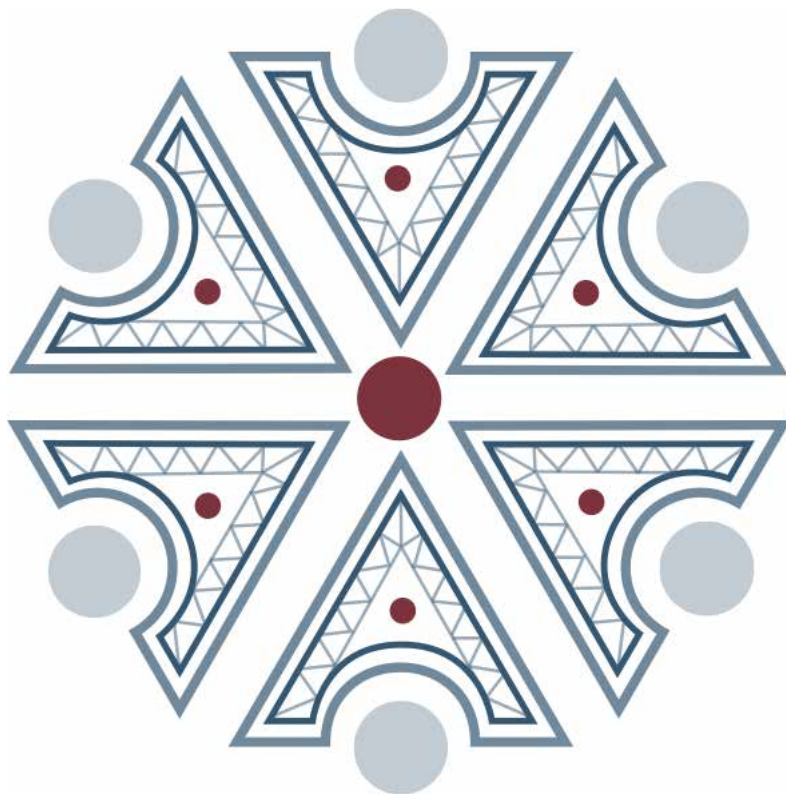




PERUN



LETNIK 7, 2024/2025



REVIJA PERUN

Letnik 7, številka 1 (študijsko leto 2024/2025)

ISSN 2670-7047

UREDNIŠTVO

Glavna urednica: Nika Pinter

Urednica jezikoslovnih vsebin: Neža Kočnik

Urednica literarnovednih vsebin: Nika Pinter

Koordinatorica Prevajalske vaje: Nika Pinter

Tehnična urednica: Neža Kočnik

Založila in izdala Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije

Tisk: Birografika Bori

Naklada: 100

Revija je brezplačna in ponujena pod licenco Creative Commons, priznanje avtorstva, 4.0 International.



ŠTUDENTSKA SEKCIJA SLAVISTIČNEGA
DRUŠTVA SLOVENIJE



UVODNA BESEDA

Drage bralke, dragi bralci,

sedma številka študentske slavistične revije **Perun** prinaša pisano paleto raziskovalnih, esejističnih in prevodnih prispevkov študentov s področja slovanskih jezikov, književnosti in kultur. Perun ostaja prostor radovednosti, premisleka in drznosti, torej prostor, kjer lahko študenti preizkušajo meje svojega znanja, ga soustvarjajo po lastnih merilih in interesih, obenem pa služi kot platforma za prve raziskovalne objave ter preizkušanje raziskovalnih pristopov.

Tudi letos smo nadaljevali s tradicijo povezovanja med prevodoslovno teorijo in prevajalno prakso. Pri Prevajalski vaji je sodelovalo pet študentov, ki so prevajali iz treh različnih jezikov, na tem mestu se tudi zahvaljujem strokovnima prevajalcema, ki sta njihove prevode pregledala – Nikolaju Ježu in Namiti Subiotto. Prevajalska vaja ostaja ena osrednjih dejavnosti Peruna, namenjena urjenju in izpopolnjevanju na področju medkulturnega posredovanja.

Naj vas tokratna številka nagovori kot vabilo k nadaljnjemu raziskovanju in strokovnemu dialogu. Naj vas spodbudi k raziskovanju sveta jezikov in besedil ter k sodelovanju pri prihodnjih projektih, ki jih (so)ustvarjamo.

Želim vam prijetno branje.

Nika Pinter, odgovorna urednica



2



KAZALO

Uvodna beseda 1

Kazalo 3

Še kar zaslužena samohvala 5

Izšlo je ... 7

I. LITERARNA VEDA 9

Maja Lukan: *Lezbična poezija Nataše Velikonja: primerjava zbirk Abonma in Prostor sred križišč* 11

Nika Priteržnik: *Panoptikon v Sibiriji Angele Carter* 19

Lana Delač Hrovatin: *Razvoj ljubljanske drame od dramatičnega društva do 90. let prejšnjega stoletja* 25

Julija Plemenitaš Potočnik: *Lirika resničnosti: Poetični pristopi k filmu Abbasa Kiarostamija* 31

II. KRITIKA 37

Iza Strehar: *Nezakonske matere* 39

Piše: **Zala Mele** 39

Feri Lainšček: *Petelinje jajce* 41

Piše: **Nika Pinter** 41

III. PREVAJALSKA VAJA 45

Joanna Bator: *Beg Medvedke* (Prev. **JASNA REŠČIČ**) 47

Grzegorz Uzdański: *Kako previjati dojenčka na poti* (Prev. **JOANNA URBAŃSKA**) 48

Nikolaj Mihajlovič Karamzin: *Sierra Morena* (Prev. **VID STAJNKO**) 49

Ljudmila Petruševska: *Bog Pozejdon* (Prev. **URŠA GLUŠIČ**) 52

Vidoe Podgorec: *Revija metuljev* (Prev. **LEA VODOPIVEC**) 53



4





ŠE KAR ZASLUŽENA SAMOHVALA

Poročilo o delovanju Študentske sekcije ZSDSDS v študijskem letu 2024/2025

V letu 2025 je Študentska sekcija nadaljevala z aktivnim delovanjem na področju slavistike in slovenistike. Izvedli smo tri večje projekte in izdali dve publikaciji. Tako kot vsako leto smo izvajali Prevajalsko vajo in v sodelovanju z Oddelkom za slavistiko FF UL še projekt Bralna značka, na kateri so študenti skozi leto brali izbrana literarna dela in o njih razpravljali ter na koncu prejeli priznanja za sodelovanje.

Med 27. in 29. novembrom je v soorganizaciji z Oddelkom za slovenistiko in Oddelkom za slavistiko potekal 13. Simpozij mladih slavistov Philoslavica 2025. Dogodek, ki je že tradicionalno srečanje mladih raziskovalcev s področja slovenistike in slavistike, je tudi letos privabil številne udeležence. Letošnja krovna tema simpozija je bila Mit v slovanskih jezikih in književnostih – svoje prispevke je predstavilo 28 mladih raziskovalcev, med katerimi so bili prisotni tudi gostje iz tujine. Na simpoziju so nadobudni mladi predstavili raznolike prispevke s področja jezikoslovja in literarne vede ter razvili tvorne diskusije o različnih raziskovalnih problematikah. Simpozij so otvorili Žan Luka Umičević, vodja Študentske sekcije, dr. Tatjana Balažic Bulc (predstojnica Oddelka za slavistiko) in dr. Hotimir Tivadar (predstojnik Oddelka za slovenistiko). Na srečanju sta uvodoma predavala dr. Namita Subiotto in dr. Marko Stabej, zaključek simpozija pa je z vodenjem in pripravo literarnega sprehoda popestrila dr. Špela Sevšek Šramel. Tudi letošnji simpozij je pokazal velik interes za raziskovanje med mladimi.

Poleg revije Perun je bil izdan tudi zbornik 12. simpozija (z letnico 2024), ki zajema prispevke s preteklega dogodka.

Sekcija ostaja prostor ustvarjalnega sodelovanja, raziskovanja in povezovanja študentov slavistike. Še naprej se bomo trudili spodbujati mlade k razvijanju talentov in aktivni udeležbi na področju slovenistike in slavistike.

Žan Luka Umičević
vodja Študentske sekcije ZSSD





Letnik 7 2024/25

REVIJA PERUN

6

Še kar zaslužena samohvala



IZŠLO JE ...

Poljanski rokopis – Jezusovo življenje. Editio princeps – znanstvenokritična izdaja (Založba ZRC 2025)

Uredila dr. Andrejka Žejn in dr. Matija Ogrin, nagrajena s Trubarjevim priznanjem

Znanstvenokritična izdaja *Poljanskega rokopisa Jezusovega življenja*, ki sta jo uredila dr. Matija Ogrin in dr. Andrejka Žejn, predstavlja eno najpomembnejših literarnih odkritij zadnjih desetletij in je eno najdragocenejših ohranjenih del slovenske baročne proze. Za svoj izjemen uredniški dosežek sta urednika prejela letošnje Trubarjevo priznanje, ki ga podeljuje Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani za pomembne prispevke k ohranjanju, varovanju in predstavljanju nacionalne pisne kulturne dediščine.

Poljanski rokopis je obsežna baročna pripoved o Jezusovem življenju, nastala okrog leta 1800 kot prepis starejšega slovenskega rokopisa, imenovanega *Jezusovo življenje*, ki je verjetno iz sredine 18. stoletja. *Poljanski rokopis* se je ohranil v 664 straneh, ki zajemajo pripoved od odhoda Svete družine v Betlehem do Jezusovega snetja s križa. Vsebina dela predstavlja izjemno sintezo evropske srednjeveške in baročne duhovne tradicije. Neznani slovenski avtor je namreč črpal iz glavni evropskih virov, ki so premišljevali Kristusovo življenje – od psevdo-Bonaventure (*Meditationes vitae Christi*) in Lüdolfa Saškega (*Vita Christi*) do mističnih razodetij sv. Brigite Švedske ter iz pripovedno bogatega dela kapucina Martina Cochemskega (*Das grosse Leben Christi*). Ta izročila so v ospredje vselej postavljala Jezusov pasijon, kar je tudi osrednja nit *Poljanskega rokopisa*, saj je zgodba ustvarjena kot prostor meditativnega vživetja v Kristusovo trpljenje, odrešenje in vstajenje. Iz bogate evropske teološke in literarne dediščine je avtor ustvaril samosvojo, izvirno baročno pripoved v slovenskem jeziku 18. stoletja v bogato razvitih (baročno obarvanih) literarnih prizorih.

Rokopis je bil odkrit leta 2008 v kmečki hiši v Poljanski dolini, kamor je najverjetneje prišel iz tamkajšnje župnišča, uničenega med drugo svetovno vojno. Njegovo pot v znanstveno obdelavo so omogočili najprej dr. France Štukl, zgodovinar dr. Boris Golec in nato dr. Matija Ogrin, ki je skupaj s sodelavci poskrbel za varno hrambo v Rokopisnem oddelku NUK (sign. Ms 2004).

