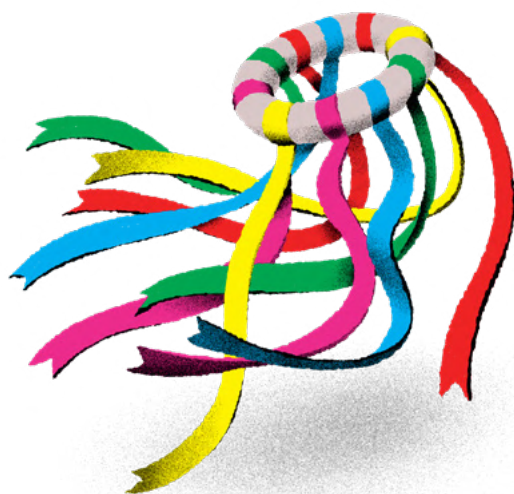




*»Ta želja,
da bi ne bil,
kar si.«*



AKADEMIJSKI LIST AGRFT 2020/2021
LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

LETNIK VIII, ŠTEVILKA 2
Študijsko leto 2020/2021

Izdajatelj in založnik: UL AGRFT
Zanj: PROF. TOMAŽ GUBENŠEK (dekan)

Uredniški odbor
HELENA ŠUKLJAN, BOR RAVBAR, CIRIL ZUPAN,
IZR. PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor)

Odgovorni urednik
PROF. TOMAŽ GUBENŠEK

Producentka
MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled
MAG. DARJA MARKOJA

Oblikovanje
ČRT MATE

Tisk:
DEMAT, D.O.O.
Ljubljana, junij 2021
300 izvodov

Vse pravice pridržane.



Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo

kultura

Svet za umetnost Univerze v Ljubljani



Uvodnik

Uvodnik prve številke letošnjega *Akademijskega lista* se je zaključil s temi besedami:

»Nova stavba akademije na Aškerčevi je že skoraj pripravljena na vselitev, prostori na Nazorjevi ulici in Kvedrovi cesti pa so izpraznjeni. Za zdaj lahko zgolj 'na daljavo' obujemo vse lepe spomine, ki smo jih skupaj doživeli v zdaj izpraznjenih prostorih, in se 'na daljavo' veselimo vseh novih spominov, ki jih bomo skupaj ustvarili v novih prostorih akademije.

Kdaj bo to? Morda bo naslednja številka *Akademijskega lista* ponudila odgovor ... upajmo.«

Kljub temu da še vedno živimo v zelo negotovih časih, pa nam lahko upanje vliva to, da smo že v poletnem semestru študijskega leta 2020/21 dobili odgovor na retorično vprašanje, zastavljeno v prejšnji številki. Naše želje so se uresničile že takoj v začetku drugega semestra, ko smo se (upoštevajoč vse »NIJZ pogoje«) lahko ponovno srečali na novi akademiji in začeli z gledališkim procesom in filmskimi vajami v živo. In ne samo to – vrnili smo se v novo stavbo akademije. Skoraj nemogoče je bilo ločiti veselje in vzhičenost ponovne vrnitve od veselja in vzhičenosti, ki so jo prinesli novi prostori. Morda dvojega niti ni smiselno ločevati.

V tokratni, nekoliko krajši številki so ponovno predstavljene gledališke produkcije (6) prve stopnje, dramaturška produkcija akademijskega studia ter dve produkciji magistrskih pro-

gramov Dramske igre ter Gledališke in radijske režije. Poleg tega smo pripravili dva intervjuja, ki nadaljujeta tradicijo predhodnika *Akademiskega lista* – torej Gledališkega lista, kjer smo objavljali intervjuje z gledališkimi režiserji, ki so zaključevali prvo stopnjo. V tokratni številki pripravljamo dva intervjuja – prvega z Luko Marcenom, ki je diplomsko predstavo pripravil lani, in drugega z Živo Bizovičar, ki ravnokar zaključuje proces svoje diplomske produkcije. Tudi v tokratni številki nadaljujemo s sklopom, v katerem objavljamo aktualno družbeno dogajanje na področju kulture, tokrat se posvečamo vsem Akcijam za kulturo in fotografski akciji Mi smo kultura. Na filmskem oddelku študentke in študentje trenutno snemajo svoje zaključne in diplomske filme ter TV-drame, ki bodo predstavljeni v prvi številki prihodnjega leta, tako da je v tokratni številki filmski del zastopan zgolj vizualno: *Akademijski list* vsebuje sklop fotografij z vsakoletnih filmskih in televizijskih delavnic, ki so do letos potekale v filmskih studiih Viba filma, letos pa prvič – zaradi ustreznih pogojev – na novi akademiji.

Za namene gledaliških produkcij so bila v tokratnem študijskem letu v slovenščino prvič (v celoti) prevedena tri besedila. Uprizoritev Brechtovega besedila *Strah in beda* ter Müllerjevega besedila *Bitka* pripravlja drugi letnik, prevoda pa bosta izšla v posebnem zborniku, ki ga AGRFT pripravlja v sodelovanju s Filozofsko fakulteto.

Avtor tretjega prevedenega besedila *Izjemno življenje* pa je Mariano Tenconi Blanco, ki ga je kot predlogo za uprizoritev (poleg Achternbuschevega besedila *Susan* in Cocteaujevega *Človeška glasu*) izbral del četrtega letnika. Prevod besedila so pripravile študentke magistrskega študija španskega jezika in književnosti na FF in je objavljen na koncu *Akademiskega lista*.

Gledališča in kinematografi ponovno odpirajo svoja vrata, študijsko delo na akademiji še vedno poteka bolj ali manj nemoteno. Prav tako vse kaže na to, da bodo lahko gledališke produkcije izvedene v živo in zaključni ter diplomski filmi posneti. Po več kot letu dni omejenega dela nas dejstvo, da bo v dvorani manj ljudi kot sicer oz. da so za snemanje zaključnega filma vseeno predpisani strogi pogoji, ne žalosti ali obremenjuje – prav obratno: veseli smo, da sploh lahko. Lahko delamo. Lahko ustvarjamo. Lahko študiramo.

Zaključek študijskega leta končujemo optimistično in upamo, da nas četrti (ali peti ali šesti ali politični ali stočetrti) koronski val ne ustavi.

HELENA ŠUKLJAN

Vsebina

1. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Milan Jesih: *Stevardesa*

8

Bertolt Brecht, Heiner Müller: *Strah in beda Tretjega rajha*

14

David Harrower: *Noži v kurah*

22

Gregor Strniša: *Žabe*

28

Po motivih dram Herberta Achternbuscha »Susn«, Jeana Cocteauja »Človeški glas« in Mariana Tenconija Blanca »Izjemno življenje«: *Mislila sem, da bo konec sveta drugačen*

34

Dane Zajc: *Jagababa*

40

M. Lipoglavšek, H. Šukljan: *Dramakurbija*

50

2. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Po motivih Jeana Cocteauja: *Na drugi strani*

56

Arne Lygre: *Izginem*

60

Intervju z Luko Marcenom

64

S FILMSKE IN TELEVIZIJSKE DELAVNICE

72

INTERVJU

Intervju z Živo Bizovičar

110

DRUŽBENI KONTEKST

Akcije za kulturo

118

Mi smo kultura

128

PRILOGA

Mariano Tenconi Blanco: *Izjemno življenje*

130

1. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

II. semester:	M. Jesih: <i>Stevardesa</i>	8
IV. semester:	B. Brecht, H. Müller: <i>Strah in beda Tretjega rajha</i>	14
VI. semester:	D. Harrower: <i>Noži v kurah</i>	22
VI. semester:	G. Strniša: <i>Žabe</i>	28
VIII. semester:	Po motivih dram Herberta Achternbuscha »Susn«, Jeana Cocteauja »Človeški glas« in Mariana Tenconija Blanca »Izjemno življenje«: <i>Mislila sem, da bo konec sveta drugačen</i>	34
VIII. semester:	D. Zajc: <i>Jagababa</i>	40

Produkcija Akademijskega studia

M. Lipoglavšek, H. Šukljan: *Dramakurbija*

MILAN JESIH

Stevardesa

PRODUKCIJA II. SEMESTRA DI, GLR

Predpremieri: 18. in 19. maj 2021 na Študijskem odru 3

Premiera: 20. maj 2021 na Študijskem odru 3

Ponovitve: 24. in 28. maj 2021 na Študijskem odru 3

Foto: MARIJO ZUPANOV



Režija

MARUŠA SIRC
JURE SRDINŠEK

Dramaturgija

ULA TALIJA POLLAK

Igra

JAKOB ŠFILIGOJ – *Zgornji*
STAŠA POPOVIČ – *Zgornja*
MARK JACOB CAVZZA – *Levi*
AJDA PIRTOVŠEK – *Leva*
PETER ALOJZ MARN – *Desni*
AJDA KOSTEVC – *Desna*
LUCIJA OŠTAN VEJRUP – *Spodnja*
MARUŠA SIRC – *Stevardesa*
JURE SRDINŠEK – *Pilot*

Oblikovanje svetlobe

ALJAŽ ZALETEL

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentor in mentorica

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ

za jezik in govor

IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK

Produkcija

UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Govorice

Pilot in Stevardesa sta bila blazno priljubljena pri vseh. Znano je bilo, da zelo vestno opravljata svoje delo – Pilot je tudi ob prostih dnevih vedno vskočil na delo, če se je pojavila potreba. Med letom je po radiu večkrat izjemno prijetno pokramljal s potniki, jih zabaval in umiril ob kakšni lažji turbulenci (kadar je on pilotiral, jih je bilo sploh izredno malo). Da ne govorimo o Stevardesi! Delala je tako učinkovito, da je bila poleg Pilota edina na letalu, stregla je kar vsem hkrati. Vedno je dobro poskrbela za varnost vseh potnikov, nosila jim je hrano in pijačo – znani so celo primeri, ko je kateremu od bolj obubožanih potnikov sama plačala pijačo! Ampak vse to so le govornice! Ne nasedite jim! Neki potnik namreč pripoveduje drugo zgodbo o njima, ki pa je kajpada manj znana – ta potnik je nekoč letel iz Buenos Airesa v Prago, ko je na letališču zašel in se znašel pred garderobo Pilota in Stevardese. In iz garderobe se je zaslišalo kričanje. Zmerjanje. Pretep! Ozmerjala sta se z najbolj vulgarnimi zmerljivkami! Pokrita rihta, kuzla frigidna, impotent, vlačuga itd. Potnik je prislonil uho na vrata (seveda samo zato, da bi se prepričal, če bo vse v redu), ko so se vrata odprla. Za njimi sta se pojavila besna Pilot in Stevardesa in ubogega potnika popolnoma premlatila. Potem pa sta odšla meni nič, tebi nič na svoj let in se spet delala, da sta lepa in prijazna. To so takšni ljudje ... zahrbtni in dvolični. Takih se je treba paziti! Zato ne nasedajte govornicam!

IVA Š. SLOSAR

Kjer letajo rudarji, baje

Stevardesa (1985) je ena izmed 16 radijskih iger, ki jih je napisal Milan Jesih. V blok na novo priseljene Stevardese (in njenega dvojca, partnerja Pilota) v igri ne srečamo do samega konca besedila, po zobeh (oz. jezikih) pa ju vlačijo sostanovalci. Kot ugotavlja Blaž Lukan, lahko že iz avtorjeve očitne naklonjenosti zgolj zvočnemu žanru sklepamo na najbolj prepoznaven poudarek Jesihovega dramskega opusa – na jezik. »Govorec brez telesa, zgolj z govorilnim organom« (Jesih 2012: 625).

Zgoščen tekst z – lahko rečemo – značilnim jesiho-vskim preprostim dogajalnim okvirom hitro razkrije osnovni mehanizem besedila – vzpostavlanje nasprotij našemu in znotraj našega sveta. Iskanje kontrastov na vseh nivojih. Konkretna replike v sebi spajajo več vrst kontrastov, ki se med seboj prepletajo in dopolnjujejo. Poskusili bomo izluščiti štiri osnovne nivoje vzpostavljanja nasprotij, na ravni oblike ter vsebine.

Že v prvi repliki se nam razkrije NASPROTJE MED VSAKDANJOSTJO OPRAVIL TER VZVIŠENIM JEZIKOM. Dejanje prihoda domov Zgornji (sosed) opisuje izdatno in z visokoletečimi, skoraj liričnimi besedami, kar še poudarja plehkost akcije same. Tovrstna, za avtorja značilna uporaba jezika in izrazov, kot so npr. »samoroč noseča«, »počeni-vši«, »kurtoazija«, rojeva razliko med malomeščansko *zaplankanostjo* stanovalcev ter njihovo zmožnostjo učenega izražanja, artikulacije in nenazadnje samorefleksije. Ali kot o osnovnem konfliktu Jesihovih iger zapiše Danuša Škapin: »V vseh svojih junakih, pa naj je njihova vsakdanja podoba še tako banalna, [Milan Jesih, op. a.] tako odkrije enkratno človeško eksistenco, ki jo označi z zmeraj novim, drugačnim jezikom« (115).

Še drug nivo kontrastov, ki sodi bolj v formalni del avtorjeve pisave, je VZPOSTAVLJANJE POMENSKIH NASPROTIJ. Tu gre za replike, ki bi jih v kakšnem

drugem kontekstu mirne vesti označili za bistrour-mne nesmisle, če omenim le »spočit, da znoj kar curkoma lije« (Jesih 1989: 70). Pogosto so uporabljene tudi preoblikovane stalne besedne zveze, rečenice in rekla, »kri je voda« ali »belo na črnem«. Verjetno bi to raven lahko označili kot pomenske nesmisle, zdi pa se, da avtor bolj kot k (popolni) odsotnosti smisla stremi k iskanju konkretnih nasprotij pomenom, ki jih rečem pripisujemo v »našem«, vsakdanjem, svetu. Tako se »Piloti pač ne letajo« ne konča pri zanikanju poznanega dejstva, temveč se le-to stopnjuje v vzpostavlanje nove realnosti – »Ne rečem, rudarji« (Jesih 1989: 81).

Sedaj pa se posvetimo nasprotjem, ki jih lahko uvrstimo v polje vsebine. Celotna logika igre nasprotij nemara izhaja prav iz osnovne premise – narobe sveta. Ali, če smo natančnejši, VREDNOSTNEGA SISTEMA, NASPROTNEGA NAŠEMU. Ko govorimo o »našem«, imamo v mislih svet obče sprejetih vrednot družbe, v kateri živimo. Te vrednote pogojujejo norme vedenja, družbena pričakovanja in nenapisana pravila, ki jih moramo spoštovati, pa če ta sovpadajo z osebnimi prepričanji posameznika ali ne. Vrednote so torej popolnoma obrnjene, vse, kar sami pojmujejo kot dobro, je v tekstu slabo in obratno. Prebivalci bloka morajo biti zlobni in nesramni drug do drugega. Nasilje je edini izraz spoštovanja, hkrati se spoštovanje najlepše izrazi z globokim nespoštovanjem, vsaj kakšnim pljunkom ali kletvico, če že ne gre drugače. Izdaja očeta in brata v vojni je razumna stvar, zavzemanje zoper razorožitev in deljenje mamil mladini pa dokaz »širokogrudnosti«. V bloku se hišni svet, ki ga seveda ni, mora zavzemati za čim večji hrup, veliko nasilja, posilstev, za alkoholizem ipd. Nenazadnje, ni boljšega od slabe kave in toplega piva.

Na tem mestu omenimo še podkategorijo na glavo obrnjenega vrednostnega (in družbenega)

reda. Govorimo o – pogojno imenovani – ZAMENJAVI TRADICIONALNIH VLOG ŽENSKE IN MOŠKEGA (V ZAKONU). Ženske so namreč tiste, ki uveljavljajo argument moči nad svojim možem, odprto govorijo o uporabi vibratorja ter o rednem pregledovanju pornografije. Ta aspekt »obratnosti« je v tekstu nakazan zgolj z nekaj replikami in detajli, ki pa se jih zdi vredno izpostaviti. Seksualnost se namreč pojavlja v dveh oblikah. Prva je posilstvo, h kateremu moške nagovarjajo sosede (predvsem sosede), druga pa masturbacija kot edina seksualna praksa v tekstu, ki bi potencialno lahko prinašala užitek. Masturbacija je ob uporabi pripomočkov v celoti v domeni žensk. Omenjeni so še spolni odnosi mož z ljubicami in ženami, ki pa so praviloma plod zunanjih prisil ter ne izhajajo iz namena zadovoljitve lastnih potreb in želja.

Če se vrnemo k zasuku vrednostnega sistema, prav ta rojeva osnovni konflikt, ki poganja celotno dogajanje igre. Stevardesa, lik, ki se neposredno vse do zadnjega v tekstu ne pojavi, je namreč s Pilotom v stavbo prinesla mir, tišino, prijaznost, nasmeh, lepoto. Vse, česar se sostanovalci branijo. Ali kot pravi ena od sosed: »To moram gledati v svoji hiši: spodobnost« (Jesih 1989: 74). Zato, da lahko spoznamo »umazani« svet, ki se v tekstu kaže kot tisti »pravi«, potrebujemo namreč predstavnike »čistega« sveta. Zanimivo je tudi, da so stanovalci bloka, o čemer smo že govorili, sposobni razmeroma racionalne refleksije in opredelitve svojega načina razmišljanja in življenja: »[...] izpričujemo določeno dvoličnost, ki je dovolj umazana vrlina, da jo naš vrednostni sistem označuje s pozitivnim predznakom« (Jesih 1989: 75). Prav tako lahko iz replike o tem, da je žalostno, da novih sosedov nikoli ne obišče policija, sklepamo, da se svet izven zidov bloka in zaplate trave pred njim vendarle še vrti po »naših« merilih. Ali pač?

Postavljamo si past, da bi ob preveliki vnemi pri iskanju racionalnih razlag zašli v poenostavljeno označevanje Jesihovega sveta. Sveta, ki se dekodiranju in sistematizaciji načelno izmika ter ju celo razkrinkava kot površinska in ne vedno uporabna postopka. Besedilo namreč znotraj ogrodja na glavo obrnjenega sveta vzpostavlja še številne notranje obrate in navidezne nedoslednosti. Ti preprečujejo, da bi lahko definirali enotno in enoznačno logiko teksta. Tako eden od sosedov, potem ko so sostanovalci obdelali že nič koliko vrlih podvigov in dokazov svoje (ne)spodobnosti, navrže: »Kar nameravam povedati, je vendar docela neresnično« (Jesih 1989: 78). Nato tudi drugi spregovorijo o tem, kako dobro lažejo in kako pomembna je ta večšina.

Laž seveda na prvi pogled popolnoma sovпада z vrednostnim sistemom stanovalcev, a hkrati se postavlja vprašanje, kaj potem sploh je res. Vse grdobije, ki jih opisujejo – so te resnične? Na tem mestu se najjasneje pokaže eno zame ključnih »presenečenj« v tekstu. Če bi sosede označili kot kolektiv, osvobojen družbenih norm, skupino ljudi, ki jim med seboj ni treba preigravati priučenih obrazcev, bi bil to omejen pogled. Očitno je, da ne gre za *Idiote* Larsa von Trierja. Tudi to, da liki naši družbi postavljajo ogledalo, nam kažejo, kaj se skriva pod krinko prijaznosti in uslužnosti, se zdi nezadosten odgovor. Poleg izkrivljenosti družbenih pravil je v tekstu namreč očitna še ena stvar: neizmeren trud stanovalcev, da vzpostavljen sistem vzdržujejo.

Ne gre torej za vseživljenjski karneval, kjer bi ljudje večno živeli izven hierarhičnih odnosov, v odsotnosti zakonov in prepovedi, če si sposodimo Bahtinov termin. Svet stanovalcev je resda obrnjen na glavo oz. »noge«, kot pravijo sami, a v njem vladajo stroga pravila. Kar je na tem destruktivnem, na zunaj anarhičnem sistemu zanimivega, je

to, da se morajo liki truditi za svojo nesposobnost. Nesposobno vedenje ni osvobajajoče, temveč ga je treba gojiti in vanj vlagati. Otroke je treba vzgajati v strahu, da jih »mamljivi zgledi« stevardesinih smehljajev in ponujenih bonbonov nekoč sfizijo. Dvom v naravnost (ali naturnost) »zlega« početja sosedov je možno zaznati že v replikah z opisom Stevardese. Ko Zgornji sosed govori o njunem srečanju na stopnišču, ne reče žal besede o njej, čeprav bi se to spodobilo. Govori, kakor da sta ga njena lepota in prijazen pozdrav zmedla do te mere, da si še vse do trenutka, ko to razlaga, ni opomogel. In če je danes, v svetu, kjer se bojimo nalezljivosti angleške različice, sovražnega govora in poenostavljajočega diskurza populistov, utopično razmišljati o nenadzorovanem širjenju prijaznosti, se v *Stevardesi* zdi nalezljiva prav ta – lepota (razumljena v širokem pomenu besede).

V tekstu lahko celo razločimo različni logiki gibanja tega in onega družbenega reda. Gibanje Stevardese

in Pilota bi lahko opisali z vektorji. Onadva, vedno na poti nekam, le prečita, sekata območje – ploskev, kjer stoji ta ali oni sostanovalec. Gre za kratka srečanja, ki pa imajo vpliv in posledice v prostoru. Na drugi strani pa vidimo, kako se sosedje kljub vsej medsebojni mržnji nenehno »zaletavajo« drug v drugega. Družijo se, se pogovarjajo, letajo na kup, in celo če kdo odide, kmalu pride nazaj. Kot da ne bi znal biti sam ali celo kot da brez drugih v tem svetu ne bi zares obstajal.

Tudi na koncu teksta, ko izvemo, da se iz stanovanja Stevardese in Pilota končno zaslišijo prepir, udarci, jok, se avtor poigra z »resničnostjo« tega obrata. Didaskalija opisuje, da so zvoki, ki prihajajo izza vrat, precej togi in shematični, lahko bi rekli zaigrani. Prav to zaigranost pa takoj zatem izpostavijo in odobravajoče sprejmejo sosedje, ki so pritekli vleč na uho. V prizoru nasilja, ki se odvija za zaprtimi vrati, prepoznajo dobro mero vloženega truda in volje. Svet je spet v tirih.

LITERATURA:

Bahtin, Mihail, 2008: *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: LUD Literatura.

Jesih, Milan, 1989: *Premi govor*. Ljubljana: Aleph.

Jesih, Milan, 2012: *Svoje igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Škapin, Danuša, 1991/1992: Dramatika Milana Jesiha. *Jezik in slovnost*, let. 37, št. 5/1991/1992, str. 107–117.

Toporišič, Tomaž, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami, Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija*, let. 59, št. 4/2011, str. 357–372.

BERTOLT BRECHT, HEINER MÜLLER:

Strah in beda Tretjega rajha

PRODUKCIJA III. IN IV. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Uporabljeni besedili: Bertolt Brecht: *Strah in beda Tretjega rajha* (*Furcht und Elend des III. Reiches*), Heiner Müller: *Bitka* (*Die Schlacht*).

Predpremiera: 13. junij 2021 na Študijskem odru 2

Premiera: 14. junij 2021 na Študijskem odru 2

Ponovitvi: 16. in 24. junij 2021 na Študijskem odru 2

Foto: ŽIVA BRGLEZ



Režija
BOR RAVBAR
JERNEJ POTOČAN

Dramaturgija
TAJDA LIPICER
BRINA JENČEK
TILEN OBLAK
NIK ŽNIDARŠIČ

Igra
MOJKA KONČAR
SUZANA KREVIH
SVIT STEFANIJA
MATEVŽ SLUGA
MINA ŠVAJGER
NIKA MANEVSKI
JAN SLAPAR
FILIP ŠTEPEC

Prevod besedila B. Brecht:
Strah in beda Tretjega rajha
MIŠO JONAK
AJDA GABRIČ
SAŠA KRALJ
ANJA MATIČIČ
TIM MIKLAVŽINA
MARKO SENČAR MRDAKOVIČ

Prevod besedila H. Müller: *Bitka*
URŠKA BRODAR

Scenografija
KATARINA MAJCEN
KATARINA PLANINC

Kostumografija
NIKA DOLGAN
KATJA VRENKO

Maska
VANESA PRELEC

Koreografija
MINA ŠVAJGER
SUZANA KREVIH

Gibalno svetovanje
IZR. PROF. MAG. URŠULA TERŽAN

Videovložki
KATARINA MAJCEN
BOR RAVBAR

Fotografinja in oblikovalka
projeciranih fotografij
ŽIVA BRGLEZ

Oblikovanje luči in zvoka
BOR RAVBAR
JERNEJ POTOČAN

Tehnična podpora
JUŠ ZIDAR

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT
PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER
za prevod besedila B. Brechta
IZR. PROF. DR. IRENA SAMIDE (UL FF)
za dramaturgijo

IZR. PROF. DR. ALDO MILOHNIČ
IZR. PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo
PROF. JANJA KORUN
DOC. MAG. TINA KOLENIK

za jezik in govor
DOC. DR. NINA ŽAVBI

Sodelovanje pri prevodu besedil
UL FILOZOFSKA FAKULTETA,
ODDELEK ZA GERMANISTIKO
Z NEDERLANDISTIKO IN SKANDINAVISTIKO

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

JERNEJ POTOČAN IN BOR RAVBAR

Sen osamljenih jezdecev

Pustinja.

Drobovje pustinje, ki zaudarja po mrhovini.

Samotni jezdec na konju.

Pustinja, pustinja, pustinja.

Prekleta in ogabna pustinja.

Jezdi naprej.

Videti je, kot da jezdi v prazno.

Pustinja, pustinja, pustinja, ki duši.

Izgleda, da jezdi brez cilja, zato nas ne zanima.

Nehamo mu slediti.

Ampak če bi mu sledili naprej, bi morda videli, da je v resnici jezdil proti odru.

Odru sredi puščave.

Odru brez gledalcev.

Ni gledalcev, pa vseeno smrdi po krvi.

Sonce bi pripekalo, jezdec pa bi se morda pri odru ustavil.

Pri odru, prežetem s krvjo nedolžnežev ter svinj v uniformah.

Morda bi stopil nanj.

Na ta lepljivi oder.

Morda bi rekel: »Kar naj me odvedejo in stlačijo v koncentracijsko taborišče. Mojega brata so umorili in meni naj bo vseeno?! Kaj je sploh imel za iskati v Španiji?! Zato da ti slučajno ne boš ob službo, moramo biti vsi tihi! Kaj bomo pocrkali, če ne bomo delali teh njihovih bombnikov? In tudi če jih, bomo vseeno umrli? Kot Franz? Saj njemu so tudi našli mesto. Meter pod zemljo. To bi ga čakalo tudi tukaj.«

Tišina.

Veter bi pihal, sonce bi pripekalo, kri bi se cvrla.

Sicer pa samo tišina.

Morda bi nadaljeval: »Če mi kaj zaupate, ste opleli. Kot patriot poznam svojo dolžnost, tudi če mi lastna mati na uho prišepne kaj o napihnjeni ceni margarine ali kaj takega, grem nemudoma v SA-jevski lokal. Svojega lastnega brata bi ovadil, če bi se mi pritoževal glede prostovoljnega dela. In tudi nevesto, če bi mi pisala, da so ji v delavskem taborišču naredili s 'Heil Hitlerjem' debel trebuh. Bi jo prijavil in pustil, da jo poiščejo, splav ne pride v poštev, ker če se nismo pripravljene postaviti za našo kri, potem Tretji rajh, ki ga vsi tako nadvse cenimo, tudi ne bo obstal.«

Tišina.

Veter bi še vedno pihal.

Jezdec pa se ne bi ustavil: »Že kot otroke jih tako učijo, da umreti zato, da drugi bogatijo, edino je, kar šteje. Nikogar ne mika tako živeti, a ko učitelj s šibo jim posveti, hitro vejo, kje so meje. Je to bolje odigrano? Ste zadovoljni z menoj?«

Morda bi to rekel, medtem ko bi stal na krvi, ki so jo krvniki puščali nedolžnežem.

In krivi nedolžneži so jo puščali krvnikom.

In morda bi v roki imel prazno steklenico, ki bi jo napolnil s pustinjskim peskom.

Če bi vse to naredil, bi lahko odjezdil nazaj. Med ljudi.

Zbudili smo se, Zoom-zasloni še vedno brnijo, dvorane so še vedno prazne. A nekega junijskega večera se bo ves ta pesek znašel na Študijskem odru 2. S seboj prinesite svoje lopate, vedra in poljubno orodje. Se vidimo!

MANCA LIPOGLAVŠEK

Fragmenti krutosti: prizori iz Nemčije Heinerja Müllerja

Heiner Müller, eden največjih (post)dramskih avtorjev druge polovice 20. stoletja, se je v svoji radikalno fragmentarni dramatikii pogosto referiral na dvojce: na travmatično polpreteklo nemško zgodovino ter na klasične avtorje. V odgovor na stavek Edgarja Allana Poeja: »Teror, o katerem pišem, ne izhaja iz Nemčije, to je teror duše« je zapisal: »Teror, o katerem jaz pišem, izhaja iz Nemčije.« (Obad 1985: 42) Müllerja, rojenega leta 1929 na vzhodu Nemčije, so nedvomno zaznamovale zgodnje izkušnje nacističnega režima in vojne vihre – tematike, ki jih je kasneje obdeloval v številnih svojih delih. Hkrati je bilo njegovo življenje in ustvarjanje neločljivo povezano tudi z rojstvom in smrtjo Nemške demokratične republike (»Vzhodne Nemčije«) in njenega ultimativno neuspešnega socialističnega projekta, v katerem se je Müller iz ortodoksnega marksista prelevil v »konstruktivnega defetista«. (Milohnić 2012/2013: 11) Poleg tega pa v njegovih delih zaznamo tudi vpliv Brechtove zapuščine, ki se je še posebej v nemškem teatru zakoreninila zelo globoko in ki jo je Müller na nek način nadaljeval (zadnjih nekaj let življenja je bil celo direktor nekdanjega Brechtovega gledališča Berliner Ensemble).

