvene zgodbe. Krčevito se izmotava iz medija, in ko pride gor, v medij vsakdanjosti, je omotičen in izčrpan. Končal je še eno "ride". Kot po "petit mort" se mora zdaj počasi sestaviti.

Tu opisano potapljanje ima za model podvodnega potapljača, ki se potaplja, recimo, med koralne grebene, se pravi v neko plastno, strukturirano okolje. Toda potapljamo se lahko tudi v drugačnih okoljih in materialih, recimo v sipek sneg, močvirno goščo ali v jezero lave, pravzaprav bi lahko potapljanje izvedli v vseh štirih prastarih elementih; pri tem bi bilo vsekakor najbolj grozljivo potapljanje v ogenj, med modre, zelene in rdeče plamene in z njim povezano dušenje, izmotavanje in tavanje v dimu ali pa ekstatično metanje v središče luči. In če smo se že tako intenzivno zadržali pri potapljanju v vodo, naj spomnim še na potapljanje v sneg, na izginjanje bodisi v sipkem pršiču bodisi v grobozrnatem, ledenem in težkem, vendar za ritmično odnavanje od njega voljnem snegu, ki pa vendarle sili v grlo, ušesa in nos, duši in ledeni potapljača do bolečine. Potapljanje je namreč mogoče v toplem in vročem, pa tudi v mrzlem in ledenem. Potapljanje do raztopitve in zadušitve, prav tako pa tudi potapljanje do zaledenele negibnosti.

Ta opis potapljanja, osredotočen na potapljanje v

materialnem okolju (toda potapljamo se tudi v nematerialna okolja, recimo med informacije in med snežinke spominov), je le metafora za neko čisto drugo potapljanje, namreč za potopitev v podatkovni medij, apliciran pri delih kibernetične umetnosti. Jedro potapljanja, brez težav prepoznano na podlagi tega opisa, je prepustitev mediju, in sicer težkemu in lepljivemu mediju. Občutje, da te obdaja nekaj gostega in dobesedno nadležnega. Nekaj, kar se upira in ovira, zato ga moraš odpraviti, da kam prideš. Nekaj, kar ovira orientacijo, srka vase, celostno priklepa. Tu ni več kontemplativne distance in na njej temelječega užitka, ampak celostna prepustitev imerzivnemu mediju, ki v pomenu fizioloških podlag taktilne recepcije "sodeluje" s potapljačem. Gre pravzaprav za dvosmerno igro in interakcijo med obema členoma potopitvenega akta, med potapljačem in medijem, ki vodi do inervacije in taktilne "zadetosti" potapljača, ki je med potopitveno aktivnostjo celostno stimuliran.

Potopitveni učinki so nedvomno predmet estetike interaktivne elektronske umetnosti, ki fenomene celostne potopitve (*total immersion*) odkrivana sodobnih kibernetičnih umetninah; pri tem je pomembno, da ti pojavi praviloma soobstajajo (tudi v zvezi) z drugimi razsežnostmi, kot so digitalnost, nematerialnost, taktilnost, interaktivnost, igriva recepcija, kibernetična konektivnost itn. Vsekakor pa so potopitveni učinki rezultat rabe novih tehnologij za celostno stimulacijo, torej tehnologij, ki inervirajo (izraz Walterja Benjamina iz njegovega eseja o nadrealizmu) uporabnika. Takšna tehnologija je danes predvsem virtualna resničnost s svojimi različnimi izpeljavami, katerih jedro je prav omogočanje uporabnikovega potapljanja v potopitvena okolja s 3-d računalniško grafiko simuliranih predmetov in interakcije z njimi. Umetniki del elek-



tronske umetnosti pa si spričo težav, ki jih še vedno predstavlja ta tehnologija za množično recepcijo (težavni vmesniki, zapleteno organiziranje "potopitve" množičnega občinstva v takšna dela), pogosto pomagajo tudi z drugimi tehnološkimi dodatki, med katerimi imajo pomembno mesto predvsem simulatorji letenja.

Celostna potopitev je tudi v tesnem odnosu s tehnološko stimuliranim spominjanjem. S spominjanjem kot lovljenjem samo še pogojno izguljenih časov in kot poskusom njihovega vključevanja v sedanost. Preden bomo kratko opisali neko umetniško delo, ki se na podlagi virtualne realnosti ukvarja prav s spominom, se vrnimo še enkrat k opisu potapljanja.

Potapljač je v njem šel kar se da globoko, pogrezal se je v goščo medija, ki je nanj vedno močnejše pritiskala, tako da je bilo njegovo zaznavanje kar se da "predikativno", zadevalo je ob predmete; aktualnost njegovih aktivnosti je bila tako stimulirana s proti njemu prihajajočimi predmeti-dogodki, da je bilo tisto njegovo stanje pravzaprav pozabljenje. Če skušamo razmišljati o spominjanju, moramo namreč vedno upoštevati tudi njegov antipod, namreč pozabljenje. Tudi tisto, ki gre do konca, do točke, ki je pravzaprav skrajna bolečina čiste aktualnosti, stimulirane z dražljaji z intenzivno frekvenco, ki prihajajo iz sedanosti-prihodnosti. Princip *total immersion* prispeva torej k *total recall*, mu priskrbi kontrastno ozadje.

Potapljačevo pot navzdol lahko torej opišemo kot proces pozabljenja, ki je bil še posebno spodbujen z intenzivnimi, taktilno zadevajočimi predmeti-dogodki, ob katerih je potapljač vročično doživljal. Toda potapljač ni šel do konca, do utopitve, ampak se je vrnil, šel je na

pot navzgor, na pot vračanja, med katero pa se je mrzlično zaznavanje lepljivih predmetov začelo umikati posebno strukturiranemu ovedanju, namreč spominjanju. Potapljač se je odločil, da je nekaj treba **vzeti za spomin**, vendar pa tisto, s čimer bo priplaval na površje, ne bo spominek, se pravi predmet, ampak spominjani dogodek in situacija, namreč spomin na to, da se je potapljal, da je zašel v globoko. Ni se odločil za amforo, temveč za *total recall*.

### [ Spomin, ki piše zgodbe in naredi preteklost ]

Značilno umetniško delo, ki rabi interaktivno medijsko tehnologijo pri realizaciji umetniško kodiranega spominjanja, je instalacija *DETOUR: Brain Deconstruction Ahead* (1994) Rite Addison. Umetnico je pri njenem oblikovanju spodbudil pretekli dogodek, boleča travma, incident, ki je v nekaj desetinkah sekunde usodno zaznamoval njeno vsakdanost in umetniško dejavnost. Doživela je namreč hudo avtomobilsko nesrečo (zato tudi tak naslov instalacije, ki kot sovoznikov klic svari voznika rallyja pred nevarnim ovinkom), ki ji je povzročila hude poškodbe na možganih. Na začetku je bila torej bolečina in izkušnja tragičnega, na podlagi katerega se je umetniško oblikovanje zgodbe šele moralo začeti. Med rehabilitacijo se je seznanila s tehnologijo navidezne resničnosti, ki ji je pomagala tarapevtsko in umetniško. Takrat se je spoznala tudi z dr. Richardom Satavo iz biotehniškega oddelka ameriške vojaške ustanove ARPA, kasneje pa tudi z Jaronom Lanierjem in z raziskovalci iz Boston Computer Society VR Group. Svojo instalacijo, spodbujeno s preteklim dogodkom, pa je postavila v CAVE – potopitveno gledališče za navidezno resničnost, ki ga je oblikoval laboratorij EVL z illinojske univerze pri Chicagu in omogoča 5-minutno

prezentacijo osmim obiskovalcem. *Detour*, postavljen v CAVE (kot Platonovo votlino v novodobnem, virtualnem smislu), je bil uspešnica umetniškega programa na festivalu Siggraph '94, v Evropi pa je Addisonova z njo gostovala na Imagini'95 v Monte Carlu. *Detour* omogoča gledalcu-poslušalcu, udeležencu, rekonstrukcijo in konstrukcijo nesrečne umetničine zgodbe na podlagi učinka *total immersion* v kar se da intenzivnem okolju.

Uporabnik te instalacije se giblje po zvočni, vizualni in taktilni pokrajini, ki se izteče v interaktivni galeriji impresivnih slik, nabitih z močno simboliko. Instalacija omogoča gibanje v različnih smereh, vračanje na izhodišče in občutke pravega potovanja, pospremljena pa je tudi z impresivnimi zvočnimi učinki. "Trip" po njej doseže vrhunec v trenutku, ko se uporabnik odloči za pot v globino posameznih slik: virtualna resničnost mu "postavi" pogled pred izbrano sliko in mu potem omogoči popotovanje vanjo, se pravi naglo potopitev, celo strmoglavljenje v globino slikovnega. Toda to delo omogoča tudi pot *navzgor*, se pravi ovedanje, izmotavanje iz pozabljenja, vračanje iz virtualnosti. Pri tem uporabnik instalacije spozna tisto prvo in bistveno, namreč, da je travmatično spominjanje, ki je bilo v izhodišču umetniškega projekta *Detour*, dejansko šele konstituiralo posebne aspekte preteklosti na podlagi močno individualizirane zgodbe.

Spominjanje torej ne kot nekaj pasivnega, kot, pogojno rečeno, zadevanje ob nastavljene predmete v imerzivnem okolju, ampak kot dejavnost, ki aranžira in gradi časovni obrazec, ki omogoča izkušanje preteklosti (kot zgodbe za sedanost). Kajti preteklosti kot nečesa minulega v umetnosti, in še posebno v elektronski, kibernetični

umetnosti, ni. Sofisticirana tehnologija rabi prav zato, da kar se da obogati trenutek – zdajšnjost, da kar se da majhno enoto časa napolni tako z ujetimi/reproduciranimi minulimi časi kot z najavljajočimi se sledmi prihodnjih časov. Povsem izgubljenih časov ni več. Smo v perspektivi mešanice različnih časov, organiziranih in artikuliranih kot zgodbe, tako da so to časi, ki so prostorno aranžirani, implicirajo snovnost in stimulirajo doživljanje. Elektronske reprodukcijske tehnike so tako uspešne pri lovljenju izgubljenih časov, da je tisto, kar ogroža njihove uporabnike, prav premoč prihajanja (informacij iz vseh časovnih razsežnosti) nad odhajanjem, inputa nad outputom.

# Dva spomina

Vlado Škafar



**festival:** *Il cinema ritrovato* 1995

**dan:** nedelja, 25. junij 1995

**ura:** 22.00 – 23.34

**prostor:** Piazza Maggiore

**velikost platna:** 20 x 12 metrov

**število gledalcev:** 3000 obsedelih in množice v sprehodu

**film:** *Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau, Nemčija, 1921

## I. Bologna

**zvrst:** tragedija

**žanr:** grozljivka

**priložnost:** svetovna premiera restavrirane kolorirane inačice filma

**spremljava:** simfonični orkester

**namestitev:** sedenje na tleh (trpita trtica in križ, pa tudi hrbet in vrat)

**projekcija:** iz avtobusa

V Bologno sem prihajal drugič. Kot prvič, iz Pesara. No, ni čisto res, za prvič ne morem reči, da sem prihajal v Bologno. Iz Pesara sem šel domov, z vlakom, in moral prestopiti v Bologni. Že tja grede sem mislil na to, kako zelo si že dolgo želim sprehoditi se po Bologni, ampak si nisem vzela časa, ker sem že zamujal. V Ljubljano se mi ni tako mudilo, zato sem pogledal, kdaj gre zadnji vlak, ki me še pravočasno pripelje v Trst in stopil v Bologno.

(Sredi tega ukradenega sprehoda – sredi čistega čudenja nad galerijami, ki so v zavetje pečcem vsevprek izdolbljene v boke hiš in nad različno obledelo rdeče rjavo kremo, s katero je nekdo samo zame premazal vse mesto – ko so se sence že dovolj podaljšale, da ni bilo več tako nevzdržno vroče in sem končno dosegel okrožje, kjer domuje znamenita bolonjska univerza, se je pred mano odprl trg in z njim kos neba, ki se ga pod galerijami nisem spomnil pogrešati. Vsedel sem se, da si odpočijem od hoje in čudenja. Trg je bil prazen, tako kot vse mesto. *Bologna sogna*. Sredi dneva, sredi pripeke. Potem me kar naenkrat preseneti žvižganje. Ne morem določiti od kod prihaja. Vem pa, da je od Morriconēja, iz Leoneja, *Bilo je nekoč v Ameriki*. Čez čas se prikaže kolesar. Ne zmoti ga, da sem tam, da ga gledam in se nekemu zahvaljujem za prizor. Kar naprej odlično žvižga in odžvižga mimo. Zvok še nekaj časa prihaja, ko sem spet sam na trgu in zelo srečen.)

Tokrat sem resnično prihajal v Bologno: čakal me je filmski festival (še en čisto kinotečni – festival najdenega in restavriranega filma) in čakalo me je mesto, ki ga poznam, ki ima v mojem spominu živo predstavo, in ki mi je tako všeč. In tokrat sem prišel, da ostanem. Vsaj sedem dni. Dovolj, da ustvarim svet in pogledam nekaj filmov.

*Nosferatu*. Imam majico s podobo sence Maxa Schrecka, ki se vzpenja po stopnišču. Majica je črna, zato je senca bela. Tistega petindvajsetega junija, ko sem na poti na osrednji bolonjski trg srečeval majice s to podobo (in si zanje mislil, da se to noč še srečamo), je še nisem imel. Na trgu se je potem res zdelo, da je vsa Bologna povampirjena. Množica obiskovalcev večernega brezplačnega gala happeninga pod zvezdami se je nevede predala naključju, ki je iz njih sestavilo orjaško črno plahto s tisoči belih Nosferatujevih senc. In čeprav je potem na prav tako orjaškem platnu slika kazala, da podoba Nosferatujeve sence na majicah laže, ker je ozadje v resnici svetlo (grozljiva svetla tema), senca pa temna, to ni nikogar zmotilo. Arhetip nima negativa. Vampir nima zrcalne podobe. Murnau nima para. Vse je bilo pozitivno in majice so šle še naprej v promet.

Predstavitve restavrirane, kolorirane, prvič torej čisto originalne inačice Murnauovega *Nosferatua* in prvič z izvorno simfonično glasbeno spremljavo po rekonstruirani partituri Hansa Erdmanna (ki jo je sestavila Gillian B. Anderson) je bil osrednji dogodek bolonjskega festivala, napovedan za dvaindvajseto uro. Ker je bilo absolutno nujno, da sedim v prvi vrsti na sredini – da imam pred seboj in okoli sebe samo filmske podobe (in moram odmisлити samo orkester... in Andersonko, ki mu maha) – sem se na trg pred pripravljene in varovane stole pritepel že pred osmo. Kmalu se je izkazalo, da je moj stol namenjen bolj eminentnemu gostu. Moral sem na sprehod, da se umirim. In sem se domislil, da se bom preprosto vsedel na tla, pred prvo vrsto stolov. Prvič, preden sem se vrnil na prizorišče, se je tega že domislila horda kinomanov, in sem bil dokončno obsojen na pogled s strani, drugič, potem me je kmalu začelo hudo

zbadati v križu, zbolela je trtica, v nogi so se naselili mravljinčini... Premakniti pa se ni dalo – množica je bila neusmiljena – še manj oditi od Murnaua. In čeprav je bilo nemogoče doživljati lepoto, ker je bilo treba kar naprej dobivati psihične bitke z bolečo fiziko, so velike podobe s platna, podobe živega in zastalega trga, podobe zvezd na nebu in letal, ki so utripali med njimi poskrbele, da so se mravljinčini za trenutke naselili tudi v vrat in krog oči in med možgane.

## II. Locarno

**festival:** 48. festival internazionale del film Locarno

**dan:** četrtek, 3. avgusta 1995

**ura:** 21.50 – 23.55

**prostor:** Piazza Grande

**velikost platna:** 26 x 14 metrov

**število gledalcev:** 7000

**film:** *Senso*, Luchino Visconti, Italija, 1954

**zvrst:** tragedija

**žanr:** ljubezenska drama

**priložnost:** svetovna premiera restavrirane inačice filma

**spremljava:** dež, naliv, kolaps nebes

**namestitev:** zanimiv oranžen plastičen sedež (trpita hrbet in vrat)

**projekcija:** iz montažne kabine

V vodiču po tamkajšnjem filmskem festivalu je v prvem stavku zapisano, da sodi Locarno med kraje z najmanjšim številom deževnih dni v letu v Švici. Sledil je natančen podatek, ki je blizu kakšnemu jadranskemu otoku, recimo Korčuli ali Hvaru. Na hitro sem se začudil takšnemu uvodu, ki je po mojem sodil v druge vrste vodičev in začel hlastati po programu, po naslovih filmov, po režiserjih, po urah in minutah, da si čimprej izklešem idealni vozni red, ki bo ujel čim več postaj.

Že prvi dan pa se je izkazalo, da bo vozni red še kako odvisen od vremena. (Nisem pa še vedel, da bo prav vreme izbralo filmski spomin, ki ga bo edinega s tega festivala slavil zapis z naslovom *Dva spomina* in tudi ne, da se bo ta zapis začel z vremenom.) Za vsak dan je bila napovedana gala kino predstava na prostem, na velikem glavnem trgu, na največjem evropskem platnu, na sedem tisoč sedežih, pod nebom, ki preprosto ni hotelo biti usmiljeno in je šlo rajši postavljat meteorologijo na laž.

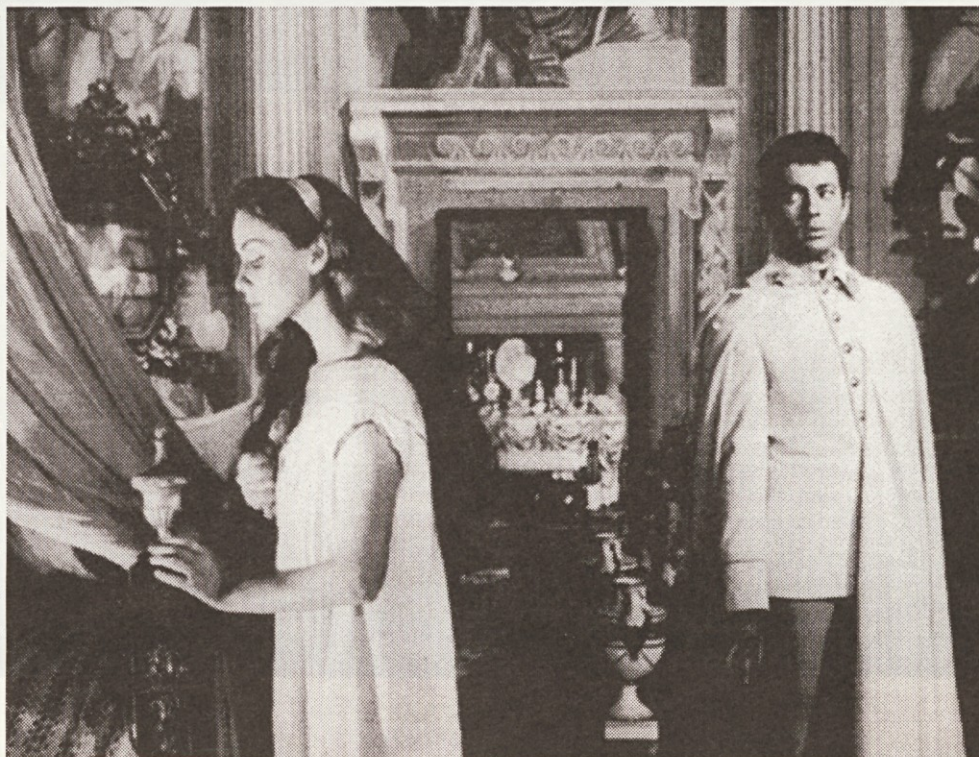
*Senso*. Ni še grmelo in tema je hitela skrivati zlovešče oblake, tako da je bil nemir na prizorišču sestavljen v večini iz zdrave predotvoritvene mrzlice. Potem pa se je izza gromoglasja govornikov začelo prebijati grmenje narave. Govori so se končali, ploskanja polegla in rasti je začel drug nemir iz čistega strahu pred dežjem. Niti glasen zvok ni mogel pomagati. Spet je bilo težko slediti velikim podobam. Tudi čarobnim ulicam in vznesenim sprehodom, za katere je Visconti največji mojster. Tudi skrajni predanosti ljubezni, skrajnim čustvom. Deževalo bo. In potem se je dolgo čakalo na prvo kapljo.

Film je bil nekje na polovici, ko je padla. Takorekoč sama. Vzneseni sprehodi so se

končali. Grofica Livia se je že predala Franzu, častniku okupatorske avstrijske vojske. In že zdavnaj je bilo jasno, da se Franz le igra z njo. Njej pa ni pomoči. Na vrsti so bila obupna iskanja in tavanja, ko so začele padati še druge kaplje. Dež je počasi preglasil izbruhe obupa. Dež in ropot stolov, s katerih so pod strehe in na suho hiteli prvi premagani gledalci. Toda večina je vztrajala, pod dežniki in različnimi na hitro narejenimi pokrivali iz papirja. In projekcija se ni prekinila, čeprav je veljalo, da se bo, če bo dež. O zmagi podob je tokrat bolj pričal pogled od platna. Na ljudi, ki s pogledom na podobe na platnu vztrajajo v dežju. Na snop svetlobe, ki prestreljen s šrafuro dežja dostavlja na platno nedotaknjene podobe. Na trg, ki je iz filma. Na norost.

Potem se je vsulo. Še nekdo je hotel zmagati. In ljudje so morali oditi. Vsak si je moral izbrati svoj trenutek za odhod, svojo skrajno mejo. Svoj skrajni prispevek k nori in čarobni predstavi, ki jo je zapuščal in hkrati ostajal v njej z občutkom zmagoslavja ali nemoči, ali pa je samo hotel na suho. Peščica, ki je obsedela v nalivu, se je manjšala. Mnogi so vztrajali pod ozkimi galerijami ob trgu in izpod njih lovili koščke obarvanega in razmočenega platna. Koščke Sensa, večjega kot so ga poznali. Za trenutek sem se skušal posvetiti filmu. Povezati razvezana razmerja. Ampak podobe tostran platna so bile močnejše. Večje. Še dva ali trije so vztrajali. Preštejem. Dva. Ostalih šesttisočdevetstosedemindeset sedežev je bilo praznih. Gladina vode v njihovih globokih profilih je rasla k robu. Želim si, da bi ostal sam v dežju. Potem bo to res zgodba. Če bi še ona dva vstala in stekla pod streho. To bi bilo res nekaj. Sam bi ostal. Edini. Dež pritisne še močnejše, toda čutim ga vse manj. Ne more me več zmočiti. Zaskrbi me za torbo, ki pod stolom

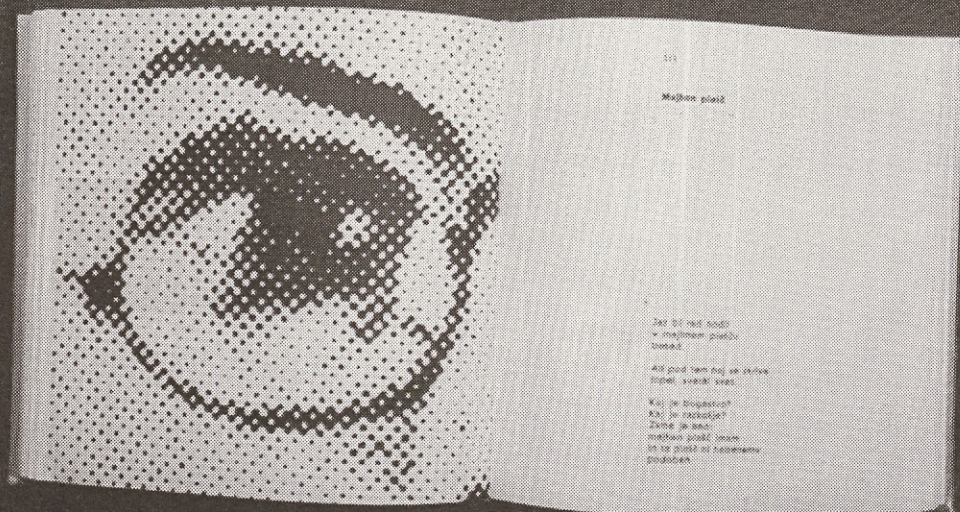
ni več varna. Vzamem jo v naročje, prek nje pa stisnem k sebi stol pred mano in ji naredim streho. Pogledam okrog sebe in onih dveh ni več. Ne morem verjeti. Počasi poskeniram vseh sedemti-soč sedežev. Sam. Sam s *Sensom* za zaveso čudovitega dežja, ki me ravno prav brani pred pogledi množice iz zavetja galerij. Okej, ta prizor igram tudi za njih. Zdaj lahko zares spet začnem gledati film. Alida Valli leze v kočijo. Še bolj prepričljivo bo tako. Hudo ji je, ampak ponosa že dolgo nima več. K njemu gre. Sanjari, da je poslal po njo, da si jo čisto zares in na smrt želi, potem pa se ji v hipu zlomi. Obraz je že nekaj časa v velikem planu. Največjem velikem planu v Evropi. Zdaj zdaj bo padla v jok, si mislim in ne morem ugotoviti, ali so se solze že vsule, saj je vsa prekrita s curki vode, ki jih na platno in na njen obraz pošilja neki drug režiser, jaz pa se ne morem odločiti, kateri curek je pravi, katera solza je resnična, da bi za njo poslal svojo.



# Moj podpis

# je kvadrat

Z Jožetom Brumnom, arhitektom  
in grafičnim oblikovalcem, se  
je pogovarjala Bojana Leskovar



Integrali '26, Srečko Kosovel,  
oblikovanje Jože Brumen.  
Foto: Dejan Habicht

Arhitekt Jože Brumen je oblikoval Kosovelove Integrale. Četudi ne bi oblikoval nič drugega, je že ta knjiga iz šestdesetih let dovolj za vpis v zgodovino slovenskega grafičnega oblikovanja.

## [ Doma sem iz Maribora ]

Prvo celostno podobo sem srečal kot otrok. Celostno podobo nacizma. Nacističnega križa se najbolj spomnim s papirja, s katerim smo bili določeni za izselitev v Srbijo.

Moj sošolec v srednji šoli je bil Kajetan Kovič. Moje prvo oblikovanje je oblikovanje njegovih pesmi, ki jih je napisal za dekle, v katero je bil zaljubljen.

## [ Edvard Ravnikar ]

Zakaj sva se srečala prav v Emonski kleti? Sem hodim na kosilo, ker je blizu akademije. Še en razlog obstaja, zakaj sem si izbral Emonsko klet. Povezana je z Ravnikarjem. Njegov načrt je bil, da bi bila to "nobel" restavracija, ker je bil prepričan, da v Ljubljani ni "boljšega" lokala, kamor bi pripeljal tujca, pa mu ne bi bilo treba jesti "vineršnicna". Potem se mi je potožil, da je to postal balkanski lokal. Kar me spominja še na nekaj drugega. Vi zagotovo niste poznali lokala, ki je bil včasih na vogalu, tukaj blizu Emonske kleti (nasproti trgovine Ona-On, op. a.). To je bil lokal, v katerega so zahajali predvsem študentje. Bil je pravi angleški pub, zelo živ, tudi Ravnikar ga je večkrat obiskal. Tam sem se s študenti tudi sam sestajal. No, tega lokala ni več, čeprav je imel tam, kjer je bil, naravno pravico obstoja. Namesto tega lokala imamo zdaj katakombe in Romanco, kjer ne smeš kaditi in se nanj ni nihče navadil. Preprosto zato, ker so prostori v Ljubljani, kjer lokali ne bodo zaživeli.

## [ Študentska leta ]

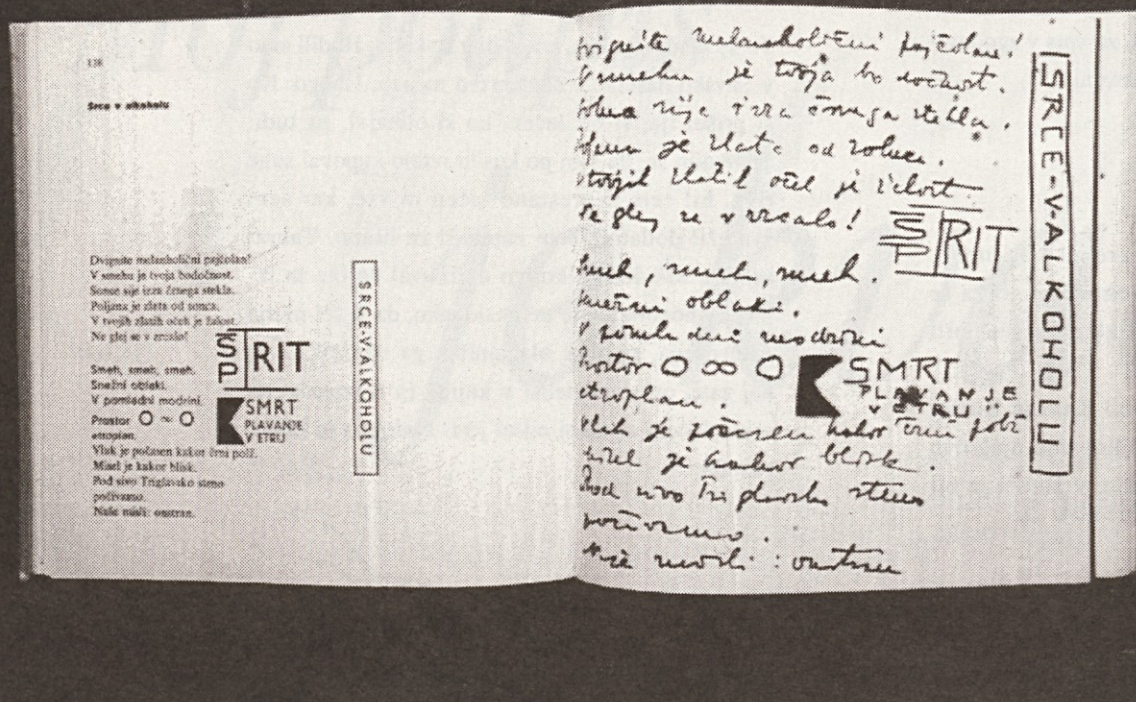
To so petdeseta leta, ko so bile še karte. Hodili smo v Savsko naselje, v študentsko menzo. Ubogo. Ko si prišel tja, si bil lačen, ko si odhajal, pa tudi. Spomnim se, da sem po kosilu redno kupoval suhe fige, bil sem neprestano lačen in vse, kar sem zaslužil dodatno, sem zapravil za hrano. Takrat sem za Mladinsko knjigo oblikoval knjige in izplačilo honorarjev je potekalo tako, da si šel mimo Konzorcija, stopil k blagajniku, ga vprašal, če je kaj zate, on je pogledal v knjigo in ti izplačal na roko. Potem si takoj odšel jest. Podobno je bilo s pesniki.



Borut Pečar:  
karikatura:  
Jože Brumen,  
1956

## [ Odločitev za arhitekturo ]

Moja srednja šola je bila zabavna reč. Razred, v katerega sem hodil, je bil sestavljen 1:3 za sošolke, nas je bilo dvanajst. Dvanajst apostolov. Imeli smo dobre profesorje, predvsem za latinščino in slovenščino, in tako ni bilo dvoma, da me čaka medicina. Danes mi je malo žal, da nisem odšel po tej poti. Ko sem se odločil, da grem na arhitekturo, so me vsi gledali čudno, češ kako to, da sem izbral tehnični študij. Malokdo pa ve, da je bil moj izbor pogojen tudi s tem, da sem imel odličnega profesorja za fiziko. Nekoč nam je povedal, da je bil sošolec Nikole Tesle na Dunaju. Iz sentimentalnosti me je prosil, da narišem Teslov portret. Naredil sem ga po Jakcu in zanj dobil marko in pol. No, in



tudi on me je vprašal, zakaj sem se odločil za tehniko. Povedal sem mu, da zaradi Plečnika.

Na arhitekturi me je potem v prvem letniku asistent Valentinčič novačil za Plečnika in verjetno bi študij končal hitreje, kot sem ga, če bi ponudbo sprejel. Med starejšimi profesorji je bil tudi Vurnik, nato pa Mihevc in Ravnikar. Vsi so bili sicer Plečnikovi študentje, toda pri Ravnikarju se mi je zdelo, da vsaj malo diši po Evropi. K Ravnikarju sem hodil tudi po diplomi in nekoč mi je dejal, da je Plečnik velik človek in velik arhitekt. Nad to izjavo sem bil presenečen in v začetku niti nisem vedel, kaj pomeni. Kasneje mi je bilo jasno, da se je Ravnikar čutil dolžnega, da nadaljuje Plečnikovo delo, četudi tega ni zmogel v celoti; manjkali sta mu namreč Plečnikova samostanska vzgoja in dikcija.

### [ Diktator, avtokrat, popolna avtoriteta ... ]

Ah, o tem bi se lahko na dolgo in široko pogovarjali. Imel je veliko moč, magijo, enostavno zato, ker je bil sam neodločen človek, toda neverjetno

radoveden. Če si mu prinesel kaj novega, se je vedno delal, kot da ga sploh ne zanima. Zato si ga moral sam spodbuditi, da se je sploh začel pogovarjati, in ko si prišel do te stopnje, je bilo to že veliko. Spomnim se, da mi je sam nekoč potarnal, "Veste, Slovenci so nerodni ljudje, obnašajo se kot preplašene kure, in če si ena kura zlomi peruti, navalijo nanjo. To je bila tudi njegova osebna izkušnja."

### [ Oči ]

Kot študent sem delal v Ravnikarjevem ateljeju, toda imel sem probleme z očmi. Na očesni kliniki sem bil skoraj doma. Ravnikar je za to vedel in to pri najinem sodelovanju upošteval. Ne vem sicer, če se ve, ampak tudi Ravnikar je imel težave z očmi. Očitali so mu, da je njegova risba zelo nespretna. Razlog ni bil v tem, da je pač tako risal, preprosto ni dobro videl. Očesna okvara je bila posledica njegove mladostne živahnosti. Gledal je namreč sonce in dobil prežganine.

Sicer pa je bil kot profesor zelo očetovski, vedno je pazil, kako se spotikaš in hodiš skozi življenje. In lahko si računal nanj.

Po diplomi mi je ponudil, da bi delal pri njem na B smeri, toda moral sem med vojake in v času mojega služenja vojske je B smer tudi propadla. Ker sem na akademiji vzporedno z arhitekturo študiral tudi kiparstvo, sem potem, ko sem prišel iz vojske, šel na akademijo in predaval oblikovne zasnove, bolj bi rekel doktrino o oblikah.

## [ Sonce ]

Še ena zgodba je zelo zanimiva. Nekega decembrskega dne grem mimo skupščine po parku, mimo Mihevčevega sarkofaga. Takrat so ravno gradili stolpnici na trgu. Bilo je popoldan, ko je sonce zahajalo, in opazim, da sonce tone točno v sredini obeh stolpnic, kot v šparovček. In sem si mislil, Ravnikar, ti si pa kurba ... pa bom razložil zakaj. Ko sem delal natečaj za mariborski spomenik NOB, mi je Ravnikar razložil, kako se sploh dela natečaje. Organizirajo ga namreč praviloma ljudje, ki sploh ne vedo, kaj hočejo, imajo pa denar, ki ga morajo nekam naložiti. Ko odločajo o projektih, se običajno vsi dolgočasijo in te barabe je treba na nekako zbuditi. In ko sem delal natečaj, sem dva obeliska postavil tako, da se je enkrat na dan sonce, ki je zahajalo za Pohorjem, ujelo mednju. Ravnikar je bil tudi v žiriji, jaz pa sem dobil nagrado. Veste, kaj hočem povedati?

No, potem se, ko so stolpnici še gradili, srečava. Tam. In me vpraša, kaj si mislim. Povem mu, da je statik zelo dobro izračunal, kam stolpnici postaviti, in oba veva, kaj hočem povedati. Pokima in potem se razideva. To, da izrabiš nekaj iz veselja v prid ideje, se mi še danes zdi neprekosljivo.

## [ Dvojbornica ]

Nekaj podobnega se mi je zgodilo na Rabu, kjer sva z Grego Košakom sodelovala pri otvoritvi Kamportja. Vedel sem, da je moj sošolec Bonča delal vizir pri vstopu na grobišče. In ko otipavam eliptičen okvir, skozi katerega si lahko gledal, pride do mene neki arhitekt, kaznjenelec iz Golega otoka, in mi začne govoriti, naj počepnem in gledam obeliska, kamnit paviljon in ... Ko ju dobite skupaj, dobite dva jambora in obe borduri na morski gladini. Dvojbornica na morju. Upanje. Še zdaj se čutim krivega, da na to nisem nikogar opozoril.

## [ Knjiga ]

Vedno sem se počutil kot arhitekt, oblikovanje pa je bilo moj hobi in preživetje. Vedel sem, da je takrat, ko se lotevaš oblikovanja knjige, prvi princip princip reda. Imaš platnice in format, na katerem se bo nekaj dogodilo. V tistem času so vedno naročali samo ovitek, zato sem uveljavil princip, da je ovitek tudi zadnja stran, ne samo naslovka, in je tudi zavihek in notranje strani. Tako postane knjiga longitudinalni prostor. Mislim, da sem tako najprej naredil Shakespeara.

## [ Anton Ocvirk ]

Moje knjige je opazil tudi dr. Anton Ocvirk, njegovo pozornost pa je vzbudil zapis v Pavlihi, da sem dadaist, kar je bila za tiste čase huda psovka. Nekega dne dobim domov zeleno mapo, zelo neugledno, in pomislim, že spet nekdo hoče Prešernovo nagrado. Nekajkrat se je namreč zgodilo, da so pesniki, ki sem jim oblikoval pesniške zbirke, naslednje leto dobili Prešernove nagrade. Tista mapa tam ždi in telefonira mi Cene Vipotnik, me vpraša, če sem dobil mapo, in tako jo sploh pogledam. Ne morem verjeti, da je to tisti Kosovel, o katerem smo se učili v šoli. To, kar je bilo v mapi, je bilo boljše. In tako se je začelo eno leto dela, eno leto pogovarjan-



ja z Ocvirkom o Kosovelovi poeziji. List za listom, vejica za vejico, pika za piko. Morda se vam bo zdelo nenavadno, toda Ocvirk se ni čutil doraslega tej poeziji. On je bil človek 18. tega stoletja. Zato je vedel, da mora v to stoletje prinesiti nekaj ekstravagantnega, če ga hoče idejno preživeti. Našel je mene in verjel, da bom to poezijo razumel. Pogovarjala sva se ure in ure, na začetku me je bilo strah, potem pa sem užival. Ocvirk je bil sicer v tistem času fizično neboljen, z berglami, tako kot sem zdaj jaz. Toda bali so se ga vsi.

Bil je taka avtoriteta na svojem področju, kot Ravnikar na svojem. Nekoč sem Ocvirku to tudi sam dejal. Oba sta začela na Dunaju; ko sta se nažrla dunajskega pozitivizma, sta šla v Pariz in tam se jima je svet odprl. Ocvirku sem rekel celo, da me zanima, ali sta oba iste stvari tudi jedla in pila, ker sta bila zajebanta na isti način. Najprej pohodita človeka z dunajsko verzijo pozitivizma, in če jima je vztrajno odgovarjal, sta ga napadla še s pariško.

### [ Oblika ]

Doživetje enega leta s to knjigo je bilo res neverjetno, ne pametnikovanje, temveč žongliranje s temo. O eni vejici smo se pogovarjali ure in ure. Ko je knjiga izšla, je bila popoln boom in dogodek. In funkcionira še danes skozi sporočilo, ne – tako se dela, temveč – tako se razmišlja.

S to knjigo sem osvojil logiko, da ima oblika svojo zakonitost, da je zaključena celota, ni tam samo zato, da je centralna in lepa, temveč jo moraš obvladat, borit se moraš z njo. Po izidu Integralov sem bil na razstavi El Lissitskega in tam sem si čestital, da sem o obliki razmišljal podobno kot on.

### [ Marij Pregelj ]

*Integrali* so bili razprodani in Vipotnik me je vprašal, če bi naredil ponatis. Odgovoril sem mu, da zelo težko, ker je bilo to enoletno doživetje neponovljivo

in se ga enostavno ne da ponatisnit. Obljubil sem mu, da morda kasneje, dogovorila pa sva se za Pregljeve ilustracije Homerja. V Italiji je namreč izšel Homer z De Chiricovimi ilustracijami in bil popoln bestseller. Toda De Chiricov Homer je bil od Pregljevega zelo drugačen, primerjava bi bila nora. Delal sem na knjigi s klasičnimi filologi, z dr. Jožetom Kastelicem, zato, da ilustracija ne bi bila samo ilustracija, temveč sestavni del knjige. Ko sem bil sredi dela, je Vipotnik umrl in s knjigo ni bilo nič. Tako smo spet zamudili priložnost, da bi pravočasno izdali Homerja s svojimi ilustracijami. Kasneje je knjiga le izšla, tega morda niti ne veste, pri Moderni galeriji, toda samo tista poglavja, ki so vezana na Pregljeve ilustracije. In ker je Kastelic zahteval, da jo tiskamo v grščini, smo jo morali tiskati zunaj, ker cela Ljubljana ni premogla grških črk.

### [ Rokopisi ]

V Mariboru smo stanovali nasproti škofije in tam sem videl nekaj, kar je vplivalo name za celo življenje. Pokazali so mi rokopise iz trinajstega stoletja, pisane na oslovo kožo. Kot štirinajstletni mladenič sem bil popolnoma iz sebe, ko sem jih videl. Ti manuskripti so bili moj vzor.

Direkten refren je bila Bernikova monografija, leta 1966. Tistega leta sem tudi dobil nagrado Prešernovega sklada. To je bila monografija, ki je nakazala v oblikovanju monografij drugo gledanje. Tu pozabljajo oblikovalci, da delajo z dvema orodjema, s tekstom in slikovnim materialom. Slikovni material pa mora biti izpoveden, ne samo slika. S sliko povem tisto, kar tekst ne more. Danes se z oblikovanjem monografij ukvarja veliko oblikovalcev, ki temu delu niso dorasli.

## [ Gabriel Stupica ]

Zelo sem si želel delati monografijo o Stupici, zanj sem se boril, neuspešno, potem pa so naredili neko skrupcalo. Pri Stupici sem ugotovil nekaj, kar ne verjamem, da je ugotovilo veliko ljudi. Njegove slike imajo neverjetno strukturo, neviden podpis v kompoziciji. Njegova struktura gradnje je zelo toga, nič ni slučajnega. V galeriji sem gledal portret njegove hčerke, ki je zame čudovita slika. Če postavite na sliko diagonale, je točno v križu diagonal njeno srce. To je zame genialno. Pripravil sem še nekaj skic za monografijo, ki sem jih dal Kržišniku, potem pa so izginile.

## [ Razmerje ]

Od *Integralov* in sodelovanja z Ocvirkom naprej sem vedno vztrajal, da mora biti razmerje med oblikovalcem in avtorjem aktivno, nihče od njiju dveh ne sme biti pasiven.

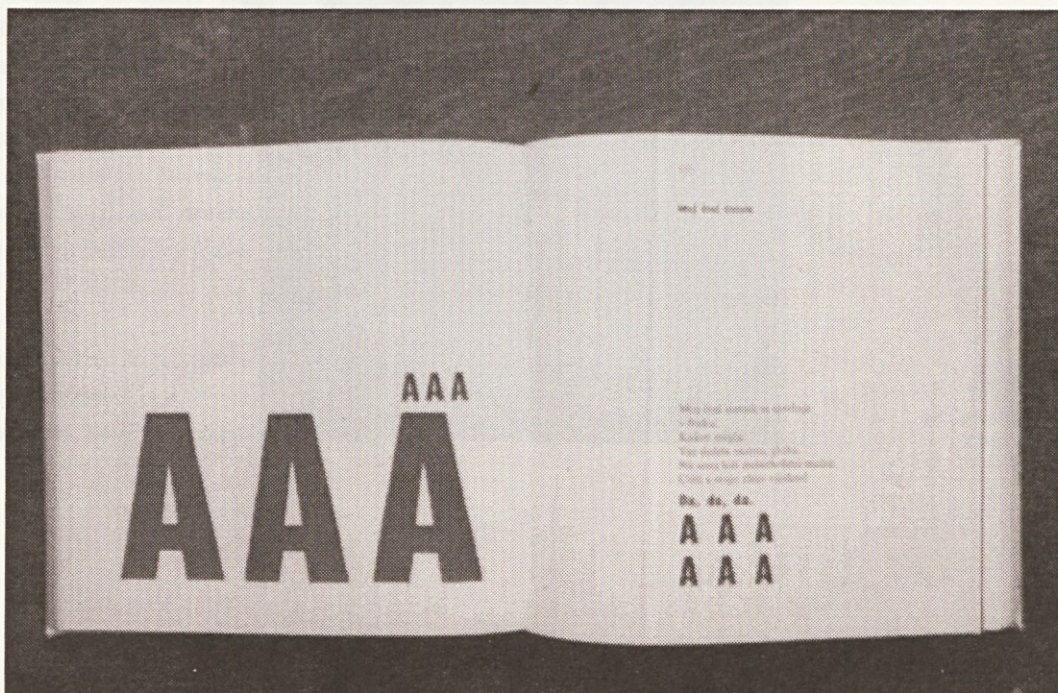
## [ Smisel ]

Smisel arhitekture je naloga, arhitekt ne dela hiše kar tako, temveč zato, ker so mu to naročili. Spominim se, da sem slišal, kaj je Courbisier odgovoril našemu arhitektu Severju (ne vem, če je znano, da so bili štirje slovenski arhitekti v njegovem studiu, ne samo Ravnikar), ko ga je vprašal, kako lahko on, popolnoma antireligiozen človek, zida cerkve.

Courbisier mu je odvrnil, da je to neumestno vprašanje, ker se on vedno obnaša kot arhitekt. Zanj je to prostor, v katerega moraš priti, nekaj časa ostati in nato oditi. Ta smisel arhitekture je podedoval tudi Ravnikar.

## [ Kvadrat ]

Sem proizvod nekega časa in navadil sem se na specifičen način izrabljati položaj. Zame je bilo najvažnejše to, da sem pri reševanju problema, na katerega sem naletel, užival. Na fakulteti me neprestano sprašujejo, zakaj tako aktivno gojim kvadrat. Vem zakaj. Kvadrat je aktivno bojevanje s prostorom. Moraš se izogniti centralnemu položaju, boriš se z znakom ali borduro. Danes so vsi zaslužjeni z DIN formatom, kar je posledica očesnega aparata. Kvadrat pa je moje bojno polje in kvadrat je moj podpis.



**SERENISSIMA. V baročni cerkvi ob Canalu Grande sem se med jubilejnim bienalom, ob zvokih tradicionalnih glasbil, srečala z umetnikom iz daljne Avstralije. V stopila sem v čudoviti in skrivnostni svet umetnosti avstralskih Aboriginov, kjer se ni nikoli pretrgala povezava med človekom in naravo.**

Čas

Polona Finka Čop

**GRAHAM JOSEPH MURRAY** je slikar, grafik, kipar, pripovedovalec zgodb, varuh ritualov, kultov in legend klana Murrie.

**BIGGIBILLA** je njegovo podedovano totemsko ime po materi in pomeni v prevodu mravljinčar. Dežela njegovih prednikov se razprostira v jugovzhodnem predelu avstralskega kontinenta v novem južnem Walesu. Klan Murrie je le ena izmed štirih skupin, ki so del Aboriginov z imenom Gummaroi.

Umetnost je bila v življenju Aboriginov vedno prisotna, povezovala je sedanost s časom prednikov. To je bil čas, ko so bila ustvarjena vsa živa in neživa bitja na nebu in na zemlji, živalski in rastlinski svet in svet ljudi. Vzpostavljen je bil religiozni, socialni in moralni red, bistveno je bilo harmonično ravnotežje med človekom in naravo.

Pripoved Biggibille, nekega jesenskega dne v Benetkah, je izzvenela kot žalostna balada. Govoril mi je o svojih ljudeh, ki se v današnji Avstraliji soočajo s podobnimi problemi, kot so se in se še vsi aborigini tega sveta. Katoliški misijoni, rezervati in migracije v mesta so imeli v tem stoletju negativne posledice. Njihova sedanost je brez prihodnosti.

Številna plemena tega najmanjšega kontinenta izginjajo v preteklosti in z njimi tonejo v pozabo njihovi miti, legende, rituali... Tu ostajajo s svojimi pripovedmi in slikami le še aboriginski umetniki in eden izmed njih je Biggibilla.

#### **BIGGIBILLA**

“V Benetkah so v zadnjih dneh avgusta zaprli mojo razstavo. Priprave za otvoritev v juniju so potekale že spomladi. Moje predstave o razstavi so bile le intuitivne. Nikoli si nisem mislil, da bom imel samostojno razstavo v Evropi. Kljub skupinski razstavi v Švici je bilo moje poznavanje in razumevanje Evrope pomankljivo. Nikoli nisem obiskoval univerze, a s stališča Aborigina tako “neznanje” ni pomembno. Seveda se tudi Zahod, tako imenovana “civilizirana” družba, prehranjuje, se preživlja, da živi, a pojem “civiliziranosti” je zame nenavaden.

**ODRASTEL SEM** v okolju, ki je bilo že “civilizirano”. Svojo mater sem pogosto spraševal:

Kako je bilo, se še spominjaš časov, ko si bila majhna

deklica?

Težko je govoriti o preteklosti.

Solze bi tekle po licih.

Zakaj si žalostna?

Nisem žalostna, le spominjam se dreves.

Kaj misliš s tem?

Tam daleč v daljavi pogrešam 20.000 tisoč dreves.

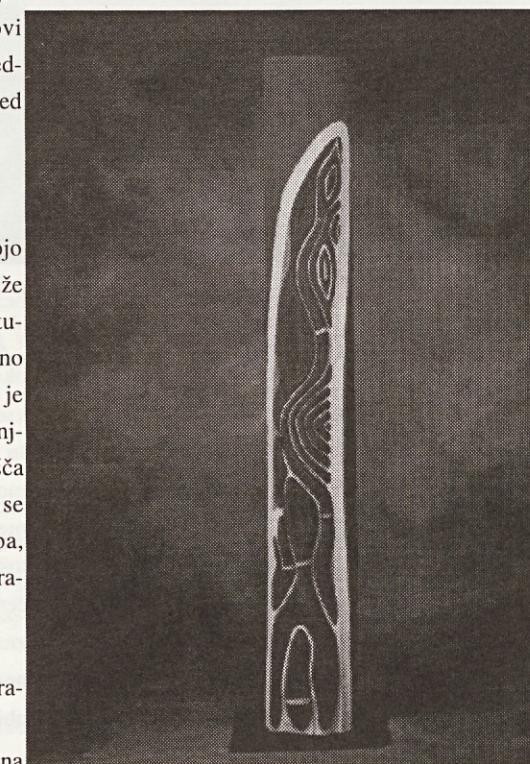
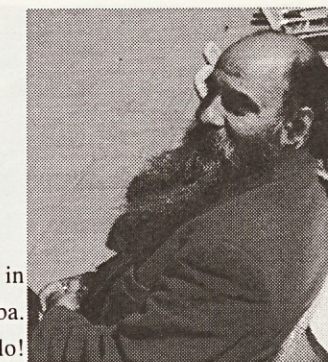
Od tu dalje so naša življenja in naše okolje oropani in krivdo za ta rop nosi sodobna ‘civilizirana’ družba.

Aborigini ne morejo razumeti, kako se je to zgodilo!

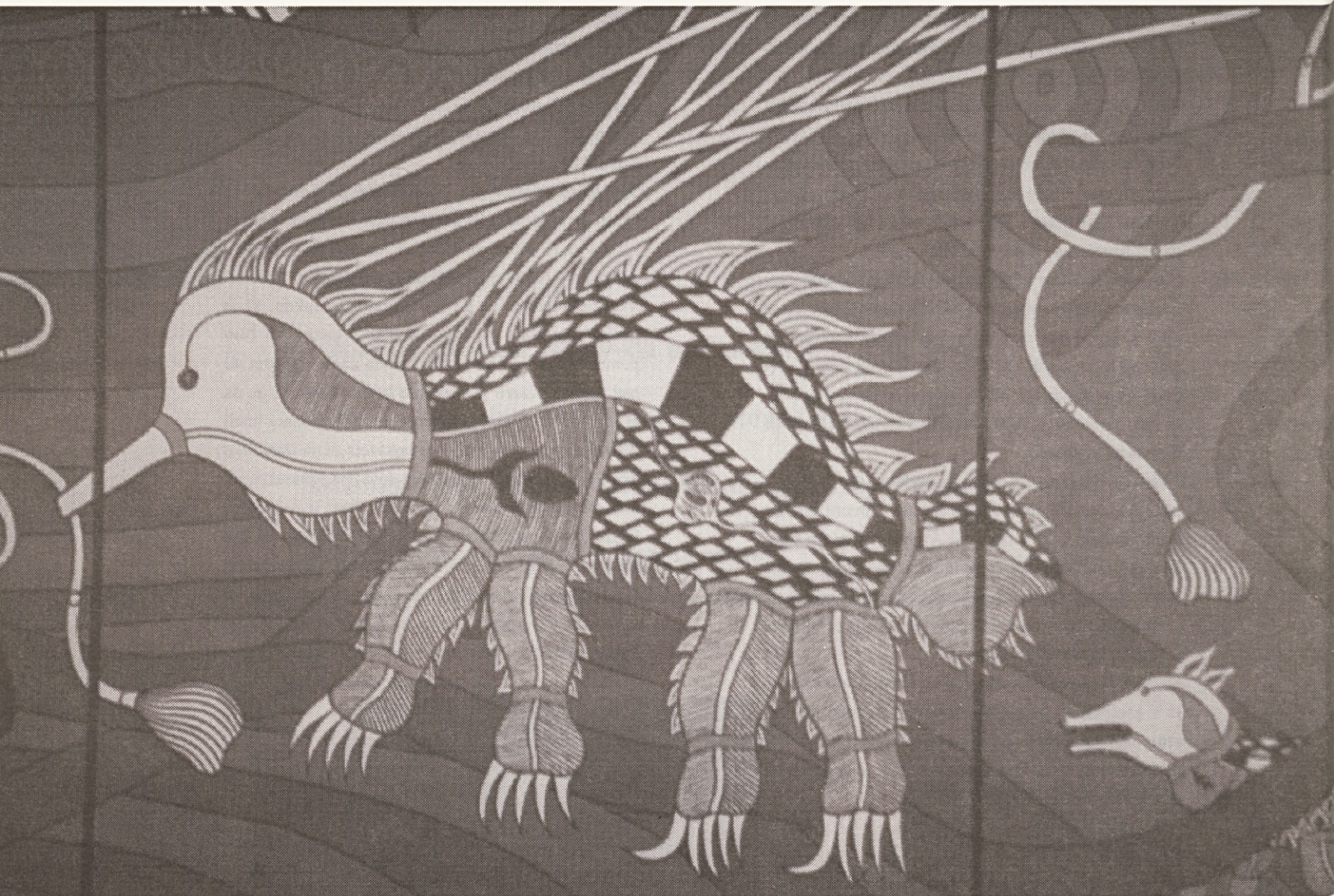
V preteklosti je bil v naši skupnosti vsakdo, ki je prekršil pravilo, deležen takojšnje kazni. Ni bilo pomembno, ali je bil zločin storjen nad človekom ali nad naravo. Kazen je obstajala vedno. Sramota je, da te kazni ni več. Kajti če bi jo poznali, bi še danes imeli 20.000 dreves tam, kamor je pokazala moja mati. In z drevesi, ki so bila nekdaj tam smo bili zmasakrirani tudi mi. Ne bomo povedali, koliko nas je še ostalo.

Izgubili smo vse naše prednike in prednike več kot treh generacij. Izgubili smo drevesa, okolje, naša bivališča... Kakovost življenja je zdrnila na raven, ki je še komajda znosna. Ostali smo brez svoje kulture, brez možnosti, da dihamo čisti zrak in pijemo čisto

**BIGGIBILLA**,  
Graham Joseph Murray v Benetkah,  
(foto: Polona Finka Čop)



**MINGAH**, sveto drevo, simbol stvarnika BAIEME, (skulptura).  
(foto: Polona Finka Čop)



vodo. Nekoč je bilo naše okolje bogato, polno je bilo zvokov in vonjav. In še vedno si želimo in sanjamo, da bi našli vsako jutro, ko se zbudimo, enake zvoke. Materina pripoved je segala še dlje v preteklost. Nekega jutra, njen ded se je ravnokar prebudil, so zbrali vse otroke v čredo in jih naložili na voz, ki ga je vlekel konj. Otroke so ukradli in odpeljali tako imenovani misijonarji s pomočjo oblasti. Naše otroke so vzeli brez našega soglasja. V "civilizirani" družbi se tako dejanje imenuje ugrabitev. Otroke, med njimi je bila tudi moja mati, so odpeljali na mesto, kjer naj bi jih "izobrazili". Bili so ljudje materine generacije, pri 25 letih je njihov besedni zaklad obsegal 95.000

besed. Ohranjal se je z ustnim izročilom iz generacije v generacijo. Ti ljudje so živeli v sožitju z naravo, okolja niso zastrupljali in onesnaževali. To velja za vse aborigine tega planeta.

In sedaj, ko opazujem in gledam, ne najdem več harmonije, čistega zraka, čiste vode in ne zdrave pameti med vsemi temi ljudmi, ki sedaj živijo v tem opustošenem okolju. Prepoznavam le razdvojene in izmučene ljudi, tako imenovane "civilizirane" ljudi, ki ne znajo bivati v harmoniji z naravo. In beli ljudje mi nenehno pripovedujejo, da bi bil izobražen, če bi obiskoval univerzo.