Kraj nastanka rokopisa ostaja neznanka. Morda je bil napisan v Škofji Loki, morda prepisan iz tamkajšnjih kapucinskih virov, vendar njegova literarna in kulturna vrednost ni vprašljiva. *Poljanski rokopis* predstavlja redko ohranjeno pričevanje trdožive slovenske rokopisne kulture in je ena najizrazitejših pripovednih stvaritev slovenskega baroka.

Znanstvenokritična izdaja prinaša natančen prepis vseh 664 ohranjenih strani rokopisa, v dodatku pa še 32 strani fragmentov iz starejših rokopisov, ki dopolnjujejo deloma izgubljene odlomke. Knjigo zaokrožajo strokovni komentarji urednikov, slovar starejšega besedja ter znanstveni aparat, ki bralcu omogočajo zgodovinsko in literarno razumevanje dela. Tri stoletja po nastanku se prvotno slovensko *Jezusovo življenje* tako vrača med bralce ne le kot dragocen literarni spomenik baročnega obdobja, temveč tudi kot izjemen dokument duhovne in kulturne ustvarjalnosti slovenskega prostora.

Nika Pinter



Letnik 7 2024/25

REVILJA PERUN

8



I. LITERARNA VEDA





Letnik 7 2024/25

REVILJA PERUN

10

LEZBIČNA POEZIJA NATAŠE VELIKONJA: PRIMERJAVA ZBIRK *ABONMA* IN *PROSTOR SRED KRIŽIŠČ*

Maja Lukan

V prispevku razpravljam o položaju lezbične poezije na Slovenskem in primerjam pesniški zbirki Nataše Velikonja, prvenec *Abonma* (1994) in zadnje izdano pesniško zbirko *Prostor sred križišč* (2021), saj ravno njen prvenec velja za prvo deklarirano lezbično pesniško zbirko pri nas. Dotaknila se bom tega, kaj takšna zbirka pomeni za slovensko poezijo in kako se je lezbično poezija razvijala pri nas. Nato bom analizirala izbrani pesniški zbirki, in sicer se bom lotila pregleda vseh sklopov/razdelkov/ciklov in iz vsake zbirke podrobneje analizirala po eno pesem, ki mi bo služila kot ilustrativni primer. Posvetila se bom še naslovoma in naslovnicama zbirk, nazadnje pa bom ugotovila, kakšne so razlike in podobnosti med prvo in zadnje pesniško zbirko Nataše Velikonja (teme, problemi, ki jih zbirki obravnavata, slog, zgradba obeh celotnih zbirk itd.).

1 Lezbična poezija

Začetki lezbične poezije segajo že v antično Grčijo, saj grška pesnica Sapfo velja za prvo lezbično pesnico oz. njena poezija kot prva že prinaša homoseksualne in erotične vsebine. Kljub temu pa je bila lezbična poezija ne le pri nas temveč povsod po svetu dolgo časa zatirana in se je kot takšne niti ni obravnavalo (Velikonja 2015: 211). Koncept lezbične literature in lezbične poezije se je začel oblikovati šele v poznih šestdesetih letih prejšnjega stoletja s feminističnimi, gejevskimi in lezbičnimi gibanji. Leta 1973 je tako v Ameriki izšla zbirka *We Are All Lesbians*, ki prva prinaša knjižni nabor lezbične poezije, nekatere že uveljavljene pesnice pa so se javno začele deklarirati kot lezbijke (prav tam: 212). Pri nas se je lezbična poezija uveljavila še nekoliko kasneje, in sicer sredi osemdesetih let z razvojem gejevskega in lezbičnega gibanja, z izdajo prevodne in izvirne homoerotične antologije *Modra svetloba* (1990) in ustanovitvijo specializiranih Škucovih zbirk *Lambda* in *Vizibilije*. Ti dve zbirki sta pomenili tudi spodbudo za slovensko homoerotično pisanje in objavljanje domačih avtoric in avtorjev, med katerimi je po letu 2000 vse več širše uveljavljenih in nagrajevanih, zvišal pa se je tudi delež lezbičnih pesnic in prozaistk (Tratnik 2016: 94). V antologiji *Modra svetloba* so zbrani odlomki iz del slovenskih klasikov in del sodobnih avtorjev in avtoric, ki so/so bili homoseksualci ali o tem zgolj pišejo. V času nastanka je bilo malo lezbičnih avtoric, s svojimi odlomki v antologiji pa so prve knjižne objave doživele tri literatke, ki so se pozneje uveljavile kot priznane in deklarirane lezbične avtorice: Nataša Sukič, Suzana Tratnik in Nataša Velikonja (Tratnik 2016: 96).

2 O Nataši Velikonja

Nataša Velikonja je slovenska pesnica, esejistka, prevajalka, sociologinja in lezbična aktivistka, ki se je rodila leta 1967 v Novi Gorici. Diplomirala je iz sociologije leta 1992 na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani in za diplomsko nalogo prejela fakultetno Prešernovo nagrado (Wikipedija: Nataša Velikonja 2025). Dejavna je na več področjih družbenega, kulturnega in umetniškega življenja, saj je bila v letih 1997–2013 urednica revije *Lesbo*, leta 2001 je ustanovila Lezbično knjižnico in arhiv v AKC Metelkova, bila je tudi članica uredništva *Časopisa za kritiko znanosti* in sodelavka Radia Študent, prav tako pa je stalna sodelavka Društva Škuc (Brane Mozetič 2015: 204). Njen pesniški opus obsega sedem pesniških zbirk, in sicer: *Abonma* (1994), *Žeja* (1999), *Plevel* (2004), *Poljub ogledala* (2007), *Ostani* (2014), *Preveč vljudna* (2017) in *Prostor sred križišč* (2021). Za pesniško zbirko *Ostani* je leta 2016 prejela Župančičevo nagrado, za zbirko *Prostor sred križišč* pa Jenkovo nagrado 2022 (Wikipedija: Nataša Velikonja 2025). V svoji karieri je objavila več kot 500 esejev, kolumn, socioloških razprav in drugih prispevkov. Prav tako je prevedla več knjižnih del lezbične teorije, študij seksualnosti in radikalne družbene kritike, pa tudi teorije arhitekture in oblikovanja (Mozetič 2015: 205).

3 Zbirka *Abonma*

Prvenec *Abonma* Nataše Velikonja, ki je izšel leta 1994 pri založbi Škuc, v slovenskem literarnem prostoru velja za prvo objavljeno pesniško zbirko z lezbično vsebino (Ban 2010: 74). Že sama naslovnica, na kateri so frače v obliki ipsilona, lahko simbolizira dve možnosti, ki ju imata partnerja – v tem primeru dve ženski, ko stopita na skupno pot: življenje v dvoje ju lahko združi do te mere, da nanju gledamo kot na celoto, ali razdruži, saj gre navsezadnje za dva individuuma, o čemer govorijo tudi pesmi (prav tam). Naslov zbirke poleg poslovnega modela prodaje vstopnic za serijo kulturnih prireditev zajema tudi sam cikel prireditev, ki jih določena kulturna ustanova organizira. Pesmi v zbirki se osredinjajo na ljubezensko zgodbo lirske subjektke, verjetno do ene in iste ženske (prav tam). Razmerje med njima ni idealizirano, velikokrat nastopa strast, zato Velikonja poudarja telesnost/seksualnost. Zbirka je razdeljena na osem naslovljenih in različno dolgih ciklov oziroma razdelkov, znotraj katerih so nenaslavljenе pesmi, označene s številkami.

3.1 Cikel *Vsebine morskih geometrij*

V prvem ciklu avtorica pozornost posveča ljubimki, s katero se odpravita dopustovat na mediteranski otok, hkrati pa opisuje tudi naravo, morje, svoje vtise in razpoloženje. Pesmi lahko beremo kot dnevniške zapise, ki nam »odstirajo tančice ženske intimе« (Ban 2010: 75). Proti koncu cikla sta prisotni slaba volja in dvom, ki porušita prejšnje idilično vzdušje. Lirska subjektka ima zaradi ljubimkine prisotnosti manj časa za branje in pisanje, tudi zasebnost je okrnjena, zato se pojavi potreba po skrivnem kotičku. Poletje se poslavlja, čas je za odhod z otoka, obeta se »nova ljubljanska jesen, / zaenkrat še brez smeri« (Velikonja 1994: 20).

Analiza pesmi VI.

VI.

enako sva bili oddaljeni druga od druge.
nič lepšega bi si ne želela slišati. in
potem ni nič važno, kako blizu ali daleč
je to. tla so se vedno znova naglo vzpela. najprej
prek nog, skozi medenico in vse cevi in
prostore. nato sem iz trenutka v trenutek
pozabljala, kaj počnem. grabila sem jo
za obraz in prsi. in lase. vse daljše ima.
in prav to si želi. (Velikonja 1994: 12)

Med lirsko subjektko in ljubimko je vzajemna naklonjenost, hierarhično sta enaki, zato ni pomembno, če sta enkrat oddaljeni druga od druge in drugič ne. Zavedata se, da sta na isti ravni. Avtorica slikovito opisuje erotični akt, priča smo prenašanju energije in temu, kako strast dveh ljubimk prehaja na prostor. Odnos izpovedovalke do ljubimke je čist, opis erotičnega zблиževanja pa estetiziran. Agresivni prijem je obema sprejemljiv, zato ne gre za vsiljevanje, »prav to si želi« (Velikonja 1994: 12). V tej pesmi smo torej priča ljubezenskemu približevanju ljubimk, ki sta druga drugi naklonjeni. Ujeti sta v ta trenutek, zato ni pomembno, kaj ju čaka v prihodnosti. Da med njima ni hierarhizacije, ponazarja tudi izbira enega ločila – pike (vejica je rabljena zgolj na dveh mestih). Verzni se lomijo, pri čemer ne gre za klasični verzni prestop, veznik in pa je uporabljen zaradi ritma, poudarka.

3.2 Razdelek *Imena točnega koledarskega časa*

V drugem ciklu se ljubimki že vrnete v utečeno življenje z obveznostmi in rutino. »tod je vse drugače / tod vsako pesem napišem takoj. / zelo jo imam: zgodbe so našle / imena točnega koledarskega časa / in zaresnih prostorov« (Velikonja 1994: 33). Prej harmonična in idealizirana ljubezen dobi stvarnejše podobe in se že nekoliko razblini, saj se ljubimki spopadata z vsakodnevnim življenjem, ki pa je od dopustniškega povsem drugačno.

3.3 Razdelek *Kartografija odhajanj in starih perspektiv*

V tretjem ciklu lirski subjektka poetizira o skupnem življenju, ki prinese številne spremembe v primerjavi s predhodnim samskim življenjem: »če živiš s kom, je drugače: vse postane bolj / pogosto in gosto. /.../ če je dolgo naokrog, mečem perilo in knjige / v potovalko, če sva sami, se najraje ljubim« (Velikonja 1994: 44). Lirska subjektka je negotova, v strahu pred koncem ljubezenske zveze: »namesto da pišem o njenih lepih stvareh, / o njenih lepih oblekah, o njeni hoji in o tem, / kako se vedno vrne domov, namesto da pišem o / njeni koži in o vseh vršičkih, zdaj iz dneva / v dan raje počnem vse kaj drugega. kdo je tu / tista, ki prva ne bo hotela ničesar več« (Velikonja 1994: 48).

