



NI MOGOČE ČAKATI ZAMAN

avtorski projekt / Leja Jurišić in Miklavž Komelj

Avtorja: Leja Jurišić in Miklavž Komelj

Avtorica predstave in izvajalka: Leja Jurišić

Scenografija, luč, kostumi: Petra Veber

Snemanje: mali film, Hana Vodeb, Vid Hajnšek

Tehnično vodstvo: Grega Mohorčič

Tehnična podpora: Simon Bezek, Brina Ivanetič, Žan Rantaša

Avtor knjige statičnega misterija: Miklavž Komelj

Avtor knjige slik: Miklavž Komelj

Urednica gledališkega lista: Tery Žeželj

Oblikovanje plakata, knjig in gledališkega lista:

Mina Fina, Ivian Kan Mujezinović / Grupa Ee

Fotografija: Ivian Kan Mujezinović in Petra Veber

Producenta: Barbara Poček (Gledališče Glej), Žiga Predan (Pekinpah)

Produkcija in koprodukcija: Gledališče Glej, Pekinpah, Leja Jurišić

Produkcija knjig: Pekinpah

Sofinancerja: Ministrstvo za kulturo, Mestna občina Ljubljana

Ni mogoče čakati zaman Miklavža Komelja in Leje Jurišić je soavtorski projekt dveh umetnikov, ki prvič sodelujeta. Odločila sta se, da bosta delila skoraj enoleten ustvarjalni proces, pri formiranju končnega umetniškega dela pa ne želita sprejemati kompromisov, zato sta ustvarila vsak svoje avtonomno delo z naslovom *Ni mogoče čakati zaman*.

Ni mogoče čakati zaman je del programa *Glej, rezident*.

Rezidentka med leti 2019 in 2021 je Leja Jurišić.

<u>UVODNIK, Tery Žeželj</u>	<u>4</u>
<u>SI HI TACUERINT,</u>	
<u>LAPIDES CLAMABUNT, Miklavž Komelj</u>	<u>27</u>
<u>LEJA, Bara Kolenc</u>	<u>39</u>
<u>POJDI S SEBOJ, Mark Požlep</u>	<u>45</u>
<u>O LEJI JURIŠIČ SKOZI</u>	
<u>OSEBNO FASCINACIJO, Maja Šorli</u>	<u>51</u>
<u>LUŠČENJE POMENOV V</u>	
<u>ODRSKI PISAVI PETRE VEBER, Primož Jesenko</u>	<u>57</u>
<u>O EMPATIJI, KI NI ZAMAN, Muanis Sinanović</u>	<u>65</u>
<u>MIKLAVŽ KOMELJ V</u>	
<u>MAGIJI BESEDE, Andrés Sánchez Robayna</u>	<u>71</u>
<u>SVETOST ČAKANJA, SKRIVNOST PRIČAKOVANJA.</u>	
<u>K STATIČNEMU MISTERIJU</u>	
<u>MIKLAVŽA KOMELJA, Tonko Maroević</u>	<u>77</u>
<u>ČUDEŽ, Miklavž Komelj</u>	<u>87</u>

UVODNIK
Tery Žeželj

Glejev rezidenčni program je eden izmed redkih produkcijskih modelov v Sloveniji, ki omogoča okolje in podporo za daljšo raziskavo na področju performativnih umetnosti. Vpeljuje oz. vrača nazaj delovanje, ki se upira logiki hiperprodukcije. Izhaja iz omogočanja občutka varnosti, ki je nujen za svobodo ob ustvarjanju v neki produkcijski hiši in za nadaljnje eksperimentiranje in preizkušanje. Tokrat je Glejeva rezidentka Leja Jurišić, ki je k soavtorstvu povabila Miklavža Komelja. V procesu sodeluje tudi s scenografko Petro Veber, njeno precej stalno sodelavko.

Z Lejo in Miklavžem smo se dobili na Skypu. Veliko smo se pogovarjali o daljavah, o povezavah, ki so nepričakovane, za katere se zdi, da so daljne, pa na koncu nepričakovano povezujejo in premoščajo navidez neobvladljive daljave. In veliko smo se pogovarjali o telesu, kar se zdi eno izmed nujnih izhodišč za premišljanje trenutnih razmer, ki zdaj že niso več tako trenutne. Kako se spreminja naš odnos do telesa? Se je intenziviral občutek drugosti? Kaj pomeni spodbujanje in intenziviranje percepcije telesa kot samostojne in koherentne celote, individua?

V pogovoru je ves čas ostajala podčrtana Lejina misel, da se telesa in uma ne da deliti, da je oboje eno. To bi lahko povezali z Merleau-Pontyjevim pojmovanjem telesa, kjer opozarja, da zaznavamo s celim telesom, da telo ni nekaj, kar imamo, ampak nekaj, kar smo. Lahko bi rekli, da to nenehno zastopa Leja s svojim opusom.

1.

Za začetek in širšo kontekstualizacijo vajinega srečanja in sodelovanja mogoče lahko najprej vprašam o vajinem poznanstvu. Sta se že prej poznala? Kako to, da sodelujeta?

LEJA JURIŠIĆ

»Prvič sva se srečala na komemoraciji za Tomaža Šalamuna na Metelkovi, kjer sem nastopila z delčkom predstave *I fear Slovenia*, kamor je bila vključena Šalamunova poezija. Po nastopu je Miklavž Komelj pristopil k meni s popravkom ene besede v pesmi. Potem sva se, ne vem več, zakaj, skupaj od srca smejala. V tem smehu sem jaz prepoznala neko bližino, neko močno povezavo.«

MIKLAVŽ KOMELJ

»Zanimivo, sploh se ne spominjam, da je bila v nastop vključena Šalamunova poezija, in tudi ne tega, da je šlo za odlomek iz predstave *I fear Slovenia*; tega očitno sploh nisem opazil; spominjam se samo, da je bil to ples ob Allegrijevi glasbi, kar je učinkovalo zelo nenavadno in na neki način metafizično. Pozneje pa sva sodelovala pri *Izumitelju na zemlji* Bare Kolenc. Takrat me je Leja Jurišić nekajkrat presenetila s svojimi mimogrede izrečenimi modrostmi; zapisal sem si par njenih takih izjav, v procesu pa me je pripravila celo do tega, da sem se enkrat udeležil fizičnega ogrevanja igralcev, ki ga je vodila – in takrat sem se spet veliko naučil. V znak hvaležnosti sem ji posvetil že malce prej napisano kratko pesem – in to je pesem o kamnu, o skali, ki tudi, ko leži na tleh, ni inertna, ampak lovi ravnotežje. In v procesu najinega sodelovanja v projektu *Ni mogoče čakati zaman* sem presenečeno ugotovil, da je bila ta pesem že napoved tega sodelovanja, saj Leja Jurišić v svoji predstavi v okviru tega projekta komunicira s kamnom.«

2.

Vajin način sodelovanja je zelo zanimiv. Nekako bi lahko rekli, da si delita en proces in hkrati ostajata vsak v »svojih« medijih ter delata ločeno, vsak na svojih »končnih produktih«.

LEJA JURIŠIĆ

»Soavtorji nujno pogojujejo način ustvarjanja in končno obliko umetniškega dela, sploh če sodeluješ s tako vrhunskimi in avtonomnimi umetniki. Skupno takim sodelovanjem je, da so izjemno intenzivna, da se dela noč in dan. Matrice pa ni. Z vidika truda bi bilo veliko lažje, če bi šlo po neki že znani matrici, z vidika končnega umetniškega dela pa ravno nasprotno. Matrica daje varnost, a predpostavlja ujetost.

Posebnost sodelovanja z Miklavžem Komeljem je, da po enoletnem skupnem ustvarjalnem procesu, ki je bil po moje zelo globok, nastanejo tri avtonomna dela, za katera je odgovoren vsak avtor, torej vsak od naju sam. Komelj je to predlagal že na samem začetku in meni se je zdel tak predlog zelo logičen za to sodelovanje, predvsem pa izjemno direkten in iskren. Točno taka iskrenost in direktnost sta pravi način sodelovanja. V resnici pa gre tudi v duetih z Mandićem in Lazarjem za izrazito sopostavljanje dveh avtonomij. V projektu *Ni mogoče čakati zaman* avtonomnost najde zopet novo rešitev. Predstava *Ni mogoče čakati zaman* bo zagotovo nekaj drugega, kot je bila *De facto (Pojdi s seboj)*. Ravno tako kot je bila *De facto* popolnoma drugačna od *Skupaj*.«

MIKLAVŽ KOMELJ

»Sodelujeva vsak v svojem mediju oziroma medijih. To seveda pomeni tveganje, da povezava med najinimi deli ne bo na prvi pogled vsem očitna, toda obenem sem prepričan, da je lahko tako še globlja in da je sodelovanje lahko tako še intenzivnejše. Navsezadnje ta najin skupni projekt ves čas eksplicitno tematizira daljave, srečanja med popolnoma različnimi svetovi, ki se lahko povezujejo,

ampak na ne povsem predvidljive načine. In se ves čas sprašuje, kaj sploh je bližina in kaj daljava. To je že od začetka interkontinentalni projekt in poleg naju je tukaj mistična oseba, ki se skrivnostno pojavlja na slikah. In najin način sodelovanja niti ne predpostavlja, da bi moralo biti vsakemu od naju blizu delo drugega, ki bo predstavljeno javnosti kot rezultat tega procesa. Vsak prevzema odgovornost za svoj del in to se zdi tudi meni najbolj pošteno. Ravno to šele omogoča neprisiljeno interakcijo na različnih nivojih. Moj statični misterij *Ni mogoče čakati zaman* je bil na primer v izhodišču zasnovan povsem neodvisno od tega skupnega projekta, toda brez tega sodelovanja gotovo ne bi bil povsem enak; zlasti v besede zbora plesalk na koncu je vpisanih tudi nekaj spoznanj, ki so zelo neposredno povezana z mojimi obiski na Lejinih vajah, kjer me je vsaj enkrat pripravila celo do tega, da sem se vrtel kot derviši.«

3.

Definicija vajinega sodelovanja se izmika bolj klasičnim, prakticirata drugačno sobivanje, kjer vaju proces združuje, in lahko bi rekli, da se morata sproti učiti in raziskovati, kako sodelovati. Kaj so značilnosti takšnega sodelovanja?

LEJA JURIŠIĆ

»Ko berem statični misterij, se prepoznam tudi na drugih mestih, ne samo v zboru in na koncu. Je pa verjetno vprašanje, kdo je ta jaz, ki se tam prepozna. Sprotno učenje je v bistvu vedno nujno za dobro sodelovanje oziroma za kakršenkoli napredek. Na neki način prav zato tudi sodelujem s takimi avtorji. Je pa res, da takšna sodelovanja zahtevajo precej poguma. V sodelovanjih je bistveno, da si, kar se tiče dela, to, kar si. S tem ne mislim tega, da se znotraj sodelovanja ne spreminjaš, gre za to, da ne omahuješ zaradi dobrega počutja ali všečnosti. In sodelovanja so različna: kako jaz sodelujem s pesnikom,

piscem, se seveda razlikuje od sodelovanja z nekom, ki si deli moj medij. Metode kreacije nekoga, s komer si deliva medij, poznam vsaj približno. Komeljevih pa ne.

Sodelavci, ki jih izbiram, me zanimajo zato, ker je njihovo delo, ki sem ga videla, slišala ali prebrala, v meni nekaj intenzivno fizično vzdramilo, me na nekem nivoju zbudilo ali bolje – oživelo. In to se je zgodilo s Komeljevo poezijo, ki sem jo poznala veliko prej kot njega osebno. Njegova poezija je neverjetna. Tudi ostalo pisanje. Zame je on največji živeči slovenski pesnik, kalif besede.

Že prej sem prebrala veliko njegovih del, tekom procesa pa sem brala večinoma njega. To ni bila odločitev, to je postala nuja. Poskušala sem predelati tudi čim več virov, ki jih je mimogrede navajal v pogovorih. Celostno pa sem ob njem lahko brala samo še Toni Morrison, edino črnsko nobelovko, in *Drugi spol* Simone de Beauvoir. Dobro, tudi zavestno sem hotela vzpostaviti vsaj nek odmik z branjem ženske pisave.

Preposlušala sem vse posnetke, kjer je nastopal, prebrala vse intervjuje, do katerih sem se lahko dokopala. In ko mi je zmanjkalo, sem ga povprašala, če kaj novega piše in če bi bil tako prijazen, da bi mi to poslal. Še dobro, da tako veliko dela, da je lahko zapolnil mojo (vedo)željnost. Zapolnil ni prava beseda. Zadovoljil, da, ta je prava. Vse to se je intenzivno vpisovalo vame in v moje postopke dela v studiu. Točno, še nekaj je skupnega procesom v tej trilogiji. To, da je povezava s soavtorji izjemno močna, v studiu pa sem večino časa sama (smeh).«

MIKLAVŽ KOMELJ

»Zelo mi je blizu, da ni bilo tu res nobenega vsiljevanja. Leja Jurišić me je povabila k sodelovanju, potem ko sem ji razlagal, da mi je včasih obisk pri zobozdravniku manj neprijeten kot obisk gledališča. Njena tolerantnost je neverjetna in me vedno znova spravlja v začudenje. Vsekakor naju z Lejo Jurišić najgloblje družijo ravno to, da se ne pretvarjava, da naju nekaj apriorno družijo ali da bi

morala imeti na karkoli skupne poglede. Seveda se prav na ta način lahko vzpostavijo mnogo globlje povezave, kot bi bile povezave na osnovi skupnih pogledov. Sicer pa se mi bo zdelo pri vsem skupaj najbolj dragoceno, če bo iz tega, kar bo nastalo, mogoče začutiti, da so ob vseh razlikah med nama prišli kamni v moja likovna dela in v njeno predstavo iz istega prostora, ki je zelo konkreten in zelo magičen.«

4.

Predstava *Ni mogoče čakati zaman* je skupaj s predstavama *Skupaj* in *De facto (Pojdi s seboj)* tudi del trilogije, kjer se v vsakem procesu srečaš z moškim iz drugega medija. V tokratnem procesu gre za srečanje koreografke in plesalke s pesnikom in slikarjem. S čim se ukvarjaš v tej predstavi?

LEJA JURISIČ

»S praktičnim misterijem, kako pride telo do besede in beseda do telesa. Od kod govori telo in od kod beseda? Kaj slišimo? Kaj so značilnosti utišanega? Če se sprašujem o zaznavanju, se sprašujem o identiteti. Ko se sprašujem o konstruktivni identiteti, se sprašujem o konstruktivni civilizaciji. Čigava sta slovnica in jezik, v katerem se danes svet izraža?

Toni Morrison, ki je v tem procesu z vidika besede kot rečeno stala ob strani Miklavžu Komelju in meni, je leta 1993, mislim da prav v intervjuju ob prejemu Nobelove nagrade, rekla, da jo skrbi za jezik, ki ji je bil dan ob rojstvu, za jezik, v katerem sanja. In med drugim tudi to, da je dobrota v jeziku utišana. »*Dobrota je resno zelo naporena, težka. Ne da se je zapeljati. In vse, kar sem jaz delala v svojem pisanju, je bilo, da sem poskušala najti jezik zanjo.*« Navdihujoče. Druga ženska, ki me je navdihovala, pa tudi spravila v nekem trenutku tega ustvarjalnega procesa v resno negotovost, je Simone de Beauvoir z *Drugim spolom*. Mislim, da bi morala biti ta knjiga izdana v slikah za otroke.

Ponovno branje tega teksta me je resno vrglo iz tira. Ob tem, da mene kot žensko zgodovinsko tako močno pogojuje in konstruira pasivnost, čakanje, pripravljanje teritorija za nekoga drugega, da se bo razcvetel in osvojil svet, mi je postalo fizično slabo, dejansko so mi ošibile noge. Saj je to čisto nasprotje tega, kako funkcioniram in vidim sebe v svetu. In ko je naslov, ki je bil najprej naslov Komeljevega statičnega misterija, preskočil na celoten projekt, so se stvari osmislile in sem se pomirila. Čakanje je očitno pomemben del mojega telesa, mene, zaradi ponavljajoče tisočletne prakse je to zapisano v mojih genih in je izjemno pomembno, da tega ne zanikam. Ne govorim o tem, da bi to pasivno sprejela, ah, kar je, pač je, ampak o tem, da razmislim, kako je čakanje lahko kvaliteta v akciji. Je pa bistven celoten naslov *Ni mogoče čakati zaman*. Ker če bi bilo čakanje zaman, bi imela hud problem. Že v otroštvu se mi je zgodilo eno čakanje, ki hvala bogu ni bilo zaman, mi je pa vzelo zaupanje v sistem. To ni bilo nedolžno čakanje. V primeru Iskra Delta, ki je še danes zavrt v tančice, so mi, devetletni deklici, kar na lepem in brez pojasnil odpeljali očeta v preiskovalni zapor z obljubo, da se vrne čez en mesec. Čez dva meseca. Spet ne. Čez tri mesece. Potem otrok, za katerega je to dolga doba, zavestno neha čakati, ker ni neumen. Pozdavevno čaka in hkrati ne verjame več (v nič). Ko so izčrpali vsa sredstva za zavlačevanje, da bi utemeljili sum kaznivega dejanja, ko jim to ni uspelo in je bil izčrpan čas maksimalnega trajanja preiskovalnega pripora, je prišel nazaj. Drugačen. Potem smo čakali še naslednjih deset let, da mu je uspelo dokazati nedolžnost in je bil pravnomočno oproščen. To izbrišeš. Ne čakaš. Pomagati ne moreš. Živiš po svoje. Nato se zaveš, da si ves čas čakal. In je optimistično, da čakanje ni bilo zaman.«

5.