## ŠE VEDNO PREMIŠLJUJEM O SVOJIH PREDNIKIH.

Pesmi mojih prednikov, ponesejo z neprekinjeno tradicijo ustnega izročila mene, moj spomin in moje totemsko pokolenje v čas ledene dobe. Zavedam se, da mi nismo oropali tega planeta, kajti odnosi med nami so bili prijateljski. Poznali smo namreč popolno enakost, nihče ni bil pomembnejši od drugega in vse stvari so bile enake. Če smo želeli premakniti kamen z nekega mesta, je to lahko storil le tisti, ki je dobil privolitev starešin v skupnosti. Po uporabi je bil kamen vrnjen na prvotno mesto. Danes se premikajo gore, da bi potovali iz ene dežele v drugo.

**IMEL SEM PRIJATELJA** v Oenpelleju. Umrl je pred mnogo leti. Njegova družina je podedovala totem, ki je bil odgovoren za ohranitev starodavnih slik na skalah. Danes, ko prihajajo ljudje občudovat te slike, ni nikogar več, ki bi skrbel za njihov nadaljni obstoj. Nimamo več skrbnikov narave, nikogar ni, ki bi skrbel za našo dediščino. Mi, staroselci, ohranjamo ravnovesje z naravo z odgovornostjo do podedovanega totema. Moj totem se imenuje BIGGIBILLA, v angleškem prevodu mravljinčar.

## VELIKO POTUJEM.

Vedno moram biti nekje drugje, da se lahko pogovarjam o svojih ljudeh, o Aboriginih. Dejstvo je, da tisti, ki si želijo pogovora z nami, ne živijo z nami in nimajo niti najmanjšega pojma, kaj pomeni preteklost. Preteklosti ne spoznavajo prek dejanj, ampak prek besed: temu se reče teoretično znanje. Naša zgodovina se je ohranila z ustnim izročilom in v materialni kulturi. Z obredi iniciacij in s praktično izkušnjo, kako živeti v sožitju z naravo.

## ZGODBO PRIPOVEDUJEM PRIJATELJICI.

Z menoj se je pogovarjalo že mnogo ljudi. Pripovedoval sem enako zgodbo. Vsakega človeka, ki sem ga srečal, sem imenoval prijatelj. Preteklo je nekaj časa, preden sem odkril, da so njihovi nameni komajda prijateljski. Takšno je pač življenje.

**MOJE SLIKE** zrealijo pesmi in te slike so okna, tako kot današnja "civilizirana" družba, ki se je odtujila od

narave, zaprla se je sama vase, v svoje zasebne skrivne ječe, pozabila je na naravo in na Zemljo, na soljudi. In ta družba je samo sebe razglasila za edino merodajno.

V deželi mojih prednikov obstaja neizmerno bogastvo pesmi, ki so se ohranile vse do danes. Ne živim v istem okolju, kot moji predniki, popolnoma se zavedam, kaj pomeni mešanje različnih kultur. "Civilizirana" družba želi danes vse to zabeležiti in jaz sem tisti, ki lahko s pesmimi odražam naš "dream time" (čas sanj), kar je angleška interpretacija nekega preteklega časa. Za nas, Aborigine, pa pomeni preteklost, sedanjost, prihodnost živeti v harmoniji z vsemi bitji in stvarmi. Ne poznamo razlike med temi zrazi, a danes se je v naših pesmih ta enakost izgubila.

Nič več ne moremo sodelovati pri ohranjanju sozvočja z vsem. Nič več! Sedaj smo "civilizirani", od nas zahtevajo, naj pozabimo naš "dream time", naše sanje. Akademiki in profesorji želijo, da smo "civilizirani". Za to pozabo se zahvaljujemo cerkvi, za storjeni genocid se zahvaljujemo politikom in belim ljudem. Poklonili so nam to "veselje do življenja v tej čudoviti civilizirani družbi".

## ČUDIM SE.

Zanimivo je, da ne posedujem celotnega znanja jezika in izkušenj, ki so zapisani v strukturi moje DNA. Iz pesmi, ki so mi bile dane, prihaja ta čudoviti notranji svet, ki je zasidran globoko v mojih genih. Karl Gustav Jung je v našem stoletju odkril kolektivno zavest, spomin, raziskoval je arhetipe. Aborigini, ki smo živeli v matriarhalni družbi, smo poznali kolektivno zavest od prvega dneva stvarjenja dalje, imeli smo arhetipske simbole. Ti so označevali strukturo DNA, določen je bil način poročanja. Nasilja človeka nad človekom in nasilja nad naravo nismo poznali. Kot umetnik, če to sploh sem, gledam svoje slike in se veselim. Ozrem se na okolje in spreletavajo me drugačne misli. Prepričan sem, da bomo s svojimi pesmimi nekega dne omikali "civilizirano" družbo.

**ABORIGINI** smo zbegani, nenehno nas prepričujejo, naj spremenimo način življenja. Res je nenavadno. Naša ženska rodi v manj kot pol ure, z dojenčkom lahko prehodi sto kilometrov in več, opravlja vsakod-

nevena opravila in življenje teče dalje brez večjih sprememb. V starejših letih ne poznamo vzdržnosti, ne poznamo prezgodnjih rojstev in naši moški nimajo problemov. Danes, ko pogledam naše moške in ženske, so vsi "civilizirani", eni so pijanci, drugi so neuravnovešeni, tretji so bogati, drugi revni. Izgubili smo enakost, ki smo jo nekoč poznali. V svetu potekajo razprave o enakopravnosti in o pravicah žensk. Prepričan sem, da morajo moški in ženske v "civilizirani" družbi pred seboj prehoditi še dolgo pot, preden bodo počeli to, kar pridigajo danes. Mi teh problemov nismo poznali nikoli. Slike so v tem trenutku slaba vest "civilizirane" družbe in mi vsi stojimo na zatožni klopi. Mojim ljudem so dobro znani pojmi zavesti, podzavesti, spomina. Le kako nam lahko kdo iz "civilizirane" družbe govori, da nismo omikani. Akademiki mi v pogovorih ponavljajo: vi ste primitivni. Je res tako!? Desetletni deček ali deklica popolnoma obvladata besedni zaklad 30.000 besed, mi, Aborigini, vsak dan uporabljamo približno enako število besed, medtem, ko otrok "civiliziranega" sveta pozna le 2000 besed. Če ima srečo, vam ve povedati vse o brezalkoholnih pijačah, o hitro pripravljene hrani in ime avtomobila, ki pelje mimo, imen pozameznih dreves in ptic ne poznajo več. Nimajo niti najmanjšega pojma, kam padajo ptičji iztrebki.

Iz perspektive umetnika je zanimivo predstavljati kulturo Aboriginov. Razmišljajte o mojih besedah in prisluhnite svoji notranjosti, svoji duši, ozrite se na mojo deželo in mi v obraz povejte, da ste resnično omikani.

**GLE DAM** ta čudoviti medij, televizijo, kjer je svet dosegljiv v trenutku, in medij mi sporoča, da je v Ameriki med posiljenimi ženskami 64% mlajših od 17 let. To je še eden izmed primerov "civilizirane" družbe. Kje so starejši? So v cerkvi, posedajo v državnih institucijah, morda modrujejo v izobraževalnih ustanovah? Kjerkoli pač so, jaz jih ne slišim.

**PRIČAKUJEM** dolgo življenje, kot moji predniki. Vsi mi bi radi živeli dolgo življenje kakaduja. Pesmi in zgodbe nam pripovedujejo o dolgotrajnosti življenja in te krasne ptice živijo več kot sto let. Vsaj živele so. Ne vem, kako je z njimi danes. Statistični podatki bi nas presenetili. Mislim, da ima kakadu celo težave z leten-

jem. Nad njim letijo mnogo večje ptice, ki se imenujejo letala. Okoli in okoli, na zemljo, na gozdove razpršujejo različne snovi, za boljšo rast rastlin... Nenavadno, vzdolž rek ne moremo več piti vode, izginile so ribe. Še vedno so tu ribe, a imajo sedaj oko na repu in rep na glavi. Niso podobne ribam na mojih slikah, in ko slikam, moram slikati po spominu, saj nam spomin pokaže obliko, vzorec in arhetip, povezan s simboli plemena. Nisem več prepričan, kaj sem? Sem morda umetnik, ki živi v preteklosti? Vem, da živim danes. Smešno pa je, da ne prepoznam več ribe, ko jo pogledam. Velike ptice, ki letijo nad kakaduji, so res čudne. Ščijajo po celem nebu, vsi pogledujejo navzgor in rečejo: "Oh, spet dežuje." Problem je v tem, da vse te žuželke in ptiči ne morejo več prepevati svojih pesmi, saj ko dežuje na njih, umirajo kot moji predniki.

**OZRLI** smo se okoli, pokazal se je oblak dima in eden izmed nas se je nenadoma zgrudil. Tudi mi smo uporabljali dimne signale. Pošiljali smo na tisoče in tisoče sporočil o ritualih, o pomembnih časih, o trgovskih poteh. To so bili za nas pomembni časi. Nekega dne so videli le še oblake dima na koncu teh ognjenih



**BROLGA**,  
žerjav, skrbnik ritualov,  
(bakrorez)

palic in nič več nismo mogli govoriti o svojih prednikih. Kakšno presenečenje je bilo, ko nismo mogli prebrati teh dimnih signalov. Nismo vedeli, kaj bi počeli z ognjenimi palicami (puške), zrna smodnika so bila podobno semenom, iz katerih so naše ženske mesile kruh. Pomislili so: "To je smešen način priprave kruha." Semena so zmešali z vodo, vendar zmes ni bila užitna.

In naši otroci so odraščali. V divjinah so še videli črede živali, jate ptic, ogromno dreves. Če so bili lačni, so splezali na drevo, utrgali sadež in ga zaužili. Bili so siti.

**MOJE SLIKE** me z veseljem spominjajo na preteklost in na prednike. Hkrati ob tej radosti delim z ljudmi in z okoljem tudi žalost, bolečino in trpljenje. Kaj pomeni trpeti bolečino? Vprašaj Aborigina in povedal ti bo, koliko lahko pretrpi človeško bitje. A kdo bo vprašal Aborigina? Antropolog?

Zasužnjili so nas, ustvarili nov jezik, jezik "civilizacije". Dali so nam priložnost, da se pridružimo "civiliziranemu" svetu. Pridružili smo se, a izgubili smo svojo zemljo. Kaj bomo napravili?

Poznam odgovor zase. Še naprej bom slikal te čudovite zgodbe. V deželi, kjer so živeli moji predniki in o kateri so mi pripovedovali, ne morem več živeti. Ko jo poimenujem moja dežela, ta dežela v resnici ni moja. Vendar moj totem, podedoval sem ga od matere, in moje pesmi, ki mi jih je podaril stric, pripadajo 12.000 kvadratnih kilometrov velikemu ozemlju. Nekoč je tu udobno živelo 150.000 ljudi. Ta dežela je sedaj v mojih slikah.

**MOJA MATI** živi danes na enem izmed tistih mest, kjer skrbijo za starejše ljudi, medtem ko jaz potujem in slikam. Kakšna krasna družba smo, kjer morajo tujci skrbeti za sorodnike. Predniki so skrbeli za svoje, temu smo rekli razširjena družina. Zahod je ta pojem razširil celo na druge jezikovne skupine in dežele. Čudovito! Sorodstvene vezi očitno niso več pomembne. Kakšna čudovita družba!

#### **PRAVIJO NAM, DA SMO NOMADI.**

To trditev postavljajo ljudje, ki danes živijo v Avstraliji. Trdijo: "Jaz sem pravi Avstralec, saj živim

tu že tri generacije." Ne vem natanko, kaj pomeni pojem nomad, vprašati bi morali Aborigina. Za sebe vem, da sem nomad, saj se pogovarjava v Benetkah. Čeprav se me ne tiče, vem, kako je zgrajeno to mesto, in če bi ostal v njem dolgo časa, bi se pogreznil v onesnaženo morje vse do ušes. Sedaj počnem tisto, kar počne vsak. "Civiliziran" sem, saj sem odrasel v mestu z imenom Brisbane. Nenavadno je, ko razmišljam o sebi kot o "civiliziranem" človeku.

#### **PREŽIVETI, DANES?**

Nobene podobnosti ne najdem več z izkušnjami mojih prednikov, kajti preživeti v današnjem svetu je težko. Za ta svet sem le statistični podatek. Kot umetnik in človek, v teh kratkih letih bivanja na zemlji v tem življenju, popolnoma razumem, kako težko se je prebuditi vsako jutro in začeti nov dan. Sprašujem se, od kod bo prišlo moje naslednje kosilo? Iz restavracije ali iz samopostrežne trgovine? Hvala bogu, da znam angleško. Pogledam črtno kodo na vsakem izdelku, posamezne številke 4, 5, 6... mi govorijo o identifikaciji proizvoda in tudi o umetnem barvilu. Ne vem sicer, katera številka natanko, a to hrano mi priporočajo. Bojda je zdrava, v to ne dvomim, lasje mi izpadajo, zobje se mi majejo. Nekoč sem imel bolečine v hrbtenici, zdravnik mi je predpisal tablete. Posledice zdravljenja so bile želodčne težave. Tega obiska pri zdravniku ne bom pozabil nikoli, tako kot ne pozabiš prijateljev in preteklosti. Pozoren moram biti na svojo prehrano. Le kdo mi danes zna povedati, kje je kaj zraslo, kdo je posadil in kako je dozorelo ter kakšno škodo sta utrpela narava in človek?

**KRI** se pretaka po mojem telesu, poslušam zvoke v svoji notranjosti, ki zvenijo enako kot pri mojih prednikih. Te zvoke so nekoč ustvarjali z instrumenti, v tisočih besedah in zvokih so oznanjali skrb za ta enkratni planet. In to slikam. Lahko bi slikal dopadljive slike, lahko bi slikal vse, kar bi želel, če bi obiskoval šole, vendar nisem. Poslušam svoje prednike, vam pa svetujem, da prisluhnete Zemlji.

Bonnie Marranca

John Cage

Glas

# EKOLOGIJA

“Če takrat, ko sem v gozdu, ni tudi gozd v meni, s kakšno pravico sem potem jaz v gozdu?” Thoreaujeve besede so bile Johnu Cageu vodnik v življenje, ki ga je živel v svetu, oziroma, lahko bi dejali, v življenje, ki ga je živel v zvoku. Če je Thoreau hojo povzdignil v umetniško obliko, je Cage naredil korak naprej, ko se je opredelil za hodeči koncert. Oba sta bila očarana nad stvarmi, ki so v svojem naravnem okolju; nad stvarmi, ki nenehno nastajajo, se spreminjajo, presenečajo in zvenijo. Življenje v znamenju čudeža je zahtevalo notranjo tišino, pozornost, svobodo duha in občutek za preproste užitke. Thoreau je uganko življenja našel na polju fižola, Cage pa je iskal odgovore v metu kocke čez domišljjsko pokrajino. Življenje je bilo v naravnem svetu vredno živeti.

Za Cagea so bila čuteča in nečuteča bitja, skale, drevesa, rastline ali ljudje enako “člašena od sveta”, kot razlaga eden njegovih budističnih izrekov. Kot človek najsodobnejše dikcije je izbral prekrasen viteški, mil besednjak, ko je govoril o stvareh, ki jih je cenil. Enakost je bila zanj vprašanje plemenitosti in svetova pomenov v umetnosti in življenju je opisoval z mirom, oboževanjem in ponosom. Za Cagea je bil svet svoboden in brez namena; ločevanje elementov se mu je zdelo odvečno, zato ni delal razlik med zrakom in morjem, nebom in zemljo, osebo ali cvetlico. Cagea je njegov biocentriem vzpodbudil, da je opazil ponos zvokov in jih občutil tako, kot bi kdo lahko govoril o integriteti oblik in kiparstva. Ni delal razlik med naravo in kulturo ali zvokom in prostorom. Ljubil je naravo v umetnosti, naravo kot umetnost. Najbolj od vsega pa je užival v vrtinčasti svobodi polja zvokov, v katerem se glasbeni čas spremeni v prostor, zvok pa postane nadomestek za čas; tako da lahko kdo živi v zvoku, kot da bi bil ta čas.

Cage kot naturalistični skladatelj ni samo pisal glasbenih zapisov, temveč je dokumentiral zvoke sveta in sestavljal človeške, živalske, rastlinske, mineralne, industrijske, meteorološke, naravne in umetne zvoke, ki obstajajo v okolju. Z brisanjem mej med naravnimi in družbenimi znanostmi se je njegova glasba pre-

obražala v socioekološko, drugačno vrsto antropologije, ki je govorila o življenju, ki se je živel v drugi polovici dvajsetega stoletja, o vibracijah rastlin in človeških glasov, predmetov, ki jih obdajajo, orodij, ki jih uporabljajo ljudje pri ustvarjanju umetnosti, o podnebjju, v katerem živijo, njihovih strojih in prevoznih sredstvih, o tem, kar slišimo na radiu. Zaljubljen je bil v običajnost. Z radikalnim redefiniranjem znanosti in umetnosti je Cage razširil pomen naravne zgodovine, ko je glasbeno kompozicijo spremenil v ekologijo.

Zvok je bil zanj okolje, druga vrsta pokrajine; zvoki sami so bili točke v prostoru, ki vsaka ustvarja svoj prostor, ti pa se nenehno množijo, vendar so vedno del vsega drugega. V skladbo so lahko vstopili zvoki prometa, vetra, dežja, strele, papirja, ki ga pritisnemo ob kaktus, vode, ki teče v morsko školjko, klici ptic, ur, prasketajoče vžigalice, žičnih tuljav. Ena skladba je temeljila na astroloških zemljevidih, druga je bila načrtana kot “vrt” zvokov, tretja spet je nastala iz zvokov, ki nastanejo z drgnjenjem. Kdo bi nam lahko bolj kot Cage pokazal, da zvok potuje? Ustvarjal je glasbo, ki je bila pozorna na geografijo, ali bolje, v glasbo je vnesel občutek prostora. Neko glasbeno delo ali slika sta sodobna zaradi sposobnosti, da na svoji površini živita z disrupcijo ambientalnega zvoka ali svetlobe. Z drugimi besedami: glasbeno delo mora biti svobodno in skupaj s formalnim priznati družbeno, ne pa se izogibati izkušnjam. Opustiti mora zasebnost in sprejeti gledališkost. Vsak dogodek je lahko priložnost za interakcijo, kot da v svetu stvari najbolje delujejo v povezavi z drugimi. Oh, stvari lahko sprejemamo zaradi njih samih, vendar se s povečanim ugodjem radoživosti spremenijo. Cage je sanjal o tem, da bi slišal, kako rastejo gobe, ali o zvoku mize, ki bi bil kot miza. Načrtoval je projekt za otroke, kjer bi na vsako rastlino v parku pritrdil mikrofona, in si zamislil glasbo, ki bi jo izvajale živali in metulji. Seznam ojačanih objektov sestavlja katalog artefaktov sodobne materialne kulture. Stvarem je dopustil, da izvajajo same zase. Vse je vsebovalo duh, zvok. Njegovo veliko spoznanje je, da tišina ne obstaja.

Cagea je vznemirjal zvok vseh bitij in predmetov. V



najširšem, metaforičnem pomenu njegovo delo v glasbi in pisanju slavi primarnost zvoka in s tem tudi ušesa. Častil je naključno, odprto gibanje pogovora, ki je kot tak temeljil na kvaliteti posamičnega zvoka/glasu, ki je premagala razpad komunikacije in ga pri njegovem obširnem pisanju opogumljala, da se ni oziral na konvencionalen stil literarnih esejev, temveč je dajal prednost oblikam, ki neposredno privlačijo uho; na primer pismom, dnevnikom, predavanjem, zgodbam, šalam in pesmim. Vse te vrste pisanja je vključil v esej, v katerem je omenjal številne prijatelje in starše, o katerih je s toplino govoril v humorističnih anekdotah, ki so bile včasih predmet vizualnih pesmi, ki jih je imenoval *mesotics* in so bile na papirju razvrščene v radikalni tipografiji, ki jo je imenoval slap. Cageova lingvistična, glasbena in družbena poetika se je vedno upirala sintaksi. Njegova *Gobarska knjiga* (Mushroom Book) se je pojavila sredi druge zbirke spisov in je vsebovala obilico opomb, receptov, imen in značilnosti številnih gob ter podrobnosti osebnih razmerij z njimi. Ker je ustvarjanje glasbe pomenilo družabnost, je bilo pisanje le oblika konverzacije. Zvoki so povsod.

Cageovo prepričanje v enkratnost zvoka vsake stvari je nekako analogno srednjeveški doktrini podpisov in prav tako dogovorjeni religiji simbolizma, ki je vplivala na mnoge umetnike in gibanja zgodnjih desetletij tega stoletja, tudi na Kandinskega, ki je verjel, da "svet zveni", in je svoje zgodnje odrsko delo celo naslovil *Rumeni zvok*. Med njimi je bil tudi filmski režiser Oscar Fischinger, s katerim je Cage nekoč sodeloval in ki ga je, kakor priznava, spoznal z idejo, da ima vsaka stvar na svetu duh, ki se sprošča zvokom. Zvok kot hrup, duh ali duša, akustična ali posredovana predstava, notranja potreba Kandinskega ali Cageovo naključje zavzema v razvoju moderne umetniške misli razpoznaven in kompleksen prostor. Cage je pogosto tako razumel pomembnost del Satieja, Russola, Cowella in Vareseja. Toda Cage je zvok/hrup pripeljal do ravni, ki je skladatelji, ki so pred njim spoznali njegov potencial, niso mogli doseči, saj je lahko radikalno eksperimentiral z magnetnimi trakovi, sintetizatorji zvoka in računalniki.

Še izjemneje za zgodovino umetnosti pa je, da je Cage v kraljestvo tehnologije vnesel tisto, kar so pred njim imeli za kraljestvo duhovnega. Dogovori prejšnjega stoletja so se zdaj spremenili v povratne in digitalne vzorce v totalnem okolju neorganiziranih zvokov, ki so bolj kot harmonični zbor potrebovali elektronske tehnike. Tu se je pojavila priložnost za "hipno ekstazo", ki jo je Cage iskal v svojem veličastnem življenju.

Cage je bil po srcu bolj duhovnik devetnajstega stoletja kot odtujeni modernist. Čeprav je dobro znan vpliv, ki ga je imel prek D. T. Suzukija in *Doktrine univerzalne uma Huanga Poja* (The Huang Po Doctrine of Universal Mind) nanj budizem, pa tudi Cage sam je govoril, da so bili zanj na začetku, preden se je iz hinduizma usmeril v zen budizem (ki je bil manj izražen), pomembni Sri Ramakrišna, Coomaraswamy in indijska filozofija, ključne krščanske podobe in prepričanja v Cageovem delu niso dobile toliko pozornosti, čeprav niso zanemarljive. Cage bi prav tako kot njegov ded lahko postal metodistični župnik, in če je svoje življenje posvetil izboljšanju človeštva z umetnostjo namesto z religijo, je svoj projekt kljub temu izvajal v skladu s krščanskim načinom življenja. Več inštalacij z naslovom *Kako izboljšati svet* (How to Improve the World) in njegova številna predavanja močno spominjajo na maše. V njegovem pisanju najdemo sklicevanja na biblijski nauk in posebno navdušenje nad lilijo kot metaforo za tišino.

Navdihoval ga je katoliški mistik Meister Eckhart, čigar razmišljanje odseva nekatere podobnosti z budizmom in njegovim čaščenjem nevezanosti in sedanjega trenutka ter pomembnosti, ki jo pripisuje dejanju brez samozavedanja. Če Eckhart predstavlja začetno točko idealizma, pa Cage prikazuje njegov pomen v sodobni umetniški praksi. Njegovo znano delo *4'33"*, izvorno naslovljeno *Tiha molitev* (Silent Prayer), je bilo prav gotovo napisano v milih tonih. Ob pregledu Cageovih del nas preseneti, kako je nenehno prepletal protestantsko, katoliško, hindujsko in budistično misel in njihove podobe z avantgardnim besednjakom, osvobojenim simbolnega/mističnega jezika in občutka za harmonijo. Odkril je način,

s katerim je zadržal disonanco in kljub temu izkusil duhovno preobrazbo.

Zgodovinsko gledano je avantgarda vedno prikazovala to univerzalno, interkulturalno in ekumensko raven, na kateri se intelektualna tradicija absorbira in prerazporedi v sodobno postavitev. Cageovo življenje najbolj razumemo znotraj celo stoletje trajajočega poskusa umetnikov, da bi na novo opredelili duhovnost, še posebej glede na vzhod, saj je bil Cage primer nekoga, pri katerem duhovne discipline ne moremo ločiti od ustvarjalnosti. Njegova združitev umetnosti in občutka za duhovnost na globoki ravni kozmičnega zavedanja predstavlja v sekularizaciji duhovnega vrh dvajsetega stoletja. Cage je svojo glasbo na več načinov iz harmonije pripeljal v paradoks.

Na svet je gledal kot na "stvaritev" svoje božje molitve: "Daj nam naš vsakdanji zvok." Svet narave se mu je zdel kot gledališče zvokov, podobno kot se je zgodnjim naravoslovcem zdel gledališče rastlin. Ko si je Cage pred desetletji zastavil retorično vprašanje "Kam naprej?", si je odgovoril: "V gledališče. Ta umetnost je bolj podobna naravi kot glasba." V njem so zvoki zvoki in ljudje ljudje: Življenje samo je gledališče. Gledališkost je povečeval zaradi družbenega vidika, prisotnega v gledalčevi/poslušalčevi izkušnji, in glasbi napovedoval prihodnost, ki bo ponujala nov primer družbene interakcije. Svet kot gledališče je bil v celoti proces, potencialnost, veličastnost naključnega srečanja v prisotnosti glasbe. Cage je v filozofiji in delu najbolj od vseh ameriških umetnikov zaobjel idejo *theatrum mundi*. Samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo Cageov koncept gledališča začel močno vplivati na zgodovino gledaliških idej. Skupaj z Merceom Cunninghamom, njegovim skoraj polstoletnim sodelavcem, sta ustvarila novo paradigmo predstave, v kateri lahko glasba, gib, besedilo in oblikovanje v prostoru obstajajo kot avtonomni elementi, ki imajo vsak svoj besednjak in se celo ustvarjajo ločeno drug od drugega. Zgodilo se je, da so se v istem prostoru srečali šele na premieri dogodka. Cagea je vedno fasciniralo združevanje že obstoječih stvari v nekaj novega. V tem je bila prisotna vizija gledališkega izziva, tako močna kot wag-



nerijanski *Gesamtkunstwerk*, ki je vplival na številne generacije umetnikov, ustanov in avantgarde – nova ekologija umetnosti, povezana s cageovskim prepričanjem, da imata glasba in ples "pravico do prostora". S tem estetskim, formalnim načinom je prisilil gledališče, da si je postavilo prava vprašanja. Odkar je Cage pred tremi leti pri devetinsedemdesetih letih umrl, lahko na njegovo zapuščino poleg glasbenih del in pisanja, ki jih je zapustil, gledamo kot na najbolj sublimno artikulacijo etike gledališča.

Ekološka perspektiva označuje tudi intertekstualnovidik Cageove metode. Svoje besede in zvoke je

nenehno recikliral in porabil veliko let, da se je "spisal skozi" Joycea in Thoreauja. Cage je kot knjigo virov za svoje skladbe uporabljal "knjižnico", kot jo je imenoval, posnetih zvokov naravnega sveta. V poetičnem smislu je bilo to, kar je v resnici odkril, sodobna tehnološka metafora za knjigo o naravi, v kateri se je njegovo polje zvokov aktiviralo kot prostor razodetja. Cageu je bilo pri samoizražanju malo mar za avtorske pravice (uporabo je postavljal pred lastnino) in je poudarjal začetek konca skladateljev (in dirigentov) ter avtorjev. Pomembnejše od izvora mu je bilo, kako neko besedilo ali skladba odpirata nove možnosti za razširitev uma.

Za Cagea je bil vsak zvok živ, živeč organizem. V njegovo pokrajino so lahko vstopile vse vrste (rastlin in živali), vendar jih ni kultiviral. Bilo je, kot da bi iz vrta "pobegnile" v divjino. *Pustimo zvokom, da so, kar so.* V tej luči lahko skupine zvokov razumemo kot ekosisteme, ki so povratno povezani s sociokulturnim sistemom. Živi ali neživi so enakovredni glasovi okolja. Cagea je bioekscentričnost vodila k temu, da je zvok dejansko obravnaval kot vprašanje svobode govora. Ta filozofija kompozicije je v svojem holističnem razvoju zaobjemala spreminjanje sistema zvokov v ekosistem in naprej v družbeni sistem. Občinstvo je bilo zanj *ekološko*, in ne toliko *sociološko* dejstvo.

Celo med najbolj ekološko mislečimi bi težko našli koga, ki bi tako kot Cage zaobjel "pravice zvokov". Vendar v nasprotju z današnjimi "globoko ekološkimi" zagovorniki (kot opredeljujejo eno najradikalnejših kril zagovornikov okolja), ki so napisali pravice dreves, trave in narave, ni imel nobenih protitehnoloških, avtoritativnih ali mizantropskih nagnenj. Kot radikalen avantgardni mislec, ki ga niso zanimale apokaliptične napovedi, se je Cage veselil univerzalne distribucije razpoložljive tehnologije, ki je zanj pomenila izboljšanje sveta. Globalna povezava bi ustvarila pokrajino, ki si jo je predstavljal kot Svetovni um, Enost, drugačno od "globoko ekoloških" sanj o Celoti. To ni bilo vprašanje razlik med kraljestvom naravnih in umetnih izkušenj, temveč vprašanje prepoznavanja neskončno različnih interakcij med človeškimi bitji in pokrajino, ki so drug

drugega spreminjali v času in prostoru. Človeških bitij ni videl v sporu z naravo niti ni narave slavil ločeno od družbe; ni romantično iskal izgubljene divjine, temveč je bil po srcu futurist.

Verjel je v napredek s tehnologijo in je enako užival v mestu kot na podeželju. In končno, za Cagea sta bila ptičja pesem in zvok mimoidočega avtomobila enakovredna, saj je zavračal vrednostne sodbe o zvokih. Kdo drug kot Cage bi lahko zaspal ob zvoku alarmne naprave proti vlomilcem in ga prevedel v brancusijanske podobe? Ni imel občutka za izgon iz raja; svet je bil zanj raj, vrt gob in neštevilnih drugih čudežev. V skladu s tem je bil svet čudovit in se je razkrival vsakomur, ki bi se popolnoma prebudil vanj. Če lahko umetnost poslušanja apliciramo na vsa področja družbenega življenja, je Cage svoje življenje posvetil temu, da bi nam pokazal, kako lahko s tem, da glasbi dodamo značaj zvoka, svet spremenimo v glasbo, in si z ostrejšim sluhom izostrimo tudi vid: polje zvoka je tudi polje vida. Njegov cilj je bila svoboda človeške ustvarjalnosti, v kateri so vsi ljudje umetniki.

Cageov način obstoja se je od drugih načinov razlikoval v njegovem nenehnem hrepenenju po *podnebju, bogatem z radostjo*, ki ga je spremljal optimističen pogled na izboljšanje sveta. Priznal je, da se temu ni mogel upreti, ko se je enkrat začel zanimati za to, in v globalnem kontekstu je postavil vrsto vprašanj, pri katerih je začel z lokalnimi zadevami. Cage je na neki način sodobna povezava s samoizboljšujočimi populistami devetnajstega stoletja, saj je druga plat izboljšane sveta izboljšani posameznik, čeprav je Cage to imenoval spreminjanje samega sebe. Nenehno je razmišljal, kako bi človeška življenja postala učinkovitejša in širšega uma, pa naj je propagiral nove vrste domov, o katerih je sanjal njegov prijatelj Bukminster Fuller, ali nove koncepte skupnosti, ki jih je naznačil njegov prijatelj Marshall McLuban, ali nove vizije o svobodni družbi, o katerih je sanjal njegov prijatelj Norman O. Brown. Cage je pogosteje pisal o koristnosti (naj človeštvo skrbi samo zase, je menil) in uporabnosti kot lastnini in si zamišljal prihodnost, v kateri bi se hrana, energija in streha nad glavo razporejali na

globalni ravni. Kajti Cage je bil vizionar, ki se je obnašal kot pragmatik, njegove izjave so vsebovale nerealen prizvok, tako kot je njegova odprtost do tehnologije skupaj z demokratizacijo zračnih valov prinesla tudi blebetanje radijskih pogovorov s poslušalci. Kdo lahko napove, do kakšne politične prihodnosti bi na koncu privedla globalizacija komunikacijskih sistemov?

Cage je že petindvajset let pred svojo smrtjo menil, da je umetnost dvajsetega stoletja opravila svojo nalogo in da je nastopil čas, da se obrnemo k okolju. Njegov način ustvarjanja glasbe je bil način spreminjanja okolja in s tem tudi ljudi. Zanj je bilo pomembno ustvarjati družbeno koristno glasbo, se od glasbenih potreb obrniti k družbenim, od sebe k svetu, od zasebnega k javnemu. To je bilo poslanstvo, ki je Cagea vodilo, da je izumil odprto metodo skladanja glasbe – neprisilno igro interpretiranja, enakovredne zvoke, brisanje meja med zvoki in doživetji. Večji pomen je dajal procesu kot strukturi, ki bi delovala kot alternativni model družbe. Princip razdelitve zvokov je prenesel v svojo socialno filozofijo, ki je temeljila na globalni distribuciji virov. Sanje razsvetljenega civilnega prostora in državljanstva pozornega poslušanja so okolje, zasidrano v demokratičen, pluralističen zvok. To je bila še ena inkarnacija “novega človeka” modernosti.

Cage je po Josephu Beuysu morda zadnji pomemben umetnik, ki je bil tako trdno ukoreninjen v avantgardi, utopični veri v popularizacijo modernistične estetike kot gonilne sile družbenih sprememb, preobrazbe, ki se pojavi pri ustvarjanju totalnega estetskega okolja. Čeprav se je njuno delo močno razlikovalo in si pogosto nasprotovalo, sta Beuys in Cage verjela v organsko interrelacijo družbenega, naravnega in duhovnega sveta. Cage je hotel vse v okolju spremeniti v umetnost: *Ves svet mora postati glasba*. V tej globoko idealistični perspektivi je evolucija družbe neločljiva z evolucijo umetnosti. Tak vidik napredka zahteva od človeškega izraza ogromne zaloge blagoslova. In Cage ga je imel, saj se je na zemlji resnično počutil domače. Po naključju je še ena radoživa ameriška avantgardistka, Gertrude Stein, s katero je Cage delil številne estetske vred-

note in se navdihoval pri njej, prikazovala enako občutenje sveta. Kvaliteta pozornosti do naravnega sveta daje njenemu delu občutek neizčrpnosti in šarma, tako da se življenje in umetnost nenehno obnavljata s polnostjo človeških izkušenj.

Če je bilo življenje Cageu vedno pomembnejše od umetnosti, je želel imeti najboljša umetniška nagnjenja: svobodo mišljenja, ustvarjalno energijo, inventivnost. Kaj je lahko čudovitejšega od “rojevanja novega”? Zdaj, na koncu dolge moderne dobe, ko se stoletje končuje, je potreba po vizionarskem etosu avantgarde v svojih najrazličnejših oblikah vse nujnejša. Herojski modernisti umirajo. Cage nam je zapustil neizčrpen ritem človeške strasti, ki išče nove zvoke življenja. Na začetku je bila hoja po gozdu.

Prevedla: Polona Mertelj

*Bonnie Marranca je urednica ameriške revije Performing Arts Journal (New York) in avtorica številnih knjig in esejev o sodobnem gledališču.*

## Pogovor z Józsefom Nagyem

Na prvem festivalu Exodos se je József Nagy ljubljanskemu občinstvu predstavil z dvema predstavama, z *Vojčkom* in z *Anatomijo zveri*. Javni pogovor z njim in njegovimi sodelavci je potekal v klubu Slovenskega mladinskega gledališča, vodil pa ga je Ivica Buljan.

Biograf

spomina

*Tako kot Nagyeve predstave je bil tudi pogovor z njim svojevrstna zgodba o spominu, geografija različnih portretov in koledar biografij. Nagyev spomin je prostor, v katerem nastajajo zgodbe: bizarne, vsakdanje, zapletene, pravljicne, realistične. Biografije ali avtobiografije so brez koncev, to so poti, ki so pomoli. Spomin je prilepljen na osebe in objekte, ki v njegovih predstavah zajemajo vse oblike in perspektive in identiteta je le večno postavljanje enega in istega vprašanja.*

*V Afriki pripovedovalci zgodb pravijo: kadar je neka zgodba slaba, pripada tistemu, ki jo pripoveduje, kadar je dobra, pripada vsem nam.*

*V predstavah Comedia Tempio, Orfejeve lestve in tudi v Anatomiji zveri József Nagy ne uporablja dramske predloge, temveč iz biografij in življenj bolj ali manj znanih ljudi iz nekega geografskega konteksta ustvarja lastne zgodbe. V vseh predstavah se ukvarja z življenjem in biografijami, kot jim pravi on, dobrih ljudi iz Kanjiže.*

*József Nagy, kot eden od trenutno najboljših svetovnih koreografov, je zanimiv tudi zaradi specifičnosti svojega dela. V njegovih delih se na poseben način združujejo reference lokalnega, ki pa so prepoznavne v vseh družbah. To so zgodbe, ki so prepoznavne tudi v državah, ki nimajo tovrstnega ozadja, ki obstaja in nastaja v državah srednje Evrope.*

*Prosil bi Józsefa, da nam poskuša prikazati biografije svojih glavnih likov ter nam skozi te zgodbe predstavi tudi svojo biografijo, tako kot počne v predstavah. Mislim, da je njegova biografija zelo pomembna za njegovo delo in je polna referenc, ki jih kasneje vidimo in razpoznamo v njegovih predstavah.*

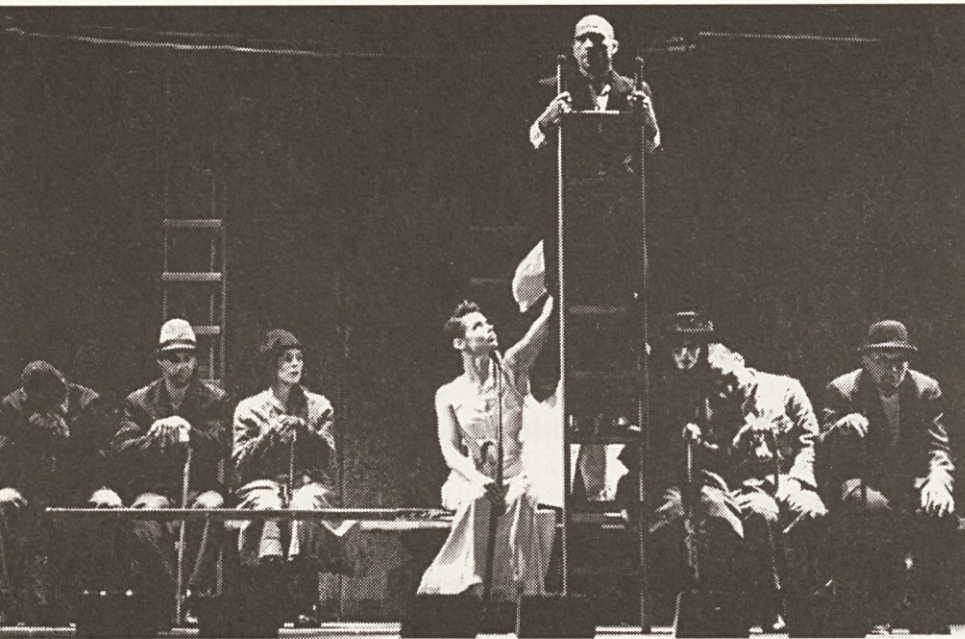
Najprej bi pojasnil, da poleg Kanjiže obstaja tudi Bačka. V Vojvodini obstajajo pravzaprav trije svetovi, jaz osebno prihajam iz Bačke in v svojih predstavah govorim o specifičnosti tega okolja.

Pri *Vojčku*, kot si že sam omenil, se je prvič zgo-

lo, da sem uporabljal le eno literarno predlogo. Vendar sem v tem le delno uspel, kajti zelo težko se skoncentriram le na eno samo temo. *Vojček*, ki ste ga videli v Ljubljani, je tretja verzija iste predstave. V samem procesu dela je bil prvi del čista improvizacija, drugi del je bil približevanje besedilu in tretji del je bil analiza besedila in dogajanja na odru. V drugem delu smo se skušali približati Büchnerju, v tretjem delu pa sem se ukvarjal z analizo, tako da sem v ta del vključil tudi vsebine iz Egipčanske knjige mrtvih. Pripravljamo pa tudi novo verzijo te predstave.

Najpomembnejše stvari, ki so me močno približale gledališču, sem doživel, ko sem imel deset ali enajst let. V šoli v Kanjiži je že od nekdaj obstajalo amatersko gledališče in nekoč je režiser, ki še danes živi, prišel v našo šolo z željo, da bi z mladimi učenci ustvaril gledališko predstavo. Tudi jaz sem se prijavil, vendar se danes ne spominjam več prav dobro, za katero dramsko delo natančno je šlo, vem le, da so v njem nastopali kralj in kraljica, čarovniki in drugi junaki. Moja največja želja je seveda bila, da bi igral kralja, kajti mislil sem, da je to edina prava vloga zame. Tako je torej režiser izbral dvanajst dečkov in deklet in odšli smo v gledališče na prve vaje in razdelitev vlog. Usedel sem se poleg režiserja, ker sem mislil, da bom tako imel največ možnosti, da dobim glavno vlogo – kralja. Režiser je v roke vzel knjigo in pričel z





razdelitvijo vlog; ti si kralj, ti kraljica itd. Vendar je začel z leve strani, jaz pa sem sedel na njegovi desni. Tako sem prišel na vrsto zadnji in dobil vlogo čuvaja, čigar tekst je imel le dva stavka: "Kdo si ti? Kako ti je ime?" To je bilo zame veliko razočaranje. Petindvajset let kasneje, ko smo delali *Vojčka*, pa sta prav ta dva stavka edini tekst, ki ga v predstavi govorimo.

V tistem času se še nisem zavedal, da je bilo za približevanje gledališču nujno pričeti prav s to vlogo in s tema stavkoma. Danes vem, da sem imel veliko srečo, da sem takrat slišal ravno ta stavka: "Kdo si ti?" in "Kako ti je ime?" To sta zame najvažnejši vprašanji, in vsak dan, ko se odpravljam na delo, si ju znova zastavim, ju napišem na papir in poskušam nanju odgovoriti.

Vsekakor pa sem bil v tistem času glede moje prve gledališke izkušnje zelo razočaran, zato sem se odločil, da se ne bom več ukvarjal z gledališčem, temveč z rokoborbo v grško-rimskem slogu. V Kanjiži je tradicija, da se mladina ukvarja z rokoborbo, in tako sem se vpisal na tečaj in pričel trenirati. V tej zgodbi je pomembno, da je imel rokoborski klub svoje prostore v starem gledališču in trening je potekal na starem gledališkem odru.

Tako sem se prvič povzpel na gledališki oder kot rokoborec. Trenirali smo na starem odru, med luknjami za šepetalce in starimi scenografskimi kulisami. V tistem času, ko smo vadili v teh prostorih, smo slišali številne anekdote o igralcih in zgodovini tega gledališča. V času med prvo in drugo svetovno vojno so v gledališču uprizarjali veliko predstavo iz madžarskega repertoarja *Kneginja čardaša*. Prav o tej predstavi obstaja neka strašna anekdota. Resnična zgodba je namreč, da so skoraj vsi amaterski igralci, ki so igrali v tej predstavi, kasneje naredili samomor, kajti iz čarobne gledališke iluzije se niso znali več vrniti v realno življenje. Naši treningi so torej potekali na odru, ki je bil za te amaterske igralce tako zelo usoden. Zame je podoba teh ljudi postala slika idealnega igralca. Veliko sem namreč razmišljal o tem čarobnem svetu gledališča, iz katerega se ne moreš kar tako vrniti nazaj v resničnost, ti igralci so se namreč popolnoma identificirali z gledališkim svetom iluzije in magije. Prav tako se tudi jaz, kadar delam v gledališču, utapljam v tej iluziji, in da bi iz nje lahko izplaval, moram vedno znova ustvarjati nove predstave.

Svojo prvo predstavo sem želel posvetiti prav tem amaterskim igralcem. *Pekinska račka* je tako *homage* tem igralcem. Posvečena pa je tudi mojim tovarišem iz rokoborbe, na katere sem že v času treninga gledal kakor na igralce. Ker starih igralcev, ki so igrali *Kneginjo čardaša*, nisem poznal, sem jih prikazal kot svoje tovariše iz rokoborbe. Nekateri prizori iz predstave izhajajo prav iz usod teh rokoborcev, ki so bile prav tako tragične.

*V predstavah Józsefa Nagya najdemo tri ravni: obstaja neki dokumentarni dogodek, ki se je ponavadi zgodil v začetku stoletja, raziskovanje tega dogodka, potem osebna izkušnja ter delo z gledališko skupino, ki se nekako želi približati temu, kar so delali igralci iz začetka stoletja. V tem smislu se mi zdi zanimiva predstava Orfejeve lestve, ki spaja največ tovrstnih ravni iz arhivskih izkušenj: nekaj,*

kar se je dogodilo v nekem času in prostoru, spaja z nečim drugim. To je namreč zgodba o igralški družini in gasilcih, ki so prav tako tipična stereotipna slika Srednje Evrope. V to zgodbo je vpeta še zanimiva anekdota o gasilcih in Nietzscheju. Vaški gasilci so se namreč pripravljali za svetovno gasilsko tekmovanje v Torinu, v istem času pa je v Torinu prebival tudi Nietzsche. Dramaturško se torej v tej predstavi povezujejo resnični arhivirani dogodki z bizarimi, napol anekdotскими podrobnostmi, ki v Nagyevih predstavah postanejo resnična dejstva.

Gasilci so zame poleg rokoborcev prav tako podoba idealnega igralca. V začetku tega stoletja so v Kanjiži ustanovili amatersko gasilsko društvo. Pet let kasneje je to gasilsko društvo odšlo v Torino na svetovno prvenstvo gasilcev, kjer so postali svetovni prvaki – najboljše gasilsko društvo na svetu. V gasilskem domu v Kanjiži še vedno visi skupinska fotografija teh gasilcev. Kadar se kdo iz Kanjiže odpravlja v svet, še danes obstaja navada, da mu rečejo: biti moraš tako dober kot naši gasilci; to seveda pomeni: moraš uspeti in biti prvi.

Veliko sem razmišljal o tem, kako je našim gasilcem uspelo, da so postali prvaki. Na tekmovanju je bilo namreč osemdeset skupin iz vsega sveta. Poskušali smo izvedeti kaj več o teh fantih, zato smo obiskali tudi njihove družine in poizvedovali, kakšni so bili pravzaprav ti ljudje. Izvedeli smo, da je bil vsak od njih izučen za neki poklic. Tudi jaz sem po poklicu grafik. Mislim, da je zelo pomembno, da si poleg svojega dela izučen tudi za neki poklic. Gasilci so imeli tudi svojo glasbeno in gledališko skupino in prav zaradi teh stvari se mi zdijo idealni igralci: imajo namreč svoj poklic ter se poleg tega ukvarjajo tudi z glasbo in gledališčem. Pobrskal sem po arhivih in odkril, da je bila prva predstava, ki so jo v amaterskem gasilskem gledališču uprizorili, narejena po Labischevem besedilu, ki sem ga kasneje našel v Budimpešti.

Moram povedati, da je to zelo slabo besedilo, vendar se mi je zdelo pomembno glede na to, da je to bila njihova prva predstava.

Želel sem narediti tri minute dolg prizor o tem tekstu. Razmišljal sem o prizoru, v katerem bi gasilci igrali zbor iz omenjene Labischeve drame in se istočasno pripravljali za tekmovanje v Torinu. Združil sem torej ti dve temi. V istem času, ko smo ta prizor pripravljali, sem prosil svojega pisca, naj mi napiše dialog s pesnikom, da bi tako prišli še do tretjega materiala. Medtem ko smo iskali materiale in dokumente iz tistega časa, smo naleteli tudi na podatek, da je Nietzsche zadnja leta svojega življenja preživel v Torinu. Nietzsche je, četudi ni znal madžarsko, zelo rad poslušal muzikalnost tega jezika in je mnogokrat prosil Madžare, naj mu recitirajo Petöfijeve pesmi (madž. pesnik 1823-1849). V *Orfejevih lestvah* sem tako naredil prizor, v katerem so v istem času kot Nietzsche v Torinu tudi gasilci, ki, vedoč, da so najboljši na svetu, recitirajo Petöfijeve pesmi.

Druga pomembna stvar iz mojega otroštva je bil moj ded, njegova hiša in njegovo življenje. Moj ded je bil kmet, tako kot večina starejših ljudi iz Kanjiže, zelo rad pa je bral. Ko je prebral že vse knjige iz knjižnice, so mu učitelji, zdravniki in drugi izobraženci nosili knjige iz domačih knjižnic. Imel je samo eno svojo knjigo, in to je bila zbirka Petöfijevih pesmi. Spravljeno jo je imel v skrivnem predalu pod mizo, kamor je spravljali tudi vse druge knjige, ki si jih je sposodil. Moj ded mi je vedno govoril, da moraš imeti v življenju samo eno knjigo, in to prav zbirko Petöfijevih pesmi.

Kot otrok sem se zelo rad igral v njegovi hiši in vedno sem vstopil tudi v njegovo sobo in pregledal, kakšne knjige ima v skrivnem predalu pod mizo. Vedno znova sem prelistaval Petöfija in tudi vse druge knjige. Povedati moram še, da je moj ded bral prav vse vrste knjig, tako sem skoraj vsak teden v teh knjigah odkrival popolnoma nove in različne svetove.

Moj ded je bil prepričan, da je znanje računstva najpomembnejša stvar v življenju, zato me je, ko sem prihajal k njemu, čakal na vratih hiše in me spraševal poštevanke. Kadar sem se pri odgovorih zmotil, me je poslal nazaj domov, češ, naj še vadim in se učim in se vrnem takrat, ko bom znal. Šele ko sem pravilno odgovoril na vsa njegova vprašanja, mi je pustil, da vstopim v hišo in prebiram njegove knjige. Danes mislim, da je v mojih predstavah miza najmočnejši element ravno zaradi mojega deda in knjig, ki jih je imel spravljen v svoji mizi. Celoten svet in vse podobe so se zame v tistem času, pa tudi danes v mojih predstavah, križale ravno na mizi.

Moj ded se pravzaprav ni zavedal, da je iznašel idealno formo za knjižnico – imel je eno samo knjigo. Danes imam doma na stotine knjig, in kadar se selim in jih nosim s seboj kakor Sizif, takrat še posebej vem, kako prav je imel. Dejansko najpomembnejše stvari v življenju ustvarjamo brez knjig. Mislim, da za popolno knjižnico ni potrebna niti ena sama knjiga, dovolj je le prazen list papirja. Na ta prazen list potem napišeš naslov te svoje knjige, in ta naslov se glasi: "Kdo si? Kako ti je ime?" Vedno isti naslov. Potreboval sem petindvajset let, da sem iznašel formulo za popolno knjižnico.

V predstavi *Comedia Tempio* sem se ukvarjal s podobo Geze Csatha. Geza Csath je bil psihoanalitik, slikar, glasbenik, pisatelj in dramatik. Odločil sem se, da bom o njem naredil predstavo. Prebral sem vse, kar je napisal. V njegovem dnevniku sem našel zapis o tem, da ima idejo o gledališki predstavi, v kateri ni več teksta, samo slike in podobe. Zdelo se mi je zelo zanimivo, da je imel že na začetku stoletja tako intuicijo, da je vse svoje delo pustil ob strani in pričel snovati neko formo, ki je v tistem času ni mogel uresničiti in je bila popolnoma utopična. V svoj dnevnik je prav tako zapisal, da se zelo boji, da bi mu lahko kdo drug to idejo ukradel, zato je ni nikoli do konca in v podrobnosti opisal.

Obstajala je samo ideja. To je bil torej osnovni material za mojo predstavo – nikakršnih podatkov, le ideja. Moj princip je bil, kako iz njegovega dela ustvariti nekakšno metamorfozo in jo približati lastnemu videnju in dramaturgiji. Geza Csath je vzpostavil nekakšen kontekst, in to je točka, iz katere sem izhajal, kajti njegovi motivi skozi moje oči postajajo nekaj novega.

*Sedaj bi lahko prešli na drugo temo, ki smo se ji v pogovoru sicer že približali, in to je koreografska in plesna komponenta. Od kje pravzaprav izhaja to zanimanje in kateri so pravzaprav začetki in temelji tvojega plesnega dela?*

Prišel sem v Budimpešti s pantomimo in mimom ter kasneje v gledališču giba v Parizu. S tehnične plati je to zame najmanj pomembno, dejstvo pa je, da sem se v Parizu s profesorji in z različnimi koreografi naučil mnogo stvari. Vse najpomembnejše pa je nastajalo izven tehnike, ki jo dojemam le kot orodje. Vendar sem za pridobitev tega znanja moral odpotovati v Pariz in osem let trdo delati, da bi tako pridobil neko fizično plesno znanje in bil prepričan v svoje gibanje. Kasneje sem vse to postavil na stran in delal le na motivih in idejah, ki so izven tehnične obrti plesa. Dobro tehniko moramo imeti le zato, da lahko nanjo v nekem trenutku popolnoma pozabimo.

*Tu sta tudi dva Nagyeva igralca, Henrietta Varga in Denes Dobrei. Ali nam lahko vidva predstavita, kako poteka delo z Nagyem in kako se ta način dela razlikuje od dela v konvencionalnem gledališču?*

Henrietta Varga: Delo z Józsefom je zelo individualno, kajti on se hrani sam iz sebe, s stvarmi in dogodki, ki jih je doživel v otroštvu. Vse te stvari spreminja v zgodbe, ki nam jih pripoveduje. V tem poskušam tudi jaz najti svoje lastne zgodbe, ki so arhivirane v mojem spominu, in poiskati podobne občutke, o katerih nam pripoveduje József. Tako se



različne stvari združujejo. Reči moram, da je vse zelo intimno, kajti nikoli ne obstaja neka velika osnovna zgodba, temveč vsi izhajamo sami iz sebe in potem to združujemo. József nam ponudi prostor, ki je popolnoma prazen in čist, in mi ga potem napolnimo s svojimi lastnimi izkušnjami.

*Še eno vprašanje, ki ga vedno postavljajo igralci – zanima jih namreč, ali so izvajalci v Nagyevih predstavah bolj igralci ali plesalci?*

Denes Dobrei: Sem igralec, in ne plesalec. Ko sem pričel delati v gledališču, sem želel biti plesalec, kajti delal sem veliko koreografij z Nado Kokotović. O plesu pa sem se veliko naučil z Józsefom v Budimpešti. Vedno se mi je zdelo pomembno, da igralec ne ustvarja poezije le z besedilom, ki ga govori, temveč tudi s telesom. To seveda ne pomeni, da mora vseskozi plesati, včasih je dovolj en sam gib, ki lahko zazveni kakor glasba ali poezija. Na plesne tečaje sem hodil zato, da bi se lahko v tem gledališkem svetu našel. Pričental sem z zelo majhnimi gibi – na primer premikanje prsta – zanimalo me je, kako s tem minimalnim gibom nekaj prikazati. Preučil sem vso to tehniko, potem pa, ko sem pričel delati z Józsefom, sem ugotovil, da mi popolno tehnično plesno znanje še vedno manjka, vendar sem kasneje ugotovil, da se pri njegovem načinu dela veliko več pogovarjamo kakor tehnično pripravljamo.

Zame kot igralca je vedno zelo pomembno, da si za vsak gib ali dejanje na odru povem zgodbo. Tudi kadar delam v kakšni koreografiji, moram samemu sebi pripovedovati nekakšen tekst. Še vedno se torej vseskozi ukvarjam z uganko, kako lahko funkcioniram v gledališču brez teksta. Na kakšen način se lahko gibljem in hkrati govorim, ne da bi izrekal besede. Tudi kadar ima igralec tekst, mora ravno tako narediti koreografijo, in ravno tako je z gibom, kadar imamo le gib, mora le-ta nositi svojo zgodbo in pomen.

Še iz časov, ko sem delal v Subotici, se spomnim

neke, zame zelo pomembne, pesmi. Napisal jo je neki švedski pesnik, pozabil sem njegovo ime. Na koncu te pesmi piše: "Zakaj se miza imenuje miza in kdo je dal imena za vse stvari?" To, kar poskušamo delati z Józsefom in kar smo poskušali delati v Subotici, je postavljanje vprašanj – žlica, na primer, kaj je to in kako jo lahko uporabimo, kaj lahko naredimo z njo? Kakšen je pravzaprav naš odnos do predmetov in stvari? Mize v Nagyevih predstavah so vedno drugačne in vedno imamo drugačen odnos do njih.

József Nagy: Nimamo skupinskih fizičnih treningov, vsak dela sam za sebe, tudi ko začenjamo z vajami, se mora vsak pripravljati sam. Psihična priprava na delo pa je življenje samo. Pred vajami ali po njih se veliko pogovarjamo, skuhamo kakšen golaž, igramo karte ali biljard. Ideje in diskusije o predstavi se dogajajo povsod.

Pri igralcu je zame najpomembnejša prezenca in muzikalnost. Igralci oziroma plesalci morajo imeti svoj svet, svojo originalnost. To je najpomembnejše, pomembnejše od kakršne koli tehnike.

Uredila: Irena Štaudohar



V nedeljski izdaji koroškega "Volkszeitung" je v rubriki RAZNO pisalo: "V noči na soboto si je 51-letna gospodinja iz A. (občina G.) vzela življenje; použila je preveč uspavalnih tablet."