3.4 Razdelek *Izpodrivanja*

Intimna poezija je prežeta tudi z zavestjo o drobljenju sveta, grozi bivanja, samoti in krhkem telesu, ki se zarišejo v ciklu *Izpodrivanja*: »če bi se svet kar naenkrat zdobil / koga bi prijela za roko / kaj bi povedala / mislim si / naj ti vsaj za hip pripovedujem o svoji grozi: / komu bo najprej strlo telo / kdo bo prvi / kdo najbolj sam« (Velikonja 1994: 53) Prej prisoten strah se izkazuje za vse bolj upravičenega, saj komunikacija med partnerkama postaja vedno bolj neuspešna, številne besede ostanejo neizrečene: »ampak bolj sva hodili, več se mi je / nabiralo mojih besed: nobene nisem pozabila in nobene niti / povedala« (Velikonja 1994: 58).

3.5 Razdelek *Linije mest*

V petem ciklu je za ljubimkama že več let skupnega življenja, zato je vse manj presenečenj, saj je njuno bivanje že rutinirano: »nič me ne preseneča v tem prostoru. že leta isti razpored: / komajda me kak prihod zdrzne. komajda razumem govor« (Velikonja 1994: 67). Tudi pri intimnih trenutkih je opazen napor, s katerim želi lirski subjektka prekriti resnična občutja po spolnem aktu: »kako sem šele zdaj v pasti, ko / me gola sprašuje, kako ti je bilo, kako ti je bilo« (prav tam).

3.6 Razdelek *Tu nekje*

V šestem ciklu se nadaljujejo občutki prejšnjega cikla, ljubimki sta druga druge navajeni že do te mere, da jima njun odnos ne prinaša več zadostnega vznemirjenja. Lirska subjektka je na mestih že tudi namerno hudobna: »pogosto sem nalašč hudobna. tako sediva in je toplo / in povem ji, kako rada bi vsaj enkrat pobožala vse / tiste ženske, ki sem si jih zaman želela« (Velikonja 1994: 77). Konec zveze, ki ga je lirski subjektka nekako pričakovala že na začetku, je vse bližje, saj že lahko slutimo

napoved ljubimkinega odhoda.

3.7 Razdelek *Kakšni so pravzaprav pravi lasje*

V predzadnjem ciklu se lirski subjektka posveča predvsem sebi in piše o žalostnem dojetanju razblinjanja prvotne harmonične intimne. Če je sprva še trepetala pred morebitnim razhodom z ljubimko, sedaj na to gleda brezbržno: »nekoč ne bo več prišla in / meni ne bo mar« (Velikonja 1994: 87). Tudi prostor in čas partnerkama nista naklonjena, saj je prava umetnost priti spet skupaj.

3.8 Cikel *Tri*

Zadnji cikel prinaša lahkotnejši pogled na njene tri ljubezni, od katerih dve za njena čustva nista vedeli, tretja pa je njena zdajšnja partnerka. Zbirka se tako zaključi v svetlejših tonih, saj se avtoričina slutnja ne uresniči popolnoma, ker je med njo in ljubimko prisotno nenehno razhajanje, ki pa ni dokončno. Kljub temu pa je lirski subjektka še vedno razdvojena, saj jo njene pretekle in zdajšnje ljubezenske situacije tako težijo, v njih se ne znajde popolnoma: » prva / smukne / in jaz / jezna na svet« (Velikonja 1994: 98).

4 Zbirka *Prostor sred križišč*

Prostor sred križišč je zadnja izdana pesniška zbirka Nataše Velikonja, ki je izšla leta 2021, prav tako pri založbi Škuc. Zbirka je leta 2022 prejela Jenkovo nagrado, žirija pa je v svoji utemeljitvi nagrade med drugim zapisala tudi

Nataša Velikonja v svoji pesniški zbirki, ki jo zaznamuje jasen dramaturški lok, zapiše, da ko enkrat nekaj več, ne moreš več nazaj. Nova izkušnja v doživljanju, ki je vselej telesna in pre-sega umsko zbiranje informacij, vznika na presečišču med soočanjem z lastno ranljivostjo in zmožnostjo vztrajanja v negotovosti. [...] Gibek in tekoč pesniški jezik zarisuje slikovitost intimne, kjer ljubezen ,lovi' ali ,odloži' trenutek in se bohota v vsej svoji kompleksnosti. Čutne, prodorne in iskrene pesmi utrujejo naše zaupanje v ljubezen. (Društvo slovenskih pisateljev 2022)

Pri izbiri naslovnice je bila tokrat drznejša, saj že sama naslovnica nakazuje vsebino o dveh ženskah, sodeč po prižiganju cigarete pa bi šlo med njima lahko za bolj ležeren odnos, kar se nam kasneje tudi potrdi. Križišča avtorici pomenijo uteho, saj predstavljajo mesta srečanj pa tudi razdvajanj in poslavljanj – v mitološko-antropološkem pomenu se na križiščih simbolično srečujejo duhovi, ki se nahajajo tostran in onstran smrti, medtem ko so pesniki skupaj z drugimi umetniki svojevrstni šamani, ki delujejo kot mediji pri prevajanju oz. interpretiranju ekstatičnih čustev v družbeno realnost (Gams 2022). Prav tako Velikonja sama pove, da živi »v presečišču negotovosti in pisanje je zato še vedno telesna nuja, primarni odziv razseljenega človeka«, hkrati pa se vsakič znova počuti, kot da ne spada v to družbo (Zupančič 2022). Veliko pesmi je izrazito ljubezenskih, najdejo se tudi angažirane pesmi, s katerimi avtorica podaja svoje stališče o aktualnem kulturno-političnem dogajanju in stanju v sodobni družbi, ki je v času kovida postalo zlasti za umetnike še bolj utesnjujoče. Zbirka je razdeljena na sedem sklopov, ki so naslovljeni po verzih pesmi, umeščenih v njih.

4.1 Sklop *Zgodbe se vedno končajo*

V prvem sklopu pesnica napoveduje samoto, saj biva v urbanem okolju, zaznamovanem z individualizmom in hitrimi prehajanji, srečuje se z obupom in dvomom. V ospredje postavi iskanje ljubezni, če-

prav na njo gleda precej pesimistično, verjetno ker je bila v preteklosti prizadeta. Že na začetku pride do ugotovitve, da se ljubezenske zgodbe vedno končajo. Prvi sklop že prinaša tudi angažirane pesmi, ki obsojajo dogajanja v literarnih krogih in napovedujejo tematiko družbene kritičnosti. Velikonja se je pridružila Društvu slovenskih pisateljev, vendar ta »[...] kot vsaka skupnost / ni bila skupnost, / da bi se v njej krepili, se zaščitili, / kot se rado govori« (Velikonja 2021: 10).

4.2 Sklop *Stanje*

V drugem sklopu pesmi prehajajo ena v drugo, zato jih lahko beremo kot zaokroženo celoto, v kateri izvemo, da ji ljubljena oseba ne vrača ljubezni, saj je posredi še ena oseba: »piše tudi njej, na obrazu ima smehljaj, sediva za šankom / ona odpisuje njej, jaz odpisujem njej, grem delat« (Velikonja 2021: 23). Že tukaj se izkaže, da lirski subjektka ni bila prizadeta zgolj v preteklosti, ampak je prizadeta tudi v sedanjosti, kar njen pogled na nesrečno ljubezen še pogloblja. Obsoja tudi družbene razmere v času kovida, ko je zbirka nastala, saj opisuje stisko, nemir, grozo in obup, ki so bili takrat stalnica: »piše mi, če pridem k njej na kavo, ob dveh sem pri njej, /strašno je slabo, pogovarjava se, pravi, da se boji, / da se ji bo zmešalo, da je zadnjič dala časopis na odprt plin, / da je pustila prižgano ploščo štedilnika« (Velikonja 2021: 17). Tudi v tem sklopu se dotakne literarne scene, saj izvemo, da je iz nje izstopila in se vrnila v homoseksualno sceno, njena partnerica pa ravno obratno: »odideva, jaz odidem pred njo, ker ona razpravlja z literati, / obratno zgodbo imava, jaz sem nekoč pred njimi pobegnila / na homosceno, ona pa je iz homoscene pobegnila k njim« (Velikonja 2021: 20). Čeprav lirski subjektka ves čas izraža dvom v ljubezen, pa v pesmih tega sklopa lahko zaznamo veliko naklonjenost ljubljeni, kar je razvidno iz rutinskih stvari, ki jih skupaj počneta – pijeta kavo, kadita čik, zgolj preživljata čas ena z drugo.

4.3 Sklop *Gledam naravnost stran*

V tretjem sklopu so v ospredju družbeno angažirane pesmi. Ponovno obsoja razmere v Društvu slovenskih pisateljev in je ogorčena nad izbrisom ženskih književnic: »pobili ste Zofko Kveder, / pobili ste Vido Jeraj, / popolnoma ste izbrisali Pavlino Pajk / in Ljudmilo Poljanec, / v tisti burševski sobi Društva slovenskih pisateljev / jelenji rogovi, / Trubar, Cankar, Voranc, Prešeren« (Velikonja 2021: 28). Pride do spoznanja, da je vse njeno bistvo homoseksualnost, na kar je kljub težkim razmeram, ki jih zaradi svoje seksualne orientiranosti doživlja, ponosna. V tem kontekstu tretji sklop prinaša tudi tematiko samotnosti: »[...] nikdar ne boš pripadal, / a zdaj ne hodim več tja, / ne participiram več tam, kjer je vse moje bistvo« (Velikonja 2021: 30). Zlasti v teh pesmih je precej direktna, saj ne želi biti več narobe razumljena, zato je tudi precej ostra in kritična. Dotakne se tudi teme pisateljevanja – kako kot pisatelj sploh preživeti: »To je popis terorja v zadušljivi hiši, / življenje umetnice, / tu sem in ne morem drugam, / nikoli nisem imela dovolj denarja, / da bi lahko utelesila tisto romantično podobo« (Velikonja 2021: 37). S pisanjem skuša ubežati resničnosti, zato se ji pisanje začne gnusiti. V eni izmed pesem pa referira tudi na svoj prvenec *Abonma*, saj ugotavlja, da se v skoraj tridesetih letih ni nič spremenilo: »Saj sem že takrat vedela, / ne da bi zares vedela, / da je to abonma, / da bom vse življenje gledala to človeško dramo« (Velikonja 2021: 38).

4.4 Sklop *Če povežem, se izpiše laž*

V četrtem sklopu so v ospredju občutja, ki jih lirski subjektka doživlja v času kovida, ko so stiki omejeni. Govori o samoti, ki ne izhaja zgolj iz odtujenosti družbe v času kovida, temveč izhaja tudi iz bolečine, da ni ljubljena in razumljena – ne le od svoje ljubimke, temveč tudi od celotne družbe, ki jo obsoja zaradi njene drugačnosti: »in ni ljudi, da bi se vanje ujel, / vse nosi stran, ljubezen in družbo, / in ni več nikogar, da bi ga objela, / in nimam več kam«¹ (Velikonja 2021: 50). Prisotni so tudi strah in številna vprašanja: »Kaj če se ne bom mogla nikdar več vrniti domov, / kaj če vedno znova iščem isto točko, / isto pročelje, pokrajino, iste ljudi« (Velikonja 2021: 51). Lirski subjektka je razočarana in trpi, s čimer že napoveduje njen »prostor sred križišč«, h kateremu se v tej zbirki na več mestih vrača.