Zakaj toliko govora o Müllerjevih tematskih in političnih vplivih? Ker njegova drama *Bitka*,

podnaslovljena *Prizori iz Nemčije*, na nek način združuje vse.

Tekst, v katerem gre pravzaprav za nabor petih samostojnih prizorov, povezanih po principu montaže, je začel nastajati že leta 1951, a ga je Müller večkrat popravljaj in predelal, tako da je bil dokončan šele leta 1974 (tik pred krstno uprizoritvijo leta 1975 v gledališču Volksbühne v Berlinu). Kot nakazuje že podnaslov, je tem prizorom, ki se med seboj sicer močno razlikujejo, skupna tematika realnost življenja v Nemčiji pod nacistično vladavino. Vseh pet fragmentov, ki so napisani v rimanih verzih, se dogaja v fašistični Nemčiji – dogajalni čas se razteza od samega začetka te dobe ob požigu Reichstaga (27. februar 1933) do prihoda Rdeče armade v Berlin (med 23. aprilom in 2. majem 1945). Pri tem gre za nekakšne izseke iz življenja pod fašizmom v vsej njegovi brutalnosti, bestialnosti in kruti krvavosti.

Bitka je bila sprva zamišljena kot dvojna drama; dopolnjevala naj bi jo drama *Traktor*, ki jo je Müller prav tako razvil v samostojno dramo. *Traktor* je sicer neke vrste »nadaljevanje« *Bitke* – v povojnem času se bitka za preživetje nadaljuje pod socialističnim sistemom.

Bitka je Müllerjev neposreden odgovor na Brechtov tekst *Strah in beda Tretjega rajha*. Pravzaprav velja za

nekakšen antitekst *Strahu in bede*. Že Brechtova igra kritizira vsakdanje fašizme v družbi, čeprav bi lahko debatirali o tem, v kolikšni meri mu uspe razgrniti resnične razsežnosti katastrofe; Müller, ki piše z dodatno perspektivo zgodovinskega védenja (vendarle je Müllerjev tekst za razliko od Brechtovega začel nastajati po propadu nacističnega režima, po koncu vojne, z minimalno, a obstoječo historično distanco ...), pa to kritiko še izostri tako v vsebini kot v formi. Medtem ko Brecht poudarja drobne in manj drobne upore ter velike in večje stiske delavskega razreda, pa Müller v *Bitki* izpostavlja pripravljenost taistih »malih ljudi«, da drug drugega izdajo, ubijejo in požrejo, tudi dobesedno. Radikalnejši je tudi v formi; čeprav tudi Brecht v *Strahu in bedi* uporablja dramsko tehniko montaže kot eno najpreprostejših oblik fragmentacije, pa se Müller (čeprav še ne gre za njegovo tehniko »sintetičnih fragmentov«) z uporabo verza in petdelne strukture aktivno ironično igra s klasično tragedijo. »Medtem ko Brecht ilustrira in protestira, Müller sublimira in izpostavlja terapiji šoka,« zapiše Uršula Cetinski. (72) Lahko bi rekli, da Müller bere Brechta skozi Artauda, trdi Tomaž Toporišič, saj lahko ob njegovem črpanju iz brechtovske tradicije najdemo tudi artaudovske momente kritike logocentričnega gledališča in logike gledališča krutosti v poskusih ohranjanja subjektivitete skozi gradnjo teze, da je »dostop do resničnosti lahko zgolj

fragmentaren, da je prekinjani odnos do realnosti princip, iz katerega lahko izhaja (nastaja) umetnost.« (Toporišič 2006: 1524) Lahko bi rekli tudi, da so Müllerjeve tehnike ne le postdramske, ampak tudi postbrechtovske; čeprav oba avtorja izhajata iz enake temeljne vsebine fašističnega vsakdana.

Müllerjev izbor petih slik, ki ponazarjajo to banalno brutalnost, je zelo močan in zelo poantiran.

V prvem prizoru, *Noč dolgih nožev*, brat – komunist, ki so ga nacisti mučili in za katerega vsi mislijo, da je izdajalec, pride prosit svojega brata, prav tako komunista, naj naredi to, česar on sam ne zmore, in v noči dolgih nožev brat ubije brata.

V drugem prizoru z naslovom *Nekoč sem kamerada* imel trije nemški vojaki, lačni in obupani po izgubljeni vojni na ruski fronti, pojejo najšibkejšega četrtega kamerada.

Tretja slika, *Malomeščanska svatba*, prikazuje očeta, ki po Hitlerjevem samomoru odloči, da je za njegovo družino bolje, da sledi Führerju tudi v smrt, a ko ustrelili ženo in hčerko, lastnega življenja ne zmore končati.

Četrty prizor nosi naslov *Mesar in žena* in v njem žena poskuša rešiti moža, kolaboranta, pred

samomorom – a namesto tega mu »pomaga« se utopiti, da bi sebe in otroke rešila pred posledicami njegove kolaboracije.

Zadnji prizor, *Rjuha ali Brezmadežno spočetje*, pa se odvija v bunkerju na dan vkorakanja ruskih čet v Berlin, kjer se mlad dezertar poskuša skriti in izobesiti belo zastavo, da bi se predal ruskim vojakom – a namesto teh ga najdejo esesovci in ga ustrelijo zaradi izdaje, nato pa mu ukradejo civilno obleko v poskusu, da bi se sami predali Rusom; ko končno pride Rdeča armada in preživelim vrže kos kruha, se ti stepejo zanj nad dezertarjevim truplom.

Vsak od fragmentov prikazuje razkroj neke bazične človečnosti – kako malo pomenijo ljubezen, družina, tovarštvo, zvestoba, junaštvo, požrtvovalnost, disciplina in druge vrednote, ki jih je promoviral nacistični propagandni stroj, ko gre za golo preživetje. Vlado Obad, ki je proučeval Müllerjevo delo, je o *Bitki* zapisal: »Müller slika do kosti ogoljen fašizem vsakdana: svet, v katerem se brat dvigne proti bratu, žena proti možu in on proti njej, v katerem se tovariši s fronte medsebojno zatirajo in postajajo kanibali; svet laži in bestialne borbe za samoohranitev.« (navedeno po Cetinski 1995/1996: 73) Dehumanizacija in objektifikacija velikega dela populacije prenevata družbo. Krutost in odsotnost

solidarnosti prevladata, dokler se ne razkrojijo medčloveški odnosi na vseh ravneh družbe – tudi in še posebej znotraj družine, kjer naj bi bile te vezi najmočnejše. V logiki Müllerjeve igre je vsakdanjost v fašizmu prikazana že skoraj po principu *reductio ad absurdum* – prignana je do svojih skrajnosti, kar osvetli, kako absurdna je zares.

Bitko lahko beremo na (vsaj) dva načina, ki sta oba enako relevantna: kot radikalno verzijo teze *homo homini lupus* (človek človeku volk), kot prikaz človeštvu lastnega nasilja, ki ga nacionalsocializem zgolj prebudi in pripelje na površje – ali pa kot razgaljanje fašizma in njegovih mehanizmov, Müllerjevo razpiranje fašistoidne mentalitete in diagnosticiranje njenih simptomov, da jih lahko prepoznamo tudi kje drugje, če je treba.

Ne glede na to, katera interpretacija nam je bližje, lahko že brez prehudega poglobljanja vidimo, zakaj sta obe deli danes tako boleče relevantni. Tako kot čutimo brechtovska »strah in bedo« ob porastu fašistoidne retorike, ekonomskih razlik in represije upora, lahko ob razkroju političnega diskurza in normaliziranju nestrpnosti zaslutimo tudi potencialno brutalnost, kakršno ponuja *Bitka*. Tekst, ki je na prvi pogled ozko specifičen (vezan na čas in kraj, pa še na predhodni dramski tekst ...), tako danes

zazveni zaskrbnjujoče relevantno. Vzporednice med svetom v 20. letih 20. stoletja in 20. letih 21. stoletja lahko vidimo s preveliko lahkoto – neizogibna ekonomska kriza, večanje socialnih razlik, neobrzdani politični populizem in še in še in še. Smo se česa naučili iz zgodovine? *Bitka* nas opominja, da fašistoidnih tendenc ne smemo spregledati, ker so posledice lahko smrtonosne.

LITERATURA:

- Cetinski, Uršula, 1995/1996: Do You Remember Do You No I Don't (članek). *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 75, št. 7/8. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana. 71–82.
- Milohnič, Aldo, 2012/2013: Ženske in delo, nakar še komedija (članek). *Gledališki list Mestnega gledališča Ljubljanskega*, letn. 63, št. 3. Ljubljana: MGL. 11–15.
- Mirčevska, Žanina, 1995: *The fragmentary drama model through the dramatic structure of Heiner Müller* (magistrska naloga). Ljubljana: AGRFT.
- Obad, Vlado, 1985: Konstruktivni defetizam (Müllerjevi pogledi na povjest) (poglavje). *Prolog/teorija/tekstovi*, letn. 17., št. 1. Zagreb: Centar za kulturnu dejavnost. 42–49.
- Slosar, Iva Š., 2020: Človek človeku volk. *Akademski list*, letn. 7, št. 2. Ljubljana: AGRFT. 24–27.
- Toporišč, Tomaž, 2006: Brecht po Brechtu (Brecht – Heiner Müller – Elfride Jelinek) (članek). *Sodobnost*, letn. 70, št. 12. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 1516–1533.

DAVID HARROWER

Noži v kurah

PRODUKCIJA VI. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Premiera: 22. junij 2021 na Študijskem odru 3

Ponovitvi: 23. in 24. junij 2021 na Študijskem odru 3

Foto: MARUŠA MALI



Režija

ŽIGA HREN

Dramaturgija

MANCA LIPOGLAVŠEK

HELENA ŠUKLJAN

Igra

DIANA KOLENC – *Mlada ženska, dninarka*

NEJC JEZERNIK – *Pony William, orač*

MAKS DAKSKOBLER – *Gilbert Horn, mlinar*

Prevod

TINA MAHKOTA

Kostumografija

CLAUDI SOVRÈ

Scenografija

MARUŠA MALI

Oblikovanje svetlobe in glasba

ŽIGA HREN

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

JANUSZ KICA

za dramaturgijo

PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

IZR. PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za jezik in govor

IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

Produkcija

UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

This image shows a single page of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

EVELIN BIZJAK

*Je luža po svežem dežju,
pod katero se vidijo zemljine razpoke,
res samo luža?*

Noži v kurah je drama, napisana za zgolj tri igralce, postavljena v brezčasno in brezimno podeželsko skupnost. Kljub temu da gre za besedilo, ki je slogovno precej samosvoje in bi ga težko natančno žanrsko definirali, je njegova zgodba relativno preprosta: žena mladega orača z vrečami žita za mletje obišče lokalni mlin in razvije intimni odnos z mlinarjem, samotarjem, ki za razliko od ostale skupnosti bere in piše in je predmet vraževernih tračev. Ob soočenju s pisanjem se njeno življenje popolnoma spremeni, saj iz okov zaprtega ruralnega sveta vstopi v vesolje metaforičnega, domišljjskega in včasih neusmiljenega uničenja preteklosti. Fabulativno sosledje dogodkov je vpeto v zelo ohlapen družbeno zgodovinski kontekst, ki je v didaskalijah opisan preprosto kot: »Na kmetih. Bajta na koncu vasi. Večer.« Gre za prostor, ki je kljub nekaterim redkim sklicevanjem na škotsko kulturo (npr. sodec viskija) lahko umeščen v predindustrijsko preteklost katere koli države. *Noži v kurah* nosijo v sebi nekakšen občutek domačnosti, obstoječ pred razdaljo, ki jo med kulturami ustvarijo uveljavitve različnih jezikovnih identifikacijskih strategij; tako postanejo simbol za ultimativno svetovno vas, v kateri se lahko prepozna vsako občinstvo. Zato tudi ni čudno, da je bila drama od krstne uprizoritve v Traverse gledališču v Edinburgu leta 1995 do danes uprizorjena v več kot tridesetih državah.

Ne gre pa le za svobodo, ki jo ponuja časovno-prostorska umestitev *Nožev*. Ko se drami posku-

šamo približati z vsebinskega vidika, se nam hitro razstre tudi v bogati interpretativni sugestivnosti. Kot pravi Mark Fisher, bi jo lahko brali kot feministično obarvano zgodbo o prehodu ženske od nevednosti k prebujeni politični zavesti, ali humanistično fabulo o družbi, ki ob prepoznavi lastnega potenciala preide iz suženjstva v svobodo. Umetnik bi v njej lahko odkril ključni korak na poti od dobesednega do abstraktnega, imaginativnega, psihoterapevt morda poskus uskladitve posameznikove surove, živalske plati z razumskim, verski filozof pot od bogaboječe indoktrinacije do individualne misli, zgodovinar zgodbo o prehodu iz dobe vraževerja v razsvetljenje, guru pot prek samospoznavanja do osebne izpolnitve, znanstvenik pa kot prehod iz sveta, ki ga poganjajo telesna moč in preprosta orodja, v svet, ki ga poganjata znanost in tehnologija (Fisher 2015: 6). Poleg omenjenega seznama, ki bi zagotovo lahko bil še daljši, pa so *Noži* vseakor tudi avtorjeva osebna zgodba o odkrivanju lastnega ustvarjalnega glasu, zgodba o prehodu iz ponotranjenih restrikcij v kreativno svobodo, zgodba o tem, kako se potreba po samoizražanju lahko prebije skozi najdebelejše plasti družbene tradicije in ustvarjalnih konvencij.

Čeprav *Noži v kurah* veljajo za Harrowerjev dramski prvenec, pa besedila vsaj v takšni obliki ne bi bilo brez njegovega predhodnega projekta: *The Unwalked Land*, drame o privatnem lastništvu na

Škotskem, ki je mladega nadobudnega pisatelja, takrat še pomivalca posode in voznika dostavnega kombija po Edinburgu, v želji po uspehu podala na dolgotrajno študiranje škotske zgodovine. Iz ruševin tega s strani gledališč zavrženega in tako tudi nikoli uprizorjenega besedila je vstala nova igra, napisana hitro in brez nuje po zgodovinski ustreznosti. Z novim vprašanjem »kaj, če bi bilo tako«, ki je zamenjalo vprašanje »kako je bilo takrat«, se je Harrower osvobodil trde zasidranosti v dokumentarni realizem in se pridružil generaciji dramskih piscev, kot so John Byrne, Ian Heggie in Liz Lochhead, ki so se od prevladujoče angleške dramatike skušali ločiti z izumljanjem novega, manj dobesednega, bolj poetičnega in samosvojega jezika. *Nože v kurah* zanima predvsem to, kako se človeški jezik in imaginativni domet širita, kako se koncepti jaza in sveta fiksirajo in na kakšen način so prevprašani. Besedilo, ki je nastalo v odmiku od statičnega realizma in osvobojeno od zahtev ponovnega predstavljanja zgodovinskega trenutka, sedaj nosi v sebi čisto svojo kvaliteto, ki je do neke mere obskurna, nerazložljiva, mitološka in skrivnostna.

Jezik, ki ni le gradivo te nenavadne drame, temveč tudi predmet njenega prevpraševanja in refleksije, po občutku eteričnosti nekoliko spominja na Samuela Becketta in zgodnjega Harolda Pinterja. Je funkcionalen, ekonomičen in hkrati poetičen: vzpostavi svet, čigar prebivalci so v strahu pred domišljijo podvrženi dobesednosti v razumevanju do sveta.

Liki uporabljajo jezik, ki se izogiba dekorativnosti in pridevnikom, manjka jim besedišča za abstraktne ideje, hkrati pa tudi za artikulacijo materialnega sveta onstran njihovih neposrednih potreb.

Pony William, mož Mlade ženske, je človek, ki v skupem jeziku artikulira izkušnjo živosti, ki ob vse pogostejši rutini in enoličnosti postaja vedno redkejši pojav: »od mene so šli oblaki, kot kadar decembra potegnem ven novega konja. Tega zdaj skoraj ni več«. V duhu te pozicioniranosti v znanim je William zadovoljen s svojim vedenjem in izkušnjo sveta: luža je zanj luža. Je predstavnik togega patriarhalnega sistema in življenjske filozofije, ki se oklepa znanega in si na podlagi smerokazov, kot je vera v božje, brez prevpraševanja neusmiljeno vtira pot naravnost skozi življenje. Mlada ženska pa je, nasprotno, ves čas iščoča in prevprašujoča, ne sprijazni se s tem, da so lahko vse specifike, ki jih zaznava v materialnem svetu, izražene z eno samo besedo: luža po svežem dežju, pod katero se vidijo zemljine razpoke, pač ni samo luža. Čeprav je prav jezik tisto, kar ji omogoča, da se skozenj vzpostavi kot individuum, njena drža hkrati uteleša tudi odpor do rigidnosti ubesedovanja, kjer je narava relacije med označevalcem in označencem, torej med konceptualno in materialno platjo znaka, taka, da ne more zajeti vseh posameznosti pojma, ki ga predstavlja. »Stvari so drugačne, vsakič, ko jih pogledam,« pravi ženska brez imena. Njena brezimnost je prav tako skladno večpomenska. Po eni strani sugerira

neulovljivost njene kompleksne biti, po drugi pa jo fiksira v golo, družbeno zaznamovano funkcijo.

Ženska brez imena je v začetku besedila še na pragu kompleksnega bivanja; je še nedefinirana, skrivnost sama sebi, podobno, kot ji je neubesedljiva realnost, ki jo obdaja. Iskanje besed, ki bi čim bolj zvesto odlikale njeno izkušnjo sveta, Harrower postavlja v kratke prizore, ki jih ob očitni odsotnosti njene individualnosti sestavljajo le preprosti glagolski stavki: »Veter piha. Sonce sije. Žito raste. Nebo – ... Ptič – leti. Oblaki – ... Drevo ... Kaj? Stoji.« Jezik je zanjo sprva predvsem praktične narave. S poimenovanjem naj bi se po njenem prepričanju stvari polastili, jim dodelili

neko človeku koristno namembnost. Šele ob pomoči samotarskega mlinarja Gilberta stopi na pot iz konkretnega dojetanja sveta, v katerem so »bistva stvari rezervirana le za božje razumevanje«, v svet samoopoldnomočenja, v katerem osmišljevanje in podeljevanje bistva postaneta njena lastna pravica. S tem, ko Gilbert ženski brez imena ponudi pero, jo preusmeri od tradicije vedenja, ki med ruralnim prebivalstvom kroži predvsem ustno in je poln vraževerja, predsodkov in sovraštva, k ustvarjanju lastnih resnic: z jezikom se vzpostavi zgodovina in z njo zavest, ki je na podlagi osebne kronologije možna izluščiti lastne zaključke. Zavest, ki je kreacionistična, se osvobodi dogmatičnih verjetij in se preusmeri v svobodo.

LITERATURA:

Bogataj, Matej, 2000/2021: Kaj dela nebo. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 80., št. 8, str. 8–15.

Fisher, Mark, 2015: »Introduction. *Knives in Hens*. David Harrower. London: Bloomsbury, str. 1–11.

Harrower, David: *Noži v kurab*. Prev. Tina Mahkota. Tipkopis.

GREGOR STRNIŠA

Žabe

PRODUKCIJA VI. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Javni vaji: 21. junij ob 16.00 in 22. junij ob 16.00

Predpremiera: 23. junij ob 11.00

Premiera: 23. junij ob 16.00

Grafika: NEZNANO



Režija

ALJOŠA ŽIVADINOV ZUPANČIČ

Dramaturgija

NIKA KORENJAK

Igra

JURE RAJŠP – *Lazar*

MAK TEPŠIČ – *Točaj*

JULITA KROPEC – *Babica / Evica*

Kostumografija

CLAUDI SOVRÈ

Scenografija

DAN PIKALO

KATARINA PRISLAN

Oblikovanje svetlobe

ASIANA JURCA AVCI

JUŠ ZIDAR

Oblikovanje zvoka

RENATO KALEM

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

za jezik in govor

IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

Produkcija

UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

NIKA KORENJAK

Med obema

Metafizika je mračna sestra zemeljske Fizike, ki se brezčasno poigrava s fizičnim bivanjem smrtnih duš na Zemlji. Metafizika je tista, ki nas vodi v nepoznane razsežnosti življenja, v današnjici s pomočjo znanosti pa se taiste razsežnosti, ki so bile nekoč zavite v tančico nedostopnega, spreminjajo in pretapljajo v mlajšo in svetlo sestrico – Fiziko.

Če bi Metafiziko v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja povprašali o znanstvenih razsežnosti prihodnosti, ki ni tako oddaljena in si deli žive smrtnike (ti, »taživi«, lahko le z odprtimi očmi začudenja opazujejo njeno bliskovito metamorfozo), bi prav ona z gromkim smehom odgnala vse te divje in futuristične zamislice ter grešne dušice pregrešnih megalomanskih misli pregnala na Ljubljansko barje, prav tja k Plečnikovi cerkvi v Črni vasi, da bi se pokesale in svojo grešnost zakopale v vlažni travi in zemlji, ki se nenehno spreminja. Toda Fizika in Metafizika sta kot črno-beli dvojčici, druga brez druge ne moreta. Ena drugi buri duhove, jo izziva, ena drugo osmišlja. Hudič staremu Bogu buri duhove, ta pa ga osmišlja. Revček bogatašu buri duhove, bogataš ga na žalost osmišlja. Ta presneta človeška lakomnost, ki daje in odvzema. Lakomnost znanja, poželenja, kapitala in večnosti se v razplastenih dvojnostih prikazuje tudi v naši barjanski uprizoritvi. Čeprav smo kot predstavniki metafizične generacije za čas, ko je besedilo izpod Strniševega

peresa nastalo, preskočili kabaretno atmosfero in v barjansko krčmo dodali pridih elementarne in materialne inovativnosti, težak socialistični les zamenjali za gladko plastiko, petrolejke za steklenice z osvetljavo, smo vsi po vrsti prevzeli odgovornost, ki jo nosi človeško bivanje: »Človek je izumil rum!« in za človeške traparije prenehali kriviti vraga, svoje traparije pa pretopili v Lazarjevo zaslepljenost, slinasto pot, v Evičine človeške pohujšljivosti ter v Točajeve čiste človeške pretkanosti.

Aljoša, Nika, Dan, Katarina, Claudi, Julita, Mak in Jure – naše žabje dušice, ki hop, hop, hop skakljamo do barjanskih luž in skozi zamazanost sveta iščemo luč neba. Zagotovo še neskaljeni, pa pogumni in premeteni vstopamo v svet kreativnih razsežnosti ter skozi velike Gregorjeve čevlje stopamo po prehojenih lužah, poteh in cestah. Žabe s strani nam glasno pojejo, luči iz mestnih pametnih in izkušnih glav sijajo, morda nas nekoč čaka nag denar, morda le tu in tam kakšen gledališki čar. Četudi nismo večni, nam nihče nikoli ne bo mogel vzeti spomina prejšnjih dni, ko smo bili še mladi in lepi, drzni in zavzeti. To so naše žabice, grešne dušice, s katerimi s ponosom in dvignjeno glavo – grešimo!

NIK ŽNIDARŠIČ

Strniševe Žabe – poetična drama

V starodavno krčmo *Žabe*, ki stoji na sredi med barjem in mestom, vstopi Lazar, ki misli, da je zašel, a ga Točaj opomni, da je prišel na pravo mesto. Kmalu se pojavi molčeca Babica, ki dela kot natakaraica. Zaposlena mu strežeta viski in žabe, za katere se kasneje izkaže, da so duše mrtvecev, ki jih Točaj lovi na barju. Zgodba hitro preraste v nekaj drugega – na pobudo Točaja in pod vodstvom Evice (v katero se je spremenila Babica) Lazar umre in se prebudi kot bogati Lazarus, ki pa še vedno ni zadovoljen.

Vse tri vloge so torej dvojne. Binarnost, dvojnost v resnici preveva celotno besedilo, tudi zgodba se giblje med dvema prostoroma, med dvema svetovoma – med življenjem in smrtjo, med mestom in barjem, med bogastvom in revščino. Najprej počasi, nato pa vedno hitreje se začneta svetova mešati, prvotne zakonitosti pa posledično propadejo. Edina stalnica je Lazarjevo (Lazarusovo) nezadovoljstvo. Ker se kot Lazarus ne spomni revnega življenja in ker se po njegovem umoru Evice, s katerim se spremeni nazaj v Lazarja, ne spomni hipno preteklega bogastva – je vselej nesrečen. Bogastvo (denarno ali v obliki duhovne odrešitve krivde) je vselej utemeljeno v odnosu do nekoga drugega in samega sebe v preteklosti. Brez tega zavedanja smo vselej revni.

Gregor Strniša (1930–1987) je svojo četrto poetično dramo (napisal jih je pet) žanrsko opredelil

kot moraliteto. Jakob J. Kenda v članku *Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti* poudari, da je Strniša dramo osnoval na dveh bibličnih zgodbah: o bogatašu in revnem Lazarju in Lazarjevem vstajenju. V prvi bogataš začasa življenja ne pomaga revnemu Lazarju (v resnici ga sploh ne opazi!), ko umre, pa tam ponovno zagleda istega reveža, ki leži v Abrahamovem naročju. Abrahama prosi, naj mu Lazar služi, naj ga razvaja in zanj skrbi, Abraham pa odgovori: »Otrok, spomni se, da si v življenju dobil svoje dobro, Lazar pa prav tako svoje húdo; zdaj je on tukaj potolažen, ti pa zelo trpiš.« Bogataš pristane v peklu (čeprav ni naredil nič narobe, »samo« nič ni naredil, da bi pomagal trpečemu). V drugi zgodbi umre Jezusov sledilec Lazar, preden je Jezus lahko prišel do njega in ga pozdravil. Štiri dni po smrti Jezus ob Lazarjevem grobu (votlini, zaprti s kamnom) izreče sloviti izrek: »Jaz sem vstajenje in življenje. Kdor veruje v mene, bo živel, tudi če umrje; in kdor koli živi in veruje v mene, vekomaj ne bo umrl.« Grob odprejo, Jezus zakriči »'Lazar, pridi ven!' In umrli je prišel ven, na nogah in rokah povezan s povoji, in njegov obraz je bil ovit s prtom. Jezus jim reče: 'Razvežite ga in pustite, naj hodi'.«

Strniša to spremeni: če v Bibliji posmrtno destinacijo določijo življenjska dejanja, pri Strniši »tako revne kot bogate čaka pekel« (Kenda 1999: 38), tako revni Lazar kot njegov dvojnik bogati Lazarus

(latinski sufiks že sam po sebi vzbuja občutek večvrednosti) sta na istem. Če v Bibliji oživlja bog, oživlja pri Strniši hudič. Če je v starem, bibličnem svetu gonilna sila vselej sila dobrega, dobronamernega, svetega, je Strnišev svet, ki je tudi naš, najočitnejše pod vplivom slabega, nevarnega, škodljivega – vsi smo vselej kaznovani, vsi vselej trpimo, vsem nam je namenjen pekel, ki se kot fabula drame nikoli ne konča, temveč le v večnosti vrti v krogu.

Kaj konstituira poetično dramo? Po teoriji Gašperja Trohe, ki jo zapiše v članku *Problemi poetične drame*, ta poglavito izhaja iz simbolizma, predvsem iz Maeterlinckove ideje statičnega gledališča. V tem liki nastopajo kot nosilci intuicije, ki govorijo primarni dialog, ki je le brezvezno kramljanje; med seboj in s tretjim likom – smrtjo – pa komunicirajo s sekundarnim dialogom (torej z neizrečenim ali zgolj namignjenim). Le čakajo na svojo smrt. »Dramaturško gledano pomeni takšno ravnanje nadomestitev kategorije dejanja s kategorijo situacije.« (Szondi 2000: 59) Lado Kralj v članku *Maeterlinckov model moderne drame* (Kralj 1999) poudarja, da sta primarni značilnosti Maeterlinckove ideje v resnici trpna dramska oseba in vseobsežna tema smrti; že omenjena dialog druge stopnje in tretja oseba pa sta le sekundarni. Prav sekundarni lastnosti pa sta po teoriji Trohe primarni za razumevanje poetične drame. Ta je namreč vselej razpeta med

dva svetova, med empiričnega in nevidnega, ta pa ima »privilegiran status resnice, saj predstavlja metafizično razsežnost drame«. (Troha 2005: 91) Kot pomožna kriterija izpostavlja verzno obliko dialoga in zgodovinske, mitične in pravljicne motive.

Tomaž Toporišič vidi nastanek te zvrsti na Slovenskem kot neposreden rezultat »lirizacije dramskih in pa dramatizacije lirskih zvrsti« (Toporišič 1990: 292), to pa kot posledico upora proti socialnemu realizmu. To je vidno že samo s pregledom seznama slovenskih avtorjev, ki so jo pisali: Strniša, Zajc in Smole so pač najpomembnejši avtorji šestdesetih let, vsi pa so gojili podoben odpor do prevladujoče in zaželene umetnostne smeri. Podobno povedno je tudi to, da se kasnejše generacije s to zvrstjo skorajda niso ukvarjale, prav tako pa je bila v tujini prisotna v precej drugačni obliki kot pri nas – socialni realizem pač drugih držav, predvsem osrednje- in zahodnoevropskih ni okužil tako močno kot takratne Jugoslavije. Hkrati pa tudi vsi avtorji, ki so se ukvarjali z definicijo poetične drame, poudarjajo njihovo raznolikost: bolj kot na formi se označba ozira na teme, s katerimi se besedilo ukvarja, in širše na prisotnost specifične metafizike, s katero se ukvarjajo liki, ta pa jih presega, požira in ponovno izpljune.