---

Žalost onkraj sanj

*Peter*

*Handke*

P e t e r

Minilo je skoraj sedem tednov, odkar je moja mati mrtva in rad bi se lotil dela, preden se potreba, da bi pisal o njej, ki je ob pogrebu tako močno plala v meni, ne sprevrže nazaj v otopelo, votlo onemoglost, s kakršno sem se odzval na sporočilo o samomoru. Da, spraviti se moram k delu; zakaj potreba, da bi kaj napisal o svoji materi, najsi često še tako neposredna, je po drugi strani spet medla, in moral se bom pošteno napreči, da ne bom kar tja v dan, kakor bo pač nanese, s pisalnim strojem metal na papir venomer iste črke. Zgolj takale razgibalna terapija mi ne bi nič hasnila, še bolj bi me pehala v nedejavnost in otopelost. Prav tako bi se lahko odpeljal, spotoma bi prazne glave dremal, postaval in na kakem potovanju bi se mi živci manj cefrali. Nekaj tednov sem tudi bolj razdražljiv kakor sicer, komaj še dojemam nered, mraz in tihoto, se sklanjam za vsakim volnenim kosmičem in krušno drobtinico na tleh. Često se čudim, da mi stvari, ki jih držim, že zdavnaj niso padle iz rok, tako mi nenadno zamrejo čuti ob misli na ta samomor. In kljub temu hlepim po takih trenutkih, zakaj tedaj se zniči otopelost in glava se zjasni. To je groza, a mi dobro de: Naposled ni več dolgočasje, telo ni več mlaha-vo, nobenih napornih daljav ni, čas ne mineva več brezbolno.

Najhujše v takem trenutku bi bilo sočustvovanje, ki bi mi ga kdo izrekel s pogledom ali celo z besedo. Tedaj precej pogledaš proč ali onega celo nahruliš; zakaj potrebuješ občutek, da je tisto, kar pravkar doživljaš, nerazumljivo in nesporočljivo: Le tako se ti zdi groza smiselna in resnična. Tako uglasen se takoj spet dolgočasiš in na mah postane vse spet brezpredmetno. In vendar kdaj pa kdaj ljudem nesmiselno pripovedujem o samomoru moje matere in se jezim, če si upajo kaj pripomniti. Tedaj bi mi bilo namreč najljubše, da bi me takoj spravili na druge misli in me s čimerkoli vlekli za nos.

Ko so Jamesa Bonda v njegovem zadnjem filmu vprašali, ali je njegov nasprotnik, ki ga je pravkar pahnil čez stopniščno ograjo, mrtev in je odgovoril "no, upam!", sem se na primer moral olajšano smejati. Šale o umiranju in smrti mi nič ne storijo, celo dobro mi denejo.

Trenutki groze so vselej tudi čisto kratki, bolj

občutki neresničnosti kakor trenutki groze, nekaj pozneje pa se spet vse zapahne in če si tedaj v družbi, se takojci poskušaš na moč prisebno odpreti komu drugemu, kakor da bi bil pravkar z njim nevljuden.

Sicer pa, odkar sem začel pisati, se mi zdijo taka stanja odmaknjena in minula, očitno prav zato, ker jih poskušam kolikor mogoče natančno opisati. Ko jih opisujem, se jih začnjam spominjati kakor sklenjenega obdobja mojega življenja, in spominjanje in oblikovanje misli me tako napreza, da so se mi kratkotrajne podnevne sanje v zadnjih tednih že odtujile. Kdaj pa kdaj sem pač imel "stanja": Dan na danje predstave, sicer samo že kdove kolikič prilajnane ponovitve leta in desetletja starih začetnih predstav, so se nenadoma razpuhtele in zavestnost je bolela, tako prazno je na mah postalo tam notri.

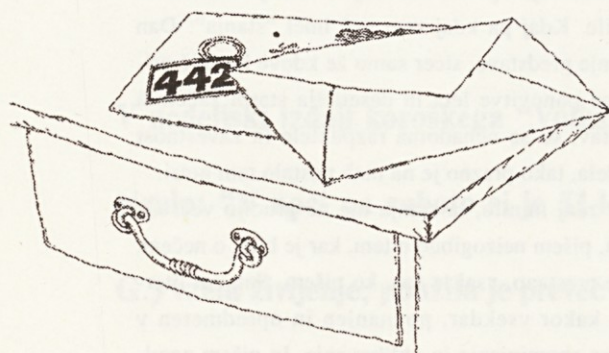
To je zdaj minilo, ta stanja me ne grudijo več. Če pišem, pišem neizogibno o tem, kar je bilo, o nečem, kar je prestano, vsaj ta čas, ko pišem. Snujem literarno, kakor vsekdar, povnanjen in opredmeten v stroj za spominjanje in oblikovanje. In pišem zgodbo o svoji materi, ker se mi zdi, da vem o njej in tem, kaj jo je pahnilo v smrt, več kakor kak tuj izpraševalec, ki bi ta zanimivi primer samomora zlahka razpletel z religiozno, individualno, psihološko ali sociološko razlago pomena sanj, in naposled pišem, ker bi rad iz te PROSTOVOLJNE SMRTI naredil primer prav tako kakor kak izpraševalec zunaj tega kroga, četudi drugače.

Seveda so te utemeljitve čisto poljubne in jih je mogoče nadomestiti z drugimi, prav tako poljubnimi. To so bili pač trenutki skrajne osuplosti in zganila se je potreba, da jih oblikujem, enake pobude za pisanje kakor od nekdaj.

Ko sem prišel na pogreb, sem našel v majhni materini denarnici potrdilo o odposlanem pismu s številko 432. Še v petek zvečer, preden je odšla domov in použila tablete, mi je odposlala v Frankfurt priporočeno pismo s prepisom oporoke. (A zakaj mi ga je poslala tudi ekspresno?) V ponedeljek sem šel na isto pošto telefonirat. Bilo je dva in pol dni po njeni smrti in pred poštnim uradnikom sem videl ležati rumeni svitek z nalepkami za priporočene pošiljke: Medtem so odposlali devet

nadaljnjih priporočenih pisem, naslednja številka je bila 442 in ta podoba je bila tako podobna številu, ki se mi je drevilo po glavi, da sem se ob pogledu nanjo zmedel in se mi je čisto kratek čas vse skupaj zdelo neveljavno. Sla, da bi nekemu o tem pripovedoval, me je vsega prežarila. Bil je vendar tako jasen dan; "začelo se je...": Če bi začel takole pripovedovati, bi bilo vse kakor nastavljeno, poslušalca ali bralca bi ne prisilil k osebni prizadetosti, temveč bi mu ponudil zgolj zgodbo, naphano z domišljijo.

(...)



Ni res, da mi je pisanje koristilo. Tiste tedne, ko sem se oklenil zgodbe, me je tudi zgodba uklepala. Pisanje ni bilo spominjanje na neko sklenjeno obdobje mojega življenja, kakor sem mislil spočetka, temveč je bilo nenehno spakovanje spomina v stavkih, ki so zgolj potrjali odmaknjenost. Še vedno se kdaj pa kdaj ponoči sunkovito zbudim, kakor da bi me znotraj nekaj lahko dregnilo in me pahnilo iz spanja, in tedaj doživljam, kako z zadržano sapo od gnusa od trenutka do trenutka pri živem telesu gnijem. Zrak je v temi tako negiben, da mi vse stvari zdrsnejo iz ravnotežja in se mi zde od vsega odtrgane. Breztežno in neslišno se malce drevijo naokrog in zdaj se bodo dokončno od vsepovsod sesule name in me zadušile. V takih izbruhih strahu postaneš privlačen kakor trohneča mrhovina in drugače kakor v brezbrizni vsečnosti, ko se vsi občutki sproščeno med seboj poigravajo, te ob takim nasilno oblega brezbrizna, stvarna groza.

Seveda je opisovanje golo spominjanje; vendar po drugi strani ničesar ne izbóči za prihodnost, ob

poskusu približevanja s čim bolj ustreznimi besedami pridobi iz stanj strahu samo malo mika, predela zveličanje groze v zveličanje spomina.

Podnevi me često obide, kakor da me kdo opazuje. Odprem vsa vrata in pogledam. Vsak šum občutim najprej kakor kak naklep zoper sebe.

Včasih sta se mi med snovanjem zgodbe zagolsnili vsa tista odkritost in poštenost in prijelo me je, da bi že skoraj napisal kaj, kjer bi lahko tudi malce lagal in se prenarejal, na primer kako gledališko igro.

Nekoč mi je pri rezanju kruha zdrsnil nož in takoj sem se spomnil, kako je zjutraj otrokom rezala koščke kruha v toplo mleko.

S slino je otrokom pogosto mimogrede in hitro očistila nos in ušesa. Tedaj sem se vselej zdrznil, zakaj vonja po slini nisem maral.

V neki družbi na izletu v gorah je nekoč hotela stopiti vkraj, da bi opravila potrebo. Sramoval sem se je in se drl na ves glas, ona pa se je zadržala.

V bolnišnici je vselej ležala med kopico bolnikov v velikih sobanah. Da, to se še zgodi! Tam mi je nekoč dolgo stiskala roko.

Ko so bili za mizo vsi preskrbljeni in siti, si je vsakič samovšečno vtaknila v usta preostale skorje.

(Seveda so to anekdote. A znanstvene izpeljave tega bi bile prav tako smešne. Vsi ti izrazi so preblagi.)

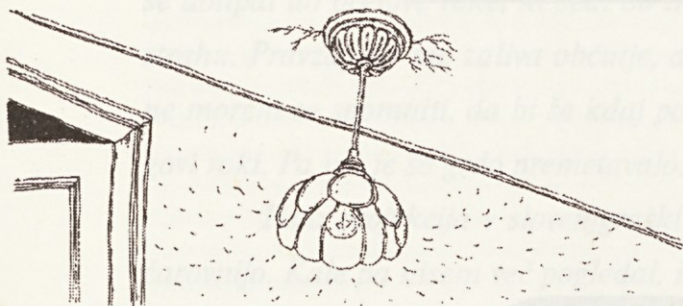
Steklenica za jajčni liker v kuhinjski omari!



Bolestni spomini nanjo ob vsakdanjih opravilih, posebno v kuhinji.

V jezi ni otrok tepla, temveč jim je samo trdo obrisala nos.

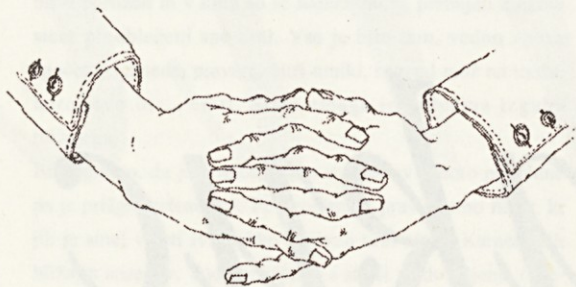
Smrtni strah, ko se zbudiš sredi noči in gori na hodniku luč.



Pred nekaj leti sem imel načrt, da bom posnel pustolovski film z vsemi družinskimi člani, ki bi z njimi osebno ne imel prav nič opraviti.

Kot otrok je bila mesečna.

Prav na obtedenske dni njene smrti so spočetka v meni predvsem oživljale njene smrtne muke. Vsak petek se je boleče mračilo in zmračilo. Žolto osvetljene vaške ceste v nočni megli; umazan sneg in smrad iz odtočev; prekrižane roke v naslanjaču pred televizorjem; zadnji izplak v stranišču, dvakrat.



Med snovanjem zgodbe sem pogosto začutil, da bi se dogodkom bolje prilegalo, če bi jih prelil v glasbo. Sweet New England...

“Morda so nove, neslutene oblike obupa, ki jih ne poznamo”, je rekel vaški učitelj v nanizanki kriminalnih filmov “Komisar”.

V vseh glasbenih skrinjah po deželi so imeli ploščo z naslovom POLKA: JEZA NA VES SVET.

Pomlad, ki se je zdaj obetala, blatne kaluže, odjugast veter in drevje brez snega so bili daleč onkraj pisalnega stroja.

“Svojo skrivnost je vzela s seboj v grob!”

V nekih sanjah je imela še drugi obraz, ki je bil tudi že dokaj obrabljen.

Bila je človekoljubna.

Potem spet nekaj zelo spodbudnega: V sanjah sem videl same take stvari, da me je pogled nanje neznošno bolel. Kar je prišel nekdo in z njih preprosto posnel ono boleče, KAKOR NAMERO, KI NE VELJA VEČ. Tudi primerjavo sem sanjal.

Poleti sem bil nekoč v dedovi sobi in gledal skozi okno. Ni bilo kaj prida videti: Skozi vas vodi pot k temačnemu (“Schönbrunn”) rumeno popleskanemu poslopju, nekdanji gostilni in se tam zaobrne. Bilo je NEDELJSKO POPOLDNE in pot je bila PRAZNA. Na mah me je obšel bridek občutek do stanovalca te sobe, občutek, da bo kmalu umrl. A ta občutek se je unesel, ker vem, da bi bila njegova smrt naravna.

Groza je nekaj naravno zakonitega; horror vacui v zavesti. Predstava o nečem se pravkar porodi, ko že nenadno zazna, da ni ničesar več, kar bi še lahko pomenila. Potem se sesuje, kakor lik risane trika, ko opazi, da se že skrajno dolgo pomika zgolj po zraku.

Pozneje bom vse to popisal bolj natančno.

*Napisano januarja/februarja 1972.*

Knjiga *Wunschloses Unglück* je bila prvič v izvirniku objavljena leta 1972. Pod naslovom *Žalost onkraj sanj* je slovenski prevod Stanke Rendla izdala Cankarjeva založba leta 1977. Izbrana odlomka sta s strani 7-11 in 91-98, izbral in svetoval pa ju je Zdravko Duša.

Šestintrideset let mojih grandcaféjevskih

filmskih projekcij

---

“A imaš denar?”

*Andrej*

*Makuc*

A n d r e j

*Čeprav je film spočet iz preje neresnične resničnosti za drugih sanje, je trajnejši, predvsem pa zanesljivejši od človeškega spomina, ki je spleten iz trdne stvarnosti. Zato mi, kadarkoli se že vsidram v studencu na oni strani, kjer se začinja moja filmska spominska sled, na zalusti vrženega trnka kot daven odsvit vedno obvisi črno-bela podoba Kale, s pomočjo obločnice sčarana na belem platnu. In nič več. Vse ostalo je drugo, je od stvarnosti in zategadelj nezanesljivo. Umetna noč okoli mene, nelagodje, sram, da bi se dotipal do očetove roke, ki sedi ob meni, in si odpomagal od kdove od kod prilezlega strahu. Pravzaprav me zaliva občutje, da sem takrat na neki način začel na svoje, zakaj ne morem se spomniti, da bi še kdaj po tistem pred grozo skušal poiskati zatočišče v njegovi roki. Pa me je še grdo premetavalo.*

*Tista projekcija v slovenjgraški bivši Gollovi kavarni je bila moj vstop v filmsko čarovnijo. Kale pa nisem več pogledal. Pa bi lahko. Je bilo za to dovolj priložnosti. A je že tako s prvimi ljubeznimi – najlepše so zato, ker se nočejo ali ne morejo, ne smejo ponoviti. Vendar pa je bilo tisto prvo okušanje, naju s filmom namreč, ravno prav začinjeno, da se je med nama vzpostavilo usodno amatersko ljubezensko razmerje. Postoriti je bilo treba le prijazne obveznosti, ki jih takšna zveza terja. Najprej seveda nedeljski matinejski randevuji. V dvorani koj za svinjaki. Takoj za trpko resničnostjo platno, na katero so po snopu svetlobe neslišno vdrsavale štorije iz za nas storjenih nenaših svetov.*

#### [ Filmski cenzor Karner ]

Naš filmski bog je bil Ivčev stari. Pravzaprav nam je največ pomenilo to, da je imel rad film, vendar samo nekatere – kavbojke in viteški so bili njegov in naš repertoar. Bil je bivši partizan in v kinu so se najbrž znova prebujali njegovi sicer preoblečeni spomini. Vse je bilo tam, vedno znova spočeto – zasede, prevare, hitri umiki, spopad mož na moža, herojstvo in ... smrt. Slast zmage in bolečina izgube bližnjega.

Bilo je tako, da je pogledal film v petek, v soboto popoldne pa je prižgal zeleno luč. Po nepisanem pravilu smo filme, ki jih je smel videti Ivč, lahko doživeli tudi otroci Karnerjevih bližnjih sosedov. Toda pogajanja s starši za dovoljenje ogledati si film so se praviloma končala skoraj z že frazo:

“Vprašaj Karnerja, če je zate!” In smo tekli pod njegovo okno in vpili: “Gospod Karner, a lahko grem v kino?” če se je skozi odprto okno oglasilo: “A imaš denar?”, je bilo dobro. Pomenilo je – lahko greš.

Bili smo zvitejši, kot se je zdelo, če nas je kdo gledal ali poslušal. V svoje dobro smo delovali kot stari dobri nemški šarci. Zanesljivo. Kmalu smo imeli Ivčevega starega v malem prstu.

“Gospod Karner, ali lahko grem v kino?”

“Kaj pa igra?” je spraševalo izpod podstrešja.

“Detektivska zgodba s Kirkom Douglasom.”

“A imaš denar?”

In že smo tekli kot zajci mimo ekonomske in ob Gollovih svinjakih v njegovo bivšo kavarno.

In tako iz tedna v teden. *Prijateljsko prepričevanje* z Garyjem Cooperjem – ni problema, *Prišel je iz Laramija* (James Stewart seveda) – ogled takorekoč obvezen, *Belo pero* – nujno... Toda precenjevalec je bil neomajen pri *Povabilu na*

44

ples, na katerega sta s plakata vabila Gene Kelly in soplesalka z visoko precepljenim krilom. Tako je bil Karner naš prvi filmski kritik, cenzor in nehoteni učitelj teorije, ker je nezavedno nekaj vedel o filmskih žanrih. Toda iz po njegovi milosti videlih filmov smo se tudi mi naučili kakšnega trika. Ker Brigitte Bardot v filmu *Sakramenska frklja* ne bi šla skozi cenzorjevo sito, smo naslov pomotoma prebrali kot *Fant iz Sakramenta ...* in uspelo nam je. Švedski ljubezenski, za tisti čas že kar erotični *Samó mati...* smo za Karnerja in starše spremenili v *Sámo* in ker je dosluženi partizan v onih štirih letih slišal za Karantanijo in še za koga iz tistih lepih časov, mi pa v šoli, smo bili v kinu že v soboto zvečer. Moj ljubi Jezus! Gola ženska v vodi, čeprav sta se videli samo igralkina glava in rečna gladina. Toda pod gladino... Samo vase smo zrl in smo videli vse. Švedska – obljubljeni dežela. In smo se pridušali samim sebi – čimprej gor, na sever, med Švedinje. Na Švedinje.

Po popoldnevih so vsebine naših matinej prepoznavali starši. Kadar smo imeli marogaste roke, podplutbe po hrbtu desne dlani in drobne, kri mezeče rane po prstih, je bil za nami viteški film, saj smo koj po nedeljskem kosilu nadaljevali dvoboje z papirji iz leskovine, navadno pa se je vse končalo z malo vojno. Kadar se je mamam zdelo, da smo se zredili, ker so bile srajce že od daleč videti preozke, je bila na sporedu kavbojka. Za hlačnim pasom na hrbtu je bil skrit kolt, če že ne dva, zakaj potegniti smo znali z obema rokama... Le kadar nas ni bilo nikjer najti, je bila za nami videna skrivnost. Na pred očmi varnem smo bili med podrastjo pod hrasti, prižigali smo cigarete in gledali v nebo skozi koščke filmskega traku. Na njih je bilo videti, če smo bili prave sreče pri najdenem ali zabarantanem, poljub, čeprav je bilo navadno prepoznati le teme igralčeve glave in morda priprto damino oko, včasih pa golo žensko ramo, a tudi razkrito bedro... Pravo bogastvo je bil gol ženski hrbet. V naivni veri smo obračali celuloidni trak, zakaj na drugi strani bi morale biti prsi... Zaman. Vendar dovolj za fantovsko prebujanje onega med nogami in sladko igranje z njim.

Večkrat ko se je film strgal, več je bilo možnosti, da se bo za projekcijsko kabino kaj našlo. Bog ve, če ni operater tu in tam po naročilu povzročil trganje traku, zakaj kasneje iz rok v roke potujoči nizi sličic so bili najboljša reklama, pa še zastonska povrhu.

Kadar se je film strgal med posebej atraktivnim ali delikatnim prizorom, smo čas luči v dvorani preživeli s ploskanjem, zganjali vik in krik, pa navijali za onega v kabini in skandirali: "Mur — ko ... Mur — ko ... Mur — ko..." Pomagalo je. Bil je hiter kot Billy the Kid.

Tako smo se v našem kinu nehote učili tudi črke iz abecede stvarnosti: o filmskih žanrih, trgovanju, imeli minute in kasneje ure spolne vzgoje, se učili braniti sebe in druge in še kaj.

## [ Župnik Soklič in kinooperater Murko – Harona iz stvarnosti v privid in nazaj ]

Gospoda župnika sem še največkrat gledal iz žabje perspektive in še to v hrbet. Bil sem namreč eden od njegovih ministrantov, pa ne prav poredko – pri vseh sortah maš: od onih po želji do maš za rajne, črnih maš. Menda sem bil v notranjih predoltarnih molitvah še najpogosteje v priprošnjah Bogu, naj me vendar usliši in mi pomaga napredovati do glavnega – tistega, ki med mašo prenaša gospodu sveto knjigo z leve na desno stran oltarja in nazaj, mu jo podrži, da kaj prebere ali iz nje zapoje. In sem ga naprošal, naj bi tudi jaz, vsaj enkrat, pomagal pri obhajanju in gledal na paneto od zgoraj in poškilil v ciborij. Nisem bil uslišan. Ni zneslo. Lahko sem samo pozvanjal, a nikoli trnjačil, in papagajsko latinsko odgovarjal. Blagi gospod Soklič pa je znal videti vame in še v koga ob meni v drugi ali tretji ministrantski vrsti in je tu in tam mimo grede navrgel, da ima Bog enako rad vse. Nekoč sem se zalotil, kako sem med pridigo ujel, da bodo prvi zadnji in zadnji prvi ... in sem vedno bolj silil v zadnje vrste, saj sem trdno verjel v božjo pravičnost. Uslišan me bo. Uslišan bom.

Vozili smo se na krilih vznesenosti in zamaknenosti, porojenih iz vedno novih bibličnih zgodb. Bilo je neskončno lepo. Vonj kadila, orgle, mašnikov glas, zamaknjeno odgovarjanje v jeziku nerazumnega, staričav sopran, ki se mi je takrat zdel vedno znova prelep, zakaj dvigoval nas je pod oboke cerkvene ladje in od tam še višje pod nebo do samega Gospoda.

Soklič – *Dominus vobiscum.* (Gospod z vami.)

Ministranti – *Et cum spiritu tuo.* (In s tvojim duhom.)

Snopovje sončnih strelc se je obarvalo, ko je prebadalo živopisne vitraže in mehčalo pritajeno sivino v cerkvi, dim, ki se je ovijal med žarki, omamen vonj ... dovolj, da so poslikane stene in kipi oživeli.

Soklič – *Christe, eleison.* (Kristus, usmili se.)

Ministranti – *Christe eleison.*

Soklič – *Christe eleison.*

Potem od zadaj, izza hrbita, priboža s prižnice glas gospoda Sokliča.

Soklič – *Sequentia sancti Evangelii secundum Joannem.*

Ministranti – *Gloria tibi, Domine.* (Slava tebi, Gospod.)

Soklič – Iz svetega evangelija po Janezu. Jezus obudi Lazarja.

Že nismo več od tega sveta. Vidimo vse, kar bere župnik.

Soklič – Jezusa je spet prevzela ginjenost in je šel h grobu. Bila je to votlina in pred njo je bil prislonjen kamen. Jezus reče: "Odvalite kamen!" Marta, sestra umrlega, mu reče: "Gospod, ima zadah, saj je že četrti dan." Jezus ji odgovori: "Ti mar nisem rekel, da boš videla božjo slavo, če boš verovala?" Odvalili so torej kamen; Jezus pa je dvignil oči in rekel: "Oče, zahvalim se ti, ker si me uslišal. Vedel sem, da



me vselej uslišiš, toda zaradi ljudi, ki stojijo okrog mene, sem rekel, da bi verovali, da si me ti poslal." Ko je to izrekel, je zaklical na ves glas: "Lazar, pridi ven!" In umrli je prišel ven. Noge in roke je imel povezane s povoji in obraz povit s prtom. Jezus jim reče: "Razvežite ga in pustite, naj hodi!"

Potem so gospod župnik dolgo molčali, cerkev pa si ni upala dihati. Čakala je pogreznjena sama vase.

Odrešijo nas gospod z za spoznanje dvignjenim glasom, kot bi hoteli pokarati: "Prilike o Jezusu in Lazarju pa ne smemo razumeti samo kot pričevanje o fizični smrti in čudežu ponovne oživitve, ampak tudi kot o smrti v nas samih, o smrti naše vere, kadar zdvomimo v Boga. Z molitvijo pomagajmo sebi in drugim s poti dvomov in nevere nazaj v živo ljubezen do zveličarja. Zakaj kolikokrat pa smo že zatajili Boga v sebi?"

Premolk, ki je spet nastal, me sili, da si šepetam v brado: "*Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.*"

In potem spet gospoda župnika božji glas.

"Razvežite v duši in veri oslepelim vozle dvomov in pomagajte jim nazaj na pot, ki jo kaže Gospod."

Ministranti – *Lans tibi, Christe.* (Hvala tebi, Kristus.)

Soklič – *Per evangelica dicta deleantur nostra delicta.* (Po evangelijskih besedah naj bodo izbrisani naši grehi!)

Sta se držali za roke ono življenje zunaj in to iz notri, ki je budilo iz smrti in vstajalo, da se je po zadnjem amen spet lahko v nas grešnikih zrušilo samo vase za novo vstajenje za naslednjo nedeljo.

Privid in resničnost. Jezus, ki obudi Lazarja, in mi, ki smo dolžni obujati mrtve v ljubezni do Boga.

En sam prostor še poznamo, koder je mogoče vstati od mrtvih. V bivši Gollovi dvorani, zdajšnji kinodvorani. Junak pomladi umre, v jeseni pa je spet živ v novih snopih svetlobe z novo zgodbo. Obujen. V novi ljubezni preroben.

Maša gre h koncu, mi pa ponavljamo prejšnji teden videno.

V jamo se skrivata zaljubljenca in pajek zadnji trenutek prepreda vhod. Potem gre mimo silna vojska. Rešena sta. Bog je silen v svoji ljubezni in milosti.

## [ Ešnapurski tiger ]

Moč Sokličeve čarovnije zlagoma pojenjuje. Vedno bolj se nam mudi, tudi tistim, ki smo najbližji tabernaklju. Še malo in izrečemo jo, zadnjo repliko.

Soklič – *Dominus vobiscum.* (Gospod z vami.)

Ministranti – *Et cum spiritu tuo.* (In s tvojim duhom.)

Soklič – *Ite, Missa este.* (Pojdite v miru.)

Ministranti – *Deo gratias.* (Bogu hvala.)

V zakristiji smo na en dva tri brez ministrantskih srajc in kril, nestrpnost pogledujemo mežnarja, ki z gorečo pedantnostjo zлага gospoda župnika mašni plašč in potem še albo. Kar

pozabimo, kako je včasih lepo, ko zavozlamo rokav na beli mašnikovi srajci, da mu je mežnar ne more nadeti, toda tokrat se nam nikamor ne mudi. Nasmihamo se v brade in nedolžno pogledujemo v strop, gospod župnik pa nas boža z očmi in zna biti v mislih otrok.

A vsako nedeljo, po maši in pred kinom, nervozno grizljamo ali s slino topimo kar cele kose ostankov seveda neposvečene hostije, ki jo iz nedelje v nedeljo vedno znova skrbno v rjavi papirnati vrečki odlaga na zakristijsko mizo kuharica za sladokusce.

Ura bo vsak čas deset – deveta maša se je zavlekla. Murko že najbrž odhaja iz blagajniške kabinice in bo začel spuščati v dvorano. Čaka nas film. Matineja. Zdaj, ko smo slišali Karnerjevo oceno: "A imaš denar?", dobili starševsko dovoljenje, ker smo izpolnili obljubo – šli k sveti maši, čakamo le še na denar, zakaj gospod župnik Soklič nas skromno nagraduje za ministriranje – mi pa smo mu neizmerno hvaležni, ker nič ne sprašuje, čeprav natančno ve, kam in komu nosimo denar. Šmarski gospod pa so menda na film grozno hudi.

Še preden sta z mežnarjem postorila, kar bi bilo treba, mu naš dobrotnik da z očmi znamenje, da stari strese med mašo darovani denar iz pušice. Vsi že na pamet vemo, koliko nam dolguje, on pa najprej pobere iz presutega papirnati denar, nato izmed preostalih kovancev najprej odbere darovane gumbice ali kaj podobnega od ponosnih revežev, šele potem pa začne s svojo počasno pametjo v zvezku preštevati križce, s katerimi je za vsakogar označeno opravljeno ministrantsko delo pri službi božji, pogrebih in krstih v minulem tednu, potem pa množi, množi... Včasih mu prav privoščimo, da bi ga učil matematiko Triler. Pri njem bi on videl svojega boga. Ko nam končno v zajemalko, ki jo naredimo iz dlani, spusti zasluženi aluminijast drobiž, se le še sliši:

"Hvaljen Jezus."

"Na veke vekov."

In že tečemo okoli cerkve in potem na Vorančev trg. Gollov Grega je kdove kje – hvala bogu. Potegnemo se mimo njegovega doma in že smo pod blagajniškim okencem.

"Hvaljen Jez... mislim, dober dan, gospod Murko, dve od spredaj."

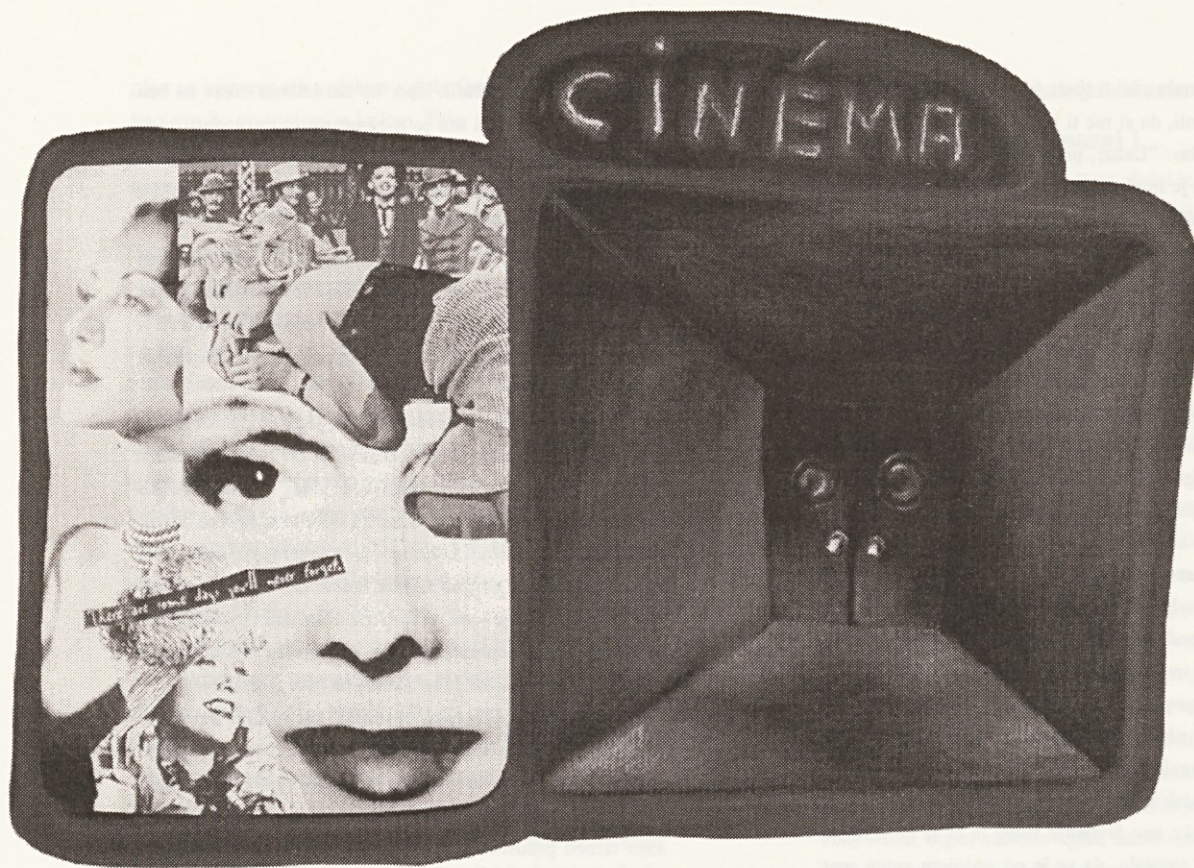
Šele zdaj odprem dlan in presujem zaslužno na blagajniški pult.

"Samo za eno in pol imaš. Kaj boš zdaj?"

"Ah, gospod Murko, dajte dve na odru. Bova ležala. Prosim!"

Potem mi potisne skozi odprtino v steklu prazen listič, na katerega je napisal 2 X in postrga kovanec v odprt predal pod rumenim pultom.

Z Jocom že tečeva po sredini nabito polne dvorane do odra in se zrineva med ležeče. Ko malo poritava, da se lahko zlekneva na hrbet, položiva roke pod glavo in čakava, da se



na platnu, katerega stene, na kateri visi, se dotikava z nogami, in je s spodnjim robom kakšen meter in pol oddaljen od najinih oči na filmskem ležišču, začne nova pravljica.

Belo pero – indijanarica, *Meč in roža* – viteški, *Med nebom in zemljo* – letalo s štiriindvajsetimi potniki gori, *Rumeno nebo* – kavbojka...

Ko smo po letu ali dveh ležečih preizkušenj že zmogli in smeli v prve prave vrste, smo najprej v grozi obmirovali, zakaj nekaj je moralo biti narobe z našimi očmi. Potem smo spregledali. Žabja perspektiva nam je igralce ponujala drugačne kot so bili iz sedežnega razkošja. Novi John Wayne, pa drugi Gary Cooper, neprepoznavni Gregory Peck in še lepša prelepa Brigitte Bardot. Njihove obraze in telesa smo se učili znova.

Edini, ki mu perspektiva ni prišla do živega, je bil Fernandel. Od koder si ga že gledal – njegova glava je bila vedno enaka.

### [ Resničnost ]

Z upravnikom kina, Abelom Leštanom, se je usoda grdo poigrala. Bil je pritlikavec, a je vse vedel, zakaj njegova pamet je bila zdrava. Nič o samem sebi si ni uspel utajiti. Zaradi vsega, kar je zmogel film, velikokrat sploh nismo dojemali, da je z njim kaj narobe. Kar pripadal je svetu vsemogočega. Pravzaprav smo verjeli, da mora biti samo tako, kot je in nič drugače. Za nas se je tudi zaradi Abela film začel že v predverju dvorane, tako živo smo podoživljali že videno ali pa montirali v domišljiji tisto, kar nas je še čakalo. Še več – filmska črta se je vlekla nazaj v cerkev svete Elizabete ali h gospoda župnika zgodbi iz stare zaveze – Kajn ubije Abela. Pomešali so se nam svetovi: Jakob Soklič, sveto pismo, Abel Leštan, zaznamovani, bratomorna vojna, pritlikavec, grbavec, resničnost, pravljica, Murko, film. Vse je delovalo, ker smo bili pripravljene verjeti.

Tudi filmsko polnoletnost sem doživel takrat, ko sem že zmogel do vstopnice za pravi sedež. Znati se v šesti vrsti je prevzaprav pomenilo odrasti. Od tod je bil namreč šele mogoč normalen pogled na cinemascope. Vrste od sredine do zadnje, sedemnajste, so bile rezervirane za odraščanje. In premno-

gokrat smo prav do zadnjih sedežev pogledovali skrivaj. Za naš fantovski čas je bilo tam velikokrat vznemirljivejše kot dogodki na snežnem platnu, četudi so se tam bile najhujše bitke in padali najhrabrejši.

Komaj je Murko uspel zavrteti stikalo in ugasniti luč, že so se ljudje s po dveh sedežev v zadnji vrsti stopili v eno neprepoznavno gmoto, ponavljali so vaje iz prve pomoči in si dajali umetno dihanje, ozki pulovrčki so lezli navzgor, da se je v mraku pobliskavala bela koža, zaljubljeni srednješolci so se s prsti in dlanmi dotikali dekliškega žameta pod bluzicami... Ej, bile so predstave in pol. Črvičilo nas je v želodcih, sladko se nam je prelivala kurja koža po telesu ... izmišljena ljubezenska vojna je bila tudi v nas totalna.

Imenitno natupirani lasni šlemi deklet so bili po predstavi sploščeni na temena, lahne bluzice zmečkane in bledico obrazov izpred full kontakta je prepleskala rožnata barva radosti zmage po trdem spopadu. Oči so bile motne od pijanega zmagoslavja. In po predstavi so prav ti mečkači imeli največ povedati o filmu, čeprav sem jih skoraj vedno, ko sem poškilil k njim, zalotil, kako so jim veke zlezle čez oči. Ne samo med poljubljanjem. Tudi ko so bile ženske zleknjene v stoli, fantovske roke pa na njihovih bedrih in višje gor, pod krili, so lahko drhtele, tu in tam globoko vdihnile in z zaprtimi očmi gledale v platno.

Potem sem moral odrasti tudi sam. Kupil sem vstopnici za *Indijski nagrobni spomenik*. Zase in mojo malo. Po *Ešnapurskem tigru* ga je bilo treba obvezno videti. V štirinajsti vrsti sem dobil sedeža. V zadnjo vrsto si nisem upal. In tudi njej, mojemu hrčku, najbrž ne bi bilo všeč. Pravzaprav Saška sploh ni vedela, da je moj prijazen glodalec. Nagrizljala pa je moje srce in pamet, o ja! Pri živem telesu.

Sem postajal ves popoldan pod njenim oknom, pa je imela za sklaviriti tako težke in toliko suit, da ni slišala ropotanja moje ga srca. Ko je po neskončno dolgih minutah položila utrujene prste v krilo, sem zvil glavo proti njenemu odprtemu oknu v prvem nadstropju.

Potihu sem šepetal, da mi ne bi vzelo glasu, ko bo treba reči zares: "Rad bi, da greva jutri v kino. Dve vstopnici sem kupil. Rad bi, da greva jutri v kino. Dve vstopnici sem kupil. Rad bi, da greva..."

Prisluškoval sem pokvarjeni plošči v sebi, skušal z dušilcem v glavi utišati srčni galop, mislil na to, da ne smem zmečkati in s potom namočiti vstopnic, ki sem jih stiskal v pesti, skriti v hlačnem žepu, prenašal sem bolečine zvitega vratu, da so lahko oči hrepenele tja gor k... Vse to za mojo prvo filmsko dvojino v štirinajsti vrsti.

Zaprlo se je prvo okensko krilo, potem pa je skozi drugo polovico pogledala glavica... Bila je glavura Saškine mame.

Zadela bi me kap, če ne bi bil še lani skoraj otrok. Moral sem nekako opravičiti zijanje navzgor in ker sem imel telo spretnješe od pameti, sem se navajeno položil na rit in od tam čez hrbet spet na noge v zeleno travo. Preval nazaj.

"Mulc, a ti veš, da je prepovedano skakati po travi?"

Skoraj sem pozabil izklopiti gramofon v sebi. Toliko da nisem na glas ponovil: "Rad bi, da greva jutri v kino..."

Butasto sem odjarmal: "Vem, zato sem naredil samo preval. Nazaj."

In sem v nedeljo sedel v štirinajsti vrsti, sedež ob meni pa je bil prazen. Silili so nanj, toda branil sem ga na vse kripnje. Očeta da čakam, ki bo najbrž malo zamudil.

In sem zdržal na prvem randevuju, dokler se ni strgal film. Potem je nekdo izkoristil luč in je zamenjal Saško.

Pravzaprav pa – ljubezen je najlepša takrat, ko sanjamo o njej. Enako je s filmom. Iz mehke preje sanj je, zato ima toliko zaljubljenecv. In namenjena so jim, filmu in njegovim, metuzalemska leta.

### [ Vitraž viš-a-vis obločnici ]

Oba sta bila, Soklič pred vitražem in Murko za obločnico, od našega sveta, toda vzpostavljala sta ga in mu vladala v svojih urah s tistim iz onostranskega, kamor sta nas pošiljala na človeška potepanja.

V kinodvorani se je vedno znova ponavljal Grand Café iz 28. decembra 95, 1895; natančneje – iz projekcije v projekcijo se od takrat dogaja prevarana resničnost prihoda vlaka na postajo. Mešajo se stvarnost in sanje, iluzija ter vsakdan... Od takrat se nam Lazarjev odpoklic iz dežele senc pokriva z oživetjem junaka v novem filmu, za nas je ikonografija cerkve našla odsev v scenografskem filmskem dekoru, pravica za svobodne in kazni za grešne sta samo zamenjali prizorišče – iz cerkve svete Elizabete sta se odhajali bit v bivšo Gollovo kavarno; pritajeno, v vitražih obarvano dneva luč je zamenjala svetloba obločnice, prestreljena skozi celuloidni trak; latinsko besedišče so preglasili drugi jeziki, ki so ostajali enako skrivnostni, toda vedno bližnji in kljub tujosti mili.

Če sem odmisliš njuni fizični podobi, sta bila oba pravljicarja – župnik Soklič in kinooperater Murko. Zasedrana v dveh na prvi pogled tujih prostorih istega sveta sta premnogokrat ustvarjala enako zgodbo, prvi iz glasu, drugi iz svetlobe. Toda oba o pravici, kazni, poštenosti, ljubezni, dobrem in onem, ki povsod zmaga.

Zategadelj je bilo vse tako zares. Moralo je biti. Ker je le takšno v skladu z otroško pravičnostjo, ki še ne prepozna dokončnosti. Predvsem one o gotovo zadnjem odhodu. Otroštvo pozna samo življenje samo in je vanj zazrto absolutno. Kot je bila Lazarjeva smrt po zveličarjevi volji zapisana novemu vstajenju med živimi, tako so morale biti za nas zaresne filmske smrti. Kajti tudi iz njih se je bilo mogoče vrniti med žive – vendar le v novem filmu.

Pred vsem, kar pride: pojasnilo. Predstavljajte si kolumno spisano s penkalom na papir, ki zacveti ob temperamentnejših kracajih.

Umivam si roke: brali boste nič več kot moje skromno osebno mnenje.

Pišem z zelo osebnega stališča in hkrati daleč od kritično-analitičnega podajanja vsebine, daleč od intelektualne proniciljivosti, ne le zato, ker so asociiranje, improvizacija in, če smem, špekuliranje, lažji žanri; temveč zato, ker je radikalno naperjeni kritiki že zdavnaj odbilo, če je produktivna, pa se zanjo niti približno ne da vedeti, kaj bo sprožala; to velja še posebej za kvalitetno, kvantitativno in po stanju duhovno-miselne kondicije bebavo ozko ustvarjalno sceno.

---

Kolumna

*Maja B.*

*Jančič*

M a j a

Naslednje strani torej ne nameravajo biti resne. Niti slučajno. Lahko jih seveda jemljete resno, toda to počnite na lastno odgovornost.

ČE bi verjela v reinkarnacijo, bi se mi zdela tema spomina še vredna temeljiteje pozornosti. Lahko bi se spominjala (če koncept duš dopušča) svojih prejšnjih življenj. To bi bila tema za sentimentalne pogovore ob kavi. Konjaku.

ČE moja letnica rojstva (ne verjamem v reinkarnacijo) ne bi bila ziheraško zasidrana v začetku sedemdesetih, če bi bila desetletje in več zgodnejša, bi imelo spominjanje iz lastnih zalog vsaj kaj zveze z občutki zadoščanja in melanholije. Spominčki bi bili pret a porter, pret a partir, in brez zadrege bi si izmislila diaprojekcijo.

ČE ne bi bila prepričana, da je spominjanje varljivo intimna zadeva vsakega posameznika – ker, če živite na koncu sveta od oliv, kruha in vode, ne berete knjig (katere koli zvrsti), časopisov, ne hodite v kino, ne gledate televizije in se konec koncev ne družite z drugimi svoje vrste, šele potem ste na dobri poti, da res sami odločate o eksistenčnih in eksistencialnih platih vašega obstajanja, torej tudi o tem, česa se boste spominjali in kako, če se sploh boste hoteli – in če ne bi bila prepričana, da je razglabljanje o psihološkem in fiziološkem percipiranju in kombinacijah s podzavestjo, vplivih potrošniške družbe na zavest, ki je kot noj porinila glavo v pesek – ali bolje – v poplavo podob, ter da je pisanje o stvarih, ki so več kot očitne in se spreminjajo, če se, samo z evolucijsko hitrostjo, če ne že čudovito popoln nesmisel, pa vsaj butanje z glavo v zid, bi najbrž živela od peresa, verjetno ne slabo, razvijala bi vedno nove in nove fantastične teorije, vse bi šle do orgazmičnih višin.

ČE bi moja podzavest (ali kar koli drugega, kar resno določa mojo sodbo) delovala drugače, potem ne bi fenomena, teme, pojma spomina tesno povezovala z memoari herojske vsebine v luksuznih opremljenih, ki samo še nabirajo prah po ljudskih knjižnicah, z dolgočasnimi, morbidnimi komemoracijami in umetniškimi retrospektivami, kjer kolegi iz umetniškega kroga popapcajo nekaj sendvičkov in se po obvezni uri prisotnosti poberejo domov, nežno opomnjeni na (nekdanje) obstajanje nečesa ali nekoga, ki se ne more sprijazniti z dejstvom, da je že zdavnaj passe, da je žrtev muhavosti in arbitramosti pomnjenja. Ali, če smo natančnejši – uboga žrtev tržne logike.

ČE bi se odločila, da zapišem kaj docela nepristranskega, analitično čistega, s citatom na odstavek za verodostojnost, z namenom, da odkrijem problem, ga razvijem in genialno rešim, potem:

1. bi bila to še ena vaja iz retoričnih figur

2. bi normalni prekinili branje pri prvem odstavku, če ne že pri naslovu

3. bi se mazohisti z muko sicer prebili skozi tekst, prišli pa bi do enega samega zaključka; da so v globokem dvomu, ali so zmogljivosti njihovega spomina sploh še zanesljive. Zapomnili so namreč niso ničesar.

ČE mi zadnjič ob kavi v grdih šalcah, v enem od lokalov, kjer ob tem času in temperaturah še strežejo zunaj, ne bi nekdo omenil, da ga spomin najprej asociira na nostalgijo, kot se je kasneje izkazalo, na Nostalgijo, potem bi se mi zveza spomina in nostalgije še danes zdela zgolj pogojna. Če razumem besedo nostalgija kot hrepenenje, pa ne kakršno koli, pač pa hrepenenje po domu, domotožje, lahko rečem samo, da smiselno ni daleč od pojma spomina. Ni daleč, a to ne pomeni, da je eno in isto. Eno figo ni eno in isto, ko mi je ista oseba pojasnila povod za svojo asociacijo, sem morala dokončno spoznati, da je moj um v totalni temi. Rekla je: "Nostalgija je spomin, nabit s čustvi."

ČE ne bi bil njen odgovor izziv za moj sicer zatemnjeni um, bi se tole nakladanje že končalo. Torej, če je nostalgija spomin, "nafilan z emocijami", potemtakem nostalgirati pomeni spominjati se, bolj ali manj, brez sodelovanja racionalnih funkcij? Ja?

ČE se ne bi pisanje značajsko pričelo prevešati v območje, kjer utegne postati resno, bi premišljevanje nadaljevala tja do najvišjih možnih meja špekuliranja, in to bi bilo takole:

Gotovo drži, da je nostalgiranje nova oblika spominjanja, ko racionalne funkcije človekovega mišljenja postanejo zanamrljive, spominjanje podvrženo čustvom, ker se vse kristalno pojasni. Kaj je vzrok, da so najstnice dolgočase, sestradane in za "popizdit" okusom za oblačenje? Seveda, rečete lahko: iskanje ravnotežja, neizoblikovanost, davek pubertete, veste, kaj pa jaz mislim? Mislim, da se vzroku reče nostalgiranje. Kaj je vzrok harkrišnovskim sobotnim popevanjem in spremljajoči šari? Lahko rečete: trend novih religioznih gibanj, iskanje drugačnega življenjskega smisla. Glede na to, da navdušenci v oranžnem bolj malo vedo o izvoru te newyorške sekte, v katero religiozno sfero (hinduizem) sodi, torej ne vedo, niti približno, kam pripadajo; jaz lahko rečem samo: nostalgiranje. Vzrok, da folk masovno polni kinodvorane z zgodovinskimi spektakli? Nostalgiranje. Vzrok za vdor amerikanizmov v slovenski jezik? Nostalgiranje. Vzrok za društva oldtimerjev in ljubezen do avtomobilskih stream-linij iz Ameriških grafitov? Nostalgiranje. Et cetera et cetera.

Navsezadnje, nostalgiranje je duh časa. Brez dvoma, nobenega če, ali, ampak. Da mejim na brezhibno pretiravanje? Ne bi rekla. Zamislite se. Ne – pogledjte okoli sebe. Mogoče bo dovolj pogled v ogledalo.

Gledanje nemih filmov je najbrž predpogoj, ki je zaznamoval, vsaj do polpretekle dobe, obdobje prvinske *filmske vzgoje* večine filmskih režiserjev, kar jih poznamo, ali še točneje, o katerih smo kadarkoli kaj brali. Naj gre že za spomine na njihovo oblikovno rast, za dojetanje in beleženje tistih veščin, ki se morajo v kar največji meri prištevati med znake spretnosti, ki odločajo o pomembnosti natančnih odtenkov filmske pisave posameznih avtorjev. Le-ta se lahko zrcali v kompletnem rokopisu filmskega ustvarjalca tako izrazito, nazorno, obenem pa tudi novo in zaradi tega intenzivno, da lahko govorimo o odlikah filmskega jezika izbrane dobe, včasih vrste ustvarjalcev iste generacije, celo istega naroda.

## Posluh za nemi film

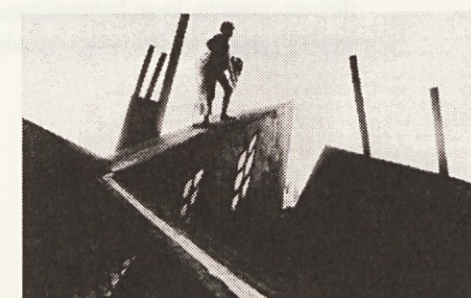
Matjaž

Klopčič

Matjaž

### [ Posluh za nemi film ]

Začnimo pri osnovni delitvi filmskih smeri, ki sta ju uveljavila s prvimi posnetki in projekcijo filmskega traku brata Lumière in skoraj istočasno z njima tudi George Méliès. Razlika med njunimi filmi takoj prepoznamo že v strukturi filmske slike. Brata Lumière veljata za pionirja-začetnika *dokumentarne smeri*, medtem ko Méliès s svojimi deli odpira *vprašanja naracije, fikcije*. Vedno je snemal prirejene predstave, spretno scenografsko-dramaturške trike, s katerimi je vrsto let prav cvetel, uspešno trgoval in tako tudi uveljavljaval pripovedi in scenske podobe, ki jih je v večini celo sam pripravljaval. Tako se v prvih letih po zgodovinski prvi projekciji "živih slik" v Indijskem salonu Velike kavarnarje na Italijanskem bulevarju, v neposredni bližini pariške opere, film pojavlja v dveh smereh, ki se začneta izgubljeni šele ob pojavi kratkih, pretežno igranih filmov, katerih izdelavo je prevzemala v hudem konkurenčnem boju Amerika. Zato ločimo v začetku dve smeri: *smer dokumenta*, *smer Lumière*, in *smer fikcije*, izmišljenega in pripovednega filma vseh žanrov, ki jih je uveljavil Méliès in obogatil še s filmskimi triki, fantastiko in pravljичnostjo. David Wark Griffith uveljavlja s svojim izjemno številnim in raznolikim opusom ogromno novosti, ki jih svet hitro prevzema. V njegovih filmih zaznamo prve večšine *montaže*, ki jo Griffith skoraj v celoti odkriva. Tako uveljavi 1908 leta *flash-back* v filmu *Dollyjine pustolovščine* (*Adventures of Dollie*), v *Osamljeni hiši* (*The Lonely Villa*, 1909) paralelno montažo, v *Ramoni* 1910 ekstremno veliki total, 1911 v filmu *Osamljeni telegrafist* (*The Lonedale Operator*) križno montažo velikih posnetkov, 1912 v *Pokolu* (*The Massacre*) gibanje kamere, hitro montažo, križno montirane posnetke, paralelno montažo, veliki plan ter detajl in leta 1914 v filmu *Dom, dragi dom* (*Home, Sweet Home*) vozeči posnetek. V prvih dvajsetih letih prevzema našo pozornost evropski nemi film, še posebej film nemških produkcij, ki so s študijem svetlobe in repertoarja temnih motivov predhodniki izjemnega uspeha sovjetskega revolucionarnega filma, ki pa se posveča predvsem študiju montaže.



Robert Wiene,  
*Kabinet dr. Caligarija*  
(1919)

Skušajmo predstaviti v izbrani fotografiji prototip posnetka ekspresionistične filmske struje, ki je še posebej cvetela v Nemčiji zgodnjih dvajsetih let. Na fotografiji Billa Brandta<sup>1</sup>, ki jo predstavljam, vidimo v posnetku *Otroka Londona* (1955) nekaj elementov te orientacije. Slika sicer ni neposredno povezana s svojim časom, oblikovno pa je pod močnim vplivom nekdanjega ekspresionizma. Lahko bi se strinjali z izjavo Fellinija, da je vsa filmska umetnost do neke mere polna ekspresionističnih konotacij. Najbolj znan in najvplivnejši film te dobe, predstavnik imanentno nemške oblikovne smeri, je seveda *Kabinet doktorja Caligarija* (Robert Wiene, 1919)<sup>2</sup>: vsa dekoracija filma je predstavljena s poslikanimi panoji, ki se krivijo v občutku strahu, ki ga vzbuja pojav "norega" primera v nemškem filmu po koncu prve svetovne vojne. Film je spretna metafora Nemčije in odkriva nevarnosti oblasti, ki tiči v rokah posameznika. Fotografija filma nam predstavlja strašljivo temačnost povojnega časa, ki svoje motive izbira med grozljivimi motivi polpretekle dobe in literarne dediščine naroda.

Vzgoja tedanjih cineastov se odkriva v postopnem in *sistematičnem* – to je zelo važno – opazovanju karakteristik filmov, ki se že zelo zgodaj uveljavljajo s samo dolžino trajanja, dokler ne dosežejo – dokaj hitro – že v zgodnjih dvajsetih letih dolžino celovečernega filma s približno osemnajstimi do dvajsetimi zvitki. Zvitek ne sme presegati slabih tristo metrov: v podobnih dolžinah se filmski trak v tovarnah prodaja in vsako kopijo filma sestavljajo zvitki, ki tvorijo skupaj dolžino celovečerne projekcije. (Zvitek pomeni slabih deset minut projekcije.)

Hitchcock bi rekel: projekcija celovečernega filma sme trajati toliko časa, kolikor zdrav človek zdrži, ne da bi moral na potrebo!

Upoštevanje praktičnih razlogov torej določa dolžino projekcije celovečernih (in kratkih) filmov. Posamezne dolžine filma je sicer uveljavil Griffith med leti 1910 in 1920: vse mogoče metraže filmov, ki jih poznamo danes, izhajajo iz dosežkov tistih let.

V trenutku, ko dolžino posameznega filma merimo s številom zvitkov, s tem uveljavljamo najjasnejšo definicijo izrazov kot so: posnetek, sekvenca, prizori. Prav tako uveljavi pojem "scenografije, rekvizitov" in začenja razlikovati med "nastopajočimi". S "številom nastopajočih" v različnih dekoracijah, tudi v različnih klimatskih pogojih, se v dvajsetih letih finančne zah-



teve filmske produkcije najjasneje določajo. Spretnosti montaže kršijo producentske norme v ogorčenju zgodnjih dvajsetih let: "Plačal sem celega igralca, celega hočem tudi videti, drugače mu bom odtrgal pri honorarju!". Zakoni montaže, ki jih filmska poetika odkriva, pogrešajo posnetke, ki jasno predstavljajo producentu vse nastopajoče.

## [ Montaža "kvari" račune producentov,

istočasno pa določa semantiko filmske abecede. Montažni rezi določajo slovnico filmskega jezika, nemega in kasneje tudi zvočnega filma. Veščine montažnih rezov v sliki, startov zvočnih elementov in dialoga, nam od zadnjih dvajsetih let, od uveljavitve zvočnega filma naprej predstavljajo elemente, ki jih more človeško oko in uho *zapaziti in oceniti*, oblikovati in sestavljati, kadar govorimo o stilističnih novostih filmske poetike zvočnega, še prej seveda nemega filma. Vse naše vrednotenje razvoja filmskega jezika se od konca dvajsetih let razvija v skladu z *opazovanjem in vrednotenjem, pa tudi spremembami zakonov*, ki sodijo že med aksiome filmskega jezika. Vodilni filmski avtorji tega časa so se razvijali vzporedno z rezultati svojega dela, ki nam služijo še danes kot dokument dosežkov filmskega jezika. Uveljavljajo zakone selekcije, ki z izbranimi posnetki orkestrirajo poljuben prizor filma. Najbrž je bila to doba razcveta filmske umetnosti, ki se je – kljub še vedno nememu filmu – strahovito in sijajno razvijala. Mednje sodijo zakoni o upoštevanju optične osi, prilagajanje potrebam izbranih objektov in delitve v sekvence, ki so velikokrat definirane z upoštevanjem enotnosti časa in kraja.