1 V tej pesmi ni razvidna le tematska podobnost z zbirko *Abonma* – tj. samota, temveč tudi slogovna podobnost, saj z veznikom in ustvarja ritmičnost, kar je značilno za zbirko *Abonma*.

4.5 Sklop *Prostor sred križišč*

Pesmi v tem sklopu še bolj kot druge predstavljajo avtoričino zatočišče, saj ponovno vzpostavi voljo do življenja, željo po iskanju lepega, pri čemer se zaveda, da premalo piše o lepoti: »kako premalo pišem o lepoti / ob pogledu na novo rast pomladi / pred pozebo, na upornost v nevihti, / o preživetju« (Velikonja 2021: 57). S samoto se tukaj sprijazni, saj je zanjo potreben pogum. Veliko piše o mestih, saj so lahko prostor, kamor pobegneš, se izogneš tradiciji, zmanjšaš ali povsem nevtraliziraš njeno moč. V mestu je manj nadzora, več je svobode in v obdobjih, v katerih je homoseksualnost bila prepovedana ali pa je hudo stigmatizirana, je to ključnega pomena, da lahko preživiš (Zupančič 2022). V mestu lažje srečaš sebi podobne – v socialnem, kulturnem in ljubezenskem smislu, mesto preprečuje socialno izolacijo, družbeno smrt: »Mesto me ozdravi, bolečina se izgubi, / ne najde več kraja, kjer je doma, / domovi so zgradbe« (Velikonja 2021: 60).

4.6 Sklop *Vprašaj jo, kako je*

V šestem sklopu se lirska subjektka vrača k ljubezenskemu doživljanju, piše o čustvih do ljubimke. Razmišlja o odhodih in razhodih, ki so v lirsko subjektko že vgravirani, saj se k temu nenehno vrača tako v prvi kot v tej zbirki. Kljub temu pa se spet vzpostavi naklonjenost, ki jo ne glede na vse vedno čuti do ljubimke, čeprav jo na nekaterih mestih izkazuje bolj, na nekaterih manj: »Včeraj mi je ves večer popravljala rdeč šal, / še tik preden je šla skozi svoj haustor, / kot da lovi trenutek, / ali odloži trenutek« (Velikonja 2021: 69). Čeprav sta lirska subjektka in njena partnerica na začetku sklopa še vedno odtujeni, pa proti koncu le prihajata skupaj, vendar še vedno čutimo, da njuna združitev ni dokončna. Končno ji tudi ljubimka začne vračati globlja čustva: » ne reče za vsako, da je spala z njo, / četudi se dogajajo enake stvari, / ampak ne more reči za vsako, da je spala z njo, / zame pa to lahko reče, pravi« (Velikonja 2021: 76).

16

Analiza pesmi

Ljudje povedo, kako so,
potem pa nič več,
zaključijo s seboj,
vprašaj jo, kako je. (Velikonja 2021: 72)

Lirska subjektka v tej kratki pesmi izlije vsa svoja čustva, občutke in frustracije. Čeprav je pesem krajša kot velika večina ostalih pesmi, je precej zgovorna. Lirska subjektka čuti stisko, žalost, ker se ljubljena oseba ne zanima zanjo in ji ne vrača čustev. Ljudje vedno govorijo zgolj o sebi, nikoli pa ne vprašajo, kako se počuti drugi. Četudi so z drugim globlje povezani, lahko na to pozabljajo, zato se ti počutijo zapostavljene, kar pa je lahko zelo boleče. Tako se počuti tudi lirska subjektka, saj se za na videz mehkim tonom, ki ga pesem prinaša, skriva globoka bolečina. Izbira kratke pesmi na bralca učinkuje drugače, saj so krajše pesmi lahko bolj povedne – z manj besedami lahko povemo več.

4.7 Sklop *V eksilu*

V zadnjem sklopu pesnica nadaljuje združitev lirske subjektke in ljubimke, saj čutimo, da se jima je končno uspelo združiti. Lirska subjektka njuno druženje doživlja zelo globoko, ne vidi stvari okoli njiju, zdi se ji, da sta sami, odtujeni od ostalih: » na ulici, kjer je vse / glasno, nekadilsko, neudobno, nabito polno, / tisoči ljudi drug na drugem, / sva midve drugje« (Velikonja 2021: 82). V zadnji pesmi ji tudi izpove svojo ljubezen, zato je konec nekako pomirljiv, a hkrati še vedno dokaj odprt, saj čutimo, da je lirska subjektka pripravljena sprejeti ljubezen, vendar ne še povsem: »kot da sem onkraj / in kljubujem slovesu, / da je ljubezen kljubovanje, / da kljubovanje ni osama, / da ljubezen ni osama, / ljubezen ni osama« (Velikonja 2021: 85). Konec lahko razumemo kot, da si lirska subjektka končno

želi oz. upa dati priložnost ljubezni, nanjo gleda bolj optimistično, pozabi na pretekle bolečine in je pripravljena poizkusiti, saj sicer bralcu da občutek, da iz vsake zveze zbeži, še preden bi ta lahko zares uspela, saj se le tako lahko zavaruje pred morebitno bolečino.

5 Tematska in slogovna primerjava obeh zbirk

Prvenec Nataše Velikonja *Abonma* in njena zadnja izdana pesniška zbirka *Prostor sred križišč* v ospredje postavljata ljubezenske pesmi, saj lirska subjektka skozi celotni zbirki izpoveduje svojo ljubezen ljubljeni ženski. Zlasti v prvi zbirki je vidna dvojnost njunega odnosa, saj so začetki in skupni čas, ki ga preživita na otoku, še idilični, v realnem svetu pa se to hitro razblini, takrat nastopijo težave. Tudi v drugi zbirki je do tega odnosa skeptična, saj se njeno vodilo glasi: ljubezenske zgodbe se vedno končajo, ko dve osebi prideta skupaj. Od svoje prve do sedme pesniške zbirke se tako ves čas bori z zaupanjem v odnos, ki ga ima z ljubimkami, saj v zvezo ne verjame in pričakuje njen konec že na samem začetku. Takšna miselnost jo spremlja skozi celotni prvenec kot tudi skozi zadnjo zbirko, ko nazadnje le nakaže, da bi svoje mišljenje lahko spremenila. V obeh zbirkah ni vidnejšega lezbičnega aktivizma, je pa druga zbirka bolj družbeno angažirana in kritična, zato so v njej bolj direktne pesmi. Pesnica se svoje seksualne orientiranosti zaveda in je nanjo ponosna, o čemer piše zlasti v zadnji zbirki. Čeprav ji je zaradi tega velikokrat težko, vedno še naprej vztraja, četudi v samoti, kar je poleg ljubezni osrednja tema, ki povezuje obe zbirki. Lirska subjektka se zaradi zavrnitve in ohlajenega odnosa ter zaradi svoje drugačnosti počuti osamljeno, kar v obeh zbirkah želi preseči. To ji do neke mere tudi uspe, saj se zbirki končata optimistično, prav tako pa lirska subjektka nikoli povsem ne obupa in vztraja naprej. V prvi zbirki ji ljubimka vrača čustva, a se njun odnos po letih skupnega življenja ohladi, zaradi česar se lirska subjektka počuti osamljeno, v drugi zbirki pa je posredi še tretja oseba, zato na vračanje čustev čaka vse do konca. V prvi zbirki je njen odnos z ljubimko zelo intimen in na nekaterih mestih erotičen, vendar ne povsem do konca razgaljen, zato zadnja zbirka velja za intimnejšo, saj se Velikonja v njej na absolutno neposreden način loti razkrivanja vseh sfer svojega življenja. Dotakne se najrazličnejših tem in preko pesmi ubesedi svoja stališča do družbenega dogajanja – privošči si Društvo slovenskih pisateljev, položaj umetnikov, nestrpnost do drugačnih itd., ter nam na drugi strani razkriva svojo ljubezensko zgodbo, ki je daleč od idealnega. V obeh zbirkah tako lahko spremljamo lirsko subjektko, ki se razgalja pred nami in svojo ljubimko, obupuje, čuti strah in ne zaupa, a hkrati napreduje in skozi celotni zbirki raste v boljšo žensko.

Obe zbirki sta približno enakega obsega, prva ima osem sklopov, druga sedem. Skupno jima je tudi to, da so pesmi nenaslovljene ter enokitične, pisane v svobodnem verzju in ne pretirano dolge. Pesmi v prvi zbirki so še nekoliko krajše in vse zapisane z malo začetnico, raba ločil pa ni dosledna, s čimer avtorica prav tako ponazarja odnos ljubimk. V drugi zbirki tega ni, saj uporablja tako velike začetnice kot ločila, jima je pa skupna raba slogovnih sredstev, in sicer anafore, stopnjevanja, veznikov, s katerimi ustvarja ritem itd. Pesmi v drugi zbirki so še nekoliko bolj dovršene kot v prvi, prav tako so tematsko bolj razširjene, zato so opazni napredek in leta izkušenj. Tudi prvenec je zlasti tematsko dobro podkovan, a si je v zadnji zbirki upala narediti korak naprej in je tako na neposreden način, brez olepševanja v pesmih prikazala vse, kar ji leži na duši.

6 Sklep

Zbirki Nataše Velikonja *Abonma* in *Prostor sred križišč* prinašata lezbično poezijo, ki se je pri nas izoblikovala šele sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja, njeni predstavniki pa so še vedno deležni homofobnih očitkov. Velikonja je s svojim prvencem naredila velik korak v smeri boljšega sprejemanja homoseksualne poezije, ki v celoti še vedno ni dokončno sprejeta. Da je njeno delo tako tematsko kot slogovno dovršeno priča tudi Jenkova nagrada, ki jo je prejela leta 2022. V obeh zbirkah so v ospredju ljubezenske pesmi, v katerih lirska subjektka razgalja svoje občutke in čustva do izbranke, ki pa ji ljubezni ne vrača vedno. Zlasti v drugi zbirki so prisotne tudi bolj družbeno angažirane pesmi, s katerimi se dotakne različnih sfer takrat aktualnega družbenega časa, zaznamovanega s kovidom. V krajših enokitičnih pesmih odsevajo osamljenost, strah, nemoč, neljubljenost, kar lirska subjektka premaguje do optimističnega konca, ko se nakaže možnost ponovne vzpostavitve odnosa med njo in ljubimko. Pesmi so tudi slogovno preišljene, saj avtorica z različnimi pesniškimi sredstvi in vezniki

ustvarja ritmičnost. Prav tako pa s kratkimi pesmimi doseže močno sporočilnost, ki bralca lahko nagovorijo ne glede na njegovo spolno identifikacijo, zato homoseksualna poezija vsekakor ne bi smela biti deležna kakršnihkoli očitkov.