Prav vse prej omenjene lastnosti so prisotne tudi v Strniševih *Žabab*. Lazar namreč »prehaja iz ene

realnosti v drugo, kar mu omogočata Točaj-Hudič in Babica-Evica kot nosilca intuicije«. (Troha 2005: 96) Prav njuno razumevanje in obvladanje dvojnosti skorajda barjanske krčme je tisto, kar jima resnično omogoči, da z njim manipulirata, kot želita – če bi tudi sam nosil to intuicijo, če bi tudi sam razumel, kaj se dogaja, bi bila njuna dejanja nesmiselna. Obvladan je lahko, ker je izključen, ker je le objekt poigravanja hudiča, ki pa iz te igre tudi sam ne more izstopiti.

LITERATURA:

Biblija.net: *Lazarjeva smrt*.

<https://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Jn+11&cid13=1&pos=1&set=2&cl=sl>. Dostop 5. maj 2021.

Biblija.net: *Prilika o krivičnem oskrbniku*.

<https://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Lk+16&compact=1&cid13=1&pos=1&set=2&cl=sl>. Dostop 5. maj 2021.

Kenda, Jakob J, 1999: Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti. *Primerjalna književnost* letn. 22, št. 2, str. 35–55.

Kralj, Lado, 1999. Maeterlinckov model moderne drame. *Primerjalna književnost* letn. 22, št. 2, str. 13–33.

Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Toporišič, Tomaž, 1990: Dialog dramatike in poezije. *Vilenica 90*. Ur. Veni Taufer. Ljubljana: DSP in Sežana: ZKO, str. 291–296.

Troha, Gašper, 2005: Problemi poetične drame. *Slavistična revija* letn. 53. št. 2, april-junij, str. 85–100.

PO MOTIVIH DRAM HERBERTA ACHTERNBUSCHA "SUSN", JEANA COCTEAUJA
"ČLOVEŠKI GLAS" IN MARIANA TENCONIJA BLANCA "IZJEMNO ŽIVLJENJE"

Mislila sem, da bo konec sveta drugačen

PRODUKCIJA VIII. SEMESTRA DI

Premiera: 21. maj 2021 v Moderni galeriji

Ponovitvi: 22. in 23. maj 2021

Foto: ŽELJKO STEVANIĆ



Režija
DORIAN ŠILEC PETEK

Dramaturgija
JAKA SMERKOLJ SIMONETI

Scenografija
SARA SLIVNIK

Kostumografija
TINA BONČA

Izbor glasbe
USTVARJALNA EKIPA

Igra
GAJA FILAČ
KLARA KUK
LEA MIHEVC
VERONIKA ŽELEZNIK

Prevod besedila Herbert Achternbusch: *Susn*
DORICA NADOH

Prevod besedila Jean Cocteau: *Človeški glas*
MARKO BRATUŠA

Prevod besedila Mariano Tenconi Blanco: *Izjemno življenje*
EVA BALANTIČ
MOJCA FICKO
INES METLIČAR
SVETLANA PAVLIN
IVA VOGRIČ
VANESA ZAMAN

Mentorja in mentorica
za dramsko igro in gledališko režijo
DOC. BRANKO JORDAN
IZR. PROF. JERNEJ LORENCI
za jezik in govor
DOC. DR. NINA ŽAVBI

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

S tem, ko je beseda izrečena, postane stvar. S tem, ko postane stvar, govori druge stvari. Te govorijo nadaljnje in nadaljnje in nadaljnje. Božja kreacija je jezikovni postopek, stvarstvo je zgodovina imenovanih pojmov. Človek govori Boga in Bog govori človeka. Govor je perfekten drugi, človekov dvojnik, človekov genij in njegov odsev; odgovor na samoto in neznosnost svobode. Govor je tisti partner, brat, starš, ki ga potrebujemo, da smo z njim eno in v tem enem varni pred nepoznanim svetom izven tega enega.

V kakofoniji nerazumljivega govora je moč občutiti strah pred inflacijo stvari, inflacijo besed, ki vse hkrati želijo govoriti ves svet in nobenega. Uborne besede se borijo za moč in obstoj. Usihajo in umirajo, da se iz njih rojevajo druge, še kanec bolj siromašne. Padajo, kričijo, vreščijo, se govorijo v neresnico in nerazpoznavno tragedijo človekovega truda, ne biti sam, ne biti gol. Biti varen. Biti poln.

Želeti si konec sveta je odziv. Upanje v drugačen svet, ki ga ne bo mogoče več misliti skozi besede. Konec sveta je želja po tišini, iskanje intimnega jezikovnega soočenja s svetom, ki bi ostal po smrti besede. Nazaj, v tišino. V mir.

DORIAN ŠILEC PETEK

BRINA JENČEK

Mozaike ženske duše

Moški pogosto trdijo, da so ženske nedoumljiva bitja, a večinoma ne naredijo kaj dosti, da bi jih zares poskusili doumeti. Tega ne moremo reči za tri avtorje: Jeana Cocteauja, Herberta Achternbuscha in Mariana Tenconija Blanca, ki so v svojih dramskih delih *Človeški glas* (1930), *Susn* (1980) in *Izjemno življenje* (2019) stopili v ženske čevlje in brskali po globinah ženske duše. Čeprav so teksti nastali v intervalu približno pol stoletja, vsi trije avtorji izpostavijo podobne osrednje teme, ki v njihovih očeh definirajo žensko, in v samem bistvu zaznajo neizogibno tragičnost ženske eksistence.

V zadnjih letih je v Sloveniji moč zaslediti trend uprizarjanja predvsem dramskih tekstov iz anglosaksonskega sveta, zato je zanimiva izbira povezovanje tekstov iz povsem drugačnih kulturnih in geografskih okolij – Argentine, Francije in Avstrije. Argentinska dramatika le redko najde pot do slovenskih odrov, zato nas ne preseneča, da odlomki iz besedila *Izjemno življenje* predstavljajo vstop argentinskega režiserja in dramatika Mariana Tenconija Blanca v slovenski gledališki prostor. Rodil se je leta 1982 v Buenos Airesu in do zdaj napisal 9 dramskih tekstov, za katere je bil tudi večkrat nagrajen. Vsestranska avantgardna umetnika Francoz Jean M. Cocteau in Avstrijec Herbert Achternbusch pa sta nasprotno že stara znanca slovenske teatarske publike. *Človeški glas* je bil v Sloveniji uprizorjen štirikrat (od tega enkrat kot opera skladatelja Francisa Poulenca), poleg tega so bili uprizorjeni še njegovi teksti *Monologi*, *Peklenski stroj*, *Lažnivec*, *Šola za vdove*, *Mladoporočnica z Eifflovega stolpa*, *Ti strašni starši*, *Tristan in Izolda* ter *Oedipus Rex*. Achternbuscha, rojenega leta 1938, je pri nas prvi uprizoril Eduard Miler, najprej leta 1983 v »radikalni gledališki govorici«

besedilo *Ella*, 10 let pozneje pa še dramo *Susn*, čemur sta sledili še dve študentski uprizoritvi teksta.

Susn in *Izjemno življenje* začneta oris formiranja ženske že v otroštvu oziroma zgodnji mladosti. Naiven pogled na svet, nerodno raziskovanje lastnega telesa, neželena seksualizacija s strani odraslih moških, nadlegovanje, žensko zavezništvo, prvi poljubi ter pričakovanja družbe krojijo usodo tako mlade Susn kot tudi protagonistk drame *Izjemno življenje* Aurore in Blance. V deviško belo odeta Susn v svoji najstniški upornosti župniku izpoveduje svoje grehe in ga postavi pred dejstvo, da želi izstopiti iz Cerkve. Učitelj verouka jo zalezuje, poleg tega pa Susn spregleda tudi svetohlinstvo krščanske Cerkve, v katero Achternbusch pogosto uperi ost tudi v svojih filmih. Ob spovedi Susn razdrobljeno pripoveduje še o mnogih na videz banalnih stvareh, skoraj tračih, ki postopoma izrisujejo jasno sliko o Susn in bavarskem gozdu kot zatohlem okolju, polnem tabujev, hinavstva in zloveščih fantazem. Susn se z vsakim naslednjim prizorom oziroma sliko postara za deset let. Postopoma izgubi svojo otroško nedolžnost, izostri se ji čut za svet okoli nje, ravno s (spo)znanjem pa plahni njen upor avtoritetam in raste njena resignacija individuuma ter prilagojenost represivnemu okolju. Župnika kot njenega zaupnika zamenjajo dnevnik, Pisec in Bog. Njena bela oblačila jo vedno bolj razgaljajo, vendar je golota fizisa le spremljevalka razgaljanje duše in postopen propad »ženske energije« (nav. po Malle 1993: 4).

Po dnevniški formi poseže tudi Tenconi, argentinski dramatik in režiser, ki dramo *Izjemno življenje* zastavi kot preplet življenj dveh najboljših prijateljic. Gledalec izmenično spremlja perspektivo

obeh prijateljic, njunih spominov, poezije, »srcoz-lomov« in soočanja s smrtjo, okvir zgodbe pa je podan v obliki poetične tretjeosebne pripovedi o začetku in koncu sveta. Fragmentarna, nedefinirana dramska struktura bi se lahko brala tudi kot prozno delo, saj v njej ni skoraj nič tipično dramskega. Ni *dramatis personae*, ni didaskalij, konflikta ali osrednjega dramskega dejanja, a za sodobna dramska dela to ni čisto nič neobičajnega. Je le nizanje drobcev iz življenja dveh žensk, ki se kot Susn publiko predstavita v različnih življenjskih obdobjih. Osrednji del drame najbolj sovпада s tretjo Susn, torej Susn sredi tridesetih let, ki se sooča s Piscem, odtujenim ljubimcem, strahom pred staranjem, z iskanjem bežne pozitivne v aferi in z osamosvajanjem od moškega pogleda, družbenih pričakovanj. Aurora in Blanca vsaka na svojem koncu Argentine prav tako premišljujeta o svojih razmerjih, začrtani življenjski poti, ki bi ji morali slediti, poroki, otrocih, idiličnem družinskem življenju. Ljubimkata z naključnimi moškimi, se navežeta, ostaneta sami. Hkrati se soočata s smrtjo svojih staršev, splavitvijo, porodom in vedno novimi udarci, ki jima jih zada življenje. Aurora tako Blanci v nekem hipu pove, da so ženske rojene, da trpijo. Četudi je izjava malce pompozna, se v njej skriva zrno resnice.

Stanje krize, duševnih muk je osrednje izhodišče telefonskega klica neimenovane ženske srednjih let v *Človeškem glasu* Jeana Cocteauja. Cocteau je vse svoje vsestransko umetniško ustvarjanje – filme, drame, prozo, slike – označil za poezijo. Monodramo *Človeški glas* je tako kot svoja ostala dramska dela označil za »poésie de théâtre«; in v obupanem klicu ženske, ki telefonira svojemu bivšemu ljubimcu, da bi se še zadnjič poslovila od njega, pojasnila neizrečeno, kupila še malo časa pred

dokončnim slovesom, je zares veliko poetičnega in veliko trpečega. Hektični monolog oziroma le ena stran dialoga ponudi gledalcem sestavljanko z manjkajočimi delci o Njej, njenem propadlem razmerju, ki jih morajo sami zapolniti, saj slišijo le ženski glas, moškega na drugi strani telefona pa ne. Dodatno živost in večplastnost pa tekstu dajejo vsi neželeni sogovorniki na drugi strani telefona, ki se priključujejo na skupno linijo in s tem rušijo linearnost pripovedi, vzpostavljajo vedno nove kontekste ter eksponirajo urgentnost izpovedi ženskega glasu. Cocteau zapiše pretresljivo izpoved ženske v stanju čustvene razvaline, povsem osamljene, iracionalne, obupane, trpeče.

Trpljenje je zagotovo eden od motivov, ki je skupen vsem trem dramskim delom. V vseh dramah se trpljenje tako stopnjuje, da pride do zloma, do iskanja dokončne odrešitve od tegob tuzemskega življenja. Pri vseh je kaplja čez rob razočaranje nad nesrečnimi ljubeznimi, kar lahko beremo kot intenco avtorjev po samokritiki lastnega spola, ki si ženske še vedno podreja, jih sistemsko izkorišča in zavrže ter jih s tem pahne v avtodestruktivno maničnost, ali pa kot pretirano dramatično, stereotipno upodobitev »histeričnih žensk«, katerih zgodbe so povsem odvisne od moških v njihovem življenju in katerih največja težava v življenju je zlomljeno srce. A katerakoli od omenjenih interpretacij bi bila čisto poenostavljanje kompleksnosti vseh treh dramskih tekstov, ki jih ne moremo zreducirati samo na preizpraševanje žensko-moških odnosov.

Achternbusch, Tenconi in Cocteau vsi pristno orišejo psihološko stanje žensk, ki jih življenje prižene tako daleč, da ne vidijo drugega izhoda, kot je samomor. Susn vase nameri puško, Aurora poskusi

umreti v požaru, neimenovana ženska v *Človeškem glasu* pa najprej poseže po spalnem prašku, a jo zadnji hip ustavi spoznanje, da noče umreti sama. Aurora v podobni maniri v *Izjemnem življenju* postavi kup vprašanj tik pred koncem sveta:

Kakšen bo dan, ko boš umrla? Bo sončen? Deževen? Kakšen bo tisti poslednji dan? Tisti dokončni dan? Boš doma ali v bolnišnici? Sama ali v družbi? Ob kom si želiš umreti? Si želiš, da bi te videli umreti? Ali bi bilo bolje, da bi te našli že mrtvo? Na kaj boš pomislila v tistem poslednjem trenutku? Na koga? (Tenconi 2021: 62)

Celotno delo je prežeto s fatalizmom, kot da bi glavna lika ves čas čutila, da se bliža konec sveta, naša prizadevanja, da bi to preprečili, pa so povsem prazna. Tu se lahko spomnimo na *Melanholijo* Larsa von Trierja, ki na ta vprašanja odgovori v praksi, saj imajo liki čas ukrepati, pripraviti se na konec, medtem ko so v drami *Izjemno življenje* vprašanja povsem retorična, a zato toliko glasneje odzvanjajo v tišini dvorane in ležejo na dušo vsakega posameznika v občinstvu.

Dramaturg Tomaž Toporišč je zapisal: »Susn je pač zgodba o slehernici v štirih delih, o štirih časovnih izsekih iz življenja nekoga, v katerem vneto razbiramo tudi lastno usodo.« Slehernico bi našli tudi v likih One, Aurore in Blance, kar jim daje odlično izhodišče za medsebojno prepletanje. Poleg tega dramski teksti *Susn*, *Človeški glas* in *Izjemno življenje* dokazujejo, kako zanimiva vprašanja se zastavijo, če se postavimo v tujo kožo in poskusimo razumeti, kako svet doživlja Drugi. Hkrati pa se tako hitro znajdemo na tujem, s tem pa spolzkem teritoriju, zato je še toliko pomembneje, da se ob pripovedovanju tujih zgodb zavedamo odgovornosti in ne zapademo v škodljive klišeje. Moško sestavljanje Achternbuscha, Cocteauja in Tenconija drobcev ženske psihe se izkaže kot verodostojen in presunljiv, hkrati pa v svoji specifičnosti povsem univerzalen mozaik. Nenazadnje se vsi poskušamo vzpostaviti kot posamezniki v sodobni globalni družbi, preseči lastne komplekse, srčne rane bolijo, naj nam jih prizadene kdorkoli, življenje pa ostaja »vselej spremenljivo, vselej varljivo, vselej tuje«. (Tenconi 2021: 25)

LITERATURA:

Malle, Janko, 1993: O umetnosti naj ne odloča politika! Pogovor z Edvardom Milerjem, režiserjem predstave Herberta Achternbuscha SUSN. *Slovenski vestnik*, 8. 1. 1993. Zveza slovenskih organizacij na Koroškem. Dostopno na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-9U0TEEP9>. Dostop 10. 5. 2021.

Tenconi Blanco, Mariano; 2021: *Izjemno življenje*.

Prevod: Eva Balantič, Mojca Ficko, Ines Metličar, Svetlana Pavlin, Iva Vogrič, Vanesa Zaman. Rokopis. Knjižnica AGRFT.

Toporišč, Tomaž: 1993: Kako se zgodba o Susn (v naših glavah) šele začneja: Achternbuschova upornica. *Delo*, 28. 1. 1993. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-7AYEEIKR>; Dostop 10. 5. 2021.

DANE ZAJC

Jagababa

PRODUKCIJA VIII. SEMESTRA

Premiera: 7. junij 2021 v Veliki gledališki dvorani

Ponovitve: 8., 9. in 10. junij 2021 v Veliki gledališki dvorani

Foto: NIKA CURK



Režija

ŽIVA BIZOVIČAR

Dramaturgija

IVA ŠTEFANIJA SLOSAR

NIK ŽNIDARŠIČ

Priredba

IVA ŠTEFANIJA SLOSAR

NIK ŽNIDARŠIČ

ŽIVA BIZOVIČAR

Scenografija

NIKA CURK

NASTJA MIHELJAK

Kostumografija

NINA ČEHOVIN

Oblikovanje zvoka

MATEJ KASTELIC

MELANI POPIT

GAŠPER LOVREC

Oblikovanje svetlobe

NASTJA MIHELJAK

Igra

KLEMEN KOVAČIČ – *Gregor*

DOMEN NOVAK – *Nace, (Kravčkov) Tévž*

JURE ŽAVBI – *Matjaž*

GAŠPER LOVREC – *Voranc*

IVANA PERCAN KODARIN – *Dekelca*

FILIP MRAMOR – *Perkmandelc*

TINA RESMAN – *Jagababa*

Mentorji in mentorice

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN

IZR. PROF. JERNEJ LORENCI

za dramaturgijo

IZR. PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

za jezik in govor

DOC. DR. NINA ŽAVBI

Produkcija

UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

IVA ŠTEFANIJA SLOSAR IN NIK ŽNIDARŠIČ

Med Kraljem in Korunom

17. marca 1973 je bila premierno uprizorjena Zajčeva druga pesniška igra *Potohodec* v režiji Lada Kralja kot otvoritvena predstava leto prej ustanovljenega gledališča. Besedilo je bilo kasneje v profesionalnem gledališču uprizorjeno le še dvakrat: leta 1983 kot diplomska produkcija in še leta 1990 v režiji Mileta Koruna v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Kraljeva uprizoritev je izkoristila prav tisto, zaradi česar besedila niso uprizorili v katerem od institucionalnih gledališč: globoko zakopan pomen je bilo treba izkopati s pogumnim zamahom sicer v besedilu že vpisane ritualnosti. To so dosegli z izpustom 70 % besedila, z »grupnimi« improvizacijami so izpuščeno nadomestili z resničnostjo igralcev. Dogajanje so razdrobili in s tem ustvarili izrazito fragmentarno dramaturgijo, ki je gledalcu preprečevala, da bi ga zajel v celoti, in ga namesto tega silila v pogled, ki gleda dogajanje, ki si ga izbere sam.

Podobno zgodovino uprizarjanja ima tudi zadnje Zajčevo besedilo za oder *Jagababa*, ki bo tokrat na oder postavljeno tretjič. Prvo uprizoritev je režiral Korun v ljubljanski Drami leta 2007, druga pa je nastala na Gimnaziji Celje – Center v režiji dijaka Aljaža Primožiča. Bogat Zajčev tekst je nujno brati s perspektive svetov, iz katerih je izhajal: s tibetanskega budizma (kot je storil Korun, ki ga je umestil v zasmrtje), planšarskega pripovedništva ali slovanske mitologije. Prav slednja zahteva tudi močno ritualnost.

Tako se znajdemo na presečišču, na katerem stoji naša uprizoritev. Čeprav se med delom nismo ukvarjali s preteklimi uprizoritvami, se lahko z analizo našega početja in načina dela naslonimo na njih: hkrati na ritualnost Kraljevega *Potohodca*,

pri čemer je ohranjena gledalčeva distanca, in na drugi strani na Korunovo uprizoritev tišine – ki je le nasprotje zvoka, izgovorjene besede, katere magičnost poudarja Kralj.

Pred nadaljevanjem moramo vstaviti še zadnji kos zgodovinske sestavljanke: na poti na mednarodni študentski gledališki festival v Zagrebu maja 1973 je Kralj zapisal 20 točk, ki naj bi služile kot program novega gledališča in hkrati kot smernice, na podlagi katerih so ustvarili predstavo. Najbolj očitna povezava z našo uprizoritvijo se kaže v prvi točki, v kateri Kralj svojo predstavo imenuje predstava v razvoju (»work in progress«). To utemelji na principu »grupnih improvizacij«, kot jih razume Viola Spolin, tj. kot terapijo individuum, ki se sooča sam s seboj in svojo preteklostjo. Kot pri tem poudari Ivo Svetina v knjigi *Gledališče Pekarna*, so v Pekarni verjeli, da igralec ni nujno šolan (čeprav so sodelovali tudi nekateri študenti današnje AGRFT). Tudi improvizacije med delom so bile skupinske, vendar njihov cilj ni bila terapija, temveč ustvarjanje sveta, ki združuje Zajčevega in našega, torej skupinska improvizacija kot ustvarjanje koda, ki izhaja izključno iz notranjega sveta igralcev. Pri tem pomemben element postane tudi glasba, pri *Potohodcu* je bila to rezijanska, pri nas pa mešanica ljudskih napevov, zvokovne podlage šumov in mrmranja, akordov harmonike in različnih kitar, brenkanje violine in pogrebniških ritualnih pesmi. Namesto usmeritve k enemu geografskemu področju Slovenije (Kralj je izbral Rezijo, ker po njegovem mnenju jezika rezijanskih Slovencev Slovenci danes ne razumemo več) smo ga razširili na celotno državo in hkrati povezali preteklost in sedanjost (igralci igrajo na električno in bas kitaro, na violino in na harmoniko).

Razlika med našo in Kraljevo uprizoritvijo se kaže v Kraljevi peti točki, v kateri govori o magičnosti besed. On jih vidi kot izpraznjene, kot način komunikacije, ki dobi pomen šele v gledališču z ritualnim gibom. Vendar Zajc v *Jagababi* besedi dodeli drugačen pomen: beseda kot poimenovanje stanja drugega lika opravi dejanje, ki ga ni mogoče izvesti na drugačen način. Če sledimo teoriji govornih dejanj J. L. Austina, s tem performativno vlogo besed s »performativov« širi tudi in poudarjeno na »konstative«; torej izreke, pri katerih gre zgolj za »opisovanje stanja stvari« ali »ugotovitve dejstva.« (Austin 1990: 13) Besede same so dogodek. Tevžu mora Gregor reči: »Mrtev si«, drugače se ta ne zaveda, v kakšnem stanju se nahaja. Šele s poimenovanjem izgubi moč nevednosti, ki jo je imel prej. Enako velja tudi za Matjaža in Voranca, ki igrata v naši uprizoritvi drugačno vlogo kot v Korunovi – združena sta z likoma svoje karme, s Tilnom in Janezom. A o tem več v nadaljevanju.

Kot smo že omenili, je bil za razliko od Pekarnine uprizoritve, v kateri je bil ritual cilj (Kraljeva šesta točka), za nas ritual način dela, proces, metoda, v produkciji pa se je obdržal kot jezik uprizoritve. Abecedo za ta jezik smo gradili na podlagi omenjenih improvizacij, pogosto izhajajočih iz zvočnega/glasbenega motiva, prav prepuščanje njim pa je v dvorano naselilo »ritualno« ozračje in naboj, ki je deloval na čutno. Prav ta je bil v fazi laboratorijskih vaj (kot smo jih imenovali) tudi v ospredju naših prizadevanj. S tem smo sočasno raziskovali tudi osebni odnos do nečesa tradicionalnega, staroverskega, s čimer večina nima konkretne življenjske izkušnje.

Jezik pa je šele orodje za podajanje vsebine. Prav v vsebinskih poudarkih – produkcija je namreč

nastala na podlagi priredbe – gre iskati razlike z *Jagababo*, uprizorjeno v SNG Drama. Tu ne moremo mimo očitne razlike v starosti ustvarjalcev. Mile Korun je tekst režiral v svojem 79. letu, proti koncu svoje gledališke poti. Njegova predstava iz leta 2007 se začne na bolniški/mrtvaški postelji, dogajanje pa po besedah ustvarjalcev predstavlja »predsmrtno ekstazo«. Pri tem gre morda izpostaviti, da je pri predsmrtni ekstazi govor o stanju, ki je sicer zelo turbulentno, vseeno pa predstava deluje kot raziskava tega stanja posameznika. Naši oglarji se razlikujejo samo v začetni poziciji – na začetku teksta živijo. Morda tudi ali prav zato, ker se nam kot ustvarjalcem zdi konec življenja še nekoliko oddaljen. Nekateri oglarji med tekstom umrejo, a morajo biti, da lahko umrejo in umirajo, na začetku živi. S tem smo spremenili tudi Gregorjevo izhodišče. Povod, da ostane ob kopi na kvatarno noč, smo iskali prav v njegovi mladosti (v postavitvi smo mu določili simboličnih 18 let), kipenju ter na drugi strani »nepoznavanju« življenja, potrebi po »doživeti«.

Na tekstualni ravni smo do polnosti želeli izkoristiti in izostriti motiv krivde. Že v originalnem besedilu nastopajo živi oglarji v paru z mrtvimi, s katerimi jih veže krivda, torej odgovornost za dejanje, ki je na tak ali drugačen način škodovalo drugemu. Nace je hotel spati s Tevževo ženo Minko in ga je zato pustil, da je umrl v snežnem viharju, Matjaž je Tilnovega sina »odpeljal in izročil«, da so ga drugi ubili, Voranc pa je porušil hišo mrtvega Janeza, ki zato nima več doma. Te like smo v priredbi besedila združili: Nace in Tevž oba obstajata v besedilu, igralec ju mora igrati izmenično in oba hkrati – lik, ki ni ne eden ne drugi, se bori s svojo krivdo na odru, pred nami. Nasprotno pa smo soočanje Matjaža in

Voranca prenesli na druge like, oni so tisti, ki ju silijo v priznanje napak, ki sta jih storila.

Prav zaradi te krivde, ki je izrazito krščanska stvar (v budizmu se manifestira drugače, v zasmrtju kot karma), je tudi dogajanje postavljeno v cerkev. Tako nismo priča le soočenju med liki samimi, temveč gre v resnici za boj, ki presega njih vse – za boj nad-človeških sil, za boj Jagababe, ki simbolizira staro, pogansko verovanje, in krščanstva, ki stoji na njegovem pogorišču. A požgana trava je rodovitna. Stene zapuščene cerkve bledijo, kažejo se okostja starih verovanj, ki jih je nova religija povečini le nekoliko preoblikovala in jih oblekla v svoje barve. Tako so oglarji naenkrat ujeti med podobo Perkmandelca in svetnika, med krivdo, ki si jo nalagajo sami, in krivdo, ki jim jo nalagajo mrtvi, katerih duša zaradi podrtih hiš, odvezte poročene žene, odvzetega otroka še ne more zapustiti tega sveta.

Posebej na odrski ravni smo iskali načine, kako izpostaviti linijo, ki morda v tekstu niti ni zares razvita. Linijo Dekelce kot samostojne osebe, ki obstaja sama zase, znotraj drame seveda tekstovno v soodvisnosti z drugimi, zunaj *Jagababe* pa sama raziskuje slovensko visokogorje. Nismo želeli pristati na samoumevnost, da je za nek lik in njegovo zgodbo odločujoče edinole to, da je ženskega spola. To, kar se kaže kot zakonitost pri oblikovanju karakterjev v umetniških delih, smo želeli preoblikovati in izpostaviti kot zakonitost sveta, v katerem se drama dogaja in se do tega opredeliti. Dekelco smo tako raziskovali kot žensko v očeh oglarjev in človeka v uprizoritvi.

Hkrati z drugačno, večplastno Dekelco pa smo se odločili tudi za androginitet bitij v divji jagi (Perkmandelca in Jagababe). Že v Zajčevem

besedilu se spol naslovnega lika menja, v vsakem primeru pa gre pri obeh za nekaj, kar spol prerašča, obsedenost z moškim in ženskim, obsedenost s parjenjem je nekaj, kar tare le ljudi (živce), kot pravi Jagababa. Prav ti liki so tudi sposobni prehajanja med različnimi liki (sem spada tudi Tevž, ko se ustali v tej identiteti in se v 9. prizoru tudi pridruži divji jagi), Perkmandelc igra Minko in se tako igra s Tevžem. Identiteta se jih ne tiče, njihova edina cilja sta zabava in lovljenje živcev, da bi jih lahko pojedli.

Znotraj vseh tematskih polj, soočanja z (lastno) krivdo, položajem Dekelce v svetu oglarjev, soočenj mrtvih, živih in bitij, ki niso ne to ne ono, pa se vpleta motiv lastnine. Sprva spoznamo svet oglarjev: pred nami so ljudje, ki opravljajo delo, pripravljajo les, postavljajo kope, izkopavajo oglje, da si zaslužijo kruh. Kruh je in prinaša lastnino. Ta pa, kot je videti, vedno polzi iz rok. Oglarji si z zaslužkom od prodaje oglja zgradijo hišo, se poročijo, imajo otroke. Kopa, ki jim je to omogočila, to tudi vzame. Njihovo hišo podre, z ženo spi, odpelje ubit sina – drugi oglar, da ne rečemo, sooglar. Lastnina je torej začasna, hkrati – kot o tem govorijo mrtvi – nekaj, kar sodi v svet živih, drugje nima vrednosti.