Toda ni vedno tako: izjeme v upoštevanju teh zakonitosti velikokrat dodajajo občutek plastičnosti, s katerimi opremljamo smeri, kraje in časovne enote dramaturških načrtov bodočih filmov. Da bi se zavedali njihovih vrednosti, jih moramo poznati z vsemi njihovimi odlikami že od zgodnjih dvajsetih let dalje. V veliki meri vrednotijo te odlike stilistično rast mnogih pomembnih filmskih režiserjev, ki jih poznamo. Projekcije filmov vsakoletnega *Tedna nemega filma* v Pordenonu (Italija) omogočajo, da se naše dožemanje razvoja filmske poetike v obdobju nemega filma povsem jasno ocenjuje in v zvezi z njim tudi "razloži", če je ta izraz sploh primeren. Takrat se je filmski jezik oblikoval in pripravljal na "start zvočne-

ga filma", ki v zadnjih letih drugega desetletja – 1927, 1928 – osvoji vso filmsko produkcijo sveta. ]

## [ Poetika nemega filma ]

Poskušam naštetati nekaj razlik, ki so vodile od usodnega leta prve filmske projekcije (1895) do starta zvočnega filma (1927). Omenil sem že odvisnost celotnega razvoja filmskega jezika od *trajanja* filmov, od dolžine in števila zvтков.

Trajanje filma je vedno delovalo vsaj na dveh nivojih, ki sta v mnogem odločala o razvoju filmske poetike. Na prvem mestu je *trajanje filma*, ki ga določa kompletna projekcija gotovega filma. Na drugem mestu pa sodi sem tudi vprašanje *trajanja posameznega posnetka* in *trenutek reza*, ki prvi posnetek nadaljuje z drugim. Tu se lahko oklepamo enega aksiomov, ki jih razvoj filmske poetike sicer v mnogočem krši.

Trajanje posnetka nam predstavlja *iluzijo realnosti*, saj v dogajanje na platnu ne posega noben montažni rez, nikakršen premislek ali odločitev avtorja, ki vendarle z vsakim rezom realnost naše predstave manipulira, kakor želi on ali pa neznana ideološka premisa, ki ji služi. V tej oceni leži osnovni očitek Bazina, ki je zagovarjal teorijo dolgega posnetka, kar je njemu služilo predvsem v razcvetu neorealizma in teoretične ocene povojnih desetletij filmske poetike, ki je podpirala teorijo dolgega posnetka in globinske mizanscene, ki jo je André Bazin še posebej cenil v filmih Williama Wylerja. V primerih montažnih rezov, ki enostavno dopolnjujejo osnovno informacijo *master shota* s posnetki, ki alternativno opisujejo dogajanje scene z obeh glavnih, največkrat nasprotnih smeri, bi bila osnovna informacija povprečnega izdelka sedme umetnosti kaj enostavna in preprosta, zelo lahko umljiva. Tovrstni diktaturi, ki je grozila sedmi umetnosti z enostavno, skoraj industrijsko poetiko prvih del, se je med prvimi uprl Jean Renoir v filmih vrhunskih mojstrov tridesetih let, ko je velik del ključnih novostih filmske poetike oblikoval sam v Evropi, v času, ko Amerika podobne problematike *ni niti slutila*. Dolgi posnetek se lahko nadaljuje s poljubno izbranimi posnetki. Z njim ohranjamo občutek realnosti dogajanja, njenega trajanja, pa tudi njenega verizma. Odnos med enim in drugim posnetkom se lahko veže na kontrast, lahko pa na izbran motiv čustva: dejanja, dialoga, gibanja, ki se harmonično veže na prvi posnetek in se podaljšuje preko navadnega, *montažnega*

reza z drugim, novim posnetkom. Tu odkrivamo vrsto zanimivih možnosti, ki enostavni montažni rez uveljavljajo kot sredstvo montaže, ki deluje v skladu z mnogimi dramaturškimi odlikami navadnega reza, ki ga tako dobro poznamo iz nemih filmov.

Najbolj enostavna, pa vendar strašno občutljiva zveza: tu ne gre samo za vprašanje montaže, gre predvsem za imanentno vrednost, ki se lahko zrcali v povezavi obeh posnetkov. Naj bom za trenutek konkretnější: *Nosferatu* (W. F. Murnau, 1922) je izvrsten nemi film jasnih, vizuelno izjemno shriljivih odlik. Ladja, ki potuje po morju s svojim mrliškim tovorom in bacilom kuge, ki grozi mestu, se gradi iz posnetkov napetih jader in razburkanega morja. Prihod ladje napoveduje dramaturško spretno in paralelno rezani portret Nosferatujevega advokata Knocka, ki se prebujajo v mestni ječi in javlja s krikom dragocenih mednapisov: "Mojster! Mojster je blizu!". Vsa paralelnost vožnje po morju in klica v ječi se nadaljuje v posnetku pristanišča, v katerega zapljuje ladja s svojim okuženim tovorom. Zapljuje – toda kako sijajno! Fotografije slik, ki najavljajo bližanje "mojstra", se zdaj zaključujejo in vzpenjajo s posnetkom, kjer ladja zareže v morje in prerašča naše dožemanje: ladja pripluje s svojimi razpetimi jadrji. Posnetek naše pričakovanje nadgrajuje in mesto, ki ga ogroža izbruh kužne epidemije, enostavno prekriva. Obsoja in zaznamuje. Sijajno izbran "krovni posnetek", ki najavlja bližnjo prihodnost in obsodbo mesta. Izbor posnetkov?! Mar res samo to? Je v tem vrezu "krovnega" posnetka moč prepoznati "montažo atrakcij", ki jo je Eisenstein tolikokrat, pa še vedno malce nenatančno, napovedoval?

Poglejmo uvodne posnetke filma *Množica* (*The Crowd*, 1928) Kinga Vidorja. V njih dosega Vidor z enostavnimi, istočasno tudi visoko rafiniranimi posnetki predmestja New Yorka, občutje otroštva glavnega junaka: posnetki imajo v svoji kompoziciji zračnost in brezskrbnost pričakanj mladega Johna, ki najavljajo njegovo bodočnost. Z mednapisom vstopi napoved očetove bolezni. V posnetku, ki izraža slutnjo očetove smrti, ki lahko zasenči njegovo odraščanje, Vidor predstavi sijajno stopnišče, ki je istočasno ogromno, nevarno in neobčutljivo za sanje mladega fanta, ki ga zdaj zdravnik zaustavlja na stopnicah in mu svetuje, da mora biti zdaj tako močan, kot bi želel njegov oče. Nobene jasnejše napovedi, vse je v posnetku, vse v dvigovanju ogromnih stopniščnih ramen,

ki jih bo kasneje vizuelno prepoznal v anonimnosti ogromne pisarne, kjer se bo zaposlil. Izbor posnetka, morda arhitektura, svetloba? Mar res...?

Odgovor bi se najbrž moral glasiti: *Da! Da! Vse to in še mnogo več!* Polivalentne vrednosti montažnih posnetkov, ki jih nikakor ne morem dovolj podčrtati. Mar je v zavesti njihovih vrednosti skrito nekaj tiste podzavestne odlike, ki včasih nastopa v montažnih zvezah, pa tudi v kompletnem občutju za vizuelno selekcijo, ki jo sprejemamo. Lahko bi jim prilepili tudi odliko metafizičnega izbora posnetkov! Le-te lahko odkrivamo že v posnetkih in zaporedju, ki ga uveljavlja nemi film!

Poglejmo *intenzivnost* reportažne fotografije dr. Eriha Solomona<sup>3</sup> iz leta 1931: gre za prvega priznanega, izjemnega fotoreporterja, ki je z maloslikovno kamero ohranil odlike svojega časa in jih ujel tako živo in sijajno, da lahko v njegovih posnetkih slutimo odlike, ki jih je v svojih filmih ujel šele mladi neorealizem in včasih tudi Renoir, ki je za tem vedno težil. Naj za trenutek preskočim, izpustim nizanje odlik nemega filma, naj njegovo slikovno odliko predstavim s fotografijo enega največjih mojstrov fotografije, kar jih poznamo: gre za opus Švicarja Wernerja Bischofa, ki je bil med prvimi ustanovitelji fotoagencije *Magnum*, ki je desetletja vodila natančno katalogiziranje najboljših fotografij svojih članov. Fotografija japonskega templja v snegu predstavlja morda najsijajnejše odlike poetičnega realizma, celo italijanskega neorealizma, tega silovitega upora povojnega sveta slabi vesti svetovnega filma, ki je dobro desetletje ohranjala primat ameriške melodrame z obvladovanjem kinosporeda celega sveta. Glavna lastnost melodrame, kot nam odkrivajo zadnje knjige filmske teorije, je vendar neprepričljivost naključij, ki gradijo dramaturgijo "fatuma" v množici filmov okrog leta 1940. Vsa nevarnost usodnih dogodkov leži v naključju, ki je največkrat povsem nerealno.

Podčrtati hočem notranjo povezanost dragocene občutljivosti fotografov, ki v tem času nastopajo kot fotoreporterji vsakdana, v njihovih posnetkih pa odkrivamo znake civilizacije in kulture. Grenka melanholija brezplodnega truda, ki ga Bischof ujame v totalu japonske pokrajine, nas spominja na filme francoskega poetičnega realizma, ki najavlja grozljivo neurejenost sveta na pragu nove svetovne vojne.

Filmska poetika nemega filma se v dvajsetih letih, pred nastopom zvoka, strahovito razvija. Seveda gre



<sup>4</sup> Werner Bischoff:  
*Perijski deček s piščalko*, 1954



za kombinacijo vseh informacij, ki oblikujejo montažni sklop posnetkov za posamezne prizore. Vsem rezultatom montaže je skupno, da v njih odkrivamo sporočilo, ki ga objektivno *ne sestavljajo samo zlepljene podobe* vseh posameznih posnetkov, temveč nastaja *zaradi njunega zaporedja*, zaradi vpliva, odnosa vsote do posameznega posnetka. Definicija montaže se mora gibati blizu te trditve!

In vendar: tu gre za nemi film! Nimamo pomoči izjemnih glasbenih fraz, ne citatov pisane besede, kakršne nam siplje v zvočni zapis veliki Anglež Humphrey Jennings, največji pesnik med angleškimi režiserji, kakor je nekoč zapisal Lindsay Anderson, in njegove *Besede za bitke* (*Words for Battle*, 1941), niti ne poznamo učnih lekcij mladega Davida Leana ali Alfreda Hitchcocka, poznamo pač Marcel Carnéja. Njegove zgodnje lekcije spoznavamo v dokumentarcu *Nogent, eldorado nedelje* (*Nogent, eldorado du dimanche*, 1929). Bergmana po njegovem težavnem prebijanju skozi vrsto začetnih filmov do odlik *Persone* (1966)<sup>5</sup>, ki jo je posnel na pragu sedemdesetih let, ko ga je filmski poklic z lastnim delom oblikoval v veliko večji meri, kot bi lahko slutili v njegovih začetkih.

Podobnih pojmov oziroma mnenj do leta 1960 skoraj ni moč zaznati. Ne smemo pozabiti, da ni bilo veliko pomembnih filmskih kritikov na svetu vse do petdesetih let, ko se "novi val" uveljavlja v *sistematičnem* zbiranju ocen *režijskega* razvoja posameznikov. Morda je ta sistematična študija, s katero se posvečajo študiju sedme umetnosti, glavna odlika "novega vala" v Franciji?

Zato je opazovanje, beleženje in razmišljanje o uporabi montažnih rezov in postopnega pojavljanja mednapisov v nemem filmu potrebno prav oceniti. V zadnjih letih pred nastopom zvočnega filma v Ameriki so jih imenovali "*film art titles*". Odkrival sem jih v nekdanjih projekcijah tridesetih let – morda so najsijajnejši, kar sem jih kdaj videl, v Sternbergovem prvem filmu *Iskalci rešitve* (*Salvation Hunters*, 1925) in v *Množici* (*The Crowd*, King Vidor, 1928). Napovedujejo sluten nastop zvoka, ki po letu 1927 v mnogočem neverjetno obogati poetiko filmskega jezika, obenem pa v pripoved tedaj vse sijajnejšega nemega filma naredi občutno cezuro, ki so jo znali le

redki avtorji spretno izrabiti. Gre enostavno za odločitev: zvok ne sme biti ovira v napredku, zvok mora poetiko filma obogatiti, razširiti. To misel najjasneje beleži zvočni film, ki se takrat velikokrat spreminja v okorno posnete in govorjene, zvočne, dolge scene, včasih pa tudi v sijajne, navdušujoče rešitve, ki kompletno filmsko poetiko povsem osupljivo dograjujejo. Samo: pozor! Ne vedno! Zvok ni *conditio sine qua non!*

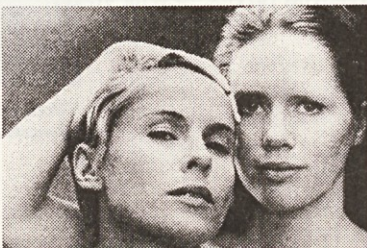
Poglejmo Lubitschevo misel, ki predstavlja začetke zvočnega filma. Tako pravi: "*Z nastopom zvočnega filma so morali producenti prebroditi veliko krizo. Zbrali so največje zvezde nemega filma in jim rekli: 'Zdaj se morate naučiti igrati kakor v gledališču... Ne morete ponavljati bedaste zloge izmišljenih besed. Naučiti se morate svoje besedilo. Igrati morate kakor igralci na odru, celo boljše, kajti kamera vas spremlja in snema. Pred kamero ne morete goljufati.'* Potem so zbrali vse režiserje in jim rekli: '*Ne morete več zjutraj pograbit kamero in snemati, kakor vas je volja – nekaj tu, nekaj tam, in potem vse skupaj zlepti, kakor vam je všeč. Potrebujete scenarij, pripovedovati morate zgodbe, dobro vedeti, kje in kaj morate snemati.'* Pisateljem so rekli: '*Vaši mednaslovi niso več v modi. Naučiti se morate oblikovati prizore, nastopajoče okarakterizirati. Zdaj ste vsi velike zvezde, ugledni režiserji, sijajni pisatelji... Če se ne boste naučili spremenjenih nalog, boste že jutri odpisani.'* In kaj se je zgodilo? *Fred Niblo, veliko ime nemega filma... izginil! Nekateri med našimi najuspešnejšimi oblikovalci mednapisov... izginili! Samo dobro pomnite: med producenti ni bilo nobene zamenjave! Vsi so se prilagodili!*"

## [ Figure pomagajo montažni pripovedi ]

Kulešov, Eisenstein, Gance in Murnau ne prikazujejo dogodkov svojih filmov s pomočjo montaže: samo namigujejo nanje. V tistem času se pojavijo navdušujoče rešitve velikih metafor, katerih najdragocenejša vrsta, ki jo imenujemo "izpust" ali "elipsa", po mnenju prvih teoretikov nemega filma predstavlja figuro, ki omogoča razvoj filmske poetike. Vsaj tako jo je napovedoval Louis Delluc, ki slovi za očeta filmskih klubov. Montaža v resnici predstavlja rojstvo filma, rojstvo nove umetnosti. Popolnoma se loči od animiranih fotografij in z njo konstituira filmska umetnost svoj jezik.

V nemških nemih filmih, posebno še pri Murnauu,

<sup>5</sup> Ingmar Bergman, *Persone*, 1966



odkrivamo že notranje vrednosti posnetkov, v katerih se nizajo, ožijo in odpirajo različni nivoji, ki perspektivo prizora in odpiranje prizorišča uveljavljajo lepše kot grobi montažni rezi. Notranja dramaturgija izbranih posnetkov ima velikokrat neposrednost fotografij dr. Solomona, ki nas s svojo fotografijo zelo nazorno prepričuje, da je bil prisoten ob izbranem dogodku, da je ujel trenutke življenja, ki morajo vendarle *ločiti* mnoge prirajene prizore in podobe od tistih, neprepričljivih, ki jih včasih kaže tudi nemi film. Veliki mojstri so to najbrž slutili, o tem niso nikdar pisali. Morda so celo skrivali dragocenosti posameznih rešitev, ki so jih sami odkrivali?

Poglejmo primer, ki to misel potrjuje. Če spremljamo ogromne težave, ki so pestile Chaplina med snemanjem filma *Luči velemešta* (*Citylights*, 1932), bomo videli, da ga je malenkosten tresk vrat na taksiju končno navdahnil z razrešitvijo slutnje slepe prodajalke cvetic, ki v loputanju z vrati neznanega dobrotnika slutl bogatega meščana. Dejstvo, da se je Chaplinu povsem jasno zdelo, da pasti melodrame niso povsem nepremagljive, je razreševal s sijajnimi obrazi, ki botrujejo zaključku tega filma. Podobe nasmeha in rok, ki sprejemajo iz rok ozdravljenega dekleta podarjeno cvetico, so tako sijajne in prepričljive, da lahko razumemo, zakaj je imel od vseh svojih filmov to delo najraje.

Posebno razmišljanje bi dovoljeval odlomek, ki ga je iz tega filma Chaplin sam izrezal, čeprav je bil že v celoti zmontiran in ga angleška serija *Neznani Chaplin* (*Unknown Chaplin*, 1982) izvrstno predstavlja. V njem se pokaže mali košček lesa, ki Chaplina za hipec zamoti, da se z njim poigra na rešetkah odtočnega jarka. To je vse!!

Mislím, da je treba to sceno, kratko in morda nepomembno, pravilno oceniti: vsi vidimo iz ogromne množice posnetega materiala, da je Chaplin v največji možni meri iskal trenutno inspiracijo, ki jo je velikokrat lovil z improvizacijami scen, ki jih je morda slutil, pa ne do konca zgradil. Verjetno je v teh prebliskih našel vrsto dragocenih misli, zaradi katerih še danes večino njegovih filmov občudujemo kot vzorno izpeljana dela. Lahko bi trdili, da se v tem – za mnoge povsem nepomembnem odlomku – zasluži že pozornost spontanosti filmov “brez čvrste zgodbe”, ki jo je odkrival šele evropski film petdesetih let. Odtod osupljiva novost izjemno nadarjenega Chaplina, ki ni poznal nobene prave vzgoje. V teh letih se je filmski

avtor najboljše razvijal z lastno produkcijo, ki je uveljavljala njegovo filmsko poetiko. Njegovi filmi so vrhunsko izdelani, preiščeni! Še dandanes v njih lahko občudujemo vrsto izjemnih dosežkov! Naloge? Premiki statistov, prometa? Stroški? Količina traku: na “klapah” filmov vidimo često številke repetacij, ki se bližajo številkam dvesto, celo tristo... Povsem nerazumno, objestno. Noro!!! Pozor: imel je na razpolago vsa sredstva, ki jih je za te osebne kaprice rabil. Velikokrat je prekinjal snemanja, odšel celo na potovanje okrog sveta in ob svojem odhodu zagotovil honorarje celi ekipi, ki ga je seveda čakala. Najbrž je v podobnem trenutku slutil, da ga je živa, neobgljena misel male, nepomembne “digresije”, ki jo je v pantomimi ujel, zamotila in jo je skušal uvrstiti v sam film. Misel, ki se je oklenil, mu je narekovala upanje: scena bo zelo neposredna, nadvse sveža! Nikakor ne ujeta v kalup dramaturgije. Zaradi nje bo lahko ta del pomemben: zaživel bo, kar se le redko kdaj zgodi. “*Iz povsem nepripovedne sekvence bom ustvaril del filma, ki bo nadvse živ, zabaven plastičen in nov. Z malim, povsem nevidnim detajlom bom lahko zaključil kompleten začetek filma, ki se bo kasneje poglobil v življenje na ulici.*”

Zgodba o prodajalki cvetja in dobrohotnem potepuhu, bi bila kaj hitro lahko blizu solzavi melodrami in neverjetnosti, tako pa je Chaplinov izjemen okus in izbor posnetkov obrazov Virginie Cherrill in Chaplina samega ustvaril enega dragocenih čudežev nemege filma. Samo koliko truda in dvoma, da je film Chaplin posnel do konca! Neverjetno! Neverjetna je tudi njegova finančna pripravljenost, da krije vse negotovosti svojega scenarija, težave in odsotnosti s snemanja! Kasneje ni bilo kaj takega več dosegljivo nikomur, čeprav poznamo med filmskimi ustvarjalci mnogo oseb podobne objestnosti!

Vprašanje je torej, kaj je dragocenejše: pripoved, ki ji režiser sledi, posnetki, ki dosledno izpisujejo dogajanje, ali prepričljivost okolja, iz katerega se odlučijo prizori, ki imajo vrednost fotoreporterske fotografije maloslikovnih kamer, ki jih najdemo koncem tridesetih let v najuglednejših revijah? Na podobno vprašanje bi moral odgovoriti: življenje je glavni oblikovalec vseh dogodkov, ki nas prevzemajo. *Med predstavo in življenjem, se morate vedno odločiti za življenje!* Vedno je bolj pristno, zato odločitev ne more biti težka!

Naj podčrtam občutek za plastičnost interpunkcije, ki

jo odkrivam v novi verziji *Nosferatuja* (1922) F. W. Murnaua, ki jo predstavlja direktor münchenske kinoteke Enno Patalas. Občutek njene izjemnosti je moč zaslediti v posnetkih črk, ki jih še nisem nikoli videl, morda v *Državljanu Kanu* Orsona Wellesa<sup>6</sup> iz začetka štiridesetih let. Videl sem mnogo kopij filma, pa vendar nikdar nisem zasledil igre z odpovedjo, ki jo portir Emil Jannings dobi od direktorice. Postarani portir bere svojo odpoved. Murnau predstavlja črke v zasuku z leve na desno: črke, vedno večje, sijajno izpisane na pisarniški list, naznanjajo odpoved mesta portirja Janningsu, ker le še s težavo lahko dviguje kovčke gostov, ki prihajajo in zapuščajajo hotel. Vzorna rešitev, režiser nas skuša na nivoju senzibilnosti povsem presenetiti. Izvrstno, izredno, kako nenavadno za čas realizacije (1924)!

Velik korak, ki ga je povzročil filmski jezik z uporabo zvoka, se pravzaprav nadaljuje še danes. Poznamo izjemne ustvarjalce, ki so z zvokom zablesteli, vendar ne moremo trditi, da so dramaturške možnosti zvočnega filma, ki se nenadoma odprejo v zadnjih dvajsetih letih našega stoletja, povsem izkoriščene. Doba "blage klasike" kakor mnogi profesorji arhitekture velikokrat ironično imenujejo melodije našega radija, ta pogosta, blaga klasika je v filmu že nastopila. Prvi in "novi val" sta že oblikovala vrsto novosti, ki jih občudujemo. Pa so res to zadnja odkritja, ki lahko filmsko umetnost še bogatijo?

V nemi film še sodi Dovženko, zavedam pa se svojega kritičnega sprejemanja Eisensteinovih filmov. V marsičem je vrsta njegovih montažnih načel za mene preveč avtomatična, preenostavna. Kakor bi lahko načela matematike in mehaničnih zakonov, kjer celo redosled ni prav nič važen, v mojem gledanju vrsto njegovih mojstrov in povsem razvrednotila. Kar ostaja v njegovi "montaži atrakcij" nadvse živo še danes, so odlomki *izključno nemih filmov*. Seveda: scena na Odeških stopnicah je ena prvih virtuoznih scen svetovnega nemega filma, meni samemu pa je odkrivanje Dovženkovih zgodnjih filmov vtisnilo neizbrisni pečat odlike, ki sem ga najbrž posvetil vsem filmom, ki jih naša povojna oblast ni pravi čas ne priznala, ne predstavila. Odtod veliko navdušenje nad dediščino nemega filma Aleksandra Dovženka, ki pokaže tudi v svojih zvočnih filmih, da njegov razvoj – precej bolj kot filmi Eisensteina – nakazuje razreševanje razvoja

njegove poetike. Mnogo boljše, kot sem lahko sprejmal oblaganje Eisensteinovih zvočnih filmov z glasbo Prokofjeva, ki je kasneje po istih motivih napisal celo nekaj kantat z motivi Eisensteinovih fresk, ki so bile ravno zaradi te glasbe veliko bolj zaprte, predvsem narativne, opremljene s črnobelimi junaki, ki so se porajali v dobi zaslužnjene Rusije in uničevali Nemce in nastopali v skladu s sovjetsko propagando. Zato so njegovi filmi manj presenetljivi in bolj togi, kakor Dovženkovi. Spomnim se samo filma *Aerograd* (Dovženko, 1935): vsa zvočna oprema tajge, ki se prebujata pred likvidacijo zajetega špijona, pozna izjemni trenutek, ko se likvidator odloči in izdajalca, obsojenega na ustrelitev, ustavi na jasi v gozdu, kjer ga bo ustrelil. Tišina, veliki posnetki likvidatorja, njegove puške in izdajalca, ki se strese v smrtni grozi in zašepeta: "Mama!" Strel!

Nepozabno, veličastno in zelo človeško. Dovženko je poznal podobne trenutke, našel jih je v izročilu ukrajinskega naroda. Tudi zaradi tega mi je veliko dražji kot Eisenstein, ki smo ga po drugi svetovni vojni pri nas skoraj malikovali.

Sistem, ki je narekoval manipulacijo dogajanja v filmski sceni, je poznal v Ameriki dvajsetih let fazo, ki jo je André Bazin imenoval "nevidna montaža". V filmih Dovženka je ne najdemo, tudi ne v ruskem revolucionarnem filmu. Tam je montaža vedno stopnjevala podatke in jih dramatično nizala.

Preprosta logika "nevidne" montaže tistega časa je napovedovala členjenje dogodka glede na fizično in dramatično logiko scene. Gledalec avtomatično sprejema posnetke kamere, ki členijo logično potekanje dejanja, ki mu sledimo. Ta čas sicer že odkriva troje sistemov montaže, ki jih od tedaj pogosto uporabljamo. Poznamo "paralelno montažo", "skrajšano, hitro montažo", ki vključuje elemente figur, velikokrat skritih v nenavadno rezanih posnetkih filma, in "montažo atrakcij", ki je podobna prejšnji in jo je Eisenstein najbrže prvi tudi opisal. V večji meri upošteva preskoke, pa tudi elipse, ki so kasneje tako sijajno zaživele v ameriških filmih Ernsta Lubitscha.

V Chaplinovi *Parižanki* (*A Woman of Paris*, 1924), ki je bila kasneje nedostopna gledalcem vrsto let, je – tako poročajo – nemški mojster odkril enega najsijajnejših vzorov subtilnega vodenja nastopajočih igralcev. Med njimi je bilo nekaj izvrstnih rešitev uporabe figur, ki so povsem prevzele Lubitscha. Film so odkrili v poznih sedemdesetih letih, ob Chaplinovi



<sup>6</sup> Orson Welles, *Državljan Kane*, 1941

smrti, ko so v njegovem švicarskem domu našli kopijo *Parižanke* in istočasno prepoznali, da je Chaplin negativ Sternbergovega filma *Galeb* (*Seagull*, 1926) v enem svojih nepojasnjenih dejanj, uničil. Žal.

*Parižanka* pozna v zadnjih metrih prizor, kjer se po naključju sreča s svojim nekdanjim ljubimcem Revelom. Zaradi samomora svojega nekdanjega fanta, slikarja, se poskuša kaznovati in odkupiti za napake, ki so sprožile njegovo prezgodnjo smrt. Posveti se vzgoji osirotelih sirot. Revel, s katerim ostajata skri-va za samomor slikarja, se pelje v avtu mimo nje skozi predmestje Pariza in je več ne prepozna. Sklepno neprepoznanje žrtvovanega življenja *Parižanke* steče nemo – kakor naključno srečanje dveh izgubljenih ljudi v svetu. Nobene kazni za Revela! Za tedanje verovanje v vesoljno pravičnost in kaznovanje povzročiteljev človeške nesreče na vseh ravneh je to več kot nenavaden udarec! Film je nastal leta 1924! Lahko si predstavljamo, kako je ogled *Parižanke* zaznamoval Lubitschevo oblikovanje sveta njegovih filmov!

Dandanes v Sloveniji, skoraj sedemdeset let po pojavi *Parižanke* in *Množice*, tudi najenostavnejše elipse nimajo nikakršnega odziva. Naši filmski omiki rešitve, ki so jih avtorji nemih filmov nekoč mimoregrede uporabljali, niso več dosegljive. Preveč je razvajena. Navajena je na vesoljne nesreče ameriških junakov, kaj bi potem reagirala na probleme ugleda malega vratarja iz Berlina dvajsetih let. Njegov položaj je *a priori* nepomemben, zakaj bi potem o njem sploh razmišljala? Zgodovinski spomin naših vrlih someščanov je tako prevzet od številnih filmov, pretežno ameriške produkcije, da kaže, da bi rabili posebna blažila za sprejemanje in blagoslove naše lastne produkcije. S tega stališča je bil nemi film seveda izraz visoko omikane družbe, ki pa se ni nikdar obremenjevala z mislijo, da se bodo naši gledalci kdaj tako spremenili, da bi morali voditi ankete o rezultatih njihovih odzivov, kjer bi lestvico popularnosti vodili ne samo za politike, ampak tudi za neuspešnosti slovenskega filma, ki se kaže kot hidra nešteti glav, ki ji je vsaka samostojna misel naše filmske kulture lahko nevarna, saj bi se cepila od splošnega trenda amerikanizacije, ki nas utaplja v *anonimnosti*, ki se je sploh ne zavemo. V donosni anonimnosti... samo česa???

V tej ugotovitvi leži resnica, ki pa se več ne nanaša na sprejemanje nemega filma. Bežna misel me je zape-

ljala, da sem segel v čas, ki sodi že v leta zvočnega filma. Pretresljivo sliko fotografa Seymourja-Chima iz leta 1936 lahko nehote zamenjamo za podobna strašna pričevanja dandanašnjih vojnih razmer v Bosni: izraze človeške groze in nesreč je moč najti, samo kaj od njih pričakujemo!... Mar je akcija posameznika zanimiva samo toliko, kolikor prinaša koristi drugim? Kako že pravi Samuel Fuller o družbi politikov, ki določajo ustvarjalno amplitudo naše filmske misli: *"To je družba, kjer nihče ne govori stvari, v katere verjame!"* Je mar to moč zapisati po prvih letih samostojne in suverene Slovenije?!

Nemi film razgovorov ni poznal, odtod morda rešitve večplastnih pomembnih vrhuncev nemega filma, ki jih poznamo, sprejemamo in spoštujemo!

<sup>7</sup> David Seymour (Chim):  
*Letalski napad v Barceloni*, 1936



Pogovarjala se je Barbara Pušić

“Simptomi gledališke kulture danes so zelo podobni tistim ob koncu razpadanja rimskega cesarstva ...”

Pogovor z

Pogovor z

dr. *Markom*  
*Marinom*

M a r i n o m

*Dr. Marko Marin je profesor za gledališko zgodovino na AGRFT. Vsi, ki ga poznajo, vedo, da ni konvencionalen univerzitetni profesor ali raziskovalec, ki bi ga zanimala le katedrska učenost. Njegova zanimanja segajo na raznolika področja: od ohranjanja kulturne dediščine do raziskav umetnostne zgodovine, od gledališke režije do problematike slovenske in evropske gledališke zgodovine, kjer se je posebej ukvarjal s pasijonskimi igrami in slovenskim gledališčem devetnajstega stoletja. Njegova gledališka izkušnja je torej vsestranska: je izkušnja ustvarjalca, gledalca, pedagoga in raziskovalca. Tik pred začetkom njegovih letošnjih predavanj na akademiji sem mu zastavila nekaj vprašanj o problemih našega gledališkega zgodovinopisja, o vlogi zgodovine pri razumevanju gledališke sodobnosti in o njeni povezavi z živo ustvarjalno prakso.*

**Dr. Marko Marin, čeprav vsi vemo, kaj je gledališče in kaj je zgodovina, se zdi, da je gledališka zgodovina mnogim nadvse neoprijemljiva in problematična veda. Nehote se moram spomniti npr. Bojana Štiha, ki je v članku Spominska marginalija o Bojanu Stupici (NR, 8. 2. 1985, št. 3) med drugim zapisal tudi misel, da gledališke zgodovinske vede ni in da je vse, kar ostane od gledališke preteklosti, le anekdota. Najbrž ste se pri dolgoletnem delu tudi sami srečali s podobnimi izjavami. Kako bi komentirali takšna razmišljanja?**

Zavidanja vredna je samozavest naših “priučenihi” vseznalcev, ki z razmetavanjem svojih idej stvari bolj škodujejo kot koristijo. Trditev, da gledališko zgodovinska veda ne obstaja, je eden od produktov take zavesti. Za strokovnjaka je to res nepoznavanje predmeta. Štihova trditev

izhaja iz zelo posplošenega sklepanja, ki gre nekako takole: ker je gledališka umetnina minljiva in je ni več, tudi njene zgodovine ni. Toda – kaj bi po tem načelu, po takšni logiki vedeli o zgodovinskih dogodkih vsaj za 8000 let nazaj, kolikor seže naše današnje zgodovinsko vedenje o civilizaciji, ki ji pripadamo? Res je, da se predmeti zgodovinskih raziskav med seboj razlikujejo in da vsak od njih zahteva drugačen pristop k raziskavi. Vedenje o političnih zgodovinskih dogodkih izhaja iz obravnavanja spomina nanje. Če spomina ne bi bilo, potem danes ne bi vedeli ničesar o politično tako usodni bitki, kot je bila bitka pri Salamini za stare Grke. Podobno je v gledališki zgodovini, saj gledališče za seboj ne pušča monumentov, ampak zgolj dokumente. S tem pa ni rečeno, da se gledališki dogodek ni zgodil. Naloga vede je ovrednotiti umetniški dosežek gledališkega dogodka, njegove posledice in vlogo v širših zgodovinskih procesih. Gledališka zgodovina kot znanstveno-raziskovalna disciplina je razmeroma mlada in se le s težavo osvobaja vplivov gledaliških in estetskih teorij ter literarnih ved, vendar je danes že

povsem jasno, da npr. igralca in režiserja ni mogoče opredeliti s sredstvi, kakršna uporabljajo druge sorodne vede. Tudi za vrednotenje gledališkega dogodka kot umetniškega dosežka in družbenega pojava nikakor ne zadostujejo metode drugih zgodovinskih ved.

**Diplomirali ste tudi iz umetnostne zgodovine. Ali bi lahko na kratko primerjali zgodovinsko obravnavo likovne umetnine in gledališkega dogodka? Eden od znanih ameriških gledaliških zgodovinarjev, A. M. Nagler, je v uvodu knjige *Viri za gledališko zgodovino* (A Source Book in Theatrical History) zapisal, da gledališki zgodovinar spominja na umetnostnega zgodovinarja, ki se ukvarja z izgubljenimi slikami antičnega slikarja Zeuksisa...**

Gospod Nagler ima le deloma prav. Kajti umetnostni zgodovinar, ki se res pretežno ukvarja le z ohranjenimi likovnimi deli, lahko za izgubljena dela vedno upa, da jih bo – po kakem srečnem spletu naključij – znova našel. Gledališki zgodovinar tega upanja nima. Gledališki dogodek je za vedno preminil, tako kot npr. politični ali družbeni dogodek. V tem smislu sta splošno zgodovinopisje in gledališka zgodovina v enakem položaju. Na razlike naletimo pri vsebini raziskave. Politični dogodek je le malokdaj v prvi vrsti kreativni proces posameznika, gledališče pa je predvsem ali samo to. Čeprav je gledališka uprizoritev kot pojav vedno produkt dveh ali več oseb v medsebojnih odnosih igranja in gledanja, je njen uspeh odvisen zlasti od kreativne sposobnosti posameznika. Ta kreativna sposobnost se npr. v likovni umetnosti materializira v umetniškem izdelku, ki je objekt izven ustvarjalca in je umetnostnemu zgodovinarju pri

raziskavi praviloma dostopen. V tem je umetnostni zgodovinar brez dvoma veliko na boljšem kot gledališki zgodovinar. Igralska stvaritev je namreč izdelek, ki ostaja v igralcih samih. Tako gledališki zgodovinar po eni strani raziskuje ustvarjalni proces zunaj človeka, v etru, zavedati pa se mora, da kvaliteto gledališke stvaritve določajo ustvarjalci “znotraj” sebe.

**Nekateri gledališki zgodovinarji obravnavajo gledališče kot temeljno antropološko kategorijo, drugi ga postavljajo med kulturne in civilizacijske fenomene, spet tretji vidijo v njem primarno družbeno institucijo ali ga razumejo kot interakcijo med igralci in gledalci, četrti gledajo nanj kot na umetnino. Temu primerno se gledališka zgodovina danes ukvarja z izjemno raznoliko tematiko.**

**Kaj so po vašem mnenju najbolj “vroče”, aktualne teme gledališke zgodovine tukaj in zdaj, teme, ki bi osvetlile položaj sodobnega gledališča. Najbrž res ni smiselno, da bi se kot Ibse-  
nov junak Juergen Tesmann v *Heddi Gabler* ukvarjali z “umetnostjo Brabantov v srednjem veku”?**

V predmetu gledališko-zgodovinskih raziskav je najprej treba razlikovati bistveno od nebistvenega. Bistvena je prav gotovo gledališka umetnina, vse drugo je sekundarno in se veže na nastajanje in zgodovinski odmev te umetnine. Iz tega izhaja, da je potrebno najprej raziskati temeljne gledališke dogodke, šele nato se da o njih tudi pisati in jih interpretirati v nekem primerjalnem okviru. Ponekod so prišli s temeljnimi raziskavami že precej daleč. Angleži, Francozi ali Nemci so pravzaprav že zaključili s pisanjem kapitalnih

del o svoji gledališki zgodovini in temeljne raziskave danes nadgrajujejo z raziskavami sekundarnih pojavov ter pišejo gledališko zgodovino s sodobnih interpretativnih vidikov "na novo". Takšen vtis se je vsaj uveljavil na moskovskem kongresu FIRT 1994, kjer so bila v ospredju zlasti vprašanja, kako zgodovino pisati, ne pa, kako jo raziskovati. Pri nas, žal, smo komaj začeli in bomo porabili še kar nekaj časa, da bomo gledališko zgodovino očistili balasta in prišli do čistih izsledkov bistvenega dela zgodovine naše gledališke ustvarjalnosti, do umetnine. Šele nato se bomo lahko poglobili in dopolnili sliko o osrednji zgodovinski produkciji tudi s pojavi iz ozadja, z dogodki, ki se pojavljajo ob nastajanju te umetnine.

**Zgodovina naj bi bila "učiteljica življenja". Kakšna spoznanja odkriva gledališka zgodovina današnjemu gledališkemu ustvarjalcu? Nekateri verjetno še vedno mislijo, da je le servis ali celo nujno zlo, ki je v nasprotju z živo ustvarjalno prakso.**

V vsakem primeru je res, da se iz preteklosti učimo sedanjosti. Razmerje med gledališko zgodovino in prakso je zelo dobro označil naš znani literarni zgodovinar in gledališki kritik dr. France Koblar, ki je dejal, da ni v nobeni drugi zgodovini sedanjost tako soodvisna od preteklosti kakor v gledališki. Gledališka umetnina namreč lahko nastaja v sedanjosti iz preteklega gledališkega dogodka. Če danes npr. uprizarjamo Sofokleja, Shakespeara, Moliera ali Cankarja, smo izbrali delo, ki ga v stroki označujemo z izrazom konvencija. Iz preteklih gledaliških dogodkov, ki so že določili neke umetnostne kvalitete, ustvarjamo nove in pri tem

konvenciji dodajamo elemente, ki so se v gledališču izoblikovali v zgodovinskem razvoju gledališča od Sofokleja ali Cankarja pa do danes. Tako se v nas latentno skriva razvoj gledališča, katerega izsledki so v igralcih, režiserjih in gledalcih naloženi kot zgodovinska izkušnja. V naših glavah je izoblikovan gledališki okus na podlagi vseh razvojnih silnic, ki jih je gledališče ustvarilo vse do naših dni. Potemtakem konvencionalna dela morda celo podzavestno podajamo z modernimi sredstvi in s tem avtorjem dajemo sodobno dimenzijo, čemur pravimo, da smo ga uprizorili "moderno", mislimo pa "z gledališkimi sredstvi danes". Tako je vsaka gledališka umetnina hočeš nočeš plod preteklih izkušenj, konvencije in sodobne ustvarjalne gledališke sposobnosti – modernega. Gledališka zgodovina torej nujno prehaja v dediščino današnjemu gledališkemu ustvarjalcu.

**Ali se vam zdi, da je zgodovina lahko ovira gledališki produkciji?**

Kdor ne zmore absolvirati in premagati te ovire, ni pravi gledališki ustvarjalec.

**Aktualen gledališki položaj v Sloveniji in širše se zdi kaotičen, razpet med dva pola: med inertno tradicijo repertoarnih, narodnih gledališč in med neodvisnimi projekti režiserjev, ki iščejo inovacijo onstran govornega gledališča ter se navdušujejo za človeško telo in gib kot osnovno izrazno sredstvo gledališča. Kako vi kot gledališki zgodovinar gledate na ta položaj, če ga obravnavate kot etapo dolgotrajnih zgodovinskih procesov?**

Za gledališko zgodovino ni ta kaotičnost nič

novega. Spomnimo se samo prehoda antičnega grškega gledališča v rimsko. Tudi renesančno gledališče je v polnosti cvetelo le v Angliji. Gledališče evropske celine nikakor ni moglo stopiti v korak z renesančnimi podvigi na drugih področjih. Šele z nastopom Moliera in njegovega gledališča se sproži v Evropi pravi gledališki profesionalizem: ustanovitev gledaliških institucij in uveljavitev stalnih gledaliških poklicev in dejavnosti – od igralca do dramaturgije ali pa od režiserja do kostumografije, gledališke kritike in drugih spremljajočih dejavnosti. Kasneje je odstopanje od teh profesionalnih načel zelo periodično. V gledališču 20. stoletja so večkrat izbruhnili manifesti, ki so poudarjali, da je v gledališču ta ali oni element ustvarjanja njegova edina mak-sima, npr. pri Mejerholdu biomehanika, pri Brechtu odtujitveni efekt itd. Ti segmenti so se tako ali drugače ob gledališču dopolnilno razvijali, niso pa segli v celovito problematiko gledališkega ustvarjanja. Zanimivo je, da je gledališka kultura polno cvetela le, ko je bila za njeno delo dosežena optimalna disciplina profesije.

### **Ali priznavate inovativnost za osnovni vrednostni kriterij umetniškega in gledališkega ustvarjanja?**

Znani gledališki oblikovalec, eksperimentator in avantgardist v prvi polovici dvajsetega stoletja, Jean Cocteau, je nekje zapisal: "Avantgarda – že, že. Predvsem pa nobenih neumnosti." S tem je hotel povedati, da je v gledališču eksperiment potreben, ne sme pa biti samemu sebi namen. Če se z novimi izkušnjami avantgardizem ne vklaplja v gledališko konvencijo, je nesmiseln.

### **Večkrat govorite o gledališkem profesionalizmu kot o bistveni vrednoti, ki naj jo zasleduje gledališki ustvarjalec. Kaj razumete pod to besedo?**

Danes so v gledališčih veljavne določene norme, po katerih so oblikovani zakoni o gledališčih. Cilj take zakonodaje je predvsem v tem, da lahko gledališka skupnost nemoteno strokovno in umetniško zadosti ciljem gledališke umetnosti, podobno kot druge institucije, kjer imajo delavci zagotovljeno materialno in socialno varnost, ne da bi pri tem opravljali še kak drug poklic za preživetje. Tako družba izpostavi zahtevo po odgovornem nastopanju pred javnostjo v umetniški produkciji. Družba se mora zave-dati, da je gledališko ustvarjanje ob vsem božanskem navdihu tudi delo: delo s samim seboj in kolektivno delo na gledaliških vajah in predstavah.

Vedno namreč ni bilo tako. Gledališče je bilo ob rojstvu le družbena manifestacija v službi liturgije, porojena iz potrebe po sprostivni. Širša družbena odgovornost do čistih gledaliških manifestacij se je sprožila sorazmerno pozno. Z organizacijo svoje gledališke skupine se je idealu profesionalne gledališke ustanove prvi približal Moliere, naslednja prelomnica je bilo leto 1715, ko je Ludvik XIV z dekretom ustanovil Comedie Française. Za ureditev socialnega statusa igralcev je imela pomemno vlogo tudi nemška principalinja Caroline Neuber (1697-1760), ki je za svojo skupino zahtevala socialno in materialno varnost v skladu z varnostjo drugih poklicev ter dobila vzdevek "mati gledališkega profesionalizma". Devetnajsto stoletje z vzponom meščanstva je vedno bolj uveljavljalo profesionalno orga-



niziranost gledališke dejavnosti – na 50.000 prebivalcev naj bi delovala ena profesionalna gledališka hiša.

Današnji čas vnaša v to razmerje zmedo in razbija enovito odgovornost gledališkega dela, zato moč te umetnosti tako upada. Le če se bo profesionalno delo razlikovalo od ljubiteljskêga, bo mogoče gledališču spet vrniti veljavo, kakršno je imelo pred temi zmešnjavami.

### **Kje vidite perspektive in odprte ustvarjalne možnosti gledališča prihodnjih desetletij?**

Žal kakšne pozitivne perspektive ne vidim. Mogoče jo boste vi kdaj laže določili ali pa tudi vi še ne. Mogoče kakšen drug prihodnji gledališčnik. Simptomi gledališke kulture danes so zelo podobni tistim ob koncu razpadanja rimskega cesarstva, ko je krivulja upadanja v gledališču dosegla najnižjo stopnjo in so se središča gledališke dejavnosti spremenila v bordel. Razkranjanje homogenih družbenih struktur, ki so pogoj za uspešno gledališko delo, se danes javlja na enak način, samo v drugačni obliki. Nomadstvo ali migracije – kakor koli že hočete to reč poimenovati, prinaša jezikovne zmešnjave, tržnost in pohlep po denarju, ne pa željo po umetniškem užitku. To naravnost danes podpirajo tudi vsi mediji, ki se proglašajo za umetniške, v resnici pa so distribucijski in proizvajajo le "instant" kulturo. Z njo zajedajo institucije, ki so bile ustanovljene za pravo gledališko delo. S svojimi intervencijami prinašajo nered v institucije same. Dokler se ne bodo izostrili kriteriji, ki bodo določali merila za vrednotenje enega in drugega, ni upanja, da bi se ta krivulja začela dvigati navzgor.

### **Če postavite slovensko gledališko kulturo dvajsetega stoletja v evropski okvir in jo primerjate z drugimi kulturami, kje odkrivате podobnosti ali posebnosti našega gledališkega prostora?**

Danes kar naprej vsi govorijo o poti v Evropo. Kje smo bili pa doslej? Navsezadnje je pa tudi Balkan del Evrope! Vsaj tako so nas učili. Brez Grčije Evropa ne bi bila taka, kakršna je, podobno velja za Skandinavijo in še kako drugo geografsko obrobno pokrajino naše stare celine. Če je kaj Evropa, potem je to tudi naš mali topografski trikotnik, kjer se križajo vse evropske diagonale, ob vzhoda do zahoda, od severa do juga. Kultura to dokazuje, morda najbolj gledališka, ker je vezana na kulturo jezika. Naša gledališka kultura se prav nič ne razlikuje od gledališke kulture Fracozov, Nemcev, Italijanov. Nasprotno, v nekaterih primerih jo celo bistveno sestavlja, denimo s pasijonskimi igrami. Noben evropski narod ni ustvaril trojezičnega scenarija za uprizoritev pasijonske procesije, kot je to storil skromni kapucin, oče Romuald, v Škofji Loki leta 1721. Romualda trojezičnost ni prav nič motila in tudi Cankarja ni izoblikovala druga kultura kot evropska. Cankar je evropski, čeprav ga drugi narodi ne razumejo, ker se ne marajo učiti slovenskega jezika in ker naša majhnost ne omogoča uveljavitve njegovih besedil s prevodi v evropske jezike. Prav jim je, zato pa Cankarja nimajo...

### **Kaj pa posnemanje tujih vzorov? Je bilo tudi to prisotno v slovenskem gledališču polpretekle dobe?**

Bilo, večkrat. Treba je reči, da se je prav gleda-

liška kultura težko osvobajala provincialnega nadiha. To dokazuje pozno organizirano gledališče v letu 1918 in posebej gledališka pot Ivana Cankarja. Med obema vojnama smo se gledališko razcveteli z intervencijami, ki so jih s seboj prinesli evropsko izkušeni gledališčniki – Marija Vera, Marija Nablocka, Boris Putjata, Ivan Levlar idr. Po drugi vojni se najprej nismo mogli osvoboditi sočrealizma, kasneje pa francoskega vpliva, saj so sporede naših gledališč vrsto let preplavljali moderni avtorji, ki so se uveljavili v petdesetih letih v Parizu – J. P. Sartre, A. Camus, E. Ionesco, A. Allbee, Arabal idr. Francoski vpliv je k nam zanesla generacija nadebudnih gledališčnikov, ki se je takrat izobraževala v Parizu – Jože Javoršek, France Jamnik, Mile Korun, Primož Kozak, Taras Kermauner in drugi.

### **Ali po vašem mnenju obstajajo bele lise neraziskanega in zamolčanega v slovenski gledališki zgodovini?**

Pa še kako velike. Pravzaprav so večinoma bele lise. Težavnejših poglavij se še sploh nismo dotaknili. Naj vam to ilustriram s kratkimi vprašanji. Kaj v resnici vemo o našem srednjeveškem gledališču, o renesančnem? Baročno gledališče smo odpravili s primerom loške pasijonske igre, v gledališču 18. stoletja poznamo le še Antona Tomaža Linharta, gledališče devetnajstega stoletja pa je spet v celoti neznanka. Vsi nekaj paberujemo, od nekdanjih upokojenih kanonikov (Viktor Steska) do splošnih zgodovinarjev (Mantuani, Radics). Res, da je nekatera poglavja zaključil Filip Kumbatović-Kalan, vendar priložnostno. Tudi Dušan Moravec se neprestano vrti samo okrog Cankarja in Govekarja, kaj pa drugi?!?

### **Videti je, da kritično razmišljate o poznavanju slovenske gledališke zgodovine. Kakšen je status gledališke zgodovine kot vede v primerjavi s sorodnimi disciplinami?**

Žalosten. Poglejte, vse umetnosti, ki so manj izpostavljene preprihom časa, imajo kar podvojene raziskovalne centre. Umetnostna zgodovina npr. na SAZU in na univerzi, enako velja za glasbeno zgodovino. Gledališka zgodovina se vse do danes ni osvobodila pokroviteljev, kot so literarne, filološke in sociološke vede, estetika, arhologija in ne vem kakšne vede še. Lani si je AGRFT vendarle uspela priboriti raziskovalni projekt na Ministrstvu za znanost, seveda v okviru umetniške akademije. Ne eno ne drugo ne omogoča suverena raziskovalnega dela, kot to lahko počno vede, organizirane v raziskovalnih inštitutih. Naj navedem primer, anekdoto, kaj to pomeni v praksi. Ko je Filip Kumbatović-Kalan zastopal AGRFT v Mednarodni zvezi za gledališke raziskave – FIRT, je večkrat naletel na ponižujoče očitke. Najprej so mislili, da zastopa Akademijo znanosti in umetnosti, SAZU. Zmota je izhajala iz naslova "Akademija". Ko so ugledni zastopniki Gledališkega inštituta z dunajske univerze izvedeli, da je "Akademija" igralska šola, so ironizirali njegovo umetniško ime Kalan s Kanibalom...

Za gledališko zgodovino se v naših odločujočih vrhovih še ni našel mecen, ki bi imel gledališko kulturo rad in toliko poguma, da bi prerezal pokroviteljsko popkovo raznih institucij in ved ter osamosvojil gledališko zgodovino. Kajti samo gledališka zgodovina ima čisto poslanstvo ohranjati gledališče. Zelo dvolično je, da mnogi vihtijo gledališko kulturo samo takrat, kadar

potrebujejo mednarodno potrditev in dokaz, da smo samosvoji, kulturni in evropski...

**Za ohranjanje gledališkega spomina mora imeti zgodovinar na voljo tudi raznorodno paleto dokumentov, ki jih gledališče pušča za seboj. Vemo, da so gledališke zbirke nastajale pozno in nesistematično. Kakšen je ta položaj danes?**

Kakor je zmedeno današnje gledališče, je zmedena tudi skrb za gradivo, ki omogoča strokovno zgodovinske raziskave gledališča. Iz splošnih potrošniških krogov se sprejema terminologija, ki se ji ne da določiti čistega pomena, mešajo se pojmi umetniške produkcije z znanstveno raziskovalnimi načeli, gledališki muzeji si hočejo prilastiti naslove raziskovalnih inštitutov itn. Vse to so posledice nestrokovnega pristopa k proučevanju gledališkozgodovinskega gradiva, ki zahteva precizno razločevanje primarnih in sekundarnih virov, ločevanje strokovne literature od priložnostnih dnevniških zapisov o gledaliških uspehih in neuspehih ter slavnostnih himn ob obletnicah. Razlikovanje med gledališkim dokumentom kot muzealijo in referenčnim dokumentom, ki je potreben in zadosten raziskovalcu. Dovolj je nedorečenega, to seveda ne spada v okvir tega pogovora, vendar je zelo žgoče. Mnogi arhivarji po gledaliških nimajo prave gledališko zgodovinske izobrazbe, tako da se vedno znova potrjujejo besede Gordona Craiga, da ko druge stroke nasitijo sebe, se hočejo polastiti še gledališča. Stanje v naših arhivskih centrih je seveda temu primerno, zato včasih ni mogoče najti dokumentacije niti za produkcije bližnje preteklosti, kaj šele za nazaj. V novejšem času je prisotna tudi tendenca centralizacije gledaliških arhivov, vse to je seveda čista popta. Če vzamete nekemu gledališču njegov arhiv,

ste mu vzeli tudi dokaze o njegovem umetniškem delu, zato je z vidika gledališke zgodovine mogoče odvzeti gledališču arhiv le tedaj, ko preneha delovati.

Foto: Dejan Habicht



...

...

Bojana Kunst

*Odsotnost*

*spomina*

*teorija*

## [ Uvod ]

Govor o problemu spomina in razmišljanje o njegovi navezavi in vlogi v gledališču nas najpogosteje spomnita na splošno ugotovitev o spominski zmuzljivosti gledališča, ki po svoji spektakelski funkciji (udejanjenju v konkretnem času in prostoru) vedno znova uhaja raznovrstnim poskusom natančnejših opisov. Gledališka zgodovina in tudi gledališka teorija se tako neprestano srečujeta z minulo časovno strukturo gledališča, ki jo lahko z različnimi metodologijami le približno (in vedno hipotetično) obnavljata in katere objekt je hkrati paradoksalno odvisen od spomina, kot edinega zagotovila njegovega obstoja. Odnos gledališča in spomina pa postane v nasprotju s to znano ugotovitvijo bolj zapleten v zadnjih desetletjih našega stoletja, ko se v luči modernih gledaliških inovacij porušijo konvencionalni okviri in racionalna dramaturgija aristotelovskega tipa (ki je z analitičnimi značilnostmi in specifično vzročno/posledično časovno strukturo pomagala umetnosti lociranja spominskih/zgodovinskih podob) in se vzpostavijo zahteve po novi strukturi gledališkega dogodka, zaznamovane z nerepresentacijo, čisto prezenco ter aktualizacijo časovne in prostorske strukture. Zato tudi ni naključje, da se je teoretska debata o pojmu spomina znova z vso močjo razprla v zadnjih nekaj letih, v času, v katerem lahko že prebiramo prve preglede (*spominska urejanja*) modernih odrskih oblik (od happeninga, performansa, modernega plesa, instalacij ipd.); vsi po vrsti se srečujejo s paradoksalnim začetkom govora o novih, odprtih, permisivnih strukturah z neskončnimi spremenljivkami, ki kot eno bistvenih zahtev postavi jo prav zahtevo po prezenci, aktualnosti, ki ne želi kontinuirano obstajati v logični časovni shemi in tako v zadnji konsekvenci ukinja avtoriteto spomina in je niti ne priznava več. Problem spomina postane kot pojem teoretske raziskave umetniških pojavov in ustvarjanja znova aktualen tisti trenutek, ko se pričnejo prvi poizkusi spominskega urejanja sodobne umetnosti in ko se vsak začetek tega urejanja (lociranja podob) nujno sreča s prvim vprašanjem začenjanja: kako sploh spregovoriti o njej, da ne bi spregovorili nasilno? V spominskem urejanju izkušenj moderne odrske umetnosti se namreč skriva past, ki jo nastavlja njena

namerno zvijačna struktura (reprezentativna sicer tudi za vse druge oblike moderne umetnosti) s svojim specifičnim razumevanjem prostora in časa. Pod vplivom zahteve po čisti prezenci, čisti prisotnosti, znotraj katere vsak objekt postane "le sled", se namreč skuša marsikatera moderna odrska struktura (posebej to velja za njeni radikalni obliki, kot sta performans in happening) skuša z razpršenostjo, zmuzljivostjo in diskontinuiteto izmuzniti slehernemu (logičnemu, pa tudi alogičnemu) redu, slehernemu poskusu reprezentacije in tako tudi poskusu vsake afirmativne sposobnosti spomina, ki skozi oddaljenost koncepcij namerno ali nenamerno poenoti vsako razliko. Kako torej "spominsko urediti" nekaj, kar v svoji strukturi že vsebuje načrtno ustvarjanje kaosa za vsakovrsten spomin, oziroma, kako govoriti o predmetu, da ga hkrati ne bi že izdali?