7 Viri in literatura

Mateja Ban, 2010. Motivna in tematska homoerotika v poeziji Cirila Berglesa, Braneta Mozetiča in Nataše Velikonja[: Diplomsko delo]. Mentorja Matevž Kos in Irena Novak Popov. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko, Oddelek za primerjalno književnost, FF UL.

Društvo slovenskih pisateljev, 2022. Jenkova nagrada 2022: Utemeljitev žirije za Jenkovo nagrado. Društvo slovenskih pisateljev. [Na spletu](#).

Miša Gams, 2022. Nataša Velikonja: Prostor sred križišč 2022. MMC RTV SLO. [Na spletu](#).
Brane Mozetič, 2015. Brez besed ji sledim: Sodobna evropska lezbična poezija. Ljubljana: Škuc.

Suzana Tratnik, 2016. »Samo te stene so tvoje stene«. Drugačnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 94–100.

Nataša Velikonja, 2025. Wikipedija: Prosta enciklopedija.

Nataša Velikonja, 2021. Prostor sred križišč. Ljubljana: Škuc.

Nataša Velikonja, 2015. [Spremna beseda.] V Brane Mozetič. Brez besed ji sledim: Sodobna evropska lezbična poezija. Ljubljana: Škuc. 211–224.

Nataša Velikonja, 1994. Abonma. Ljubljana: Škuc.

Ajda Ana Zupančič, 2022. Nataša Velikonja za STA: Volja do osebne integritete je močnejša od homofobnega terorja. STA. [Na spletu](#).

PANOPTIKON V SIBIRIJI

ANGELE CARTER

Nika Priteržnik

Michael Foucault v delu *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora* razume Benthamov panoptikon kot osrednji diagram disciplinarne oblasti moderne. Pri modelu panoptikona so kaznjenci stalno pod nadzorom, kar v njih spodbudi neprekinjen samonadzor. Angela Carter v romanu *Noči v cirkusu* prevzame ta mehanizem ter ga prenese v ženski kontekst, a ga malo preoblikuje. Panoptikon v Sibiriji pod oblastjo grofice P. ne deluje kot učinkovita institucija, saj postane prostor ženske solidarnosti, telesnosti in upora, ki naposled razgradi samo strukturo nadzora.

V članku bom predstavila panoptikon in njegov koncept primerjala z romanom Angele Carter. Avtorica v romanu vzame idejo in jo preoblikuje v okviru ženskega panoptikona, kjer je nadzor usmerjen izključno na ženske. Primerjala bom Foucaultov teoretičen del panoptikona in avtoričine literarne priredbe, ki za površjem skrivajo številne interpretacije, ki jih lahko povežemo z današnjo družbo in oblastjo.

1 Foucault in panoptikon

Angela Carter nam je v svoji knjigi *Noči v cirkusu*, v tretjem poglavju zadnjega dela knjige, opisala zapor, ki si ga je zamislil Jeremy Bentham in s katerim se je podrobneje ukvarjal tudi Michel Foucault v delu *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*.

Zamisel Benthama je nastala že v 18. stoletju, ko je razmišljal o stavbi, ki bi s premišljeno razporeditvijo prostorov omogočala nadzor nad opazovano populacijo. Šele dve stoletji kasneje pa je panoptikon postal znan, ko se je ideje lotil in jo razvijal tudi Foucault. Želel je pokazati »[...] da panoptično načelo ni zgolj arhitekturna domislica, pač pa poseben dogodek v zgodovini človeškega duha« (Drev 2020: 172). Za Foucaulta panoptikon ni zgolj tehnična rešitev za nadzor, ampak nek simbolični model, ki razkriva širši premik v načinu razumevanja oblasti. Od fizičnega kaznovanja preide k psihološkemu uravnavanju vodenja. Prav ta premik pa omogoča, da panoptikon razumemo tudi kot kulturni vzorec, ki se pojavlja v literaturi, v družbenih institucijah in celo v vsakdanjih odnosih.

Pomembno je, da se zavedamo, da sta nadzor in kazen odvisna od družbe, v kateri živimo in tudi od časa, v katerem smo. Oblast je v različnih obdobjih do urejene države prišla z različnimi načini kaznovanja. Že v antiki so bile kazni izvedene drugače, kot so npr. danes. To je bilo na nek način obdobje spektakla, ki je omogočal množici ljudi, da si ogleda manjše število objektov (Drev 2020: 172). Kasneje lahko vzamemo primer kuge in nadzor oblasti v času izbruhov. »Odgovor na kugo je red; njegova funkcija je, da razvozla vse zmede [...]. Vsakomur predpiše njegovo mesto, vsakomur njegovo telo, vsakomur njegovo bolezen [...] s pomočjo vsevedne oblasti, ki se sama urejeno in nepretrgano deli naprej vse do končne odločitve [...]« (Foucault 2021: 217). Disciplina je bila tista, ki je vodila procese in nadzorovala ljudstvo pred okužbami, kugo, upori, zločini, klateštvom ... Eden izmed primerov je lahko tudi gobavost, ki je priklicala izključevalna obredja. Gobavcu je bilo namenjeno, da ga izključijo

in pošljejo v izgon (Foucault 2021: 218). Moderen čas je izziv vladanja in nadzor ljudi nekako obrnil. Zanima jih predvsem nadzor nad množico, ki bi jo nadzorovalo čim manjše število ljudi (Drev 2020: 172). Dva načina, s pomočjo katerih lahko oblast nadzoruje družbo in njihove odnose, sta torej disciplina in izgon. V eni skupnosti želimo čistost, v drugi pa disciplino. Ti dve obliki sta glavni vir tehnik nadzora množic in prav tako glavni vir nadzora v institucijah (Foucault 2021: 219). Nadzor ni enoten pojav, ampak se skozi čas preoblikuje glede na potrebe oblasti. Kuga, gobavost in »spektakel« so različni izrazi iste temeljne strukture; vsi imajo željo po nadzoru populacije.

Če sedaj vzamemo primer panoptikona, ugotovljamo, da je to »specifičen diagram oblasti, ki je značilen zgolj za moderno družbo«. Beseda »pan-opticon« ne označuje samo zgradbe oz. vrste političnega delovanja, ampak pomeni »vse-pogled« oziroma »vseveden pogled« (Drev 2020: 172–173).

[...] na obodu je poslopje v obliki prstana, v središču pa stolp; na njem so velika okna, ki gledajo na notranjo stran prstana; obodno poslopje je razdeljeno na celice, sleherna izmed njih sega skozi vso širino stavbe; sleherna ima dve okni, eno proti notranjosti, ki se ujema z okni na stolpu, drugo pa proti zunanosti, ki omogoča, da svetloba presvetljuje celico od enega konca do drugega. Torej je dovolj, če postavimo nadzornika v središčni stolp, v sleherno celico pa zapremo norca, bolnika, obsojenca, delavca ali šolarja. (Foucault 2021: 220)

Če imamo v mislih celice, v katerih so ljudje, si lahko zamislimo, da je sleherni posameznik popolnoma sam in popolnoma pod nadzorom, saj ga lahko nekdo nenehno gleda. Vsakdo je točno tam, kjer mora biti, in je predmet pogleda. Panoptikon »pri zaporniku povzroči zavestno in nenehno stanje vidnosti, ki zagotavlja samodejno delovanje oblasti« (Foucault 2021: 221). Pri tem nadzoru posameznik sam začne uravnavati svoje vedenje in v tem Foucault vidi resnično moč panoptikona. Zapor ni več kraj kaznovanja, ampak model, po katerem se lahko organizira celotna družba. S tem panoptikon preseže zidove institucije same in postane način bivanja sodobnega subjekta.

Pri svojem konceptu je Bentham želel, da je oblast vidna in nepreverljiva. To pomeni, da ima jetnik v celicah pred sabo stolp in zato vseskozi občutek, da ga nekdo gleda in spremlja. Nepreverljivost pa pomeni, da nihče izmed kaznjencev nikoli ne ve, ali ga nekdo gleda, saj mora biti nadzor nepredvidljiv in naključen, zapornik mora biti prepričan, da ga vselej nekdo gleda oz. ima možnost, da ga vidi. Zanimivo je, da so okoli stolpa ljudje, ki so videni, nikoli pa ne vidijo. V stolpu pa ljudje, ki vseskozi gledajo in nadzorujejo, nikoli pa niso videni (Foucault 2021: 221). Ravno zaradi tega nikoli ne rabimo uporabiti sile, da bi se nekdo obnašal lepo. Občutek ranljivosti nas prisili k lepemu vedenju (Foucault 2021: 222). Oblast tako ne ustvarja le občutka popolnega nadzora, ampak želi v posamezniku vključiti psihološki mehanizem. V tej perspektivi je discipliniranje učinkovitejše, ker ga posameznik ponotranji in nadzor začne izvajati sam nad sabo.

Panoptikon je zasnovan tako, da v njem lahko počnemo tudi različne poskuse in raziskujemo. Uporablja se lahko tudi za »spreminjanje obnašanja, za dresiranje ali popravljanje posameznikov. Za preskušanje zdravlil in preverjanje njihovih učinkov. Za preskušanje različnih kazni na zapornikih glede na njihove zločine in značaje ter iskanje najučinkovitejših«. To pomeni, da lahko z ljudmi eksperimentiramo in je tudi laboratorij oblasti. Dobro je, da lahko malo posameznikov nadzoruje večjo množico ljudi (Foucault 2021: 223–225).

Na začetku smo imeli torej neko disciplino, izgon in spektakel, ki se je s tem modelom prelevil v individualno oblast človeka, ki lahko nadzoruje večjo množico ljudi brez nasilja, le z opazovanjem. Doseči želimo subjekt, ki bo poslušen in bo imel voljo do spremembe.

Ravno nasprotni učinek na posameznika pa ima panoptikon v romanu Angele Carter.

2 Panoptikon v sibiriji

Avtorica romana se je navezovala na Foucaultovo teorijo o panoptikonu, ampak jo je priredila po svojem okusu in jo pravzaprav obrnila.