Poleg začasnosti pa ima lastnina vsaj v tekstu še to lastnost, da je vedno v rokah moških. Ti si jo pridobivajo, začeniš z Dekelco, ki se zaveda, da pogled in dotik vedno jemljeta, vedno odvzema, da jo vedno potisneta le na raven golega telesa, ki v moških vzbuja poltenost. In da to jemanje ni drugačno od poroke, ki oklepa, od ljubezenskega parjenja, ko si moški prisvoji žensko. Kot so moški jemali njo (s pogledi, z dotiki), jemlje ona njihove zadnje dihe. Vendar jih ne ubije, pojavi se le tam, kamor jo prikliče nesreča, visoka gospa

(kot pravi sama), in dokonča dejanje, ki se je začelo že pred njenim odhodom. Poenostavljeno, vsaj pol besedila (že originalnega) se ukvarja s tem, čigava je Dekelca, ker nikogaršnja pač ne more biti. Če pravi, da ni od Tevža in Perkmandelca, jo je treba poročiti z Gregorjem, da bo njegova, če pa ni njegova, potem je njihova. Navezanost na lastiti si in nuja določati lastnika sta nakazani tudi v izdatni uporabi svojilnih zaimkov v celotnem besedilu. Končni obračun, v katerem je problem Dekelčine rešen, pa se, kot bomo kmalu videli, dogodi v prizoru, dodanem za to uprizoritev.

Zajčevo besedilo se konča z Gregorjem, ki je sam na odru, vendar pa je iz drugih virov jasno, kako naj se zgodba v resnici konča (to omenja tudi Jerneja Zajc v spremni besedi Beletrinine knjižne izdaje besedila iz leta 2007). Zajc se je namreč opiral na dve zgodbi iz zbirke bohinjskih ljudskih pripovedi *Naš voča so pripovedvali*. Prva govori o hčeri, ki ji je oče rekel, naj jo vzame hudič, ona pa je izginila v globeli (danes se ji reče *Hudičeva lu-*

knja ali *Pr' dekl'ci*). To je očitno vpisano v Dekelčino zgodbo. Druga zgodba, ki je za dodani konec pomembnejša, pa je zgodba »o človeku, kateremu je mimohiteča divja jaga s svojim vpitjem in kruljenjem nagnala tolikšen strah v kosti, da se je še sam brezumno drl. Ko se je divja noč končala, so se jagci vračali in mu skozi okno zalučali človeško nogo, rekoč, to je tvoj delež, to je tebi za lon. Povzetek pripovedke je nujen, saj prav ta motiv – motiv odtrgane noge – manjka v igri in bi jo moral zaključiti; oglarju naj bi v naročju vrgli odžagano Dekelčino nogo.« (J. Zajc 2007: 89)

In tako Gregor ostane sam. V samoti se bo moral soočiti sam s seboj, s svojimi razbitimi sanjami in nepotešeno željo po parjenju. Lasti pa si lahko samo še posledice svojega (prostovoljnega) početja. Vendar je moralo za njegovo osvoboditev neko drugo živo bitje razpasti, vse ostalo je moralo umreti in se ponovno odtujiti od njega, edinega lika, ki ostane živ. Konec besedila (in predstave) je začetek druge poti.

LITERATURA:

Austin, John L., 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: Studia Humanitas.

Zajc, Dane, 2007: *Jagababa*. Ljubljana: Beletrina.

Zajc, Jerneja, 2007: Pod črto. *Jagababa*. Ljubljana: Beletrina.

Svetina, Ivo, 2016: *Gledališče Pekarna (1971–1978): Rojstvo gledališča iz duha glasbe: pričevanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

BENJAMIN ZAJC

To je zadnji zavrtljaj: O Zajčevi Jagababi

Igra *Jagababa* je poslednja stvaritev klasika slovenske (in evropske) književnosti Daneta Zajca (1929–2005). Gre za edino Zajčevo dramsko besedilo, ki ni doživelo knjižne izdaje. Ta se je dogodila dve leti po njegovi smrti pri Študentski založbi Beletrina ter v gledališkem listu SNG Drama Ljubljana, ki je dopolnjeval za zdaj še edino institucionalno uprizoritev te igre.¹ Besedilo, ki ga je prehitela avtorjeva smrt, ostaja brez končne pesmi protagonista, knjižne izdaje pa izhajajo iz prvega rokopisa, ki je nastajal v Wannseeju pri Berlinu, avtorjevega prepisa na tipkarski stroj in računalniškega prepisa njegove soproge Jerneje Zajc.

Izhodišče *Jagababe* bi lahko iskali v bohinjski folklori, v kateri najdemo zgodbe o divji jagi, ki revežu skozi okno vrže človeško nogo, in o *dekelci*, ki jo očetovo preklinjanje pahne v Zlodjevo luknjo. Izhajajoč iz teh ljudskih motivov je Zajc ustvaril nekakšne vice na zemlji, vmesni prostor med

življenjem in smrtjo, med resničnostjo in iluzijo, v katerega je nato umestil oglarja Gregorja, ki pa ni samo oglar, ampak tudi pesnik. Lik pesnika je sicer stalnica v Zajčevem dramskem opusu, a se šele v njegovi končni igri odreši pozicije stranskega lika in stopi na plano. Gregor se v svojih vicah sooča z vsem lepim in grdim, ki spremlja življenjsko pot, družbo pa mu delajo protagonistka Dekelca – simbol in manifestacija smrti – ter drugi oglarji, prav tako ujeti v prostor, ki ni več življenje, a tudi smrt še ne.

V igro nas povabi Gregorjeva uvodna pesem, ki zastavi atmosfero temačnega, črnega prostora, v katerem se bo na kvartno noč postopoma razkrivala grešna narava človekove biti. Kot edini zares živeči lik se ob svoji kopi srečuje s kolegi iz starih časov – časov, ko jih je ob kopi stalo še enajst. Vsi s seboj nosijo zgodbe o zločinu in krivdi, ki segajo vse od afer in kraje do malomarnih umorov. Zdi se, kakor da oglarji prihajajo kot posled-

¹Besedilo je septembra 2007 na oder ljubljanske Drame postavil Mile Korun. Leta 2015 je besedilo služilo kot predloga za študijsko plesno kompozicijo na UL AGRFT v izvedbi Voranca Boha in pod mentorstvom Tanje Zgonc. Leta 2017 je besedilo uprizorila še celjska amaterska gledališka skupina Središče, ki deluje pod okriljem Gimnazije Celje – Center.

nje svarilo Gregorju. Kot poziv k spravi, ki je sami niso mogli doseči. V njih se kaže popolna odsotnost trdnih vrednot, ki so jih nekoč prežemale. Odsotna je tudi telesnost. Gregorjeva »glava, ki misli« tako nima več opravka z resničnostjo, ampak s podzavestnim, mističnim. Stari prijatelji so lahko njegov spomin, izmišljena zgodba ali pa stare ujete duše nekoč krivih ljudi. Kako točno vstopajo v njegov prostor, ni jasno in niti ni pomembno, ključno je, da pridejo in da ga svarijo pred prihodom Dekelce, ki ljudem izpije zadnjo sapo.

S svarilom mrtvih kolegov pred Dekelco se sproži poslednja sodba, v kateri se mrtvi poskušajo oprati krivde in živi izogniti njenemu dotiku. A Dekelci ne pobegne nihče. Vajeti iz človekovih rok prevzamejo peklenščki, pripravljeni, da ga stisnejo v primež smrti. Skozi igro se ustvari slutnja, da zadoščenje prihaja, a to ne bo po godu človeku. Za to je že davno prepozno. Tu ne moremo mimo dejstva, da tudi v tej Zajčevi igri lahko iščemo vzporednice s travmo druge svetovne vojne in obdobjem po njej, ki je bilo silovito tako za avtorja kot za celoten narod. Čeprav edino časovno orientacijo najdemo v repliki »Leta 11 nas je bilo enajst oglarjev«, oglarji in njihove zgodbe spominjajo na vojake, njihova usoda pa glas-

no opozarja človeka, naj ne pozabi, da je vendarle samo človek. Za pokoro je prepozno, sedaj je čas za sodbo nad zlimi dejanji, filistrskimi grozotami, ki jih je človek zagrešil in ki so ga neizbežno pahnile v odsotnost smisla. Ali kot zapiše Taras Kermauner:

Zajc se je ustavil [...] med radikaliziranim nihilizmom avtodestrukcije humanizma in transcendenco, v katero ne veruje. Zajčeva dramatika kaže največje grozote človeške eksistence, zla, obenem pa nanje ne pristaja, je niti ne fascinirajo [...]. V tem je Zajčeva dramatika skrajno asketska in v paradoksnem pomenu besede nedolžna: čista v kazanju zla, v jasnini zavesti, kaj je zlo. Zlo je – za Zajca in za najgloblje spoznanje SPD – odsotnost Smisla, Boga, Upanja, Vere, Milosti. Zajčev svet je svet brez milosti. Je svet, v katerem Slovenci živimo že skoraj pol stoletja, v njem propadamo, razpadamo, se mučimo in ubijamo. Zajc našega položaja v ničemer ne olajšuje. Kaže ga v pravični luči nemožnosti in samospoznanja, da tako živeti ni mogoče. Kako živeti, da bi živeli prav, je drugo vprašanje; Zajčeva dramatika ga ne načenja. (Kermauner 1998: 8)

Jagababa je mračno preizpraševanje krivde in življenja po zlu, ki ga človekova bit kakor kopo poskuša ohranjati pri življenju. Zajc to misel in svoj dokaj neizprosni pogled na človeški greh ovija v samosvoj jezik, lahko bi rekli, da ga ovija v pesem, ki jo nato umešča v dramsko dejanje. Ritmično izmenjujoči se kratki stavki in daljše verzne pesnitve, napolnjene s temačnimi simboli smrti, se eliptično zaključujejo v intenzivno celoto, ki ne dopušča možnosti pobega iz nihilizma, obupa. »Prazen si zdaj. Si brez glasov si zdaj,« je replika Dekelce, ki na nek način postane maksima njegove zadnje igre. Manifestacija krivde ob poslednji uri se tako izriše skozi kompleksen, simbolov in metafor poln diskurz, značilen za tega literarnega mojstra.

Da v kvartni noči neizbežno prevlada zlo, Zajcu ni tuje. Podobno misel beremo tudi v igrh *Potohodec* (1971) in *Voranc* (1978). Smrt je v Zajčevih igrh edina čvrsta točka, ki v *Jagababi* skoraj preroško prevzame prav pesnika. A *Jagababa* ni moraliteta niti didaktična igra o razmerju med dobrim in zlim. Smrt je za Zajca edino zagotovilo življenja, zato je v igro ne umešča kot

kazen, ampak raje kot neizbežno in absolutno resnico. Vprašanje, v katerega vmešča svoje like, je raje kot »Kako boš kaznovan?« usmerjeno v stanje, v katerem se boš srečal s koncem. To pa je navsezadnje postavka, ki se človeku razjasni šele, ko je za kakršen koli razmislek že prepozno. Kot pravi avtor sam: »Naše prebivanje je postavljeno med začetek in konec, vendar ne o enem ne o drugem ne vemo nič. Samo prenačujemo se, kot da bi vedeli.« (Zajc 1990: 77)

Zato ni čudno, da se Gregor v svojem poslednjem spevu znajde v svetu zakodiranih mističnih bitij, ki nič ne razlagajo, nič ne utemeljujejo, nič ne dokazujejo. Gregorjevo srečanje z njimi je tako raje kot zapis konca preizpraševanje človekovega življenja do točke, ko ga obiščejo Dekelca, Jagababa, Perkmandelc in druga bitja, ki kličejo konec. Stanje, v katerem se znajdejo ob goreči kopi, je neposredna posledica njihovega načina bivanja in njihovega moralnega kompasa. V tem pa zasije večno aktualna poteza igre, ki želi, da človek razmišlja o svojem življenju tukaj in zdaj, da sprevidi, po kakšnih stezah hodi, in da svoje pokore opravi, preden na svojo kvartno noč še

zadnjič sedi ob kopi. Zajc v svoji literarni oporoki razkrije vprašanje vrednosti človekovega obstoja in obsodi njegovo nebrzdano zlo, vse skupaj pa zavije v mojstrski čar poetične drame. Čeprav peklenska in mračna, bi Jagababa v svoji matici lahko bila avtorjeva poslednja želja, da se prekine tisočletja staro mišljenje, v katerem je človek za potrebe svojih lastnih kapric vedno znova človeku volk.

LITERATURA:

Borovnik, Silvija, 2009: Dramsko delo Daneta Zajca. *Jezik in slovstvo* let. 48, št. 6, 2009, str. 49–59.

Kermauner, Taras, 1998: *Blodnja (Knj. 3: Rabelj-žrtev)*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Zajc, Dane, 1990: *Eseji, spomini, polemike*. Ljubljana: Emonica.

Zajc, Dane, 2007: *Jagababa*. Ljubljana: Študentska založba.

MANCA LIPOGLAVŠEK, HELENA ŠUKLJAN

Dramakurbija

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA DSU

Premiera: 28. junij 2021 v predavalnici T613

Ponovitvi: 29. in 30. junij 2021 v predavalnici T613

Foto: MARUŠA MALI



Dramakurbi
MANCA LIPOGLAVŠEK
HELENA ŠUKLJAN

Scenografija
MARUŠA MALI

Kostumografija
CLAUDI SOVRÈ

Mentorica in mentorja
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA
IZR. PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ
DOC. DR. BLAŽ LUKAN

Hvala, Urša in Nik.

MANCA LIPOGLAVŠEK IN HELENA ŠUKLJAN

Koncept je ...

»joj, ja, se oprošča[va], v [tej dramakurbi]
zajame[va] tako [dramakurbo] osebo [ženskega]
spola kot tudi [dramakurbirja] osebo [moškega]
spola, zakaj pristaja[va] na to, da je [ženski] spol
generičen spol, je pa morda stvar nekega drugega
druženja, morda neke druge gostije«

Simona Semenič, *Gostija*

- Včasih ...
- Samo včasih ...
- Včasih je ta včasih sicer bolj pogost ...
- Ampak včasih ...
- Te prime en tak moment ...

Začne se glasba, ki postaja vedno glasnejša.

- Ko bi pozabila na vse!
- Vse aktantske in druge modele!
- Vse Brechte, Shakespearje, Čehove, Simone, Jovanoviće ...
- Vse režiserke in režiserje!
- Igralce in igralkе!
- Vse eseje, kritike, seminarske, članke ...
- Vse roke, ki se približujejo s svetlobno hitrostjo!
- Vse sestanke!
- Vse neprespane noči.
- Vse obupno slabo napisane dramske prizore.
- Vse vaje!
- Vse razčlembe!
- Vsa predavanja!
- Vse mentorje.
- Vse dramaturginje in dramaturge.
- Vse predstave, ki so bile kadarkoli odigrane.
- Vse filme, ki so bili kadarkoli posneti!
- Vse performanse, ki so bili kadarkoli izvedeni!
- Vse lutke, ki so bile kadarkoli izdelane!
- Vse radijske igre, ki so bile kadarkoli slišane!
- Vse tekste, ki so za vedno pozabljeni.
- Vse neodgovorjene maile.
- Vse zamujene prilžnosti.
- Vse zamujene žurke!
- Ko bi pozabila na vse ...
- Ko pozabiš na vse!!

Koncept je: dramaturgija je samostojna in avtonomna.

Koncept je: nimamo placa na novi akademiji.

Koncept je: pomagat igralki.

Koncept je: ...

Koncept je: glejte, boste zvedeli sproti.

2. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Po motivih Jeana Cocteauja: *Na drugi strani*

Arne Lygre: *Izginem*

Intervju z Luko Marcenom

56

60

64

PO MOTIVIH JEANA COCTEAUJA

Na drugi strani

MAGISTRSKA PRODUKCIJA DI

Premiera: jeseni 2021

Foto: ŽAN BRELIH HATUNIĆ



Režija

LUKA MARCEN

Dramaturgija

NINA KUCLAR STIKOVIĆ

Igra

LARA FORTUNA

Prevod

MARKO BRATUŠ

Kostumografija

ANA JANC

Scenografija

SARA SLIVNIK

Oblikovanje svetlobe

JUŠ ZIDAR

Oblikovanje zvoka

MARTIN VOGRIN

Koreografija

LARA EKAR GRLJ

Oblikovanje svetlobe

JUŠ ZIDAR

Mentor in mentorica

PROF. BORIS OSTAN
DOC. DR. NINA ŽAVBI

LARA FORTUNA

Biti sam

Biti sam. V zadnjem letu je biti sam postalo nekaj povsem normalnega. In čeprav to tudi je, na nek način tudi ni. Biti sam – recimo ne le doma v karanteni, temveč tudi na odru, brez devetih sošolcev, ki te podpirajo. Dihati oder sam s sabo, živeti na njem sam zase, govoriti tekst drugemu, pa čeprav odzvanja v tišino in govoriti tekst, kakor da drugi je, pa čeprav ga v resnici ni ... biti sam je strašljivo. Kako biti sam kot igralec na odru? Kako si tako zelo zaupati, da stopiš na oder in igraš s tem vedenjem? Z vedenjem, da ljudje gledajo le tebe? Kako si zaupati, da se boš rešil, če gre slučajno kaj narobe? Kako si zaupati, da boš igral prav? Kaj sploh je prav, če si le ti, če si sam? Kako igrati tako, da hkrati čutiš drugega, vendar ga hkrati ne čutiš, ker ga ni? Ker obstaja le v tvoji glavi? Ali je, kljub temu da si sam, s tabo še nekdo? Nek glas? Je vedno le glas drugega ali je mogoče vseeno tvoj? Kaj zares pomeni biti sam? In nenazadnje ... ali sploh si kdaj sam?

ARNE LYGRE

Izginem

MAGISTRSKA PRODUKCIJA GLR

Premiera: oktober 2021

Ilustracija: TEREZA PREPADNIK



Režija

JAKA SMERKOLJ SIMONETI

Igra

TAMARA AVGUŠTIN

ANUŠA KODELJA

BERNARDA OMAN

ŽIVA SELAN

LOVRO ZAFRED

Kostumografija

TIMOTEJ ROSC

Scenografija

URŠA VIDIC

Oblikovanje svetlobe

MOJCA SARJAŠ

Koproducenta

UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

GLEDALIŠČE GLEJ

Projekt je finančno podprla

Mestna občina Ljubljana.



Mestna občina
Ljubljana

»Tu in tam se ozrem proti nebu, na katerem bledijo zvezde, ali pa v smeri, kjer se za mračnim zidom oblakov kaže jutranja zarja. Moj duh zdaj napolnjuje podoba, ki se riše v srhljivo živi domišljiji, kakršne prej, v običajnem življenju, nisem poznal. Pogovarjam se s svojo ženo. Slišim jo, kako mi odgovarja, jo vidim, da se nasmehne, prestrežem njen spodbudni in opogumljajoči pogled in – naj bo stvaren ali ne – zdaj žari močnejše kakor sonce, ki v tem hipu vzide. Tedaj me prešine misel: prvič v svojem življenju doživljam resničnost tistega, kar je toliko mislecev opredelilo kot svojo končno življenjsko modrost in kar je opevalo toliko pesnikov; resničnost, da je ljubezen tisto poslednje in najvišje, k čemur se je v svojem tukajšnjem obstoju zmožen povzpeti človek. Zdaj dojamem smisel poslednjega in skrajnega, kar lahko izpovejo človekova poezija in mišljenje – ter vera: odrešitev s pomočjo ljubezni in v ljubezni! Dozumem, da lahko človek, ki mu na tem svetu ne ostane nič več, lahko doživi blaženost – pa čeprav samo za nekaj trenutkov –, kadar se najgljoblje v samem sebi preda podobi ljubljene osebe. V najbolj turobnem zunanjem položaju, kar si ga je mogoče zamisliti, v razmerah, v kakršnih se ne more uresničevati s tem, kar zna, v položaju, v kakršnem zmore samo še pristno trpeti – trepeti pokončno –, v takšnem položaju se človek lahko izpolni v ljubečem zrenju, v kontemplaciji duhovne podobe ljubljene osebe, ki jo nosi v sebi. Prvič v svojem življenju uspem dojeti, kaj je mišljeno z besedami: angeli so blaženi v neskončno ljubečem zrenju brezmejnega veličastja ...«

Viktor Frankl: *Kljub vsemu življenju reči da*

Ko človeku ne preostane nič več, stran 53–54

»Rad imam občutek, ko se malo izgubim«

INTERVJU Z LUKO MARCENOM JE PRIPRAVIL JURE SRDINŠEK.

Foto: TADEJ PERNUŠ



Luka Marcen je magistrski študent gledališke režije na AGRFT. Preden se je vpisal na dodiplomski študij gledališke režije, je dve leti študiral filozofijo ter primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Pred kratkim je na odru Prešernovega gledališča Kranj premierno zaživela uprizoritev *Monologi s kavča* – predstava, ki jo je leto pred tem skupaj z Mašo Pelko režiral za spletni prenos, zdaj pa jo je na novo postavljeno na oder mogoče videti tudi v dvorani. Pogovarjala sva se o tem, kako je sam doživljal delo v gledališču med epidemijo, o tem, kako se je pričela njegova gledališka pot, o študiju in o tistem, kar ga najbolj vznemirja pri dramatiki in gledališču.

Je bila zate velika sprememba, ko si sredi študija postal edini režiser v letniku, ker se je tvoja kolegica odločila za spremembo študija?

Ja, to je bila zelo velika sprememba. Predvsem zaradi tega, ker se mi je zdelo, da sva se s sošolko – z Manco Kok – zelo povezala. Zdi se mi, da sva bila najbolj možno različna, hkrati pa sva zelo držala skupaj. To se mi je zdela na akademiji zelo pomembna stvar. In še vedno se mi zdi. To, da držiš skupaj, pa tudi, da imaš ves čas sogovornika, s katerim lahko reflektiraš probleme, se pripravljáš na stvari in predvsem, da se pogovarjaš o stvareh, ki so se zgodile. Ker potem stvari niso tako absolutne. Imaš nekoga, za kogar veš, da se mu dogajajo iste stvari, in ti je po mojem zato dosti lažje. Po drugi strani pa se mi zdi, da smo bili kot letnik zelo povezani – občutek imam, da smo bili močna skupina. Držali smo skupaj in vse projekte na akademiji delali zelo kolektivno. To je bila zame zelo lepa lastnost našega razreda, nasploh se mi zdi kolektivnost, občutek pripadnosti skupini, najlepša in najbolj inspirativna stvar v gledališču. In dobro je bilo imeti sošolko na režiji – vidiš, da nisi sam, hkrati pa to pomeni neko zdravo konkurenco, ki verjetno vedno pride prav. Zdi se mi, da se lažje razvijaš, če imaš neko ogledalo. Njen odhod je bil skratka velik šok, nisem točno vedel, kako bomo nadaljevali. Če pa pogledam z druge strani, je bila v tem morda vseeno tudi neka prednost: dobil sem priložnost delati vse produkcije v tretjem in četrtem letniku s celim razredom. Z

mano je bilo deset ljudi, o katerih je bilo treba misliti in jih povezovati v celoto. To je zelo dobra vaja, da torej nisi ves čas v situaciji, ko se z dvema ali tremi ljudmi trudiš igrati Shakespeara ... Hkrati imaš deset ljudi, s katerimi skupaj razmišljaš, raziskuješ in eksperimentiraš, čeprav je imeti deset igralcev hkrati prednost in izziv ... Sem pa ves čas Manco na akademiji zelo pogrešal. Kot sogovornico, kot zaveznico pa v bistvu kot dobro prijateljico. Zdi se mi, da je bila izredno pomembna za cel letnik.

Obstaja tudi stik med študenti in študentkami režije različnih letnikov – kako si sam doživljal to povezovanje?

V prvih letih, ko smo bili mi na akademiji, tega, da bi se režiserji dobivali, ni bilo veliko, je pa to povezovanje super. Mislim, da je nujno, da ima akademija nek lokal, kjer lahko vedno koga srečaš, ker je to vedno dobro. Že zato, da se lahko malo razjeziš nad kakšno stvarjo, ki se dogaja prav v tistem trenutku. Na neki točki se mi je zazdelo, da smo bili vsi režiserji bolj kot ne sami v razredih, in nekako sočasno se nam je zazdelo nujno, da se začnemo med sabo pogovarjati in vidimo, da se vsi soočamo z istimi stvarmi. Da nisi sam v nekih zagatah, ki se ti dogajajo. In to se mi zdi nujno vsepovsod, na vseh nivojih, ne samo na akademiji: da se pogovarjamo med sabo. Zdi se mi, da samo na tak način lahko nekam pridemo. Če vsak koplje po nekem svojem vrtilčku, mislim, da se ne moremo nikamor

premakniti. Kakorkoli pogledaš, je teater kolektivna stvar in gre za neke izzive in težave, ki se nam vsem tako ali drugače pojavljajo. Zato je pogovor tu tako pomemben. Najlepše pri tem druženju je, da se zgodi, kadar se pojavi neka potreba po njem. Ne gre za neko »obvezno« srečevanje vsak teden – če bi bilo tako, mislim, da bi slej ko prej zvoledeno. Pomembno pa je, da vemo, da se lahko vedno na nekoga obrnemo.

Kakšno se ti zdi povezovanje med (mladimi) režiserji in režiserkami izven akademije?

To povezovanje se je zgodilo v približno istem času, kar je zelo dobra stvar. Vzniknilo je, ker se je začela karantena, projekti so se začeli prestavljati, pojavljala so se vprašanja v zvezi s produkcijskimi pogoji in podobno. Takrat smo – ko smo se individualno kje srečali – ugotovili, da imamo vsi ogromno istih vprašanj, s katerimi se sami ukvarjamo in jih jemljemo zelo strogo osebno. Super je, da smo se mladi režiserji povezali v nek kolektiv, kjer smo drug drugemu na voljo. Dejstvo je, da imamo zelo različne poglede na stvari, lahko popolnoma različne. Vsak ima drugačne zahteve, drugačne poetike itd., bistvo pa je, da držimo skupaj. Če smo skupaj, se mi zdi, da smo močnejši. To je bistveno vsepovsod. In to na noben način ni neko cehovsko združenje, ki odvraca vse ostalo. Spet gre za to, da se ustvari neka priložnost, da se lahko pogovarjamo, izmenjujemo mnenja – tudi če se ne strinjamo vedno drug z dru-

gim. Zdi se mi, da je enako v ustvarjalnem procesu: če se zavedamo, da smo skupaj, je vse dosti lažje.

Kaj meniš, koliko je prostor v gledaliških institucijah odprt za mlade režiserje?

Občutek imam, da je ta prostor odprt. Vedno bolj odprt. Vedno več mladih dela, vedno več mladim se daje priložnosti. Mislim, da imamo vedno več prostora, kar se mi zdi izjemno dragoceno. Imamo prostor za raziskovanje. Zdaj ko obstaja že omenjena skupina mladih režiserjev, smo celo leto ugotavljali, da smo v resnici vsi delali. Praktično nikogar ni bilo, ki ne bi imel nobenega projekta. Mislim, da je to ogromen korak naprej. Obstajale so generacije, ki so imele dosti manj takih možnosti, danes pa se res priložnosti odpirajo. Seveda moramo narediti še mnogo korakov naprej, predvsem kar se tiče ukvarjanja s tem, kaj koga zanima, na kakšen način bi kdo delal. V tem smislu je zoprna tudi korona. Stvari so se ustavljale, lotiti si se moral drugačnih principov. Ampak, nasploh se mi zdi, da ta prostor postaja vedno bolj odprt. To me navdaja z nekim optimizmom.

Širše od te repertoarne politike teatrov pa je dejstvo, kako srhljiva je prihodnost kot taka. Tega me je pa zelo strah. Celostna kulturna politika v smislu statusov samozaposlenih v kulturi, kjer je bilo neskončno raznoraznih težav, do nekega splošnega občutka nepotrebnosti (ko umetnost vse bolj postaja nepotrebna dejavnost), do zniževanja

sredstev na vseh nivojih (ki naše delo vse bolj rinejo proti ljubiteljskosti) ... vse to je srhljivo. Mislim, da to ni posledica koronavirusa. Stanje, v katerem smo zaradi epidemije, je samo simptom nekega širšega in starejšega stanja in odnosa do umetnosti in kulture. Mislim, da naša država nikoli ni imela sposobnega ministra za kulturo. In da so se stvari ves čas slabšale. Srž problema pa je v tem, da se vedno znova hitro navadimo na neko novo realnost, na vedno nov slabši položaj. Najbolj problematično je, da skoraj ni več nekega »off prostora«. Predvsem za ta prostor se krčijo sredstva. Je pa ta neinstitucionalen prostor kot nek prostor raziskave ali pa eksperimenta na nek način konstitutiven. Mislim, da gre za čisto drugačno perspektivo pri delu v instituciji ali pa zunaj nje. Obstajati pa mora oboje, ker se eno napaja z drugim. Če ni »off prostora«, potem institucija ne more nikamor, ker oba prostora delujeta v neki sinergiji. Mislim, da je nujno imeti oba pola. Če enega nimamo, potem neposredno opustošimo tudi drugega. In zato je odnos do tega prostora najbolj tragičen.

Ena od tvojih prvih produkcij izven AGRFT je bila režija uprizoritve *Monologi s kavča*. Kako si doživljal ta proces in kakšno je bilo sodelovanje s toliko dramatičarkami in dramatikami?