Težo izdaje (ki je z gledališča interpretativne svobode nenazadnje tudi opravičljiva) lahko ublažimo z v pogledom v samo strukturo nerepresentativnega in nekonvencionalnega gledališkega dogodka, ki ob razbijanju drugih matric (čas, prostor, vzrok, posledica, smisel, nesmisel, subjekt, objekt ipd.) razveljavlja tudi moč in afirmativno nalogo spomina in prične njegovo polje delovanja transgresivno uporabljati kot enega bistvenih elementov oblikovanja in doseganja nove strukture. Spomin se znotraj take strukture pojavlja in zahteva kot avtonomna kategorija, razvezan od svojih bistvenih določil, ki so mu podeljevala sintetično in afirmativno totaliteto in ki jim je on kontinuiteto in totaliteto podeljeval nazaj, najprej razvezan od časa, potem pa še od identitete (od subjekta) in nazadnje še od telesa. Šele ta razveza namreč omogoča strogo nerepresentativno strukturo, omogoča dogajanje (dogodek) kot čisto prisotnost in hkrati povzroča dokončen razpad (destrukturacijo) identitete subjekta, ki znotraj trenutka čiste prisotnosti eksistira kot monada brez zgodovine, brez spomina in brez utopije. V pričujočem članku bom poskušala zasledovati prav to pot razveze spomina od časa, identitete in telesa ter z obravnavanjem različnih načinov in posledic take razveze pravzaprav spregovoriti o strukturnem mestu spomina v modernih oblikah gledaliških inovacij, med katerimi seveda performans nabolj radikalno udejani



nereprezentativno naravo odrskega dogodka in najbolj radikalno razveljavi pristojnosti (*Feral*) tradicionalne gledališke predstave. Z analizo teh razvez bom tako lahko presegla sintetično utemeljenost in dobila vpogled v namerno strukturno razdrobljenost in fragmentarnost sodobnega gledališkega dogodka in v posledice, ki jih ima taka razpršitev "moči urejanja" za samo oblikovanje ter tematiziranje časa in subjekta (subjektive identitete in telesa) v modernem performansu ter drugih sorodnih oblikah gledaliških inovacij.

## [ Amnezija ali območje prezence ]

### a) razveza spomina in časa

Ena od bistvenih značilnosti modernih gledaliških reform je novo pojmovanje gledališkega časa, s katerim je potrebno preseči njegovo tradicionalno vpetost v vzročno posledično kontinuiteto in hkrati odpraviti njegov teleološki (ciljni ali neciljni) tok, ki v temelju opredeljuje vsako gledališko konvencijo. Gledališki čas postane tako avtonomna kategorija, široki prostor raziskave in igre, ki ni podvržen nobenim drugim zakonom, razen zakonu čiste neposrednosti – prezence, ki nima več preteklosti, ne sedanosti, ampak s svojo diskontinuirano strukturo omogoča dejanje, ki se samo še zgodi. Že **Antoine Artaud**, veliki vizionar vseh modernih gledaliških reform, se v spisih, zbranih pod naslovom *Gledališče in njegov dvojnik*, dobesedno spopade s problemom in zahtevo po čisti prezenci, ki je implicirana v njegovem vztrajanju po čistem začetku, strukturi brez ponavljanja (npr. ritualu, kjer telo funkcionira le še kot "zvočno valovanje mesa"). Tradicionalno gledališče se namreč vedno pojavlja kot ponovitev nekega časa, ki se ne more več povrniti in je vedno organizirano po drugem odsotnem mestu (Derrida). Namesto tega zahteva Artaud izvorno predstavo (re-presentation), ki je noben gospodovalen govor, noben projekt gospodovanja ni predhodno umestil in obvladal: "Predstava kot samoreprezentacija vidnega in prav tako čistega čutnega."<sup>1</sup> Zato je gledališče edina umetnost, ki ne prenese ponovitve in se odvije vselej zdaj, umetnost, ki mora spregovoriti iz sebe, in to v tem trenutku:

"Gledališče je edini prostor na svetu, kjer se gib, ki je dopolnjen, ne ponavlja v drugo."<sup>2</sup>

Konsekvence zahtev po prezenci in zahtev po avtonomni kategoriji časa imajo posledice tudi za kategorijo spomina. Prva posledica je razveza časa in spomina, ki pravzaprav rezultira v izgubi spomina – **amneziji**, ki se kot pomemben in bistven strukturni element pojavlja znotraj mnogih radikalnih udejanjanj gledaliških reform in postane pravzaprav poglavitno določilo njihove časovne (dramaturško/teatralne) strukture. Amnezija je seveda logična posledica avtonomije časa, ki ob umanjkanju lastne kontinuitete, izvirajoče iz preteklosti in tekoče v prihodnost, spodmakne temelje spominu in z diskontinuirano množico prezenčnih fragmentov odvzame spominu vsako racionalno urejajočo moč. Spomin torej ni več tisto drugo, odsotno mesto, po katerem in glede na katerega bi se urejal (in sprožal) predstavljeni tok predstave in glede na katerega bi se urejala tudi njena reprezentacijska in smiselna usmerjenost, pač pa postane osnovno (ne nujno kaotično) pletivo predstave prav njegova izguba – amnezija: objekti so položeni (so razkriti) skupaj, kot da nikoli ne bi bilo urejajoče umetnosti spomina, kot da nikoli ni bilo povezave in strukturne mreže, kot da nikoli niso in tudi ne bodo ničesar označevali. Objekti postanejo prazni, amnezični objekti, samo še sledi, luknje spomina, raztegnjeni v času čiste prisotnosti in tam samo zaradi amnezične praznine. Ko se torej dogodi razveza časa in spomina, se spominu izmaknejo tla njegove urejajoče moči, bistvo njegove umetnosti, zato nova časovna struktura, ki jo zahtevajo moderne gledališke oblike, neprestano poudarja to vztrajanje v črnih luknjah spomina, vztrajanje v razliki (ki jo želi vsak spomin poenotiti), v amnezični praznini brez zgodovine, ki je pravzaprav čista prezenca sama.

Dva postopka sta posebej reprezentativna za moderno gledališko umetnost in s svojo strukturo izhajata iz te razveze časa in spomina ter odpirata prazna amnezična stanja. Leta 1967 ustvari **Trisha Brown** znamenito predstavo *Trio A*, kjer je celotna struktura koreografije naravnana v razkrivanje razlike in kinetičnega vztrajanja v njej – namesto zakrivanja razlike, kot enega od

primarnih ciljev v vaji tradicionalnega plesa, to razliko prav z raziskovanjem geometrije repetitije in individualnosti znova odkriva. Gibalno telo se tako (od simbolnega mejnika naprej) oblikuje s pomočjo sistema koreografsko zadanega ponavljanja, ki pa namesto spominsko urejene kontinuitete enakosti in povezanosti gibov ter teleološkosti njihovega kinetičnega delovanja v prostoru vzpostavlja amnezlično igro razlik, igro črnih lukenj, prekinitiv, motenj, zamrznitev, spodrseljajev, napak, ki so vsi prazni označevalci samostojnih amnezličnih kinetičnih momentov.<sup>3</sup> V razvoju modernega plesa lahko zasledujemo amnezijo plesalčeve kineze, ki je z destrukcijo lastnih kinetičnih momentov (transformiranih v samostojne in neodvisne enote) ukinila spomin kot zagotovilo časovne kontinuitete in namesto tega v samo kontinuiteto giba vedno posegala s stanji brez spomina, brez zgodovine in brez pomena. Amnezlični trenutki so namreč čisti nendarativni momenti, v katerih ni ničesar razen čistega giba, čiste napake ali zamrznitve, nezavednega amnezličnega stanja, v katerem tudi gib ni nič več kot le gib, zamrznjen ali spodrsnjen v osami svoje prisotnosti. Performans, ki gre v radikalnem razkrivanju amnezličnih momentov vsekakor najbolj radikalno in najbolj samosvojo pot, se neposredno, tudi znotraj svoje strukture, poigrava s problematiko spomina in si daje svoj lastni spomin (Féral) oziroma pripiše svojo lastno pozabo z uporabo videokamere in tudi fotografije. Podoba, ki jo producira videokamera in fotografija, namreč ni namenjena ohranjanju spominske podobe, pač pa neprestanemu poigravanju in premeščanju razlik, zamrznitev in trajajočih podob, ustvarjanju vzporednih amnezličnih svetov, ki mesebojno reflektirajo in namigujejo na lastno praznino. Čeprav je paradoksalno prav zapuščna fotografije in videokamere tista, ki prinese performans tudi v muzej (ki ga tako transformira v zbiratelja arheoloških ostankov takih, v strukturi z minljivostjo opredeljenih dogodkov), pa sta v sami strukturi namenjeni prav tematizaciji ter aktualizaciji časa in spomina, ki se ga moramo znebiti oziroma ki ga moramo ukiniti, da bi lahko dosegli čisto prezenco, pozabo, ki ne potrebuje ponovitve.

Drugi način ukinjanja spomina kot posledice nove

strukture modernih gledaliških reform je repetitija, zelo popularen in učinkovit princip preseganja tradicionalne strukture gledališkega časa in njegove konvencionalne dramaturgije. Čeprav se zdi mogoče na prvi pogled paradoksalno, saj je ena od pglavitnih nalog spomina prav čimbolj natančna ponovitev, je repetitija prav tako postopek, porojen znotraj razveze spomina in časa, saj z radikalizacijo spominskega početja v čisti formalni element neskončne ponovitve pravzaprav ukinja spomin po njegovi funkciji in ustvarja neskončno amnezlično vzdušje drobnih, ponavljajočih se struktur brez zgodbe, brez refleksije in zgodovine. Kontinuiteta, ki jo izvaja nizanje repetitivnih struktur, namreč preseže tradicionalno strukturo časa s tem, ko ga transformira v neskončno razvlečeni čas, v neskončno repetitivno stanje brez reprezentacije, kjer je vsaka ponovitev hkrati tudi že razlika (razlikovanje). V predstavah režiserjev, kot so npr. **Robert Wilson**, **Richard Foreman** in **Jan Fabre**, smo lahko tako priča vzdušju oziroma formalni podobi stroge linearne amnezije, raztegnjeni črni luknji spomina, ki z neskončnim trajanjem pravzaprav razkriva čudoviti svet brez zgodovine, prazno lepoto gole strukture (strukturacije), čistega nizanja ponovitev (ki so vedno že razlike), trajajočemu amnezličnemu stanju torej, ki radikalno razbija časovno in hkrati tudi perceptivno strukturo vseh morebitnih konvencij in klasične predstave. To, kar se s postopkom repetitije razbija, ni samo konvencionalna vpetost časa v teleološko dogajanje, pač pa prav afirmativna funkcija spomina, ki s sintetično ponovitvijo nezavedno poenoti vsako razliko ter vsaki stvari in dejanju, ki ju zaobjame s svojim urejajočim pogledom, pripiše vpetost v preteklost. Prav z vztrajanjem v razliki, s strukturacijo samih fragmentov časa, se tako razkrije široko področje "za spominom", hladno področje prazne strukture prezenze, ki pravzaprav neprestano pozablja, da to nikoli ne more resnično biti in da je s tem, ko je navzoča (oziroma ko se zahteva po njeni navzočnosti postavi), vedno tudi že ponovljena. Stanje prezenze se tako tu direktno razkrije kot stanje brez spomina, stanje amnezije, udejanjeno s postopki, kot so kroženje, počasnost, vztrajanje v razliki, halucinativno ponavljanje, kot stroga, fragmentarizirana linearna struktura, ki ne razkazuje ničesar drugega kot notranje pletivo prisotnosti.



## *b) razveza spomina in identitete*

Ob razvezi spomina od časa pa se ob vzpostavljanju (in zahtevi po njegovi) avtonomnosti zgodi še druga razveza, tokrat od identitete. Tu smo že na polju raziskovanja subjekta modernih gledaliških inovacij, ki se znotraj čiste prezence prav tako fragmentarizira v sled, v razpršeni in razteleseni (o čemer malce kasneje) sklop označevalcev, v demistificirani subjekt (Féral) brez zgodovine in prihodnosti. Zdi se, kakor da je subjektova identiteta v stanju nenehne amnezije, v stanju neprestanega izgubljanja spomina, ki ga transformira v prazno in formalno entiteto. Prav izguba spomina je namreč bistveni del njegove demistifikacije. Prav ta lahko spremeni njegova dejanja v *samo še dejanja* in njegovo bitje samo še v prisotnost razpršene in diskontinuirane zavesti (ki je, kot da je pod vplivom neprestane anestezije). Prvo posledico subjektove izgube spomina lahko opazujemo že v zgodnjih začetkih modernih gledaliških in dramskih reform, ki prav s transformacijo subjekta v identiteto brez spomina, v razpršeno množico dejanj, konglomerata misli in čustev, degradira subjekt (brez spomina ni heroja) na raven prisotnega objekta, ga neprestano prepleta z vsakdanjo prezenco in mu z vsakim naslednjim postopkom vedno bolj odvzema temeljna določila njegove identitete. Spomin je bil namreč skozi zgodovino tista entiteta, ki je (vsaj do Freuda) veljala za pomembno zagotovilo celostnosti identitete subjekta, njegove kontinuitete v času in prostoru in ji je podeljevala zmožnost preteklosti in prihodnosti. Identiteta je tako, ob zavedanju konkretnega časa in prostora, pogojena tudi z neprestanim ponavljanjem tega, kar je že preteklo in se vedno znova ponavlja v najčudovitejši umetnosti sinteze in totalitete, ki ji pravimo spomin. Prav zato se pomemben del transgresivnosti modernih gledaliških reform v hotenju po razbitju (izginotju identitete, kot zagotovilo vsakršne kontinuitete) usmerja v razbitje zaveze med identiteto in spominom in se tako tudi osvobaja vpetosti v sintetizirajočo totaliteto konvencionalne dramaturgije. Razvezo spomina in identitete lahko spremljamo skozi vso zgodovino modernih gledaliških reform, od zahteve in koncepta abstraktne človeške figure ali njene nadomestive z bolj popolnim mehan-

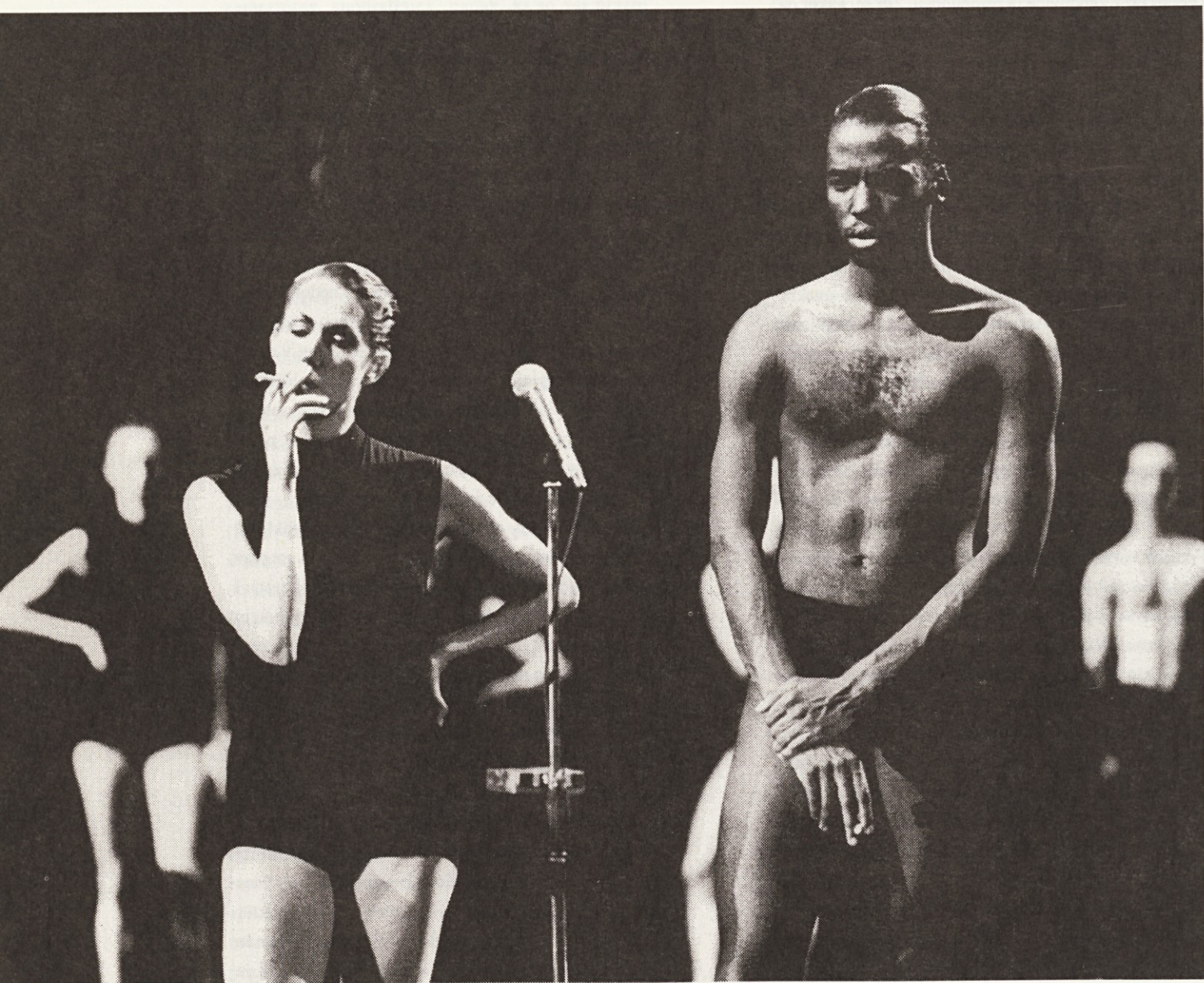
skim idealom (ki ob drugih "pomanjkljivostih" ne bo vsebovala tudi emocionalno moteče umetnosti spomina) prek **Beckettovih** ostankov teles (tekst *Not I* iz leta 1971, kjer govorijo samo neposredna kakofonična usta brez spomina) do izpraznjenega subjekta performansa, ki obstaja samo še kot množica diskontinuiranih fragmentov, vedno zmuzljiv in vedno na robu vsake dojemljive prezence, kjer mu ostane le še čisto telo, izpraznjeno vsake vsebine.

## [ Anatomija ali območje teles ]

Če smo se doslej ukvarjali predvsem z odnosom spomina do časa in identitete in s konsekvencami razveze med njimi, bi sedaj rada opozorila še na neko, sicer (na prvi pogled) bolj skrito razvezo, ki pa je kljub temu postala centralni moment strategije dela najbolj radikalnih gledaliških reform in je posegla v samo področje telesa, kot tiste zadnje "nedotakljive" oziroma celostne entitete, ki jo je potrebno razdrobiti. Na tem mestu pravzaprav posegamo že skoraj v celoti na območje performansa, ki med vsemi oblikami gledaliških reform najbolj radikalno raziskuje telo in njegovo uporabo v lastnem diktatu – v čisti nereprezentativnosti. Telo namreč ostane – po razpadu časovne kontinuitete in identitetne strukture – tista poslednja entiteta, edini (vsaj na videz nedotakljivi) steber kontinuitete, spomina in afirmacije, ki ga prav performans načrtno in najbolj provokativno razstavi (razstavi pogledu in hkrati na njegove sestavne dele) ter raztelesi na prazne strukturne elemente. Prav v prizadevanju po tovrstnem raztelesenju lahko opazujemo najbolj skrajno stopnjo avtonomnosti spomina (ki rezultira pravzaprav v lastni odsotnosti), ki ob odsotnosti časovne kontinuitete in identitete samega subjekta posega neposredno v samo telo kot tisto poslednjo celostno strukturo z lastno preteklostjo in prihodnostjo. Posledica razveze med telesom in spominom, ki telo spremeni v desartikulirano, razteleseno telo brez organov in brez zgodovine, v skupek praznih struktur (ki nas neprestano prepričujejo o tem, da za telesom in v njem ni ničesar več, ker je bilo telo in bo), je postopek *anatomije*, ki je eden od temeljnih principov razstave telesa v moderni umetnosti. Telo postane

tako hladno telo (kot telo pod nožem anatomskega rezila), sestavljeni in razstavljeni material razstave, kjer vsak njegov del funkcionira avtonomno, a hkrati popolnoma prazno, le kot epidermalna površina. Torej: "Nič ust, nič jezika, nič zobovja, nič zadnjice, nič anusa, samo epidermalna igra perversnosti same, telo je samo telo, brez potrebe za organi."<sup>4</sup> Od prvega reza, ki je v **Bunuelovem** *Andaluzijskem psu* posegel v enega od organov čutil, pa do ostankov Beckettovih

teles in sadističnih razstav teles performansa, lahko opazujemo fenomen razrezanih, raztelesenih in obscenih teles, hladnih anatomskega struktur, v katerih se pravzaprav razgrne utopična (stara) želja – delati brez njih, oziroma podati poskus trditve, da telesa s spominom in telesa nasploh ne obstajajo. Plodno telo je torej srečno, če je razkosano, sposojeno, razteleseno, vedno znova izmuznjeno v praznini lastne spominske odsotnosti, kar v času moderne računal-



Jan Fabre,  
*The Sound of One Hand Clapping*.  
Foto: Dominik Mentzos

niške dobe (tehnologije) postaja vedno bolj domena sodobnih elektronskih medijev, kjer lahko z visoko računalniško tehnologijo realiziramo polno fluidnost telesa oziroma njegovo totalno de/re-konstrukcijo.

Anatomski principi poseganja v telo so pravzaprav subverzivni principi, ki z odsotnostjo afirmativne spominske kontinuitete telesa kot pojava ne raztelesa-jo telesa le na površinsko mrtve strukture, ampak razpirajo celo polje amnezičnih stanj telesa, ki brez sintetičnega spominskega načela šele pričnejo odkrivati tisto, kar je zadaj, kar se razpira v želji po odsotnem in za vedno ukradenem telesu. Telo tako prične funkcionirati kot razprto področje marginalnih (Derrida) diskurzov, ki jih je homogenizirajoče načelo spomina vedno zakrilo (zavilo), kot impulz za nomadsko misel (Deleuze), ki razpre tisto, kar je v subjektu (in njegovem telesu) najbolj skrito, a je hkrati najbolj aktivno. Subverzivnost samostojnih in razločenih telesnih organov nam tako razkriva prehodne poti, ritme, meje struktur in vedno zmuzljive robove teles brez preteklosti ter njihove podobe, gibe in razmerja brez vsakega pomena.

## [ Zaključek ]

Kategorija spomina, ki po temeljnih določilih in ume-tnosti delovanja oblikuje in določa ohranjanje gledališke umetnosti in ji pripisuje njeno zgodovino, se hkrati v analizi postopkov modernih gledaliških reform izkaže kot učinkovito mesto analize moderne gledališke strukture. Samo kategorijo spomina tako vključuje med druge kategorije tradicionalne dramaturgije, ki jih je potrebno transformirati in preseči. Amnezija in anatomija kot dve temeljni posledici odsotnosti spomina radikalno posegata v čas, subjekt in njegovo telo ter postaneta tako pomembna strukturalna postopka oblikovanja gledališkega dogodka in hkrati tudi že sredstvo zgodovinskega spomina na njuno strukturalno vlogo. Torej – tudi če še tako radikalno zastavimo projekt odsotnega spomina, če še tako vztrajno bivamo v pletivu črnih lukenj pozabe, pa se spominu nikoli ne moremo izogniti. Lahko pa se s poznavanjem strukture kar precej izognemo poenoten-

jem, ki jih spomin izzvaža že po definiciji.

Opombe:

<sup>1</sup> **J. Derrida:** *Gledališče krutosti in zapora predstave*, v *L'écriture et la différence*, str. 341-368.

<sup>2</sup> **Antoine Artaud:** *Gledališče in njegov dvojnik*, str. 16.

<sup>3</sup> Seveda se govor o spominu še vedno nadaljuje v obravnavi t. i. kinetičnega spomina, ki se nanaša predvsem na ple-salčevo zmožnost spomina, pa tudi na zmožnost spomina zapisovalca plesa: a ta debata se nanaša na raven memoriranja in refleksivno raven, medtem ko v pričujočem članku ostajamo izključno na ravni strukture predstave.

<sup>4</sup> **Herbert Blau:** *To All Appearances: Ideology and Performance*, str. 105.

Reference

Antoine Artaud; *Gledališče in njegov dvojnik*; Knjižnica MGL, Ljubljana 1994.

Herman Blau; *To all appearances: ideology and performance*; Routledge, New York and London, 1992.

Herbert Blau; *Blooded Thought*; PAJ, New York, 1982.

Jacques Derrida; *L'écriture et la différence*; Seuil, Pariz, 1967.

Josette Féral; *Performanse and Theatricality: The Subject Demystified*, *Modern Drama*; XXV, November 1, 1982.

Rose Lee Goldberg; *Performance Live Art, 1909 to the present*, New York, 1990.

Michael Kirby; *Happenings, An Illustrated Anthology*; Dutton, New York, 1965.

Henry M. Sayre; *The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970*; The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989.

Gilles Deleuze

---

*Flash - back*

*teorija*

Bergson razlikuje dve vrsti "prepoznanja". *Avtomatsko ali običajno prepoznanje* (krava prepozna travo, prepoznam prijatelja Petra...) poteka z nadaljevanjem: percepcija se nadaljuje v uporabna gibanja, gibanja podaljšajo percepcijo, da bi iz tega potegnili koristne učinke. To je čutno-gibalno prepoznanje, ki stavi predvsem na gibanja: nastali in akumulirali so se gibalni mehanizmi, ki jih lahko sproži že en sam pogled na predmet. Po svoje se ne nehamo oddaljevati od prvotnega predmeta: prehajamo od enega predmeta *k drugemu*, sledeč horizontalnemu gibanju oziroma združevanju podob, vendar ostajamo *na enem in istem planu* (krava preide od enega šopa trave k drugemu, s prijateljem Petrom pa prehajava z ene teme pogovora na drugo). Močno drugačen pa je drug način prepoznanja, *pozorno prepoznanje*. Tu se odpovem nadaljevanju svoje percepcije, ne morem je več nadaljevati. Moja gibanja, ki so bolj subtilna in drugačne narave, se povrnejo k predmetu, se vračajo k predmetu, da bi pri njem podčrtala določene obrise in iz njega izvlekla "nekaj značilnih potez". In vsakič znova pričenjamo, da bi sprostili druge poteze in obrise, vsakič pričenjamo z ničle. Namesto dodajanja razločenih predmetov na istem planu zdaj predmet ostaja *isti*, vendar prehaja prek *različnih planov*.<sup>1</sup> V prvem primeru imamo oziroma zaznavamo čutno-gibalno podobo reči. V drugem primeru iz reči zgradimo čisto optično (in zvočno) podobo, naredimo opis.

Kako se razlikujeta dve vrsti podob? Na prvi pogled je čutno-gibalna podoba videti bogatejša, saj je vendar reč sama – vsaj reč, kolikor se nadaljuje v gibanjih, s katerimi si z njo strežemo. Čista optična podoba pa je videti nujno revnejša in redkejša: kot pravi Robbe-Grillet, ni reč, temveč "deskripcija", ki si prizadeva nadomestiti reč, ki "radira" konkretni predmet, izbere le nekaj njegovih potez, da bi tako naredila prostor še za druge opise, ki bodo spet ohranili druge črte ali poteze, vedno začasne, vedno dvomljive, premeščene ali nadomeščene. Ugovarjali bodo, da je sleherna kinematografska podoba, četudi čutno-gibalna, že nujno deskripcija. Potemtakem je treba zoperstaviti dve vrsti deskripcij: ena je organska (tako, kot pravimo, da je stol narejen za sedenje, trava pa za to, da je pojedena), druga pa je fizikalno-geometrična, anor-

ganska. Že pri Rosselliniju je lepo videti, kako je tovarna, ki jo v filmu *Evropa 51* vidi meščanka, vidna in zvočna "abstrakcija", zelo pičlo "konkretno denotirana", reducirana na vsega nekaj potez. Godard pa v *Karabinjerjih* naredi iz vsakega plana deskripcijo, ki nadomesti predmet in pusti prostor drugi deskripciji, tako da nam namesto organskega opisa predmeta kaže čiste opise, ki se razdirajo že kar hkrati s tem, ko se zarisujejo.<sup>2</sup> Če sta tako novi film kot novi roman filozofsko in logično tako zelo pomembna, tedaj je to v prvi vrsti prav zaradi teorije deskripcij, ki jo vsebuje, in katere začetnik je bil Robbe-Grillet.<sup>3</sup>

Na tej točki se vse sprevrne. Čutno-gibalna podoba v resnici zadrži od reči le tisto, kar nas zanima, kar se nadaljuje v reakciji neke osebe. Njena bogatost je potemtakem le navidezna, izvira pa iz tega, da z rečjo spoji veliko drugih reči, ki so ji podobne na istem planu, kolikor vse vzbujajo podobna gibanja: rastlinojeda zanima trava na splošno. V tem pomenu je čutno-gibalna shema dejavnik abstrakcije. Obratno pa velja, da čista optična podoba po zaslugi tega, da ni drugega kot opis, da zadeva le še osebo, ki ne zna več ali ne more več reagirati na situacijo, s svojo treznostjo in redkostjo tistega, kar ohranja, le še črta ali pika, "droben, nepomemben fragment" – prav s tem privede reč vsakič znova do neke bistvene enkratnosti, opiše neusahljivo, brez konca napotuje na druge opise. Prav optična podoba je potemtakem zares bogata oziroma "tipična".

Vsaj bila bi taka, če bi vedeli, čemu služi. Za čutno-gibalno podobo smo zlahka ugotovili, da služi, saj je verižila podobo-percepcijo s podobo-akcijo, urejala že prvo glede na drugo in prvo nadaljevala v drugi. Čisto drugače pa je s čisto optično podobo: ne samo zato, ker gre za drug tip podobe, drug tip percepcije, temveč tudi zato, ker način veriženja ni isti. Bergson najprej ponuja enostaven, začasen odgovor: optična (in zvočna) podoba se v pozornem prepoznanju ne nadaljuje v gibanje, temveč vstopa v razmerje s "podobo-spominom", ki jo priključuje. Morda je treba zasnovati še druge možne odgovore, bolj ali manj približne, bolj ali manj razločene: pari tega razmerja so tudi realno in imaginarno, fizično in mentalno, objek-

tivno in subjektivno, deskripcija in naracija, *aktualno in virtualno*... Bistveno je, da se člena tega razmerja razlikujeta po naravi, pa vendar "tečeta en za drugim", napotujeta drug na drugega, se reflektirata, ne da bi lahko rekli, kateri je prvi, in se skušata v *skrajnem primeru* pomešati tako, da padeta v eno in isto točko nerazločljivosti. Določenemu vidiku reči ustreza določena cona spominov, sanj ali misli: vsakič po en plan ali en krogotok, tako da reč prehaja skozi neskončno število planov in krogotokov, ki ustrezajo njenim lastnim "plastem" ali vidikom. Neki drugi deskripciji ustreza neka druga virtualna mentalna podoba in obratno: nek drug krogotok. Junakinja filma *Evropa 51* vidi določene poteze tovarne, misli pa, da vidi zapornike: "mislila sem, da vidim zapornike..." (Pripomnimo, da ne gre za preprost spomin, tovarna je ne spominja na zapor, temveč junakinja priključuje mentalno vizijo, skoraj halucinacijo.) Lahko bi segla po drugih potezah, imela drugačno vizijo: prihod delavcev, klic sirene, mislila sem, da vidim preživele, kako tečejo proti temačnim zakloniščem...

Kako lahko rečemo, da isti predmet (tovarna) prehaja skozi različne krogotoke, ko pa vsak opis zbrše predmet, hkrati s tem, ko mentalna podoba že ustvari drugega? Vsak krogotok briše in ustvarja predmet. Toda prav v tem "dvojnem gibanju ustvarjanja in radiranja", v katerem se zaporedni plani in neodvisni krogotoki izničujejo, si nasprotujejo, se povzemajo in se viličijo – prav v tem dvojnem gibanju bodo hkrati nastale plasti ene in iste fizične realnosti in ravni ene in iste mentalne realnosti, spomin ali duh. Kot pravi Bergson, "lepo vidimo, da razvoj pozornosti na novo ustvarja ne le opaženi predmet, temveč tudi vedno obsežnejše sisteme, ki se jim lahko pripoji; tako kot krogi B, C, D predstavljajo obsežnejše širjenje spomina, tako njihova refleksija dosega v B', C', D' še globlje plasti realnosti".<sup>4</sup> Tako pri Rosseliniju otok v filmu *Stromboli* preide skozi vedno bolj globoke opise: pristanek, ribolov, nevihta, izbruh vulkana. Obenem pa se tujka vzpenja vse višje po otoku, vse dokler opis ne strmoglavi v globino, duh pa se zlomi pod prevelikim pritiskom. S pobočja razvnetega ognjenika vidimo daleč spodaj vasico, žarečo na temnem toku, duh pa še peta: "konec je z mano, strah me je,

kakšna skrivnost, kakšna lepota, moj Bog...". Ni več čutno-gibalnih podob s svojimi nadaljevanji, le še veliko bolj kompleksne krožne vezi med čistimi optičnimi in zvočnimi podobami na eni strani, na drugi strani pa podobe, ki so izšle iz časa ali iz misli, na planih, ki teoretično soobstajajo vsi hkrati in tvorijo dušo in telo otoka.

## 2

Čisto optična in zvočna situacija (deskripcija) je aktualna podoba, ki pa se ne nadaljuje v gibanje, temveč se veriži z virtualno podobo in z njo tvori krogotok. Vprašanje je, kako natančno vedeti, kdo ali kaj je sposoben igrati vlogo virtualne podobe. Na prvi pogled je videti, da ima zahtevane kvalitete tisto, kar Bergson imenuje "podoba-spomin". Seveda, podobospomini se pojavijo že v avtomatičnem prepoznavanju: vrinejo se med dražljaj in odziv, prispevajo k boljši nastavitvi gibalnega mehanizma, ko ga ojačajo s psihološko vzročnostjo. Toda v tem pomenu se v avtomatičnem prepoznavanju pojavijo le naključno in drugotno, so pa zato nujne za pozorno prepoznavanje: do njega pride prav po njihovi zaslugi. To pa pomeni, da se s podobami-spomini pojavi povsem nov pomen subjektivnosti. Videli smo, da se je subjektivnost manifestirala že v podobi-gibanju: pojavi se, čim gre za razmik med prejetim in izvršenim gibanjem, med akcijo in reakcijo, dražljajem in odzivom, podobo-percepcijo in podobo-akcijo. In če je tudi afekcija razsežnost te prve subjektivnosti, tedaj je to zato, ker pripada temu razmiku, tvori njegovo "notranjost", jo po svoje zaseda, a je vendarle niti ne zapolne niti ne zvrha. Zdaj pa, narobe, podoba-spomin zapolni razmik, ga dejansko do vrha napolne, tako da nas individualno popelje k percepciji, namesto da bi jo nadaljevala v generično gibanje. Izkoristi razmik, ga celo predpostavlja, saj se vanj vrine, a je vendarle drugačne narave. Subjektivnost tako dobi nov pomen, ki ni več gibalen ali materialen, temveč časoven in duhoven: je tisto, kar se "dodaja" k materiji, in nič več tisto, kar jo rahlja; podoba-spomin, ne več podoba-gibanje.<sup>5</sup>

Razmerje aktualne podobe s podobami-spomini se pojavi v *flash-backu*. Gre ravno za zaprt krogotok, ki

gre iz sedanjosti v preteklost, nato pa nas vrne v sedanjost. Ali, še bolje, kot v Carnéjevem filmu *Dani se*, za množstvo krogotokov, od katerih vsak preči eno cono spominov in se vrača v vedno globlje, vedno bolj neizprosno stanje sedanje situacije. Carnéjev junak se na koncu vsakega krogotoka znajde v svoji hotelski sobi, ki jo preiskuje policija, vsakič za korak bliže usodnemu razpletu (razbite šipe, luknje od krogel v zidu, verižno kajenje...). Znano je, da je flash-back dovolj konvencionalen, zunanji postopek: praviloma ga prepoznamo po prelivu, podobe, ki jih vpelje, pa so pogosto presvetljene ali zrnate. Kot opozorilna tabla: "Pozor! Spomin!" Po konvenciji torej lahko naznanja psihološko vzročnost, ki je še vedno analogna čutno-gibalnemu determinizmu in ki, navkljub krogotokom, pravzaprav le zagotavlja napredovanje linearne naracije. Vprašanje flash-backa je potemtakem naslednje: svojo nujnost mora prejeti od drugod – tako kot morajo podobe-spomini od drugod prejeti notranji pečat preteklosti. Mora biti tako, da se zgodbe ne da povedati v sedanjiku. Nekaj drugega mora torej upravičiti ali vsiliti flash-back, udariti pečat avtentičnosti podobi-spominu. Carnéjev odgovor v zvezi s tem je povsem jasen: usoda je ta, ki preseže determinizem in vzročnost, usoda riše nadpremočrtnost, hkrati podeli nujnost flash-backu in pečat preteklosti podobam-spominom. Tako v filmu *Dani se* zvok obsedantnega refrena prihaja iz samega dna časa, da bi upravičil flash-back, "bes" pa požene tragičnega junaka do dna časa, da bi ga prepustil preteklosti.<sup>6</sup> Toda flash-back in podoba-spomin najdeta svojo utemeljitev v usodi le na relativen ali pogojen način. Kajti usoda se lahko neposredno izrazi tudi na druge načine, zatrdi čisto silo časa, ki presega sleherni spomin, neki že-minuli, ki prekaša sleherni spomin: ne mislimo le na ekspresionistične like slepcev in klošarjev, ki jih je Carné naselil v svojem opusu, temveč tudi na negibnosti in odrevenelosti *Nočnih obiskovalcev*, uporabo pantomime v *Otrocih galerije*, bolj na splošno pa na luč, ki jo Carné uporablja po francosko, tisto svetlo sivo, ki prehaja skozi vse atmosferske nianse in tvori veliki krogotok sonca in lune.

Mankiewicz je zagotovo največji avtor flash-backov. Pa vendar jih uporablja na tako samosvoj način, da ga lahko zoperstavimo Carnéju kot drugemu skrajnemu

polu podobe-spomina. Ne gre več za pojasnilo, za vzročnost ali linearnost, ki bi jih bilo treba preseči z usodo. Narobe, gre za nepojasnjivo skrivnost, za fragmentiranje sleherne linearnosti, za vztrajna viličenja kot prelome z vzročnostjo. Čas pri Mankiewiczu je natanko tak kot čas, ki ga Borges opisuje v *Vrtu s potkami, ki se cepijo*: ne cepi se več prostor, temveč čas, "mreža časa, ki se približuje, se cepi, seka ali ne zmeni cela stoletja, pri tem pa poljublja vse možnosti". Prav tu flash-back najde svoj vzrok: na vsaki točki viličenja časa. Mnoštvo krogotokov dobi torej nov pomen. Nimajo več le različne osebe vsaka po en flash-back, zdaj en flash-back pripada hkrati več osebam (trem v *Bosonogi grofici*, trem v *Zakonskih vezeh*, dvema v filmu *Vse o Evi*). Zdaj se krogotoki ne le cepijo med seboj, temveč se vsak krogotok cepi v sebi – kot se cepijo lasje. V treh krogotokih *Zakonskih vezi* se vsaka od žensk po svoje sprašuje, kdaj in kako je začel razpadati njen zakon, kdaj se je začel cepiti. In celo, kadar gre za eno samo bifurkacijo, kakršna je okus za umazanijo ponosnega in sijajnega bitja (*Bosonoga grofica*), tedaj njene ponovitve niso akumulacije, njene manifestacije se ne pustijo



*Vse o Evi*,  
režija Joseph Mankiewicz

razvrščati, niti rekonstruirati njih usode, temveč ne nehajo razkosavati sleherno stanje ravnovesja, vsakič znova vsiljujejo novo "koleno", novo prekinitvev vzročnosti, ki se cepi s prejšnjo v množici ne-linearnih razmerij.<sup>7</sup> Ena najlepših Mankiewiczevih cepitev je zagotovo v filmu *Po mestu se govori*, ko prične zdravnik, ki je pričel očetu oznanit nosečnost njegove hčerke, govoriti o ljubezni do dekleta in prosi za njeno roko v sanjskem pejzažu. Dve osebi sta večna sovražnika v univerzumu avtomatov; obstaja pa še svet, v katerem en zlorablja drugega in mu vsiljuje klovnovski kostum; in pa svet, v katerem se drugi odene v inšpektorja, prevzame igro, vse do tega, da pobesneli avtomati razdejajo vse možnosti, vse svetove in vse čase (*Vohljač*). Mankiewiczovi junaki se nikoli ne razvijajo premočrtno. Stopnje, čez katere gre Eva – prevzeti mesto igralke, ji speljati ljubimca, zapeljati znankinega moža, pripraviti znanko do tega, da zapoje – ne vstopajo v sosledje, temveč vsakič znova tvorijo odklon, ki zasnuje krogotok, pod celoto razmerij pa tli neka skrivnost, ki jo bo nova Eva podedovala na koncu filma, ko se že pričnejo nove cepitve. V resnici ne gre niti za ravno črto niti za sklenjen krog. *All about Eve* pravzaprav ni "Vse o Evi": je prej "kos", kot pravi eden od filmskih junakov: "lahko bi vam povedala en kos o tem...". In če je v filmu *Nenadoma lansko poletje* en sam flash-back (ko mlado dekle na koncu odkrije strašen spomin, ki jo razjeda), tedaj je to zato, ker so drugi flash-backi potlačeni, ker so jih zamenjale pripovedi in hipoteze, ki pa vseeno niso izničile ustreznih bifurkacij, zaradi katerih je za vedno ostala nepojasnljiva skrivnost. Sinova pederastija dejansko ničesar ne pojasnjuje. Materino ljubosumje je prva bifurkacija: od trenutka, ko jo izpodrine mlado dekle. Pederastija je druga bifurkacija: sin izrabi mlado dekle tako, kot je izrabil mater – kot vabo za dečke. Je pa še ena bifurkacija, še en krogotok, ki povzema opis mesojedih rastlin in pripoved o strašni usodi požrtih mladih želvic. Flash-back pod sinovo pederastijo odkrije še neko orgiastično skrivnost, kanibalistična nagnjenja, katerih žrtev postane, ko ga ob zvokih barbarske glasbe barakarskih predmestij raztrgajo, razkosajo revni mladi ljubimci. In celo tu, čisto na koncu, je videti, kot da se vse pričenja od začetka, ko mati "požre"

mladega zdravnika, ki ga ima za svojega sina. Pri Mankiewiczzu najde flash-back svoj *raison d'être* vedno v teh kolenastih pripovedih, ki razdirajo vzročnost in – namesto da bi razpršile skrivnost – skrivnost napotujejo na druge, še globlje skrivnosti. Chabrol bo to moč in takšno rabo flash-backa odkril s filmom *Violette Noziere*, ko si bo prizadeval zaznamovati vztrajne bifurkacije junakinje, raznolikost njenih obrazov, ireduktibilno različnost hipotez (ali je hotel prizanesti materi ali ne?).<sup>8</sup>

Prav bifurkacije časa torej podeljujejo flash-backu nujnost, podobam-spominom pa avtentičnost, breme preteklosti, brez katerega bi ostale konvencionalne. Toda zakaj in kako? Odgovor je enostaven: točke bifurkacije so najpogosteje tako neopazne, da jih je mogoče razkriti šele za nazaj, s pomočjo pozornega spomina. Gre za zgodbo, ki je lahko povedana le v pretekliku. To je bilo vprašanje, ki je vztrajno preganjalo že Fitzgeralda, ki mu je Mankiewicz zelo blizu: Kaj se je zgodilo? Kako smo sploh prišli do sem? <sup>9</sup> Prav to vprašanje vodi tri flash-backe žensk v *Zakonskih vezeh*, pa tudi spomine Harryja v *Bosonogi grofici*. Morda je prav to vprašanje vseh vprašanj.

Pogosto je bilo govora o gledališkem značaju Mankiewiczovega dela, vendar ne smemo spregledati tudi romanesknega elementa (še bolj natančno, "novelističnega", saj ravno novela sprašuje: kaj se je zgodilo?). Predvsem pa je pomembno analizirati razmerje med obema, njuno izvorno fuzijo, s pomočjo katere je Mankiewiczzu uspelo poustvariti polno kinematografsko specifičnost. Romaneski element, pripoved, se po eni strani pojavi v spominu. Spomin je dejansko, če upoštevamo Janetovo formulo, vodenje pripovedi. V samem svojem bistvu je glas, ki govori, se govori ali šepeta in prinaša, kar se je bilo zgodilo. Od tod off-glas, ki spremlja flash-back. Pri Mankiewiczzu se ta spiritualna vloga spomina pogosto umakne in naredi prostor bitju, ki je bolj ali manj zvezano z onstranom: fantom v *Pustolovščini gospe Muir*, duh v filmu *Po mestu se govori*, avtomati v filmu *Vohljač*. V *Zakonskih vezeh* je še četrta prijateljica, ki je nikoli ne vidimo, enkrat samkrat jo bežno opazimo, in ki je trem drugim dala vedeti, da bo šla z enim od njihovih mož (toda katerim?): prav njen off-glas nadkriljuje vse tri flash-backe. Glas kot spomin na vsak način uokvirja



flash-back. Po drugi strani pa so tisto, kar ta glas "kaže", kar prinaša – spet glasovi: seveda gre za like in dekorje, ki se ponujajo pogledu, vendar so v prvi vrsti govorni in zvočni. To je gledališki element: dialog med junaki, o katerih se poroča, pogosto pa se tudi sam poročani junak loti pripovedi (*Vse o Evi*). V enem od flash-backov v *Zakonskih vezeh* je prizor večerje, ki jo soprog profesor in soproga, ki dela v oglaševanju, priredita za ženino šefico: vsi gibi likov in kamere so določeni z naraščajočim nasiljem njihovega dialoga in z razporedom dveh nasprotujočih si zvočnih virov, radijske oddaje in klasične glasbe, s katero se radiu zoperstavlja profesor. Bistvena je torej intimnost razmerja med romanesknim elementom spomina kot vodenja pripovedi in gledališkim elementom dialogov, besed in zvokov kot vedenjem likov.

Prav to notranje razmerje je pri Mankiewiczzu zelo izvirno določeno. Vedno poroča o nekem zdrsu, nekem odklonu, neki bifurkaciji. In čeprav je bifurkacija mogoče načeloma odkriti šele za nazaj, s flash-backom, obstaja junak, ki jo je znal zaslutiti, jo celo za hip zalotiti, da bi si z njo pomagal pozneje, v dobrem ali slabem. Mankiewicz je v teh prizorih neprekosljiv. Tak ni le Harry v *Bosonogi grofici*, to sta tudi velika prizora v filmu *Vse o Evi*. Igralkina garderoberka-tajnica je nemudoma spregledala Evino goljufijo, njen razklan značaj: medtem, ko je Eva nastopala s svojim lažnivim govorom, je vse slišala iz sosednjega prostora, iz zunanosti polja, nato pa vstopila, da bi si podrobno ogledala Eve in odrezavo izrazila svoj dvom. Nekoliko kasneje pa bo diabolčni gledališki kritik zalotil še eno Evino bifurkacijo, ko se sili osvojiti igralkinega ljubimca. Sliši jo, morda pa tudi opazi, skozi priprta vrata, med dvema prostoroma. Znal bo to izrabiti pozneje, razumel pa je že tisti trenutek (še več, vsak od junakov razume v drugem trenutku, kar zaplodi novo bifurkacijo). V vseh teh primerih ne izstopamo iz spomina. Le namesto zgrajenega spomina kot funkcije preteklosti, ki prinaša neko pripoved, smo priče rojstvu spomina kot funkciji prihodnosti, ki ohrani tisto, kar se dogaja, da bi iz tega naredila prihodnji predmet drugega spomina. Prav to je Mankiewicz globoko dojel: spomin bi nikoli ne mogel evocirati in pripovedovati preteklosti, če bi ne bil nastal že v trenutku, ko je bila preteklost še sedan-

jost, se pravi, kot prihodnji cilj. Prav kot tak je spomin neko vodenje: spomin si naredimo v sedanosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila. Prav po zaslugi tega sedanjega spomina pride do notranjega komuniciranja dveh elementov, romanesknega spomina, kakršen se pojavlja v poročevalski pripovedi, in gledališke sedanosti, kakršno poznamo iz poročanih dialogov. Prav ta krožeči tretji daje celoti popolnoma kinematografsko vrednost. Mankiewiczovi filmi črpajo vso svojo moč iz te vloge špijona ali nehotene priče: vidno in slišno rojstvo spomina. Zato pri njem najdemo različna vidika zunanosti polja: neki poleg, ki napotuje na lik, ki preseneti bifurkacijo; in neki onstran, ki napotuje na lik, ki ga zveže s preteklostjo (včasih je to isti lik, včasih nekdo drug).

Če drži, da flash-back in podoba-spomin najmeta svoj vzrok v bifurkacijah časa, tedaj lahko ta vzrok – kot smo videli v precej drugačnem Carnéjevem primeru – deluje neposredno, mimo flash-backa, izven slehernega spomina. To še posebej velja za velika gledališka, shakespearjanska filma, *Julij Cezar* in *Kleo-patra*. Zgodovinski značaj teh filmov resnično stoji na mestu spomina (v *Kleopatri* pa oživelih fresk). Zato bifurkacije časa privzamejo neposredno smer, ki mimoide flash-back. Mankiewiczova interpretacija Shakespearjevega Julija Cezarja vztraja na psihološki opoziciji Brutusa in Marka Antonija. Brutus je videti povsem premočrten lik: nedvomno ga razjeda naklonjenost do Cezarja, nedvomno je spreten govornik in politik – toda njegova ljubezen do republike mu narekuje čisto ravno pot. Rekli smo, da pri Mankiewiczzu ni lika s premočrtnim razvojem. Pa vendar je Brutus. Toda po tem, ko je govoril ljudstvu, dovoli Marku Antoniju, da tudi on spregovori, vendar sam ne ostane niti ne pusti *opazovalca*: znašel se bo izgnan, prepuščen pogubi, sam in potisnjen v samomor, odrevenel v svoji premosti, ne da bi mogel razumeti, kaj se je sploh zgodilo. Mark Antonij pa je razklano bitje par excellence: predstavi se kot vojščak, igra na svojo govorniško nespretnost, s hripavim glasom, negotovo artikulacijo in plebejskimi akcenti ima tako izjemen govor, poln bifurkacij, da mu uspe obrniti rimsko ljudstvo (Mankiewiczova umetnost in Brandov glas se tu združita v enega najlepših prizorov filmskega gledališča). V *Kleopatri* pa je Kleopatra

sama postala večna viličarka, razpotnica, nestanovitnica, medtem ko je Mark Antonij (ki ga tokrat igra Burton) prepuščen le še svoji nori ljubezni, ujet med spominom na Cezarja in bližino Oktavijana. Skrit za stebrom bo priča eni od Kleopatrinih bifurkacij pred Oktavijanom: poniknil bo v globini ozadja, a se bo vedno vrnil. Tudi on bo umrl, ne da bi razumel, kaj bi se lahko bilo zgodilo, četudi bo našel Kleopatrino ljubezen v njeni zadnji bifurkaciji. Vse vrtnice tja do zlatnine pričajo o Kleopatrini univerzalni nestanovitnosti. Mankiewicz se je odrekel temu filmu, ki pa ni zaradi tega nič manj sijajen: morda je bil eden glavnih vzrokov njegovega zavračanja prav ta, da so mu vsilili preveč racionalnih in težkih opravičil za kraljičine bifurkacije.

Znašli smo se pred začetnim sklepom: flash-back je bodisi enostaven konvencionalen opozorilni znak bodisi prejme upravičenost od drugod: usoda pri Carnéju, viličasti čas pri Mankiewiczu. Toda v teh zadnjih primerih tisto, kar daje flash-backu njegovo nujnost, počne to le relativno, pogojno – izraziti pa se ga da drugače. Ne gre le za nezadostnost flash-backa v razmerju s podobo-spominom; *obstaja še globlja nezadostnost podobe-spomina v razmerju s preteklostjo*. Bergson je nenehno opozarjal, da podoba-spomin sama ne nosi pečata preteklosti, se pravi, “virtualnosti”, ki jo predstavlja in uteleša – in ki jo razlikuje od drugih tipov podobe. Podoba se naredi za “podobo-spomin” le, kolikor poišče “čisti spomin” tam, kjer je ta bil, čisto virtualnost na sebi, ki jo vsebujejo skrite cone preteklosti...: “čisti spomini, priklicani z dna spomina, se razvijajo v spomine-podobe”; “Uporabljati domišljijo ne pomeni spominjati se. Kolikor se čisti spomin aktualizira, si nedvomno prizadeva oživeti v neki podobi, vendar pa obratno ne velja – čista in enostavna podoba me ne popelje v preteklost, razen če jo ne grem dejansko v preteklost tudi iskat, sledeč tako kontinuiranemu razvoju, ki jo je iz teme pripeljal na svetlo”.<sup>11</sup> V nasprotju z našo prvo hipotezo potemtakem podoba-spomin ne zadošča za definicijo nove razsežnosti subjektivnosti. Vprašajmo se: ko sedanja in aktualna podoba izgubi svoje gibalno nadaljevanje, s katero virtualno podobo bo sklenila razmerje, da bosta skupaj tvorili krogotok, kjer tečeta druga za drugo in se ena v drugi reflektirata? Podoba-

spomin namreč ni virtualna, temveč le aktualizira neko virtualnost (ki jo Bergson imenuje “čisti spomin”). Zato nam podoba-spomin ne ponuja preteklosti, temveč zgolj predstavlja staro sedanost, ki je preteklost “bila”. Podoba-spomin je aktualizirana podoba oziroma podoba v procesu aktualizacije, ki z aktualno in sedanjo podobo ne tvori krogotoka nerazločljivosti. Je mar krogotok prevelik, ali pa, narobe, ni dovolj velik? Kakorkoli že, ponovimo še enkrat: junakinja filma *Evropa 51* ne evocira podobe-spomina. In celo tedaj, ko avtor uporabi flash-back, ga podredi drugim procesom, ki ga utemeljujejo, podoba-spomin pa še globljim podobam-časom (to velja ne le za Mankiewicza, temveč tudi za Wellesa, Resnaisa in druge).

Jasno je, da pozorno prepoznanje, kadar uspeva, nastaja s *pomočjo* podob-spominov: to je človek, ki sem ga prejšnji teden srečal tam in tam... Toda prav ta uspeh dovoljuje čutno-gibalnemu toku, da znova ujame svoj začasno prekinjeni tek. Zato se Bergson nenehno vrti okrog naslednjega sklepa, ki bo preganjal tudi film: pozorno prepoznanje nas veliko več nauči, kadar spodleti, kot pa, kadar uspe. Kadar se ne uspe spomniti, ostaja čutno-gibalno nadaljevanje suspendirano, aktualna podoba, sedanja optična percepcija, pa se ne veriži niti z gibalno podobo niti s podobo-spominom, ki bi ponovno vzpostavila stik. Prej vstopa v razmerje z avtentično virtualnimi elementi, občutki *deja-vu* in preteklosti “na splošno” (tega človeka sem že nekje videl...), podobami sanj (zdi se mi, da sem ga videl v sanjah...), fantazmami ali gledališkimi prizori (videti je, kot bi igral vlogo, ki mi je znana...). Skratka, pravega korelata optično-zvočne podobe nam ne ponuja podoba-spomin ali pozorno prepoznanje, temveč prej težave spomina in spodletela prepoznanja.

Prevod prvega in drugega razdelka 3. poglavja *Du souvenir aux rêves* iz knjige Gillesa Deleuza *L'image-temps*. Minuit, Paris, 1985, str. 62-75. Prevedel Stojan Pelko.

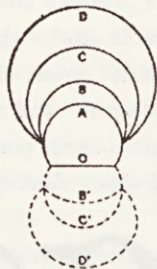
Opombe:

<sup>1</sup> Bergson, *Materija in spomin*, str. 249-251 (114-116). In *L'Energie spirituelle*, "Intelektualni napor", str. 940-941 (166-167). Bergsonova dela citiramo po izdaji ob stoletnici; paginacija aktualnih izdaj je navedena v oklepajih. Prvo poglavje *Materije in spomina* smo analizirali v prejšnjem zvezku (Podobaganje). Tokrat se lotevamo drugega poglavja, ki uvaja povsem drugačno gledišče. Tretje poglavje, ki bistveno zadeva čas, bomo komentirali v nadaljevanju.

<sup>2</sup> Claude Ollier, tudi sam pisatelj novega romana, pravi v zvezi s *Karabinjerji* naslednje: Godard "najprej za vsak plan na hitro prešteje vse njegove opisne in sugestivne virtualnosti, se oprime ene izmed njih, nato pa jo opusti – natanko tako, kot je cel njegov opus sestavljen iz obnavljanih zaporednih pristopov, ki se umaknejo ravno v trenutku, ko kaj najdejo, dajejo celo vtis, da jih cela reč ne zanima, ali pa jih celo namerno uničijo" (*Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, str. 129).

<sup>3</sup> Teorija deskripcij postane eden od temeljev moderne logike z Russellom. Toda Bergson v *Materiji in spominu* ne ponuja le psihologije prepoznanja, temveč predlaga tudi logiko deskripcije, ki je povsem drugačna od Russellove. Konceptcija Robbe-Grilleta, logično zelo močna, pogosto nadaljuje prav Bergsonovo koncepcijo, kateri je sorodna. Cf. *Pour un nouveau roman*, "Temps et description" ("dvojno gibanje ustvarjanja in radiranja...").

<sup>4</sup> To je prva velika Bergsonova shema, *Materija in spomin*, str. 250 (115): očitna zagata te sheme je "najožji" krogotok, ki ga ne predstavlja forma AA', temveč AO, saj "obsega le sam objekt O s konsektivno podobo, ki ga prekriva" (spomin, neposredno konsektivna percepcija). Pozneje bomo spoznali vzrok za obstoj takšnega minimalnega krogotoka, ki nujno igra vlogo notranje meje.



<sup>5</sup> *Materija in spomin*, str. 213-220 (68-77).

<sup>6</sup> Cf. Bazinovo analizo filma *Dani se v: Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, str. 53-75.

<sup>7</sup> O pojmu bifurkacije glej: Prigogine in Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, str. 190.