Čeprav poti tja ne kaže noben smerokaz in se tudi sled, ki jo pustijo vklenjene noge prebivalk kraja med mučno hojo do nje-ga, med hitro poletno rastjo mahov in nizkega rastlinja kmalu zabriše ali pa jo izbriše zimski sneg, tako da ni več nobenega znamenja o njihovem prihodu, smo v bližini naselja R., nedaleč od katerega je leta 18 – grofica P., potem ko je skozi leta uspešno zastrupljala svojega moža z arzenikovo mešanico in jo odnesla brez kazni ter se kot vdova kar naprej ukvarjala z mislijo, da so tudi druge ženske zagrešile enak zločin kot ona, vendar z manj uspeha, z dovoljenjem vlade ustanovila zasebno zavetišče za zločinke svoje vrste. (Carter 2014: 290)

»Zasebno zavetišče za zločinke svoje vrste« (Carter 2014: 290) je institucija, kamor so pošiljali tiste žene, ki so ubile svoje može. Ta zapor je vodila grofica P., ki je prav tako zagrešila zločin, ko je ubila svojega moža, in s pomočjo francoskega kriminologa, ki se ukvarja s frenologijo, iz zaporov v velikih ruskih mestih zbirala ženske, ki so bile spoznane za krive po tem, ko so umorile svoje može. Namen ustanovitve zapora ni bilo samo kaznovanje, ampak spokorništvo, ki bi pripeljalo do in spodbudilo kesanje. Na nekakšen način terapija z meditacijo. Grofica P. je torej naredila skupnost in omogočila obtoženkam, da so jo soustvarjale in jo zgradile same. »Prisilila jih je zgraditi panoptikon, votel kolo-bar iz celic, oblikovan kot krof z luknjo, katerega notranja stena je bila sestavljena iz jeklenih rešetk, sredi pokritega osrednjega dvorišča pa je bila okrogla soba, obdana z okni« (Carter 2014: 291). V tej okrogli sobi je grofica gledala morilke in jih nadzorovala. Sedela je na vrtljivem stolu, katerega hitrost je uravnavala po želji, da nihče ni mogel vedeti, kam gleda in opazovala vse obtožene. Panoptikon ni imel oken, imel je le zvonec, ki je naznanjal vstajanje, obroke, razgibavanje ... Stene v njem so bile zgrajene tako, da se jetnice med sabo niso mogle pogovarjati ali se kakorkoli slišati. Vladala je popolna tišina. Prav tako pa so bile v poboljševalnici samo ženske, tako morilke kot paznice. Paznice so imele svoja pravila, nositi so morale kapice, ki so popolnoma prekriale njihove obraze, niso se smele pogledati z jetnicami ali pokazati kakršnihkoli čustev. Jetnicam so nosile hrano, ki so jo z roko, na kateri je bila rokavica, potisnile skozi rešetko.

V tej ustanovi je bila zaprta tudi Olga Aleksandovna, ki je ubila svojega pijanega moža, ko jo je nekoč pretepel. Olga je veljala za jetnico z dolgim stažem, saj je preživela vse tiste, ki so bile tam, čeprav je bila tam šele četrto leto. Velikokrat se je spominjala moževe smrti in vedno je priznavala svoj zločin, vedno manj pa se je počutila krivo. Seveda so tudi zanjo veljala pravila, ki sem jih omenila zgoraj (morala je biti čisto tiho, s paznicami se ni smela pogledati v oči, nikogar se ni smela dotakniti ...). Po letih premišljevanja pa je ugotovila, da so vse v tem panoptikonu žrtve te ureditve, čeprav se tega niti ne zavedajo. Odločila se je, da se bo dotaknila paznice. Pri tem se ni zavedala, da je začela upor proti grofici P. Ženske so prikrito začele kršiti pravila in sodelovati pri upor. Med seboj so si pisale listke s svojim mesečnim perilom oz. z vsemi svojimi telesnimi sokovi. Med sabo so širile ljubezen ter risale posebna sporočila in risbe, ki so imele učinke glasnih dramil in zavedanja, da niso same. Grofica je nekaj zaznala, opaziti pa ni mogla ničesar. Paznice in jetnice so se začele obračati proti njej, zato so se nekega jutra odločile, da upor končajo. Grofico so razorožile, za sabo pa zaklenile vrata ter ključ vrgle v snežni zamet. »Grofico so pustile zaprto v njeni opazovalnici, kjer ni imela več kaj opazovati razen prikazni svojega lastnega zločina [...]« (Carter 2014: 301).

Če primerjamo model panoptikona Angele Carter in Foucaulta, lahko opazimo kar nekaj podrobnosti. Zelo pomembno pa je, da opazimo razlike, ki imajo določene simbolne pomene in jih je pisateljica dobro skrila v besedilo.

3 Analiza panoptikona Angele Carter

Kot že rečeno, lahko opazimo, da se je Angela Carter naslonila na Foucaultovo ideologijo in jo zapisala po svoje, zato opazimo določene podobnosti in tudi razlike.

Kot prvo lahko opazimo, da so pri Angeli Carter v panoptikonu le ženske, ki so tako v podrejeni kot v vodilni vlogi – ženske so zapornice, paznice in tiste, ki nadzorujejo. Izpostavila je predvsem žensko kot osebo in njeno telo v patriarhalni družbi in želela rušiti ta sistem z razkrivanjem in preobračanjem (Toye 2007: 480).

Bistvo panoptikona je popoln nadzor nad zločinkami, ki so storile zločin – umorile so svoje može. Iz sobesedila lahko izvemo, da so bile ženske kaznovane tudi s tem, da živijo v razmerju z možem v skupnem gospodinjstvu. Njihov začetni zločin je obstoj kot ženske, še preden bi karkoli sploh naredile (Toye 2007: 486). »Njena izmučena mama, sključena od garanja, poroka, rojstvo sina, ki ga ne bo več nikoli videla, način, kako je njen mož z naslavo ponavljal ruske pregovore v slavo pretepanja žensk, pa kako je ona zastavila poročni prstan, da bi kupila hrano, on pa ji je ukradel denar za pijačo [...]« (Carter 2014: 296). Poleg vseh kazni pa so dekleta ob vstopu v panoptikon doživela tudi posilstvo. »Srečo, to pa to! Nič garanja, nič bičanja za Olgo Aleksandrovno, saj je bila izbrana za grofičino semenišče. In ječar se je zasmel, jo posili in vklenil. Naslednjega dne je odrinila proti Sibiriji« (Carter 2014: 291–292). Opazimo lahko, da je bilo s strani širše družbe oz. oblasti mila kazen, če so te poslali v Sibirijo h grofici P. Prav tako pa v naslednji povedi vidimo novo kazen in izkoriščanje ženskega telesa s strani ječarja, ki predstavlja vse moške, ki izkoriščajo ženske. V naslednjem stavku pa se življenje nadaljuje, kot da se nad Olgo ne bi zgodil zločin in da je to nekaj vsakdanjega. Kar lahko zopet navežemo na žensko telo v patriarhalni družbi in odnos moških do njega.

Če pogledamo Foucaultovo institucijo, je uspešna, medtem ko panoptikon avtorice doživi upor in propad. »Ta ženski panoptikon odraža stanje sodobne jedrne družine, ki ženske ločuje eno od druge, jih postavlja v ločene ‚celice‘ in jih sili, da delujejo druga proti drugi – za delovanje je potrebno njihovo sodelovanje, njihovo soglasje in dogovarjanje« (Toye 2007: 485). Ženske so res zaprte in pod vsemi pravili, ampak so drugačne, ker si upajo nekaj več, upajo si kršiti pravila. Ker se skrivno upirajo, ne delajo v skladu s pravili panoptikona, zato institucija propade (Toye 2007: 487). Vodja institucije je grofica P., ki vse nadzoruje v stražnem stolpu in se ne zaveda, da je tudi sama ujetnica. Prav tako pa lahko opazimo povezavo nje in ostalih ženskih likov, ki nekaj vodijo in izkoriščajo druge ženske. Mednje sodita tudi mama Nelson in njen bordel ter madame Schreck, ki vodi muzej ženskih pošasti. Pisateljica v delu kritizira vse ženske, ki imajo kakršnokoli moč nad drugimi ženskami in jih izkoriščajo ali pa nadzorujejo. Ohranjanje patriarhalnega prava ni odvisno le od moških, ampak tudi od takšnih žensk. Patriarhat potrebuje nek ženski lik – grofico P., da zgradi in zagotovi delovanje panoptikona in ostale zapornice, da se podredijo zgledu ter pasivno sprejmejo vlogo žrtve in aktivno nastopajo v akciji samonadzorovanja (Toye 2007: 488). Vse močnejše ženske, ki izvajajo oblast, ustvarjajo deklinške skupnosti. Težava nastopi pri odnosu, ki ga imajo z ostalimi ženskami v svojih hišah. Grofica P. je celo sama morilka, panoptikon pa zgradi, da bi kaznovala druge ženske, ki so storile enak zločin kot ona, ampak žal neuspešno. Na koncu kaznuje le sebe (Toye 2007: 489).

Grofica P. torej predstavlja neko obliko patriarhata, ki simbolizira izkoriščevalski pogled na ženske, ki so v moških življenjih predstavljene kot nek objekt. Ženske v panoptikonu pa si upajo dlje. Ne samo da v prvi vrsti ubijejo svoje može, upajo si tudi kršiti pravila v panoptikonu. Greo mimo očesnega stika in dotika, ki prikazuje spolno podrejenost moškimi, ter ga razbijajo z ženskim prijateljstvom ter lezbično spolnostjo. Zapor, ki je predstavljen kot nekaj tipično moškega, uničijo z žensko solidarnostjo, ljubeznijo in prijateljstvom. Poleg ujetnic ter paznic pa nekatere druge – med njimi grofica P. – želijo prevzeti in prevzamejo »moško moč« in tako izdajo žensko solidarnost ter so za to kaznovane (Fludernik 2016: 14).

Za konec naj omenim, da je k pobegu iz panoptikona pripomogla hrana – ženske so si v kruh skrivale sporočila. In ni bil kruh tisti, zaradi katerega so bile site, pomembni so bili listki z vstavljenimi sporočili, na katerih so bili ljubezenski zapisi, ki so jih držali po konci enako oziroma celo bolj, kot bi jih držal kruh sam (Toye 2007: 494). »Besede ljubezni je pogoltnila bolj lahkotno, kot bi pogoltnila kruh, na mestu katerega so bile, in se z njimi bolje nahranila« (Carter 2014: 298). Pomembna pa je bila tudi povezava z notranjostjo ženskega telesa – menstrualne krvi in iztrebkov. Ženska dobi menstruacijo,

ko v njenem telesu ne pride do oploditve; njena kri v romanu pa zato postane plodna na drug način. S krvjo si dekleta pišejo sporočila ljubezni, ki jih vodijo do zmage, kar pomeni, da jih med sabo poveže in jim omogoča, da se ponovno rodijo v svet in zaživijo, pobegnejo in zmagajo (Toye 2007: 494–495).

Znamenje, ki se ga Olga odloči zapustiti s svojo menstrualno krvjo, je ravno srce. »S svojo maternično krvjo je v skrivnem kotičku celice narisala srce« (Carter 2014: 299). Ljubezen je torej sila, ki lahko ruši tudi panoptikone. Prav tako pa je moč, ki od ljudi zahteva, da premostijo vrzeli, ki nastanejo v njihovi glavi z namišljenimi zapori, ki si jih sami pričarajo in zapornih strukturah, v katerih živijo (Toye 2007: 503).

»The demand for equal rights in every vocation od life is just and fair: but, after all, the most vital right is the right to love and be loved. ... That alone can full the emptiness, and transform the tradgedy of women's emancipation into joy, limitless joy« (Goldman v Toye 2007: 503).

4 Viri in literatura

Angela Carter, 2014. *Noči v cirkusu*. Prev. Maja Kraigher. Ljubljana: Modrijan založba.

M. Fludernik, 2016. »Panopticism: from fantasy to methaphor to reality.« *Textual Practice* 31.1. 1–26.

Margaret E. Toye, 2007. »Eating Their Way Out of Patriarchy: consuming the Female Panopticon in Angela Carter's *Nights at the Cirkus*.« *Women's Studies* 36.7. 477–506.