S čim pa se ukvarjata tvoja dva projekta, Miklavž? Se povezujeta z Lejino predstavo?

MIKLAVŽ KOMELJ

»Gre za že omenjeni statični misterij in za knjigo 223 likovnih del na papirju, ki so nastajala od julija 2019 do oktobra 2020; večina predstavljenih del je nastala v času najinega sodelovanja. Za obe knjigi, besedno in likovno, je bistvena tematizacija daljav, ki so skrajno blizu in skrajno konkretne, in komunikacije preko zelo oddaljenega prostora. Za knjigo slik je slikarka Joni Zakonjšek ob oredstavitvi na knjižnem sejmu dejala, da »so živa vstopanja v krajino Brezčasja, polna magične vizualne poezije, evokacije,« in da »združujejo nasprotja v stopnjevanju notranje zbranosti, duhovne napetosti, kjer zasijejo v nedolžnosti, skrivnosti. V spomin mi priključijo Giotta, le da se je svet od takrat zelo spremenil. A Miklavževa pesniška in likovna dela v svoji nujnosti zmorejo biti, nositi ves svet v tem trenutku, resnična in svobodna žarijo v tem, kar je vselej prisotno in sveto.« Na vprašanje, ali se knjigi povezujeta z Lejino predstavo, moram odgovoriti z vprašanjem, kaj sploh je povezovanje. V procesu najinega sodelovanja se je kot resnična bližina vedno znova pokazalo prav sprejemanje daljav. In seveda, povezava se lahko dogaja tudi kot nasprotje. Zdajle sem se spomnil, da je bila pravzaprav v nekem hipu mimogrede izrečena Lejina pripomba o dvomu – njena afirmacija dvoma – izhodišče za to, da sem v svojem tekstu razvil afirmacijo gotovosti nasproti dvomu. *En esto yo no puedo dudar*^{*}, kot pravi sveta Terezija Avilska. In to je zelo globoka in zame zelo pomembna povezava, tudi če je nihče ne vidi. Kar pa zadeva samo čakanje, ga ne razumem kot nekaj pasivnega; pravzaprav tematiziram, kako se njegova pasivnost s stopnjevanjem transformira



O tem ne morem dvomiti

v aktivnost, tematiziram preskok, s katerim se percepcija transformira v kreacijo. Čudež umetnosti je vedno znova prav v tem preskoku, ki prepozna kreacijo kot najglobljo resnico same percepcije.«

6.

Mogoče lahko še malce več poveš o tekstu *Ni mogoče čakati zaman*, ki je nekako tudi izvor naslova *Lejine predstave*.

MIKLAVŽ KOMELJ

»Tekst je zvrstno nekje med pesnitvijo in odrskim tekstom, ampak pri pisanju se za to, kako vse skupaj zvrstno opredeliti, nisem menil. Čeprav seveda že sintagma »statični misterij« nakazuje na neko referenčno polje, na Maeterlinckovo statično gledališče, na Pessovo statično dramo in tako naprej. Paradokсно mi je zavest o možnosti, da bo ta tekst lahko objavljen v kontekstu tega skupnega projekta, omogočila, da sem še laže pisal ne glede na vse, brez misli na to, kako bi bilo to mogoče označiti, klasificirati, umestiti. Kajti to je tekst, ki bi se ga vsaka založba ustrašila že zato, ker ne bi bilo jasno, kako ga klasificirati. Ali se povezuje s predstavo, pa bo odvisno od predstave.

Izhodišče zanj je sufijska legenda z Jave, ki sem jo našel v antologiji sufijskih tekstov Eve de Vitray-Meyerovitch. Glavna oseba je Sunan Kalidžaga. To je pomembna zgodovinska osebnost javanske zgodovine druge polovice 15. in zgodnjega 16. stoletja, eden od devetih svetnikov javanskega islama, po njem se imenuje tudi indonezijska državna univerza. V tej legendi nastopa kot spreobrnjeni zločinec, ki je srečal svojega učitelja Sunana Bonanga tako, da ga je napadel kot razbojnik. Sunan Bonang pa mu je rekel, da živimo samo en trenutek in da naj pogleda bananovec – in bananovec je bil spremenjen v zlato. In Sunan Kalidžaga, ki ima tedaj še drugo ime, bi rad, da ga Sunan Bonang nauči, kako se

pride do te čudežne moči. On pa mu samo reče, naj ga čaka ob reki. In Sunan Kalidžaga ga res čaka, čaka, čeprav je videti absurdno, niti za hip ne podvomi, z zaupanjem ga čaka štirideset let, dokler on ne pride. In ko on pride, Sunan Kalidžaga že sam ve vse, česar bi ga lahko on naučil. Ponovno ga je lahko srečal šele v trenutku, ko je sam prišel do vsega, kar bi mu on lahko dal. In zavest o tem se mi zdi pomembna pri vseh sodelovanjih in tudi branjih. Dejansko lahko od nekoga drugega zares sprejmemo samo tisto, kar na neki način že imamo v sebi, zares lahko dojamemo samo tisto, do česar smo že sami prišli – ampak srečanje je ravno v tem, da si priznamo, do česa smo že prišli, spoznanje je prav v tem, da si upamo sprejeti, kar že vemo. Nietzsche nekje pravi, da je človeku najteže, da si prizna, kar v resnici že ve. Sunan Kalidžaga resnično poseduje to, do česar je sam prišel, šele ko ponovno vidi Sunana Bonanga. Sicer pa je moj tekst tekst o času, o tem, kaj resnično pomeni en sam trenutek. In obenem je to tudi tekst proti času, proti toku današnjega časa, kajti čakanje, ki ne more biti zaman, nasprotuje današnji doksi, da je pravo čakanje ravno tisto, ki je zaman. V nekem smislu anti-Beckett, seveda z globokim spoštovanjem do Becketta. Zelo globoka inspiracija pri pisanju mi je bil sufizem, tekst je napisan z zaupanjem, da svet vodijo druge sile, kot so tiste, ki jih današnja materialistična civilizacija priznava kot edino realnost. In obenem je ta tekst nastal v poskušanju, da bi beseda znova našla tisto magično moč, ki je lahko spreobrnila Sunana Kalidžago. Mislim, da današnji dominantni diskurzi prav načrtno počnejo vse, da beseda ne bi imela resnične moči. V puščavi današnjih diskurzov priti do prave moči besede je proces, ki je analogen temu, kako spregovori kamen.«

7.

In pa še zadnji dve bolj splošni vprašanji: kaj so značilnosti dobrega sodelovanja?

MIKLAVŽ KOMELJ

»Značilnosti vsakega res dobrega sodelovanja so v tem, da je to sodelovanje vsaj nekoliko podobno sodelovanju Leje Jurišić in Miklavža Komelja pri projektu *Ni mogoče čakati zaman*.«

LEJA JURISIĆ

»Definitivno. Dobro sodelovanje je zame sodelovanje z umetniki, ki so do konca predani svojemu delu. Taka sodelovanja naseljujejo najrazličnejše prostore in čase, saj ideje ne vznikajo po vnaprej določenem urniku. In niso vsi koraki v takih procesih kot sprehod po mehkem spomladanskem mahu z bosimi nogami. Vsake toliko pohodiš tudi kakšen zelo špičast kamen.

Dobro sodelovanje rezultira v kvalitetnem umetniškem delu. Na tem mestu bi rada omenila Petro Veber, ki je na več ravneh bistvena za ta projekt. S Petro Veber sodelujem že deset let in najina sodelovanja so, lahko rečem, zelo dobra.

In zaupanje. Ne pogojevanje, ampak globoko zaupanje.«

8.

Kaj so za vaju osnovni pogoji za normalno ustvarjanje?

MIKLAVŽ KOMELJ

»Joj, kako naj vem, kdaj je ustvarjanje normalno? Seveda si vsak želi zase čim boljše pogoje. Po drugi strani seveda tudi najboljši pogoji še niso nikakršna garancija, da bo nekaj vrednega nastalo. Louis Adamič v knjigi *Orel in korenine* opisuje, kako sta se po drugi svetovni vojni Tito in Kardelj malce obupano spraševala, kaj je zdaj to, ko so vendar dali umetnikom tako dobre pogoje, umetnost, ki nastaja, pa je slabša kot pred vojno. Resnično ustvarjanje pa je vedno samo tisto, ki je brezpogojno.

Skratka, ne upam si reči ničesar splošnega, zase pa lahko samo rečem, da sem neskončno hvaležen Leji Jurišić za povabilo k temu projektu, ki mi je v sodelovanju z društvom Pekinpah in Gledališčem Glej omogočil realizacijo dveh knjig, ki sta popolnoma zunaj konceptov današnjih slovenskih založb; to povabilo je bilo pravi čudež, brez njega mogoče letos sploh ne bi preživel ali pa bi me ljudje linčali. Tako pa si me niso upali, ker me je kot neviden ščit varovalo dejstvo, da sodelujem z Lejo Jurišić pri projektu *Ni mogoče čakati zaman.*«

LEJA JURISIĆ

»Na splošno imam kar težave z besedo *normalno* oziroma ne vidim toliko normalnosti na tem svetu. Za moje delo je nujno, da imam vsak delovnik tekom procesa na razpolago dovolj velik ogrevan prostor z lesenimi tlemi, kar mi je za ta projekt zagotovila prav Glejeva rezidenca.

Nekdo, ki je šel ravno mimo, je komentiral, da se je Miklavž pohecal z zgornjimi besedami. Jaz bom te besede vzela resno, ker so čudovite. Najlepša hvala, Miklavž Komelj.«

V tokratnem gledališkem listu so zbrani prispevki, ki z različnih perspektiv in z različnimi pristopi kontekstualizirajo delo Leje Jurišić, Miklavža Komelja in Petre Veber. Poleg teoretskih esejev in impresij/refleksij pa list najprej odvarjata Miklavževa pesem in esej, ki iz daljne prihodnosti gleda »nazaj« na bližnjo prihodnost, na predstavo, ki se ima zgoditi premierno 4. decembra. Ob zaključku enoletnega ustvarjalnega procesa bosta izšli tudi dve Miklavževi knjigi: knjigi slik in dramske pesnitve.

Prijetno branje in gledanje!



Vem.
Zdaj, ko si tukaj, vidim,
kako sem sam.
Ti nisi moja družba.
Ti si moja samota.
Jaz nisem tvoja družba.
Jaz sem tvoja samota.





Glej, kako čaka
Glej, kako čaka
Glej, kako čaka
Glej, kako čaka
Glej, kako čaka
Glej, kako čaka



!
!
m!
m!
m!
m!



Vs
Op
Op
Ha
O
O
V
N
T
O
O
O



... je sublimno, sveto, vzvišeno.

... prôsti ...

... prôsti ...

... ahahahaha!

... prôsti ...

... prôsti ...

... se je sublimno, sveto, vzvišeno.

... ni razlike.

... o je sveta vojna.

... D, vzdržimo Srečanje!

... D, vzdržimo!

... D, vzdržimo!



Zdaj, ko si tukaj
kako sem sam

NAN BONANG:



Nikoli nisi pro
niti vrstice sv



ko si tukaj, vidim,
sem sam.

NANG:

oli nisi prebral
vrstice svete Knjiige.

vem, da bo p
Moje čakanj
brez zakaj,
vem, da bo p
Prišel bo sèm
Rekel mi je,
Jaz nimam n
Jaz sem se u
Jaz nimam n
Lahko je mis
da me nekaj
Jaz
vem, da je to
moja absolut
odločitev pre
Lahko je mis
da je ta moja

orišel.

e je brezpogojno,

orišel.

n, ker je reka tukaj.

naj ga čakam ob reki

iti trenutka počitka.

stavil.

iti trenutka počitka.

liti,

determinira.

, kar me determinira,

no svobodna

d začetkom sveta.

liti,



On je samo videl,
kako je v resnici.

In jaz sem takoj videla
kako je v resnici.

Jaz nočem ničesar zmotiti.

Ce hočem samo to, kar hoče Bog,

Bog ne more hoteti
ničesar, ničesar nočem.

Vsem.

To ni čaranje. To je čakanje.

To, da je bilo drevo



(Tišina.)

Tisti trenutek je bilo ustvarjeno iz nič.

In to ni drug trenutek.

Mi živimo samo en trenutek. (dupne)

S tem smo za večno iztrgani minljivosti. -u-

Seveda vem, da sem tisti, ki ga čakam,

jaz sam.

Kot so ptice, ki so šle iskat Simurga,

ko so našle Simurga, videle,

da so same Simurg.

Toda to, da so same Simurg, so videle,

šele takrat, ko so našle Simurga.

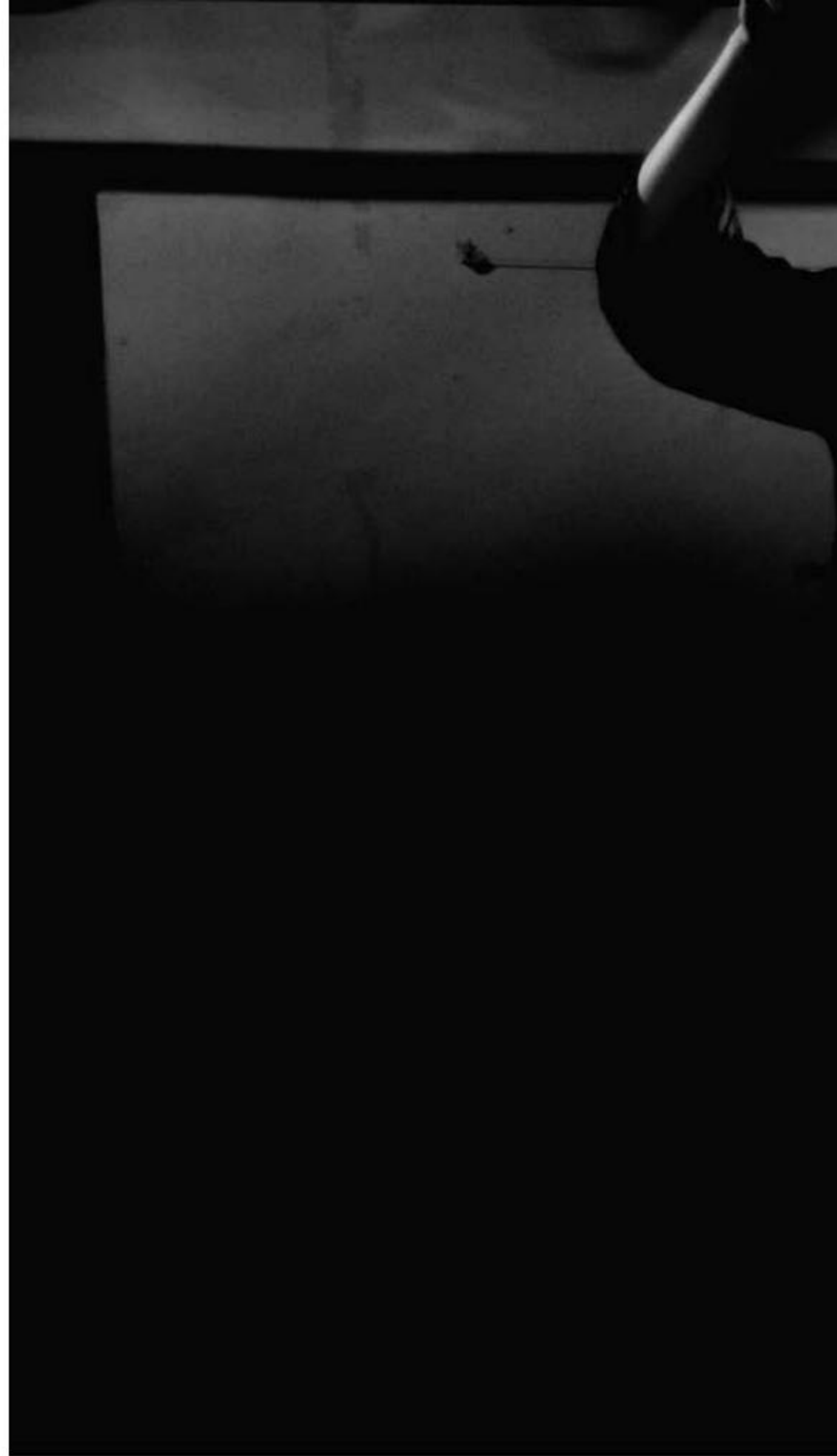
Šele takrat, ko so videle Simurga.

Šele takrat, ko so prišle k Simurgu.

Ńobena misel me ne more

potolažiti.





je rekla:
»Najini duši sta se poljubili
in povabil si me
na potovanje v neznano.
In jaz sem sprejela.«
In če več ne govorijo
o tem,
je to zato, ker si ne upajo,
~~imeti moči govora.~~
A jo še vedno imajo.
Pravijo, da je spoj časa in večnosti
katastrofičen,
ker pri tem izhajajo iz časa,
ne iz večnosti.