To je bil zame zelo zanimiv in dragocen projekt iz več razlogov. Šlo je za *ad hoc* projekt, ki pa je potem iz nekega čudnega razloga in okoliščin trajal skoraj

eno leto. Zame so se ti *Monologi* pojavili kot neka kšna rešilna bilka sredi karantene. Ko se mi je zdelo, da ne bom mogel nič delati (čeprav sem bil še sredi priprav za uprizoritev *Golega pianista*), je prišel klic Marinke Poštrak iz Kranja. Izvedel sem, da so naročili osem tekstov za osem igralcev in da so si zamislili cikel njihovih videouprizoritev z domačih kavčev igralcev. Nad tem povabilom sem hkrati čutil ogromno neke vzhičenosti in strahu – predvsem sem se spraševal, kako se tega lotiti, ker je bilo že v osnovi najprej jasno, da bomo to delali za YouTube. Seveda sem se zavedal tega, da je to čisto nekaj drugega kot teater in da se tega ne da delati na enak način. Poleg tega pa smo imeli tudi zelo malo časa. To se je zgodilo proti koncu aprila lani in teksti so začeli prihajati praktično takoj, prvega pa je bilo treba posneti že deset dni kasneje. Šlo je sicer za kratke monologe, ki pa so bili pisani vsak v čisto svojem žanru. Takrat sva s kolegico Mašo Pelko, s katero sva videomonologe skupaj režirala, skušala poiskati neko rdečo nit, monologe povezovati oziroma iz njih narediti neko celoto. Ščasoma sva ugotovila, da so monologi iz zelo različnih materij in da se lotevajo zelo različnih problemov, tako da je bilo treba vsak monolog misliti posebej in v dialogu z igralci. Ta prvi del ustvarjanja je bil zame zelo dobra vaja v hitrem razmišljanju o stvareh, v hitri konkretizaciji, v osmih popolnoma različnih principih dela – ker smo delali *ena na ena* z različnimi igralci. Z nekaterimi v živo, z drugimi samo prek kamere. Pri vsakem monologu smo poskušali poiskati neko drugačno

strategijo. S tega vidika je bil proces izjemno zanimiv. Predvsem tudi zato, ker se mi je zdelo, da vsak iz nekega svojega zornega kota zelo natančno gleda na vsebino in na epidemijo.

Ti monologi so junija dobili prvo odrsko podobo, ko smo imeli ob otvoritvi razstave o Tednu slovenske drame prvo odrsko uprizoritev. Iz tega se je pojavila ideja, da bi iz tega naredili odrsko adaptacijo, ki bi bila bolj povezana v celoto. Bolj kot so se potem ti teksti oddaljevali od svojega »udar-niškega« nastanka, bolj sva z Mašo, ki je sodelovala kot dramaturginja pri tej uprizoritvi, začela govoriti o tem, da ti teksti sploh ne govorijo striktno o epidemiji. Govorijo o neki bolj splošni klimi sveta, v katerem živimo. Govori o simptomu družbe, ki ga je ta epidemija nekako izpostavila. Govorim o osamljenosti, izpraznjenosti, izoliranosti in o neki čudni želji po preživetju.

Izjemno zanimiv je bil zato preskok, ki se je zgodil pri obeh uprizoritvah – tisti iz maja 2020 in drugi iz marca 2021. Pred tem projektom nisem imel te izkušnje: kako misliti dvakrat, na različen način isti projekt.

Proces pa je bil lep tudi zato, ker je bilo v Kranju zelo vključujoče okolje, s strani igralcev. To je bila zelo lepa izkušnja.

Se mi zdi pa zelo pomembno uprizarjati slovensko dramatiko in tekste, ki izhajajo iz tega trenutka. Nasploh

zelo rad uprizarjam tekste. Zgodba oziroma dramsko besedilo je zame še vedno neka vstopna točka.

Večkrat sem režiral tudi bralne uprizoritve in pri tem sem se imel priložnost srečati tudi z zelo različnimi generacijami. To mi je blazno zanimivo. Zanimivo mi je iskanje nekega ključa, kako v določenem trenutku brati nek tekst. Ali pa iskati točke, ki so zame zanimive, ki se mi zdijo urgentne, aktualne.

Pa je kakšna smer/obdobje v dramatik, ki te posebej zanima ali bolj vznemirja?

Ja. Absolutno. Zelo me vznemirja poetična drama. Zlasti slovenska poetična drama – Strniša, Zajc, Šeli-go ... Sploh ne vem, zakaj, ampak to se mi zdi najbolj mamljivo vabilo v gledališko raziskavo. Ti teksti po mojem zelo natančno in točno govorijo o človeških svetovih, svetovih človeške psihologije oziroma še bolj človekovih sanj in nezavednega. Sanje nasploh se mi zdijo nekako protogledališke. Ti teksti se mi zdijo gledališče samo na sebi. Zdi se mi, da odpirajo vrata v neke svetove, ki jih po svoje zelo dobro poznamo, hkrati pa se jih tudi bojimo in je v njih ves čas nekaj, česar se ne znamo zares dotakniti. Zdi se mi, da zahtevajo neko invencijo, kako se tega lotevati. Kako raziskovati te prostore. In pri tem te na vsakem koraku nekaj preseneti, ker so ti teksti prepredeni z zgodovino človeštva pa tudi s človekom kot takim. Mislim, da zelo dobro govorijo o človeku. In prepričan sem, da tudi o človeški izgubljenosti trenutka, ki ga živimo.

So ravno to tiste teme, ki jih moraš najti v tekstu, da si ga želiš uprizarjati?

Ne vem, če znam to zares artikulirati. Mislim, da gre bolj za nek moj odnos. Da se mi zdi, da se me neka zgodba dotakne. Zelo inspirativno je delo s Tomijem Janežičem na magisteriju, ker si jemljemo čas zato, da artikuliramo ogromno stvari o katerih razmišljam oziroma o katerih verjetno razmišljam vsi. In zadnjič smo govorili ravno o zgodbi. Takrat je Tomi rekel, da ni zgodba tisto, kar je močno, ampak je v resnici močen odnos do zgodbe. Ne gre samo za tekst, še bolj se mi zdi pomembno tisto, kar je med vrsticami. In zdi se mi, da je tega prav v slovenski poetični drami največ. Zame je ta slovenska poetična drama čisti unikum, nikjer drugje nisem prebral česa podobnega. Takih svetov in labirintov nezavednega. Tu najdem fundamentalne resnice točno o današnjem trenutku. To so trenutki izgubljenosti, želje, strasti, čakanja in neke potrebe po tem, da se nekaj premakne. Poleg tega me ti teksti popeljejo skozi labirint, v katerem se pogosto izgubljam – mogoče je prav to odgovor na vprašanje. Rad imam občutek, ko se malo izgubim, ko se znajdem pred razpotji. Mislim, da se je v blodnjaku treba malo izgubljati, da nato nekam pridemo. Na nek način padam v te svetove kot Alice pada skozi zajčjo luknjo – všec mi je, da ne vem zares, kam bom padel. Ko Alice v Čudežni deželi Mačko režal-ko vpraša, po kateri poti naj gre, ji ta odgovori, da je to zelo odvisno od tega, kam želi priti.

Verjetno je to ljubezen do besedil, zgodb, tekstov moč razbrati že v tvoji odločitvi za študij primerjalne književnosti in filozofije pred študijem na AGRFT. Kako se ti zdi, da ta študij vpliva na tvoj pogled na režijo in študij režije?

Mislim, da je bilo zame zelo pomembno, da sem prej študiral. Pa ne zaradi česa zelo praktičnega, ampak predvsem zato, ker se mi zdi, da mi je to dalo neko širino. Preprosto povedano sem pač prebral nekaj stvari, spoznal sem se z nekimi avtorji, priprl sem si vrata v neke svetove. Ne gre za to, da bi jih poznal v popolnosti, gre bolj za to, da v primeru, če začutim, da jih potrebujem, znam bolj enostavno odpreti njihova vrata. Vem, kam pogledati. To se mi zdi zelo pomembno. Hkrati pa mi je dal ta študij nek pogum, neko samozavest. In pa ljubezen do branja, brskanja, raziskovanja.

Je pa moj osebni občutek, da je nasploh pomembno pri režiji, da nekaj prej študiraš. Zdi se mi, da je naša Akademija postavljena tako, da si kot režiser postavljen v vlogo nekakšnega »vodje« letnika. Moraš sprejeti določene odločitve za svoje sošolce. Če bi bil jaz star 18 ali pa 19 let, ko bi začel študirati na AGRFT, bi imel s tem verjetno večji problem. Nisem prepričan, če bi se znašel. Že tako se vedno nisem. (*smeh*)

Poleg tega pa se mi zdi, da se primerjalna književnost in filozofija na nek način ukvarjata z istim vprašanjem kot gledališče. Ampak nanj odgovarjata

z neke druge strani in samo dobro je, če poznaš odgovore z različnih strani.

Po drugi plati sicer čutim ta študij pri sebi tudi kot problem, ker se zapletam v določene misli in analize, ki niso vedno povezani s konkretno odrsko materializacijo. Včasih te to ovira, ker si naložiš preveč stvari, ki jih hočeš pokazati, pa se jih včasih pač ne da. Ampak verjetno, da je to stvar izkušenj in kilometrine. Upam.

Če se vrneva še pred študij – kdaj te je začelo zanimati gledališče, kdaj si začel razmišljati o tem, da bi se ukvarjal z gledališčem? Te je od nekdaj zanimala prav režija?

Mislim, da bom zdaj podal tipičen odgovor. Gledališče me je začelo zanimati zelo zgodaj, nekje takrat, ko sem gledal prve lutkovne predstave. Zelo mamljivo in vznemirljivo se mi je zdelo uprizorjanje zgodb in igranje vlog. Ideja, da lahko potuješ skozi neke izmišljene prostore, pa tudi osebnosti, ne da bi kamorkoli šel in da je pravzaprav vse mogoče. Zanimalo me je, na kak način se ukvarjati s to čarovnijo. Zame je namreč gledališče, ki me zanima in se mi zdi pomembno tisto gledališče, ki je magično. Pri tem ne mislim na neke tehnične pogruntavščine, lahko gre za povsem preproste reči. In zdi se mi, da s tem prideva direktno nazaj do Strniše in Zajca. Prav njuno gledališče se mi namreč zdi protomagično gledališče. Te moči, ki jo ima gledališče zame nima

nič drugega, tudi film in televizija ne. V gledališču mi je fascinantno, ker so stvari na nek način tako konkretne, da jih v resnici lahko primem, hkrati pa imajo ogromno nekih drugih pomenov. Ko to ugotoviš, si seveda tudi sam želiš delati take stvari. V osnovni šoli sicer po mojem niti nisem vedel, da obstaja nekdo, ki se mu reče režiser in sem si želel biti igralec. Ampak mislim, da nimam talenta predvsem pa ne poguma, da bi stal na odru. Čeprav mi je, kadar so stvari neresne, zelo zabavno stati na odru. Ampak, ko sedim v dvorani in gledam predstavo neskončno občudujem igralce, ker se mi zdi njihovo delo zelo odgovorno in zelo pogumno. Ob koncu osnovne ali pa na začetku srednje šole pa me je začel zanimati ta del, ko stopiš dol z odra in od zunaj gledaš, kaj se na odru dogaja, povezuješ elemente ... In od tam naprej želja po režiji. In ves čas je bila prva želja delati v gledališču. Delati gledališče.

Kako pa gledaš na gledališče zdaj, skozi prizmo korone – imaš kakšno predstavo o tem, kako bo gledališče zgledalo, ko se epidemija konča? Bo spet takšno kot je bilo, bo nujno zaznamovano s tem obdobjem?

Tu bi za uvod povedal, da imam strašanski odpor do gledališča, ki se pretvarja, da gre lahko na internet. Odpor do »streamov«, arhivskih posnetkov predstav ipd. Pa čeprav sem to zdaj sam delal. In po svoje se mi zdi nujno, da je gledališče v tem obdobju nekako ohranjalo stik s publiko. Mislim pa, da to ni

gledališče. Da to nima zveze z gledališčem. Teater je možen samo takrat (in tu smo spet pri magičnosti), ko smo v istem prostoru. Smo na nek način v komunikaciji, tudi če gledalec nič ne reče. V tem je bistvo gledališča, ne glede na to na kakšen način se potem igraš s tem. Predstava, ki jo delaš med korono sam sebi enostavno ni zaključena. Zgodi se šele, ko pridejo gledalci. Želim si in upam, da se bo zdaj gledališče zavedalo, da ne more spregledati konteksta, v katerem nastaja, ne more ignorirati ljudi, ki predstavo gledajo in da je ta neposreden stik nujen.

Če je za kaj dobra ta korona, je morda ravno zaradi tega, ker se samoumevnost tega stika s publiko v dvorani in igralcem na odru lahko preizpraša. In iz tega lahko tudi nekaj novega ustvarimo, to si želim. Pravzaprav bi rad, da se gledališče vrne nazaj v osnovi tako, kot že ves čas obstaja, ampak seveda z nekimi novimi odgovori, vsebinami, novim odnosom. Sem pa popolnoma prepričan, da bo gledališče to krizo preživel.

Kako pa doživljaš študij med korono, če ga primerjaš z dodiplomskim študijem, ko ti je bilo s to izkušnjo skoraj popolnoma prizanešeno? Je korona razlog, da zdaj ne delaš predstave?

Tako je. Spet bi izpostavil, da se zdaj ukvarjamo s kupom samoumevnosti, ki smo jih pred tem spregledali, tudi pri študiju. In to je mogoče čisto v

redu. Da vidimo neke druge opcije. Ko se nam je na dodiplomskem študiju zgodila prva prekinitev med delom na *Golem pianistu*, je bilo meni fascinantno videti na kako drugačen način smo delali predstavo pred in po koroni. Na čisto drugačen način smo jo mislili. Na drugačen način smo se ukvarjali s tem. In mislim, da bi se to zgodilo z marsikaterim projektom. Zaradi dolge pavze smo se vrnili s popolnoma drugačnim angažmajem in z željo po tem, da bi se nekaj zgodilo. Ni šlo za še eno produkcijo, šlo je za nek poseben dogodek in to se mi zdi pomembno. Po svoje sem egoistično srečen, da sem študiral v času, ko ni bilo korone, ko smo bili konstantno v stiku, ko se nismo ukvarjali z vprašanji bližine, razdalje, maske, dotika, poljuba itd. Mislim, da se tudi zdaj s tem ne smemo ukvarjati, morda pa lahko neke reči prevprašamo. Vsekakor pa jaz čakam in magistrske produkcije zdaj ne delam zato, ker si pravzaprav ne znam predstavljati, kako jo lahko delam brez stika, čeprav bom morda sčasoma prisiljen razmišljati o tem. Si pa v tem trenutku tega ne znam predstavljati.

S filmske in televizijske delavnice

V prvih dneh drugega semestra smo študentke in študenti neuradno otvorili nove prostore na Aškerčevi 5. Po dolgem času osamitve in dela od doma smo izvedli letno filmsko delavnico, tokrat prvič v *naših* prostorih, in ne več v prostorih Filmskega studia Viba film. Po uspešni, skoraj duhovni, izkušnji smo po dveh mesecih izvedli še Televizijsko delavnico, v okviru katere smo na Akademski televiziji (AKTV) v živo prenašali drugi krog soočenja kandidatov za rektorja Univerze v Ljubljani. Še isti teden smo novoizvoljenega rektorja gostili v oddaji Študentsko oko, ki je skupaj z vajami iz TV-dram nastala v času delavnice.





































Intervju

*»Gledališče nastaja
med gledalcem in igralcem,
ne med kamero in zaslonom«*

Živa Bizovičar je študentka zadnjega letnika gledališke režije, ki bo letos diplomirala z diplomsko predstavo Zajčeve *Jagababe*. Če se ne bi ukvarjala z gledališčem, bi bila kamnosekinja, rada režira smrti in raziskuje načine, kako človek poskuša zapolniti praznino v sebi. Med lanskim spomladanskim »lockdownom« je režirala predstavo *Kvartet*, jeseni pa bralno uprizoritev *Tukaj ni homofobije*.

INTERVJU Z ŽIVO BIZOVIČAR JE
PRIPRAVILA ULA TALIJJA POLLAK.

Kdaj te je začelo zanimati gledališče oziroma kdaj si si prvič zaželela, da bi se z njim ukvarjala? Ali si si od nekdaj želela postati gledališka režiserka, ali si kdaj razmišljala tudi o katerih drugih smereh znotraj gledališča?

V stiku z gledališčem, ali bolje, z nastopanjem sem že od vrtca. Da me zanima gledališče, sem verjetno ugotovila neke konec osnovne šole, zato sem se tudi vpisala na SVŠGL, zdajšnji SVŠGUGL. Najprej sem mislila, da želim postati igralka. To je namreč prvi poklic, ki ga kot otrok asociiraš z gledališčem. Za gledališko režijo sem se dokončno odločila po ogledu predstave *Kralj Ubu* Jerneja Lorencija. Po tej predstavi sem o režiranju pričela razmišljati kot o kreativnem ustvarjanju, kot o poklicu, ki ponuja ogromno svobode. O drugih smereh znotraj gledališča ne razmišljam več. Režija se mi zdi najbolj zabavna.

Si edina študentka režije v svojem letniku. Se ti zdi, da je to vplivalo nate in na tvoj študij? Če ja, kako?

Ja, zelo. Prva dva letnika sem se počutila zelo zmedeno in osamljeno. Ker nisem imela nikogar, s komer bi se lahko primerjala, nisem razumela, kaj delam dobro in česa ne. Manjkalo mi je sogovornikov, s katerimi bi lahko govorila o svojih režijskih zagatah. Pogosto sem se počutila, kot da sem sama z nekim problemom, da imam nek problem le jaz, šele kasneje sem ugotovila, da se s podobnimi problemi soočajo tudi ostali študenti režije. In še kasneje, da iste probleme delijo tudi igralci. V letniku sem jih imela enajst, kar je za začetnika zahtevno.

Nekje v tretjem letniku pa smo se režiserji na akademiji močneje povezali med sabo, zgodilo se je ogromno pogovorov o režiji, o dojemanju režije, o delu z igralci, o našem študiju. To mi je koristilo.

Za diplomsko produkcijo režiraš Zajčevo *Jagababo*. Zakaj si se odločila za ta tekst? Kako je epidemija vplivala na tvojo diplomsko produkcijo?

Zelo spontano. Mentorja sta me presenetila z vprašanjem, kaj bi delala za diplomsko, in *Jagababa* je bil v tistem trenutku tekst, ki je bil najbolj useden vame. Zdelo se mi je fino, da delamo dramsko besedilo (v našem letniku smo imeli precej avtorskih projektov), in zdelo se mi je fino, da delamo besedilo slovenskega avtorja.

Nekih drastičnih vplivov epidemije v procesu nisem čutila. Zaradi nje (in tudi, ker v sedmem semestru nisem režirala) sem imela več časa za pripravo, na vaje pa so igralci prišli lačni odra. Zato smo zelo hitro šli v prostor.

Ali imaš ob pričetku študija nove uprizoritve že trdno predstavo o tem, kaka bo uprizoritev, ali se lahko to med procesom spremeni? Kako pri procesu nastajanja predstave/produkcije sodeluješ z ostalimi sodelavci?

Ne, trdne predstave nimam. Imam pa razčiščene osnovne smernice uprizoritve. Navadno si preko asociacij nabere elemente, ki definirajo svet uprizoritve. To so razni teksti, komadi, slike,

Foto: TADEJ PERNUŠ



materiali. Potem vsak ta element raziskujem dalje s sodelavci. Rada delam z improvizacijami, kjer na oder namečem vse, kar imam, nato pa skupaj z igralci ustvarjamo prizore. Rada se omejim na malo število elementov, ki imajo vsak svojo dramaturgijo in z vsako uporabo drug pomen. Seveda imam vnaprej določene okvire za vsak prizor in nekatere slike. Jasna mi je tudi linija teksta, ki ga delam, oblika prizora, kje se zgodi napetost, kje vse skupaj razpade. Trenutno najtesneje sodelujem s skladateljema, *Jagababa* je zelo glasbena. In res imam rada dramaturge – mislim, da brez dramaturga ne bi znala režirati in bi se popolnoma zgubila.

Obstaja kakšna vrsta dramatike, ki ti je še posebej pri srcu? Imaš kakšno avtorico ali avtorja, ki si jo/ga še posebej želiš režirati v prihodnje?

Ne. Imam teme, motive, ki me zanimajo. Navadno me pritegnejo teksti, ki realen svet prepletajo s sanjskim, s svetom spomina, ali pa se ne dogajajo v realnem svetu. To mi ponuja veliko svobode. Rada režiram smrti, vsaka smrt na odru je specifična in ponuja ogromno prostora za režijske domislice. Mislim, da se vedno znova vračam k vprašanju praznine, ki jo čuti človek, in s čim vse jo poskuša zapolniti. Rada bi se preskusila v režiji kakšne ženske avtorice. Elfride Jelinek mogoče. Zadnji dve leti sem delala precej mrakobne in agresivne tekste, mogoče bi v prihodnje poskusila najti kaj nežnejšega, malo zaljubljenega in melanholičnega. V zadnje pol leta sem razvila tudi precejšnjo obsesijo s slovenskim ljudskim

izročilom, pripovedkami, pravljicami, navadami, pesmimi. Za to krivim Zajca in Šeligo.

Kako je epidemija vplivala na tvoj študij? Kakšna je bila tvoja izkušnja ustvarjanja predstave *Tukaj ni homofobije*, ki je zaživela le na »streamu«? Kakšno mnenje imaš nasploh glede medijsko posredovanih predstav? Se ti zdi, da bo izkušnja epidemije za vselej zaznamovala gledališče? Se ti zdi, da nas bo epidemija zaznamovala kot generacijo, ki ni šla skozi standardni proces izobraževanja?

Tukaj ni homofobije ni bila predstava, ampak bralna uprizoritev. Smisel je bil torej v predstavitvi teksta, sicer v obliki videa. Tekst sem prenesla v formo televizijske oddaje in to je bilo to. Gotovo mi je bil zanimivejši proces ustvarjanja *Kvarteta* v šestem semestru. Dramsko besedilo smo z igralcema Leo in Blažem ter dramaturginjo Ivo prenesli v videoart, nato smo poleti v GT22 v Mariboru naredili predstavo in s celim letnikom postavili razstavo. Prvi »lockdown« se je začel po mojem petem semestru, torej po *Robertu Zuccu*, ki je bil zame najtežji semester. »Lockdown« mi je ponudil čas za refleksijo, nov medij me je rešil kompleksov, ki sem jih pridelala v prejšnjem procesu. S tega vidika se mi je zdel šesti semester koristen. Ne verjamem pa, da je tak način dela lahko alternativa gledališču. »Streaming« predstav sama dojemam kot beleženje predstav, kot dokument o neki predstavi, nikakor pa jih ne morem videti kot gledališče. Verjamem, da ta forma ponuja veliko zanimivega, da se jo da dobro upora-

biti, vendar jo lahko berem le kot »stejment« gledališnikov ali pa kot novo umetniško smer. Kako bo epidemija zaznamovala gledališče, ne vem, upam, da si bomo (ko se vse to konča) spet zaželeli bližine ljudi in bo teater v tem spet našel svoje mesto. Kot generacija pa bomo gotovo čutili posledice. Gledališče nastaja med gledalcem in igralcem, ne med kamero in zaslonom. Stik z odrom in s sodelavci in na koncu s publiko je nujen.

Se ti zdi, da bo tvoj spol vplival na tvojo pot v gledališču? Kakšen se ti zdi položaj žensk v gledališču danes?

Kako bo, ne vem, je pa moj spol vplival že na proces dela na akademiji.

Pozna se, da je bila gledališka režija dolga leta moški poklic. Številne lastnosti ali navade, pričakovanja, ki spremljajo ta poklic, so stereotipno moška.

Od žensk se pogosto pričakuje, da se opredelijo do teksta, ali prizora, ali lika kot ženske, torej kot nasprotje moškim. Pojavlja se tudi stalno vprašanje, ali je moja režija ženska. Ali so moje predstave feministične. Mislim, da moji moški kolegi ne čutijo tako močne potrebe po tem, da svoje delo stalno gledajo čez prizmo svojega spola. In mislim, da tak način gledanje pogosto frustrira in omejuje. Zdi se mi tudi, da ženske potrebujemo več časa, da pridobimo zaupanje ekipe. V prvem letniku mi je bilo pogosto rečeno, da sem bila sprejeta, ker se profesorjem zdim zanimiv projekt. Torej, da

je dejstvo, da sem sprejeta na akademijo, nekako povezano z mojim spolom in videzom, na pa toliko z mojimi režijskim potencialom. Česar pa kasneje nisem nikoli začutila. Mislim, da se moške režiserje pogosto dojema kot inteligentne, izobražene, dobre voditelje, suverene. O ženskih režiserkah pa se pogosto govori kot o problematičnih, poškodovanih osebnostih, ki sicer so talentirane, nimajo pa kontrole nad sabo.

Na večje probleme sem naletela na gostovanju v Skopju, sploh s strani tamkajšnjih profesorjev in tehnikov.

Problem je tudi pomanjkanje kvalitetnih dramskih tekstov z ženskimi protagonistkami, katerih glavni problem ni moški.

Družbeni kontekst

Vsebina v tem sklopu: BOR RAVBAR

Akcije za kulturo

Mi smo kultura

Akcije za kulturo

V času epidemije je za kulturo že obstanek velik izziv, povrh vsega pa se je Ministrstvo za kulturo pod sedanjim vodstvom odločilo, da bo kulturno politiko vodilo samovoljno in brez dialoga z delavkami in delavci.

Zato so se ti angažirali in začeli prirejati Akcije za kulturo, tem pa so se pridružili tudi nekateri naši študentje in profesorji, ki so želeli opozoriti na vse slabše stanje v kulturi.

V nadaljevanju objavljamo popis vseh Akcij za kulturo², ki so se zgodile od lanskega maja.

²Kot Akcije za kulturo štejemo dogodke, ki jih je uradno naznanil Aktiv delavk in delavcev v kulturi in so nosile ime »Akcija za kulturo«.

26. 5. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 1

Lepljenje apelov na stavbo Ministrstva za kulturo

Fasado Ministrstva za kulturo so protestnice_ki polepili z listi, na katerih so bili natisnjeni apeli, ki so jih delavke in delavci v kulturi pošiljali na Ministrstvo, pa jim to ni odgovorilo. Opozorili so na nujnost državne pomoči v času epidemije, ki je bila za kulturo uničujoča, saj so bile praktično vse kulturne ustanove zaradi nje zaprte.

2. 6. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 2

Lepljenje rekvizitov na stavbo Ministrstva za kulturo

Na stavbo Ministrstva so protestnice_ki nalepili in prislonili rekvizite in inštrumente, ki jih uporabljajo pri svojem delu. Prinesli so razne lasulje, kostume, skulpture, slike ter tudi dramske tekste, pesmi in drugo literaturo, plakate in vabila na kulturne dogodke. Z lepilnim trakom so celo obrisali nevidno truplo. Igralec Primož Bežjak se je slekel do spodnjic, pri tem pa ga je policija legitimirala in mu zagrozila s kaznijo, ni pa razložila, kateri predpis je s tem kršil. Bežjak je povedal, da je igralec in da je zato njegov rekvizit tudi njegova obleka ali kostum. Protestno, zaradi posredovanja policije, se je Primožu pridružila tudi igralka Katarina Stegnar, ki je prav tako slekla svoj »kostum« in ga kot ostale rekvizite prilepila na Ministrstvo.

9. 6. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 3

Poslednja akcija za kulturo

Protestnice_ki so se zbrali na pomenljivo poimenovani »poslednji akciji«, da bi opozorili na vse težji položaj kulturnih delavk in delavcev, saj so nekateri zaradi epidemije pahnjeni na rob preživetja, Ministrstvo pa kljub temu še kar ni slišalo in ni hotelo vzpostavljati dialoga. Petja Grafenauer je v imenu kulturnih delavk in delavcev povedala: »Naši dopisi so doslej ostali brez odgovora, razen če zdaj za kulturni dialog razumemo objave po Twitterju in enosmerno podane izjave.« (Vir: MMC RTV Slovenija: *Poslednja akcija za kulturo: Kultura trpi z dvignjeno pestjo* avtorjev N. Š. in A. J.)

16. 6. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 4

Ministrstvo kot oder, protestniki kot občinstvo

Kljub prejšnji »poslednji akciji« protestnice_ki niso odnehali in čez teden dni pripravili novo akcijo. Spodbudilo jih je dogajanje na predhodnem »petkovem protestu«, kjer »je manjša skupina protestnikov, med njimi tudi vrhunski slovenski umetniki Jaša Jenull, Jaša Mrevlje Pollak in Miha Blažič N'toko, na poziv policije mirno skušala pospraviti papirnate rekvizite, ki so jih protestniki metali v odziv na delovanje vlade. /.../ Policija je grobo in nasilno ter z veliko premočjo takoj napadla omenjeno skupino in spodbudila reakcije ter z drugimi protestniki aretirala tudi omenjeno trojico.« Poleg tega so v Aktivu delavk in delavcev v kulturi v izjavi za medije ob tem dogodku zapisali tudi: »Kako je lahko Ministrstvo tiho?« Na četrto Akcijo za kulturo so v Aktivu vabili, kot bi vabili na gledališko predstavo – protestnice_ki so bili občinstvo, stavba Ministrstva pa je predstavljala oder. Posedli so se na pločnik in na cesto pred stavbo Ministrstva in približno 15 minut opazovali stavbo.



30. 6. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 5

Utrjevanje snovi

S knjigami v rokah so se v »zaporniškem prehodu« protestniki sprehajali ob stavbi Ministrstva in ob tem naglas prebrali odlomke iz knjig, ki so jih zaznamovale. Poudarili so, da so simbol »sprehoda zapornikov« izbrali, ker tako občutijo družbo, ki jo ustvarja trenutna oblast. V imenu Aktiva delavk in delavcev v kulturi je Vuk Čosić povedal: *»Kot umetniki smo tisti pod sistem družbe, ki tovrstne zaznave zgodovinsko prvi reflektira, s tem dejanjem smo torej izkazali svojo večstoletno družbeno odgovornost, na družbi pa je, da s tem signalom zdaj dela naprej.«* (Vir: Dnevnik: *Akcija za kulturo: Vztrajni v vzpostavljanju javnega dialoga* avtorice Maje Šučur.)