<sup>8</sup> Philippe Carcassone je izvrstno analiziral flash-back pri Mankiewicz kot tisti člen, ki razdira premočrtnost in zavrača vzročnost: "Flash-back sugerira neko komplementarnost časov, ki presega časovno razsežnost; preteklost ni le predhodnik sedanjosti, je tudi njegov manjkajoči del, nezavedno, pogosto kar elipsa." Carcassone ga primerja s Chabrolom: "Namesto, da bi razpršila skrivnost, služi vrnitev pogosteje za to, da jo podčrta, jo celo naredi še bolj mračno, ko opozori na lakunarno verigo skrivnosti, ki so do nje privedle" ("Coupez"!"). *Cinématographe*, št. 51, oktober 1979).

<sup>9</sup> Jean Narboni je opozoril še na druge točke podobnosti med avtorjema: "Mankiewicz a la troisième personne", *Cahiers du cinéma*, št. 153, marec 1964.

<sup>10</sup> Tako je spomin razumel tudi Janet, ko ga je definiral kot vodenje pripovedi: spominjam se, zgradim si spomin, da bi pripovedoval. Že Nietzsche je definiral spomin kot vodenje obljube: zgradim si spomin, da bi zmozel obljubiti, da bi držal obljubo

<sup>11</sup> *Materija in spomin*, str. 270 (140) in str. 278 (150).

Peggy Phelan

# *Ontologija*

*performansa*

*teorija*

**Reprezentacija brez reproduciranja**

Performans živi samo v sedanosti. Performansa ni mogoče shraniti, arhivirati ali dokumentirati in ne more biti kako drugače navzoč v kroženju reprezentacij o reprezentacijah: ko se to zgodi, ni več performans. Performans se izneveri in zmanjša obete svoje ontologije do stopnje, ko skuša vstopiti v ekonomijo poustvarjanja. Bivanje performans, tako kot tu zasnovana ontologija subjektivnosti, z izginjanjem postane to, kar je.

Pritiski, ki jim je performans izpostavljen, da bi se podredil zakonom reproduktivne ekonomije, so izjemni. V tej kulturi je namreč "zdaj", ki mu performans namenja svoja najgloblja vprašanja, le redkokdaj vrednota. (Tu je vzrok, zakaj je "zdaj" podprt in opremljen z dokumentiranjem kamere, z video arhivom.) Performans se dogaja v času, ki se ne bo ponovil. Prikazati ga bo mogoče znova, vendar ga že sama ponovitev zaznamuje kot "drugačnega". Dokument o performansu je torej samo ostroga spomina, spodbuda, ki naj spomin priključ v sedanost.

Druge umetnosti, posebno slikarstvo in fotografija, se vse bolj navdihujejo v performansu. Sophie Calle, umetnica francoskega rodu, je na primer fotografirala galerije Isabelle Stewart muzeja Gardner v Bostonu. L. 1990 je bilo iz muzeja ukradenih nekaj dragocenih slik. Calle se je pogovarjala z več obiskovalci in uslužbenci muzeja in jih prosila, naj ji opišejo ukradene slike. Potem je ta besedila zapisala in jih postavila ob fotografije v galerijah. Njena dela dajejo slutiti, da so opisi in spomini na slike kljub odsotnosti samih slik njihova neprekinjena "navzočnost". Calle s tem kaže na idejo o interaktivni izmenjavi med umetniškimi predmetom in gledalcem. Čeprav so tovrstne izmenjave pogosto zabeležene kot jasno izraženi cilji muzejev in galerij, se zdi, da institucionalni učinek galerij mojstrovino postavlja v hišni pripor, ki obvladuje vsakršna konfliktna in neprofesionalna mnenja o njej. Ko Calle postavi te komentarje v samo reprezentacijo muzeja, postane govorno dejanje spomina in opisa (Austinovo konstativno izrekanje) performativni izraz. Izpolnijo ga opisi, ki tako dopolnijo (dodajo, odmaknejo, prestavijo) ukradene slike. Dejstvo, da se ti opisi dokaj – včasih celo divje – raz-

likujejo, samo še podpre dejstvo, da je vzajemno vplivanje med umetniškim predmetom in gledalcem v svojem bistvu performativno – in zato odporno na trditve o nespornosti in natančnosti, značilne za diskurz o poustvarjanju. Medtem ko se mora umetnostni zgodovinar vprašati, ali je poustvaritev točna in nedvoumna, se Calle sprašuje, kje videnje in spomin pozabita na sam predmet in postaneta del opazovalčevega osebnega sistema pomenov in asociacij. Njeno delo nadalje nakazuje, da je pozabljanje (ali kraja) predmeta temeljna energija njegovega ponovnega opisnega vzpostavljanja. Sam opis ne reproducira predmeta, temveč nam prej pomaga ponovno postaviti in na novo izraziti prizadevanje, da bi se spomnili, kaj je izgubljeno. Opisovanje nas spomni, kako izguba pridobi pomen in povzroči povrnitev – ne le samega predmeta ali zanj, temveč za tistega, ki se spominja. Izginotje objekta je za performans ključno; vadi in ponavlja izginjanje subjekta, ki hrepeni po tem, da bi se ga vedno spominjali.

Za prispevek na razstavi *Dislocations (Razselitve)* v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku l.1991 je Calle uporabila enako zamisel, le da je tokrat kustose, varnostnike in restavratorje zaprosila za opise slik, ki so jih posodili iz stalne zbirke. Prosila jih je tudi, naj po spominu narišejo majhne risbe slik. Potem je besedila in risbe razvrstila skladno z natančnimi dimenzijami manjkajočih slik in jih obesila na steno tja, kjer navadno visijo prave slike. Svoje delo je poimenovala *Duhovi*, in ko obiskovalec na poti po muzeju odkriva njeno delo, se zdi, kot bi ga na njeni poti skozi muzej spremljalo in mu sledilo njeno oko.<sup>1</sup> Še več, njeno delo daje videz izginjanja, ker je razpršeno po vsej "stalni zbirki" – zbirki, ki kroži kljub svoji "stalnosti". Umetniški prispevek Sophie Calle je nekakšno samoprikrivanje, v katerem ponuja besede drugih o drugih umetniških delih z lastnim umetniškim podpisom. S tem, da naredi poskus – ponuditi to, česar nima, česar ni mogoče videti - viden, Calle spodkoplje sam namen muzejske razstave. Razkrije to, česar muzej nima in ne more ponuditi, in to odsotnost uporabi za nastanek svojega lastnega dela. Calle želi z razvrščanjem spominov tja, kjer so bile prej slike, doseči, da bi duhove spomina

gledali kot enakovredne "stalni zbirki" "velikih del". Začutiš lahko, da bi isti ljudje, če bi jih vedno znova spraševala o istih slikah, vsakič opisali nekoliko drugačno sliko. Calle tako dokazuje performativnost vsega videnja. Performans v strogo ontološkem pomenu je nepoustvarjalen. Prav to je tisto, kar iz performansa dela spačka v zarodu sodobne umetnosti. Performans ovira nemoten tek stroja poustvarjalne reprezentacije, potrebne za kroženje kapitala. Ta povezanost med ideologijo kapitalizma in umetnostjo je bila morda najočitnejša v razpravah o politiki financiranja National Endowment for the Arts (NEA).<sup>2</sup> Konzervativni politiki so z napadanjem fotografije in performansa skušali preprečiti podpiranje "resničnih" teles, ki so vsebovana in postanejo vidna skozi te oblike umetnosti.

Performans vključuje resničnost skozi navzočnost živih teles. Gledalstvo performansa vsebuje element porabe: ostankov ni, zroči gledalec mora vase vsrkati vse. Živa predstava se brez kopije potopi v vidnost – v manično nabit sedanjik – in izgine v spomin, v območje nevidnosti in nezavednega, kjer se izmika urejanju in nadzoru. Performans se upira uravnovešenemu kroženju financ. Ničesar ne prihrani; zgolj troši. Če je fotografija izpostavljena napadom ponarejanja in kopiranja, je performans izpostavljen napadom razvrednotenja in praznine. Performans nakazuje možnost ponovnega ovrednotenja te praznote; to potencialno prevrednotenje daje performansu kot umetnosti njegovo značilno, nedvoumno opozicijsko prednost.<sup>3</sup>

Poskus pisanja o performansu, dogodku, ki ga ni mogoče dokumentirati, je zaklinjanje pravil pisanega dokumenta, in zatorej spreminjanje samega dogodka. Tako kot so v kvantni fiziki odkrili, da z makro-instrumenti ni mogoče meriti mikroskopskih delcev, ne da bi se spremenili, morajo tudi kritiki performansa dojeti, da je prizadevanje pisati enako o performansu (in ga tako "ohraniti") prizadevanje, ki dogodek bistveno spremeni. Preprosto zavračanje pisanja o performansu zaradi te neogibne transformacije seveda ničesar ne spremeni na bolje. Izziv, ki ga pisanju odpirajo ontološke ugotovitve o performansu, je ponovno

pre-označevanje performativnih možnosti samega pisanja. Dejanje pisanja, ki je usmerjeno k izginjanju, se mora zavedati (v nasprotju s pisanjem za ohranjanje), da je končni učinek izginotja izkušnja subjektivnosti kot take.

To obravnava Roland Barthes v *Camera Lucida* in *Roland Barthes o Rolandu Barthesu*. Prav tako govori o tem tudi njegovo *Cesarstvo znakov (Empire of Signs)*, vendar postavi v tej knjigi za motivacijo iskanja izginjajočega performativnega pisanja spomin na mesto, v katerem ga ni več, iz katerega je izginil. Sled, ki jo zapusti ta zapis, je stična točka vzajemnega izginotja; pri Barthesu je vzajemna subjektivnost možna, ker lahko dva človeka prepoznata isto Nemogoče. Živeti za ljubezen, ki ima za cilj deliti Nemogoče, je zamisel, ki zbuja ponižnost, a je obenem tudi izjemno ambiciozna, saj skuša najti povezaivo zgolj v tistem, kar ni več prisotno. Spomin. Pogled. Ljubezen. Vsebovati mora popolno videnje odsotnosti Drugega (ambiciozni del), videnje, ki prav tako vključuje priznavanje navzočnosti Drugega (ponižnost zbujujoči del). Priznavati (vedno delno) navzočnost Drugega namreč pomeni priznavati svojo lastno (vedno nepopolno) odsotnost.

Performativno govorno dejanje v jezikoslovju in ontologija performansa imata skupno nezmožnost ponovitve ali reprodukcije. "Performativne izjave ni mogoče ponoviti, saj je individualno in historično dejanje. Vsaka reprodukcija je novo dejanje, ki ga izvede kdo, ki ima za to potrebne lastnosti. Drugače se reprodukcija performativne izjave nekoga drugega nujno spremeni v konstativno izjavo."

Pisanje, dejavnost, ki se opira na poustvarjanje Istega (pet črk – maček – vedno znova pomeni kožuhastega štirinožca z brki) za proizvajanje pomena lahko načne okvir performansa, vendar ne more oponašati umetnosti, ki je nereproduktivna. Mimikrija govora in pisanja, ta nenavadni postopek, s katerim drug drugemu polagamo besede na jezik in besede drugih v svoja usta, se opira na nadomestno ekonomijo, kjer se enakovrednost predpostavlja in vzpostavlja na novo. Performans zavrača ta sistem menjave in se upira

krožni ekonomiji, ki je zanjo bistvena. Performans sprejema zamisel, da ima lahko omejeno število ljudi v določenem časovnoprostorskem okviru neko izkustvo vrednosti, ki za seboj ne pušča nobene vidne sledi. Pisanje o tem neogibno izniči "neugotovljivost", ustoličeno v tem performativnem obetu. Neodvisnost performansa od množične reprodukcije – tehnične, ekonomske in jezikovne – je njegova največja moč. Toda stisnjenost med prodirajoči ideologiji kapitala in reprodukcije to moč pogosto razvrednoti. Pisanje o performansu slabost pogosto nenamerno okrepi in celo zaostane za težnjo dokumentiranja. Izziv performansa pisanju je odkrivanje načina, kako naj ponovljene besede postanejo performativne izjave, in ne, kakor je svaril Benveniste, konstativne izjave.<sup>4</sup>

Razložek med performativnimi in konstativnimi izjavami je podal J. L. Austin v delu *How To Do Things With Words*.<sup>5</sup> Austin je ugotavljal, da vsebuje govor obenem konstativni element (opisovanje predmetov v svetu) in performativni element (izreči nekaj pomeni *storiti* ali narediti nekaj, na primer "obljubljam", "stavim", "rotim"). Performativna govorna dejanja se nanašajo zgolj samo nase, *udejanjajo* dejavnost, ki jo označuje govor. Pri Derridaju zavezuje performativno pisanje zvestobo samo izjavi te obljube: obljubim, da bom izrekel to obljubo.<sup>6</sup> Performativ je za Derridaja pomemben prav zato, ker kaže na jezikovno neodvisnost od referenta zunaj samega jezika. Tako torej za Derridaja performativ udejanja "zdaj" pisanja v sedanjem času.<sup>7</sup>

Tanja Modleski, ki je pretehtala povezavo Derridaja z Austinom, ugotavlja, da je "feministično kritično pisanje sočasno performativno in utopično" (Some Functions; 15). Se pravi, feministično kritično pisanje je udejanjanje vere v boljšo prihodnost; akt pisanja to prihodnost približuje.<sup>8</sup> Modleski gre še naprej in pravi, da je odnos žensk do performativnega načina pisanja in govora še posebno močan, saj ženskam ni zagotovljeno razkošje dajanja jezikovnih obetov znotraj falogocentrizma, kjer so najpogosteje one tisto, kar tvori obljubo. Ko komentira pripovedovanje Shoshane Felman o "škandalu govorečega telesa", škandalu, ki ga Felman osvetljuje z branjem Molierovega *Don*

*Juana*, Modleski ugotavlja, da zbuja omenjeni škandal čustva in učinke pri moških in ženskah. "Pravega, zgodovinskega škandala, s katerim se ukvarja feminizem, prav gotovo ne gre enačiti s piscem v središču diskurza, pač pa z žensko, ki ostaja zunaj njega; ne z "govorečim telesom", pač pa z "nemim telesom" (prav tam, glej 19). Feministično kritično pisanje, trdi Modleski, "si prizadeva za čas, ko bo tradicionalno nememu telesu, "materi", omogočen enak dostop do "imen" – jezika in govora – kot ga uživajo moški." (prav tam, glej 15).

Če se Modleski ne moti, ko ugotavlja, da obstaja za feministke, ki pišejo, nasprotje na ravni "govorečih teles" moških in "nemih teles" žensk, potem obstaja v performansu to nasprotje med "telesom v užitku", in če uporabimo naslov knjige Elaine Scarry, "telesom v bolečini". S premikom od slovnice besed k slovnici telesa preidemo iz območja metafore v območje metonimije. Kar pa zadeva samo umetnost performansa, je njegov referent vedno izzivajoče ustrezno telo umetnika. Metafora služi zagotavljanju navpične hierarhije vrednosti in je reproduktivna; deluje z brisanjem različnosti in zanikanjem razlike; dva spremeni v eno. Metonimija vključuje in je povezovalna; njena naloga je ohranjati horizontalno os stikanja in odstranjevanja. "Kotlič brbota" je stavek, ki predpostavlja stičnost vode s kotličem. Ne gre za to, da je kotlič tak kot voda (kot v metaforičnem ljubezen je kot vrtnica), temveč prej za to, da kotlič brbota zato, ker v njem vre voda. V performansu je telo metonimija jaza, značaja, glasu, navzočnosti. Toda v obilju njegove navidezne prepoznavnosti in dostopnosti izvajalec dejansko izgine in predstavlja nekaj drugega - ples, gib, zvok, značaj, "umetnost". Kot smo odkrili v odnosu do avtoportretov Cindy Sherman, vključuje že samo prizadevanje narediti žensko telo vidno dodajanje nečesa, kar ni "telo". Ta "dodatek" postane objekt gledalčevega pogleda, v mnogočem tako kot dopolnjevanje zagotavlja in premešča trdno določen pomen (drsečega) označevalca. Tako kot njeno telo ostaja neopaženo, "kakršno samo po sebi tudi je", tudi znaku ne uspe reproducirati referenta. Performans s telesom izvajalca postavi vprašanje o nezmožnosti zagotavljanja povezave med subjek-

tivnostjo in telesom kot takim; performans uporablja telo za uokvirjenje pomanjkanja Bitja, obljubljenega s telesom in skozi telo – tega, kar se ne more pojaviti brez dopolnila.

Metonimična raba telesa omogoča performansu, da se upira poustvarjanju metafore; metafora, ki se ji najbolj zavzeto upiram, je metafora spola, metafora, ki podpira navpično hierarhijo vrednot s sistematičnim označevanjem pozitivnega in negativnega. Da bi uveljavila to označevanje, metafora spola predpostavlja poenotena telesa, ki so biološko različna. Natančneje, ta poenotena telesa se razlikujejo v “enem” telesnem vidiku, se pravi, razlika je postavljena v spolovila.

Kot je izpostavila MacCannell pri Lacanovi zgodbi o “zakonih urinarnega ločevanja” (*Spisi*), so istospolna stranišča družbene institucije, ki pospešujejo metaforični učinek skrivanja spola/spolne razlike. Spolovila so za vekomaj skrita v metafori, metafora pa kot “kulturni delavec” nenehno spreminja razliko v Istost. Skupna naloga metafore in kulture je reproduciranje same sebe; to doseže tako, da dva (ali več) spremeni v eno.<sup>9</sup> Z vrednotenjem enega spola in njegovim označevanjem (s falusom) kultura reproducira en spol in eno spolnost, istospolnost.

Če bi bilo res tako, bi ženske preprosto izginile – pa ne izginejo. Ali pa? Če ženske niso reproducirane v metafori ali kulturi, kako preživijo? Če gre za vprašanje preživetja, čemu bi se belopolte ženske (očitno prepoznavne kulturne delavke) udeleževale reproduciranja svoje lastne negacije? Kateri vidiki teles in jezikov žensk ostajajo zunaj metafore in znotraj historične resničnosti? Če povemo malce drugače, kako se ženske reproducirajo in predstavljajo v figurah in metaforah istospolne zastopanosti in kulture? Ali se morda ohranjajo pri življenju v nekem drugem (samo)reproduktivnem sistemu?

“Podlaga naši *spolni ekonomiji* (ločevanju spolov in njenemu vzajemnemu vrednotenju) je izločitev *matere*, natančneje, njenega telesa, še bolj natančno, *njenih spolovil*. Teh ni mogoče, ni jih dovoljeno *videti*” (izviren poudarek; MacCannell, *Figuring*

*Lacan*; 106). To, česar kultura in metafora ne moreta videti, je diskurzivni in ikonografski “nič” genitalij Matere. Te je potrebno zbrisati, da bi falusu omogočili delovati kot tistemu, ki vedno označuje, vrednoti in ranjuje. Kastracija je odziv na to slepoto glede materinih spolovil. V delu *The Uncanny* Freud razmišlja, da je strah pred slepoto spodrinen globlji strah pred kastracijo, vendar nedvomno deluje tudi v drugo smer, morda celo močneje. Odvrčanje pogleda od “niča” materinih spolovil je slepota, ki navdihuje kastracijo. To je Ojdipova slepota. Je slepota potrebna Anti-Ojdipu? Elektri? Ali metonimija potrebuje slepoto tako močno kot metafora? Kulturne ureditve se opirajo na odpovedovanje zavestnim željam in užitku ter za to odpoved obljublajo nagrado. MacCannell jo omenja kot “pozitiven obet kastracije” in jo postavlja v zamisel o “vrednoti” kot taki – to je želja, da bi nas Drugi vrednotil. (Za Lacana je vrednota priznavanje s strani Drugega.) Upanje na vrednotenje spodbudi subjekt k žrtvovanju in posebej še odpovedovanju zavestnega užitka. Ta pripravljenost odpovedovati se užitku nakazuje, da je Simbolični Red moralen in da subjekt uboga (notranji) Zakon, ki mu daje tančico dostojanstva. Zakaj le tančico dostojanstva nasproti pravemu dostojanstvu? Prvotni Drugi (ki obvladuje “drugo prizorišče” in kot duh navdaja prizorišče zavestnega) je namreč Simbolična Mati. Ona je tisti Idealni Drugi, zaradi katerega si subjekt prizadeva biti dostojanstven; seveda pa v falično reprezentativni ekonomiji, ki sloni na izbrisu njenega Bitja, ne more biti vidna.<sup>10</sup> Psihični subjekt deluje zaradi fantoma, ki subjektu dovoljuje tančice in zavese - namesto zadovoljstva.

Performans se Resničnemu približa z zavračanjem metaforičnega krčenja dveh v eno. V prehajanju od ciljev metafore, reprodukcije in užitka v cilje metonimije, premeščanja in bolečine označuje performans telo samo na sebi kot izgubo. Performans je poskus ovrednotenja tistega, kar je nereproduktivno, nemetaforično. To udejanja z uprizarjanjem drame napačne prepoznavnosti (dvojčki, igralci v vlogah igranja drugih oseb, dvojniki, zločini, skrivnosti, itd.), kar včasih povzroči prepoznavanje želje po tem, da bi bili videni s pogledom (in znotraj) Drugega. Tako je za gledalca sam spektakel performansa projekcija sce-



narija, v katerem se umesti njegova želja.

Natančneje, eden od žanrov performansa, ki mu pravi-  
jo "umetnost nadlog" ali "umetnost muk", skuša ude-  
janiti razlikovanje med prezenco in reprezentacijo z  
enim samim telesom kot metonimijo za očitno nereci-  
pročno izkustvo bolečine. Ta performans kliče očivid-  
ce k enkratnosti posameznikove smrti in zahteva od  
gledalca, da stori nemogoče – da izkušnjo te smrti  
podeli tako, da jo vadi. (Prav zato je performans v  
svojem bistvu povezan z ritualom. Katoliška maša, na  
primer, je ritualizirana performativna obljuba spomin-  
janja in priprave na smrt Drugega.) Obljuba, ki jo  
torej ta performans zaklinja, je v učenju tega, ker je  
izgubljeno, učenje – ne pomena, pač pa dragocenosti  
tega, česar ni mogoče poustvariti ali (znova) videti.  
Pričenja se s spoznanjem o lastni nezmožnosti, da tega  
ni mogoče doseči.

Prevedla: Mia Dintinjana

Opombe:

<sup>1</sup> Zamisel o spremljanju in sledenju je bistvena poteza zgod-  
njih performansov Sophie Calle. Glej Jean Baudrillard,  
Suite Venitienne in Sophie Calle, *Please Follow Me*, za  
dokumentacijo o njenem nadzorovanju tujca.

<sup>2</sup> Za natančno razlago glej moje eseje *Money Talks* in *Money  
Talks, Again*.

<sup>3</sup> Seveda nima vsa umetnost performansa opozicijske ostrine.  
Tu me zanimajo ontološke trditve o umetnosti performansa,  
in ne politika ambicije.

<sup>4</sup> Emile Benveniste, Problemi splošne lingvistik, citiran v  
*The Literary Speech Act*, str. 21, Shoshane Felman.

<sup>5</sup> J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, 2. izdaja.  
Derridajevo novo branje Austina prav tako izhaja iz zani-  
manja za performativni element jezika.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Signature, Event, Context*.

<sup>7</sup> Glej Felman, *The Literary Speech Act*, za osupljivo branje  
Austina.

<sup>8</sup> Za široko diskusijo o eseju Modleske in performansu glej  
moj esej *Reciting the citation of Others*.

<sup>9</sup> Juliet MacCannell, *Figuring Lacan: Criticism and the  
Cultural Unconscious*, str. 90-117.

<sup>10</sup> Izginotje Materinskega Bitja ima zasluge tudi za (relativno)  
uspešnost prepoznavnosti skupin za prepoved abortusa.  
Neovirano izrinjenje podobe Matere s hiper-prepoznavno  
podobo doslej nevidnega zarodka je uspelo natanko zato,  
ker je prav Bitje Matere tisto, ki je vedno že izključeno v  
reprezentacijskih ekonomijah. Za podrobnejšo členitev te  
točke glej 6. poglavje tega dela.

Konstrukcija

# pogleda

Inženirstvo želje

Rudi Štrukelj

**Človek s filmsko kamero** (*Človek s kinoapparatom*), 1929, scenarij in režija Dziga Vertov. Slovenska kinoteka v Ljubljani, ob živi spremljavi *Alloy Orchestra*, Cambridge, Massachusetts, 17. oktobra 1995.

Na začetku piše, da je to film brez vmesnih napisov in brez scenarija; in še, da je film, ki je "ločen od" literature in teatra. Nekje na sredi je prizor, kjer se mogočna klasicistična stavba, lahko bi bila opera ali konservatorij, vsekakor pa trdnjava umetnosti in (tradicionalne) omike, upogiba na dvoje vse do nevarnega kota, ko je pričakovati, da se bo vsak hip razklala na dvoje. V luči programskega napisa v glavi bi sceno lahko razumeli "film pretresa citadele starega sveta"; a vseeno bi prizor raje brali za stopnjo v nazaj, na ravni pogoja za možnost, da film zrevolucionira omiko in prosveto – to zmore (če hoče), zato ker *film zmore vse*. Film zmore "vse", kar bi si v tistem trenutku, leta 1929, a tudi – kakor bomo videli – v času vsakega gledanja tega filma, zaželeli, *zato ker je inženir gledalkine, gledalčeve želje*, konstruktor skopične pulzije in proizvajalec predmeta želje, namreč pogleda. Opera, konservatorij, bastilja nekdanje omike se namreč ne razpoči prav iz istega razloga, ki jo prelamlja in se igra z njo: zaradi tehnoloških sposobnosti filmske kamere. Vertov prikaže učinek "ribjega očesa" v postopku nastajanja: od normalnega posnetka z nevtralno lečo lepo kontinuirano v (današnjo) optiko "ribjega očesa". (Kar je tudi svojevrstna "vzgoja gledalca, gledalke": pozorni moramo biti na postopke – na ponavljanja, poudarke ipd. –, s katerimi Vertov gledalko, gledalca *priučuje*, k filmski govorici, k *svoji revolucionarni govorici*.) Kamera bi stavbo lahko pognala v zrak, podrla na tla, razgonila in zmlinčila – *a jo raje prikazuje v novih perspektivah*, iz očišč, ki jih pred kamero ni bilo, ki brez kamere niso mogoča. S kinsko tehnologijo stari spomeniki dobijo novo podobo: preprosto, a kako *revolucionarno* v pomenu, ki nima nikakršne zveze ne z giljotino ne z gulagom, pač pa z "graditivjo" novega sveta v patosu ljubezni do svetnega, tudi tistega starega, nemara aristokratsko zavrženega, nemara meščansko zavratnega.

Film kot tehnologija in umetnost se v tem "filmu" razkazuje, sebe samega preskuša, se dokazuje tako fascinantno, da ni mogoče *o njem* pisati, ne da bi se to spisu poznalo, kako sta pisec, pisalka še zmerom v

*njem*, fascinirana in začarana. Vse, kar je treba in pravzaprav *mogoče* napisati, je zapisala Annette Michelson že kar v naslovu svoje razprave: "od magije do epistemologije" (gl. priložnostni filmski list v izdaji Kinoteke, uredila Denis Valič in Miha Zadnikar). Vse drugo so variacije na temo, potopisi sprehodov znotraj tega obzorja. A vendar lahko v to fascinacijo vpeljemo nekaj reda: *fascination raisonnée*. Še zlasti, ker je v redu tisti značilni človeški užitek – in je navsezadnje tudi fascinacija možna prav iz tega, da je atrakcija urejena, zmontirana, konstruirana.

*Kinoapparat* – danes si ne moremo kaj, da nas ne bi oplazile *althusserianske* resonance izraza – kinski aparat deluje vsaj v treh razsežnostih:

1. V razsežnosti *predstave*, to je, "konsumpcije"; na začetku nas, kakor v husserlovski oklepaj – a v *notranjost oklepaja*, ki jo fenomenologija prav izključuje: Vertov pa, nasprotno, gledalko, gledalca vanj vključuje – film postavi v kinsko dvorano. Ko zagledamo dvorano, tako, kakršne so pač bile tiste čase kinske dvorane, jo takoj in samoniklo prepoznamo za *gledališko* dvorano: lestenci, parter, orkester itn., vse ustreza naši sedanji ideji opere, gledališča, pač teatra. Kdaj se zavemo, da pravzaprav vidimo kino? Ko začne vstopati *občinstvo*: možje s kačketa mi, ženske v rutah, otroci, malo smrkavi – pač *ljudstvo*, ne pa teatarska šminka. Po ljudski množici prepoznamo, da smo v kinu. Umetnostna produkcija in razredna analiza hodita tu z roko v roki. In spet, že sprva, takoj na začetku, ta *revolucionarni* moment: kino ne bo razstrelil starih kulturnih aparatov, z nežnostjo jih bo od znotraj preobrazil, z ljubeznijo bo vanje pripeljal ljudstvo; ko vanje stopijo kačketi, rute in smrkava deca, niso več isto – četudi ostajajo isti in *prav zato*, kjer so to "isti" zidovi, lestenci, pliš in štukature: niso pa več isti kulturni *aparati*.

2. V razsežnosti *produkta*: ta film, ki teče v operaterski kabini in se prikazuje na platnu, ki vratolomno draži, priklepa, *izziva*, torej proizvaja, nastavlja pogled.

3. V razsežnosti *produkcije*: seveda, "modernizem" – ves čas nas film opozarja, da je "filman", da je proizveden, kamera se prikazuje počez sliko, v vmesnih pasajah, v samih predstavljenih, pofilmanih pri-

zarih. A *kako?* – tega pač ne moremo kar odpraviti s floskulo “modernizma”. Kamera in njen “človek” sta tako ali drugače vselej *deplasirana*, se pravi, “izmeščena”: ker si skonstruirata položaj, od koder lahko *dajeta videti*, se pravi, od koder je produkcija filma možna. Začetna prikazen kamere je kolaž, je “fotomontaža”, je po “*vsebin*” prav tisto, kar “kamera”, kinski aparat omogoča na ravni *oblike*. In potem vselej v tem slogu: prikazovanje kamere in njenega človeka prikazuje prav *vzpostavitev očišča aparata*. Kadar je kamera v dvojnem posnetku projicirana “čez” prizor, je vselej v *drugačnem kadru*: prevelika, posneta preveč od blizu na ozadju oddaljene množice. Kadar je “v” kadru, skupaj z vsem drugim predstavljenim, je nekako na nepravem kraju: ustrašimo se, da ju bo, kamero in njenega človeka, povozil tramvaj, saj stoji na ožini med tirnicami; povozil vlak, ker ležita na tiru; ali pa s komičnim učinkom: ko se človek s kamero naenkrat prikaže med gasilci: a saj smo videli, da ga še trenutek pred tem ni bilo. Človek s kamero je fantom: povsod je lahko navzoč, a povsod je odveč, je dodatek, nevaren ali komičen *supplement*. Celo kadar nam – v slovnični funkciji interpunkcije in opombe pod črto – prikaže zgolj objektiv, je ta objektiv v *ogledalu*: kar vidimo po tem, da je napis na objektivu v zrcalni pisavi. To je seveda vdor somnambulne logike, a kako dosledne logike tehnologije: snemanje v ogledalu je bržkone posledica tehnične nuje – a tehnična nuja se kar sama od sebe ujame s splošno dramaturgijo filma. Kar seveda verificira to dramaturgijo samo: ta dramaturgija razkazuje filmsko tehnologijo kot kinski aparat (cf. terminološko razlikovanje, ki ga je vpeljala Melita Zajc med “tehnologijo” in “aparatom”: aparat je, v kratkem, tehnologija + subjekt) – in tehnika je po svoji lastni neodvisni logiki potrdila, da je dramaturgija pravilna – saj se je vključila, kot “vdor realnega”, ne z lapsusom, to bi bila modernistična romantika, temveč z dodatnim dramaturškim “*postopkom*”. Znotraj te konkretne dramaturgije je vdor tehnološke nuje “naraven”, logičen, gladek in “na nivoju” – ker je proizvedena “*naturalnost*” te dramaturgije že vnaprej “ujela” utrip tehnologije. To ni romantika, to je “*realizem*”: za vdor realnega je vselej že pripravil pravi kraj, četudi ni mogel vedeti, kje bo do njega prišlo. Socialistični realizem, če hočete.

V nekem krajšem, likovno fascinantnem prizoru (ki ga ponovi) markira “produkcijo in producenta” na način,

ki je vzporednica s “prepoznavo” kinske dvorane na začetku. Na mogočen tovarniški dimnik (posnet od spodaj po rakurzni diagonali) se po nevarni lestvi vzpenja postava z dvema škatlama, večjo in manjšo, prek ramen. Kako ugotovimo, da postava ni delavec, dimnikar ali vzdrževalec, temveč cineast? Zato, ker je *neroden*: škatla mu opleta, se snema z ramen, ga vleče v globino, spodnaša ravnotežje. Ko nas pretrese, da bo nemara še padel, tudi spoznamo: to ni izvedenec, to je diletant, on ne spada k temu dimniku – a vendar, *nevarnosti navkljub*, pleza po njem, se vzpenja v očišče, ker hoče povedati, kako je svet *videti* od tam zgoraj. Ker hoče zapisati ta pogled. Ker je človek s kamero – *nosi, zanaša* ga navdušenje nad tehnologijo, ne nad “strojem”, temveč nad možnostmi, ki jih stroj prinaša “človeku”, človeštvu. Na dimnik pleza *apparat*, kamera + njen človek, v smrtni nevarnosti v lovu na iluzijo pogleda. Ki pa bo prenehala biti “iluzija”, ko jo bo – iluzorno, v udobni dvorani – prikazal še drugim; ki ne bodo več drug drugemu drugi, ker bodo s pogledom postali – “človeštvo”, generični *čelovek*, “*ново občestvo*”.

– In vse to skupaj, 1+2+3, *kot predstavljeno, predvajano, v izrecnem horizontu reprezentacije*. Ki je hkrati paradigmatična – dvojne ekspozicije, kolaži in “*neumestne*” kombinacije znotraj kadra, triki z objekti – in sintagmatska – interpunkcije, preskoki, komentarji, rezi, zaustavitve, pospešitve, kombinacije med kadri, pač *montaža*. “*Naracija*” v tem filmu je vsa v montaži: zato je film “*brez scenarija*” v pomenu “*brez literature in teatra*”, a zato toliko bolj *tehnično* premišljen, vnaprej programiran in naposled toliko bolj dramatičen, res, prav “*teatraličen*”.

Ta “*teatraličnost*” v pomenu uprizoritve, ki *podvaja*, reduplicira tako tisto, kar je posneto, kakor to, kar posnema. To je posebna sposobnost filma. Podvaja na način uprizarjanja najprej tisto, kar je posneto: a vselej na način “*aparata*”, se pravi intimne, *subjektivne* vpisanosti tistega, ki posnema, v to, kar posnema. Kolikokrat nam (z navdušenjem) prikazuje stroje: kakor je tudi kamera stroj; to je občevanje aparatov, za strojem je delavka, kakor je za kamero “človek”. S kakšnim zanosom nam prikazuje “*mesto*”: hitrosti mesta je lahko kos samo “človek”, ki si je čute izostril ob ogledovanju filmov. (Cf. opombe o zgodovini čutov v: “Ali je mesto estetski pojav?”, R. Močnik, *Extravagantia*, Studia humanitatis minora, 1993). Kakor je kamera lahko nevarna za svojega “kamera-

mana”, tako je mesto lahko nevarno za svoje prebivalke in prebivalce. A ena nevarnost k drugi prinese – ne “varnost”, temveč veselje, užitek – veselje v življenju, užitek v živjetju.

A film lahko *podvaja* tudi samega sebe v sebi samem. Prikazuje se kot prikazan; a najprej kot posnet. Ves čas lahko proizvaja in hkrati draži tisti *erogeni rob*, kjer se srečujeta pulzija (skopična pulzija po Lacanu) in želja (predmet želje – pogled: cf. istega avtorja).

Kakor aktivno in pasivno drugo drugo *provocirata* na platnu: film je hkrati samo “posnetek” sveta *in konstruktor tega istega posnetega sveta*; posnetek konstruira, proizvaja tisto, kar “posnema”. Tako se aktivna in pasivna naravnost vzajemno *provocirata* tudi v dvorani, pri gledalkah in gledalcih: tega filma, v nasprotju z Barthesovimi opombami o filmski hipnozi, ni mogoče gledati brez sodelovanja. Ob koncu se gledalec in gledalka ovesta, da so njune oči *vzdružene*. Če si lahko kritik privoščiči avtobiografsko opombo (a saj je to del kritiškega žanra; in pri tem filmu tudi drugače ne gre: njegova “teorija” je vselej že zamazana s prakso njegovega gledanja; kar mimogrede potrjuje epistemologijo, ki jo je razvil Jože Vogrinc, gl. *Televizijski gledalec*, Studia humanitatis minora – Apes, 1995): tako erotičnega filma vsaj podpisani gledalec še ni videl, pa si je ogledal prenekateri film, ki se rine v to zvrst.

*Človek s kamero* je eden izmed redkih filmov, pri katerem nam ogledovanje njegovih podob (filmskih fotografij) ne pove nič o filmu samemu. Kolikokrat smo že v leksikonih, enciklopedijah, učenih revijah videli Vertovljeve dvojne posnetke, kolaže, ekstravagance – a nismo videli nič od filma samega. Pravzaprav bi te vrste reprodukcije morali za ta film prepovedati: ker žali umetnino, saj o njej širi zlonamerne informacije in zbuja lažni vtis, da nam o tem filmu kaj pove. Rastko Močnik (*Extravagantia*, Studia humanitatis minora, 1993) piše o “slasti”, ki jo prinaša listanje po slikanicah starih filmov. Pri *Človeku s kamero* je ogledovanja fotografij kvečjemu v epistemično zadovoljstvo; slast pa je pridržana za ogled “v živo”. Domnevamo, da prav zato, ker je ta film “ločen”, se pravi emancipiran od literature in teatra – ker je “brez scenarija”, se pravi, ker je vsa njegova “naracija” v nizanju slik. Razlika med fotografijo in reprodukcijo “v živo” je potemtakem razlika med “modernizmom”, kakor si ga predstavljajo postmodernisti, in modernizmom, ki ga prakticira Vertov.

Položaj je isti kakor pri sodobnem videu: tudi tu fotografska “tihožitja”, foto-reprodukcije ne povedo nič. Ta anticipacija videa v Vertovu je epohalna in pravzaprav vznemirljiva: če sem prav videl, ni v sodobnem videu *nobenega postopka, ki ga ne bi bilo mogoče opaziti v Človeku s kamero*. Ali kakor je rekel Miha Zadnikar po ljubljanski projekciji z živo glasbeno spremljavo *Alloy Orchestra*: “Ukinili smo MTV.” “Ukinili” ali odpravili v heglovskem smislu: zdaj nima MTV nič več pokazati. Ostaja jim ponavljanje: a ker ponavljanje v zgodovini dopove tudi dejanskemu duhu, kaj je njegova “zgodovinska” resnica, lahko pač MTV – prosto po Heglu – prepustimo *popularizacijo* Vertovljeve prakse in dosežkov sovjetskega filma. Če so združene formacije komunističnih birokratov in liberalističnih mešetarjev že zatolkele sovjetsko revolucijo – bo pa vsaj kulturni imperializem poskrbel za globalizacijo socialistične kulturne revolucije.

To kinsko razmerje, ki proizvaja pogled in naredi oko za erogeno cono, je v filmu tudi prikazano. V bežnem prizoru, ki pa ga gledalec, gledalka opazita, prav ker ga “prepoznata”, filmski trak kakor rezilo šine prek očesa. “Narativna” pretveza je prikaz montažerjeva dela – ključ za to, da ta drobec “opazimo”, pa je “prepoznavna”, referenčni citat na britev, ki prereže oko v Bunuelovem *Andaluzijskem psu*. Težko bi rekli, da je citat “polemičen”, reči ne moremo niti, da je “citat” – a vendar je ta razlika med Bunuelom, ki se neotesano zanaša na nefilmski biološki refleks, in Vertovom, ki s trakom preseče oko, *ne da bi ga poškodoval*, ta razlika je odločilna. V tem je tisto, čemur bi rekli *eros* Vertova: oko prizadene, ga razvname, do solza vzdraži, a te solze niso ne biološke ne sentimentalne, te solze so “mehanične”, buljimo vse do solza, to so solze čistega užitka.

Zato danes beremo naslov filma drugače, kakor so ga doslej prevajali: “*človek*” razumemo kot *genericum*, “*človek*” beremo “*človeštvo*” (navsezadnje vpeljana raba v tistih časih in ideologijah: cf. “Kako je *človek* postal velikan”), “*kinoapparat*” pa kar dobesedno “kinski aparat”. *Človek s kinskim aparatom* nam tako prikazuje, kako bi lahko bilo s *človeštvom*, potem ko si je izumilo aparat kina.

Glejmo *Človeštvo s kinskim aparatom* – mogoče bomo ugledali, kaj bi lahko bili, kaj lahko smo, nemara nam bo pomagalo, če v temne zore sedanosti spustimo žarek revolucionarne kinematografije.

# Telo med časom in spominom

Irena Štaudohar



foto: Diego Andrés Gómez

I.

Leta 1906 je W. B. Yeats v enem od svojih esejev o gledališču zapisal opažanja o tem, kako težko je dramatizirati obnašanje modernih ljudi, predvsem zaradi njihove navade, da veliko molčijo: "Kadar so močno razburjeni, molče opazujejo ogenj v kaminu." V tistem času se je Yeatsu ta konvencija obnašanja dozdevala tako usodna, da je napovedal smrt resni in tragični drami o sodobnem življenju, kajti po njegovem mnenju je dramatik v modernem času prisiljen ustvariti dramske karakterje, ki so drugačni kot v resnici, da bi se le-ti lahko izrazili znotraj dramskega dela. Uresničili pa sta se Yeatsova napoved in hkrati tudi njena alternativa, saj se je moderna drama razvila prav iz dejstva, da se sodobni gledališki karakter "ni sposoben izraziti" oziroma da se je skozi novo obravnavanje dramskih izraznih sredstev spremenila tudi konvencija dramskega dela.

Eden od glavnih elementov sodobnih gledaliških del je bilo ravno drugačno oziroma novo obravnavanje gledališkega časa. Iz klasične drame je namreč njena vzročno-posledična struktura iztisnila čas, ki je postal zgolj orodje za potek in razvoj zgodbe. Vendar bolj ko tako imenovana enotnost časa razpada na različna časovna pola družbenega procesa in individualne izkušnje, bolj stopa v ospredje drama kot paradigma časa. Spomnimo se samo dram Antona Pavloviča Čehova, v katerih poleg Maše, Irine, Olge, Veršinina, Astrova, Jelene Andrejevne, Nine ali Trigorina čas postane glavni protagonist dogajanja.

Aristotel v sedmem poglavju Poetike o dramskem času pravi: "Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanje nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi ali iz tega nastane. Konec pa je nasprotno, to, kar po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več

ne sledi." Drama Čehova časa ne ločuje na omenjeni način, temveč "se poraja iz časa in ponovno ponikne v čas". Čas je tu obravnavan kot velik naraven kontinuum, ki je omejen z okvirjem dramske zgodbe, v kateri neskončne konverzacije o človeških usodah in melanholijah padajo pred našimi očmi v horizont brezupa kot pesek v peščenih urah.

Čas je v polju sodobnega gledališča vse bolj postajal estetski objekt in emocionalna ali fizična izkušnja. Danes fragmentiranost tehnologije, sodobnih medijev in komunikacijskih sistemov ločuje meritveni čas od naše osebne izkušnje, ki s tem ravno tako postaja diskontinuirana, fragmentirana in lahko bi rekli na neki način tudi nehistorična.

Prostor in čas sestavljata koordinatni sistem, v katerega naš spoznavni aparat razvršča pojave občutenega sveta. V sodobnem svetu pa nam študije o urbanem prostoru, zgodovini tehnologije, vojn, ideologije, politike, fenomenov hitrosti, vožnje, interneta in kadriranost filmske umetnosti prikazujejo novo vrsto obravnavanja prostora in časa, ki korespondira s pojmi, kot so dislokacija, sinhronost, vsečasnost in brezčasovnost, globalnost in simulacija. Tako klasične modernistične dihtonomije subjekt/objekt, racionalno/iracionalno, individualno/ družbeno, elitno/popularno, estetsko/neestetsko, realnost/iluzija vse bolj postajajo brez pomena. Logistični prostor, pravi arhitekt Libeskind, ne obstaja več, ravno tako pa je zabrisana tudi jasna slika o pojmovanju časa, kajti globalni čas se je ločil od subjektivnega doumevanja časa. Utopljeni smo v estetiki izginevanja in kaj si lahko znotraj nje vzamemo za spomin?



Matthaus Greuter, Zdravnik zdravi fantazijo, 17. stol. Gravura. Philadelphia Museum of Art, SmithKline Beckman Corporation Fund. (Foto: Courtesy Philadelphia Museum of Art.)

Gledališče kot umetniška zvrst, ki se dogaja tukaj in zdaj, se zaveda, da skozi konkretno prisotnost igralcev na odru in gledalcev v avditoriju na specifičen način z lovkami svojih elementov lovi časovne koordinate preteklosti, sedanjosti in prihodnosti v zavedanje o trajanju. Tudi Bergson v svojih zapisih o času pravi, da je ravno predočenje trajanja (*durée*) tisto, ki lahko s človeške duše sname obsesijo časa.

V sodobnem gledališču namreč ne gre več zgolj za opisovanje ali posnemanje človekovega početja, gre predvsem za dramtizacijo oblikovanja človekove biti in duhovnega načrta neke dobe. Čas v sodobnih predstavah je mnogokrat realen v smislu, da se čas dramskih izvajalcev stopi z gledalčevim časom in s tem izpostavlja element trajanja. Znotraj njega pa lahko gledališče kot medij iluzije ustvarja drugačno in nenaravno odtekanje – trajanje časa. Spomnimo se le večernih Wilsonovih sanjskih slik, polnih repetitive in upočasnjenega gibanja, ali pa na drugi strani skrčen in skozi hiter ritem pop glasbe temperiran čas iz Štruclovih predstav. Akter in gledalec sta ujeta v okvir gledališkega dogodka, njegovega prostora, ki ju vodi skozi labirintovsko občutenja časa. Bob Wilson, ta epikurejec trajanja, o gledališkem prostoru pravi, da je drugačen od vsakodnevnega prostora, kajti gledališče obravnava čas na drugačen način, kot ga obravnavamo v vsakdanjem življenju.

Na drugi strani trajanja pa preži minevanje. Efemernost je ena od osnovnih lastnosti gledališke umetnosti. Ravno minevanje in enkratnost posameznega dogodka pa zbudjata željo, da se razprostiranje in neotipljivost časa znotraj gledališča spremeni v gledalčevo izkušnjo. Vsi veliki reformatorji gledališke umetnosti ali načrtovalci tako imenovanega utopičnega gledališča, ki so se v svojih študijah in zapisih največkrat

vračali nazaj, k tisti primarni stopnji gledališča – ritualu, so vedno želeli, da naj bi gledališka predstava aktivirala več kot le gledalčevo oko, da bi bila več kot le socialni dogodek določene publike, ki se zbere, da bi gledala/opazovala določeno predstavo. Enkratnost in minljivost gledališkega dogodka naj bi ponujala tako psihično kot tudi fizično izkušnjo. Proustovsko izkušnjo, ki se zapisuje v nagubane krivulje našega spomina ter podzavest in se zarisuje na zemljevid našega telesa; že Proust se je na primer veliko ukvarjal z mislijo o tem, da najgloblje izkušnje našega življenja niso shranjene v naši zavesti, temveč v naših udih, v komolcih, rokah, v kolenih ali ramah. Ravno zaradi specifične fizične in psihične gledalčeve izkušnje so se skozi zgodovino gledališča pojavljale ideje o transformaciji arhitekturnih oblik gledaliških stavb, avditorija ali odra, analize o perceptivnih lastnostih človeka etc.

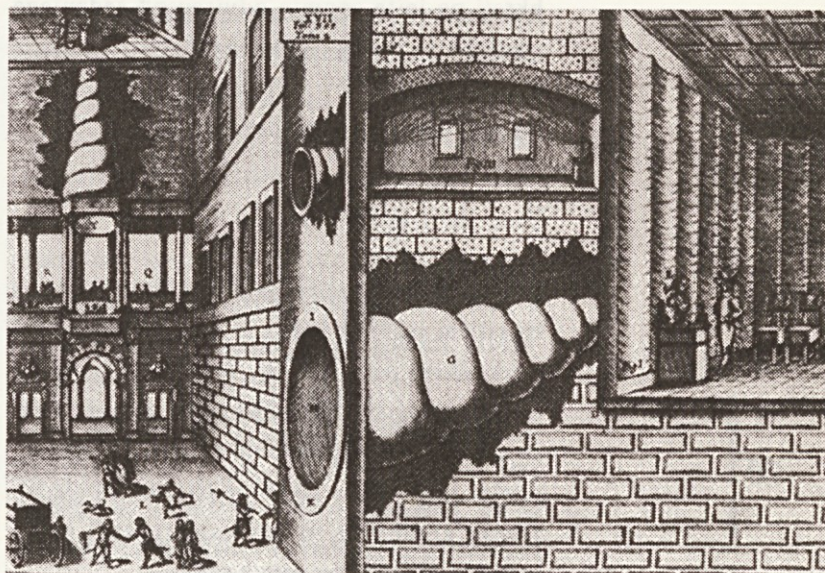
Na eni strani torej sodobni gledališki ustvarjalci skozi popolno aktiviranje gledaliških sredstev neposredno napadajo čutila gledalca in želijo razbiti njegovo uveljavljeno komoditeto (o tem smo veliko govorili v reviji *Maska*, ki je bila posvečena nasilju v gledališču), na drugi strani pa abstraktno gledališče prikazuje popolnoma drugačne sfere realnosti ter obravnavanje časa in prostora; s tem med publiko in dogajanjem na odru vzpostavlja specifično distanco. Kot pravi Vladimir Stojsavljević v svojem tekstu *Tepsti svoje gledalce*: "Časa, ki je potreben za razumevanje neke abstraktne Picassove slike, ni možno prenesti na predstavo, ki se odvija v prostoru časa. Abstraktno sliko je možno 'dojeti', če povečamo čas opazovanja, predstava pa se v svojem prostoru časa odmika in 'nerazumevanje' gledalca raste."

“Tišina” oziroma “nerazumevanje” abstraktnega gledališča govori ravno o minevanju. V to tišino sta vkalkulirani tudi sama metoda umetniškega delovanja in umetnikova subjektivna izkušnja. Branje znakov je drugačno; umetnik nam skozi podobe prikazuje svoj individualen, lasten čas oziroma čas in prostor svoje umetnosti. Ko govori o nastajanju svojih abstraktnih slik, Picasso zapiše: “Moje slike so seštevek destrukcij. Narišem sliko, potem pa jo uničim. Na koncu pa vseeno ni nič izgubljeno, rdeča, ki sem jo od nekje odvezel, se spet prikaže nekje drugje. Zelo zanimivo bi bilo fotografsko prikazati ne stadije, temveč metamorfoze slike. Potem bi lahko odkrili, po kakšem principu možgani materializirajo sanje.” Ta Picassov predlog o metodi nastajanja neke umetniške vizije korespondira s podobami, ki jih lahko vidimo v sodobnem gledališču in katerih čas se razslaja na zrenja v določene gledališke elemente, ki vsak zase skozi preobrazbe trajanja ponujajo nov čas, ki se združuje nekje na horizontu gledalčevega pogleda. Med menjajočimi se slikami različnih gledaliških znakov in podob, gest, jezikov in simbolov, žive prisotnosti akterjev na odru, nekje med sublimnim prostorom, ki ločuje avditorij od dejanske prisotnosti v dogodku, gledalec skozi svojo prisotnost izoblikuje in projicira svoj lasten pomen – čas, v prostoru kibernetičnega stroja gledališke predstave. Gledalec aktivira svoj lasten odnos do prikazanega sistema oziroma sveta. Linija estetskega prostora – časa in vsakdanjega časa se združi.

Uporabila bom svoj spomin in skušala še enkrat doživeti in razmišljati o neki gledališki predstavi. Ob zapisu tega stavka sem se spomnila zgodbe Laurie Anderson, ki govori o tem, da je človeški spomin najbolj estetski in natančen montažer in narator dogodkov.

Neki dogodek in dejanski pogled nanj je, kot

*Govoreče statue. Spiralne cevi prevajajo zvoke glasov ipd. tako, da se zdi, kot da bi prihajali iz ust kipa (Athanasius Kircher, Mursurgia Universalis, II, str. 303)*



pravi Andersonova, lahko zelo dolgočasen in nezanimiv. Spomin nanj pa uporablja najbolj dovršene perceptivne in celo filmske pripomočke; združuje različne asociacije in maksimalno vklaplja vsa čutila.

Večerja v restavraciji na primer, je lahko čisto navaden, banalen dogodek, kadar pa se tega dogodka spominjamo, postane popolnoma drugačen in mnogo bolj zanimiv. Vklapimo spomin: close-up na lakaja, ki je takrat stal ob vratih restavracije, naš spomin se kot kamera v vožnji pripelje v prostor, katerega panoramo lahko objamemo s pogledom tik pod stropom ali iz žabje perspektive, tik nad tlemi. Spomnimo se drobnih detajlov; madeža na prtičku, bližnjih posnetkov naših rok in jedilnega pribora, obraza ženske, ki je sedela za sosednjo mizo, besed moškega, ki nam je sedel nasproti, njegovega pogleda, spomnimo se vonja jedi, misli, ki so se nam takrat motale po glavi, in dotikanja hladnega kozarca z rdečim vinom.

Vsako pisanje o neki gledališki predstavi vsebuje tudi tovrstno vklapljanje spomina na lasten čas, ki smo ga doživeli na gledališkem dogodku, hkrati pa je ta spomin odvisen od sedanjega trenutka in našega samozavedanja. Funkcija spomina je namreč v tem, da zaščiti vtise, spominjanje pa teži k njihovi razlagi.

## II.

Predstava *Celica* režiserja Emila Hrvatina se na specifični način ukvarja z že omenjenimi novimi gledališkimi paradigmi. Tako kot vzpostavlja novo pojmovanje gledališkega prostora in časa, se ukvarja tudi z gledalčevo percepcijo, telesom igralca in gledalca, novim pojmovanjem gledališkega karakterja in navsezadnje tudi problematiko spomina ter narativnosti.

Predstava na dobeseden način izpostavlja formalni princip, s katerim se vedno opredeljuje nastanek meščanske oziroma naturalistične drame; gledališče je kukanje v stanovanja neke intime. Gledalec spremlja različna dogajanja v številnih celicah skozi špranje v steni in s tem je direktno aktivirana njegova voyeurska pozicija.

Kot pravi Camilia Paglia, je ravno oko tisti element, ki vzpostavlja ideologijo zahodne civilizacije. "Zahodno oko je kolekcionar," pravi. "Oko je tisto, ki izbira, kaj vidi in zakaj. Oko ustvarja stvari." Pogled je namreč, kot vemo že iz Hamleta, past, mišnica, v kateri se ujamemo v nekaj predočenega, v lasten spomin ali doživetje in hkrati se največkrat ravno skozi pogled tako radi predajamo nekakšnemu prividu posedovanja.

V *Celici* skozi mobilnost svojega telesa – hojo



od špranje do špranje, ritmom dovoljenega pogleda – kajti čas pogleda je časovno omejen, gledalec spremlja na videz nepovezana dogajanja v posameznih prostorih. Tekst, ki ga govorijo igralci v celicah, predstavlja tekst-čas. Njegova oblika ni dialog, temveč bolj ali manj enosmerni govor. Klasični lik razpade v pomenske fragmente, ki jih napolni z jezikom. (Ni naključje, da smo na začetku teksta omenjali ravno Čehova in njegove drame, kajti senzibilnosti, ki jih vsebujejo "karakterji" sodobnih gledaliških predstav, niso tako zelo daleč od karakterjev, ki jih je ob koncu stoletja ustvaril.) Tako kot je v modernih predstavah gledališki čas spojen z drugačnim obravnavanjem prostora, se povezuje tudi z obravnavanjem novega, modernega dramskega karakterja. V Hrvatini predstavi so karakterji uokvirjeni z glasom in razslojeno prisotnostjo, ki vse podobe pred nami urejata v subjektivne prostore celic, v katere lahko opazovalec/gledalec prodre le, če skozi svojo percepcijo snuje svoj lasten tekst. Ti karakterji so ujeti v prostore, so psihološko izolirani, in včasih se zdi, kot da bi skozi špranje kukali v njihove glave. To so osebe, ki so tako kot pri Čehovu ali Beckettu nezmožne premikanja in obstajajo le v jeziku. Prostorski princip celic in špranja v steni omogočata, da opazujemo fragmentirano telo igralca, ki je razslojeno na kadre približevanja in oddaljevanja; v nekem trenutku vidimo le oko igralca, drugič spet samo roko etc. Četudi vemo, da se na drugi strani nahaja igralec v vsej svoji celovitosti, je njegovo telo zaradi omejenosti našega pogleda skozi špranjo vseskozi fragmentirano na posamezne delce, ne-celo in nastopa kot neoprijemljiva iluzija. V nekaterih celicah je povezovalni element, ki združuje njihovo telo in prisotnost, le njihov glas, ki se izmika optični prevari. Lukac v svoji knjigi *Razvoj moderne drame* o monologu zapiše: "V monologu se



nahaja izraz določene situacije osamljenosti in vse to, kar je zaradi te osamljenosti nezmožno izreči.”

V okolju, v katerem živimo, nenehno komuniciramo na tako imenovani “enosmerni” način. Nenehno proizvajamo na prvi pogled nepovezane monologe, pa najsi bo to prek telefona, domofona, e-maila, faxa ali interneta. Komuniciramo z ljudmi, ki niso skupaj z nami v istem prostoru, v našem mestu, naši celini ali celo v istem času.