Mislil sem, da se upiram.
Mislil sem, da se bom s svojo
iztrgal iz človeške družbe.
Mislil sem, da se upiram,
a sem s tem sledil nekemu t
ki me je nosil.
To je bilo premalo.
Mislil sem: transgresija



Avtorica kolažev: Petra Veber

imi dejanji

ku,



SI HI
TACUERINT,
LAPIDES
CLAMABUNT*

Miklavž
Komelj

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circoscrive
[...]*

*Izvrstni umetnik nima nobene zamisli,
ki je ne bi vseboval že sam marmor
[...]*

Michelangelo Buonarroti

1.

»In odgovori in jim reče: Pravim vam, če ti umolknejo, vpilo bo kamenje.« (Lk, 19, 40.)

Danes smo prišli v to obdobje. Videti je, da so glede bistvenega vsi umolknili, tudi če govorijo, in da mora nenadoma vpiti kamenje.

Je to manj? Je to več? Je to skrajna točka noči? Je to točka, kjer se tisti, ki bdijo, srečajo s tistimi, ki so se prvi prebudili v novem jutru?

Ali lahko v predstavi Leje Jurišić resnično vsaj za hip zaslišimo glas kamnov?

Je tako slišala kamen, da ga zaradi nje tudi mi slišimo? Je bilo to vpitje? Je kamenje zavpilo? Zapelo? Zašepetalo? (Kot pri starih Keltih.)

Jalâl âl Dîn Rûmî v pesnitvi *Masnavî* govori o govorečih kamenčkih. Âbû Jahl je imel v pesti kamenčke. In je preizkušal Preroka Mohameda, naj pove, kaj ima skrito v roki, če res pozna skrivnosti Neba. On pa mu je rekel: *»Kaj hočeš, da naredim? Naj jaz sam rečem, kaj so tiste stvari, namesto da bi one povedale, kako sem jaz zvest in pravičen?«* Âbû Jahl odgovori: *»Drugo je bolj nenavadno.«* Prerok odgovori: *»Da, ampak Bog ima še večjo moč.«* In v tistem hipu se oglasijo kamenčki in izpovedujejo vero. Ko je Âbû Jahl zaslišal kamenčke, je pobesnel in jih vrgel na tla.

Vse to se dogaja danes.

2.

Kamen za Lejo Jurišić v tej predstavi ni rekvizit. Je soigralec. Ona mu namenja dolgo, poglobljeno, nežno pozornost (pozornost, ki jo vidimo na odru, je rezultat dolgih ur in dni skoraj zenovsko skoncentriranih vaj), ob kateri se lahko zavemo

arbitrarnosti naše aprioristične predstave, da kamen ni živo bitje.

Kako je potem sploh mogoče udariti kamen? Ampak ko recimo kamen zgrmi na tla – ali ni tudi to njegova govorica? In celo če kamen udariš s kovino, če ga napadeš – ali ne spregovori on sam, ali ne spregovori z živim ognjem, z iskrami? Udarec najde v kamnu iskro, brez njega bi obtičala v kamnu, pravi Njegošev Iguman Stefan.

Kako Leja Jurišić komunicira s kamnom? Se s svojo prezenco pokloni njegovi prezenci? Ga oživlja? Ga pušča indiferentnega? Ga gane? (Vznemirile so jo *las piedras enternecidas* iz misterija *Božanski Narcis* Juane Inés de la Cruz.) Se z njimi igra kot punčka? Je ikonoklastična ali izvaja neki ritual?

Ne počiva. Tudi ko počiva na kamnu, ne počiva. Jure Detela v neki pesmi piše o šamanih, ki vse življenje nosijo kamne, da se sprostijo v smrti. Nekoč si je nekdo v času, ko je Leja Jurišić sodelovala pri predstavi *Izumitelj na Zemlji*, kot vodilo za svoje lastno delovanje zapisal njene mimogrede izrečene besede: »Ljudje mislijo, da se morajo sprostiti. Jaz pa mislim, da se ljudje nikoli ne bi smeli sprostiti.« In zdaj vidimo, da tudi kamen ne počiva. Če se naslanja na tla, se vsa tla naslanjajo nanj. Njegova negibnost ni inercija, ampak interakcija sil.

Ona v nekem trenutku reče o kamnih: »Tako močni so, da meni omogočajo vse.«

Omogočila nam je vpogled v del zapiskov, ki si jih je delala v času pripravljanja predstave. Vse je povezano s kamni. »Marijin aksiom« v odnosu do kamna modrosti (*lapis philosophorum*) v Jungovi interpretaciji alkemičnega procesa, progresija od števila 4 do 3 do 2 do 1 ... Demokrit, duh v atomih ... Kamen spotike iz evangelijev ... Rudi Šeligo, *Kamenje bi zagorelo* ... Dante, kamen, sinonim za smrt ... Julius Evola ... (Tega

kontroverznega avtorja ji je gotovo podtaknil kontroverzni sodelavec; a če je že omenjen, naj navedemo besede iz članka o magiji kreacije, ki jo je objavil v glasilu Marie de Naglowske: *»Ta misterij boste razumeli, ko boste spoznali globoko misel, ki vznikla iz vašega celotnega telesa kot nekaj težkega in drhtečega, plastičnega in elementarnega. To je dih mesa in kosti, želja kamna.«*) Kamniti gost in Don Giovanni. Plečnikov nagrobnik. Njogoš: *»Na krvavi kamen oltar pravi.«* *»Kaj za vruga, ste okameneli?«* Paracelsus in norčev vogelni kamen. Barthesov *Dnevnik žalovanja*: *»Obup: beseda je preveč teatralna, je del govorice. Kamen.«* Staroverci, kamni in kačje glave ... Rea da v tkanino zaviti kamen Kronosu ... In Molloyevo štetje kamenčkov v Beckettovem *Molloyu* ...

Vse polno povezav, referenc, asociacij. Toda ona je na odru sama s kamnom.

»Kamen sedi na kocki, jaz slonim ob njem in mu preberem Žirafa Djune Barnes.«

Toda kako naj vemo, ali niso morda kamni, ki sedijo ob Leji Jurišić, gledalci, ki so prišli in so v nekem trenutku okameneli?

»Nikogar ni. Glej kamne.« (Pablo Neruda.)

Neki kamni z imenom Wiyipai na skrajnem severu Mehike so bili prej družina starodavnih prebivalcev tistih krajev, ki je okamenela ob potopu.

A prav tako lahko ljudje nastanejo iz kamnov.

Morda je edino vprašane, ali bomo na predstavi okameneli ali nehali biti kamen.

Rojstvo iz kamna – mit o Mitri, ki se rodi iz kamna. Kamen kot simbol telesa. Roditi se iz kamna – realizirati stanje zavesti, ki ni več determinirano s telesom – a ravno to zahteva, da odkrijemo tisto, kar ni determinirano s telesom, v najgloblji substanci samega telesa. V najgloblji substanci samega kamna.

Jure Detela je poskušal transcendirati zgodovino z *Zgodovinsko pesmijo*, ki bi upesnila kamen »na mnogo različnih / načinov, / odvisno do tega, / kako nastane: / v morju, / na gori, / ob cesti.«

Orfeju, ki je znal s svojo glasbo očarati, ganiti in premakniti tudi kamne, pa so pripisovali tekst *O kamnih*.

Od kod je prišel kamen v predstavo?

Ali se Leja Jurišić zaveda, da je v njej kamen zato, ker je *tam* toliko kamnov?

Tam, kjer je tisti kolibri, ki ji jasni pot.

Kako lahko neko stanje duha *tukaj* nekje *tam* pošlje kolibrija, da pozdravi sveto čuvarko Orlovega prehoda?!

Če *tam* kamen, ki ga držiš, izpustiš iz rok – je to, če pade na tla, tako čudno, kot je *tukaj*, če poleti v nebo? Toda ko si *tam*, je odgovor na vprašanje, kje si: »*Tukaj*.« Kateri prostor je resničnejši? Je med njima razlika?

Rûmî pa je Lejo Jurišić prosil, naj bo s kamni v tej predstavi še bolj nežna. Napisal je: »*Tudi na videz neživi kamen ima neko stopnjo zavesti; spoštuj jo.*«

Leja Jurišić pa je v procesu prišla do spoznanja, kako so kamni duhovno močnejši kot fizično: »*Kamni prenesejo ideje, kladiva pa ne prenesejo.*«

3.

Nekateri bi seveda v tem gledališkem listu radi brali teorijo. Zato je treba opozoriti na dejstvo, ki se ga morda v Sloveniji premalo zavedamo: danes je prišlo že v splošno rabo govorjenje, da živimo v dobi petralne performativnosti; skorajda ne najdemo več akademskega besedila s področja

uprizoritvenih umetnosti, ki ne bi poudarjalo tega dejstva; prevečkrat pa pozabljamo, da je bila teorija petralne performativnosti, o kateri danes govorijo tako rekoč vsi, prvič artikulirana prav v navezavi na predstavo Leje Jurišić *Ni mogoče čakati zaman*. Kot to zelo jasno zapišeta Amarna McCarty in Arnulf von Weidenbuam v knjigi *World History of Petral Performativity*, (University of California Press, 2019): »Čeprav danes nekateri kot najstarejše tekste o petralni performativnosti berejo stare indijske zapise o Kali Yugi in po drugi strani starogrški mit o Meduzinem pogledu, je zelo jasno, da je teorija petralne performativnosti vzniknila ob natančno določenem dogodku mnogo manj davne preteklosti. Ta dogodek – nedvomno dogodek v badioujevskem smislu – je bila kulturna predstava Leje Jurišić *Ni mogoče čakati zaman* v Ljubljani leta 2020. /.../ Toda po drugi strani so povsem zmotne interpretacije, ki trdijo, da je ta predstava inaugurirala dobo petralne performativnosti kot tako; prej bi lahko rekli, da se je s to predstavo petralna performativnost zavedela same sebe in se s tem že presegla.« (Str. 7.) »Ko se je petralna performativnost z 'najlepšo gledališko predstavo vseh časov', kot je predstavo Leje Jurišić označila Clorinda Véliz, emancipirala od predhodnih performativnih praks, se je s tem emancipirala tudi od same sebe.« (Ibid., str. 7.) »Vzpostavitev petralne performativnosti s predstavo Leje Jurišić je bila obenem že njeno preseženje, tako da po mnenju nekaterih teoretikov petralne performativnosti lahko že od leta 2020

*govorimo o postpetralnoperformativni dobi; toda za razumevanje revolucionarnosti geste Leje Jurišić je bistvena prav ta napetost v temporalnosti med 'še ne' in 'ne več'; to je temporalnost revolucionarnega trenutka, o kateri govori Althusser v svojem tekstu o Leninu in filozofiji; toda revolucionarnost Leje Jurišić je bila povsem druge vrste, bližja temu, kar je revolutio nebesnih teles. Leja Jurišić je v svoji predstavi veliko delala s telesom, a tako, da je pokazala, da je vsako telo – tako njeno telo kot telo kamna – v resnici nebesno telo.» (Ibid., str. 789.) Toda vprašanje je, ali nam teorija res lahko pripomore k dojetanju tega, kaj je odprla ta predstava. Simptomatično je, da je Jeanette N. Martz, ena od začetnic teorije petralne performativnosti, na koncu postala asketinja in izražala pomisleke do teorije kot take; v svojem poznem tekstu *Grau, teurer Freund, ist alle Theorie – Slovo od teorije* je napisala: »Zdaj se mi zdi, kot da je bila vsa moja teorija le tolčenje kamnov. Zdaj kamnov ne morem več tolči. Počutim se, kot se je morala počutiti Leja Jurišić v legendarni predstavi leta 2020. Sama s kamnom.« (Ibid., str. 811.)*

4.

Ure in ure božanja nekega kamna, ki se zdi negiben, zato da se bo vzpostavilo neko gibanje.

Neko gibanje, ki bo spremenilo postavitev kosti, da se bo lahko telo premikalo naprej, pravi Leja Jurišić.

Dih kosti, želja kamna ...

5.

Iz dodatka knjige *World History of Petral Performativity*, v katerem so objavljeni številni zgodovinski dokumenti, naj navedemo še nekaj pričevanj gledalk in gledalcev, ki so bili leta 2020 priča legendarni predstavi:

»*Strmeli smo. Nekateri so po predstavi govorili, da so videli, kako je kamen lebdel. A tudi tisti, ki so rekli, da so videli, kako je ležal na tleh, so to rekli z glasom, ki je izražal osuplost.*« (Str. 993.)

»*Po gostovanju v Zacatecasu mi je Leja Jurišić o kamnu in kamnih v neformalnem pogovoru zaupala: 'Za določene akcije potrebujem druge, ker vem, da on tega ne bi prenesel.'*« (Str. 994.)

»*Bilo je nenavadno skrivnostno. Avantgardno in obenem davno; kot da se vzpostavlja neka nova časovnost, ki se lahko dogaja brez časa. Prizor vrtenja s kamnoma v rokah me je spomnil na plese dervišev. Leja Jurišić je bila v tej predstavi neverjetno lepa. Izžarevala je nenavadno koncentracijo in notranjo moč. Govorili so, da se ni še na nobeno predstavo tako intenzivno pripravila. To je bila njena velika transformacija, ki je uvedla njeno najboljše obdobje. Pravili so celo anekdoto o tem, kako si je v času vaj moč volje utrdila tudi tako, da se je posebej zaradi te predstave odvadila kaditi. To posebno moč je potem izžarevala v celotni predstavi.*« (Str. 995.)

»*Ko smo prišli na premiero, se je govorilo, da gre za kontroverzno predstavo, saj je v tem projektu Leja Jurišić sodelovala*

s kontroverznim Miklavžem Komeljem. Nekateri so zato govorili, da je predstavo financiral Vatikan, drugi, da so jo financirali arabski emirati. V resnici pa jo je omogočil skriti zaklad.» (Str. 995.)

»Najbolj nenavadno je bilo to: čeprav sem bila tisoče kilometrov oddaljena od Ljubljane in čeprav predstava ni bila prenašana po internetu, sem predstavo videla, čeprav je nisem gledala. Predstavo se je videlo tisoče in tisoče kilometre daleč.« (Str. 1000.)

6.

Vse se začneja daleč, daleč, na drugem kontinentu. Velik kamen, razdeljen z razpoko. Deklica si predstavlja, da v njej živijo kače. Njene igre so igre s kamnom. Njena kolena so krvava od kamna.

Joka. Ob vsem, kar ji pokažejo, joka. To ni tisto. Joka.

Je to totalni upor ali totalno sprejemanje ali nekaj onkraj tega?

Če solza pade na kamen – ga razkolje na dvoje, na troje?

7.

Ta predstava govori o daljavah.

Leja – lejana.

In o srečanju zelo daljnih svetov.

Najbolj daljni svetovi se srečajo na najbolj nemogočem kraju.

Kako daleč je ta kamen!

Dotik je neodvisen od bližine ali daljave v trenutku, ko ni vezan na fizičnost.

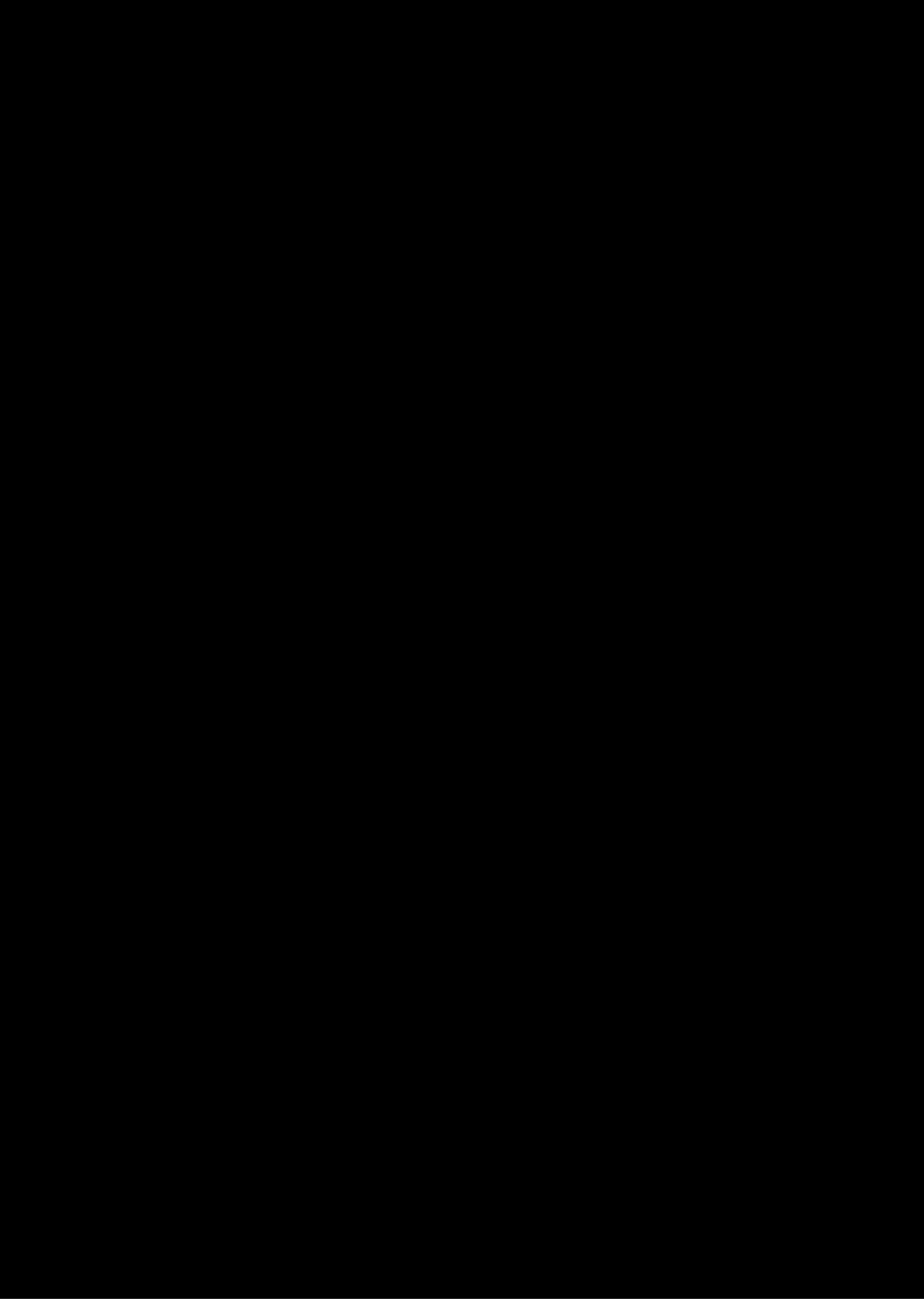
»Ples lahko vzpostavi dotik, ki ni fizičen,« pravi Leja Jurišić.