28. 7. 2020: AKCIJA ZA KULTURO 6

Mali poletni rebalans za ministra – korektura

Protestnice_ke je na ulice po enomesečni prekinitvi, ko so se ukvarjali s škodljivo medijsko zakonodajo – v pripravi istega Ministrstva –, spet zvabil intervju ministra Simonitija v tedniku Demokracija. Zahtevali so ministrov odstop, saj so mu očitali (in mu verjetno še vedno) nedejavnost v sektorju, s katerim upravlja, in povsem nestrokovno ministrovanje ter geste, ki člane Aktiva spominjajo na zgodnje obdobje nacizma.

24. 3. 2021: AKCIJA ZA KULTURO 7

Ne boste nas utišali

Ob robu razprave o interpelaciji ministra v Državnem zboru, ki naposled za las ni uspela, so se protestnice_ki po večmesečnem premoru zopet zbrali, tokrat na Trgu republike, in sporočili, da jih noben maneuver vladajočih ne bo utišal. Simbolno so si usta – ali maske – prelepili s črnim lepilnim trakom. Medtem je minister v Državnem zboru protestnice_ke označil za »Idiote, tretjerazredne ljudi z nizko inteligenco. To so fašisti.« Kasneje se je sicer izgovoril, da ni vedel, da so v tem trenutku pred stavbo, v kateri se je zagovarjal, protestirali prav kulturniki. V odgovoru na vprašanje v Državnem zboru je naslednji dan povedal: *»Na to sem jaz reagiral, ker so se pred parlamentom zbirali pred časom, ne vem, par meseci, ne vem točno, kdaj, ampak lahko najdemo, ker to je bilo dejstvo, so se zbirali in so bili v pravih vrstah Antifa ljudje.«* Zaključek, na katerega je mogoče v zvezi s tem sklepati, prepuščamo vsakemu bralcu posebej.

Četudi je po večmesečnem premoru sprva kazalo, da so se Akcije za kulturo izpele skupaj z nekaterimi drugimi oblikami upora (recimo petkovi protesti), pa je pomlad prinesla nov val družbene angažiranosti.

Tako Akcije za kulturo kot petkovi protesti so se vrnili in očitno njihovi akterji še niso rekli zadnje besede. Z zanimanjem bomo spremljali, kako se bodo akcije odvijale v naslednjih tednih in mesecih.





Mi smo kultura

V času, ko skušajo nekateri kulturo odriniti na stranski tir, je vse bolj pomembno, da tisti, ki delujemo na tem področju, ozaveščamo druge o tem, kakšen pomen nosi naše delo tudi za ostale družbene sfere. Kot je bilo že nešteto povedano, je kultura hrana duše in pa tudi telesa, brez katere si življenja ne moremo in nočemo predstavljati.

Na spletni strani projekta Mi smo kultura najdemo zapis:

»Kulturo ljudje z vsakim dnem bolj dojemajo kot nekaj abstraktnega, nekaj samoobstoječega. Ohranimo kulturo, saj kultura ohranja narod, a izbrišimo kulturnike. Vse delavce v kulturi. Izbrišimo ljudi. In te ljudi avtor Jernej Čampelj postavlja pred objektiv.«

Jernej Čampelj si je zadal, da bo v svoj fotografski objektiv ujel čim več delavk in delavcev v kulturi, da bi v prvi plan postavil prav ustvarjalce, saj brez njih ne bi bilo nobene kulturne vsebine. Njegovi akciji se je že pridružilo veliko naših študentov in profesorjev, prijave pa so še vedno odprte.

V času, ko oblastniki kulture nočejo in ne morejo jemati kot eno najpomembnejših družbenih sestavin, si moramo to mesto priboriti sami. To velja tako za današnji čas kot seveda tudi za prihodnost, ki bo polna še nepoznanih izzivov.

Priloga

MARIANO TENCONI BLANCO

Izjemno življenje

Prevod

EVA BALANTIČ

MOJCA FICKO

INES METLIČAR

SVETLANA PAVLIN

IVA VOGRIČ

VANESA ZAMAN

*šudentke magistrskega študija
španskega jezika in književnosti, FF UL*

Mentor

DOC. DR. IGNAC FOCK

Pričujoči prevod je nastal v okviru projektnega sodelovanja med Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo ter Oddelka za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Režiser Dorian Šilec Petek je za zaključno produkcijo diplomskega študija igre pod mentorstvom izr. prof. Jerneja Lorenčija in doc. Branka Jordana izbral besedilo *La vida extraordinaria* (2018) sodobnega argentinskega dramatika Mariana Tenconija Blanca. Ker delo ni bilo prevedeno v slovenščino, smo se ga lotili pri predmetu s področja literarnega prevajanja na magistrskem študiju španskega jezika in književnosti. Po uvodnem filološkem in literarnozgodovinskem študiju besedila smo slednje razdelili glede na formo (pripoved, dialog, monolog, dnevnik, pisma, poezija), zato da bi karseda zmanjšali razberljivost različnih prevajalskih glasov v prevodu, ki ga podpisuje kar šest prevajalk. Vsaka izmed njih je imela v prvi fazi dve nalogi: pripraviti delovno verzijo svojega dela prevoda in pregledati delovno verzijo ene izmed kolegic. V drugi fazi smo prevod sistematično pregledovali, usklajevali in izboljševali skupaj, kar je po sili epidemičnih razmer potekalo v celoti na daljavo. Z nekaj neprecenljivimi jezikovnimi nasveti se je v proces vključila tudi doc. dr. Gemma Santiago Alonso. Končno obliko je prevod dobil šele po začetku dramskega študija, torej bralnih vaj, ki smo se jih udeležili in ob sodelovanju celotne ekipe dodelali še zadnje finese.

Uvod

0.

Nič. Popolnoma nič. Ni bilo prostora. Ni bilo časa. Ni bilo ničesar. To si je nemogoče predstavljati. A tako je. Čisto nič ni bilo. Ni bila tema. Bil je nič. Iz nič je nastalo Vesolje. Bilo je naključje. Trenutek veličastja. Ali pa samo neka muha. Muhavost ničā. In nenadoma velika eksplozija. Nepredstavljiva eksplozija, ki je trajala milijoninko sekunde. In v treh minutah se je ustvarilo vesolje. Dlje traja, da se jajce trdo skuha, kot da nastane vesolje. Vesolje, ki nima meja, a je kljub temu omejeno. Ne razumemo, a tako pač je. In potem se je vesolje ohladilo. Tako kot trdo kuhano jajce. In pojavil se je atom. In zatem so se prikazali velikanski oblaki, ki so izoblikovali zvezde in galaksije. Ena zvezda je bilo Sonce. In v bližini Sonca, planeti. Eden od njih je bil planet Zemlja. Pojasniti izvor življenja na Zemlji pa je še težje. Nekateri menijo, da se je zgodilo v vodi. Da bi lahko proces trajal milijone in milijone let. Toda življenju je bilo kemično namenjeno, da se zgodi. Drugi verjamejo, da je meteorit prinesel snovi, ki jih ni bilo na Zemlji. Da so življenje na Zemlji zasejali inteligentni Nezemljani. In nekateri verjamejo v Boga. Karkoli je že bilo tisto, kar ga je ustvarilo, je življenje najizjemnejši dogodek v biologiji. Morda najizjemnejši dogodek, kar jih poznamo. Zgodilo se je enkrat. Samo enkrat. In odtlej se ni nehalo dogajati. Genetika. In evolucija. In čas. Sleherno živo bitje je razvoj. In regresija. Remiks. Tisto, kar je prišlo pozneje, je preprostejše. Oziroma bolj ali manj. Naš prednik je ena izmed vrst dvonožnih opic. Na tisoče možnosti je. Avstralopitek, *Homo erectus*, *Homo sapiens*.

Kakorkoli že, še vedno smo ta opica. Več genetskih razlik je med zebro in konjem kot med nami in opico. Ena od teh opic si je priskrbelā kamen. In tako se je začela industrija. Napredek. Vojne. Skratka: človeštvo. Koliko stvari se je moralo zgoditi, da smo tukaj. Kako izjemen dosežek naključij. Od nastanka vesolja do ogromnega števila ljudi, ki so v pravem trenutku morali imeti spolne odnose, in številnih vojn, kug, naravnih katastrof, nezgod doma, vojaških diktatur, oboroženih ropov, poskusov samomora, ki se jim je skozi tisočletja moralo izogniti na stotine ljudi, da smo mi v tem hipu lahko tukaj. Življenje. Življenje je vseskozi samo eno. Smo sorodniki vsega, kar je živelā, in vsega, kar živi. Bakterije. Žuželke. Sadeža. Vsega. En sam genetski trik se je 4000 milijonov let prenašal iz generacije v generacijo. Živeti je čudež. Obstajati. V vsakem transcendentnem trenutku in v vsakem neznatnem trenutku. Ta sekunda je čudež. Ta sekunda je čudež. Ta sekunda je čudež. In vse ostalo prav tako.

Prvi del

1.

AURORA:

Od nekdaj sem sovražila pretvarjanje. Ampak evo me, tukaj sem. Delam dramo iz sebe. Pozabila sem že, da sneg ni bel in puhast, kot ga narišejo moji učenci. Sneg je ledena voda, ki vse prepoji z blatom. Niti petdeset metrov ne prehodiva, pa sem že do gležnjev blatna. Za povrhu me Juan Carlos vodi za roko in daleč od tega, da bi pomagal, brodi kot idiot in to romanje je vse bolj počasno in neubrano. Če sem še tako vztrajala, da bi rada nekaj v ožjem krogu, je teta povabila vso Ushuaio. Tvoj ata je bil zmeraj knjigar in v našem mestu, Aurora, vsi bojo hoteli prit. Toliko ljudi, ki bi berejo, pa spet ni v tem mestu, teta. Jaz in moja neumna ironija. In to celo mesto, z županom vred, in Juan Carlos, ki poudrsova kot kak pingvin, in jaz: ta žalostni sprevod. No, pa tudi Blanca Fierro, od otroštva moja najboljša prijateljica. In tudi njena mama. Jaz hodim z nekim mrzlim in grdim čustvom, takim, kot je sneg v Ushuaui. Nič ne jokam. Bom že potem jokala, celo življenje. Hodim z nekim čustvom v prsih, tukajle, kot nekakšno dušenje, zadrževanje. Kot takrat, ko si še majhna in poskusiš, kako dolgo zdržiš brez zraka pod vodo. Ne razumem tega. Kako je mogoče, da ljudje umrejo? Kaj pa jaz? Kako naj jaz živim naprej brez očeta? Smrt je najhujše v življenju. Ob teh mislih me ima, da bi zajokala, jaz bi se pa rada delala močno, zato vdihnem, pogledam gor, pomislim na nekaj drugega. Pomislim, da bom čez dva dni spet nazaj v Buenos Airesu. Župnik dobro izbira besede. Zapušča nas naš skupni prijatelj, pravi. Ljudje pristopajo k meni. Iskreno sožalje. Rad te je imel kot punčico svojega očesa. Kako si velika. Vsi vejo, kaj

je treba naredit. Kar naenkrat je smrt to: ustaljena fraza, nekaj, kar smo že večkrat povadili, trivialnost. Potem stopi k meni še Blanca in me pogleda v oči. In jaz pogledam njo. In ona mi pomežikne, in to prav tako, kot mi je zmeraj pomežiknil oče, in nato v hipu vse razumem in na plano pride tisto, kar je bilo tam, tam nekje. Vse to, kar je nekoč bilo, ne bo nikoli več. Moje otroštvo. Potem jo objamem in stisnem zobe in ne zajokam. Nobene katarze. Nisem več majhna punčka. Moj oče je za zmeraj mrtev.

2.

BLANCA:

Dan se začne nemirno kot zmeraj, ker me mama zbudi s krikom, da je pozno, Blanca, pozno je. Je moja mama in jo imam zelo rada, ampak po pravici povedano, včasih bi jo pa najrajši nekam poslala. Vsaj svojo kavo spij, ker je že pozno, mi reče, in potem spijem samo to kavo in grem, že malo natakne na, ker se mi mudi in ker nisem uspela nič pojest. Vsaki dve ali tri ure moram nekaj pojest, drugače postanem tečna in me potem še cel dan nobeden ne more prenašat. V bistvu sem zdajle razmišljala, da v resnici še nisem pripravljena na mamino smrt. Ne, ne. Res nisem še pripravljena, ne. Mogoče, ko bom starejša, tam okrog štirideset, mogoče, ne vem, mogoče takrat ja. Ali če bom že imela otroke. To pa ja. Če bom enkrat imela otroke, potem mogoče že. Ampak ne zdaj. Ne morem. Tudi če me včasih zelo jezi in me spravlja v jok, nočem, da bi mama umrla. Sneži, močno sneži, kot da bi se nebo, ki je ravno

tako žalostno, hotelo razbremenit. Tukaj imajo vsi radi Aurorinega očeta. Je namreč zelo prijeten človek. Ves čas je sklepal nova prijateljstva. No, zdaj ne bo mogel dobit več novih prijateljev, ker je odšel, a ne? Kako žalostno. Ker to pomeni, da bo na svetu manj prijateljev. Kadar kdo umre in pravijo "ta nam bo pa res manjkal", imajo gotovo v mislih take stvari, neko pomanjkanje. Zaradi prijateljstva svet postane boljši, in potem ko taki ljudje umrejo, je svet slabši, ker so umrli. Jaz sem se v vsakem primeru psihično pripravila, da ne bom jokala, zato da bom v oporo Aurori, ker vem, da ne mara jokati pred vsemi, ona je bolj taka, da zadrži čustva, jih zadrži zase, no, ali pa zame, meni pove in joka, meni ja, ne pa pred vsemi. Še vstopimo ne, pa med vsemi temi ljudmi, ki so tam, najprej zagledam njo. Suha je in lepa, kot je bila zmeraj, malo zamišljena, ampak prisebna, ja, in v zelo lepi oblekici, ki sem ji jo jaz sešila – zares čudoviti – no in hodi s Juan Carlosom, ki je v redu človek, ampak ... No saj, mogoče je pa čisto v redu. In hodimo in smo že tam. In župnik govori in zmoli par molitev, potem pa reče nekaj zelo modrega, no to ga je sigurno prevzela božja modrost, župnik, ki nikoli ni bil pretirano brihten, gospod Esteban, je kar naenkrat rekel nekaj lepega, rekel je, zapušča nas Osvaldo Cruz, zapušča nas naš skupni prijatelj. Kako resnično, sem si mislila, Don Osvaldo je bil prijatelj nam vsem. In potem jo druga za drugo pozdravljajo sosede, ki so vse stranke, pa saj jih jaz dobro poznam. Moja mama je ena prvih, takoj ko kdo umre, je prva tam. Moja mama ima zelo rada Auroro in tudi njenega očeta, zmeraj je

govorila, kako dober človek je Aurorin oče, ne kot pošast, ki je doletela tebe, vedno je govorila to. In kar naenkrat se množica razredči in ostaneva Aurora in jaz in se gledava, ona strmi vame s tistim praznim pogledom, gre ji že na jok, in ne vem, kaj naj ji sploh rečem, in tako sem nerodna, da mi uspe samo, *tik*, pomežiknit, to mi uspe, kako sem neumna, in ona me objame in jaz jo objamem in jokava kot dež, jaz, prav res, jaz jokam kot dež. In v uho, tako blizu, da me sliši, ji rečem tvoj oče je bil zelo prijeten in zelo dober prijatelj in ti si zelo dobra prijateljica, tako da dokler boš zelo dobra prijateljica, bo tvoj oče živel v tebi. Mogoče pa tega ni slišala.

(3.)

AURORA:

Čez pol ure bova morala it, mi reče Juan Carlos. Preden greva, bi šla rada se morje pogledat, mu rečem, in ko vidim, kako zmedeno išče svoj plašč (Juan Carlosovi gibi so zmeraj nekako zmedeni), mu rečem NE, NE; rajši bi šla sama. To je nekaj mojega, mu rečem, kot bi mu zaupala skrivnost. Oblečem si plašč in začnem hoditi. Zadnjih dvesto metrov skorajda omagam; šibka sem, nisem je več vajena, Ushuaie, ne vem. Hodim naprej proti vetru, ne da bi vedela, zakaj. Veter mi reže obraz, pomislím. Ustaljena fraza. V resnici mi veter ne reže obraza, povzroča mi nekakšno tahikardijo; kot kopel z ledeno vodo. Ampak potem se tudi kar naenkrat nasmehnem. Močan veter me pravzaprav žgečka, daje mi občutek, da sem živa. Ali pa mi govori, da

ničemur ne pripadam bolj kot temu kraju. Celo moj oče je veter. In takrat zaprem oči in si predstavljam, da letim, da me nosi oče, tako kot včasih, kot od nekdaj. V resnici pa sploh ni tako. Niti približno. To je samo veter, ki me biča po obrazu, in jaz, ki se smehljam, pa ne vem, zakaj. Skoraj vse je tako. Zato. Zakaj se rodimo? Zato. Zakaj umremo? Zato. In vse, kar je vmes. Vse gre tako. Pridem do morske obale. Obale modrega morja. Modrega kakor nič. Brez odtenkov. Čisto modrega. Črnega od tolikšne modrine, belega, sivega. Ali pa samo modrega. Zaradi vetra se nič ne sliši, ampak saj tudi nimam čemu prisluhniti. Na lepem preneha snežiti. Na svoji levi, nekje v daljavi, zagledam črn madež. V hipu pomislim: najbrž je nafta. Od majhnega poslušam, da je tukaj nafta, da je to z Otoki zaradi nafte; kdo bi vedel. Sprehodim se do tja. Do nafte. Kar naenkrat se mi zdi, da razumem vse te vojne in vso to gonjo, ker je nafta v bistvu podobna nekakšni čarobni gori, črni in svetleči. Vzela sem tableto za živce, ki mi jo je dal Juan Carlos, in praktično nisem spravila vase grižljaja, mogoče se mi blede. Samo nekaj metrov me še loči in na moje presenečenje sta prvo, kar razločim, dve ogromni očesi, veliki kot moje telo. Očesi sta odprti in zgovorni, mirni. Ampak življenja ni. Nikoli nisem videla česa tako mrtvega v vsem svojem življenju. A hkrati še nikoli nisem videla toliko življenja kot v tem mrtvem kitu. Nekaj dojamem. Vse. Ne vem, kaj je. Tukaj je on. Tukaj sem jaz. Živa sva. Vedno. Mrtva sva. Vedno. Dotaknem se ga. Dotaknem se mrtvega kita. Pozdravim ga, izrečem mu sožalje, vzbudne

besede, zdrži, mu rečem, živjo. Koliko življenja in koliko smrti je v vsem. In ne mislim na življenjski cikel. Nisem čustveno pripravljena, da bi na to gledala biološko. Mislim na sesalca, velikega kot pet hiš skupaj, ki mrtev leži na morski obali na koncu sveta. Mislim na vse to razgrnjeno življenje. Njegovo kot vlak gromozansko truplo, mokro, in njegove odprte oči. Kot bi bilo v tej smrti nekaj, kar še ne umira, nekaj neskončnega in nerazložljivega, nekaj, zaradi česar sva si s tem kitom kot brat in sestra. V tistem začetim tolažbo. Zajokam. Brez vsakršnega prizvoka. Goli glagol. Jokati. Jaz jokam. Zaželim si objeti to veličastno žival. Nekaj je, kar zdaj razumem, česar ne bi mogla razložiti. Vse je prehodno in kljub temu dokončno. Ta kit in jaz sva živela na tem kraju, v tem času. In moj oče tudi.

BLANCA: Ne, Aurora, ne. Zgledaš kot pijan pingvin. Milina. Eleganca.

AURORA: Odiseja elegance.

BLANCA: No, dajva povadit, kako te Juan Carlos povabi plesat.

AURORA: Ne, Blanca. Nikoli v življenju ne bom s Juan Carlosom.

BLANCA: A slučajno nisi videla, kako te osvaja. Tvoj ljubček je.

AURORA: En navaden revček je tale Juan Carlos.

BLANCA: Dober večer želim, o, Aurora, bi mi nemara poklonili ta ples?

AURORA: Ne, Juan Carlos. Ti si en navaden revček.

BLANCA: Zapleši s Juan Carlosom, Aurora. Če ne, boš do konca plesa sama stala tukaj.

AURORA: Morala bi ostat doma, s knjigo, namesto da sem šla na ta trapasti ples.

BLANCA: Ne moreš samo brat, moraš tudi živet, Aurora.

AURORA: Poklonim Vam ta ples, Juan Carlos. Da vidimo.

BLANCA: Odlično, Aurora, izkazala si se za vrhunsko plesalko.

AURORA: Jasno, Blanca.

BLANCA: Povadit bi morali kramljanje. Da ti bo beseda lepše tekla, Aurora.

AURORA: Živijo, Juan Carlos, kaj bereš?

BLANCA: Ne, Aurora. O knjigah se pogovarjaš z mano.

Pred Juan Carlosom moraš bit zanimiva, nedosegljiva, skrivnostna.

AURORA: No, mi pa ti pokaži, kako. Povadiva. Jaz sem Alberto.

BLANCA: Joj, ne, ne vem, no ja, v redu.

AURORA: Hej, Blanca, miška mala, kako si, pridi, greva plesat po moji delavnici, pa kar brez obleke.

BLANCA: Ej, ne, Alberto. Zresni se. Kot gentleman pleši z mano.

AURORA: Blanca, res si mi všeč.

BLANCA: Tudi ti si privlačen moški, Alberto.

AURORA: Dajva imet otročke, Blanca. Čisto sem nor nate, miška.

BLANCA: Umiri se, Alberto. Vem, da vzbujam neobvladljive strasti, ampak moraš se umirit, a veš?

AURORA: Povsod me poljublja, miška.

BLANCA: Točno to, Aurora, samo še poljubljanje morava povadit.

Poljubljanje.

Poljub.

AURORA: A te lahko poljubim?

BLANCA: Kaj?

AURORA: Ti si poljubila že Alberta. Ti se znaš poljubljat. Pokaži mi. Poljubi me.

BLANCA: Kaj praviš, a da bi si dali en poljub, ti meni, midve med sabo?

AURORA: A da bi te poljubila. Ja.

BLANCA: Na usta?

AURORA: Ja.

BLANCA: Z jezikom?

AURORA: S temle jezikom, ja.

BLANCA: Ne, mislim ja, saj ti si zelo lepa, ena zelo lepa gospodična si, ampak ne, po mojem rajši ne, ne vem, mislim, da jaz ne, a razumeš, boljše, da jaz ne, Aurora, enega na hitro, ja, enega na hitro lahko, ja.

AURORA: Pa če sem se hecala, Blanca, kaj se bova midve poljubljali.

BLANCA: Ne, saj sem se jaz tudi.

AURORA: Ti si pa nasedla, nasedla si.

BLANCA: Ne pa nisem.

AURORA: Joj.

BLANCA: Oprosti.

AURORA: Ti mi oprosti.

BLANCA: Skratka. Pokazala ti bom poljub.

AURORA: Daj, sem pripravljena.

BLANCA: Takole.

AURORA: A samo takole naj?

BLANCA: Ja. Daj, no.

AURORA: Ne, je že v redu. Tale informacija bo dovolj, hvala.

BLANCA: Ne, draga moja. Ti prideš sem in me poljubiš, a si slišala.

AURORA: Ne.

BLANCA: Ja. Ja.

Ne, bolj strastno.

Pomisli na kakšnega junaka iz knjige, ki ti je bil všeč.

Tako, tako, tako, v redu, dobro, dobro je.

AURORA: Hvala, profesorica.

BLANCA: Zdaj pa samo še malo več odločnosti, Aurora. S tem deviškim obrazom nikoli ne boš prišla do poljuba.

AURORA: Kaj pa ti veš, Brezmadežna, od tistega enega poljuba, ki si ga izsilila tvojemu Albertu?

BLANCA: Kakšen izsiljen poljub, a sploh veš, kako se poljubljava z mojim Albertom. To so, tako, litri sline.

AURORA: Kako si nagravžna.

BLANCA: Veš kaj, ko bi vsaj zdajle, ko bova šli na ples, kdo pobegnil iz zapora pa nama pokazal tiča.

AURORA: Kako strašni morajo bit tisti tiči, modrikasti kot če se po prstu s kladivom, pa bingljajo tam med nogami.

BLANCA: A ti ne bi enega potegnila?

AURORA: Lepo te prosim, a si ti kdaj videla kakšnega psa, ko mu tič pogleda ven, kako je to nagravžno.

BLANCA: Ja pa saj ne pasjega, človeškega. Enega moškega tiča. Ali pa če bi ga imeli midve.

AURORA: Ja!

BLANCA: Poglej Blankinega tiča, roza barve je pa v obliki trikotnika, en ogromen in čudovit tič, kot cvet orhideje.

AURORA: Poglej Aurorinega tiča, zlate barve je pa v obliki pravokotnika, en povabljev, ekstravaganten tič, kot zlata palica.

BLANCA: Potegni mi ga, Aurora, daj.

AURORA: Ti ga meni potegni, Blanca, lej, moj tič je lepši.

BLANCA: Potegniva ga druga drugi.

AURORA: Ahahah.

BLANCA: Ohohoh.

Bojuj se z mano, tič strahopetni.

AURORA: Na.

BLANCA: Uh. Na.

AURORA: Auč. Na.

BLANCA: Oh. Zmagala si.

AURORA: Jaaa.

BLANCA: Kako lepo bi bilo imet tiča, da ne bi rabili teh idiotov, tipi so res zabiti.

AURORA: Midve ne rabiva nikogar.

5.

BLANCA: Živjo. Dober večer. A tole dela? Živjo. Živjo. V čast mi je, živčna sem, v čast mi je, da sem tukaj in da lahko svojo poezijo delim z vami vsemi. Moje ime je Blanca Fierro in prebrala bom svojo pesem z naslovom Tesnoba.

TESNOBA

V vagino si vtaknem zajce. Jagenjčke. Koze. Vtaknem si svojo posteljo, svojo hišo. Vtaknem si vse obleke svojih strank. Vtaknem si singerco. Ja. Singerco v vagino. Medtem ko štepa. Vtaknem si singerico, ki štepa. Vtaknem si mamo. Ja. V vagino. Vtaknem si vse tipe, ki so mi všeč. Vtaknem si célo Ushuaio. Cerkev, občino, trg. Vse, kar je tukaj. Ushuaio. Célo. Vtaknem si ves veter, ves sneg, vse. Vse v mojo vagino. Vtaknem si célo Argentino. Ne morem si nehat vtikat stvari.

5.

Ushuaia, 2. avgusta

Draga Aurora:

KAKŠNA SREČA, KAKŠNA SREČA, O MOJ BOG!

Kako lepa novica! Kakšno veselje! Veš kaj? Vsa sem iz sebe od veselja.

Kaj pa Juan Carlos? Kaj pravi Juan Carlos?

Veš, na kaj sem pomislila? Oprosti, če je žalostno, ampak veš, Aurora, na TVOJEGA OČETA. Zmešalo bi se mu. Zmešalo. Tvojemu očetu bi se zmešalo, Aurora. Tudi jaz norim. V tem trenutku norim. Tak človek, kot si ti, ampak majčken. Kot ti, ko si bila majhna. Ampak ne. Ker hkrati je pa druga oseba. Dve taki, kot si ti. Svet bo boljši. Ko bi jih vsaj bilo deset takih, kot si ti. Ali pa sto. Tisoč. Ali pa za cel svet!

Ampak ni še zunaj, saj vemo. Še sedem mesecev bo treba počakati. Vsa sem na trnih. Ne predstavljam si, kako je šele tebi, najbrž si čisto iz sebe. Ker ti ga imaš še bližje, v bistvu v sebi. Naj že pride ven, naj pride ven! Sigurno se tako počutiš. Ampak ne. Še sedem mesecev bo treba počakati, Aurora. In uživati jih moraš, se mi zdi. Uživati v teh trenutkih, ko si noseča, ker to si zdaj ti, Aurora. No, meni pa z Albertom ne gre prav dobro, ne. Kar nekaj let je že in sploh ne napredujeva, ne ... Tako da ... Težko je ... Vse je težko ... Strupeni mráz in sonce, ki zaide ob štirih popoldne ... Pa tudi mama se nekaj slabo počuti. Nekaj s trebuhom. Očitno nekaj ni v redu. Upam, da ni nič resnega. Skrbi me ... Skratka ... Skupaj s tem pisemcem ti pošiljam par pesmi, ki sem jih napisala. Pisanje mi gre zelo dobro, skromno rečeno. Še ti mi pošlji svoje pesmi, ker te že dolgo nisem brala.

Ti povem še nekaj? Po moje bo fantek. V srcu imam to slutnjo in čutim, kako močno mi utripa. Fantek. Kakor tvoj oče.

Rada te imam iz vsega srca, in tudi tvojega novega dojenčka.

Blanca

7.

BLANCA:

Pojma nimaš, Aurora, kako čudno je lahko moško telo. Pa ne pravim tega zaradi dlak, veš, čeprav Alberto, mislit si ne moreš, on je kot lisica, ščetinaste dlake po rokah, grobe roke, močen je, ampak ne prav visok, nekako stisnjen, trd je, vse, česar se dotakneš, je trdo, trdo je, in sem mu rekla, naj me najprej zgrabi za prsi, in Alberto jih je stiskal tako močno kot takrat, ko preverjajo zračnico na kolesu, kje je predrta, tako ja, močno je stiskal, ni mi bilo všeč, sploh ni tako, kot sem si predstavljala. Potem sva se poljubila, imel je tisti okus po cigaretah, ki je tako ogaben, nisem ga hotela več poljubljat, potem pa sem pomislila, ne, ker saj jaz to hočem, koliko časa bom še čakala, taka sem, saj veš, včasih me kar stisne, odkar sem ugotovila, da to obstaja, ne vem, pri dvanajstih, hočem, da se to že enkrat zgodi pa da že enkrat vidim, kaj to je, pa pika, ker že kakšnih šest let čakam, čakam, ker ne glede na to, da so mi razlagali, si nisem mogla predstavljat, kako je v resnici. No, potem sem rekla, da no ja, da rajši ja, sem rekla, naj mi ga kar vtakne, da vidim, kaj je zdaj to s tem seksom, in potem sem se slekla, ker on je bil tako neroden, najbrž bi mi še strgal obleko.