Matjaž Drev, 2020. »Panoptikon kot arhetip družbenega nadzora.« *Dignitas (Ljubljana)* 85.86. 171–184.

Michel Foucault, 2021. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Prev. in ur. Drago Bracco Rotar. Ljubljana: Založba Krtina.



Letnik 7 2024/25

REVILJA PERUN

24



RAZVOJ LJUBLJANSKE DRAME OD DRAMATIČNEGA DRUŠTVA DO 90. LET PREJŠNJEGA STOLETJA

Lana Delač Hrovatin

Prispevek oriše razvoj slovenskega gledališča od ustanovitve Dramatičnega društva leta 1867 do 90. let prejšnjega stoletja. Izpostavi postopno profesionalizacijo, kulturni in politični boj med slovenskim in nemškim odrom ter vpliv sodobnih evropskih umetniških tokov. V osrednjem delu se osredotoči na vzpon ljubljanske Drame po letu 1919, njeno delovanje v času italijanske okupacije in povojne spremembe, ki so bile pogosto prežete s političnimi vplivi. Posebno pozornost prispevek namenja vlogi Slavka Jana in Bojana Štiha kot ključnima osebnostma v razvoju Drame ter številnim krizam in notranjim konfliktom, ki so vsak na svoj način (so)oblikovali njen repertoar in ansambel. Od velike krize, ki je zaznamovala ljubljansko Dramo po 2. svetovni vojni, se prispevek na koncu ustavi pri prikazu ponovnega vzpona ustanove v 90. letih prejšnjega stoletja, ko se je ta znova utrdila kot osrednje slovensko gledališko in kulturno središče.

Ključne besede: Dramatično društvo, SNG Drama Ljubljana, profesionalizacija gledališča, evropeizacija, Bojan Štih

1 Ustanovitev Dramatičnega društva

Slovenska gledališka zgodovina doživi nekakšen prelom leta 1867, ko so slovenski rodoljubi v Ljubljani ustanovili Dramatično društvo, ki je delovalo v prostorih Deželnega oz. Stanovskega gledališča,¹ kjer so sicer prevladovali nemške igralske skupine (zato so mu rekli tudi »nemško« gledališče). Društvo si je s svojimi rednimi in podpornimi člani ter liberalnimi mladoslovenci kot je Fran Levstik, prizadevalo postaviti najširši temelj slovenskemu gledališču. Zavedalo se namreč je, da ne potrebuje le slovenskega igrilstva in lastnega odra, temveč tudi slovensko gledališko šolo, izvirno slovensko dramatiko, gledališko dramaturgijo itd. (Vevar 1998: 21–22). Društvo je začelo nuditi pomembno podporo razvoju slovenske dramatike ter prevajanju velikih del svetovne dramatike v slovenščino, hkrati pa je organiziralo tudi gledališko šolo, ki je sicer delovala predej fragmentarno in improvizirano. Glavnino slovenske dramatike so v tistem času predstavljali Josip Jurčič z »Veroniko Deseniško« in »Tugomerjem« ter Fran Levstik s svojim »Tugomerjem«, poleg njiju pa so tedaj delovali še Matija Valjavec, Josip Vošnjak, Fran Celestin, Luiza Pesjakova, Josip Stritar, Ignacij Borštnik² itd. (prav tam: 23–24). Značilnosti tega časa so amaterstvo, nizek splošni ugled gledališča in igralskega poklica na

1 Stavba današnje Slovenske filharmonije.

2 Prvi slovenski poklicni igralec.

eni ter veliko zanesenjaštvo slovenskih prebujencev in njihova velika želja po lastni gledališki produkciji na drugi strani. Leta 1887 je Deželno gledališče pogorelo, Dramatično društvo pa si je po nesreči zastavilo cilj, da bo sezidalo novo slovensko gledališko poslopje, ki bi bilo v prvi vrsti slovensko, kar se je tudi zgodilo (25). Leta 1892 je bilo tako dograjeno novo gledališče³, ki je bilo slovensko in nemško hkrati.

2 Ustanovitev (novega) Deželnega gledališča v Ljubljani

Novo Deželno gledališče v Ljubljani, v katerem sta sprva torej enakovredno delovali slovenska in nemška gledališka skupina, so odprli z uprizoritvijo Jurčičeve *Veronike Deseniške*, nemška otvoritev pa je sledila šele dva dni pozneje, z Goethejevo dramo »Die Geschwister« in Schillerjevo »Wallensteins Lager«. Zakasnela nemška otvoritev je bila ideja kranjskega deželnega odbora, s katero je nakazal, kako se bosta v Ljubljani razvijala slovensko in nemško poklicno gledališče (Jenko 2017: 51). Da pa bi imeli tako Slovenci kot Nemci enako možnost za razvoj, je deželni odbor porazdelil prostore v gledališču, obema skupinama dodelil enake subvencije, uvedel dva ločena abonmajnska programa ter razdelil igralske dneve. Od sezone 1894/95 sta si skupini enakopravno razdelili igralske večere tako, da je imelo eno gledališče štiri predstave na teden, drugo tri, v naslednjem tednu pa obratno. Nemško gledališko vodstvo je skrbelo za razpis in oddajo gledališča, hkrati pa je moralo vsako sezono najti in subvencionirati primerne ravnatelja, ki je prevzel vodstvo nemškega odra tako, da je v Deželno gledališče pripeljal svoj ansambel, svoje kostume in svojo gledališko knjižnico (prav tam: 52). Na drugi strani pa je za vsa upravna vprašanja slovenskega odra skrbelo Dramatično društvo – za repertoar, knjižnico, ansambel, finance, kostume itd.

Slovenski in nemški oder sta tako kar nekaj gledaliških sezon delovala složno, kar je presenetljivo glede na borbe iz časa Stanovskega gledališča. Razlog za to je zlasti politične narave. V deželi Kranjski so namreč konec 19. stoletja delovale tri stranke, ki so se borile za prevlado: Slovenska ljudska stranka⁴, Narodna napredna stranka⁵ in nemška stranka. V času, ko se je odprlo Deželno gledališče, sta bili slovenski stranki še v koaliciji, nato pa sta se razdvojili do te mere, da sta na volitvah leta 1895 nastopili ločeno in tekmovali, katera bo vstopila v koalicijo z nemško stranko. Nemci so se nazadnje odločili, da se povežejo z Narodno napredno stranko, saj so se oboji med drugim zavzemali za ohranitev svojega gledališča, medtem ko je med klerikalci vladalo prepričanje, da je gledališče nepotrebno, nemoralno in celo škodljivo (52–53). Situacija na političnem odru se je leta 1908 drastično spremenila, da je na velikih volilnih reformah zmagala klerikalna stranka, kar je imelo za gledališče pogubne posledice. Sledilo je namreč krčenje subvencij za slovenski in nemški oder, zaostritev cenzure in celostna preureditev razmer. Leta 1909 je deželni odbor Nemcem zmanjšal število predstav na tri na teden, medtem ko so Slovenci ostajali na štirih, kar je nemško gledališko skupnost dokončno spodbudilo k umiku iz Deželnega gledališča (53).

3 Prevzem današnje Drame s strani slovenskih gledališčnikov in začetek »evropeizacije«

Nemci so si po umiku leta 1911 s pomočjo Nemškega gledališkega društva in Kranjske hranilnice sezidali novo stavbo – Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa. Gledališče je bilo profesionalno, a zasebno in namenjeno izključno predstavam v nemškem jeziku. Medtem ko je novo nemško gledališče naravnost cvetelo, v lastnih prostorih delovalo nemoteno in uprizarjalo praviloma pet predstav na teden, so se začeli Slovenci boriti s hudo finančno stisko. Deželne finančne podpore namreč ni bilo, Dramatično društvo pa je samo težko vzdrževalo ansambel in predstave, zato so se bili še pred začetkom 1. svetovne vojne prisiljeni umakniti iz prostorov Deželnega gledališča (prav tam). Nemško gledališče pa je tudi v medvojnem času delovalo naprej in igralo pomembno vlogo pri ohranjanju upanja in narodne zavesti Nemcev na slovenskem ozemlju. Med leti 1914 in 1918 je bilo to gledališče edini poklicni oder na Kranjskem, nato pa so januarja leta 1919 v Kraljevini SHS dokončno prepovedali nemške predstave in slovenski gledališčniki so bili pripravljani na prevzem stavbe, v kateri še

3 Stavba današnje ljubljanske Opere.
4 Slovenski klerikalci.
5 Slovenski liberalci.

danes domuje SNG Drama Ljubljana. To je začetek obdobja t. i. evropeizacije slovenskega gledališča, ko se začne prilagajanje novim evropskim miselnim in umetniškim tokovom – realizmu, simbolizmu in naturalizmu, pride do splošnega dviga gledališke kulture v družbi in večje veljave gledališkega poklica, Slovenci dobimo trden poklicni gledališki ansambel, gledališče postane pomembna družbena ustanova, hkrati pa se vzpostavi več gledališč na različnih delih slovenskega ozemlja (Vekar 1998: 35–39).

3.1 NG Drama v medvojnem obdobju

V današnji ljubljanski Drami so 6. februarja leta 1919 pod taktirko umetniškega vodje Hinka Nučiča in z uprizoritvijo Levstikovega in Jurčičevega »Tugomerja«, otvorili povojno slovensko gledališko življenje. Gledališče je bila zdaj trdno zgrajena stavba, ki je omogočila dokončno profesionalizacijo umetniškega ansambla in njegovo umetniško rast. V prvih povojnih letih med 1920 in 1922 je ljubljansko Dramo kot intendant vodil Friderik Juvančič, ki je bil glasen pobudnik uprizarjanja Cankarjeve dramatike, za njim je vodstvo prevzel Matej Hubad (od 1923 do 1927), nato Rado Kregar (od 1927 do 1929) in nazadnje Oton Župančič, ki je ostal vodja vse do upokojitve med 2. svetovno vojno (Vekar 1998: 37). Največ zaslug za evropeizacijo slovenskega gledališča ima Osip Šest, nekdanji režiser ljubljanskega Narodnega gledališča, ki se je od sezone 1918/19 podpisal na 300 tako dramskih kot tudi opernih režij. Bil je zvest obiskovalec evropskih gledališč, od koder je domov prinašal nove poglede, rešitve in domislice, od velikih svetovnih avtorjev pa se je posvečal zlasti Shakespearu v Župančičevih prevodih. Do 20. let 20. stoletja je bil Šest edini pomembnejši režiser ljubljanske Drame, nato pa se mu konec 20. let pridruži Ciril Debevec, režiser in igralec praške šole. Poleg njiju so se med obema vojnoma s svojimi režijskimi dosežki dokazali še Branko Gavella, Bratko Kreft, ki je v slovensko gledališče pripeljal družbeno angažirano dramo, in Bojan Stupica (prav tam: 40–42). Kar se tiče igralcev v ljubljanski Drami, sta se v medvojnem času dokazala zlasti Marija Vera in Ivan Levar ter ob njima Emil Kralj, Mira Danilova, Vida Juvan, Sava Sever, Ivan Jerman, Stane Sever in številni drugi.