»Zdi se mi, da na primer, če dovolj dolgo plešem s kamnom na specifičen način, ki izhaja iz njegove teže in oblike, postane jasno, da v bistvu kamen lebdi, leti. De facto leti po zraku in lebdi – praktični misterij; kdo pa je rekel, da mora lebdeti sam od sebe?«

Globoka povezanost najbolj daljnega.

»Jakob je odšel iz Bersabe in potoval v Haran. Dospel je na neki kraj in je tam prenočil, ker je sonce bilo zašlo. Vzel je enega izmed kamnov tega kraja, si ga dejal za podglavje, legel in zaspal na tistem kraju. Tedaj se mu je sanjalo: Glej, lestvica je bila postavljena na zemljo in njen vrh je segal do neba in angeli božji so hodili po njej gor in dol.« (1 Mz, 28, 10 – 12.)

Resnično vprašanje, ki ga zastavlja ta predstava, je: Igra katerih sil je svet v resnici? Če bodo o tem vsi umolknili, bodo vpili kamni. Če so o tem vsi umolknili, to vpijejo kamni.



LEJA

**Bara
Kolenc**

Leja.

Vihar, pravijo. Neustavljiva borka za pravičnost. Korenita preizpraševalka vsega, kar se pretvarja, da je nekaj drugega, kot meni, da je.

Kaj je? Tišina? Nič, morda? Ali morda midva? Če je kaj, kar si zasluži obstoj, je to nekaj, kar je brez zaslombe. Nekaj, kar salutira brez opravičila. Brez institucije. Olepšave. Potrdila.

Ko stojim pred tabo, gola, je moj pogled zahteva. Zahtevam, da odvržeš svoje ščite in zagrabiš moč tam, kjer je.

Odlepi svoje rane in se postavi v boj. Kaj ni to tvoja naloga?

Se bojiš? Stava je stava le, če gre na vse ali nič. Samo ta, ki zastavi vse. Ne le svojega imetja, ne le svojih sanj, temveč vse. Svoje telo in življenje. Samo ta postane zastava. Zastava, ne zastavonoša.

Kaj boš? Moje telo je moje delo.

Moje telo je top. Upor proti vsem nesmiselom in nepravici. Ne govorite neumnosti. Ne jemlji mi tega, česar mi ne moreš vzeti. Ne moreš vzeti več, kot sem ti pripravljena dati.

Spoštovanje. Sva lahko, smo lahko skupaj?

Zastaviti telo. Ne zase, zate. Za otroke. Za ženske. Za zapornike. Za delavce. Za migrante. Za borce. Na kaj vse smo pozabili, ko nosimo telesa naokoli, ne da bi jih vprašali, zakaj?

Njeno telo je odporno, pravijo. Vztrajno se odpira.

Vztraja. Vrača se k točki, kamor se je nujno vračati. A je težko. Biti do biti eksistencialist. Morda

ni težje stvari na svetu. Ležati, ležati, ne odlepiti se od tal, a tu plesati.

Bodimo eksistencialisti! Morda je Simone nekaj rekla. Kaj včasih ne gre zares zares?

Skrajnost obrnjenega pogleda. Skrajna zagledanost vase dela za drugega.

V soočenju smo.

Stati, stati, in v tem stanju streljati.

Dihati in ne pustiti, da bi skozi nas dihali duhovi.

Precej jih je. Duhovi zgodovine. Duhovi interpretacije. Duhovi inkvizicije. Duhovi ljubiteljstva. Duhovi merodajnosti. Duhovi resnice. Vdihniti in izdihniti. Izdihniti do konca. Za vdih.

Leja je lovilka duhov z mrežo za metulje. Ujame jih in jih spusti na oder. Ko se trudimo zbrano gledati, se nam pisani spreletavajo okrog glave.

In nenadoma iz njene zahteve, iz njene razgaljenosti, iz njene moči vstane poziv.

Interpelacija! Gremo.

Iz strahu neustrašnost, iz ležanja na tleh pokončnost, iz neposrečenosti srečanje.

Šele ko se bom predala, se ne bom predala.

Kdo si, vendar, tujec? Snemi klobuk, da vidim, kako se ti sveti pleša. Blešči se. Bleščice sem vrgla. Zaplešiva.

In ne misli, da ne misliš. Smiliš pa se mi ne.

Če je bilo vse sveto že zdavnaj oskrunjeno, naj se vrne svet! Naj se rodi, naj pride na svet.

Zaupanje. Odkritost. Pravičnost. Srečanje.

Vztrajnost.

Ljubezen, navsezadnje.

Ednina. Dvojina. Množina.

Svoboda.

**Dejanja ni mogoče pokončati, mogoče ga je le
zanikati.**

**Telesa ni mogoče obleči, mogoče ga je le
odstraniti.**

**Umetnosti ni mogoče izmeriti, mogoče jo je le
prepoznati.**

Leja.

POJDI S SEBOJ

Mark
Požlep

Pobrala me je v Centru Ljubljane, vozila je bosa, in oddrvela sva proti Kamniku. »*Greva se kopat!*« je rekla. »*Na zadnje kopanje tega indijanskega poletja.*« Bilo je sredi tedna in na jezeru ni bilo skoraj nobenega kopalca. Najprej sva se namazala z glino in posušena glina se je na najinih obrazih zarezala in izrisala vse gube, ki jih imava in ki jih bova še pridobila v naslednjih namenjenih letih. Potem sva skočila v vodo, sprala s sebe glino in slutnjo starosti, splezala na krokodila, ogromno deblo, ki je priplavalo mimo, poskušala stati na njem, padala v vodo in plezala nazaj in se krohotala. Nisva se igrala, kot se igrajo otroci, igrala sva se, kot se igrajo odrasli. Z veje sva snela gugalnico, ki je bila pripeta visoko v drevesni krošnji, in se zagugala nazaj v jezero. Lezla sva iz vode, grabila prečko na gugalnici in poskušala najrazličnejše skoke. Odplavala sva na obalo, malo žabico, malo kravl, sam sem legel na brisačo, Leja pa je naredila še par salt nazaj s pomola.

Za pisanje o Lejinem delu sem potreboval več, ne samo izkušnje s stola publike, želel sem si preživeti čas z njo tudi izza kulise. Se prepričati, ali občutki, ki me prevevajo, ko jo spremljam na odru, delujejo tudi zunaj posvečenega prostora.

Prusko modra večerna obleka se je svetlikala v soju reflektorjev in izrisovala Lejine gibe na odru. Pianino je stal mirno, lesen, rjav in okoren. Tišina. Leja se mu je približevala z gibom, on je odgovarjal s svojo statično prisotnostjo. Bolj kot se je Leja gibala okrog njega, močnejša je bila njegova prezenca. Vsak v svoji realnosti in skupaj na odru. Defacto.

Raziskava je forma, ki jo vodi skozi različne koncepte, izjave, prepričanja in emocionalna stanja. Je proces, ki skozi preizpraševanje, preverjanje odnosov, različne medije in s formiranjem odgovorov tekom procesa vodi do resnice. V zadnjih treh delih raziskuje sobivanje dveh avtonomij. Njeni sopotniki v tem procesualnem triptihu, kjer se prepletajo gib/ples, zvok/glasba in beseda so Marko Mandić, Milko Lazar in Miklavž Komelj. Vsak od njih je skrbno *izbran* ravno zaradi specifičnosti svojega dela. Leja raziskuje s telesom, njen medij je ples in sobivanje različnih medijev je že eden prvih korakov raziskave. Za oblikovanje prostora v večini Lejinih projektov poskrbi Petra Veber.

Z naslednjim gibom se je dotaknila tipk. Vsak gib je narekoval tempo zvoka. V želji po komunikaciji je njeno telo spreminjalo obliko. Vedno bolj abstraktno telo je zvok bolj in bolj spreminjalo v melodijo. Glava je izgubila in po tipkah so igrale noge, a to niso bile več noge in tipke niso bile več del klavirja, pred gledalcem se je gradila popolnoma nova forma. Defacto.

»In the moment, v danem trenutku delaš, kar se ti zdi potrebno, zakaj bi drugače to sploh počel?« mi je zaupala izjavo svojega prijatelja Jurija Konjarja. Um sestavljajo miselni drobci – občutki, sočutki, misli, domišljije, ki tečejo zdaj v urejenem zaporedju in se trgajo na kaotičen način. Po drugi strani pa je telo zgrajeno v skladu s fizikalnimi zakoni, simetrično, urejeno, urjeno. Prav te značilne razlike med obema – med duhom in telesom – vodijo v problem, ki ju gib/ples združuje v eno – *bodymind*,

telo-um. *Vzpela se je na vrh pianina, nežno zaprla pokrov tipk, ga zajezdila kot gimnastično gred, opravila dva sonožna obrata, počep, in ob spremljavi aplavza sonožni doskok izkušene športne gimnastičarke, Jugoslovanske državne prvakinje iz leta 1991. Defacto.*

Podoba pianina mi je vedno zbudila rahel strah pred podobo klasicističnega mojstrstva in s tem povezano vso formalnost in omejenost. Leja je zgrabila to podobo, jo raztrgala, pregnetla in jo uporabila za piedestal, na katerem je triumfirala kot Artemida po uspešnem lovu.

Publiko je pograbil smeh. »*Kako se lahko smejijo?*« sem zaslišal zraven sebe. »*To je vendar žaljivo!*« Seveda smeh ni bil žaljiv, nasprotno, čustva so dovoljena in zaželjena znotraj doživljanja Lejinih del. Ravno humor, lucidnost, nepredvidljivost ter preizpraševanje slehernega giba so eden glavnih atributov Lejinega dela.

O LEJI JURIŠIČ

SKOZI
OSEBNO
FASCINACIJO

Maja Šorli

Umetnost je med nami zato, da podvoji resničnost, da iz ene resničnosti ustvari še eno stvarnost, v tem primeru gledališko resničnost, da lahko na prvo gledamo z novimi očmi in jo na ta način spreminjamo na bolje. Na bolje. Leja Jurišić je morda v najboljših letih. Mogoče pa je v najboljših letih zato, ker so zanjo vsa leta najboljša, ker ves čas daje vse od sebe. Zato ni nepomembno, da ne sodi med najmlajše umetnice. *Morda zame ni nepomembo, ker sem rojena v istem letu kot ona. Njena vrstnica.* Lejino delo zadnja leta zaznamujejo nekakšna zrelost, vrhunska telesna pripravljenost (kot bi lahko rekli v športnem žargonu), družbena razgledanost, pogum in neizprosnost, predvsem pa umetniška drznost. Leja ima svoje standarde, ti pa so visoki, in to zavedanje, to etiko prenaša tudi na svoje sodelavke (ženski spol uporabljam generično za vse spole) in, upam, tudi na publiko. Ja, tudi na publiko, o tem pričajo odzivi na predstave pa tudi nagrade. Nedvomno je njena predanost umetnosti nalezljiva, to je bilo mogoče videti v najinem skupnem mentoriranju mladih v predstavi *Rdeči utop* (Glej, 4ID, 2019), kjer se je cedilo od fizične akcije, ustvarjalnih zgodb, domislic, monologov, plesa, na kratko: performerskega razvrata. To pa je praktično že *brand*, znamka Lejinega dela. Od nekdanja dobra pripovedovalka, od nekdanja z obilico humorja, od nekdanja natrenirano telo in od nekdanja skrb za prestopanje performerskih robov, to je njena znamka. Če se nekatere performerke (ne pozabimo, spol je generičen) pod težo njenih izkušenj (in ja, tudi let) utrudijo, Leja iztisne iz sebe in drugih tisto sočno, tisto predano, da jo hočemo gledati, da nas zanima, kaj ima povedati, kakšna so njena stališča, kateri umetnostni žanri jo

dražijo in kaj si upa uprizarjati. Njeno gledališče ima vedno pravo mero ranljivosti, odprtosti, a tudi okvirov. Morda ni točno, da svojo delovno etiko »*prenaša na svoje sodelavke*«, kot sem zapisala prej, najbrž je točneje, da izbira sodelavke, ki z njo delijo ta življenjski nazor. Potem je seveda lažje snovati umetnost, ki nas pritegne, ki nas navdušuje, za katero nam je mar.

Fino se mi zdi, da je bila Leja rezidentka v Gleju, najstarejšem inzveninštitucionalnem gledališču na naših tleh, ki drži kontinuiteto vse do danes. Kdo drug, če ne Leja, bi ga lahko zastopal ob svoji petdesetletnici. Morda utegne biti uprizarjanje Leje Jurišić najlepše darilo za ta jubilej. Visoka pričakovanja so na mestu.

LUŠČENJE
POMENOV
V ODRSKI
PISAVI PETRE
VEBER

Primož
Jesenko

Oblikovanje uprizoritvenega prostora je kombinacija dejavnikov, »umetnost organizacije« (Pavis) dramske predloge ali sodobnoplesnega besedišča, ki pa vselej vznikne iz specifičnega družbenega konteksta. Aktualna zglajenost gledališkega časa v Sloveniji, v katerem se je scenografska umetnost (glede na možnosti, pogoje) vse bolj primorana sprijazniti z vlogo strahotno podhranjene desetnice, rada preizkuša rešitve, ki zarežejo pragmatično, z nedvoumnostjo, ki jo publika zlahka prepozna. Na ta način odrska pisava izgubi nekaj plasti, zato pa je estetska linearnost vsaj razumljena prav in nemudoma.

Za razliko od tega Petra Veber kriči in se ne strinja.

Sprva je kontinuirano oblikovala svoj scenski pristop v okviru neinstitucionalnega kulturnega zavoda E.P.I. center (1997–2008) v projektih Sebastijana Horvata. Nekako tukaj se je začela razvijati tudi igralska generacija, ki je nastopila v projektu *SS – Sharpen your senses* (Gledališče Glej, 1999) in ki se s svojo energijo zdi kot ustvarjena za do prave mere grobi in nedorečeno selektivni, z vodnimi kapljami smisla natopljeni literarnokubistični svet Gertrude Stein, kot ga »programira« scena Petre Veber.

V tem času nastanejo prepoznavne izčiščene, klinično koncizne estetske podobe predstav iz faze E.P.I. centra (legendarna predstava *Ion*, *Elizabeth* z Natašo Matjašec, *Misfits*(z) v Gleju, *Juliette Justine* v Mladinskem, *Makbet* v SNG Drama Maribor). Specifični institucionalni vrhunec predstavljajo Cankarjeve *Romantične duše* v Horvatovi režiji v ljubljanski SNG Drama, 2007; močan vtis pušča *Predtem/Potem* (2009) v Stari elektrarni. Te predstave še danes najdem zaklenjene v svoj čutni spomin. Toda čas Horvatove »cerkve« je minil, ljudje se spoznajo, na križiščih pa se razidejo.

S tem se je Petri odprl spekter drugih izpovednih sistemov, kot možnost za premislek vere v sisteme, povezave, unije. Nova zlitja vselej čakajo za vogali in se približajo samodejno. Kot samostojna umetnica Veber ne odide v podzemlje, pač pa razširi svoj žanrski in generacijski spekter z režiserji, kot so Juš A. Zidar (*Zimski sončev obrat, Ukročena trmoglavka* itn.), Igor Pison (*Angel pozabe, Češnjev vrt, Rensko zlato, Dogodek v mestu Gogi* itn.), Ivana Djilas (*Šolski zvezek, Fužinski bluz, Discopigs, Moj fant se je vrnil z vojne* itn.), Boris Ostan (*Mobilec, Harper Regan*), Barbara Hieng Samobor (*Zgodbe vsakdanje norosti* itn.), Miha Nemeč (*Rokovnjači, Hotel Modra opica* itn.), Miha Golob (*Hlapci*, kjer je Petra Veber nakazala transverzalo med Cankarjem in Plečnikom), Mateja Kokol (*Skrivnostni primer ali kdo je umoril psa, Naše skladišče*), po enkrat Simona Semenič, Luka Martin Škof, Barbara Novakovič (*Knjižnica pisem*), Jaka Lah (*Rob sveta*), Galin Stoev (*Zavratne igre*), Jana Menger, Tomaž Gorkič in drugi. Natančnejši pogled začuti, kateri teksti in miselni spektri so bili scenografski blizu in kateri nekoliko manj.