Tič je bil dolg in na koncu čudne oblike, in črn, ali pa siv, siv je bil, Alberto pa ga je hotel vtaknit, ampak ni šlo in ni šlo in v nekem trenutku sem pomislila, uf, ne mi reč, da ne bo nič iz tega, sem si mislila, prav v slabo voljo me je spravilo, zato sem mu rekla, glej, Alberto, tako sem mu rekla, glej, Alberto, kot da bi mu rekla, vidiš, bedak si, ker je to tvoj tič, ne moj, no, zgrabila sem tiča in skočila nanj, močno, večkrat in kar naenkrat je začel prodirat, tič, prodirat vame, in postajalo mi je všeč, bolelo me je, in kričala sem in Alberto je močnejše dihal, umm, umm, je delal, in celo Albertovo dihanje mi je bilo všeč, in Albertov tič je prodiral vame in bilo je, kot da bi mi obračalo drobovje, in navznoter sem se počutila vlažno, kot prepojeno s krvjo in naoljeno, s svojim lastnim oljem, kot da bi se mi noge sprostile in kot bi se znotraj mene, v mojem drobovju nekaj premikalo, kot bi se vse to odvijalo v moji notranjosti in kot bi to povzročil tič, tič v

stiku z vsem mojim telesom, in kar naenkrat sem nekako pogledala v strop in začutila, da se je strop razprl in me veter odnaša in letela sem nad vso Ushuaio na sivem tiču, sploh ne veš, kako čudovito je bilo, Aurora, no, ampak potem je bilo fantazije konec, ker zagledam Alberta, kako ga jemlje ven in izvleče majčkenega tiča, pol manjšega kot prej in napol rdečega ali rjavkastega, to je bila moja kri, in Alberto me pogleda in se očisti, to je to, mi reče, to je to? Kot da ne bi želel še ene porcije sladice, to je to. Umazana sem bila, ampak se mi ni gnusilo, prav nasprotno. Počutila sem se, kot da sva šele začela. Takoj ko bom lahko, bom spet poskusila.

8.

AURORA: Če si res nihče ne izbere da se bo rodil ampak nekdo drug pa ja se pravi da nekdo izbere da se boš rodil ne da se bo rodil ampak da se boš rodil ne razumem zakaj mora voziti tako hitro ker ja moram prit ampak prit cela oba morava prit cela kako lahko nekdo ki ga ljubiš in ki je bil celo življenje s tabo kar gre kam gre kam gre tja kjer je tja kjer si vse bi dala da bi bil tukaj tukaj z mano in z njim zmeraj si bil neskončen ti si vse kar sem jaz zmeraj si mi dal vse V REDU SEM JA UMIRITE SE VSE BO V REDU in ta ulica katera je kako je možno da že leta živim v Buenos Airesu in je vedno kje kakšna ulica ki je ne poznam ali pa me tale mogoče malo fura gor pa dol ne ne ne verjamem če bom morala roditi kar tukaj v avtu je za njega slabše ker se bo moral potem ustavit da bo opral avto in bo za par ur ostal brez voženj vsi mislijo na denar na to kako se preživet tako je to koliko stane na dan da človek preživi koliko stane samo to da si sploh živ že v štartu si dolžan denar zbuditi se v minusu in JA GOSPOD MIRNA SEM BREZ SKRBI zakaj ta tip vpije na vse okrog sebe AHA AHA živčna postajam pa zgrabila me je grozna migrena od kdaj imam te migrene jasno da me tako boli glava ker taka pač je glava ker mozeg ne da miru ne da miru stalno je nekaj kot nek glas ki mi govori in mogoče tudi zaradi tega nikoli nisem popolnoma srečna ker je zmeraj nek glas v moji

glavi ki mi govori AH GLEJTE KAKO LEPA SLI-
KA KRASEN FANTEK KAKŠEN KORENJAK
da bi se le rodil zdrav da bi se le rodil zdrav da bi bil v
redu da bi bilo ja vse v redu kako lepo sonce sončen
dan je rekla mu bom Juan Manuel rodil si se na son-
čen dan ne morem razumet jeseni jaz ne bi zdržala
nisem tako dober človek ne vem mogoče rečeš nekaj
potem pa narediš nekaj drugega nikoli ne veš česa si
zmožen pa premišlujem pa premišlujem pa se mi zdi
kot da sem zaprta v svoji glavi ampak kakšne traparije
mi grejo po glavi ne samo da nisem zaprta ampak
imam nekoga zaprtega v sebi oziroma imam dva ker
imam enega ki govori in enega resničnega ali pa celo
tri ker je tudi v mojem dojenčku najbrž še nekdo
najbrž dojenček tudi že razmišlja kako neverjetno da
ti notri zraste človek nerazložljivo bolj normalno bi
bilo valit jajca kaj pa vem nek drug način ne pa hodit
okrog s človeškim bitjem ki raste znotraj tebe pa ki ti
ga kar na lepem ven potegnejo kot da smo Marsovci
JA V REDU SEM VESTE NI SE TREBA VZNE-
MIRJAT? neumnosti mi grejo po glavi ali pa me je
mogoče strah a je mogoče sreča? a je to ta sreča, ki jo
vsi iščemo? kar naenkrat pride nekdo iz tebe in to je
sreča ali pa ne ali pa ja ampak vse je isto samo da je ta
sreča zunaj tvoj otrok ki bo tvoj za zmeraj za zmeraj
ker nas je vse strah da bomo ostali sami in potem je
kar naenkrat tukaj nekdo ki te bo za zmeraj imel rad
kako me zebe v roke sploh v prste kot če bi hotela
nekaj prijet pa ne bi znala prijet kot da roke ne bi bile
moje upam da ne manjka več veliko ne morem več ne
morem samo še na to lahko mislim na dojenčka ah
ven prihaja NE MOREM VEČ GOSPOD A JE ŠE
DALEČ? boli me boli me boli me živčna sem boli
me SAMO USTAVI ŽE PIZDA NE MOREM VEČ
ko bi bil vsaj on tukaj da bi me objel ali pa ona pa da
bi me objeli to je to na koncu da te objamejo porod je
nekaj najbolj živalskega pri človeku boli me boli me
pa ta glava ki ne neha kako me je strah vsega vsega ja.

AURORA: Dober večer. Moje ime je Aurora Cruz.
Prebrala bom eno svojih pesmi, ki sem jih nedavno
objavila v *Antologiji patagonskih pesnic*. Ta pesem je
napisana za neko zelo posebno bitje, naslov je Ulikses.

ULIKSES

Imam psa.
Ime mu je Ulikses.
Zamisel ni bila moja.
Prinesel ga je moj mož.
Rekel mi je, da si ga je zaželel moj sin Juan Manuel.
"Lad bi hov hov."
Ampak jaz vem, da je bila moževa zamisel.
Jaz ga nisem hotela, ampak na koncu sem ga sprejela.
In zdaj je ta pes zame nepogrešljiv.
On gleda nekako od strani.
Ali pa ovohava zrak.
Njegov goli obstoj.
Njegov brezmejni svet.
Ta pes je moj vir energije.
On je elektrika,
jaz pa lučka, ki razsvetljuje dom.
On mi pomaga v katastrofi vsakdana.
Ulikses je moja letošnja ljubezen.
On je resničnost sama.
Tisto vse in nič.
Tisto nemetaforično.
Jaz sem včasih rahlo melodramatična.
On pa preprosto živi.
No in zdaj vstanem.
In zakličem Ulikses.
In on priteče.
Imava čas.
Imava dovolj časa.

Iz »*Antologije patagonskih pesnic*«,
zbrala in uredila Aurora Cruz.

10.

BLANCA:

Mama kot da lebdi. Na nitki visi. Jaz sem ob njej, s polno glavo nekoristnih stvari. Ampak vseeno sem vesela, da lahko skrbim zanjo. Čisto drobna je. V banjo sem ji dala pručko in potem ji počasi drsim z gobo po hrbtu. Nikoli se nad ničemer ne pritožuje. Pusti mi, da jo počasi okopam, ji umijem lase in jo osušim. No, po pravici povedano, glede hrane pa se malo pritožuje. Kar jaz skuham, še nekako poje, kar ji dajo v bolnici, pa pol pusti in reče "čisto brez okusa je". Saj v bistvu je res, poskusila sem in je čisto brez okusa. To je žalostno in mogoče sem jaz tista, ki skuša najt kaj dobrega v vsem tem, pa mogoče tega sploh ni, nič dobrega ni. Ampak tako no, včasih pa začutim, kot da ji nekaj vračam, ne vem, nekaj. Da kar naenkrat jaz skrbim zanjo, in jo kopam, in hranim. In da se krog sklene. Življenje. Ena od življenjskih modrosti. Malo žalostno, ampak tako pač je. Tako je življenje. Imaš otroka in skrbiš zanj in veš, da bo na koncu ta otrok velik, ti pa star, in tisti otrok bo skrbel zate in te ne bo zapustil, ne glede na vse. Lepo je. Zvestoba mame in hčerke. Kot v mojem primeru. In mislim tudi, da bi rada imela hčerko. In mi bo žal, da je mama ne bo poznala. Tega mi bo žal. A tako je pač življenje, življenjski krog. Ampak ne morem razumet, zakaj morajo ljudje umret. Ne morem razumet. Ker v življenju so žalostni trenutki, ja. Ampak umret? Ker vse, kar kdo doživi in se nauči, izkušnje, ki jih nabira, in čustvene stvari, kot so ljubezen in prijatelji, in podobno, in vse to, vse to kar izgine? Kako je to mogoče? Da vse kar gre. Smrt. Sploh ne morem razumet tega. Upam, da obstajajo nebesa. In se bomo tam vsi spet srečali. Živjo, kako si? Oh, ti si tudi tukaj, živjo, živjo. Vsi, ki se imamo radi, skupaj. Kot en neverjeten rojstni dan. Upam, da so nebesa taka.

11.

AURORA:

"Ni lepšega kot letalo, ki pristaja v Ushuaia, hčerka moja," ji je zmeraj govoril oče. Hrup letala je oglušujoč. Ona pogleda skoz okence. Pomisli: smrt je konec metafore. Pomisli: smrti ni mogoče izraziti z ničimer drugim. Pomisli: smrt je smrt. Edino resnično. In medtem ko premišljuje o tem in onem, se njen sin zbudi. Rojstvo je resnično. Vsaj toliko resnično kot smrt. Če ne še bolj. In Juan Manuel se je rodil. Juan Manuel je resničen. Juan Manuel je resničnejši od smrti. Če bi se na primer smrt pomerila s Juan Manuelom, pa tudi če je Juan Manuel komaj dojenček, ampak vseeno, če bi se smrt pomerila s Juan Manuelom, je jasno, da zmaga Juan Manuel. Ampak ona ne misli tega. Kajti ona razmišlja z besedami. In besede nič ne pomenijo. Nič ne pomeni ničesar. Razen ta naelektrenost, to, kar vre iz oči in iz srca. Aurora je na poti v Ushuaia, na pogreb prijateljčine mame, Blankine mame. In s seboj ima Juan Manuela. Smrt in življenje ustvarjata gibanje. Tako preprosto je, tako nespremenljivo, osnovno. Hrup letala je oglušujoč. Letalo se spusti. Zdi se, kot da bo mogoče zgrešilo. Mesto je miniatūra. Letališče je še manjše. Letalo pa je videti ogromno, mnogo večje od mesta. "Ni lepšega kot letalo, ki pristaja v Ushuaia, mali moj," reče Aurora Juan Manuelu. Hrup letala je oglušujoč. Letalo se spusti. Ushuaia, njen otrok, njena prijateljica, prijateljčina mama, smrt, življenje. Nič ni izvirnega. Edino izvirno je vse.

Drugi del

12.

Kaj je žirafa? Kdo je znesel jajce sveta? Kaj je znotraj in kaj zunaj? Blanca namerava narisati zemljevid Ushuaie, da bi ga podarila prijateljici Aurori, ki živi v Buenos Airesu. Toda ne želi narediti zemljevida današnje Ushuaie, kar bi bilo preprosto. Izdelati poskuša načrt, na katerem bi do potankosti rekonstruirala Ushuaio, kakršna je bila v njunem otroštvu. Blanca se tako mesece in mesece posveča tej nalogi, ki je obsojena na neuspeh. Resnična Ushuaia se spreminja, raste, se krči, izkrivlja. Ushuaia iz spominov, tista z Blankinega zemljevida, pa je z vsakim dnem popolnejša. Branje je umetnost replike. Resničnost ni namen upodabljanja, v tem primeru Ushuaie. Ushuaia ni resničnost. Resničnost je kraj, kjer se končno zgodi domišljjski svet.

Čemu služi slon? Kakšno korist prinaša sadje? Čemu so si izmislili ljubezen? Ljubezen je katastrofa, panika, struktura. Aurora bo pisala dnevnik. Ljubezen je vzpon, grozljivka, glej, kaj mi delaš. Tudi Blanca bo pisala dnevnik. Ljubezen je obožujem te, izpolnjenost, obupana sem. Ljubezen in dnevnik sta sopomenki za Auroro in Blanco. In dnevnik je kot zemljevid. Mesto je življenje samo: vselej spremenljivo, vselej varljivo, vselej tuje. Dnevnik je maketa: nespremenljiva, mikroskopska, celovita. Pripovedovanje je posredovanje čustva. Tako kot bosta dnevnik pisali, bosta Aurora in Blanca začeli živeti, in ta dnevnik bo nadomestil življenje samo. Domišljja je avtobiografska.

Sloni so največji kopenski sesalci. So izjemno inteligentne živali. Za to so v dobršni meri zaslužni njihovi veliki možgani, v katerih domuje znani "slonji spomin". Slon ničesar ne pozabi. Črede sestavljajo izključno samice z mladiči, vodi pa jih ena od odraslih samic. Odveč je pripominjati, da Blanca zemljevida Aurori ni nikoli podarila, saj ji ga še vedno ni uspelo končati. Aurora in Blanca sta od nekdaj živeli v isti ulici, v ulici Sarmiento. Vse, kar si lahko zamislimo, neke zagotovo obstaja.

13.

AURORIN DNEVNIK

19. julij: To ni skrivni dnevnik. To je groza. Jasno izražena groza. Namera, da to grozo ukrotim z besedami. Moram si priznati: zaljubljena sem v nekega moškega. Je pisatelj in sodeluje na literarnih večerih, na katere hodim. Je visok in močan, črnih las in črne brade, velikih ust, oblači se resno — v srajce in puloverje — in včasih slabo uskladi barve. Ime mu je, paradoksalno, Ulikses. Jaz sem nekoč že ljubila nekega Uliksa. Psa. Zdaj pa to. Bizarno podvajanje. Ta Ulikses ni pes. Ta Ulikses je Hudič. Že tri noči ne spim. Moj sin si tega ne zasluži. Niti moji učenci. No, potem pa je tu še Juan Carlos. Ljubezen je pošast. Pošast, ki seje le grozo in žalost. Zakaj se to dogaja meni? Zakaj meni?

22. julij: Danes sem Uliksu rekla "sprejem vabilo na kavo". Rekel mi je, zakaj se ne bi še malo sprehodila, češ da je on po duhu *flâneur*. Rekla sem mu, "ne, nobenega sprehajanja. Kava ali pa nič," in tako sva šla na kavo. Večer je bil kratek, a prijeten. Pogovarjala sva se o knjigah, tako kot vedno. Ko sva se poslavljala, mi je Ulikses rekel: "saj vi veste, da sem se zaljubil," in jaz sem mu rekla "v kaj?". On se je nasmehnil in zaprl vrata mojega taksija.

3. avgust: Šla sem na sprehod z Uliksom, psom, in se zavedla, da bi se rada sprehajala z drugim Uliksom. A spoznala sem nekaj še pomembnejšega: ljubezen do Uliksa, psa, je popolna ljubezen. Do Juan Carlosa je tako umirjena, da je dolgočasna.

Tista do Uliksa, psa, pa mi vzbuja tolikšen nemir, da mi škoduje. Ulikses, pes, pa je plemenit, zvest, ljubeč in mi to jasno izkazuje. Zakaj ljudje ne ljubimo tako kot psi? Če bi bolj ljubili, bi bili tudi boljši ljudje.

8. avgust: Danes sem videla Uliksa. Ure in ure sva se sprehajala. Ve za mojo situacijo. Ve tudi, da se ne bi smela toliko časa zadržati, pa sva se vseeno. Ko je bil čas za večerjo, sem oznanila: "no, jaz si bom zdaj poklicala taksi, Ulikses", on pa me je, zelo samoza-vestno, prijel za roko in me na dolgo in sočno poljubil. Jaz sem ga poljubila sramežljivo, bolj slab poljub je bil. Izpadla sem kot kakšna punčka. Za večerjo sem naredila hrenovke s pire krompirjem. Ta tako preprosta jed je Juan Carlosova najljubša.

30. avgust: Po literarnem večeru me je Ulikses povabil v svoje stanovanje. Rekla sem mu, da ne, da kaj si pa misli. Rekel mi je, "hočem se dat dol s tabo", primazala sem mu klofuto, se obrnila in odšla.

5. september: To čustvo, ki mu pravijo Ljubezen — res ne vem, kaj je. To, kar čutim jaz, je mešanica čudovitih in na drugi strani zastrašujočih čustev, ki pa so nerazdružljiva. Postaja mi jasno, da vse to pišem samo zato, da ne bi pisala o tistem, kar se je v resnici zgodilo. Spala sem z Uliksom in bilo je nekaj nepozabnega. S Juan Carlosom je bilo vedno v redu, ne pravim, da ne. No skratka. Takole je bilo. Sprejela sem Uliksesovo povabilo, da ga obiščem pri

njem doma. Zgradba je stara. Stanovanje je majhno, v njem so samo knjige, pisalni stroj in postelja. Ulikses mi je bral iz knjige nekega pesnika iz Corrientesa, ki je njegov prijatelj. Ko je končal, mi je rekel: "prihodnost argentinske književnosti je v nadrealizmu", in me začel poljubljati. Takoj je izvlekel penis in mi ga, ne da bi kaj rekel, dal v usta. Tega nisem še nikoli počela. S Juan Carlosom nikoli. Začela sem poljubljati ud, kot da bi bil ta ud moj ljubček, s katerim bi se strastno poljubljala. Všeč mi je bilo. Poljubljati njegov penis je bilo, kot bi mu poljubljala dušo. "Ta batina je tvoja, počni z njo, kar hočeš," mi je rekel. Ona, batina? Zvenelo mi je čudno. Batina v ženskem spolu. Nato mi je rekel: "Beri mi poezijo pa ne se ustavljaj!" In medtem ko sem mu ga vlekla, sem brala "vkleniti hočem tvoj obup, adijo, opica; kako trepečeš na svojih črnih otokih, adijo, opica." Potem me je potisnil ob eno od knjižnih polic in prodril vame. Bilo je intenzivno, kratko in zelo čutno. Končala sva istočasno. Potem sva se objela, kot da smo dali gol. Nato me je poljubil, me pogledal v oči in mi rekel: "Aurora, s tabo gre zares."

28. september: Ulikses, danes sem pomislila, da bi te ubila. Zakaj obstajaš? Potem sem pomislila, da bi zapustila moža in otroka in zbežala s tabo. Potem sem pomislila, da bi naredila samomor.

30. september: Uliksu sem napisala pesem. Pesem, ki jo bom čuvala kot skrivnost. Ampak ali pesmi ne napišeš zmeraj ravno zato, da jo boš nekomu pokazal? Kaj pa dnevnik? Ali ga pišeš zato, da bi ga nekomu pokazal, ali samo zase?

LJUBEZEN

Beli cvetni prah svetov, sladko ledeno mleko, ta napoj izpila bom kot nebeško reko. Ko vsaj božanski, bajni metulj bila bi jaz, da v tvojo belo moko zarila bi obraz.

Kri mi v žilah vre, tekočina, ki žari, mi brizgne z ustnic, koder se razbeljena cedi. Nebeško poželenje, kaj vse bi podarila, da to mleko bi na svojem čelu začutila.

1. oktober: Ulikses me je zapustil. Kreten je.

2. oktober: Trpinčila bom svoje telo, in veš kaj, to je uperjeno proti tebi. Vzela bom goro pomirjeval in spila steklenico domačega konjaka, ki sem ga ravno prinesla iz trgovine. Ne morem več. Zame je to konec. Konec je.

5. oktober: Poskus samomora me je drago stal. Tri dni sem imela drisko. Juan Carlos je bil zelo dober, kuhal mi je juhice in mi dajal zdravila. To je to. Ta butasti konec je več kot zadosti butast. Nobene metafore ni. Hotela sem umreti zaradi ljubezni, končala pa sem do vratu v dreku. Jaz se nikoli več ne bom zaljubila.

1. december: Ponovno pišem dnevnik, zato ker se bom jutri spet videla z Uliksom. Ne hodi več na literarne večere in že dva meseca se nisva videla. Ampak jutri ne bo nobenega seksa. Jutri se bova pogovarjala. Prijatelja bova.

2. december: Do njega sem šla z metrojem, ki me je odložil par sto metrov stran, in jaz sem to razdaljo prehodila in skušala obrzdati vso to tesnobo. Prispela sem deset do. Usedla sem se. Naročila čaj. Poskusila sem odpreti knjigo, ampak nisem mogla brati. Nisem se mogla skoncentrirati. Vsa sem bila na trnih. In točno ob uri sem ga zagledala na vratih. Natanko ob uri. Zdel se mi je višji. Zelo visok. In s še daljšo brado. Videti je bil drugačen. Čisto drug. Še lepši kot Ulikses. In vrh vsega je bil Ulikses. Sedel je za mizo. Pogledal me je. "Ljubim te, Ulikses", sem mu rekla. In planila v jok. "Greva k meni?" mi je rekel. Niti svojega viskija ni naročil. Odšla sva. Šla sva k njemu domov. In sva se ljubila. A tokrat brez čudnih stvari. To sva naredila. Se ljubila. Ljubila sva se. Zdaj je za vselej storjeno.

3. december: Juan Carlos, jaz ljubim drugega. Če boš kdaj bral ta dnevnik, imej toliko ponosa, da: a) odideš in nama s sinom pustiš živeti najino življenje; ali b) mi ne rečeš niti ene same besede.

5. december: Včeraj me je Ulikses prepričal v analni seks. Ves čas sem imela občutek, da se mu bom pokakala na penis. Ne morem doumeti, da kdo uživa pri tem početju.

8. december: Zakaj sem se zaljubila v tega človeka? Zakaj bi ženska sploh ljubila moškega? Če smo pa ženske boljše. Kako pametne so ženske, ki hodijo z ženskami.

16. december: Ne morem več tako živeti. Ne morem. Pošast sem. Egoistka sem. Od nikogar si ne

zaslužim ničesar. Morala bi si izgrestbi oči. Moj sin je zlat. Moj mož tudi. Jaz pa si s tem egomaničnim satirom dovolim vse vrste perverzij. To se mora nehati.

24. december: Ne zdržim več. Ne morem več. Od živcev in obupa sem taka, kot bi me pretepli. Ponoči ne spim več. In mislim, da sem celo shujšala. Temu moram narediti konec. Mojemu življenju. Vsemu. Odprla bom pečico. Glavo bom vtaknila notri. Moj zadnji božič. Ubila se bom. Tako kot se ubijejo pesniki. To vse skupaj nima smisla.

24. december, P. S.: Ne morem. Z glavo v pečico ne morem. Preveč je kruto. Ali pa jaz nisem dovolj pogumna. Zažgala se bom. To bom naredila. Zakurila bom sebe in hišo in ta dnevnik. Vidim Uliksa. Uliksa, psa. Tudi on bo umrl z mano. Semantični samomor. Da umreš s pasjim dvojnikom svojega ljubljene. Tudi tebe imam rada, draga žival. Predajva se. On ne ve, da bo umrl. Tako pravijo. Poskušam razmišljati kot on. Misli postanejo prazne. Prižgala bom papir. In hiša bo zagorela. In z njo moj pes in moje srce in moje življenje. Gorela bova, ljubi moj kuža. Gorela bova v ognju obupa. Dovolj nama je bilo.

1. januar: Po čudežu sem ostala živa. Moj pes Ulikses mi je rešil življenje. Očitno sem, medtem ko je kuhinja gorela, zaradi dima padla v nezavest in obležala na tleh, takrat pa se je psu posvetilo, da je odprl vhodna vrata, se vrnil v kuhinjo in me zvlekel od tam, kot bi bila njegov mladič. Ali pa ena tistih palic, s kakršnimi se igra. Kdo ve, kaj si je

žival mislila, da počne. Mogoče ni res, kar pravijo, mogoče pa psi vseeno vedo za smrt in me je Ulikses zato rešil. Rešil me je pred smrtjo. Rekel je: "Aurora, še moraš živeti." Pasji Bog. Kakorkoli že, ko me je zvlekel ven, je sredi hodnika začel tuliti, jaz pa sem nezavestna ležala ob njem. Opazil me je sosed, ki je stekel do govorilnice in poklical gasilce. Preživela sva požar, moj pes in jaz. In preživel ga je tudi ta dnevnik, ki ga skrivam, ker ga nihče ne sme prebrati. Ta dnevnik, ki ga nisem mogla uničiti. Zaradi enega Uliksa sem se hotela ubiti, a me je drugi Ulikses rešil. Ljubezen nima metafore. Nehala bom s tem. Zdaj pa res, enkrat za vedno. Zbežala bom. Ljubim te, Ulikses. Pozabi me, če moreš. Jaz ne bom mogla. Ne zdaj, ne nikoli, ne v celi večnosti ...

2. januar: Naša predstava o podeželju ni nikoli povsem skladna s časom. Že pri mestu Patagones je nebo zeleno kot cement in morje kot iz kerozina. Jaz sem ubežnica, ki piše, medtem ko s svojim psom in otrokom potuje z vlakom. Počutim se uničeno. Počutim pa se tudi lépo. Lepa sem kot Juda Iškarijot. Izdala sem svojega moža. In v tem dnevniku hočem črno na belem zapisati, kako sem to izdajstvo pripeljala do zadnjega prizora. In sicer sem Juan Carlosa posedla v jedilnico in mu povedala vso resnico. "Mesece sem se z drugim dajala dol. Ne ljubim te več. Odhajam. S sabo bom vzela tvojega sina in psa." Ničvredna sem. Nagnusna sem. Nisem dobra Argentinka. Zjokal se je. Juan Carlos je jokal. Jaz ne. Ena velika prasica sem. "Juan Carlos, ne joči. Odrasel moški si," sem mu rekla. Tako pač je. *Struggle for life*, eni se postavijo nazaj na noge, drugi

padejo. In potem se je razjezil. Vpil je name. Tega ni nikoli prej naredil. Jaz sem se mu postavila po robu in je takoj odnehal. Juan Carlos je en usrane. Spet se je zjokal. "V grob me boš spravila," mi je rekel. Nič več nisem rekla. Nisem mogla. Pograbila sem torbo, pobrala otroka in zagrabila povodec. Spotaknila sem se ob stol ... in odšla. Zdaj nisem več nikogaršnja igračka. Dnevnik je zame zaključen. Začenjam novo življenje, ki je v resnici še vedno isto življenje, ampak novo. Vračam se v Ushuaio. Spet bom odprla očetovo knjigarno. Poleg tega pa me moja najboljša prijateljica potrebuje. Tako rastejo stvari v vetru. Postrani, a trdno zakoreninjene v zemljo.

14.

BLANKIN DNEVNIK

AVGUST. PONEDELJEK

Začenjam pisati dnevnik. To mi je svetovala moja prijateljica Aurora. Rekla je, da bi mi pisanje dnevnika lahko pomagalo prebroditi vihar. Zaradi mamine smrti sem zelo žalostna. In prav neverjetno je: vidim napisano, prav zdaj v tem dnevniku, besedo "žalostna" in se zavem, da me ne predstavlja. "Žalostna", in vidim celo vrsto risb, naključno vrženih na papir. "Žalostna" se reče osebi melanholičnega značaja ali duha. "Žalostna", a ne počutim se tako. Jaz sem resnično žalostna. In "žalostna" pri meni pomeni nekaj v smislu: prizadeta, zmedena, tesnobna, razbremenjena, izgubljena, neutolažljiva, razuzdana, ogorčena, slabotna, žalostna, neurejena, grozno. Ne razumem, kaj sploh še imam. V življenju. Kaj imam? Ne razumem. Vse življenje sem živela z mamom. In tako si zdaj rečem: Kaj pa zdaj?

SREDA

Mama mi je v svoji agoniji napisala pismo. Izrecno me je prosila, naj ga odprem šele po njeni smrti. Jaz pa še vedno se nisem opogumila. Nocoj si bom kupila likerček, da zberem pogum, in bom prebrala to pismo.