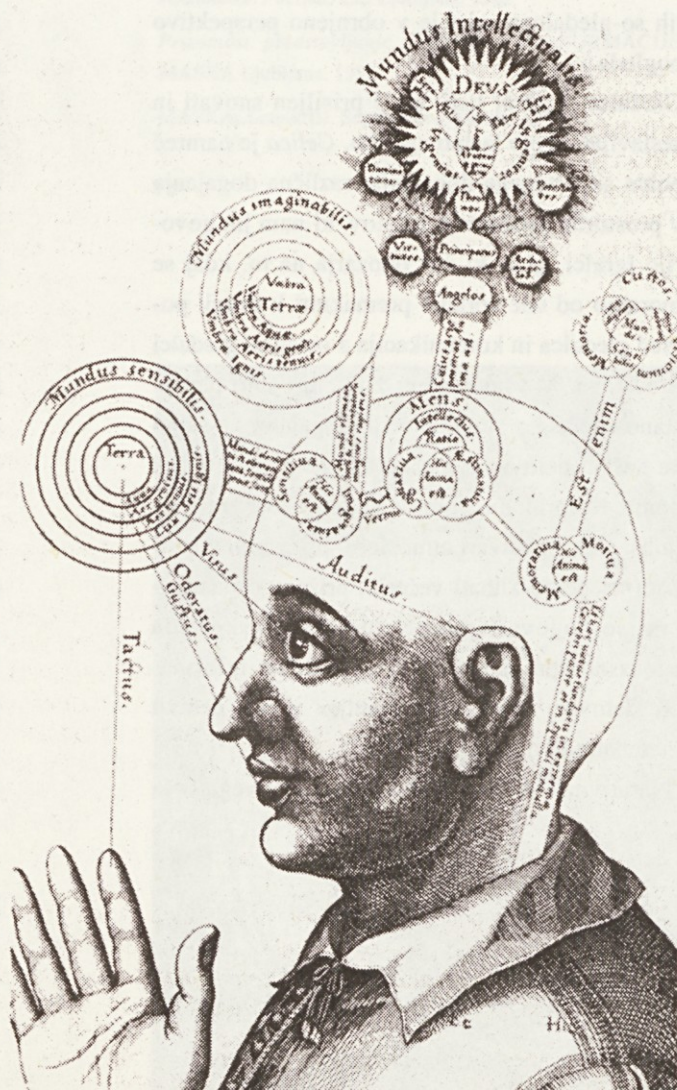
Prav tako nam princip filmske montaže omogoča, da v filmih spremljamo navidezno kontinuirane dialoge med glavnimi liki, ki pa jih zelo redko vidimo skupaj v istem kadru. Princip filmske montaže in kadriranja raztelesa telesa igralcev na posamezne fragmente bližnjih in daljnjih planov, pa vendar v filmskih zgodbah natančno vemo, čigav pogled nam kaže oko kamere tudi takrat, kadar se nam obraz lika ne odkrije.

Če povzamemo razmišljanje W. Benjamina, bi lahko dejali, da se skozi zgodovinski čas, s celotnim načinom življenja spreminja tudi način našega čutnega zaznavanja in hkrati tudi način, na katerega čutno zaznavanje organiziramo v določen medij. Skozi zgodovino umetnosti lahko zasledujemo, kako družbene spremembe vpljujejo spremembo same recepcije, ki jo prevzema jo nove umetniške forme.

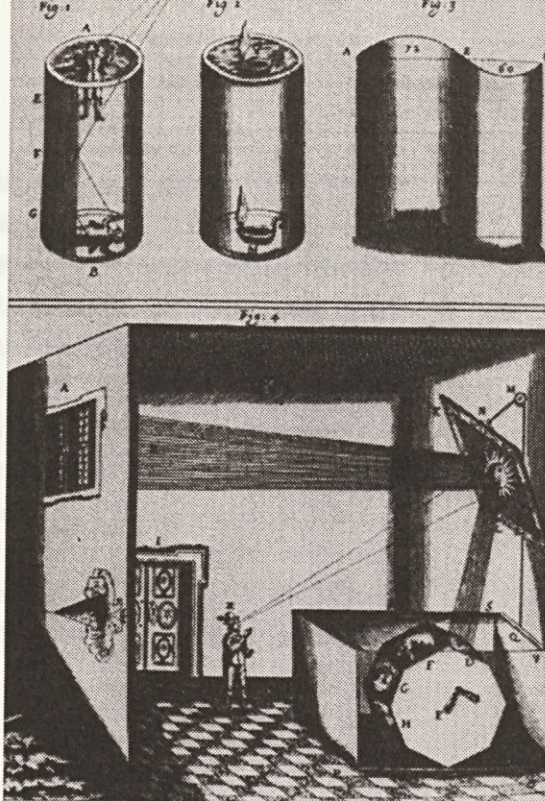
Naš perceptivni aparat se je naučil, da različne fragmente in delce spaja, organizira in ustvarja v uravnovešeno in celovito logiko. Vse zgodbe so prekinjene – diskontinuirane in zasnovane na tistem dogovoru o tistem, kar ni izrečeno, o tistem kar spaja, povezuje posamične prekinitve. Toda ali obstaja za vsemi temi okvirji videnega in razumljenega nekaj kar vedno zgrešimo?

Če je to, kar v nekem filmu umanjka naši vednosti, že v naprej vkalkulirano v narativno strukturo oziroma preprosteje rečeno v zgodbo, potem medij gledališča prepušča gledalcu možnost naključja in prostora, v katerem on sam sestavlja fragmente, ki so mu ponujeni. Podobno kot delujejo pripovedi o sanjah. Kot pravi Freud, so sanje sestavljene iz različnih in nepovezanih podob in kadar jih želimo nekemu povedati, jih skozi ubeseditev sestavimo v kontinuirano zgodbo. Manjkajoče delce med podobami zapolnimo z materialom, ki se nahaja v naši zavesti, podzavesti ali spominu.

Tako tudi predstava *Celica* temelji ravno na gledalčevem suspenzu, kaj smo ob našem premikanju od špranje do špranje zamudili, kaj je bilo tisto, kar je lahko videl neki drug gledalec in ne mi. Ta radovednost in dinamika zapolnjevanja manjkajočih delcev je osnovni gibalec doga-



Robert Fludd, *Skrivnost človeškega uma*, iz *Utriusque cosmi majoris*, 1617-1621, II, str. 217. Gravura (Foto: Courtesy National Library of Medicine, Bethesda, Md.)



janja v prvem delu predstave. (V nekem momentu je tudi sam gledalec kot v past ujet v eno izmed celic, kjer je izpostavljen pogledom svojih so-gledalcev; ujet je v obrnjeno perspektivo pogleda.)

Gledalec je torej tisti, ki je prisiljen snovati in sestavljati svojo lastno zgodbo. *Celica* je namreč polna simultanelega dogajanja; različna dogajanja v prostorih, poslušanje tekstov, ki nam jih govorijo igralci, glas, ki nas opozarja na to, kdaj se moramo od ene špranje premakniti k drugi, pogled gledalca in komunikacija z ostalimi gledalci predstave. V vsakdanjem življenju smo neprestano soočeni s simultanostjo dogajanj, ne samo na našem delovnem mestu, temveč tudi v intimi doma. Ko pridemo domov, najprej izberemo najljubši CD, ki ustvari atmosfero, prižgemo televizor, pričnemo kuhati večerjo, prižgemo računalnik, se pogovarjamo po telefonu in skorajda istočasno sprejemamo vso to količino informacij, delovanj in različnih medijev v neki celovit in nenatpan redosled dogajanj.

“Narativna” struktura *Celice* nas iz prvega dela

razdrobljenih pogledov, teles in objektov v drugem delu pripelje do združene slike. Dogajanje se premakne na prizorišče, ki gledalce in dogajanje na odru ločuje z zastekljeno četrto steno. Distanca stekla ustvarja neke vrste ekran, po katerem potujejo koreografirane podobe igralcev, ki smo jih prej spremljali v posameznih celicah.

Prizori, ki se odvijajo pred nami, pa nikakor ne zlepijo prejšnjega zdobljenega dogajanja; napolnjeni so z estetiziranimi motivi odnosov med moškimi in žensko, dobrim in zlom, pogledom in očesom, prevaro in histerijo, z zamrznjenimi slikami arhetipskih momentov (npr. zadnja večerja) in podobami, ki smo jih poznamo že iz prejšnjih Hrvatinovih predstav. Na kratko; podobe in karakterji se pred nami pojavljajo v dvodimenzionalni razosebljeni obliki, nezmožni komuniciranja, nastopajo le kot neoprijemljiv vtis – odtujena senzacija. Četudi se nam je v prvem delu predstave v individualiziranih prostorih celic v katerem smo zasledovali misli posameznih “karakterjev” in podob, zdelo, da jih bomo v nekem momentu lahko združili v enovito in prepleteno zgodbo, se nam to upanje o celovitosti v drugem delu predstave izmakne. Ves suspenz, ki nam ga je prej ponujala dinamika gledališkega prostora, postane naša lastna zanka, mišnica – skonstruirali smo podobe v neko “zgodbo”, za katero v tem osrednjem prizoru zvemo, da je bila zgodba nekoga drugega. To kar smo prej gledali sedaj gleda nas. Oko predstave je vseskozi bilo naše lastno oko.

Ob koncu predstave izstopimo iz prostora skozi avenijo negibnih (“mrtvih”) teles igralcev, ki ob našem dotiku spregovorijo; nekontinuirane zgodbe in razlage lastnih, nikoli ulovljenih vlog. Gertruda Stein je vedno trdila, da je edina možna oblika pripovedi v dvajsetem stoletju le kriminalka, kjer je glavna oseba, oseba, okoli katere

se razpleta celotna zgodba, že mrtva.

Živo telo, igralec na odru je tisti element, ki ločuje gledališče od ostalih medijev, je hkrati njegovo prekletstvo in fascinacija. Skozi celotno predstavo nam je Hrvatini to telo oddaljeval, ga skozi optične prevare raztelesal na posamezne telesne dele, ga dvodimenzioniral in koreografil ter nam ga na koncu negibnega ponudil v dotik. V dokaz. *Corpus delicti*. Mrtvo telo s spominom.

Gledališka predstava *Celica* je na neki način razkosala in spreobrnila narativno strukturo kriminalke; vseskozi smo bili prisotno v zgodbi, skušali smo jo ujeti, ustvariti, povezati svoje in nove smisle, vodila nas je skozi svoje zapletene prostore, lovila poglede, stopnjevala napetost in nas pripeljala na začetek konca – do negibnega telesa. Anne Ubersfeld v tekstu *Gledalčev užitek* pravi: “V našem odnosu do gledališča, v našem pogledu in poslušanju je nekje nekakšna pavza, nekakšen suspenz smisla. Igralčevo telo ustavlja smisel in nam prepoveduje, da bi ga še naprej iskali. /.../ Telo drugega je nerazložljivo, tako kot naše lastno telo; še toliko bolj, ker telesni znaki ne ustrezajo več tistemu pomirljivemu kodu, ki telesa spravi v mirovanje, organe pa na njihova mesta: ta telesa se premikajo kot se ponavadi ne premikamo. /.../ Telo drugega je naše lastno telo.” Ali, če parafraziramo neki znani rek: Oko s katerim Bog gleda nas, je naše lastno oko.

Predstava *Celica* ustvarja zanimiv gledališki in univerzalni prostor specifične dramaturgije, ki razstavlja, da bi zopet združil, ki individualizira, da bi objektiviziral, ki določa in prepušča izbiro. *Celica* je pravzaprav “zgodba” o telesu in spominu. In če nadaljujemo in končamo z Ubersfeldovo: “... In naš pogled igralca ne vidi

niti ne zazna kot drugo telo, kot drug glas: še več, vidimo ga v profilu, ne tako kakor tiste, ki se obračajo na nas, ampak prej tako, kot se nam kažejo bitja, ki v svojem daljnem bivanju nerazložljivo potujejo daleč stran od nas – kot na primer mrtvi.”

#### Literatura:

Herschel B.Chipp; *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, 1968

Walter Benjamin; *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974

György Lukács; *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978

Gertrude Stein; *Everybody's Autobiography*, Virago, London, 1985

Jovan Hristić; *Čehov dramski pisac*, Nolit, Beograd, 1981

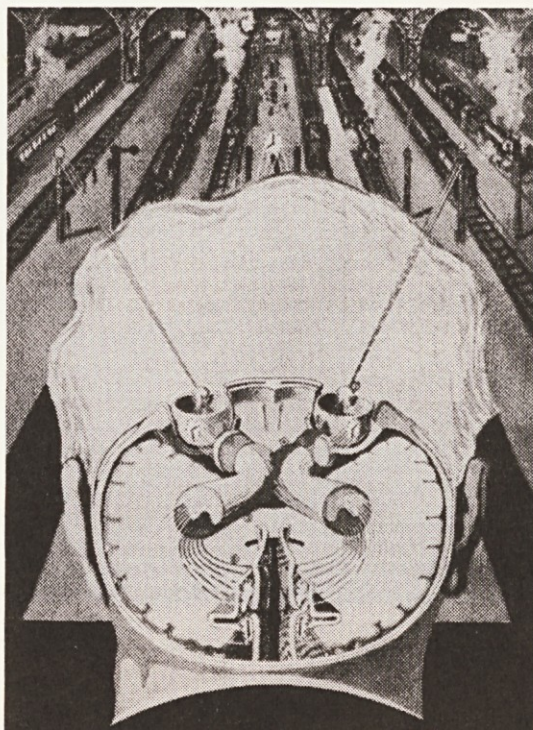
Camilia Paglia; *Sexual Personae*, Penguin Books, London, 1985

Aristoteles; *Poetika*, CZ, Ljubljana, 1982

*Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, transFORMACIJE, MASKA Ljubljana, 1996

MASKA; Letnik III, September-Oktober, 1993

Oko kot kamera (model obdelave dražljajev). Fritz Kahn, *Das Leben der Menschen. Eine volkstümliche Anatomie...*, Stuttgart 1926-1932.



# Monumentalni momenti

**Že čas je! Čas!**

**Kaj danes zaradi vas še sivi ledenik  
se z venci rož pogrinja?**

**Vas išče potok, piš, oblak v obzorja sinja  
zaganja koprneč se bolj in bolj navpik  
ko ptič, da najde svoj najdaljnji vidik.**

**(Friedrich Nietzsche, *Iz visokih gor*)**

**Stojan Pelko**

Nekje globoko v nezavednem naše civilizacije je zakopana slutnja, da so naši čuti na nevidni tehničnici, ki neizprosno skrbi za to, da jezička nikoli ne vrže iz tečajev: kdor ne vidi, gotovo prav angelsko poje; nemost ponavadi ponese pogled v neslutene dalje spomina; prebarvita slikarska roka za kazen zahteva odrezano uho... Ta večna pesem se počasi nalaga v nas od prvih otroških pripovedk dalje. Morda je tudi zato v slovenskem filmu doživela svojo najbolj pretresljivo upodobitev tam, kjer bi jo najmanj pričakovali: v Galetovem filmu *Srečno, Kekec*. Ne morem si kaj, da bi vstopa v fascinantni svet zvočnih vizij Andreja Zdraviča ne pričel prav s to zavezo videnju, ki jo dva otroka skleneta sredi idilične gorske planote, na kateri roke govorijo, gore pa pojejo.

Kamera se ob himnični glasbeni spremljavi loti panoramskega posnetka vršacev, odetih v bele kopaste oblake. Ko opravi že vsaj pol kroga, ujame drobno figuro dečka, ki teče proti nam, vse dokler se z dopolnitvijo kroga ne ustavi v prvem planu: Kekec je slepi Mojci nabral šopek gorskih cvetlic. Ona jih prepozna z otipom in vsako posebej poimenuje: arnika, encijan, murke...

- *Lepe morajo biti, ko tako diše?*

- *Res so lepe.*

- *Povej no, Kekec, kakšne so te naše gore?*

- *Posebno lepe so zjutraj.*

- *Kakšno pa je jutro?*

- *Kot najlepša pesem.*

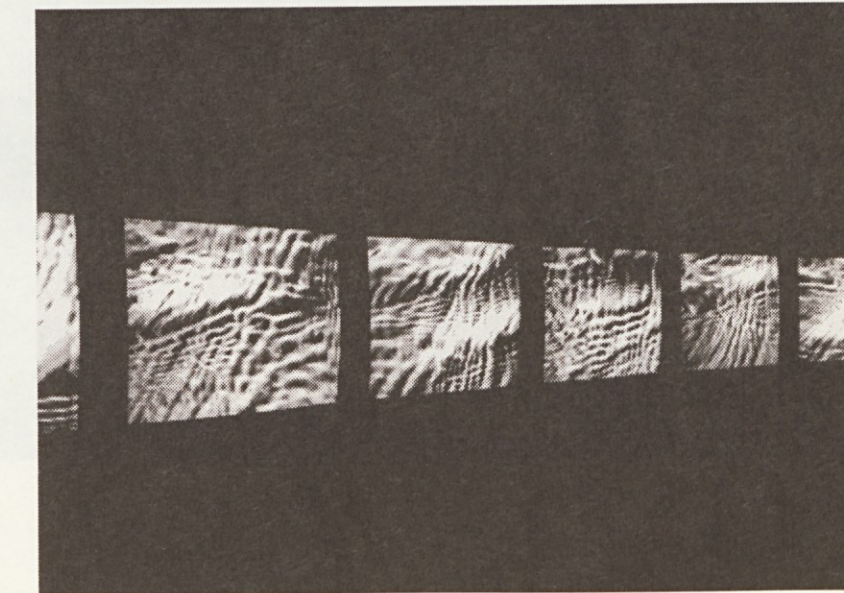
- *Potlej je pa res lepo! Kako bi b'la srečna, če bi mogla vse to vid't!*

- *Ne bod' no žalostna, Mojca. Za vsako bolezen je zel – pa je tud' za tvojo. Iskat jo grem, pa če moram na kon'c sveta.*

Mojca je nekoč videla. Potem je prišla bolezen – in z njo tema. Ne preostane ji drugega, kot da

skuša z občutljivo roko in s pesmijo v glavi pričarati videnje. Tako na boleče nazoren, dobesedno v oči bijoč način dokazuje, da je akt videnja v svoji osnovi dvojen proces. Po eni strani poteka od zunaj navznoter, od objekta k subjektu: predmet se kot roka dotakne očesa, da na njem počije. Po drugi strani pa gre od znotraj navzven, od subjekta k objektu: pogled ga poboža kot pesem. Če je prva pot dramatična, tedaj je druga patetična. Če je za prvo treba na pot okrog sveta, tedaj se je za drugo treba spustiti v najtemnejšo votlino. Vsa sila srečanja teh dveh poti, ves neznosni pritisk stične točke največje zunanosti in najgloblje notranosti je zaupan drobnim kroglicam, ki jim pravimo oči. Je mar tedaj sploh še nenavadno, da si človeštvo ves čas trudi opremiti te drobne kroglice s kar najboljšimi protezami – od leč, naočnikov in mikroskopov do daljnogledov, teleskopov in filmskih kamer? Zgodovina modernega, kartezijskega subjekta je zato v prvi vrsti zgodovina optike.

Kar mi najprej pade v oči pri filmskih vizijah Andreja Zdraviča, je prav ta razpetost videnja med glavo in roko, med znotraj in zunaj. Pri njem kamera ni le podaljšek očesa, temveč dobesedno njegov nadomestek, saj igra vlogo



*očesa* – kot posrednika med zunaj in znotraj. Videti je, kot bi bil ves čas na sledi neki izgubljeni viziji. Da bi jo našel, mora včasih tudi na konec sveta. In dokler je ne najde, si pomaga z glasbo v glavi in z občutljivo roko. *Sound-vision* je le drugo ime za to iskanje podob, ki naj jih nemirni, od glasbe razvneti glavi zagotovi mirna roka. Geneza njegovih filmskih začetkov je s tega stališča prav paradigmatična, zato si jo velja nekoliko podrobneje ogledati.

Zdravič rad zatrdi, da se je vse skupaj pričelo z glasbo, ki je v glavi ustvarjala fantazijske prostore. Nato je pričel s filmsko kamero te prostore iskati. Celo sam dispozitiv prvih snemanj priča o tem prvenstvu notranje, "slišne" vizije: skonstruiral si je posebno stikalo, ki je sprožalo kamero sočasno s sprožitvijo glasbe v kasetofonu. Prostori so se tako nizali glede na tok glasbe,

natančneje: glede na to, kako je *misel videla glasbo*. V nekem zelo natančnem, četudi protislovnem pomenu besede bi lahko rekli, da so tako nastajali *ready-made* filmi – saj jih je bilo treba samo še razviti!

Tako je nastal tudi film *Waterbed* iz leta 1974. Ne gre le za prvi 16-mm film in prvi študijski ameriški film, temveč tudi za specifično "rojstvo avtorja", saj ga sam redno navaja kot edinega od starih filmov, ki jih še kaže. In kaj se zgodi v tem "prvencu"? Najprej se podobe Niagarskih brzic uklonijo avtorjevi notranji viziji, ali še boljše, volji (komadu *Weather Report Will*) – nato pa se izkaže, da lahko tako strukturirane podobe *zvenijo tudi po svoje*! Zdravič se radikalno odpove glasbi, ki je narekovala videnje, ki je porodila podobe – in ozvoči slike s šumi reke! Prisluhne torej objektu. Toda kako? Tako,



*Ocean Beat*

da ta "realni" zvok razstavi na prafaktorje, ga dekonstruira in – kot kak precizen mikrokirurg – z ene slike po plasteh nanaša na drugo. Tako dobesedno rekreira nekaj, kar se nam zdi naravni šum prostorov in predmetov, v resnici pa je najgloblja fikcija.

Ni naključje, da je Zdravičev *soundvision* na las podoben konceptu *audio-vision*, ki ga je v filmsko teorijo leta 1990 skušal vpeljati Michel Chion. Chion je tako poimenoval specifično perceptivno držo, s katero gledalec sprejema zvok kot izrazno in informativno obogatitev podobe. Zato zanj uporabi izraz "dodana vrednost", *valeur ajoutée*, vendar s pomenljivim dodatkom: gre za iluzijo, za vtis, "kot da" je ta vrednost naravna, že vsebovana v sliki. V resnici pa zvok kot gibanje, kot sled neke poti, šele zares strukturira filmsko podobo, saj vanjo vnese razsežnost časa, jo temporalizira. To velja najprej in predvsem na čisto historiografsko-pragmatični ravni: filmski trak se je moral "stabilizirati", če je hotel sprejeti zvočni zapis (stalna hitrost nizanja sličic). Še veliko bolj pa to seveda velja na strukturni ravni: temporalizacija filmske podobe po zaslugi zvoka pomeni, da slika oživi (animacija), se zvrsti v zaporedje (linearizacija), navsezadnje pa še dramatično usmeri (vektori-zacija).

Mirno lahko zatrdimo, da so Andreja Zdraviča prav njegove zvočne vizije, *soundvision*, navsezadnje pripeljale do *časovnega obzorja* – kot se imenujeta njegovi instalaciji *Water Waves* v San Franciscu in *Skrivnosti Soče* v Trenti. Če glasba v glavi s svojim gibanjem priključuje podobe, ki bi jih z Deleuzom še lahko poimenovali *podobe-gibanja* (kolikor so zavezane verigi čutno-gibalnih relacij), tedaj morajo te podobe pričeti zveneti po svoje, da bi jih zvočni zapis njihovega rekreiranega zvena dokončno temporaliziral, iz njih naredil *podobe-čase*. Zato se mi zdi izjemno

pomenljivo, da Zdravič že tja davno v leto 1976, v čas montaže filma *Breath*, locira tudi rojstvo časovnih horizontov, ki jih bo realiziral polnih petnajst let pozneje. V pogovoru za revijo *Ars Vivendi* razlaga, kako je nastajal *Breath*, ta briljantna vaja iz estetike izginevanja: koščke posnetega filma je v nedogled prestavljal na velikih svetlobnih mizah, ki jih je zgradil iz zavrženih pisarniških neonk. Tako je pravzaprav montiral gmote svetlobe in teme, iz njihovih vzajemnih odnosov pa se je rojeval specifični vizualni ritem tega filma. Če je predmet tega filma še povsem konkreten *čas-opis*, tedaj se prav skozi fragmentacijo posameznih posnetkov, razpiranje rezov med njimi in dokončno razslojenost zvoka od slike odpira univerzum, ki mu pritiče obrnjena oznaka, *opis časa* – kolikor ne gre več za predmete, temveč za njihove *deskripcije*, in kolikor se vse skupaj dogaja na obzorju *časa*.

Prav tu, na tej prelomnici med čutno-gibalno podobo (podobo-gibanjem) in čisto optično in zvočno podobo (podobo-časom), se ponuja neka nova možnost razvrstitve Zdravičevih del. Vprašajmo se za začetek, kako bi lahko dovolj klasično razvrstili njegov sicer neverjetno kompakten opus. Praviloma to najlažje storimo po vsebini: ena skupina filmov uprizarja elementarno energijo vode v vseh agregatnih stanjih (*Waterbed, Venezia, Restless, Ocean Beat, Water Waves, Skrivnosti Soče*), druga raziskuje zračne vizije (*Breath, Air Trio, Airborne*), tretja pa je zavezana dokumentarizmu mikrokirurških posegov (*Phenix, Anastamosis*). S tega stališča je seveda *Pet newyorških študij* idealen kompendij za projekcijo v vse tri smeri: *Circle Line* in *Luže* dolgujeta perceptivne zagate vodnemu elementu, *Para* vodi pogled visoko v zrak, *Subway* in *Pešci* pa napovedujeta neizprosno raziskovanje globin, pravo seciranje človeškega telesa.

Vendar že avtor sam ponuja še eno možnost

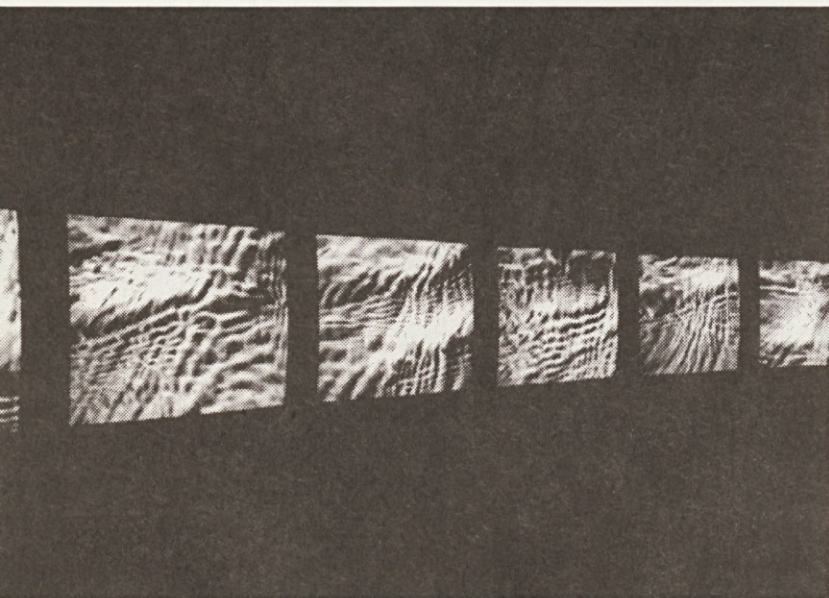
razvrstitve, ko prenese poudarek z vsebine na formo. V že omenjenem pogovoru za *Ars Vivendi* omenja skupino filmov, ki se rodijo iz spontanih srečanj z okolji in predmeti ter so bolj ali manj zmontirani v kameri (*Vesuvio, Venezia, Carbon Arc*). Drugo skupino pa odpira *Breath*, kolikor gre tokrat za totalno rekonstrukcijo. Takoj postane jasno, da drugi kriterij preči vse tri zgoraj omenjene skupine, saj je lahko spontanost namenjena tako vodi, letenju kot operaciji (*Waterbed, Air Trio, Phenix*) – kakor lahko slehernega od teh treh področij doleti tudi radikalna dekonstrukcija (*Soča, Breath, Anastamosis*).

Zdi se mi, da je prav na sledi tega formalnega razlikovanja mogoče zasnovati še tretjo razvrstitev, le da jo moramo prignati do konca in jo poimenovati s pravimi imeni. Gilles Deleuze se na ločnici med čutno-gibalno in čisto optično in zvočno podobo upravičeno sprašuje, katera je bogatejša. Odgovarja približno takole: sprva je videti, da je čutno-gibalna podoba bogatejša, saj je vendar stvar sama, stvar, ki se nadaljuje v naših lastnih uporabnih gibanjih. Kaj hitro pa se njeno bogastvo izkaže za navidezno, saj v resnici ohranja le tiste razsežnosti, ki nas zanimajo: zato

je pravzaprav dejavnik abstrakcije. Čista optična in zvočna podoba pa prav s tem, ko ni drugega kot deskripcija, zadeva subjekta, ki nanjo ne zna ali ne zmore reagirati: četudi razredčena na eno samo črto ali celo točko, na "majhen, nepomemben fragment", vsakič znova pripíše stvari bistveno enkratnost, opiše neusahljivo, nenehno napotuje na druge opise. Prav ta uboga, razredčena deskripcija je potemtakem zares bogata, celo "tipična", je podoba-čas.

Po tem kriteriju v univerzum podobe-gibanja sodi večina Zdravičevih zgodnjih filmov (*Waterbed, Breath, Sunhoopson, New York: Five Studies*), pa tudi celoten "zračni opus" (*Air Trio, Airborne*). Podobe v njih se gibljejo zaradi ekspresivnega gibanja kamere (roka sledi misli, po potrebi pa se vkrcata tudi na čoln, trajekt ali letalo) in zaradi gibanja samega posnetega predmeta. Zato je voda seveda privilegirani objekt teh filmov, saj omogoča izluščanje gibanja iz gibljive materije, dobesedno uprizoritev gibanja na sebi. *Pet newyorških študij* je tudi v tej razvrstitvi šolski primer tipanja v različne smeri percepcije gibanja: enkrat predmeti stojijo, a jih "zagiblremo" z gibanjem samega očišča kamere (*Circle Line*), drugič pa kamera s frenetičnimi sunki uspe "zamrzniti" hipne posnetke mimovozečih vlakov podzemne železnice (*Subway*). Podoba-gibanje je torej po definiciji zavezana veriženju percepcij z akcijami, čas pa se skozi njih lahko rodi le posredno.

Zato pa nam dajo podobe-časi "čutiti drobec časa v prvi osebi". Nezglašljivo razsežnost deskripcij, ki dosejajo univerzum podobe-časa, bi si v Zdravičevem opusu upal pripisati njegovim mikrokirurškim filmom (*Phenix, Anastamosis*), nenavadno melanholičnemu *Kresu*, monumentalnemu *Ocean Beatu* ter seveda obema časovnim obzorjema, *Water Waves* in *Skrivnosti Soče*. Prav v teh filmih Zdravič dosega



Water waves

“bistveno enkratne” momente, ki jih je sam nekoč mimogrede poimenoval “majceni monumentalni momenti”. Dovoljujem si jih naštetih vsaj nekaj: vejica, ki se počasi zvija in končno počši v *Kresu*, ples morske pene na obali *Ocean Beat*, veliki vulkanski finale istega filma, pa utrip veke v filmu *Phenix*... Vsi ti monumentalni momenti so možni ravno šele na obzorju časa, vsi po vrsti imajo opraviti z življenjem in smrtjo, vsak po svoje pa prefigurira težko ujemljivo mejo med zunaj in znotraj: kdaj se črta upogne v zaprt krog, kdaj pa ne vzdrži več sile; kje je meja med morjem in obalo; kdaj lava prebije mehko notranjosti in vzkrepeni ob stiku z zunanostjo; kaj so sploh oči?

Priklic filozofske reference za to tretjo razvrstitev seveda ni bil naključen. Globoko sem prepričan, da prav v iskanju tovrstnih monumentalnih momentov Zdravič sledi ustvarjalni nujni, ki ga na ravni podobe brati s konceptualnim iskanjem filozofa.

*Filozof: to je človek, ki kar naprej doživlja, vidi, sliši, sumi, upa, sanja nenavadne stvari; ki ga lastne misli zadevajo kakor od zunaj, kakor od zgoraj in od spodaj, kakor svojevrstni dogodki in strele; ki je mogoče sam nevihta, noseča nove bliske; usodni človek, okoli katerega zmeraj kaj grmi in renči in zija in je grozljivo. Filozof: oh, bitje, ki pogosto pobegne samo sebi, se pogosto boji sebe – pa je preveč radovedno, da ne bi venomer znova “prišlo nazaj k sebi”...*

(Friedrich Nietzsche, *Onstran dobrega in zla*, par. 292)

Ob branju Nietzschejevega portreta filozofa si kaj lahko predstavljamo sodobnega filmskega Prometeja, ki nosi bliske, medtem ko okrog njega vse grmi. Ali še bolj naravnost: oglejte si zadnjih deset minut filma *Ocean Beat* – in v nedvomni Zdravičevi fascinaciji nad tesnim stikom najgloblje notranjosti (žareča lava) in čiste

površine (morska gladina) boste zaslutili tisto hkratnost sublimnosti in srhljivosti, ki zaznamuje vse velike momente kreacije podob in konceptov. V zavetju divje linije zunanosti, ki se spodvije v notranjost, je možno novo življenje! Prav to je po mojem globokem prepričanju točka “monumentalnih momentov” Zdravičevih zvočnih vizij. Na tej točki sovpadajo vulkanski izbruh, mikrokirurški rez v človeško tkivo in trepet očesa. Na tej točki zapoje zunanost, na tej točki *zazveni izven*... V tej perspektivi en sam kosem snežno bele morske pene, ki ga veter pobere z vala in po zrcalni površini peščene obale ponese na suho, da bi ga onstran sipine dvignil v zrak, povzema ves razvoj življenjskih oblik od prve predbiotične molekularne juhe do najrazvitejšega humanoida. Ali kot bi rekel sam Zdravič, “v eni sami goreči vejici je vsa kozmična sila, ki ne more več”.

Fascinantnost časovnega obzorja je natanko v tem, da sega od najbolj notranjega k najbolj zunanemu, da je celo samo tista najbolj zunanja zunanost, ki nam s tem, ko se spodvije sama vase, sploh šele ponudi zavetišče za naše bivanje in življenje. Zato je prav časovno obzorje naš *najdaljnější vidik*, za katerega se je treba povzpeti na najvišji stolp, iti na konec sveta in se spustiti v najgloblji prepad: vse pa samo zato, *da bi videli*.



Sreda, 25.oktober. Netipično mrzlo za jesensko popoldne.

Tipičen je samo mrak, ki pride zgodaj. Nekdanja kuhinja stanovanja na Levstikovi, svetlo plavo pobarvane stene in okviri visokih oken, da zanostalgiraš po Grčiji, Lisboni, Cipru...? V jedilnem kotu: popolnoma neobvezen, dolg in neprekinjen pogovor s Tanjo, Daretom in Alešem. Tema: njihova Nostalgija.

# Njihova nostalgija



foto: Miha Škerlep

Maja B. Jancič

Tanja: Veš, mi imamo dva naročnika, ki nas razumeta.

Aleš: Več je blo v glavi kot na papirju...

Dare:...ko se je žural, pred vojno v Ljubljani, je folk lahko zjutri le na parih punktih dobil kislo župo...

Tanja: Bistvo tega lokala je, da je narejen za zelo dolgo časa. Mi bi radi, da ostane tak, kot je. Vsaj enih sto let. Recimo.

Dare: Ni več pristnosti. Vse, kar je staro 40 let, je zanič, vse prej pa je blazno dob'r. Kar sploh ni res. Vse je del tradicije, tudi tista jebena slika od Maršala Tita.

Aleš: Ko smo delal' lokal, smo ga hot'l naredit' tazga, da ko bi not'r stopu, bi mislu, da je lokal že dvajset let odprt, a zastop'š?

Tanja: Nismo se hot'l striktno držat' enih, da bi zdej vzel knjige, pa ne vem, poiskal verodostojne podatke, kaj je leta 60 b'lo pa kaj ni b'lo. A veš, da bi b'lo vse kot mora bit'. Tega smo se lot'l čist' stihjsko, a veš, k'r ustvarjal smo prostor, atmosfero, ne pa kronološko neoporeč'nga izdelka.

Dare: ...tam so naši utrinki iz preteklosti, naši, prav osebni, od Aleševe mame smučke, una gondoljera...

Aleš: Sami sebe smo spraševal', kaj je za nas nostalgič'n...

Tanja:... dost na nivoju atrakcije, za Ljubljano nov princip delanja lokalov.

Dare: Una škatla, ta kuharček imata izreden pomen, zarad' tega, ker se to ni stran vrg'l, piškote se je dal not'r. Probal' smo vse te predmete ovrednot't, jih postavit' na piedestal.

Tanja: Mularija absolutno tripa na lokal, pa totalno stari ljudje.

Aleš: Vsi trije čut'mo, da so nam izdelki, ki so v lokalu, blazno všeč. Po dizajnu. Dare nikol' ne bi tist'ga sesalca, ki je na steni, zamenjal za en'ga nov'ga.

Dare: Ljubljana rab' tiste najbolj osnovne stvari, ki jih noben nima jajca narest, zato ker se jim enostavno se jim zdi — ja, mogoče pa ne bo uspel. S takimi lokali je povezan' ogrom'n več dela.

Tanja: En par, ki je bil star petdeset let, pa njuni

foto: Miha Škerlep

starši, ki so b'li stari sedemdeset, a veš, totalen odklop, so prš,l in so stal' pred vrati tol'k časa, da se je ena miza spraz'nla in so šli not'r. To so taki fajn fidbeki.

Dare: Teh parov srednjih let, ful enih ljudi, ki dejansko niso imel kam ven, ne morejo it' v Trubarja, ne morejo it' v Dramo, da ne govorim, da ne morejo it' v Nebotičnik al' pa Evropo.

Aleš:...štartamo iz tega, da delamo celotno, a veš, filozofijo lokala.

Dare: ...po moje, če bi bil lahko še bolj nasičen, bi bil še bolj nasičen. Zakaj pa ne? Kje pa obstajajo pravila.

Tanja: En sprehod po Parizu ti vizualno da..., vid'š stare stvari, vid'š nove stvari, vid'š dobre ljudi, ogromno je enih vibracij in si pripravljen sprejet' nasičenost, v Ljubljani pa ...

Aleš:...Bojimo se, da vseh teh izdelkov, ki smo jih še včeri lahko kup'l v trgovini, danes praktič'n ne bomo mog'l več.

Dare: Najbolj pomemb'n je to, da smo dejansko izhajal' iz sebe in nismo se sporek'l. Pazi, tri različna videnja.

S Petrom Vezjakom se  
je pogovarjal Leon  
Magdalenc

---

Kdo je

*Peter*

*Vezjak?*

Človek. Dokazano.

Umetnik. Morali bi definirati pojem umetnosti.

Vizionar. Toliko, kolikor se ukvarja z vizijami.

Arhitekt. Nima potrdila, ima pa sledi.

Režiser. Nedvomno.

Vsekakor pa perfekcionista, prijeten sogovornik, skrivnosten o številu svojih let ("saj ni za nikogar zanimivo"), enciklopedija imen in dogodkov, kolekcionar vsega vizualnega, ljubitelj črnih pulijev, vznikan volva. Na Korčuli (je pred petnajstimi leti) posnel svoj prvi "izdelek", namensko/propagandno/igrani film za naročnika.

V glavi se je vse skupaj začelo že zdavnaj.

---

### **Zadnje desetletje je slovenski prostor množične kulture prostor povezan s tvojim imenom, skratka si del te scene. Kaj ti pomeni pojem "scena"?**

Beseda "scena" mi je zoprna. In ni mi všeč, če me kdo imenuje za scenskega človeka. Počnem stvari, ki me zanimajo in so po mojem prepričanju v redu: arhitektura, oziroma podpodročja znotraj nje ter film in vsa področja, ki so vezana nanj – video, glasbeni spoti in reklamni spoti.

Prav tako me moti beseda "trend". Če je na primer oznaka trend še primerna za modo, je pri designu ta oznaka že problematična, ker govorimo o desetletjih, v arhitekturi pa lahko govorimo le o slogih.

Pojmi zeitgeist, trend in scena so preveč povezani z minljivostjo. Spominjam se, kako je bila oznaka "zeitgeist", mislim, da leta 1980, uporabljena za revijo Wiener. Prevzeli so jo iz "propagande" oziroma, točneje, propagandnega spota za Fiat, ki je šel približno takole: bankir se pelje s šoferjem v limuzini, in medtem ko jih prehiteva fiat, šofer na bankirjevo vprašanje, kdo jih prehiteva, odgovori: ZEITGEIST.

---

### **Spominjam se, da smo v prvih letih Studia City, takrat Studia Ljubljana, na vsak način hoteli, da bi tvoji prispevki nosili naslov TRENDI. Ti pa si izbral naslov ETIKA/ ESTETIKA.**

Mogoče je TREND simpatična beseda v ekonomiji – trend rasti, na primer. Enostaven odgovor bi bil, da sem svoje izdelke za Studio Ljubljana pozicioniral višje, izbira besed Etika/Estetika pa je Leninova.

V teh oddajah sem nekako risal zgodovino pop kulture in po mojem segajo njeni začetki v Rusijo, v čas po zmagi revolucije, ko so se začeli ukvarjati s popularno kulturo, seveda vzporedno z Nemčijo – Eggeling in Fischinger. V Rusiji je to povezano s propagando – Majakovski in Rodčenko, v Franciji pa Duchamp.

---

### **Konec osemdesetih je tesno povezan z video spoti kot obliko popularne kulture, ki nekako odslukava "duh časa", in ravno v tem polju bo šel tvoj prispevek v zgodovino.**

Priznam, da obstaja duh časa in da se mu ne moreš izogniti. Edina umetniška forma televizije – to govorijo mnogi – naj bi bili propagandni in glasbeni video spoti.

Seveda pri naših propagandnih spotih težko govorimo o artizmu, glasbeni video spoti pa so postali avtonomna umetniška oblika.

Zgodovina glasbenih video spotov se začne v Nemčiji, saj je avantgarden oziroma grafični film predhodnik teh spotov. Neki prijatelj je postavil tezo, da je glasbeni spot v bistvu nemi film. Po mojem je nasprotno, saj je grafični film ideologija totalnega filma, to je filma, ki ne posnema gledališča. Tudi imenoval se je skladno s tem – Augenmusik des Films (film za oči), in zanimivo, da je JVC v kampanji za videorekorderje lansiral slogan MUSIC FOR YOUR EYES.

Filmarji grafičnega filma – Ruttman, Eggeling, Oscar Fischinger in Richter – so takrat v bistvu hoteli to, kar zdaj počne MTV: hitra montaža, totalni film, kratki kadri in popularna oblika.

## Ali je MTV s svojo pojavitvijo spodbudil produkcijo glasbenih spotov ali pa je nova oblika množične kulture vplivala na ustanovitev MTV-ja?

MTV je zagotovo populariziral tovrstno produkcijo, vendar je na primer Richard Lester že v 60-ih delal spote za Beatle. Spominjam se, da je bila v sedemdesetih na avstrijski TV oddaja, ki sta jo delala DORO (Doležal/Rosacher – zdaj delata npr. spote za Rolling Stonese); kot novinarja “mladinske” oddaje sta producirala glasbene spote – Tom Waits je prišel na Dunaj, onadva sta ga posnela in tako je nastal glasbeni spot.

Korene pa najdemo prav tako v glasbenem filmu. Oscar Fischinger je zbežal pred nacizmom v Ameriko in tam leta 1936 za Walta Disneya posnel glasbeni film Fantazija.

## Tvoji začetki so vezani na NSK in skupino Laibach. Je to naključje?

Spoznali smo se po naključju. Mene je ideologija totalitarizma kot umetniške forme in vseh referenc ter pogledov na zgodovino privlačila skladno z mojo naravnostjo, da me vse zanima. Še posebej zgodovina, politika, mediji in ideologija.

Ko so imeli Laibach koncert v New Yorku – menda leta 1986 – sem tam srečal ljudi iz Mute rec., ki so predlagali, naj naredimo glasbeni spot. Nastal je približno 10-minutni kolaž, in tako se je začelo moje sodelovanje z založbo Mute.

## V NSK-ju si bil del Retrovizije. Kako to, da nisi enostavno postal sestavni del “graditeljev”?

Sem zaprisežen antipostmodernist in absolutni sovražnik besede in vseh možnih izpeljank postmodernizma. Že leta 1980 sem bil velik sovražnik postmodernizma in spominjam se, da je takrat Lampugnani (zdajšnji glavni urednik revije Domus) v neki nemški reviji napisal totalni tekst proti postmodernizmu, torej proti Gravesu, Sternu in Venturiju.

Arhitekturo sem spoznaval kot otrok, ko sem prebral, da nekje obstaja neki Bauhaus in prepričan sem bil, da bi sam sodil v tisto obdobje med obema vojnama, ki ga zaznamuje napredek.

Postmodernizem je nasprotje tega, saj gre za skoke v zgodovino skozi kolaže in v “graditeljih” sem prepoznal prave eksponente posmodernizma.

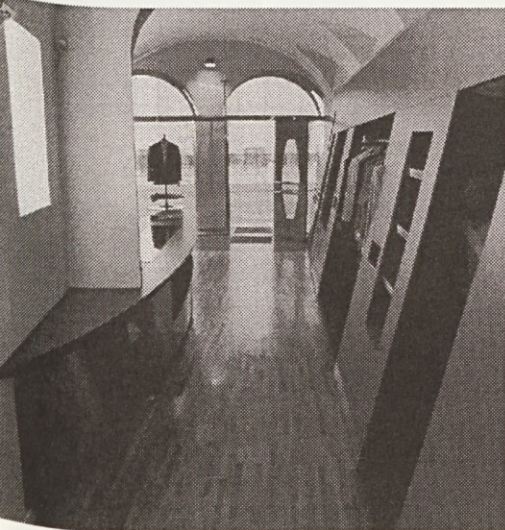
Še enkrat: postmodernizem je moj estetski, vizualni in ideološki sovražnik.

V življenju me fanatično zanimata dve stvari – arhitektura in film, in z “graditelji” se nisem nikoli pogovarjal o arhitekturi.

Po drugi strani pa bi težko sodeloval z njimi, saj noben njihov projekt ni bil realiziran.

Glasbeni spot Laibach,  
*Wirtschaft ist tot*, 1992.  
Foto: Diego Andrés Gómez





Butik Paulus,  
Ljubljana, 1990  
Foto Miha Škerlep

## Z arhitekturo si se začel dejavno ukvarjati skupaj z Metodom Prijateljem.

Prvi najin projekt je bila prenova anonimnega lokala v butik Paulus leta 1989. Zadnji pa prenova Turista v klub CENTRAL. Tudi tu se prepletata arhitektura in film. Kot pri vseh mojih projektih v filmu uporabljam arhitekturna imena, v arhitekturi pa filmska. Central je bilo ime prvi ljubljanski kinodvorani.

## Ali obstaja tvoj "idealni interier"?

Idealni ne more biti realiziran, saj bi s tem sam pojem izgubil pomen. Če pa govorim o "prostorih", potem tiso designerski lokali. Na primer, v Parizu mi Cafe Costes ni bil nikoli všeč in sem raje zavil v Cafe Beaubourg ali za vogal v lokal Pri debeli raci, pa čeprav je Cafe Costes lokal z vizijo, idejo in v duhu časa. Andree Putman, Parižanka, pa nasprotno meni, da je to najboljše narejeni interier vseh časov.

Tudi v predesignirane butike ne hodim rad.

## Najverjetneje pa obstaja prostor, ki je povezan s tvojim slogom, kredom, skratka, sprašujem po referencah.

Nimam nobenih vzornikov, obstaja pa ogromno ljudi v arhitekturi, ki so mi všeč.

V dvajsetih letih je to Mies van der Rohe, pa ves Bauhaus, Corbusier, pozabljena arhitektura Mendelsohna in center Georges Pompidou, ki sta ga naredila Rogers in Piano. V filozofskem in tehnicističnem pomenu je ta center "moderen".

Za Pariz je značilno, da ima dobro arhitekturo v smislu sodobnega in naprednega ter vizionarskega. Mitterrand in Lang sta "sfurala" Jeana Nouvela, ki je zdaj paradni konj sodobne arhitekture. Institut Du Monde Arabe je paradni konj za menjavo paradig v elektronski dobi. Je stavba kot izraz umetne inteligence. Senzorji in mikročipi koordinirajo telekomunikacije kot sestavni del popolno kablirane stavbe. Ta kompleksnost je značilna za naš čas.

## Kateri pa je najboljše oblikovani potrošniški predmet?

Zame so najboljše designirani avtomobili, ladje, letala in orožje. Lahko se sprašujemo o moralnih kriterijih, vendar so pištola, puška in tank briljantno oblikovani predmeti. Beuys je na vprašanje, kaj meni o svojem slikarstvu, odgovoril: "Tank, podmornica ali concorde so večje umetnine od vsega mojega sranja."

## Kaj pa slovenska produkcija? Si jo upaš komentirati?

Lahko jo komentiram, ker ne pripadam nobenemu klanu. Vprašljiv je, recimo, prizidek arhitekturnega faksa, saj bi moral biti neke vrste vzgled vsem drugim arhitekturnim posegom v tem prostoru, ne pa nek zmazek. Vztrajam, da bi moral biti pri nas za vsak

pomemben poseg mednarodni natečaj, in ne, da se, recimo, povabi Podrecco, pa je stvar rešena.

Slovenske arhitekture ni. Imamo Plečnika, modernizem z Ravnikarjem, imamo katastrofalen postmodernizem in res žalostno je, da pri nas nimamo nobene dekonstruktivistične, kaj šele tehno-virtualne arhitekture.

### **Kako se ti znajdeš na teh natečajih, ko nisi arhitekt po izobrazbi?**

Zadnji primer je bil natečaj za kavarno in kino dvorano, na katerega sem bil osebno povabljen, in ta projekt tudi dobil. In ni nujno, da so top oziroma razvpiti arhitekti to tudi po izobrazbi. Philip Stark je vsem znan primer, Tadao Ando je bil boksar, ki je po koncu kariere leto dni potoval po Evropi in po vrnitvi v Osako odprl svoj biro, letos pa je dobil Pritzkerjevo nagrado za arhitekturo, ki je najbolj prestižna nagrada v svetu arhitekture.

Osebno mislim, da je idealen mix, če si talent, če te arhitektura zanima in jo tudi študiraš.

V Franciji iz tega nastajajo tudi problemi, saj imajo tam arhitekturno zbornico in na srečo Nouvela, ki podpira Starka ter tako sesuva institucijo fosilov.

Po mojem mora arhitekt nekaj povedati, in če tega ne naredi, je zame slab arhitekt. Sam oblečem zrak v sublimno kožo, v kateri je zajeta določena ideja, filozofija. Moja arhitektura se ne začne na mizi, temveč v glavi. Sem pristaš arhitekture, ki je duhovita, kreativna in inteligentna.

**Dalo bi se vleči vzporednice z mladim valom predvsem ameriških režiserjev, ki so "vizije" nabirali v zgodovini filma v kinotekah in videotekah.**

**Prav tako bi se dalo vleči vzporednice med filmskim režiserjem in arhitektom.**

Arhitekturo delam po scenariju, tako kot film. Najprej naredim shemo, potem prideta dramaturgija in atmosfere.

ra. Hočem delati arhitekturo, ki je bolj napeta kot film.

Gre za še bolj formalno podobnost. V filmu Državljan Kane imamo antologijski primer kadra – sekvence, in to želim delati v arhitekturi: da se izgubi razlika znotraj/zunaj.

V proizvodnem procesu arhitekture in filma bi se dalo najti cel kup podobnosti z vsemi izvajalci, ki tvorijo podobno shemo, drugo vprašanje pa je delo "arhitekta" v filmu, da si neke vrste scenograf, to me osebno ne zanima. Kdo, recimo, je že slišal za Shina Takamatsa? Kot arhitekt je postal znan po tem, da je naredil scenografijo za film Black Rain. Enako velja za scenografa filma Blade Runner Syda Meada.

Lahko pa je tudi obratno, saj mnogo ljudi Novella pozna le po tem, da je postavil nebotačnik v Wendersovem filmu Potovanje na konec sveta. Film je pač bolj popularen in komunikativen kot arhitektura.

### **Katera arhitektura, ki si jo ti podpisal, pa je na vrhu tvojega seznama?**

Zadnja, to je turistična agencija Kažipot na Čopovi v Ljubljani. Ta prostor že vsebuje virtualne elemente, ker za video ne uporabljam več tv ekranov, temveč steklene površine.

Projekt v nastajanju je tesno povezan s filmom, in če bi šel po ustaljeni poti, bi prostor, glede na to, da je tudi investitor povezan s filmom, preprosto zapolnil s filmskimi rekviziti in elementi. Šel sem naprej in izbral žanr, to je znanstveno fantastiko, ki v osnovi že implicira nove tehnologije in virtualnost, in s temi elementi skušam zajeti kompleksno celoten prostor.

### **Skratka, gre za fascinacijo nad novimi tehnologijami?**

Ne zanimajo me postopki, torej, kako se z računalniki dela arhitektura, temveč kako "računalnike" vključiš v obstoječo arhitekturo. Zanima me četrta dimenzija, to je dimenzija ČASA – kot pravi Virilio, da je bila druga svetovna vojna vojna v prostoru, zalivska pa v času –



Glasbeni spot  
*Paracelsus*, 1994.  
Foto Toni Korošec



Spot *Radio Activity*, 1994.  
Foto Borut Kranjc

in kako v njo priti v arhitekturi. Če grem naprej, zani-  
ma me virtualna arhitektura brez materialne eksistence.

### **Video art kot umetniška forma te ni nikoli zanimal?**

Sredi osemdesetih sem bil v Berlinu med filmskim festivalom in vzporedno je potekal tudi festival video arta. Na okrogli mizi tega festivala sem postavil tezo, na zgrožanje prisotnih, da so za mene najboljši video art reklamni filmi. Ker me v osnovi zanima popularna kultura, je jasno, da me video art ne zanima, saj mu je kot čisti umetniški formi mesto le v galerijah.

### **Ponavadi je snemanje reklamnih spotov pove- zано z denarjem?**

Denar mi v življenju ni vse. Frank Lowe je prekinil sodelovanje s Fiatom, pa čeprav je ta prinašal polovi-  
co zaslužka njegovi agenciji, ker se ni strinjal z naročnikom. Enostavno kot avtoriteta ni dopustil mešanja v svoj posel, kar naši naročniki počnejo še bolj agresivno. V našem prostoru bi težko našli agen-  
cijo, ki bi zaradi zavarovanja profesije in strokovnosti posel prepustila drugim. Niki Lauda je enkrat dejal, da bo tisti, ki gre v formulo ena zaradi denarja, takoj mrtev ali pa iz njega ne bo nič.

### **Je pa logično, da hočeš posneti igrani film?**

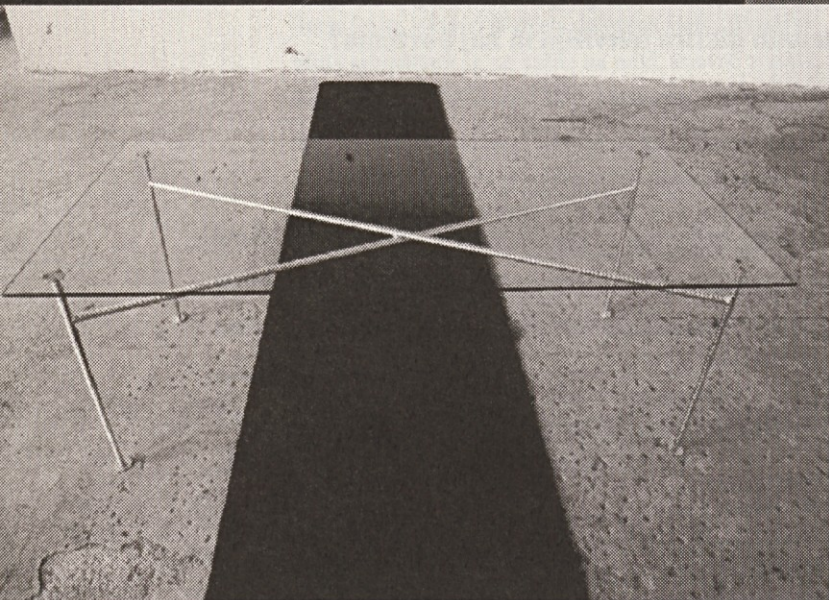
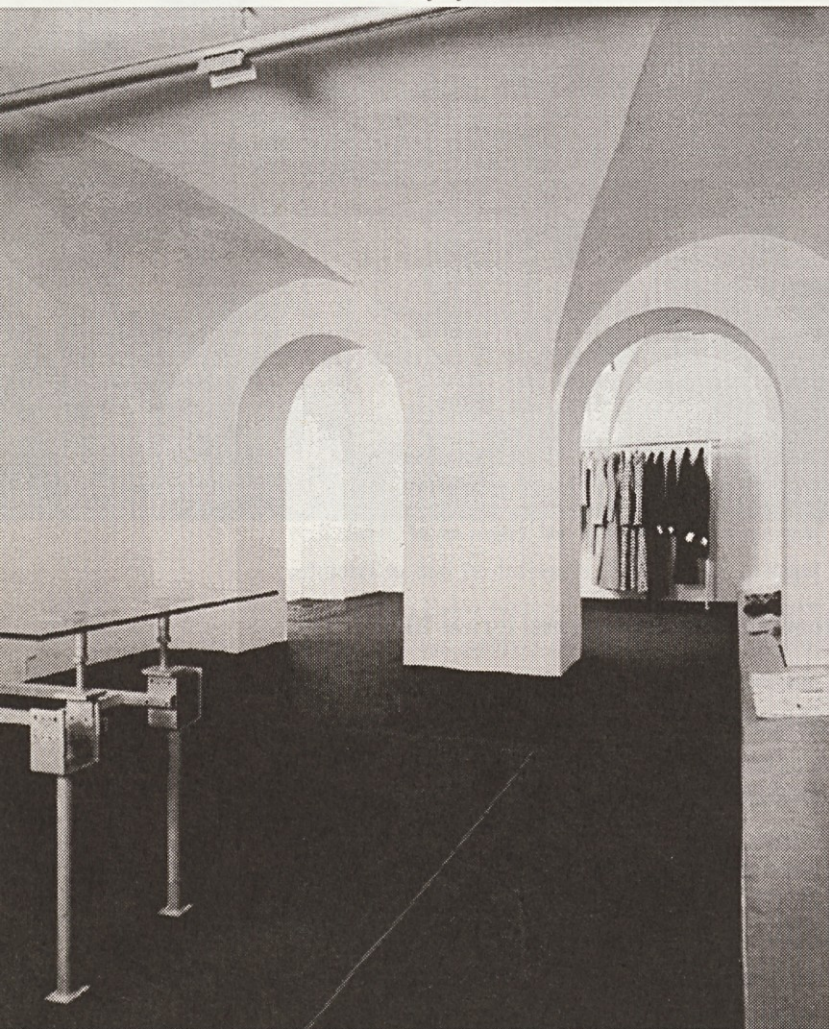
Če bi si to pred leti zastavil za cilj, sem prepričan, da bi ga že posnel. Scenarij je bil na TVS že sprejet, sem pa tako vpet v druge stvari, da enostavno nimam časa. Vem pa, da ga bom enkrat posnel.