Kot eksperimentalno podžgana avtorica, ki ji nepredvidljivi stik z odrsko materijo ni nerešljiv, ustvarjalno obstane tudi brez besedila. Pri plesnih projektih z Lejo Jurišič (*Zgodbe o telesu 2*, 2006; *Druga svoboda*, 2013; *De facto*, 2019), Malo Kline (*Eden*, 2013; *Geneza*, 2015; *Pesem*, 2017), s Snježano Premuš, Matjem Kejžarjem ali Gregorjem Kamnikarjem je njen delež pri formuliranju odrske misli še nekoliko bolj v ospredju. Tu je še vrsta projektov zunaj institucij, h katerim jo kot »think tank« vabijo z redno frekvenco. Ob prostoru pogosto oblikuje tudi luč postavitve, ki je del iste celostne senzibilnosti. Možnost presežka je izmuz-

ljiv pojem, ve Petra, toda vpliv nanj je običajno zunaj dosega njenih rok.

Značilna je podoba, ko akterji v naskoku, ozvočno ali v mikrofone, govorijo o retoriki okolja, kjer je vse mogoče zaznati intuitivno (ali pa sploh ne). To pa namesto viharne burnosti vnaša v odrske postavitve Petre Veber nadzorovani temperament, ki ne improvizira, pač pa lušči pomene. Scenska pisava, polna simbolnih prešitij, učinkuje na dodatni pomenski premici, ki ne razjeda dramskega konteksta uprizoritve. Veber v svojih scenografijah rada razmeji oder na ospredje in na prostore prehoda, nemara zasenčeni hodnik, kjer postopajo liki, ki stopajo v interakcijo. V uprizarjanih ozračjih, kjer se distanciranost pogosto shizofreno prevrne v hlastno zaupljivost, igralci izmenično stopajo v ospredje in si vzamejo besedo. Ali pa se v slikanju medčloveških odnosov (kot v *Harper Regan* po tekstu S. Stephensa; MGL, 2011) med konceptualnimi bravurami pojavijo vrata, ki terjajo poseben trud, da se prestopi prag. To nedidaktično mišljenje prostora (ko ni v funkciji spektakelske freske) operira z včasih komaj opaznimi »incidenti«, ki marsikdaj tvorijo okvir za sociološko raziskavo, hkrati pa utripajo s celoto in ohranjajo »zvestobo besedilu«. Pa naj gre za variacijo Ionesca, za Cankarja, G. Stein ali za *Angela pozabe* Maje Haderlap. V tem ni nič arbitrarnega, scenografska zasnova temelji na poglobitvi v besedilo, na čutenju senzibilnosti teksta in njegovega avtorja, avtorice. V tem je Veber suverena, »mehka«.

Ko sledi aksiomu, da prostor ni nujno tak, kot je zapisan v drami, gre Veber dlje od običajnih, »povsem sprejemljivih« pojmovanj gradnje odrskega prostora – zlovešči pojem tradicije prebije tako, da se mu mačje smeje v brk. V prostor vpisuje konotacije, ki niso gola podpora dekoracija, ne korakajo v smeri suhotne ilustracije,

prej uprizarjajo dramaturgijo »sintetičnega fragmenta«, ki z narativnimi drobci metaforično razklenja pramene snovi. Ko prepleta čase ali jih sopostavlja, asociativno niza reference iz slikarstva, sestavlja pomene, ki izhajajo iz globlje plasti besedila ali iz celotnega opusa posameznega avtorja. Didaskalije kot aksiomatski oporniki so ji v resnici sekundarnega pomena. Primer: v predstavi *Zimski sončev obrat* po tekstu R. Schimmelpfenniga (MGL, 2016) namesto 'predpisanega' pohištva »razmeroma premožnega meščanskega stanovanja« razpne po ozadju okrvavljene majice s silhuetami razpela, s tem pa ustvari dodatno asociativno polje, vezano na motive iz drame (od didaskalij ostane v omenjeni predstavi na odru »star klavir«).

Brez osebnega stališča pri Petri Veber ne gre, toda njen opus izgovarja trenje z družbenim kontekstom s specifičnim zamolkom, saj njen koncept tega ne omogoča, pa tudi v njenem interesu ni. Prostorski razmislek, ki se ne mojstri v mimetičnem povzemanju, se seveda lažje sprosti, ko/če med sodelavci naleti na konsistenten stik, na interpretativno drznost z jasno izoblikovano željo, kaj s predstavo povedati. Le sogovornik, ki se v izpeljevanju zamisli o svetu zaveda sporočilnosti prostora, ustvarja pomene v predstavi tudi s pronicljivostjo scenske pisave in ne prepusti dominancie izključno dramskemu ogrodju. In to ne na repertoarnih odrih ne na prizoriščih zunaj institucije ni samoumevno.

O EMPATIJI, KI NI ZAMAN

Muanis
Sinanović

V nekem neformalnem pogovoru, ki se je dotikal raznih kontroverz na družbenih omrežjih, je bilo rečeno, da Miklavž Komelj nima empatije. Implicirana je bila psihologizacija, ki mu je pripisovala sociopatijo. V tem se mi je zdela tragika njegovega genija. Tega namreč ne zaznamuje sociopatija, temveč pretanjena antisocialnost, ki izhaja ravno iz totalne empatije, iz zmožnosti vživljanja, ki je neprimerno bolj subtilna od ideoloških dogem sodobnosti. Tako zelo subtilna, da v njih najde protislovja, ki jih je tako težko prenesti, da si jih lahko prekrijemo le tako, da tistega, ki jih razkrije – četudi skozi trolanje na družbenem omrežju – označimo za sociopata. Kar je predstopnja oznake zločinca. Oznake, ki jih kot popreproščanja v povezavi s številnimi kompleksnimi zgodovinskimi osebnostmi, razgalja ravno Komelj.

No, njegova zmožnost totalne empatije se razkriva tudi v pesnitvi *Ni mogoče čakati zaman*. Ko sem jo prvič bral, nisem mogel verjeti, kako zelo je – z zunanje pozicije – prodrla v duhovno jedro islama, ki ga navadno povezujemo s sufijsko mistiko. Kako zelo je razumel islamsko kozmologijo, njeno specifično časovnost, kako pametno in subtilno je med svoje verze vtkal reference na koranske verze (*ajete*). Če bi ne poznal avtorja, bi jo brez težav pripisal kakšnemu muslimanskemu pesniku ali pesnici, tako zelo je v njej živ duh vere, ki jo sam poznam od znotraj. Ali potemtakem sploh lahko rečemo, da gre za zunanjo pozicijo? Skozi različne, za marsikoga najbrž tudi protislovne faze Komeljevega pesniškega in miselnega iskateljstva, pravzaprav ves čas opažamo zasledovanje sublimnega. Prisotna je stava, da je to inherentno vsakemu višjemu človeku, najsi gre za partizana, pripadnika

evropske meščanske kulture, krščanskega mučenika ali islamskega mistika. Komeljevi verzi sublimno vsakokrat artikulirajo v jeziku posameznega simbolnega sistema, ki ga intuitivno dojamejo do srži. In če iščemo tako, se zdi, ni mogoče iskati zaman.

Ni mogoče čakati zaman ... Ta zaklinjan stavek artikulira temeljno ozadnje sporočilo Korana: stalno minevanje, gibanje planetov, menjavanje dneva in noči, klitje rastlin, pomorsko potovanje in človekovo prizadevanje, da z različnimi dejavnostmi na zemlji biološko preživi, vse to stalno gibanje je povzeto v svoji enosti, ki odraža enost Boga (*taʿwḥid*). Bistven izraz te višje enosti pa je lepota. In če je vse mineva-joče povzeto v enosti bivajočega, potem lahko v njem skozi njegovo lepoto zaznamo večnost. Ker je v jedru vsakega gibanja mirovanje, ni mogoče čakati zaman. Tu se nahaja kozmološka specifika islama: ne gre niti za krožni niti za ciklični čas, temveč za nenavadno intenziteto vztrajanja-minevanja. Za protislovje, ki ga je najbrž mogoče razrešiti le onkraj racia, v mističnem uvidu, protislovje, ki bo vztrajalo vse do sodnega dne. Protislovje, ki je obenem resnica, iz katere izhaja poseben islamski fatalizem, ki na zahodu sproža fascinacijo, tako naklonjeno kot nenaklonjeno. Ni čudno, da se uteleša tudi v značaju osrednjega lika, spreobrnjenega zločinca. Lika, ki je zahodnemu občestvu precej poznan tudi v sodobni različici, predvsem skozi številne primere spreobrnitev v ameriških zaporih. Spreobrnitev z logiko, ki jo je na prvi pogled težko razumeti, ki v pogled okorelih kriminalcev pogosto zareže ganjenost in usmiljenost. S tem pa se dotaknemo uvodnega vprašanja o empatiji, ki se razkriva v delu Miklavža Komelja, v nekem primeru dojetega kot sociopata.

Gre za pesnitev, ki iz manjšinskega verstva vsrka najslajši sok in ga slovenski publiki prikaže v njegovi univerzalni razsežnosti. S tem pa ravno s formalno zunanje perspektive z izjemno močjo in grandiozno gesto, ki je v tem prostoru najbrž zgodovinsko unikatna, slovenske muslimane in muslimanke širokosrčno vključi v slovensko kulturo, katere del skozi desetletja neogibno postajajo.

MIKLAVŽ
KOMELJ
V MAGIJI
BESEDE

Andrés
Sánchez
Robayna

Smo prepričani, da poznamo vse vezi, ki povezujejo – na skrit ali ekspliciten način – pesniško in gledališko besedo? Od antike naprej je aristotelovska razmejitev jasno ločevala med péto in uprizorjeno besedo.

Kljub temu pa vemo, da so bile v zgodovini zahodne literature oblike komunikacije med eno in drugo besedo mnogovrstne in da so prinašale velikansko obogatitev obema, tako da je danes celo težko najti pesniška in gledališka besedila, ki bi ohranjala tisto prvotno »čistost«. Vsak minimalno informirani bralec na primer ve, da je monolog, gledališka oblika *par excellence*, eden najljubših načinov izrekanja zahodne lirike in da sega izražanje (in raziskovanje) »lirskega jaza« od provansalskih pesnikov do naše najbolj žive sodobnosti. Zato je na primer nemogoče dojeti vse razsežnosti pesmi, kakršna je *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, ne da bi opazili gledališko – natančneje »monološko« – dimenzijo, obvladujočo izpoved osebe, ki jo je ustvaril Eliot, osebe, ki intonira svojo pesem, ne brez razloga, iz perspektive dramske *personae*.

Dejansko so se delno prekrivanje in izmenjave med poezijo in gledališčem razširili v vseh zvrsteh. Literarno zgodovino – še posebej moderno – bi lahko videli kot zgodovino postopne razgradnje zvrsti klasične poetike, njihovih zlitij in pomešanj. Nekaj takega je zelo elementarno in vidno v izhodiščih gledališča in poezije našega časa. Pomislimo na primer samo na Belgijca Mauricea Maeterlincka in na njegovo postsymbolistično zasnovo gledališča, s katero je težil k absolutnemu zlitju gledališkosti in »poetičnosti« in ki je imela velikanski vpliv na razvoj evropske kulture dvajsetega stoletja. Brez Maeterlinckove »sta-

tične drame« (ki je bila, kot je znano, tako ljuba tudi Stanislavskemu) na primer ni mogoče razumeti temeljev Lorcovega gledališča. Njegova tehnika ponavljanja besed – tipično pesniški postopek – je ustvarjala nepričakovane duhovne resonance, dotlej neznane drhtljaje duše. Ni treba posebej poudarjati, koliko teh »vibracij« lahko odkrijemo v »statičnem misteriju«, ki nam ga zdaj predstavlja Miklavž Komelj.

V *Ni mogoče čakati zaman* nas Miklavž Komelj vodi v oddaljeno vzhodno geografijo, da bi prodrli v neki svet – indonezijski islam, v katerem javanska tradicija, prežeta s hinduizmom in budizmom, preobrazi muslimanskega svetnika iz petnajstega stoletja Sunana v učitelja globokih mističnih in filozofskih vrednot. V osebi Radena Saida/Sunana Kalidžage opazujemo duhovno izkušnjo, katere ključ ni ne več ne manj kot iskanje smisla ali narave življenja. Čakanje Radena Saida/Sunana Kalidžage na Sunana Bonanga pri tem ustvarja duhovne napetosti oziroma *besedne* napetosti, ki jim gledalec prisostvuje, kot bi šlo za obred notranjega očiščevanja. Dejansko smo tu vabljeni predvsem v neki jezik, v besede, nabite z repetitivno magijo, v najboljši tradiciji, v kateri se poezija in gledališče zlivata v eno samo stvar. Besede, ki se zdijo nekakšne dolge litanije. Vabljiv govor, katerega čarovnija nas postopoma zajema vase, dokler nas ne pripelje v območje, kjer se beseda dviga kot edina pot, ki lahko pripelje do smisla ali narave eksistence. V tej napetosti med časom in večnostjo, v kateri se dviga govor Radena Saida/Sunana Kalidžage, biva misterij notranjega miru: v napetosti samega jezika, v temeljni magiji besede.

SVETOST
ČAKANJA,
SKRIVNOST
PRIČAKOVANJA.
K STATIČNEMU
MISTERIJU
MIKLAVŽA
KOMELJA

Tonko
Maroević

Pesnik Miklavž Komelj se je od samega začetka posvetil prvim in poslednjim stvarim. Povedano drugače: v svojih stihih (in prozi) se je ukvarjal z večnostjo in smrtnostjo, z identiteto in množtvom, neobstojem in vseobsežnostjo, svobodo in omejenostjo, spremenljivostjo in neprehodnostjo in podobnim. To seveda ne pomeni, da je gradil trden pojmovni sistem in izpelejal filozofske ali teološke (ali teleološke) posledice takšnih premislekov, temveč se je s poetsko strastjo dotikal skrajnosti eksistence in zapisoval izkušnje mejnih situacij. Seveda sta ga pri tem posebej privlačila konfrontacija nasprotij ter dinamika in dramatika samih temeljnih polarizacij.

Na primer v njegovi prvi zbirki *Luč delfina* najdemo značilen opis kontrastnosti bivanja, ki pa se jezikovno pretaplja in medsebojno nevtralizirajo: »*Iz tebe vzkljknjena beseda Vse / sprejema vase Nič in ga izniči.*« (Str. 27.) Zbirka *Nenaslovljiva imena* že s svojim imenom opozarja na težavnost, celo paradoksnost govorjenja o pomembnih stvareh, še posebej izrazit pa je dvom v možnost dogovora o premisah sodelovanja: »*In kdo v tem primeru sestavlja skupino Vsi / in kdo v tem primeru sestavlja skupino Nihče!*« (Str. 11.) Zbirka *Noč je abstraktnejša kot N* je prevzeta z nezanesljivostjo subjekta in vprašljivostjo časovnih koordinat: »*To me ločuje od vseh. Ali to / pomeni, da to vsakogar ločuje od vseh? // Trenutek in večnost. / Nobenih ur.*« (Str. 125.) Zbirka *Liebestod* prav tako že s samim naslovom kriptično govori o ljubezni in smrti, v številnih verzih pa o svobodi in premenah, o jeziku in kriku, o budnosti in o sanjah, o resnici in prevari, pa celo o zlatu in plesu, o čistoči

in samoti, vse to pa so motivi, ki najdejo svoje mesto v *statičnem misteriju* istega avtorja. Konec koncev je videti, kot da moto iz Srečka Kosovela, postavljen na začetek, predvidi položaj, v katerem se bo znašel protagonist izrekanja v besedilu *Ni mogoče čakati zaman*: »*Pride in gre, da spet pride ... Ali je to tista skrivnost? Ali je to? Mogoče.*«

Iz doslej navedenega bi bilo zmotno pomisliti, da je Miklavž Komelj avtor ozkih konceptualnih razsežnosti, obseden izključno s pojmovnimi paralelizmi in obrati, paradoksi in aporijami. Njegova miselnost je vedno v službi izgradnje in razgradnje izvirnih oblikovnih rešitev, naj gre za goste naplavine verzov ali za labirinte meditativne proze. Ne gre pa spregledati, da je hkrati tudi mojster niza tradicionalnih ritmov in kitic iz različnih kulturnih okolij (ob posebej pogostih sonetih so tu tudi sekstine, oktave, decime, haikuji in druge stalne kitične oblike). Kot prevajalec in tolmač se je pomeril z najvišjimi izzivi pesništva, kot sta Pessoa in Pasolini. Kot učeno izoblikovan pisec je svoj navdih iskal v izvirihi starih mitologij, zlasti Egipta in Grčije, a tudi domače tradicije, od ekspresionizma do neoavantgarde, nikakor ni prezrl.