ISTEGA DNE, ZVEČER

Lahko bi rekli, da je edina dobra stvar v mamini agoniji moški, ki sem ga spoznala. V tem dnevniku hočem črno na belem popisati prizor ob najinem prvem srečanju, tako da ne bom nikoli pozabila nobene podrobnosti. Neki moški mi je pomagal mamom spraviti v dežurno ambulantno. In mu rečem hvala, gospod. In on mi reče ni za kaj gospodična moje ime je Klaus. In mu rečem živijo Klaus in mi

reče Klaus Henriksen z Norveške. In mu rečem Blanca, tako kot barva. In mi reče Blanko in jaz mu rečem ne, Blanca, z a, Blanca. Planka, reče on. In mu rečem Blanca in on Planka in jaz Blanca in on Planka. Nato mi reče jaz sem morski biolog, jaz priti v Ooshwya preučevati živalske vrste od tukaj in primerjati z Norveško. In jaz mu rečem, ampak tu v bolnišnici so ljudje, ne živali, Klaus. In mi reče da tu v bolnišnici posodijo meni inštrumente. Inštrumente je rekel. Kot bi bil glasbenik. Zasmejala sem se. Ampak spoštljivo. Tudi on se je zasmejal. Čemu se smejete, Klaus? In on: ker se vi smejete, ha ha ha, ker se vi smejete. Bila sem srečna. Ne vem, zakaj. Potem se neha smejati in mi reče: Kako je s tvojo mamom? In mu rečem ne, Klaus, ne ne ne, mami je zelo slaba. In mi da roko in jaz jo stisnem in on položi nanjo še drugo dlan, tako da je moja kot v sendviču in mi reče drži se, Planka. In v učkih je imel solze, ena mu je stekla po njegovi čisto čisto blond bradi. Tudi jaz sem jokala. Poznala sva se pet minut, pa sva se že skupaj smejala in jokala. To je bilo veliko več kot v petih letih z Albertom.

PETEK

Klaus me sploh ne šmirgla. Še zmeraj nisem odprla maminega pisma. Pišem dnevnik, pa mi sploh ni do tega. Za koga pišem? Če je samo zame, a mar ni dovolj, da življenje živim? Zakaj bi potem še zapisovala, kaj se mi dogaja?

SOBOTA

Rada bi, da bi me imel Klaus rad. Rada bi, da bi se zaljubil vame. Da bi me noro ljubil. Da bi v sanjah

govoril Blanca, Blanca. Da bi izgovoril pravilno, enkrat za vselej. Ne Planka. Blanca. Z b-jem. Enkrat se mi mora posrečiti. Enkrat, prekleto. Da bi se ta tip zaljubil. Da bi me ljubil. Da bi me res ljubil. In da bi me poljubljal. Da bi me stiskal. Da bi me šlatal po joških. Da bi me prosil, naj mu delam umazane stvari. Da bi imel kar naprej trdega. Da bi me pogledal in mi rekel, o fak, kako te jaz ljubim. Da bi mi kradel hlačke iz predala. Da bi me hodil gledat, kako po seksu lulam. Da bi si skupaj umivala zobe. Da bi se vsak dan zbudil s trdim tičem. Da bi me gledal s ponosom. Da bi kdaj celo jokal, ker me tako ljubi. In bi jaz rekla kakšna mevža je ta Norvežan. Ampak bi to rekla, samo da bi dobro izpadla, v resnici pa bi ga ljubila. Ljubim ga. Ljubim te Klaus. Ti prasec. Ljubim te. Ljubi me tudi ti. Daj no. O bog no, daj že enkrat. Daj me. Daj no. Klaus, jebemti. Zaboga, daj že. Kaj pa ti je? Poglej malo sem. Saj delam vse prav. Zaslužim si. Zdaj pa res. Zdaj. Zdaj.

NEDELJA

Jaz sem včasih nepremišljena, to je res. Ampak treba je pa tudi povedati, da včasih že same okoliščine človeka pripeljejo do tega. Zgodilo se je, da je Klaus končno prišel na čaj. Tip pije čaj. Ne máteja ne kave. Čaj. No, čaj gor, čaj dol in naenkrat me prime za roko, Klaus, me prime za roko. Jaz ga gledam. In on me gleda. Gledam ga. Gleda me. Počasen, Klaus, vedno počasen. Mogoče pa ni počasen, to je norveški ritem, ki je drugačen ritem, počasnejši kot naš argentinski. In mi reče, Planka, jaz, mi reče, čutim se zelo blizu tebi. Tako mi je rekel. In jaz sem ga začela celega poljubljati, rumeno-rdečo brado in usta,

vse. Lepo je bilo. Ja. Lep poljub mi je dal. Jezik ima mrzel kot led. In dober okus. No, če bi morali biti natančni, bi rekli, da sem jaz poljubila njega. Ampak ne. Poljub si dasta dva. On ga je dal in jaz sem ga dala. Bil je poljub. Klaus me je poljubil.

TOREK

Danes bom pa res odprla pismo. Enkrat za vselej. Kar brez likerčka. Klausov poljub me je opogumil. Nocoj bom prebrala mamino pismo.

SREDA

Pa imam očeta. Pismo pove celotno zgodbo. Da je mama šla iz Salte v Buenos Aires in je živela v penzionu in tam je živel neki mlad fant, mlajši od nje, ki je študiral medicino. In postala sta par in da bi on lahko študiral, je mama delala. In ta moški je bil moj oče. In menda je ta moški, ki je bil zdravnik, počel nekaj, kar ni bilo dovoljeno, tako je napisala mama, in sicer da je ženskam, ki niso hotele obdržati otroka, pomagal, da so se ga znebile. Ampak menda je nekoč neka gospa, ki je počela isto kot on, pa za to ni bila usposobljena, skratka nekaj je šlo narobe in je poslala po tega moškega, ki je bil očitno moj oče, da bi ji pomagal pri nekem dekletu, in ta moški je ni mogel rešiti in dekle je umrlo. In potem so ga prijavi in na koncu so ga poslali sem, v zapor v Ushuaii in zato sva midve živeli tu. Tako je bilo. Ampak zgodba se tu ne konča: Nekega dne se mama pojavi na obisku v zaporu, nenapovedano, in tip je z drugo žensko. Kajti očitno je imel moj oče že dlje časa ljubico in je nameraval pustiti mojo mamo, ko se je potem zgodila nesreča, in takrat je ljubica

nekako dobila denar, da je prišla sem v Ushuaio k njemu na obisk v zapor. Potem ga moja mama nikoli več ni videla, je bila trmasta tastara. Skratka. Jaz izhajam iz vsega tega cirkusa. Mojemu očetu je ime Dr. Emilio Fierro in živi v Río Grande. In jaz ga hočem spoznati.

SOBOTA, RIO GRANDE

Klaus se je zmenil, da mu je neki zdravnik iz bolnišnice posodil svoj poltovornjak, in sva šla v Río Grande k dr. Fierru. Pot je bila prava dogodivščina. Klaus je vozil tiho in zbrano. Jaz sem bila navdušena. Prispela sva v Río Grande. Našla sva hišo dr. Fierra. Potrkala sva na vrata. In tam je bil. Visok, temen, že malo starejši, ampak zelo pri močeh. "Ste vi gospod Fierro?" sem mu rekla. Ja. "Jaz sem vaša hči," sem mu rekla. In me je povabil na čaj. Kot da ni nič. Tudi dr. Fierro pije čaj. Povedal mi je, da je bil dolga leta zdravnik v Río Grande, zdaj pa praktično ne dela več. Živel je s tisto žensko z nenapovedanega obiska do lani, ko je umrla. Olikan je. In malo čuden. Rekel je, da me bo pogosto obiskoval, da sva lahko prijatelja. Klaus pravi, da sva si zelo podobna. Ne morem si predstavljati, da je bil ta moški mamin fant.

SEPTEMBER. PONEDELJEK

Zgodilo se je nekaj čudovitega. Klaus mora zaradi svojih raziskav na Antarktiko in me je povabil zraven. Greva čez en teden. Meče me od veselja. Plan-ka, bi šla k Antarktiki z mano? mi je rekel. In jaz sem mu rekla, Klaus, kdo je Antarktika? In takrat se Klaus ves blond in zardel nasmeje, ha ha ha, ha

ha ha, Antarktika je ljubezen. Ljubezen je ogromna ledena puščava, Klaus?, sem si mislila, ampak nisem rekla nič, ker se mi je zdel tako zadovoljen, revček.

PONEDELJEK

Prvi dan na Antarktiki. Ta kraj je videt kot iz pravljice. Klausu sem rekla "ej Klaus, tukaj je kot iz pravljice," in Klaus mi je rekel "ne, Planka. Ta kraj je kresničen."

SREDA

Tretji dan na Antarktiki. Izkazalo se je, da Klausu pol sveta je iz roke, ker je Norveški polarni inštitut poslal njega ugotavljat, ali bojo tukaj postavili bazo. Ker so tu očitno baze mnogih držav. Nastanila sva se v ameriški bazi. Tako da se Klaus pogovarja z Američani, jaz pa angleško znam vse skupaj nič. Ampak jaz pač gledam in se učim. Klaus ne reče ne bev ne mev. Z mano se pogovarja samo, ko se zbudi in preden zaspiva. Danes zjutraj mi je rekel: "Ko jaz majhen, mi je babica meni brala Odisejo, zato jaz ljubim svet."

SOBOTA

Šesti dan na Antarktiki. Danes je bil pomemben dan. Klaus me je peljal gledat tjunje. Imenujejo se Weddelovi tjunji. Sivi so in imajo črn obrazek. In očitno se ti tjunji potopijo zelo globoko v vodo. Takrat mi je Klaus pokazal svojo fintico. »Pridi sem, prisloni uho,« mi je rekel. In prisloni sem uho in bilo je neverjetno. Slišala se je čudovita glasba. Bila je taka glasba, kot da bi jo ustvarjali roboti. Ampak niso bili roboti. Bili so tjunji.

PONEDELJEK

Osmi dan na Antarktiki. Klaus je potapljač. Nekaj novega. Naenkrat sem ga zagledala z astronavske čelado in v tesno oprijetih pajkicah. Takole gre: Klaus se potopi v globine in gleda živalce. Ne rib. Še manjša bitja. Očitno je pod vodo celo vesolje. Bitja z ogromnimi tipalnicami, črvi z deformiranimi čeljustmi, napadalne in krvoločne morske pošasti, ampak vse to je samo neka pomanjšana grozljivka, ki si jo Klaus ogleduje samo s svojimi inštrumenti. Meni so njegove zgodbe všeč. Naveličal se je Američanov in mi posveča več pozornosti. Včeraj sem mu rekla: kaj pa ti tako iščeš pod vodo, Klaus? In mi je rekel: Klaus išče izvor življenja.

ČETRTEK

Danes je zadnji dan na Antarktiki. V vsem tem času, kar sem bila tu, nisem dobila menstruacije. Videla sem jato pingvinov, ki so strumno korakali, in enega, ki je krenil v drugo smer. Klaus mi je razložil, da se je, namesto da bi šel proti vodi, namenil proti notranjosti celine, tako da je šel v gotovo smrt. Rešiva ga, Klaus. "Ne, pustiti ga morava," mi je rekel. In potem je rekel: mislim, da se bom vrnil na Norveško, da oddam poročila na Univerzo, potem se vrnem Ushuaia in se poročiva in potem greva živet tja v Oslo, Norveška. To mi je rekel. Kazalo je, da me bo Klaus zaprosil. Ampak v bistvu me ni. Kar tako mi je rekel. Kot da mi pripoveduje nekaj nepomembnega. Potem mi je rekel: pingvinji samci valijo jajca skupaj s samicami, a si vedela, Planka?

NOVEMBER, PONEDELJEK

Nadaljujem ta dnevnik, ki sem ga zanemarila, imam namreč prelepe novice o svojem življenju, ki jih hočem zabeležiti tukaj. Imela bom otroka. Zelo sem srečna. Upam, da se Klaus kmalu vrne z Norveške. Odšel je nekaj dni po tej novici, in ga že pogrešam. Čeprav je nenavaden moški. Z doktorjem Fierrom, svojim očetom, sem se že kar spoprijateljila. Čeprav je tudi on nenavaden moški.

DECEMBER, TOREK

Zgodilo se mi je, česar sem se najbolj bala. Izgubila sem otroka. Konec. Zdaj je spet vse žalostno. "Žalostno" in zaslišim glasbo, ki mi para srce. "Žalostna" se reče osebi melanholičnega značaja ali duha.

"Žalostna", in točno tako se počutim tudi jaz. Ne verjamem več v življenje. Rada bi tekla, pa ne vem, kam. Življenje ožemam kot cunjo, in nič ne priteče iz nje. Izsušila sem se. Oče pravi, da zagotovo ne bom več mogla imeti otrok. Zunaj sije sonce. Jaz pa ves dan jokam.

ČETRTEK

Klaus bi se moral vrniti že pred enim mesecem. Zamenjam slutiti, da me je zapustil. Sesuta sem. V srcu imam za vedno zapisano besedo nesreča.

PETEK

Pogosto hodim v lekarno. Med siesto. Sinu lekarnarja Ariasa sem malo všeč in zato mi proda, karkoli ga prosim. Jemljem tablete za vse. Tablete proti bolečinam. Tablete za spanje. Tablete, da se zbudim. Tablete, da gledam obzorje na deževen dan. Tablete, da lahko mislim. Tablete, da neham razmišljati. Tablete, da neham razmišljati o tem, da bi nehala razmišljati. Tablete proti kašlju. Tablete za želodec. Tablete za oči. Tablete za roke. Tablete za noge. Tablete za žalost. Tablete za apetit. Tablete, da bi umrla. Tablete, da bi živila. Nobene psihologije. Kako lepo bi bilo imeti normalno življenje.

NEDELJA

Napisala sem pesem, ki bi me jo bilo sram pokazati, ker pa se mi zdi dobra pesem, jo bom zapisala semle. Naslov je Sinoči, ker govori o tem, kar se mi je zgodilo včeraj zvečer, čeprav sem jo napisala danes.

SINOČI

Sinoči
sem spet mešala tablete z alkoholom.
Ker sem potrta.
Saj vem, da ni prav.
Lekarnarja sem povabila domov.
Víctor mu je ime.
On bi rad skrbel zame.
Pofukaj me Víctor, nikogar ne rabim, da bi skrbel zame, sem mu rekla.
Počutila sem se neumno.
Pila sem.
Plesala sem.
Malo sem celo zajokala.
Víctor je čisto tiho gledal.
Ne vem, Víctor.
Včasih se opravičim.
Rada bi bila močnejša.
Ne vem, kaj je metonimija.
Pogosto rečem Vse in Nič.
Imam težave s samozavestjo.
Vedno mislim, da me nimajo radi.
Rada se kregam z ljudmi.
Morala bi se nekako zaljubiti.
Veš, o čem govorim, Víctor?
O nečem tukajle v prsih, nekaj kaj pa vem, kaj.
Zakaj se ne poskusiš umiriti?
Pofukaj me, Víctor, če ne se bom počutila še slabše.

PONEDELJEK

Zle sile se me polasčajo. Sprehajam se po centru.
In nenadoma začutim neko potrebo. Vstopim v občinsko stavbo. In znorim. Spremeni me v vrtnec.
Vidim rdečo barvo. In uničim ves prostor. Začnem

podirati pisalne mize. Mečem v zrak papir, nalive, ke, mape. Pričnem razbijati pisalne stroje. Čisto se mi utrga. Ustavite jo, zaslišim. Ampak nihče me ne bo mogel ustaviti. Obsedena sem. Mongolsko moč imam v sebi. Uničenje. Zato. Zaradi krivic, zaradi žalosti, zaradi bolečine, zaradi jeze. V skoraj radostnem besu uničujem vse okrog sebe. Kar izvajam, je, bolj kot nasilje, nekakšen fantastičen ples. Okrog mene letijo kosi občinskega pohištva in opreme naravnost v šipe. Kako krasno dežuje steklo. Maščevalna zabava. Hočem uničiti svoje mesto. Hočem uničiti narod in z njim samo sebe. Blagajnik me skuša zaustaviti, a mu s komolcem razbijem nos. Zaslišim nekega dojenčka, kako joka. Ueeeeee. Nosim belo obleko, ki je zdaj na pol črna od črnila, na pol rdeča od krvi. Bosa sem. Ležim na tleh. Skuštrana. In mislim, da sem se celo polulala. Niti ena solza mi ne privre iz oči. Dvignem pogled in uzrem same boječe, prestrašene obraze. Oprostite, oprostite. Rečem. Zaneslo me je. Hoteli so me pridržati ali pa poslati v norišnico. Ker pa me že od malega poznajo, so mi dali še eno priložnost. Naj nekdo poskrbi zanj, so rekli. In Víctor Arias me je rešil. Jaz sem lahko njen terapevtski spremljevalec, jim je rekel. In zdaj kar govori naokrog, da je moj fant.

SOBOTA

Počasi bo ta dnevnik zaključen. Kot da bi bil knjiga, ki jo preberem do konca in zaprem. Če bi ta dnevnik moral imeti naslov, bi se imenoval Blankine muke. Ampak dnevniki nimajo naslova, ali pa je v naslovu samo ime osebe in beseda *dnevnik*. Ampak tega pač ne bi mogli poimenovati Blankin dnevnik, ne. Jaz sem namreč propadla oseba. Moje ime ni več Blanca Fierro. Zdaj sem Blanca Mrak. Obupana sem. Napisala sem pismo Aurori. Potrebujem jo, naj pride in me reši. Brez moči sem. V tem življenju sem izgubila poslanstvo. Rjovenje siren, žvižgi, ognjemeti, zamaški, ki letijo iz steklenic, streli v zrak, eksplozija gasilskega avto. Zdajle mora biti ravno polnoč. Srečno novo leto.

Tretji del

15.

Vse je že postorjeno, je Bog zaslišal, da mu pravijo, in sploh še ni ustvaril sveta. Vsakršna pomnožitev je le pomnožitev. Nič ne nastane iz ničesar. Na primer beseda reprodukcija. Ponovna proizvodnja ali pa poustvarjanje. Kadar gre za živa bitja, pa to pomeni zaploditi in poroditi druga bitja z enakimi biološkimi značilnostmi.

Na primer človeška bitja. Ne bi bili tukaj, če ne bi imeli naši starši spolnih odnosov v natanko tistem trenutku. In če naši stari starši ne bi imeli spolnih odnosov v prav tisti sekundi. In če pomaknemo še za štiristo let nazaj, sprevidimo, kako je naš obstoj posledica tega, da je imeli okrog petnajst tisoč oseb spolne odnose prav na tisti dan, prav v tistem trenutku. Vzemimo Auroro. Znanje ji je bilo razkrito v knjigi. Aurora razume, da katerakoli usoda, najsi bo še tako dolga in zapletena, pravzaprav sestoji iz enega samega trenutka: trenutka, ko se ženska za vselej zave, kdo je. Vzemimo Blanco. Pogumna mladenka v nepredirni temi. Blanca se je počutila kot ženska, ki v votlini čaka, da jo bo rešil volk. In Aurora je globoko v sebi doumela svojo volčjo usodo.

Ženski sta se srečali po dolgih letih, a za njiju so bile samo minute. "Ženske smo rojene zato, da trpimo," je Aurora rekla Blanci. In tedaj je Blanca razumela, da nobena usoda ni boljša od druge, da pa mora vsaka ženska sprejeti usodo, ki jo nosi v srcu. In točno v tistem hipu sta, kot po čudežu, hkrati pomislili na dan, ko sta se spoznali. Bili sta še deklici. Opazovali sta luno. Tako preprosto je bilo. In potlej je prišlo vse ostalo. Življenje. Vse se začena. Neprestano. Za zmeraj. Občasno se pojavi Bog in postavi stvari na svoje mesto. "Življenje je še vedno življenje, Aurora," je rekla Blanca. In Aurora ji je odgovorila: "Življenje je še vedno življenje."

16.

BLANCA: A ti si hčerka od knjigarnarja?

AURORA: Ja.

BLANCA: Kako ti je ime?

AURORA: Aurora.

BLANCA: Živjo, Aurora, jaz sem Blanca.

AURORA: Živjo.

BLANCA: Jaz sem pet, kaj pa ti?

AURORA: Ja.

BLANCA: Ja?

AURORA: Pet. Ja.

BLANCA: Ti zmeraj bereš knjige, a ne?

AURORA: Ja.

BLANCA: A so ti všeč?

AURORA: Ja.

BLANCA: Jaz rada rišem pa pišem.

AURORA: Pišeš?

BLANCA: Ja. Pišem. Stvari. Karkoli.

AURORA: Aha. Jaz pa nisem nikoli pomislila, da bi pisala.

BLANCA: Saj se da. Napišeš pa ostane napisano.

AURORA: Ja.

BLANCA: Rada bi ti povedala eno skrivnost.

AURORA: Kakšno?

BLANCA: Luna me zasleduje.

AURORA: Kako?

BLANCA: Ja. Luna me zasleduje.

AURORA: Kaj pa govoriš?

BLANCA: To sem odkrila.

AURORA: Odkrila.

BLANCA: Ne bit ljubosumna, Aurora.

AURORA: Ja zakaj pa bi bila ljubosumna?

BLANCA: Ti si stalno doma bereš knjige, kar naenkrat se pa pojavim jaz pa ti prinesem luno.

AURORA: Ne razumem, kaj hočeš povedat.

BLANCA: Pridi. Daj mi roko. Saj sem si jih umila. Daj no. Glej. A jo vidiš? Jo vidiš Aurora?

Poglej zdaj.

A jo vidiš? Jo vidiš, Aurora?

AURORA: Ja.

Ja.

Ja, Blanca. Ja.

17.

BLANCA: Lepa tale tvoja knjigarna.

AURORA: Ja. Malo zapuščena. Niti luči ni.

BLANCA: Pa tvoja teta je senilna, a si ti to vedela.

AURORA: Ja. Sem vedela, ja.

BLANCA: Mi smo jo pa pustili, da je pazila Juan Manuela in psa.

AURORA: Zato ker se je izkazalo, da je ta doktor Fierro ena baraba.

“Hočem živeti”, a tako, s temi besedami ti je rekel?

BLANCA: Ja. “V Buenos Aires grem. Hočem živeti.” Tako je rekel. No ja, v bistvu je to napisal, v pismu, ki ga je grozno načechkal.

AURORA: Kakšen kreten ta tip.

BLANCA: Sámó škodo dela.

AURORA: Treba bo prah pobrisat, postaviti nove police in spet nabavit knjige.

BLANCA: To bo najlepša knjigarna na svetu.

AURORA: Ja. Ampak bo pa kar precej dela.

BLANCA: Pa že, ampak medve sva zadosti trmasti.

AURORA: Ja. Uspelo nama bo.

BLANCA: Veš da. Veš da.

AURORA: A greva? Mraz je.

BLANCA: Ej, ponosna sem nate.

AURORA: Zakaj si ponosna name? Saj nisem še nič naredila.

BLANCA: Ah ne, jaz sem ponosna nate zato, ker si ti moja prijateljica.

AURORA: Jaz sem tudi ponosna nate, Blankica.

BLANCA: To je to. Zdaj vem, kaj je. Prijateljstvo, midve. Zdaj vem, kaj je nauk.

AURORA: Kaj pa je nauk, Blanca?

BLANCA: Ne, ne, saj ne vem.

V čem je skrivnost? Zakaj nebo spreminja barvo? Kaj je normalno? Učijo nas, da je nebo modro. Zdi se, da nekatere stvari pač so. Ampak ne. Barva neba je posledica interakcije med sončno svetlobo in atmosfero. Moč je vedno nekaznovana. Nebo v Ushuaii je razsvetlila rožnata zora. Rožnata, kot je bela, pomešana z rdečo, rožnata kot losos, rožnata kot fantazija, rožnata kot nič. In kako so razložili prečudni rožnati zenit nad Ushuaio? Znanost je ponudila razlago, ki je bila hkrati tudi grožnja. Povzročitelja naj bi bila asteroida, ki naj bi trčila v planet Zemljo, natančneje, v najjužneje ležeče mesto, Ushuaio. Usodni dogodek naj bi napočil v naslednjih 48 urah. Pristojni so zatrdili, da ne morejo natančno predvideti poti, ki jo bosta opraviła asteroida, in da obstaja možnost, da zaradi neobičajnega potovanja prečudnih obiskovalcev do trčenja sploh ne bo prišlo. Najosupljivejši dogodki nikdar ne potrebujejo razlage. Skladno s tradicijo so ta asteroida krstili z imenoma iz grške mitologije. Poimenovali so ju asteroida Filomela in Prokna.

BLANCA: V hiši je dvajset gosk, ki jejo v vodi namočeno žito, in jaz jih gledam, nikogar ni, samo jaz in goske smo v hiši, in kar naenkrat se prikaže orel in jim začne zavijati vratove, vsem tem goskam, a razumeš: en psihopatski orel. Potem me orel pogleda in reče: dajmo, glavo gor, draga moja, tole niso nobene sanje.

AURORA: A orel je znal govoriti?

BLANCA: Ne vem. Bistvo je, da se takrat pojaviš ti.

AURORA: Kaj sem pa jaz naredila?

BLANCA: Ne, ne vem. Takrat sem se zbudila.

AURORA: Potem boš ti pripravila torto Juan Manuelu.

BLANCA: Ja. Jutri bom vse kupila. Rada bi mu kaj napisala na torto.

AURORA: Kaj bi mu rada napisala?

BLANCA: Rada bi napisala: Juan Manuel.

AURORA: Sem mislila, da boš napisala kaj drugega.

BLANCA: Ne. Juan Manuel. Pa pet svečk.

AURORA: Ja.

BLANCA: Pa še eno torto bi rada naredila, da proslavimo izdajo tvoje *Antologije patagonskih pesnic*.

AURORA: In na to torto boš tudi kaj napisala?

BLANCA: Ja. Napisala bom: Poezija.

AURORA: Na mojo torto daj veliko mlečne karamele.

BLANCA: Kaj po tvoje pomenijo te sanje. Sanje, o katerih sem ti pripovedovala.

AURORA: Meni se zdi, da tvoje sanje pomenijo nekaj v zvezi s smrtjo.

BLANCA: S smrtjo?

AURORA: Ja. Ne vem. Jaz nič ne vem o sanjah. Nikoli jih ne razumem ali pa jih razumem narobe.

BLANCA: Jaz si ponavadi kar kaj izmislim.

AURORA: In kaj bi rekla v tem primeru?

BLANCA: Rekla bi, da gre za smrt.

AURORA: Pa saj to sem že jaz rekla.

BLANCA: A veš, kaj bi rekla jaz o sanjah, Aurora? Življenje teče, a ne, in ljudje umirajo in to je res ena žalostna reč. Ker človek umrle še naprej nosi v sebi. In govori z njimi. Živjo, mama, poglej tole. Aurorin oče bi pa rekel tistole. Vsi bomo umrli. Po vseh svojih smrtih se še sama predam smrti. Umrimo, veter se krepi.

AURORA: Besedo smrt bi bilo treba nadomestiti z besedo poezija.

20.

Bila je srhljiva tišina. V zraku se je čutilo, da se bo vsak čas nekaj pripetilo. Toda reči "nekaj" ni bilo točno. Zdaj zdaj se ne bo pripetilo "nekaj". "Nekaj" je neosebni nedoločni zaimsek. "Nekaj" označuje nedoločeno stvarnost. "Nekaj" v tem primeru ni bil ustrezno uporabljen. Kajti ni se obetalo "nekaj", obetal se je Konec Sveta. Potrdilo se je najhujše: asteroida bosta uničila človeštvo. Filomela in Prokna imata vsaka po več tisoč kilometrov premera in se, medtem ko se približujeta Zemlji, večata. Ljudje obupani bežijo iz Ushuaie. A se nimajo kam zateči. Vse, kar obstaja, je svet. Nič drugega ne preostane. Preostane le molitev. Aurora in Blanca pa ne bosta molili.

21.

AURORA: Kakšen bo dan, ko boš umrla? Bo sončen? Deževen? Kakšen bo tisti poslednji dan? Tisti dokončni dan? Boš doma ali v bolnišnici? Sama ali v družbi? Ob kom si želiš umreti? Si želiš, da bi te videli umreti? Ali bi bilo boljše, da bi te našli že mrtvo? Na kaj boš pomislila v tistem poslednjem trenutku? Na koga?

22.

Predstavljajmo si, da je neka država, na primer Argentina, izmišljena. Da je to, kar imenujemo Argentina, nastalo iz sistema knjig. Kaj bi bil, potemtakem, konec sveta v državi, ki so si jo izmislili v knjigah? Bila bi metafora, en korak več, neka operacija, ki jo ta fikcija, imenovana "Argentina", izvaja nad "resničnim", kar pa naj bi bil preostali svet. Toda ne. Argentina je resnična, tako resnična kot preostali svet, morda še bolj. No, zdaj je noč. Aurora in Blanca sta se odločili, da se bosta zaprli v knjigarno. Nista vedeli, kam bi še šli. Juan Manuel spi. Pes Ulises spi. Aurora in Blanca sedita. Druga ob drugi. Ne rečeta ničesar. Sami sta. Bereta. Ob sveči. Njuna preprostost je v nasprotju z bohotnostjo neba: dve oranžni, nemara zlati krogli, se gibljeta širom neba kot po koreografiji, ki ji ni konca. Aurora in Blanca, ravnodušni, nadaljujeta z branjem. Ni slabšega kot to, da te med branjem prekinejo, četudi je Konec sveta. In nenadoma se dva oranžasta madeža, hitra, besna in čudovita, namenita nad Ushuaio. Sta kot fantastična žarka, kot mlada svetlolasca, kot čebeli. Jezno, blodnjavo in osupljivo švigata. Začuda odločno krožita neposredno nad knjigarno. Pojav je dih jemajoč. Preden trčita v majhen prostor, bahava asteroida spremenita barvo. Kot da ne bi več vedela, kako pritegniti pozornost. Sta modra, rdeča, zlata; z obrazom junaka, sadeža, labirinta; v obliki Argentine, tigra, in zopet zlate barve. Kontra veliki pok. Sta nečimrna rumena burkeža, ki večna sproščata energijo nad neko majhno knjigarno. A brez učinka. Aurora in Blanca še naprej bereta. In ravno v tistem trenutku napoči Konec Sveta.

»Use je namišljeno.
Izmišljeno.
Ti si namišljen.
Jaz sem izmišljen.
V kraju, ki ga ni,
smo brez telesa,
brez jezika.
Smo sence.
Ne govorimo,
ne mislimo,
ne čutimo.«