### **Televizija kot medij je odigrala pomembno vlogo v tvojem življenju. Po eni strani kot oblika in po drugi strani kot polje delovanja. Kaj v devetdesetih diktira televizija in kaj povzema?**

Konec osemdesetih se je prvič zgodilo, da je televizija kot masovni medij delno prevzela obliko časopisov, tu mislim na *The Face*, *Globe*, *Wiener* in *Aparth* ter na prevzemanje principov grafičnega oblikovanja. To se je zgodilo tudi v glasbenih spotih, kjer so za mene na prvem mestu štirje Parižani: Goude, Mondino, Sednoui in Michel Gorny.

Kar je bil časopis štiridesetih, petdesetih let, to je zdaj televizija. MTV je sodoben časopis.

Butik *Cliche*, Ljubljana, 1994



*Belle de jour*, miza, 1995

Design butika KISILAK v Mariboru, 1991  
Design butika KOTO na letališču Brnik, 1992  
Design butika CLICHE v Ljubljani, 1994  
Oblikovanje razstavnih prostorov za mednarodni kongres oblikovalcev ICSID 1992 v Ljubljani  
Scena za oddajo POVEČAVA na TVS, 1993  
Design za klub CENTRAL v Ljubljani, 1995

#### PROJEKTI (avtor: PETER VEZJAK)

Oblikovanje razstavnega prostora za Ars Vivendi, 1994  
AD interjerjev za revijo Ars Vivendi  
Design turistične agencije KAŽIPOT v Ljubljani, 1995

#### REŽIJE PETRA VEZJAKA

Glasbeni spoti za skupino LAIBACH, (Symphaty for devil - nagrada MTV za inovativnost, 1988, Wirtschaft ist tot - 3. nagrada MTV za režijo), produkcija MUTE FILM, London, 1992

Glasbeni spoti za skupino APRIL NINE (Radio activity - spot leta v Franciji in spot meseca na nemški TV mreži VIVA), produkcija MUTE FILM, London, 1994

Glasbeni spoti P. PARACELSUS (prvič predvajan v Parizu na povabilo Pierra Ponanta na manifestaciji skupaj z J. P. Gaultierom, Philipom Starkom in Larsom von Trierjem.)

Glasbeni spot COPTIC RAIN

Film BRAVO v produkciji TVS in MUTE FILM

Reklamni spoti: Ilirija, Mura, Union, Bayer...

Tedenski TV prispevki za Studio CITY, 1990 - 1994

Instalacija na razstavi INTERFERANT, Ljubljana - Pariz, 1991





Turistična agencija  
*Kažipot*, Ljubljana, 1995.  
Foto Blaž Zupančič



Spot *Radio Activity*, 1994.  
Foto Borut Kranjc

Blaž Lukan

Skica za uvod v raziskavo o antisemitizmu v slovenskem gledališču

---

# Skica za uvod v antisemitizem

1. Antisemitizem v slovenskem gledališču je tema, ki slovensko gledališko zgodovino še čaka, zato je tudi pričujoči članek samo poskus evokacije tega pojma in pojava v smislu priklica v spomin (in pred njegovo "juridično" instanco), in sicer tako njegovih faktičnih ter historično preverljivih podob kot tudi njegove "spiritistične" pojavnosti. Pri tem je potrebno opozoriti tudi na dejstvo, da bo treba ob (hipotetični) skromnosti pojavov antisemitizma v slovenskem gledališču evidentirati tudi samo pojavljanje Judov oziroma judovske tematike, četudi protijudovski naboj v njem morda sploh ni izrazit oziroma ga celo ni. Tako gre v razpravi o antisemitizmu v slovenskem gledališču za definicijo podobe Juda v njem na sploh.

2. Če je podoba Juda v dramatici povezana z načinom izrekanja judovske "mitologije" ter antagonističnih reakcij nanjo, pa je njegova podoba v gledališču kot spektakelski praksi drugačna. Razbrati jo moramo s pomočjo tradicionalne gledališko historične metode, kombinirane s sodobnimi fenomenološkimi pogledi. Tako bo za definicijo podobe Juda najprej sicer res potrebno pregledati korpus slovenske dramatike in ugotoviti pogostnost in oblike pojavljanja Juda, judovstva in antisemitizma v njem, takoj nato pa bo potrebno od besedil preiti k uprizoritvam. Pregledati bo potrebno repertoar slovenskih gledališč in definirati gostoto, faze, obdobja pojavljanja judovske oziroma antisemitske tematike v njem, definirati gledališka in socialno-politična ozadja in odmeve na uprizoritve ter primerjati različno dokumentarno gradivo: fotografije, spomine, komentarje ter kritiške zapise o uprizoritvah. Čas, ki ga zajema tak pregled, je povezan z zgodovino slovenskega

gledališča in sega nekako od ustanovitve Dramatičnega društva (1867) – pri čemer pa ga je mogoče metodološko razpreti šele nekje ob koncu 19. ter na začetku 20. stoletja – do druge svetovne vojne.

3. Narahlo skicirajmo evropski kontekst delovanja proti Judom v prvi polovici tega stoletja oziroma pred drugo svetovno vojno. Bernd Marin<sup>1</sup> loči štiri oblike antisemitizma v evropski zgodovini. Prvi je antijudaizem, ki raste iz razlik med agrarnim in neagrarnim delom prebivalstva, drugi je buržoazni, ki je v domeni male buržoazije, tretji fašistični (totalitarni), ki vodi v genocid, in četrti postfašistični ali postholokavstni antisemitizem. Za to (sodobno) obliko antisemitizma sta (v Avstriji) značilni dve možnosti: prva je antisemitizem brez Judov (Judje so izginili, antisemitizem pa je še vedno prisoten), druga pa antisemitizem brez deklariranih antisemitov (manifestira se kot sistem vgrajenih predsodkov). Ločiti pa je potrebno tudi med vsakdanjim antisemitizmom ter doktrinarnim, fanatičnim in militantnim antisemitizmom. Za situacijo v slovenski dramatici in gledališču ob koncu 19. stoletja je – kot vse kaže – značilen predvsem vsakdanji naivno-spontani antisemitizem, ki tudi v svoji ideološko deklarativni obliki privzema tuje vzorce, njegova privatna ideologija pa se kaže predvsem v (elementarni) psihološki antipatiji.

4. Antisemitizem je pri nas oz. v Jugoslaviji pred drugo svetovno vojno pod nemškim oziroma avstrijskim vplivom. V nekem pregledu (iz leta 1938)<sup>2</sup> o zastopanosti Judov v različnih poklicih, Judje na področju t. i. "svobodnih poklicev" (professions liberales), kamor bi sodili tudi

umetniki oziroma gledališki igralci, niso zastopani niti z enim samim predstavnikom. Gledališki antisemitizem lahko zasledimo v Avstriji (tudi tam pod nemškim vplivom), kjer deluje (podatki so iz leta 1936-37) v gledališču ali pri filmu 118 Judov, pri čemer je antisemitizem očitno predvsem pri filmu: z močno tendenco po izločitvi židovskih igralcev na podlagi t. i. "arijskih paragrafov". Le izjemne judovske umetnike tolerirajo v Operi oziroma v njenem orkestru. Na Madžarskem antisemitizem ni tako močan kot v Avstriji, čeprav so državna, subvencionirana gledališča "očiščena" židovskih umetnikov. Na Madžarskem pa je veliko judovskih mecenov, ki podpirajo judovske umetnike. Zanimiv je tudi podatek, da l. 1930 deluje na Madžarskem 475 judovskih igralcev, kar predstavlja kar 24 % vseh madžarskih igralcev (odstotek je v porastu od začetka 20. stoletja).

##### 5.

Do srede 19. stoletja so bili Judje na nemških odrih običajno starci, osamljeni in brez družine; ko pa so na oder stopili mladi Judje, so bili ti običajno prikazani kot drobni in slabotni<sup>3</sup>. Ta podatek skriva očitno averzijo do Juda, ki ne sme imeti družine in je v specifičnem smislu človek-monstrum: nastopa na meji zavesti oziroma življenja na sploh. Jud je na nemškem odru lahko obstajal pravzaprav samo kot karikatura, kot objekt posmeha<sup>4</sup>, oz. točneje: tipizacija je v gledališču vselej pomenila sredstvo za nevtralizacijo strahu in groze pred monstrozno judovsko naravo. Judovski teater v predvojni Nemčiji je bil pod neprestanim nadzorom "gospodov z aktovkami", torej kontrolorjev, ki so bdeli nad gledališčem kot instrumentom za ohranjanje in intenziviranje judovske tradicije. Judovski teater je namreč poleg socialne (Judje so bili redni obiskovalci gledaliških predstav) tudi shatološka

institucija; ko se želi ugnezditi v zgodovino, jo poskuša tudi preseči z neprestano evokacijo Boga. Paradoksalno pa je, da hoče postati judovski teater (tako kot judovska kultura sploh) ob tem, da poudarja svojo specifiko, tudi del splošne kulture (jezika), kulture okolja, v katerem biva. Tako je tudi judovski teater v predvojni Nemčiji izražal močne tendence po tem, da bi se integriral v nemško kulturo in jezik. Dramaturg Julius Bab govori leta 1934 o tem, kako je potrebno v judovskih gledališčih uprizarjati tudi druge, nejudovske avtorje saj je le tako mogoče postati del evropske kulture in se izogniti kulturnemu getu.<sup>5</sup> Leta 1934 so nacisti Judom prepovedali uprizarjati dela Schillerja in nemških romantikov. Leta 1936 je prepoved obsegla uprizarjanje Goetheja in klasičnih nemških piscev. Od leta 1937 judovski umetniki niso smeli izvajati Beethovnovih del, od anschlussa naprej pa tudi Mozartovih. Kot odgovor na izključitev Judov iz Reichkulturkammer in na prepoved delovanja vseh judovskih centrov v Nemčiji novembra 1938 so Judje na začetku leta 1939 ustanovili Judovski Kulturbund Nemčije. Le-ta je bil pod budnim nadzorom Reichverbanda in je predstavljal primer, s katerim so nacisti demonstrirali svojo navidezno toleranco, v resnici pa je omogočal popolno centralizacijo in možnost nadzora. Tako je imela administracija Kulturbunda v Kölnu recimo celo skupne prostore z Gestapom, ki se ni vtikal v njeno delo. Septembra 1941 so Kulturbunde dokončno prepovedali. Antisemitizem v Nemčiji ima seveda svojo specifično zgodovino, njen "gledališki" utemeljitelj je gotovo Richard Wagner z razpravo *Judovstvo v glasbi* (1850), njen drugi (tolerantnejši) pol pa določa G. E. Lessing. Juda na nemškem odru, kot že rečeno, zaznamuje stereotip. Ascheim<sup>6</sup> tako npr. loči dva tipa Juda: "kaf-tanskega" in "kravatarskega", torej izvirnega,

tradicionalnega Juda v svojem značilnem oblačilu, in asimiliranega, urbaniziranega Juda v temni obleki, z belo srajco in kravato. Po "značaju" (judovski značaj na odru je vselej judovski tip, razen seveda v judovski dramatiki in v judovskem gledališču) je Jud na nejudovskem odru materialist, egoist in ekskluzivist. Veliki igravec in zgodovinar nemškega gledališča Eduard Devrient tako npr. piše o dveh judovskih kolegih (Ludwig Dessoir in Bogumil Dawison), da igrata, kot bi bila brata: z enakim glasom, z enakimi gestami. "Kako to, da Judje – ki imajo še posebej občutljiva in mehka srca – ne morejo najti načina, kako izraziti resnične emocije, temveč raje dovolijo ironiji, da jih premaga?"<sup>7</sup> Jud na odru je potemtakem vselej samo Jud. Stereotip pa se dotika tako Juda, ki na odru nastopa kot igravec, torej kot nosilec vloge, ki ni Jud, kot tudi Juda, ki je že vloga sama. Oziroma, če smo povsem natančni: biti Jud pomeni vselej biti vloga.

6.

Med leti 1880 in 1938 predstavljajo Judje 8-11 % dunajskega prebivalstva, kar postavlja Dunaj na drugo mesto v Evropi, takoj za Varšavo. Slovenski antisemitizem ima svoje izvore v dunajskem. Za ekspanzijo judovske samozavesti na Dunaju je ob koncu osemnajstega stoletja najzaslužnejši Joseph von Sonnenfels, publicist, profesor, kulturni politik, najvplivnejši (sicer konvertirani) dunajski Jud v obdobju dunajskega razsvetljenstva in jožefinizma in poleg ostalega (cenzor!) tudi eden od sponzorjev avstrijskega nacionalnega gledališča.<sup>8</sup>

Sonnenfels je zaslužen za prodor avstrijskih Judov iz geta v svet; Judje iz celega habsburškega imperija začnejo pod njegovim vplivom prihajati na Dunaj. Sonnenfels je za slovensko gledališko zgodovino pomemben v povezavi z

Antonom Tomažem Linhartom.<sup>9</sup> Čeprav Linharta ni najti v spisku dunajskih študentov, so imeli Sonnenfelsovi gledališki nazori nanj očiten vpliv (po Zupančičevem mnenju so bili predvsem reakcija nanje, Ivan Prijatelj pa je leta 1935 mislil nasprotno). Razmerje Linhart-Sonnenfels bi bilo zanimivo (kolikor je pač mogoče) osvetliti še v luči Sonnenfelsovega (spreobrnjenega in politično aktivnega) judovstva.

7.

Pogosta pripomba, da antisemitizma v slovenski literaturi (kulturi, gledališču) ni, sicer ni povsem neutemeljena, vendar pa pozna slovenska literatura – in omejimo se samo na dramatiko – nekaj izrazitih primerov. Delno je polje dramatike glede na podobo Juda oziroma antisemitizma v njej že pregledano<sup>10</sup>, sami pa poskušajmo v tem zapisu opozoriti na primer Josipa Vošnjaka, po Moravčevih besedah najpomembnejšega slovenskega dramatika devetdesetih let prejšnjega stoletja oziroma pred Cankarjem.<sup>11</sup> Vošnjak se je v svojih *Spominih* (na leta 1840-60) odkrito deklariral za antisemita. V času svojega študija medicine na Dunaju je namreč temeljito spoznal predstavnike judovske rase. "Tisti židovski obrazi z nizkim čelom, zakrivljenim nosom in pohotno naperjenimi ustnicami, s krivim hrbtom in, kakor pri madžarskih huzarjih, zakrivljenimi nogami s ploščatimi stopali, z nekakšno posebno neprijetno vonjavo svojega izhlapevanja so nam krščanskim dijakom arijskega plemena bili tako zoprni, da še občevati z njimi nismo hoteli /.../ In njihov značaj? Vsiljivost, vmes celo predrznost, brez vsakega čuta za čast /.../ Pri predavanju so rinili naprej na prva mesta, na klinikah so obstopali postelje bolnikov, da smo jih morali s silo nazaj potiskati /.../ Tačas sem postal antisemit..."<sup>12</sup>

Svoj antisemitizem je Vošnjak tudi uprizoril, in

sicer v eni svojih najzgodnejših dram z naslovom *Pena* (1889).<sup>13</sup> V tej drami nastopa judovski časnikar, urednik Liberalnega kurirja, Leo Jejtel. O njem med drugim pravijo tudi naslednje: "Kakšna sapa je zatrosila tega krivonosca v naše kraje?" "Tretji v družbi je neko človeče Abrahama-ovega rodu, ki se je k nam priklatilo nihče ne ve, od kod in ki bode izginilo necega dne, da nihče ne bo vedel kam." "Neki Leeb Jeiteles ali Feiteles, ne vemo, katero ime je pravo /.../ krošnjaril je še pred par leti na Dunaji s starimi hlačami /.../ Potem je raznašal časnike po hišah in nabiral notice. Čitali smo nekje pod rubriko 'Revolver-žurnalist', da je dunajska policija iztirala iz Dunaja tega Leeba Jeitelesa zaradi poskušane sleparstva. Ker pa se urednik 'Liberalnega kurirja' podpisuje Leo Jeitel, ne moremo verjeti, da bi on bil jedna in ista oseba z Leebom Jeitelesom. Naj pa bode Leo ali Leeb, Jeitel ali Jeiteles, Feitel ali Feiteles, njegova židovska nesramnost ne bode več dolgo ustrahovala našega krščanskega mesta. Lahko bi še povedali prav zanimive epizode iz njegovega umazanega življenja, na primer –" Na tem mestu govornika prekinajo. Zanimivo je, da je bil del zadnje replike od iztočnice "Ker pa se urednik..." do njegove konca v uprizoritvi v Dramatičnem društvu črtan. Iz citiranih replik je očiten Vošnjakov zaznamovan odnos do Judov na sploh in do konkretnega Juda Lea Jejtla. "Krivonosec" je pogosta zaničevalna fiziološka oznaka za Juda v takratnem tisku. V Jejtlovi zgodbi Vošnjak gotovo uprizarja neko realno preverljivo zgodbo iz časov svojega bivanja na Dunaju ali vsaj iz časopisov. Značilno je, da je Jejtel urednik liberalnega časnika, saj so Jude v političnem smislu praviloma povezovali z liberalci in opozarjali (poleg svetovne) tudi na judovsko-liberalno zaroto. Značilno je še, da je Jejtel časnikar, kar je poleg bančništva prav tako stereotipno

judovsko področje. Tudi poigravanje z Jejtlovim imenom ni tako nedolžno. Feiteles namreč asociira na 'fej telo', torej na grdo, umazano judovsko telo, kar lahko povežemo s citiranim Vošnjakovim odlomkom iz *Spominov*. O Jejtlovem telesu govori tudi naslednja replika: "Dreta, pogledaj ga no to pokveko. Noge ima kruljave, kakor staro kljuse in nos, kakor petelin na strehi." Jejtel pa je še "muha hebrejska", "židovski slepar"; v višku igre kričijo: "Kodre mu izpulite!" itn. Za poudarjanjem judovskega telesa se zagotovo skriva določeno nelagodje do lastnega telesa, kar je gotovo pomenljiva črta slovenskega značaja. Lahko bi rekli, da v Vošnjakovi drami delno za svojo usodo poskrbi tudi sam Jejtel, ki se v resnici obnaša kot tipični Jud (denimo vzklika: "Ah vaj, geschrien! ah vaj geschrien!").

Vendar bi bilo pravičneje reči, da je Jejtel lik, ki ga je ustvarila spretna in ideološko predestinirana Vošnjakova dramaturgija. Sprva ga uprizarja kot del pokvarjene družbe oz. družčine, ki ji dejavno stoji ob strani v političnih intrigah. Ob prehodu politične moči v ekonomsko (ustanovitev delniške družbe) je Jejtel bolj oprezen od ostalih in ne kupuje sumljivih delnic v taki količini kot pohlepni meščani. Ko delniška družba (zaradi zloma dunajske borze in finančnih špekulacij negativnega junaka igre) propade, pa ni nihče drug kot ravno Jejtel, ki je v svojem časopisu pozitivno pisal o družbi, kriv vsega. S tem, ko ljudje napadejo Jejtla (tudi fizično – udarec po klobuku, simbolu njegove pripadnosti), pokažejo, da so najprej slabi dramski junaki, nato pa tudi, da so socialno popolnoma nezaveščeni. Zanje je kriv samo tisti, ki je lepo pisal o domnevni blagodati, ne pa tudi tisti, ki je to iluzijo ustvaril oz. se z njo okoristil in jih resnično ogoljufal. Udariti je treba po lepih besedah, ne po resničnem krivcu. Vošnjak ob

koncu svoje igre tudi sam nasede stereotipu, ki ga sproducira (njegovo) ljudstvo: Jejtla povsem skarikira in ga zaradi reakcije ljudstva (tudi Vošnjak je konec koncev kot poslanec služil narodu) naredi še bolj negativnega, kot bi iz dramaturgije igre lahko sledilo. V dveh variantah konca Jejtla nastopa samo še kot povsem infantilna žanrska (stripovska) figura, ki ne premore (kot tudi konec ne) nobene dramatične moči več. Lahko rečemo, da je Vošnjak v *Peni* v liku Jejtla zamenjal dramaturgijo z ideologijo, in to slabo reflektirano in znotraj ustaljenega (privatnega) stereotipa, vendar kljub vsemu deklarativno jasno in brezobzirno (mnogo bolj prizanesljiv je bil, denimo, do glavnega junaka igre, prosulega politika, ki v različnih variantah konca koleba med – simuliranim – samomorom in kesanjem). In kaj je o uprizoritvi *Pene* povedala takratna kritika? Jejtla je igral igralec Sršen in Slovenski narod je o njem zapisal: "Uloge intrigantov so zanj kakor nalašč, tipe židovske predstavljal je že mnogokrat izborno, posebno posrečil pa se mu je Leo Jeitel, urednik 'Liberalnega Kurirja'. To je bila pristna fotografija židovskega časnikarja z vsemi njegovimi napakami in podlostmi".<sup>14</sup> Kritiški zapis je torej dokaj objektivni, čeprav je objavljen v časopisu, ki je le dan prej natisnil deseti del zapisov o "Judovski popačenosti", ki tendenciozno razkrivajo navzočnost Judov na vseh pomembnih področjih človekovega udejstvovanja.

8.

Druga Vošnjakova drama, v kateri nastopa Jud, je *Premogar* (1894).<sup>15</sup> Ta Jud je Abraham Abeles, predsednik premogarske družbe belgijskega rudnika, kjer pa delajo predvsem slovenski rudarji, "židovski krivonosec" in "pokveka". Abeles je manj izrazit od Jejtla, mnogo bolj je (že od začetka) karikiran, predvsem pa je stra-

hopetec. V dramskem smislu izrazitejši in v negativnem smislu učinkovitejši je v drami lik Drenova, slovenskega ravnatelja rudnika, ki takoj ko nastopi službo, zniža delavcem plače. Tudi Abeles vzklika "Ah vaj!", vendar iz dogajanja kmalu izstopi. Abelesa je v uprizoritvi igral igralec Perdan. O njem piše Slovenec naslednje: "Gosp. Perdan (Abeles) je sicer prav tipično pogodil židovskega borzijanca, toda pretiraval je preveč, tako, da je iz svoje vloge napravil smešno karikaturu, kar bi bilo dovoljeno k večjemu v kaki burki."<sup>16</sup> Tudi v tem primeru je gledališki kritik očitno presojal predvsem gledališko, žanrsko in obrtno plat lika oziroma uprizoritve in o kakem antisemitizmu v njegovem zapisu ni niti sledu. Abeles se zdi kritiku preveč karikiran kljub temu, da igralec v besedilu ni imel pravega materiala za izdelavo (dramske) vloge. Razmerje med dramaturgijo in ideologijo pri Vošnjaku pa bi gotovo postalo bolj jasno šele takrat, ko bi razgrnili celotno ozadje odnosa do Judov na Slovenskem ob koncu 19. stoletja, o katerem slikovito govori tudi naslednji odlomek iz iste številke Slovenca (in ki sicer z gledališčem nima nobene zveze): "V radovljiškem okraji in sploh na Gorenjskem že dalje časa romajo od hiše do hiše s culo čez ramo ogerski Židje, ponujajo svojo robo, staro preležano sukno in pehario neumnega kmeta, če se jim da /.../ Sploh pa ne vemo, odkod imajo ogerski krivonosci to stran Sotle brez patenta pravico barantati. Terentete! Če nimajo take pravice, pod ključ ž njimi! Prosimo merodajne oblasti v Kranju in Radovljici, naj nekoliko natančneje pazijo na take ptičke, da ne bodo drli v sleparstvu nevednih ljudi."<sup>17</sup> Slovenski narod pa je bil ob uprizoritvi *Premogarja* bolj redkobeseden in je o Abelesu napisal samo tole: "/.../ in tudi g. Perdan je bil prav dober."<sup>18</sup>

9.

Za popolnejšo sliko o upodobitvi Judov v zgornjih dveh Vošnjakovih igrah bi potrebovali vsaj še slikovni material. Ker le-tega v Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju ni, lahko o podobi Juda na odru le ugibamo. Pravzaprav pa si lahko pri tem pomagamo s fotografijami judovskega junaka Shylocka iz Shakespearovega Beneškega trgovca, ki je bil na slovenskih odrih do druge svetovne vojne uprizorjen sedemkrat. Oglejmo si tri fotografije Shylocka iz treh različnih uprizoritev *Beneškega trgovca*. Prvi je Shylock igralca Leva Dragutinovića v uprizoritvi iz leta 1906 (režiser V. Taborsky).<sup>19</sup> Dolga brada, škrbine v ustih, izbuljene oči, koščeni prsti, kftan in čepica – to je Jud, kakor si ga vsak povprečni gledališnik predstavlja. Tip, iz katerega je potrebno dramatičnost šele potegniti. Drugi Shylock je Jakov Osipovič-Šuvalov iz uprizoritve *Beneškega trgovca* leta 1920 (sam tudi režiser).<sup>20</sup> Mehkejši, polnejši, čeprav še vedno črn (po značaju in po zunanosti). Tip in karakter sta v njegovi podobi očitno v nekakšnem odnosu (pri Dragutinoviću gre za premoč tipa nad karakterjem). Tretji Shylock je Milan Skrbinšek v uprizoritvi iz leta 1935 (režiser C. Debevec).<sup>21</sup> Oster, intenziven, tudi on koščeni, vendar v nasprotju z Dragutinovićevo starčevsko infantilnostjo in spletkarstvom ter Šuvalovićevo rahlo omejeno polnostjo bolj grozeče nevaren, čeprav celo z nekakšno temno žalostjo v kotičkih ustnic. Tri fotografije, a ena sama podoba Juda – Shylocka, z rahlimi, a bistvenimi odstopanji, ki nakazujejo njegovo pot od tipa v karakter. Pravzaprav je Shylockova usoda ravno ta: razkleniti usodne (historične, socialne, fiziološke) spone tipa in se “dramatizirati”, počlovečiti.

Lev Dragutinović kot Shylock



Jakov Osipovič kot Shylock

Milan Skrbinšek kot Shylock v Beneškem trgovcu



10.

Ob omenjenih fotografijah pa moramo omeniti še važno podrobnost: na Shylocka je namreč potrebno gledati tudi samo kot na predstavnika iz zbirke izrazitih gledaliških (stereo) tipov, ki jih vselej zaznamuje določena prepoznavna uprizoritvena konvencija. Močna šminka, lasulja in košata brada, zgovorna tipizacija v grimasah in gestah so namreč povsem legitimni deli gledališke (igralske) tradicije (spomnimo se samo filma *Garderober* z mogočnim Albertom Finneyem v vlogi velikega, a propadajočega igralca, in njegovih priprav na vlogo kralja Leara), ki pravzaprav ne pozna ideologije, temveč predvsem (igralski) učinek. Zato moramo pri uprizorjanju Juda v gledališču od ideologije ločiti tudi njegovo konvencijo. Šele ta razločitev nam bo dala njegovo jasnejšo podobo.

11.

Pregled problematike judovstva oziroma antisemitizma v slovenski dramatik in gledališču ne bo mogel tudi mimo uprizorjanja Juda v opernem in lutkovnem gledališču. Ob literaturi, ki sta jo že pregledala Grdina in Štepec, bo potrebno med drugim pregledati še *Škofjeloški pasijon* (1721), *Učenjaka* Frana Detele (1902), Pregljevega *Azazela* (s prvotnim naslovom Juda in Mirjam) iz l. 1920, Pavla Golio (*Kralj brezpravnih*, 1928), pa dramatiko Ivana Mraka (npr. *Biblični ciklus*) in seveda še natančneje Župančičevo *Veroniko Deseniško* (1924) ter Žida Bonaventuro v njej, pa tudi Žida Arona v Novačanovem *Hermanu Celjskem* (1928). Zanimiv bo tudi pregled cenzurnih aktov banske uprave pred drugo svetovno vojno, ki jih hranijo v arhivu SGFM<sup>22</sup>, in drugih administrativnih besedil; preveriti bo potrebno njihovo morebitno antisemitsko naravnost (recimo v zvezi z navajanjem nezaželenih avtorjev, kot so bili

Čapek, Krleža, Kreft, Cankar), ponovno pa bo potrebno prebrati tudi nekatere polemike, ki se Judov oziroma antisemitizma ne tičejo neposredno (recimo polemiko ob uprizoritvi Škvarkinovega Tujega deteta, 1935, v katoliški *Straži v viharju*).

12.

Igor Grdina pravi (v zvezi s Šketovo Miklovo Zalo), da je imel Slovenec dva sovražnika: zunanji je Turek, notranji pa Jud.<sup>23</sup> V Judu je za Slovenca združeno vse, česar noče opaziti pri sebi. Jud je za poštenega Slovenca pravzaprav Slovenec s samimi negativnimi kvalifikatorji. Ker pa se Slovenec vselej le slabo vidi, je Jud pravzaprav kar on sam: tipični Slovenec, ki ga (seveda kot Juda) raziskovalec<sup>24</sup> opisuje takole: Jud je izdajalec na sploh, izdajalec za denar ter verski in narodni izdajalec, Jud je vsiljivi trgovec, ki izrablja človeške stiske, Jud predstavlja vse, kar je odvratnega, je zvitež in bistrournjež, umazanec in zanemarjenec, verski blaznež in nemoralnež. Če še ne verjamemo, samo berimo Cankarja: Jud kot stereotip ni nič drugega kot metafora za Slovenca!

Opombe:

<sup>1</sup> Bernd Marin, *Antisemitism before and after the Holocaust: The Austrian case, v: Jews, Antisemitism, and culture in Vienna*, London & New York 1987

<sup>2</sup> *La situation économique des Juifs dans le monde – prvi del*, Congrès Juif Mondial, Département Economique, Paris 1938

<sup>3</sup> George L. Mosse, *Jewish Emancipation: Between Bildung and Respectability, v: The Jewish Response to German Culture*, ed. Jehuda Reinharz & Walter Schatzberg, Hanover & London 1985

<sup>4</sup> Jacob Katz, *German Culture and the Jews, v: The Jewish Response...*

<sup>5</sup> Kurt Dwell, *Jewish Cultural Centers in Nazi Germany: Expectations and Accomplishments, v: The Jewish Response...*

<sup>6</sup> Steven E. Ascheim, "The Jew Within": The Myth of "Judaization" in Germany, v: *The Jewish Response...*

<sup>7</sup> J. Katz, cit. delo

<sup>8</sup> Harry Zohn, *Fin-de-Siecle Vienna: The Jewish Contribution, v: The Jewish Response...*

<sup>9</sup> Glej npr. Mirko Zupančič, *Literarno delo mladega A. T. Linharta*, Ljubljana 1972

<sup>10</sup> Glej npr. Igor Grdina, *Podoba Žida v slovenski literaturi*, Kronika 1989/37; Marko Štepec, *Srečanja z Judi*, Borec 1995/542-543

<sup>11</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*, Ljubljana 1974

<sup>12</sup> Josip Vošnjak, *Spomini*, Ljubljana 1982

<sup>13</sup> Rokopisni prepis za uprizoritev v Dramatičnem društvu v SGFM

<sup>14</sup> Slovenski narod, 14. 1. 1889, str. 2

<sup>15</sup> Rokopisni prepis za uprizoritev v Dramatičnem društvu v SGFM v Ljubljani

<sup>16</sup> Slovenec, 14. 1. 1894, str. 2

<sup>17</sup> Slovenec, 14. 1. 1894, str. 4

<sup>18</sup> Slovenski narod, 14. 1. 1894, str. 3.

<sup>19</sup> D. Moravec, cit. delo

<sup>20</sup> Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, Ljubljana 1980

<sup>21</sup> Milan Skrbinšek, *Gledališki mozaik, stvaritve – kritike – razprave I*, Ljubljana 1963

<sup>22</sup> D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne...*, Mirko Mahnič, Gledališki list ljubljanske Drame 1949/50

<sup>23</sup> I. Grdina, cit. delo

<sup>24</sup> Boris Krabonja, *Kdo je Jud?*, Borec 1995/542-543



# spomin

Pripravila Jedrt Jež

## Za spomin

### [ Maščevalni spomin Andreja Rozmana Roze ]

Iz časov, ko sem bil še majhen in ko smo živeli v Münchnu, se spomnim samo slona iz živalskega vrta, ki je znal z rilcem igrati na orglice. Mama mi je povedala, da je temu slonu neki nesramen gospod namesto bonbona dal kamen. Ko se je omenjeni gospod čez leta zopet pojavil pred slonom, se ga je slon spomnil in ga po...šprical. Na zgodbo sem se spomnil, ko sem bil fen Johna Lennona, ki je imel spremljevalno skupino Elephants Memory. Še vedno pa mi ni čisto jasno, ali gre za legendo ali izmislek. Vsekakor pa bi rad imel slonovski – maščevalen spomin. Mislim, da imajo nekateri ljudje srečo, med njimi tudi tisti na oblasti, ker nam v glavnem v spominu ostajajo lepe stvari. Kljub temu pa je spomin zame nekaj travmatičnega. Četudi se določenih obdobij ne spominjam prav dobro, me fotografije opozarjajo na nerealizirane želje in občutja oz. na razliko, ki je nastala sčasoma.



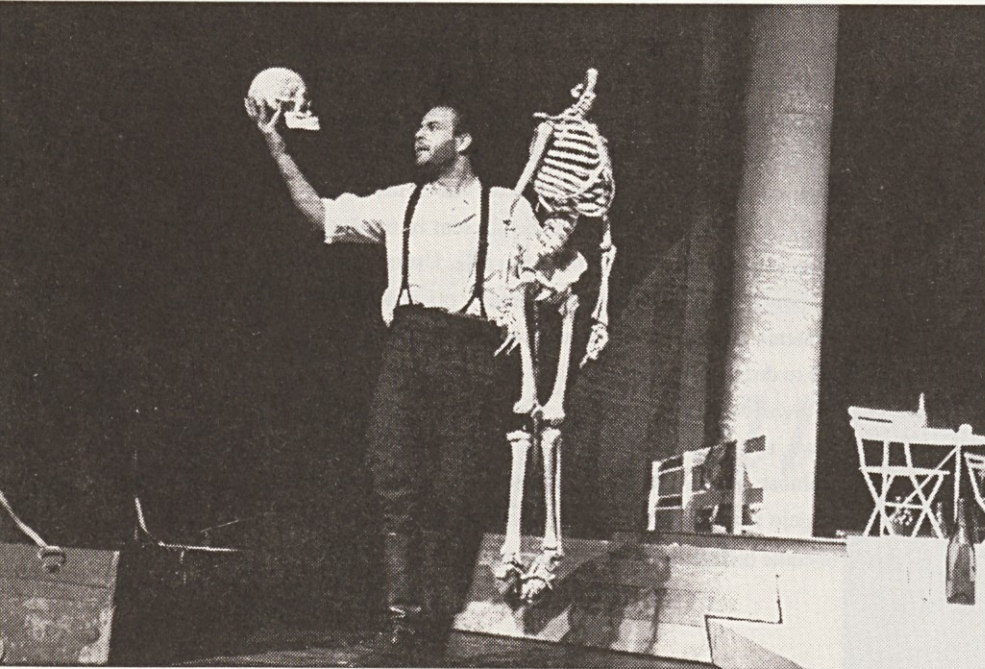
### [ Spomin kot zakladnica ustvarjalnosti – Tanja Zgonc ]

Ko sem razmišljala o spominu, sem se začela spraševati, zakaj sploh karkoli delam, zakaj me spomini iz otroštva, občutja med meditacijo, medsebojni odnosi in vsakdanji vzorci nenehno preplavljajo. Govoriti o spominu pomeni govoriti o ustvarjalnosti, ki jo nosim v sebi, in je hkrati spomin na nekaj, za kar še sama ne vem, da sploh lahko imam. Od kod vsa ta ustvarjalnost, od kod vsi ti spomini? Omenila sem že otroštvo, lahko da tudi iz prejšnjih oblik bivanja. Ustvarjalnost je spomin, ki se ga moram še spomniti; pra-spomin.

Umetnik nenehno živi v času sanjanja; na astralu. Vse, kar tu doživlja, hoče uresničiti v realnem svetu, čeprav je ta čisto drugače naravnan. Vsakič, ko naredi predstavo, se vrne v astralno, v sanje, ki jih hoče prenesti v realnost; gre za ciklično neskladje. Tako tudi gledalci sanjajo svoje sanje in obujajo spomine na zamegljene občutke bližnje in daljne preteklosti.

## [ Spomin na doživljanje – Jernej Šugman ]

Pri kreiranju vloge vedno črпам iz svojega spomina. To seveda zajema tudi fantazije in želje, ki se niso uresničile. Črпам iz spomina na dogodke, ki se niso zgodili, čeprav bi se lahko. Gre torej za spomin na doživljanje. Pri mojem delu je seveda najbolj potreben spomin kot proces memoriranja. Besedila se med študijem predstave nikoli ne učim na pamet, z nenehnimi branji se avtomatično vsesa vame. Paradoksalno je, da se mi pri, recimo, dvajseti ponovitvi zgodi, da mi zmanjka besedila. Tako se moram zanesti na spomin in sam logično izpeljati/nadaljevati ter osmisliti besede, ki sem jih prej avtomatično izgovarjal.



A. P. Čehov - Thomas Brash:  
*Platonov*, MGL, 1993.  
Foto: Tone Stojko



foto: Miha Fras

## [ Nezavedni in neosmišljeni retro princip ali naprej, v preteklost – Ema Kugler ]

Jasno je, da je spomin material, iz katerega vsi ustvarjamo. Vendar ko delam, na to, vsaj zavestno, pozabim. Retro principa se ne zavedam, tako kot svojih občutkov ne znam artikulirati. Vedno začnem delati iz meni povsem neznanih in neulovljivih vzgibov, ki se jim lahko samo čudim. Rezultat in sam proces dela me vedno presenetita. Racia pred opravljenim delom, med njim in po njem ne vključujem, ker se mi ne zdi smiselno in bi mi prav gotovo vse uničil. Pri ustvarjanju je pomembna samo materializacija užitka, čiščenja notranjih občutij. Gre za preizkušnjo samega sebe, slast odkrivanja neznanega, poglobljanja me ne zanimajo. Osmišljanje vedno potegne za sabo spomin. Sam proces spominjanja je hedonizem, neaktivno in nesmiselno nostalgичno uživaštvo. Raje aktiviram domišljijo za sedanost. Prav gotovo so sanje povezane s spominom (logična povezava in interpretacija me, vsaj zaenkrat, ne zanimata). Lahko bi rekla, da me je *Tajga* preganjala v enih izmed mojih norih sanj, ki me vedno znova presenetijo. Od kod te nerealistične sanje o koncu sveta z vesoljske perspektive in sanjske akcije reševanja Zemlje? Moja percepcija sveta je z leti (in v sanjah) vse bolj tragična (sicer se mi zdi tragika lepa), tu in tam se mi spričo tega postavlja vprašanje o smiselnosti ustvarjanja. Občudujem ljudi, ki znajo delati komiko, sama se očitno lovim samo na negativne vibracije. Spomin, nostalgija, reinkarnacija, mitologija (ne glede na to, da mi je očitno blizu) me ne zanimajo, ukvarjanje s tem je nesmiselno. Prostor, v katerem živim, je bolj ali manj prazen, ker me material duši. Lahko, da gre za frustracijo, vendar se tudi v to za zdaj ne poglobljam. Tragika je v tem, da sicer vsi obstajamo, v bistvu pa nas ni.

## [ Spomin na spomin – Mile Korun ]

Ko se skušam spomniti svojega spomina, kaj je in kaj mi pomeni, ko se pripravljam, da bi ga ujel in obdržal v zavesti, da bi ga napravil za predmet poigravanja svojih misli, da bi ga ovil v lepljivo mrežo svojega razmišljanja, se mi najprej zazdi, da je moj spomin spomin posebne vrste. Pa če že ne ravno posebne, vsaj tiste vrste spomin, ki je lasten nekaterim čudnim ljudem. Tistim namreč, ki spomin zlorabljajo ali, če je beseda prehuda, uporabljajo svoj spomin za opravke, ki jim po izvoru morda ni namenjen. Ne potrebujejo ga za spominjanje preteklosti, minulih dogodkov, slik in čustev, temveč za spominjanje prihodnosti, za spominjanje tistega, česar še ni, kar je v praznini, brez oblike, barve ali vonja. Za izmišljanje.

Seveda je možno, da se motim. In stvari narobe imenujem. Morda pa to, čemur jaz rečem spomin, sploh ni spomin, ampak nekaj čisto drugega. Morda mislim s tem domišljijo in z njo v zvezi najbrž čisto določene možganske funkcije, ki s spominom nimajo nikakršne zveze.

Kakorkoli že. Mislim in občutim pa, da so stvari, ki me ta trenutek zanimajo, tesno povezane med sabo, da so na bog vedi kakšen čudežen način prepletene, premešane in spojene v celoto. In je tako domišljija tudi spomin in spomin tudi domišljija. Kako pa naj si drugače pojasnim dogajanje z izmišljanjem novih teaterskih oblik, novih rešitev odrskih situacij, novih podob, gibov, glasov, mimike in vsega drugega, kar se mi lahko pripeti pri režiji katerekoli predstave. Od kod mi pridejo v glavo vsi izmisleki, te nove oblike in pomeni, ki jih posamezni elementi predstave dobivajo v ustvarjalnem procesu nastajanja. Nekaj od vsega tega konglomerata različnih reči gotovo prihaja iz spomina. Tam so bile v spominu slike stvarnih dogodkov in resničnih obrazov, čustev in misli, barv in oblik na dnu možganov shranjene, spravljene in pripravljene, da vsak hip, če je treba, skočijo iz skladišča in se pojavijo v vsej svoji konkretnosti. Spomin je tisti,

ki jih jemlje, trga in iztrga iz neposrednega, tekočega časa in neposredne, dogajajoče se stvarnosti. Spomin je tisti, ki jih vlaga in nalaga, razvršča in razvrsti v različne vzorce, asociativne zveze in druge povezave. Spomin je tisti, ki jih hrani. Ali je tudi on tisti, ki jih kliče na plan?

Najbrž že. Tako vsaj pravimo. Saj rečemo, moram se spomniti nekaj novega, moram se spomniti boljše ideje. In podobno.

Pa čeprav je med enim in drugim, med hranjenjem in klicanjem, razlika. Kar precejšnja razlika.

In pravzaprav bi morali govoriti o dveh spominih.

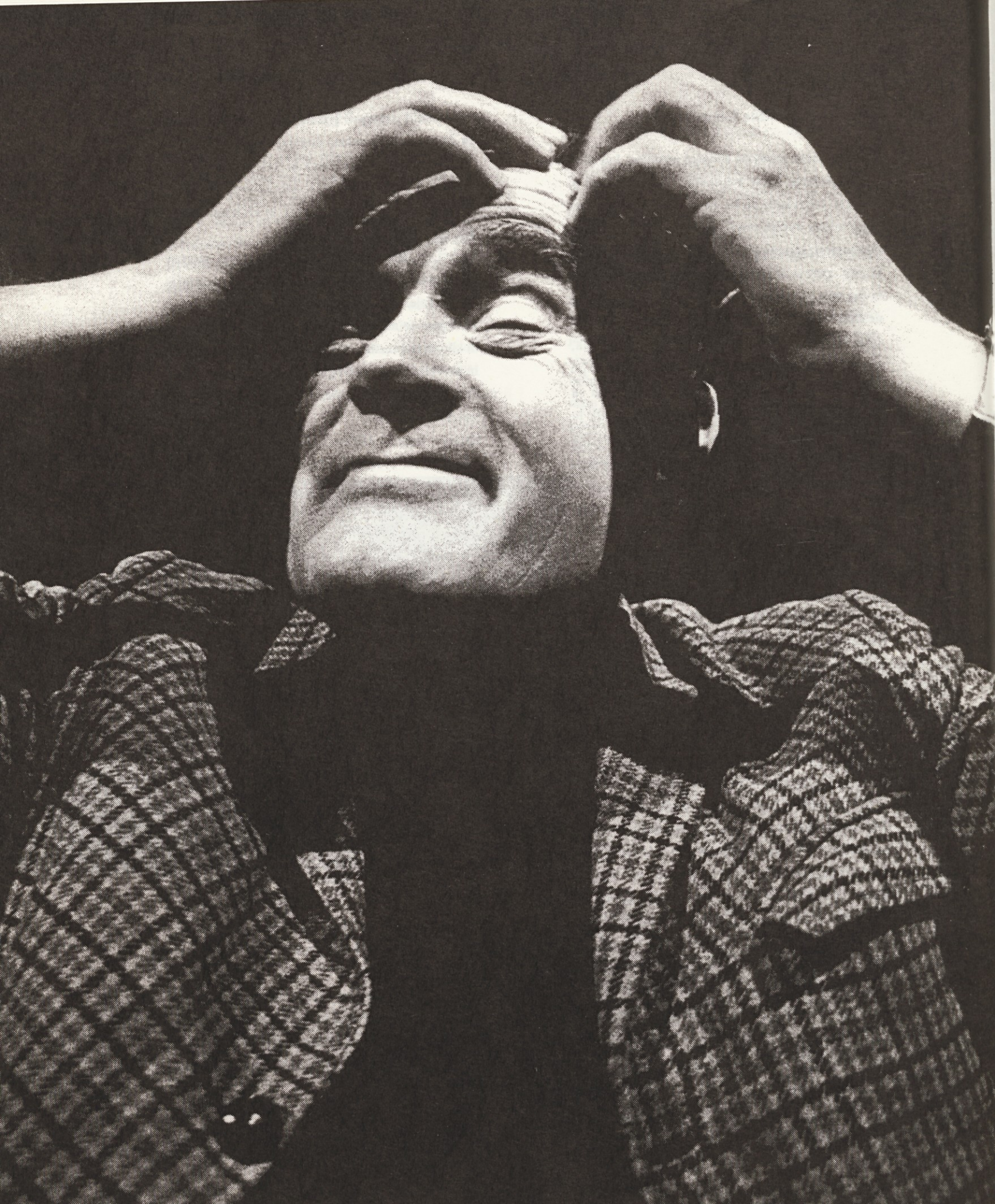
Prvi spomin – tisti, ki hrani – je običajen. Tak kot vsi. Vsaj pretežno.

Drugi – tisti, ki kliče – ni tak kot vsi. Čuden je. Nenavaden. Neurejen. Neobrzdani. Svoje glav. Razpršen. Iz trte zvit. Podložen z vrag vedi kakšnim zakonom psihotične iztirjenosti. S pomočjo arhiva iz prvega spomina spočne najbolj nenavadne kombinacije, povezave in zmršene pozicije. Posrečijo se mu najbolj nesmiselne kolobocije. Naredi se mu najbolj čudežen vrtiljak podob, ki so resničnejše od resničnosti same.

Nekoč – bilo je leta 1964, ko sem režiral v ljubljanski Drami Shakespearovega *Kralja Leara* – mi je spomin celo v sanjah razkril imenitno rešitev težkega mizanscenskega problema. Bitko v tragediji sem si zamislil kot zverinski in neusmiljeni boj desetih vojakov – ne boj, mesarsko klanje do zadnjega moža. Presunljiva scena. Krasna. Oder poln mrličev. Pretresljivo.

Ampak zdaj je šele nastal pravi problem. Kako spraviti mrtve z odra, ne da bi ugasnili luč ali spustili zaveso, kajti oboje bi prehudo zarezalo v tok dogajanja. Tega pa nisem hotel. Kaj tedaj? Če mrlič na odru pred gledalci nenadoma oživi, deluje smešno. Več dni sem se ukvarjal in mučil s tem. Brez uspeha.

Potem pa sem neko popoldne za hip legel in napol zadremal. In nenadoma mi je v polsnu šinilo v glavo. Kompletno sliko rešitve sem imel v trenutku pred očmi. Videl sem oder, prekrit s trupli po



krvavi borbi. Trenutek tišine. Nato se od strani prihotapita na oder Lear in Kordelija. Oprezata na vse strani. Očitno bežita, poražena in prestrašena... Tedaj se eden od mrličev dvigne. Zagledata ga in planeta stran od njega. Ampak tudi na tej strani se dvigne nekdo in jima prepreči beg. Pa tudi v sredini se pojavi tretji. In za njim četrti, peti... Obkolijo ju in ju zvežejo.

Mrliči so tako, pred mojimi zasanjanimi očmi, postali vojaki, ki so se dvignili, ko so uzrli svoj plen.

Menda nihče v teatru ni verjel v uspeh te ideje. Vstajanje od mrtvih vpričo občinstva, to bo gotovo huronski smeh in krohot?

Pa ni bilo tako. Celo nasprotno. Občinstvo je odrsko situacijo sprejelo s popolnim razumevanjem in na gostovanju v Varšavi smo doživeli aplavz na odprti sceni.

Pa še ena iz zadnjega časa.

Lani sem v Kranju režiral Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*. Vse je bilo čudovito in prav, le konec mi nikakor ni uspel. Naj sem poskušal to ali ono, vse je bilo nekako površno, pusto in brez soli. Logično že, prirodno tudi, ampak brez poudarka, brez kakršnekoli poante. Nič živega, vznemirljivega! Kar bi s posebno lučjo osvetlilo vso predstavo, celotno Kantorjevo pozicijo v mojem razumevanju te veličastne odrske osebnosti. Kot nekakšno poslednjo sodbo tega zločinca.

Mučil sem se in obupaval, obračal in prevračal svojo duševno kartoteko, primerjal in kombiniral in se na vse pretege trudil, da bi se spomnil česa uporabnega. Pa nič. Potem pa sem se nekoč proti jutru, okoli štirih je bilo – imam zapisano v dnevniku – spet zbudil iz morastih sanj in spet začel napenjati možgane in si predstavljati, predočevati različne slike. Začel sem z mrličem, ki leži na mizi in nad katerim mora v zraku brleti intenzivna modra luč. Že včeraj pa sem naročil Ivu – Kantorju, naj med zadnjim monologom drugo, prazno mizo premika po prostoru.

Naenkrat, sam ne vem, kdaj in zakaj, je prišlo do

nekakšnega stika med prvim in drugim spominom. Zagledal sem v svojih duševnih očeh Kantorja, kako stoji na mizi in se igra z veliko svetlečo kroglo. Svetilko, ki visi s stropa. Kakor Kaligula z luno. Dvignil se je nad vse. Nadčlovek. Kakor bog. In kot norec. Kakor nekdo, ki ga je sla po neskončni moči, po absolutnem, pahnila v norost, umsko omračenost in ga tako iztrgala svetu, ki mu je hotel zavladati. In poslednja sodba.

Oba spomina sta zlata vredna.

Ampak jaz imam rajši drugega.

ŠTROMAJER  
MADE IN JAPAN

21 5 1/4" High Density  
800 MB/CL50 FORMATTED  
MF-21HD / 1-44 GB

Index **K-21** Spomin Limited

- K - Ljubezen
- K - Umetnost
- K - Prijateljstvo
- K - Politika
- K - Sex



+ LZS  
LIGA ZA ZAŠČITO SPONZORJEN

BILE SO ŽELJE,  
BILA JE VOLJA  
IN SEVEDA - BILI SO  
UŽITKI...

*Člani ljudske brigade na položaju  
pred napadom na most pri Ljubici,  
september 1944. Za vsebnost fotografije  
odgovarja fotografski studio  
Mladost, Ljubljana, fotografirano*

ŠE POMNITE TOVARIŠI!

5124/1

**Ekran****revija za film in televizijo**

vol. 21 letnik XXXIII 7-8/9-10 1996

Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana  
tel.: (061) 318 353

**ustanovitelj in izdajatelj**

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**glavni urednik**

Stojan Pelko

**uredništvo**

Silvan Furlan

Max Modic

Simon Popek

Janez Rakušček

Majda Širca

Vlado Škafar

Marcel Štefančič jr.

Zdenko Vrdlovec

Miha Zadnikar

Melita Zajc

**tajnik**

Simon Popek

**Maska****revija za gledališče ples, in opero**

letnik VI. št. 4/6

Dunajska 22, 1000 Ljubljana  
tel./fax: (061) 1313 122

**ustanovitelj**

Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
soustanovitelj  
Institutum Studiorum Humanitatis

**glavna in odgovorna****urednica**

Irena Štaudohar

**izvršna direktorica**

Polona Mertelj

**uredništvo**

Uršula Cetinski

Eda Čufer

Emil Hrvatin

Simon Kardum

Mojca Kumerdej

Aldo Milohnič

**Formart****revija za vprašanja grafičnega in  
industrijskega oblikovanja**

št. 11

Levstikova 3

**ustanovitelj**

GZS

**glavna in odgovorna****urednica**

Vesna Teržan

**uredniški kolegij**

Eduard Čehovin

Nevena Đurić

Urša Geršak

Zora Stančič

Bojana Vajt

Vesna Teržan

**svet revije**

Tomaž Brate

Bojana Leskovar

(predsednica)

Miljenko Licul

Maja Kržišnik

Besim Spahić

Igor Ž. Žagar

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS ŠT. 415-  
42/92 se zaračunava 5% prometni davek od  
proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92)

fotografija na naslovnici  
Dejan Habicht

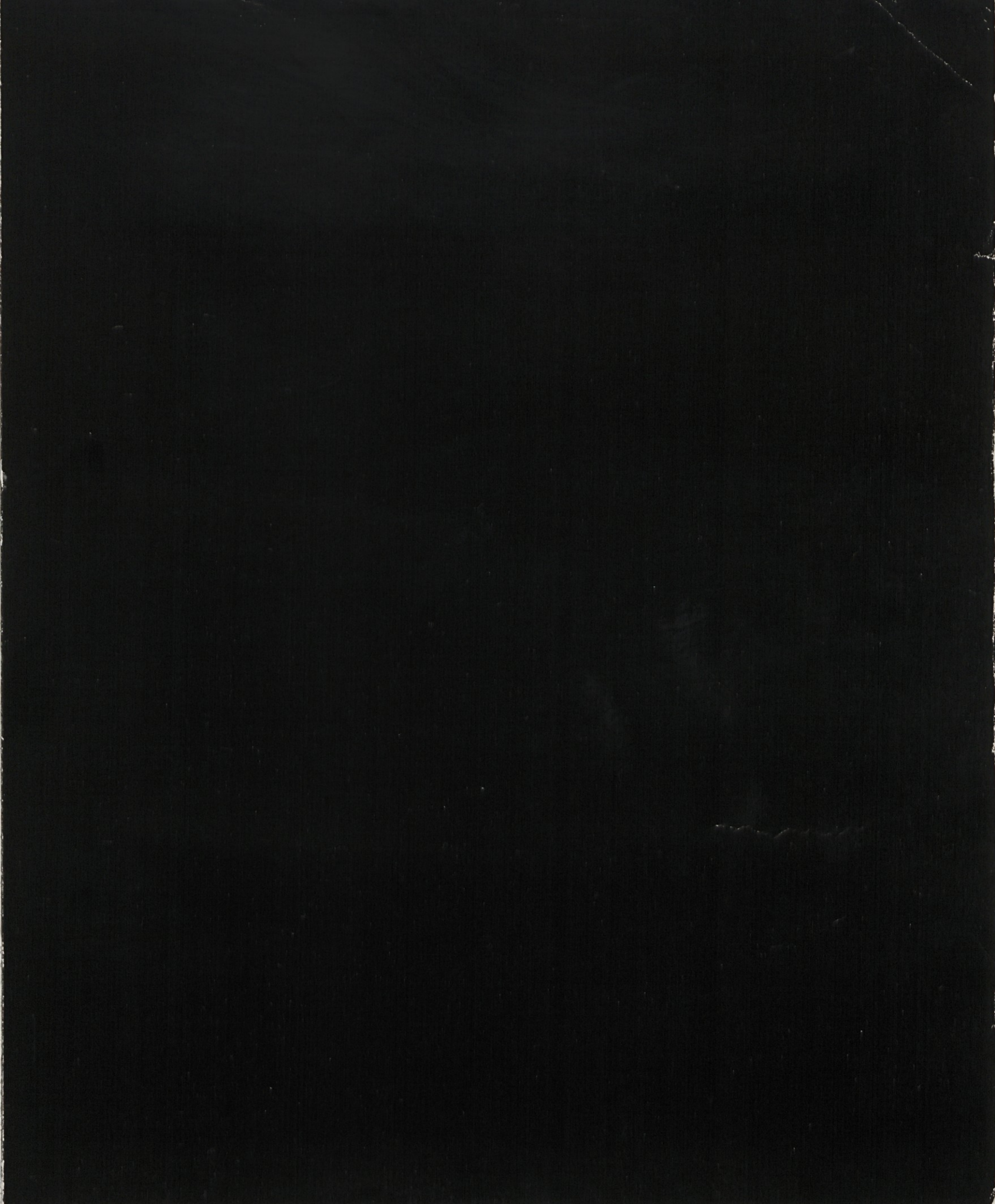
oblikovanje  
Eduard Čehovin

tisk  
Kočevski tisk

prelom  
KGB\*ZOD (Marko Drpič)

Za pomoč se zahvaljujemo Zavodu za odprto  
družbo, Slovenija





NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 1996



999705504, 7/10

COBISS ©