Statični misterij, s katerim se tokrat predstavlja Miklavž Komelj, je izid bogatega nabranega ezoteričnega izkustva in rezultat obvladovanja najrazličnejših registrov. Legenda se odvija na Javi v islamskem kulturnem krogu, vendar z nekaterimi starozaveznimi asociacijami (Mojzes) in perzijskimi odmevi (mitološka ptica Simurg, ki je utelešenje lastnega imena). V seznamu oseb oz. likov, ki sodelujejo v misteriju, so navedeni Raden Said in Sunan Bonang ter zbor plesalk, vendar je več kot dve tretjini besedila prete-

žno monolog prvega, ki si – ko drugi navedeni končno prispe – spremeni svoje ime v Sunan Kalidžaga. Ob samem koncu se govor poveže s plesom in skozi telesno-verbalni izraz plesalk dobi svojevrstno razrešitev ali katarzo v pobotanju sedanjosti z večnostjo, v skrivnostnosti tega in drugega sveta.

Toda pot do spokoja samote je »tlakovana« z mnogimi dvomi in vprašanji. Protagonist Said začne s spomini na nauk Sunana Bonanga – zagotovo posrednika ali pričevalca višjih zapovedi – ki ga je poučil, da je naše življenje le trenutek in da mora pogledati drevo ob sebi. »*Mi živimo samo en trenutek,*« se oglašča v Saidovem samogovoru kot odmev učiteljevih spoznanj in ponavlja neskončnokrat kot leitmotiv in refren ter na svoj način ritmizira celoten monolog. »*Mi živimo samo en trenutek*« – že res, a ta trenutek, kot se izkaže, si delimo z omenjenim drevesom, ki traja brez premora, kakor si ga delimo z reko, ki prav tako traja brez premora. Ekstetično izrekanje o trenutnem življenju se, skoraj absurdno, raztegne v pravo apologijo trajanja oziroma v negacijo minljivosti ter afirmacijo razumevanja časa, ki teče od začetka sveta in s koncem dobiva nov zagon: »*Čas je posledica konca časa.*«

Za razliko od skupine Beckettovih obupancev v *Čakajoč Godota*, ki nimajo nikakršnega upanja, samotni Said v dolgotrajnem čakanju Sunana Bonanga izraža ne le zaupanje v njegov prihod, temveč tudi pravo metafizično vero v preseganje eksistencialnih omejitev. Kakor že omenjeno drevo je bila tudi prejšnja, prva pojavitev Sunana Bonanga (alkemijsko?) povezana z zlatom in dragulji, vendar je bila sama po sebi onkraj vnanjega sija in ni bila izpostavljena premenam. Reka,

ob kateri se dogaja čakanje, prav tako postaja primer obstoja v svobodi, mimo vsakega determinizma, saj sama s sabo ustvarja in odnaša strugo, po kateri teče.

»Ni mogoče čakati zaman,« trdi naslovna sintagma in to upravičuje z avtonomno vrednostjo samega čakanja kot pristnega dejanja eksistence. V nasprotju s pogostim prepričanjem, da dvom odpira pot spoznanju, je Said prepričan o zaupanju, s katerim se izpostavljammo svetu. In čeprav so nanj sprva gledali kot na izjemo ali eksces, je kasneje sprejet kot oporna točka trdnosti. Njegova sprememba je namreč v tem, da pri njem sploh ni razlike med tistim prej in poslej; torej, povedano (para)logično, kar je videti kot preobrazba, je (njegova) premočrtnost. Prevezel ga je, seveda, Absolut, toda absolutno znanje je nevarno, saj upravičuje ubijanje; toda – po drugi strani – samo v čistem sijaju Absoluta bo zares onemelo govorjenje, ki se perpetuira kot laž.

S parafrazo nekaterih značilnih formulacij smo vstopili v ožje razsežnosti tega *statičnega misterija*, za katerega bi morda lahko dejali, da je tudi »misterij brez skrivnosti«, kot je zapisano v knjigi *Noč je abstraktnejša kot N*, kjer pa v nadaljevanju opozarja: »Tudi najbolj vsakdanje ceremonije so ceremonialna magija.« (Str. 62.) Vendarle pa v kontekstu Saidovega premišljevanja nikakor ne gre za čaranje, temveč natanko za čakanje, nepremičnost, nasprotnost kaosu. Ena od parabol primerja nepremičnost čakajočega z nepremičnostjo strele, ki leti proti cilju in z druge strani cilja; druga zanimiva slika pa priča o viziji svete gore, »ki na njej veliki vojščak / pošilja svoji ljubljene v sovražni tabor / sporočila, pritrjena / na puščice, / ki jih strelja«. V enem primeru imamo ravnoduš-

nost do tega, ali je cilj zadet ali zgrešen, v drugem primeru pa resnično nenavaden odnos med sovraštvom in ljubeznijo.

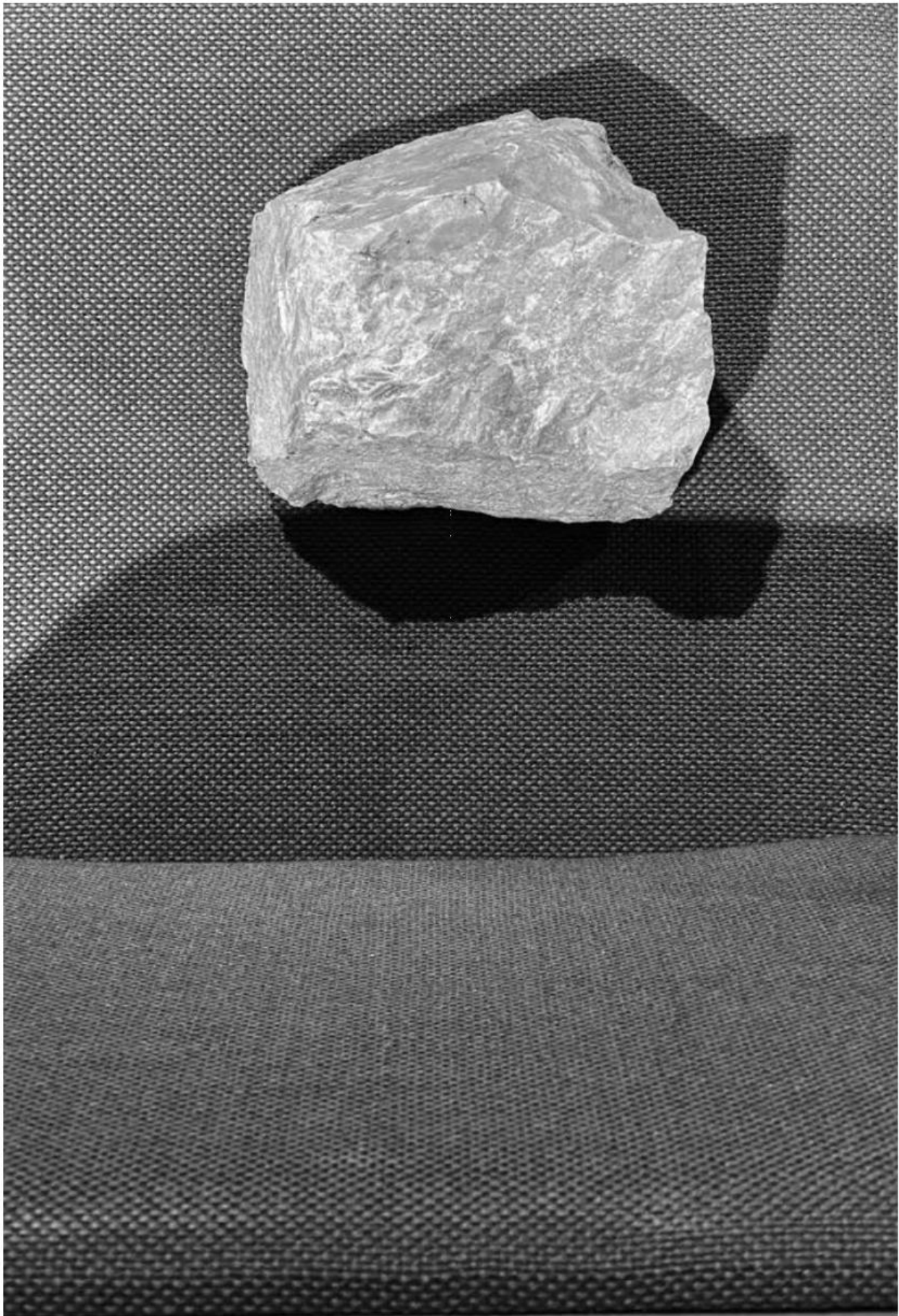
Ko se čakanje s prihodom Sunana Bonanga končno konča, sledita njegovo priznanje, da pričakovanje ni zaman, in celo sprememba Saidovega imena kot izid trdne vere, ki je spremljala in podpirala čakanje. S tem ko postane Sunan Kalidžaga, je Said ustrezno povzdignjen za svojo čistost, neobremenjenost in svetost čakanja ter pohvaljen kot tisti, ki je spoznal resnico, ne da bi posegel po svetih knjigah. Na tej točki pridemo tudi do specifične teodiceje, prepoznavanja soodvisnosti človekovega in božjega obstoja. Na Sunanovo pobudo: »*Zdaj veš, zakaj je Bog ustvaril svet,*« Said odgovori: »*Vem. Bil je skriti zaklad / in hotel je, da bi bil prepoznan, / hotel je, da bi Ga našli.*« A našel ga je tisti, ki ni iskal, temveč je samo čakal – in v tem čakanju je dočakal, da se odloči, da prepozna trenutek. Zanimivo je, pa tudi relevantno za koherenco Komeljevega opusa, da je podobno misel o skritem zakladu, ki želi biti odkrit, naš avtor postavil za moto knjige *Larvae*, in sicer pred zgodbo, posvečeno Lauri de Sade (gre za navedbo iz svetega hadisa).

Nič manj pomembno ni Sunanovo priznanje Saidu, da je njegovo čakanje pravzaprav pesem. To pomeni, da ni pohvalil racionalnosti odločitve, temveč proces meditacije; ne nekaj, kar je zgolj rezultat »neplemenitega prozelitizma«, temveč neko organsko povezovanje raznovrstnih sestavin. Za Komeljevo kompozicijo bi lahko prav tako sklenili, da ni le miselna konstrukcija, temveč kontemplativna simfonija, v kateri se dotikajo, razvijajo in prepletajo vzgibi ezoteričnega, mističnega, gnostičnega ali transcen-

denčnega izvora z globokimi poetičnimi intuicijami in čutnimi preboji. Inkantacija in ritmizacija verzov se bo končno pretopila v plesni izraz, v soobčutje čutov in evforijo globljega prepoznavanja. Plesalke s telesom in besedo emanirajo iskanje ravnovesja, »s plesom slavimo sveto nepremičnost«, njihov ples pa bo pokazal, da med gibanjem in negibnostjo ni razlike. Ali, povedano drugače: »Vsi se gibljejo. Vsi so negibni.«

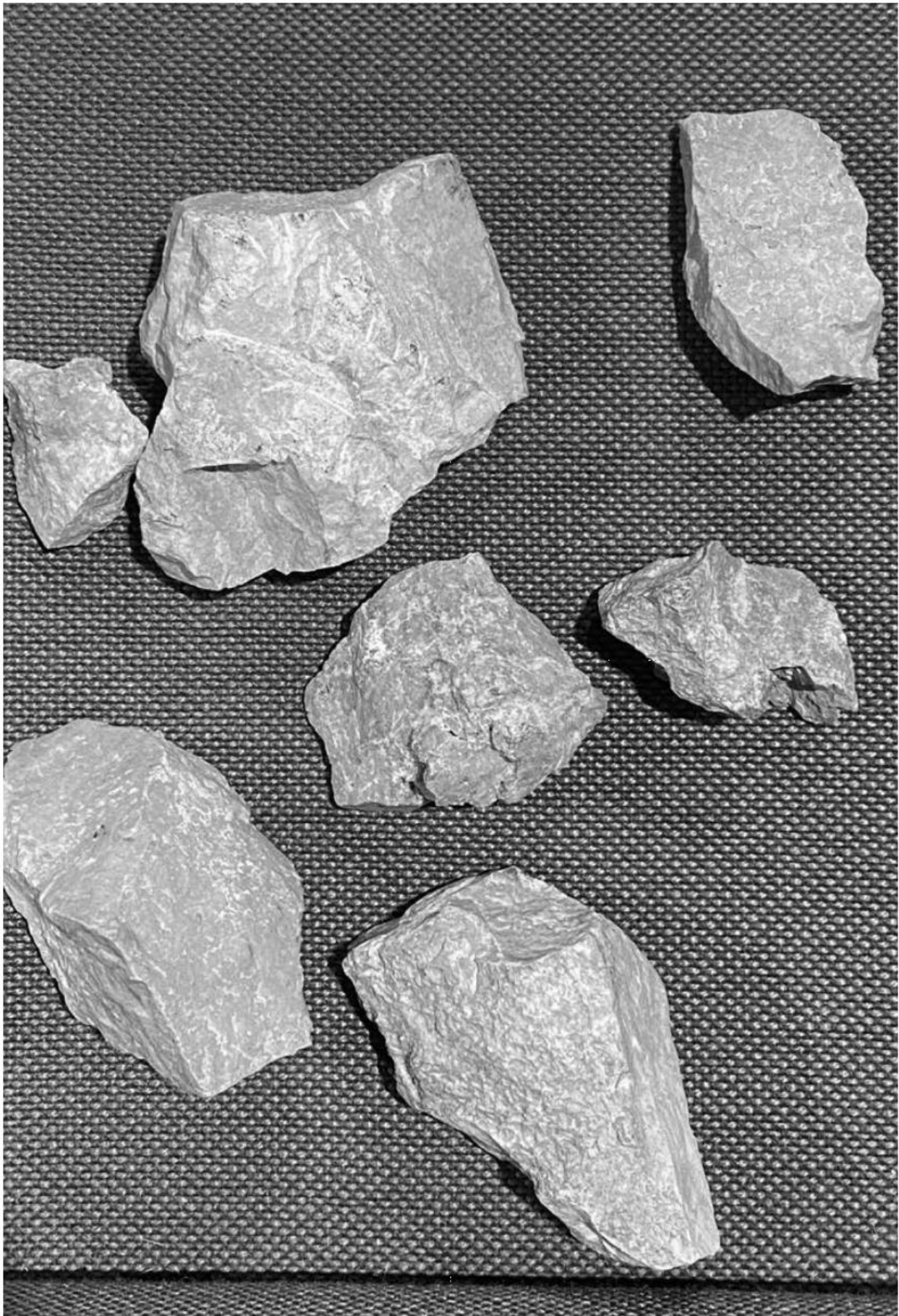
Med neveščim pripovedovanjem in kolažnim citiranjem smo se dotaknili nekaterih vidikov najnovejše knjige Miklavža Komelja, nenavadno kompleksnega teksta, ki govori o vrhunskih izzivih in maksimalni samorefleksiji. Kakor Saidovo sveto čakanje ni bilo zaman, smo tudi med svojim branjem našli lepo zadovoljstvo v interakciji verzov in stališč, v performativnosti govornega in plesnega ne-gibanja, še zlasti pa v plodovitem sukusu srečevanja in pričakovanja, ki nujno privede do reafirmacije plodne samote.

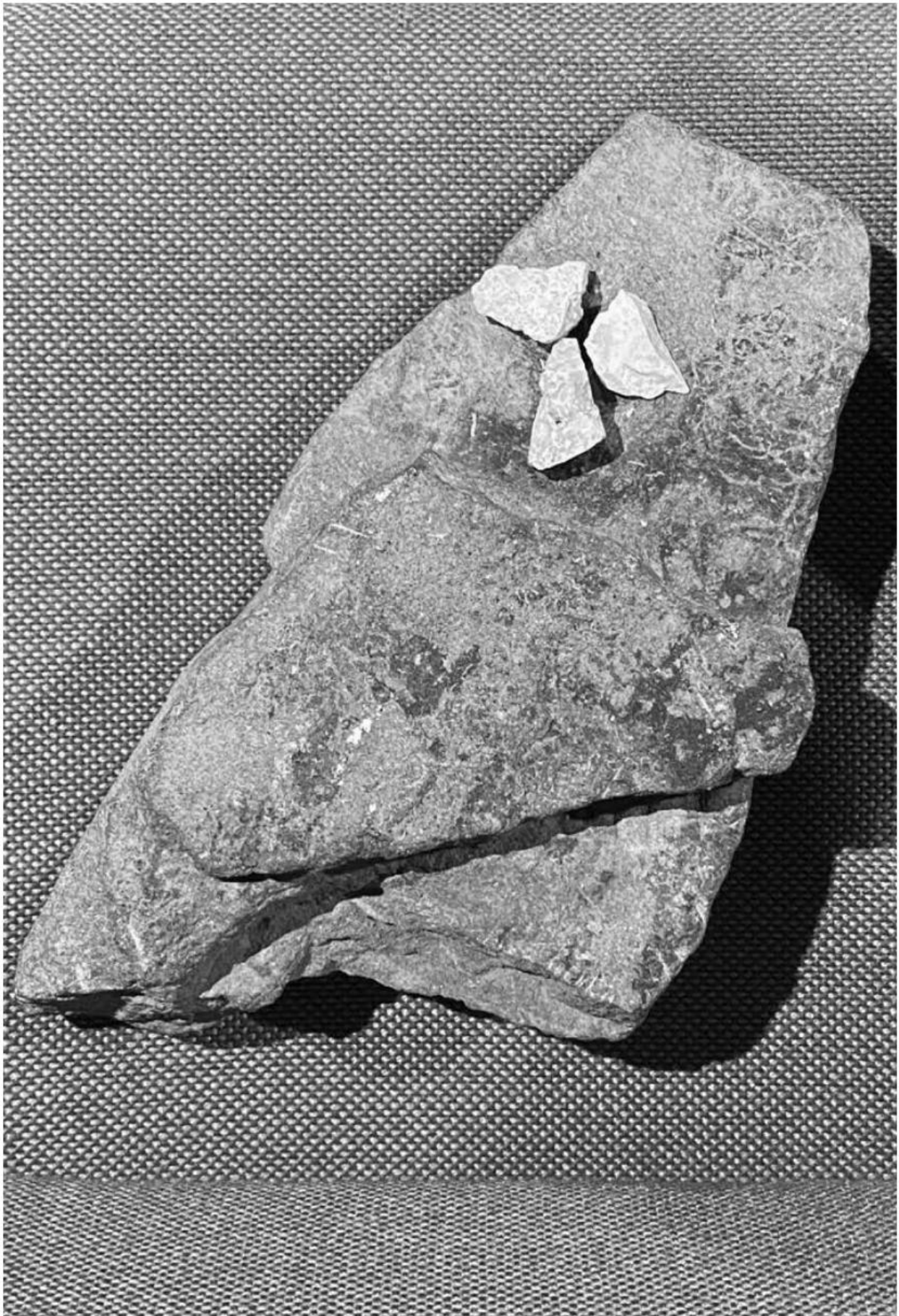
Pričujoče besedilo smo prejeli poleti 2020 in je eden izmed zadnjih tekstov, ki jih je profesor Tonko Maroević uspel napisati. Hvala.



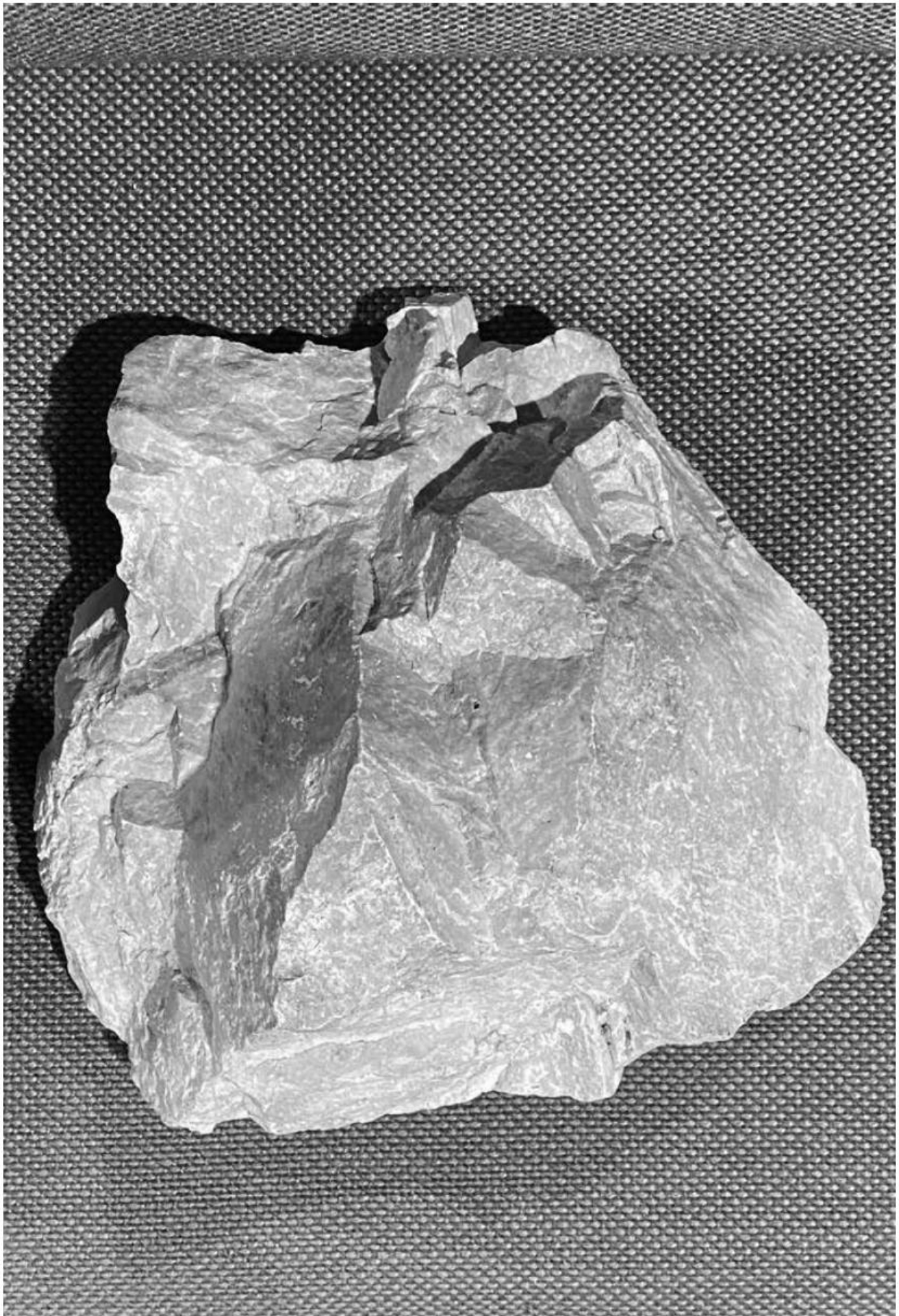
ČUDEŽ
Miklavž Komelj

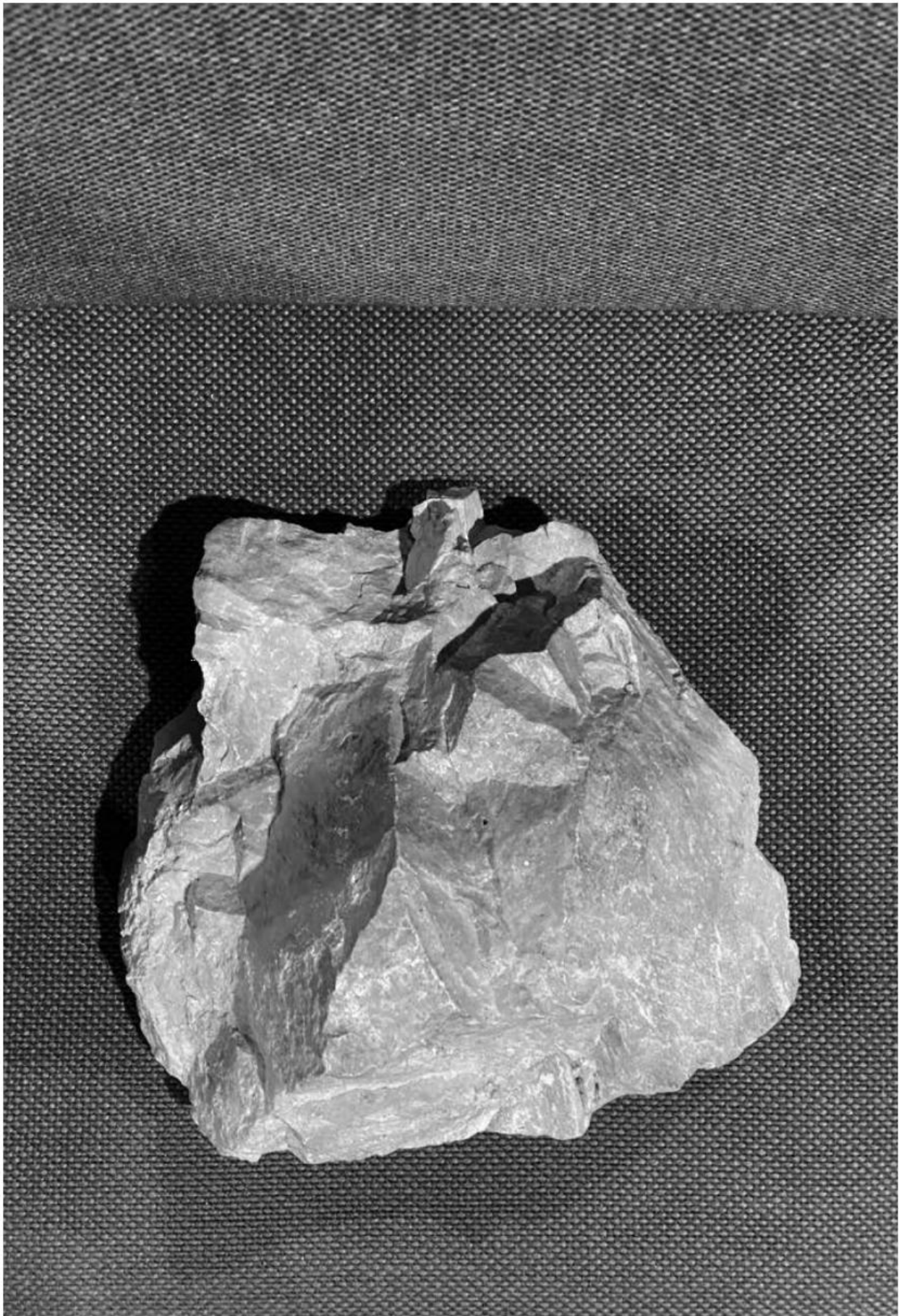
**S takim prepričanjem držati kamen,
da je, ko ga izpustiš,
tak čudež, če ti pade
na tla, kot če ti poleti v nebo.**



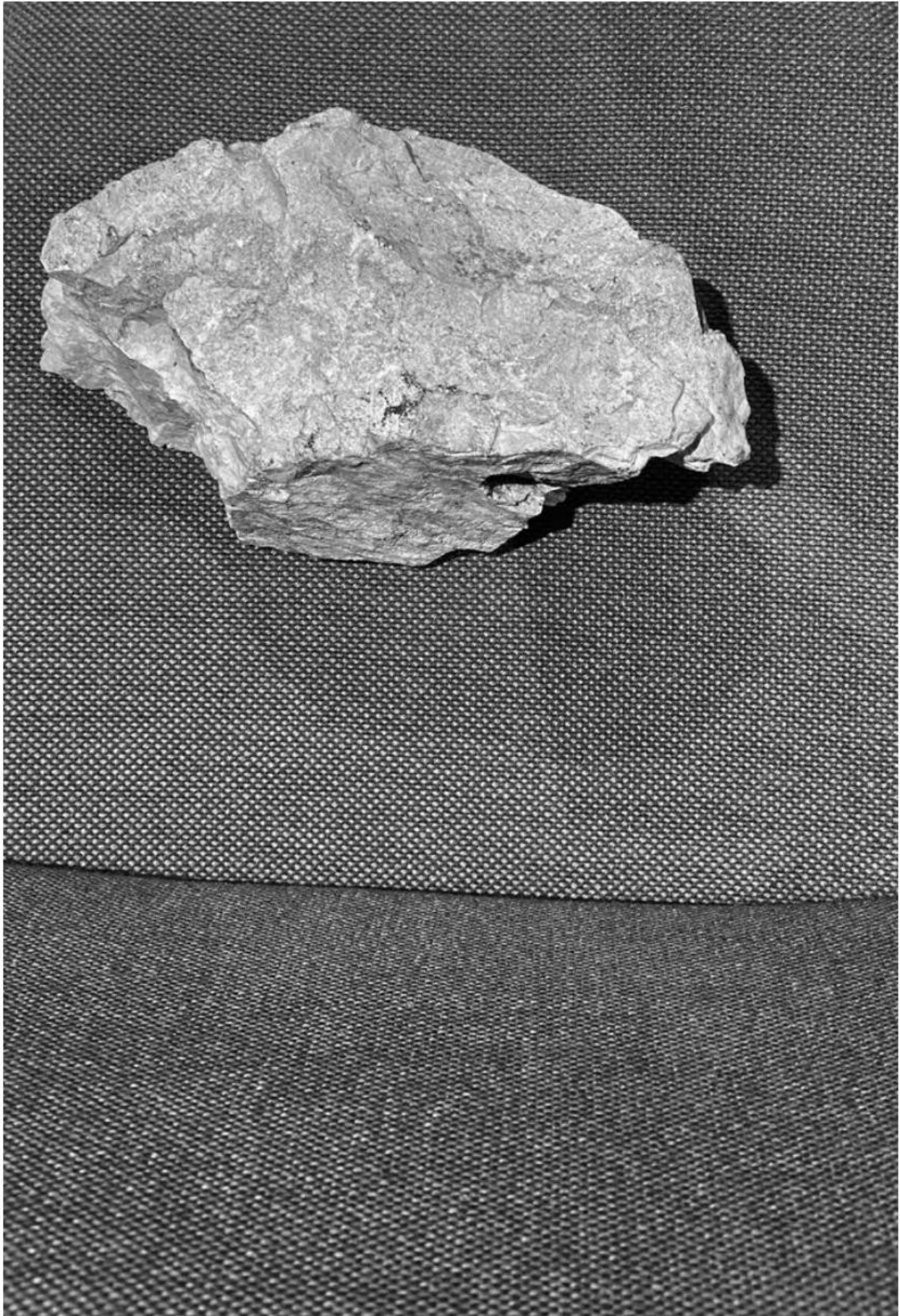


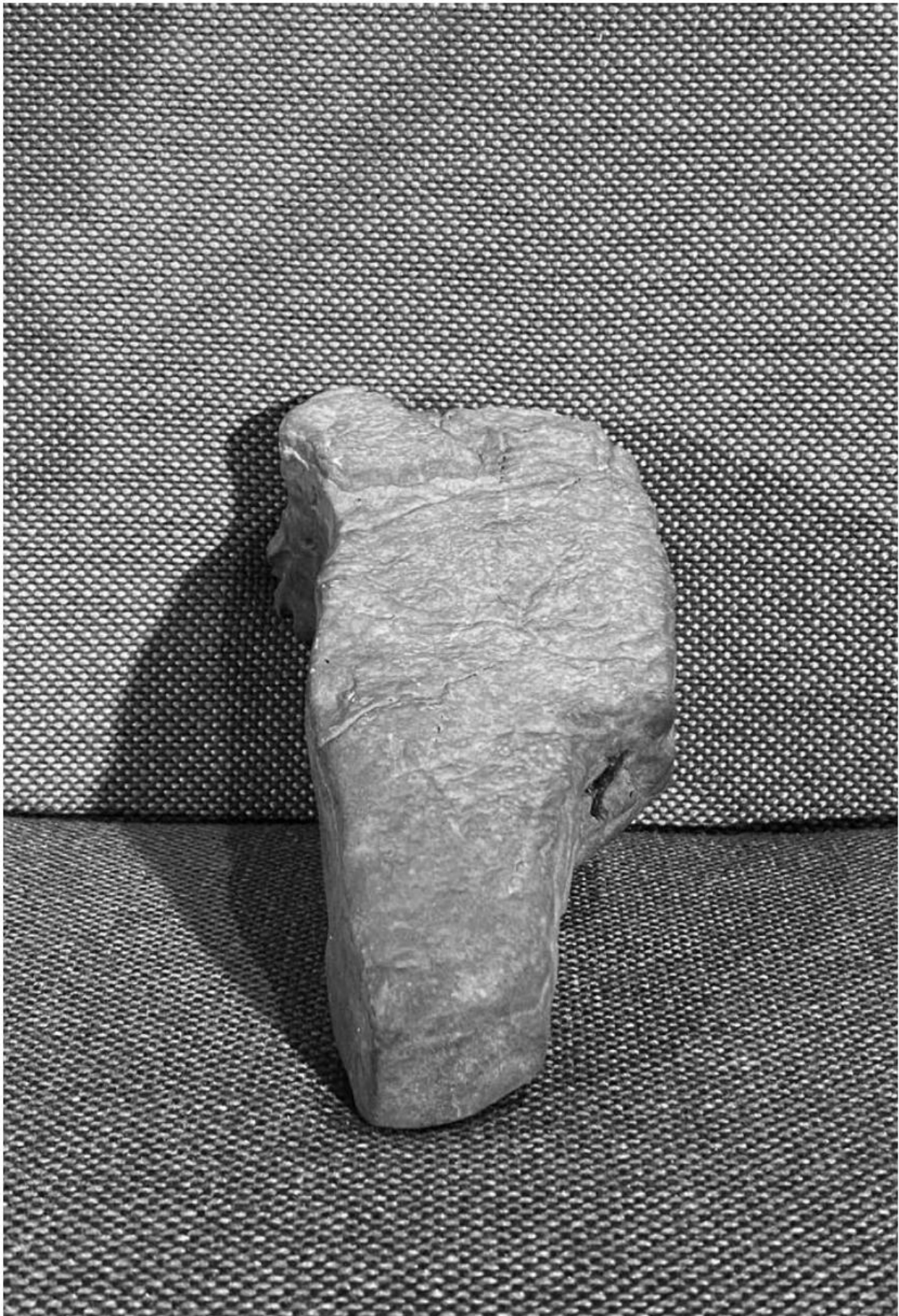


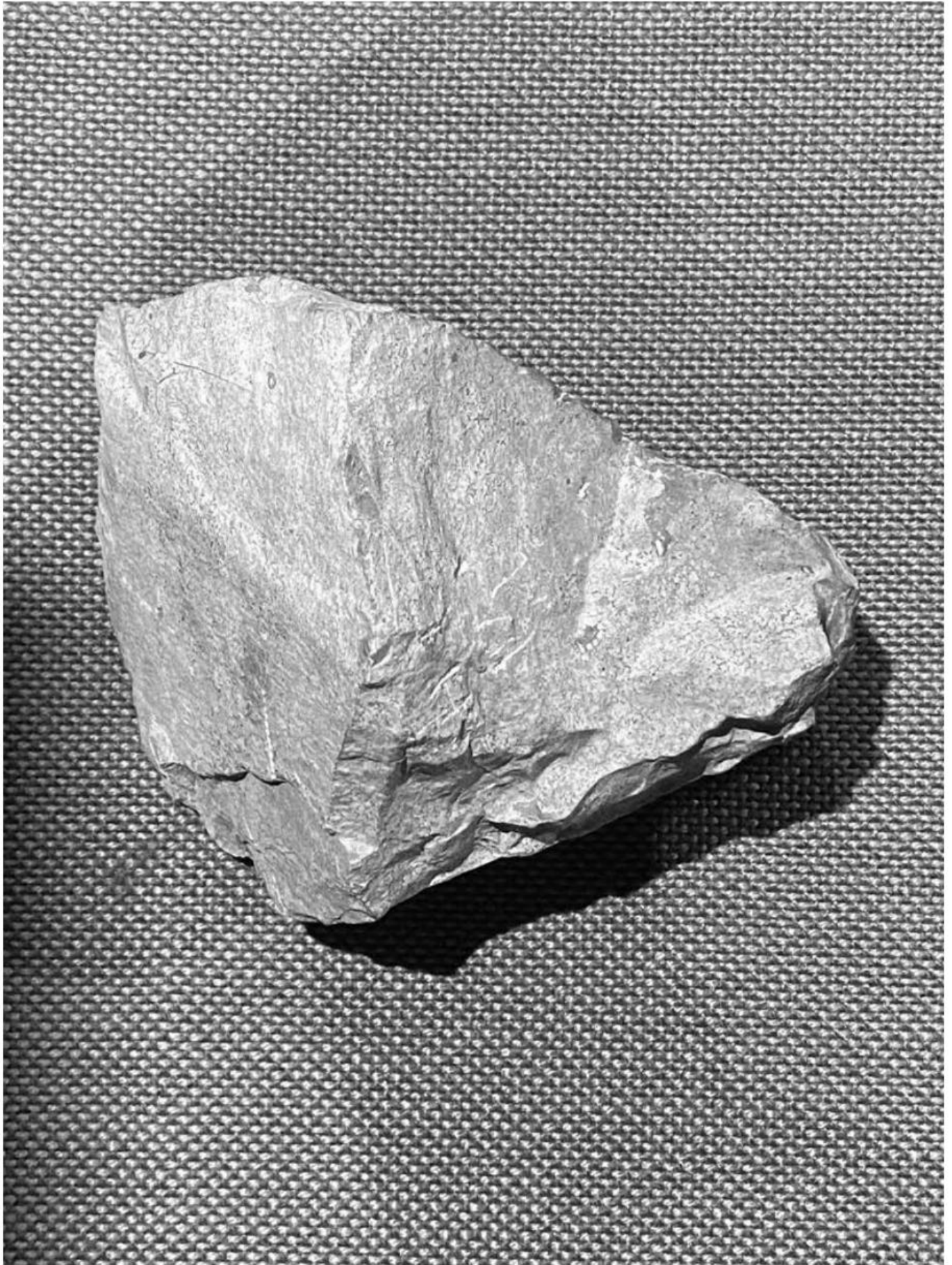




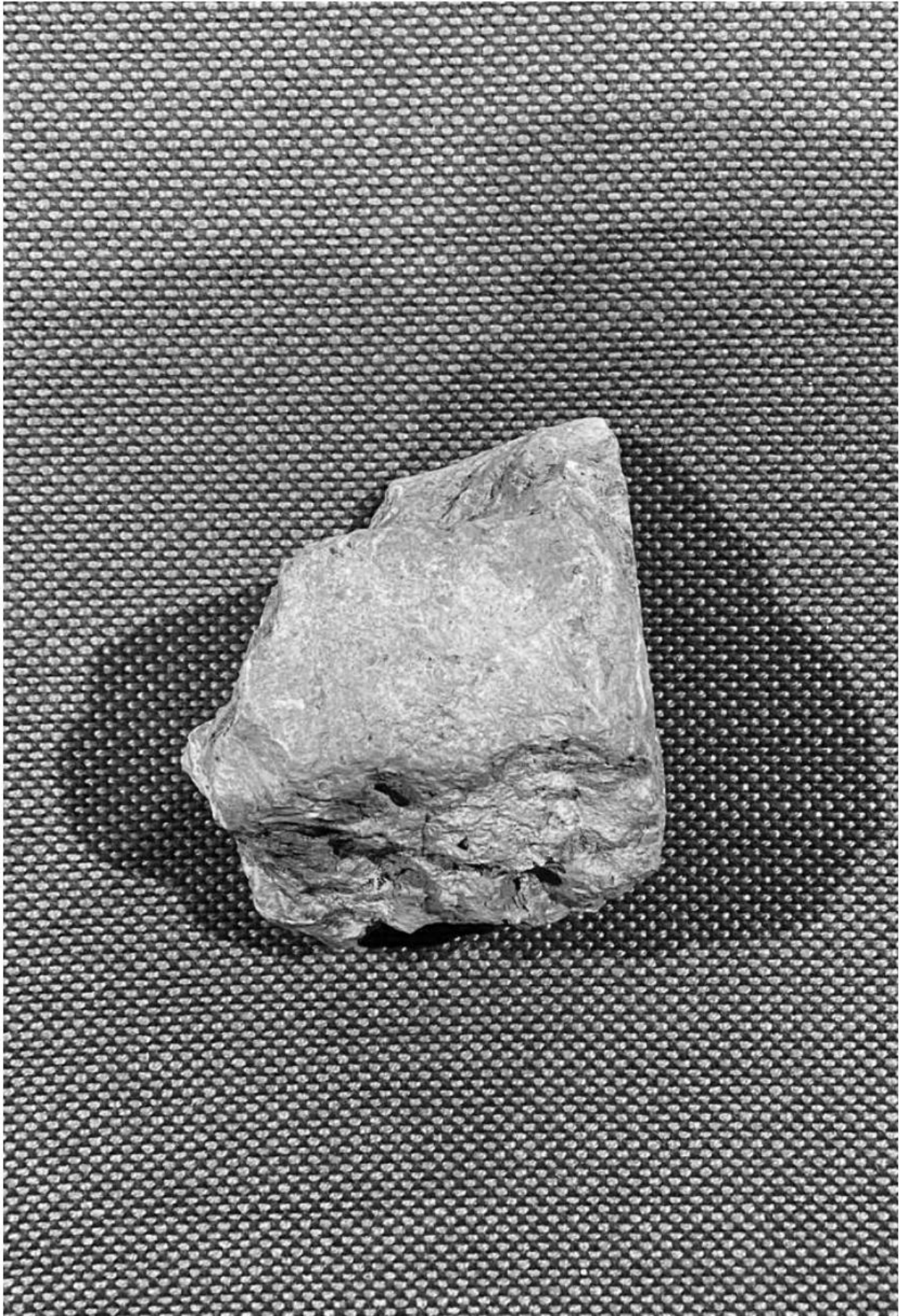


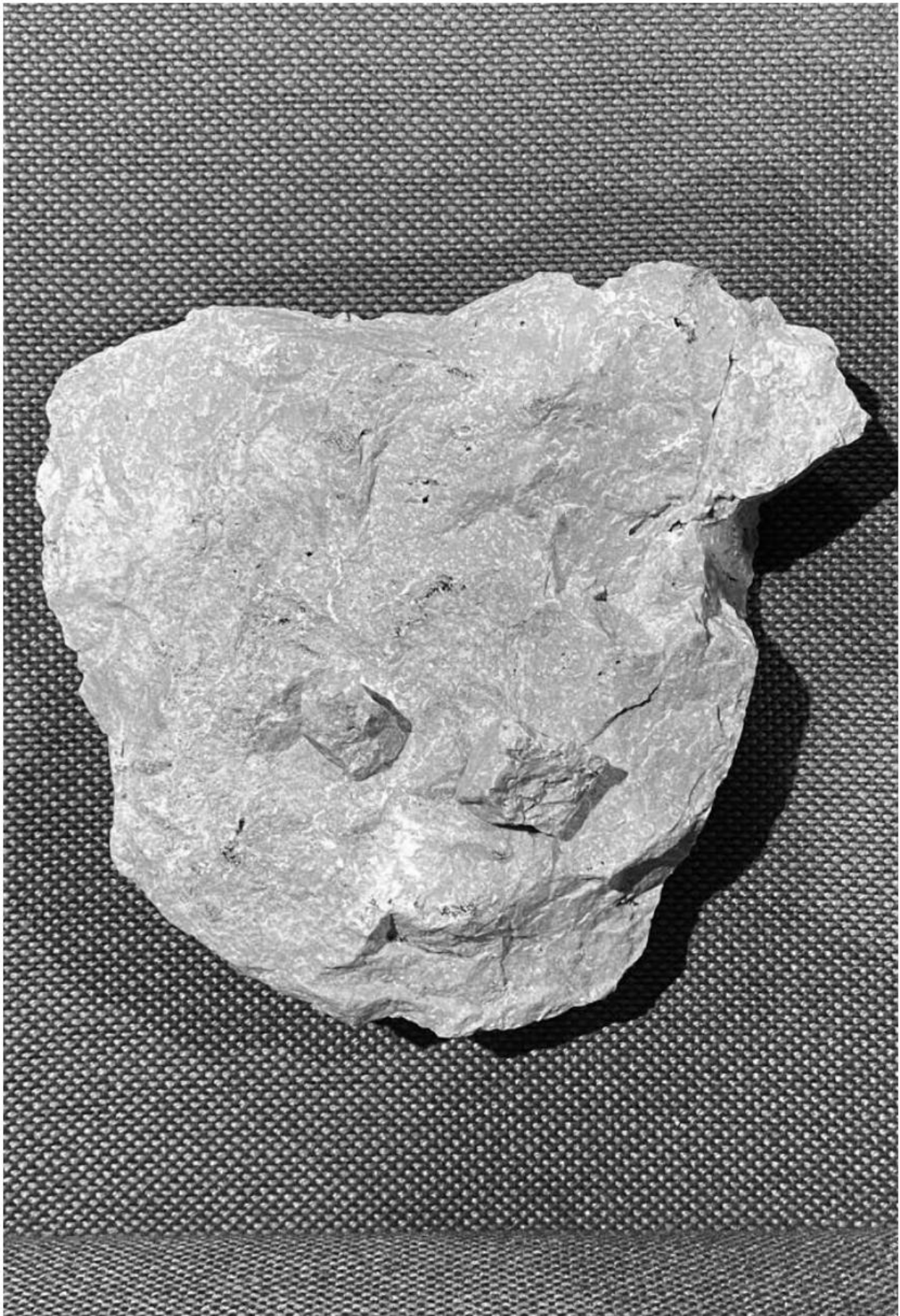


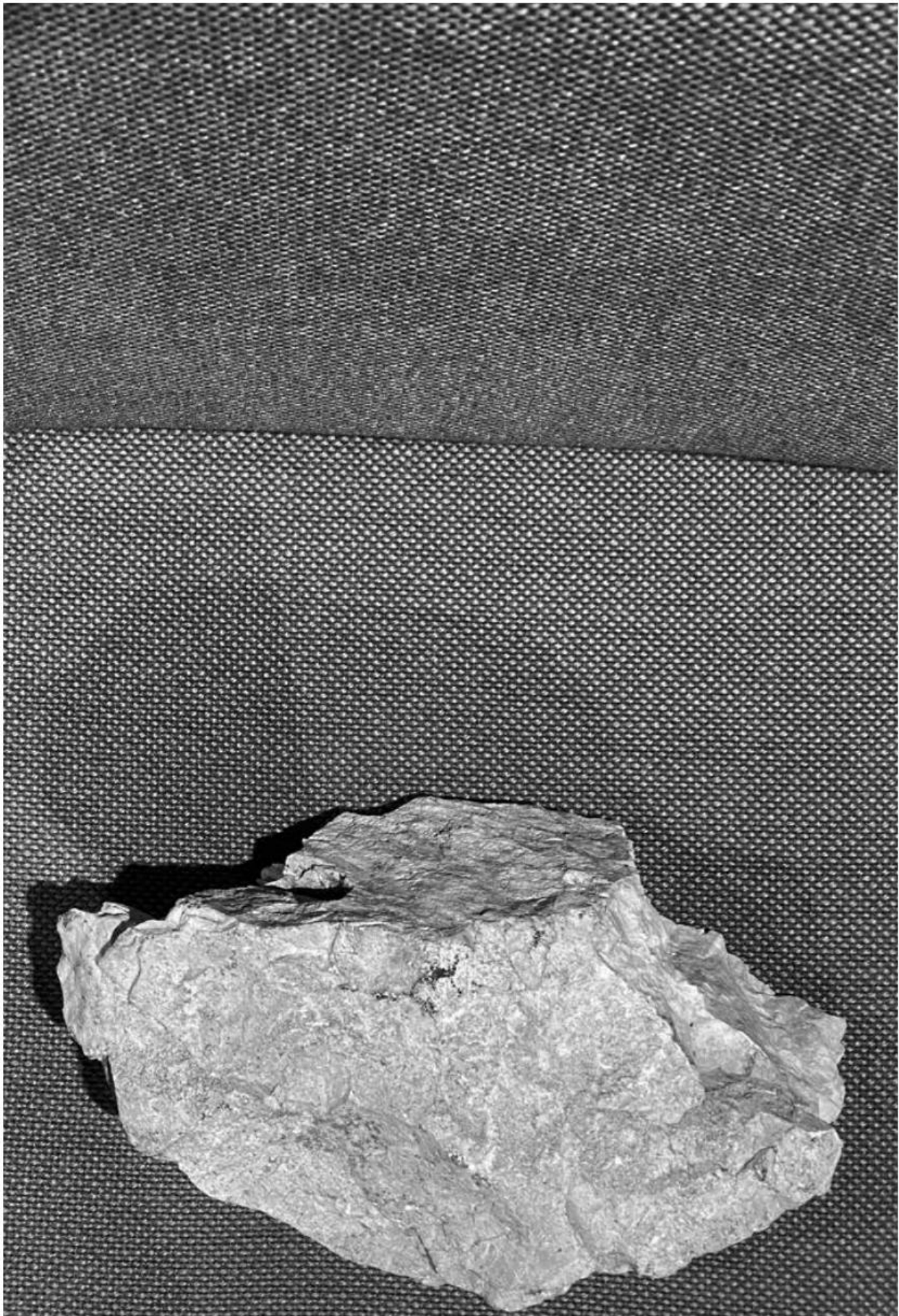












Gledališče Glej

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

Glej, list

Letnik 12, št. 2

Urednica: Tery Žeželj

Avtorji prispevkov v gledališkem listu:

Primož Jesenko, Bara Kolenc, Miklavž
Komelj, Tonko Maroevič, Mark Požlep,
Andres Sánchez Robayna, Muanis
Šinanović, Maja Šorli

Prevajalec v angleščino in angleški jezikovni
pregled: Šunčan Štone

Prevajalec iz hrvaščine: Igor Feketija

Prevajalec iz španščine: Miklavž Komelj

Slovenski jezikovni pregled: Svetlana Jandrič

Oblikovanje in prelom: Mina Fina, Ivian Kan

Mujezinović / Grupa Ee

Fotografije str. 1, 86–100: Mina Fina / Grupa Ee

Avtorica kolažev str. 18–26: Petra Veber

Izdalo: Gledališče Glej

Tisk: Štane Peklaj

Naklada: 300

ISSN 1855-6248

Podpirajo nas:

Ministrstvo za kulturo RS, Mestna občina Ljubljana,
Ministrstvo za javno upravo, JSKD,
ŠOU v Ljubljani, Gooja, Društvo za promocijo
glasbe, Radio študent, Evropska komisija (program
Erasmus+ in Ustvarjalna Evropa, podprogram
Kultura)

Glej, ekipa

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

Umetniški svet

Jure Novak, Anja Pirnat,
Barbara Poček, Inga Remeta,
Tjaša Pureber

Barbara Poček

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

Anja Pirnat

vodja projektov
producentka
anja@glej.si

Tjaša Pureber

odnosi z javnostmi
tjasa@glej.si

Grega Mohorčič

vodja tehnike
grega@glej.si

Brina Ivanetič, Šimon Bezek
tehnična podpora

Tajništvo

info@glej.si
rezervacije@glej.si

Gostoljubje

Gašper Pirnat, Paulina Pia Rogač,
Tina Malenšek, Kaja Šavodnik



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Sofinancira program
Evropske unije
Ustvarjalna Evropa



JSKD
JAVNI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE
ZA KULTURNE DEJAVNOSTI



ŠOU
v Ljubljani



stiks
društveno stičišče ŠOU v Ljubljani



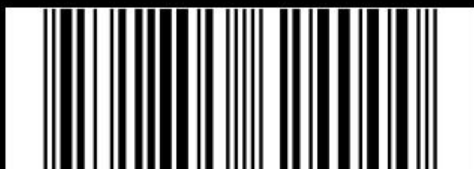
Mestna občina
Ljubljana



Erasmus+



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA JAVNO UPRAVO



9 771855 624000
ISSN 1855-6248

Glej, list
Letnik 12, št. 2

NI MOGOČE ČAKATI ZAMAN