3.2 NG Drama med italijansko okupacijo

V času 2. svetovne vojne je nemška oblast leta 1941 razpustila mariborsko gledališče, 5. aprila istega leta pa je bila predstava »Šesto nadstropje« v režiji Bratka Krefta zadnja predstava v predvojni Jugoslaviji in ljubljanski Drami, ki je nato za štirinajst dni zaprla svoja vrata (Jerman 1968: 13). 18. aprila je sledilo njeno ponovno odprtje s Shakespearevim »Romeom in Julijo«, ponovno pod Kreftovo režisersko taktirko (prav tam: 14). Ljubljansko gledališče je torej lahko pod italijansko okupacijo delovalo naprej, a v zelo težkih pogojih, vanj pa so »pripežali« tudi številni mariborski gledališčniki. Italijanska okupacija se je navzven kazala v dvojezičnih gledaliških listih, natisnjenem sestavku o italijanskih dramah, ki so bile uprizorjene v preteklosti in na sploh v večjem številu uprizorjenih italijanskih dram, navznoter pa je živelo gledališče svoje drugo življenje (Moravec 1980: 455). V Drami, Operi, na upravi in drugod je bila razpredena mreža mlade ilegalne organizacije, osrednje slovensko gledališče pa ni spoštovalo kulturnega molka, k čemur je vodstvo OF na tiho privolilo (Vekar 1998: 53). Povezava med Dramo in tedanjim vodstvom OF je bil Prežihov Voranc, ki je bil mnenja, da je za gledališče pametneje, če deluje tudi v času molka (Jerman 1968: 53). Zaradi tega ter zaradi sodelovanja na slovesnosti v čas pesniku Balantiču⁶ in igranja v nemških predstavah, so si nekateri slovenski gledališčniki po letu 1945 »prislužili« obsodbo in nekajletno prisilno delo ter odvzem državljanstvih svoboščin⁷ (Vekar 1998: 53). Zadnja predstava v narodnem gledališču pod italijansko okupacijo je bila slovenska, zgodila pa se je 3. maja 1945. Šlo je za predstavo Stanka Majcna »Matere«.

6 Večer se je zgodil 9. junija 1944. Balantičeve pesmi sta recitirala Slavko Jan in Mila Šaričeva (Jerman 1968: 44).

7 Kazen je bila sicer hitro omiljena, kariero pa so lahko sprva nadaljevali v nižjerazrednih okvirih (Vekar 1998: 53).

4 SNG Drama po 2. svetovni vojni

Država se je po 2. svetovni vojni prvič v svoji zgodovini zavedla pomena nacionalnega gledališča, prizna mu status posebnega družbenega pomena in ga tudi finančno podpre, hkrati pa si lahko osrednje slovensko gledališče prvič nadene ime Slovensko narodno gledališče. Po drugi strani pa gledališče še vedno pesti zdesetkan repertoar iz medvojnega časa, prevlada dramskega socrealizma in (pre) velik vpliv politike, ki želi gledališče, zdaj bolj kot kadar koli prej, imeti zase (prav tam: 54–55).

Po vojni od leta 1949 do 1961 je ljubljansko Dramo vodil Slavko Jan, ki je postal najvplivnejša oseba slovenskega teatra do takrat in postal eden najuglednejših gledaliških ljudi tedanje Jugoslavije. Vodil je gledališče, ki je veljalo za najboljše v Jugoslaviji, kar dokazujejo uspehi na Sterijevelem pozorju – Drama je bila edino jugoslovansko gledališče, ki je v 6 letih obstoja Pozorja nagrado za najboljšo predstavo prejela dvakrat, obe nagradi pa je režiral prav Jan. Drama je bila poleg tega edino jugoslovansko gledališče, ki je bila na festival povabljena vsako leto. Janu je uspeh na tem prestižnem festivalu omogočil, da je Dramo popeljal v svet – na gostovanje v Pariz in na prvo veliko turnejo po Poljski. Čeprav je bil Jan navzven uspešen, njegovega načina dela mnogi tedanji igralci in tisti, ki so to šele postajali, niso podpirali. Bil je namreč tradicionalist, ki je ostajal v »zlatem veku« ljubljanske Drame med obema vojnama (Bibič 2003: 16–17). Mnogi se s tem, kakor piše Polde Bibič, niso strinjali, blizu jim ni bila niti Janova »statika«. Redki, ki jim je v tistem času uspelo dobiti dovoljenje za potovanje na Zahod, so v *Naših razgledih* in drugod pisali članke o novih tokovih umetnosti onstran »železne zaves«; med njimi je bil tudi Bojan Štih. Ljubljanska drama je začela v 50. letih 20. stoletja nato izgubljati sloves častitljivega osrednjega gledališča; tedaj so številni mlajši kritiki (npr. Janko Kos, Taras Kermauner ...) izražali nezadovoljstvo z njeno umetniško usmeritvijo. To se je poglobilo leta 1952, ko je Jan s svojega mesta odstopil in leta med 1955 in 1960, ko so v Ljubljani gostovala nekatera najprestižnejša evropska gledališča – narodno pariško gledališče, avstrijski Burgtheater, moskovski teater, londonski itd., ki so obudila sobne o krizi slovenskega gledališča.

Leta 1955 se je nato Jan vrnil v Dramo, česar mnogi niso odobraval, skupaj z njim pa so prišli še Juž Kozak in dramaturg Lojze Filipič (pred tem vodja celjskega gledališča). Nekaj več uspeha je v Drami požel prav slednji s tem, ko je razpisal natečaj za novo slovensko dramo, ki je uspel. V prvi Filipičevi sezoni so tako na oder premierno postavili Smoletovo »Potovanje v Koromandijo« in Javorškovo »Povečevalno steklo« (različica Cankarjeve »Doline šentflorjanske«), ki ga je cenzura hitro odstavila, zato je postal Filipič pri svojem delu previdnejši. Ker se v Drami, zaradi velikega vtikanja oblasti in »gledanja pod prste« ni dobro počutil, se je odločil, da delo pusti (kasneje je odšel v MGL, kjer si je pridobil status najuglednejšega slovenskega dramaturga).

Tudi sicer je bilo vzdušje v Drami v 50. letih naravnost katastrofalno, kar je vplivalo tudi na medsebojne odnose igralcev, režiserjev in dramaturgov. Slavku Janu so očitali favoriziranje igralcev, nadarjenim igralcem pa naj bi odvzemal možnost umetniškega razvoja. Igralci so postali nezadovoljni s svojim umetniškim položajem, imeli so premalo vlog, vladal je preživel način igranja, igralci so vodstvu očitali slab repertoar, slabo organizacijo itd., zaradi česar so mnogi odhajali drugam. Po drugi strani pa je bila Drama vendarle najboljše jugoslovansko gledališče in dejstvo, da je bil igralec tam zaposlen, je bilo neprecenljivo; zato so si mnogi kljub težkim razmeram prizadevali postati njeni člani.

4.1 Obdobje vodstva Bojana Štiha

Leta 1961 stopi le mesec dni po Janovem odstopu, na mesto vodje ljubljanske Drame Bojan Štih na pobudo Dušana Pirjevca (tedaj predsednik Gledališkega sveta SNG Drame Ljubljana), ki začne proces t. i. druge evropeizacije, saj slovensko gledališče v tem času ujame korak s sodobnimi tokovi in smermi evropskega gledališča. Na to kaže repertoar sezone 1961/62, ki prikazuje vidno usmeritev na domača dela (izmed osmih del je pet slovenskih), hkrati pa sta izmed treh del svetovne književnosti dve iz sočasne evropske dramske produkcije, medtem ko sta svetovno klasiko zastopala le Molierov »Tartuffe« in Cankarjev »Kralj na Betajnovi« (Predan 1975: 42). V sezoni 1964/65 je bila ustanovljena Mala Drama, na odru katere je bila premierno uprizorjena predstava Arthurja L. Kopita »Oh, očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro in meni je tako hudo«, v režiji Žarka Petana. V Dramo pridejo v tistem času mladi nadobudni režiserji Žarko Petan, Miran Herzog, Andrej Hieng in Mile Korun ter dramatik Primož Kozak, Dominik Smole in Peter Božič. V tem času je v osrednje slovensko gleda-

lišče vstopil modernizem, ki je prej domoval v eksperimentalnih gledališčih Odra 57 in gledališč Ad hoc ter Eksperimentalnega gledališča v Ljubljani in, ki je s svojimi revolucionarnimi spremembami v osrednje slovensko gledališče prinesel krizo, trajajočo do sredine 80. let. Igralca in besedo zdaj nadomestijo režiser, gib, telo, potencirana ansambelska igra ter oder, ki mu je zvesta vizualizacija literarne predloge zgolj izhodišče in spodbuda (Vevar 1998: 60–61). Tudi sicer se je začetno navdušenje nad Štihovim vodenjem kmalu ohladilo. Njegov največji nasprotnik je bil Stane Sever, največji igralec v Drami v tistem času in del partije, ki si je prizadevala odstraniti Štiha. Slednjemu so očitali favoriziranje Koruna, kar je doseglo vrhunec v sezoni 1968/29, ko je režiral dve veliki predstavi – »Orestejo« in »Hamleta«. Hkrati so bili igralci pri obeh predstavah podobni, zaradi česar se je začelo namigovati, da so nekateri igralci privilegirani oz., da se ustvarja »ansambel v ansamblu«. Štihu so očitali tudi delitev na stare in mlade igralce ter izrivanje visoke umetnosti na račun eksperimentiranja. Začetek konca Štihovega vodenja je »Hamlet«, v katerem je za glavno vlogo načrtoval Rudija Kosmača in Berta Sotlarja. Prvi bi bil del prve premiere, drugi del druge, kar je bilo povsem absurdno. Premiera je lahko ena sama in Sotlar se s tovrstno delitvijo ni strinjal, zato je na premieri naredil izgred (z odra dobesečno izrinil Kosmača) in bil suspendiran. Ansambel se je tako razdvojil – na eni strani tisti, ki so menili, da tovrstno Sotlarjevo obnašanje ni dopustno in mora biti zanj kaznovan, in na drugi strani tisti, ki so Sotlarja podpirali, saj glasno izraža nezadovoljstvo z vodstvom Drame.

4.2 Vrhunec krize in ponovni vzpon Drame v 90. letih

Nezadovoljstvo v Drami in katastrofalni odnosi med sodelavci so se prelili tudi na gledalce, ki so zaradi muhavosti nekaterih igralcev in slabih predstav, vse pogosteje zahajali v Mestno gledališče, hkrati pa je iz ansambla odšel tudi Stane Sever. Vrhunec krize je 34. seja Gledališkega sveta leta 1969, kjer Vlado Vodopivec Štihu javno svetuje, naj zapusti mesto direktorja. Štih to naposled naredi in Gledališki svet 5. 2. 1969 sprejme njegov odstop ter ga razreši do junija istega leta. A Štihov odstop razmer ni izboljšal, poglobil ji je njegov naslednik Janez Šenk, ki leta 1971 odpusti hišne režiserje Žarka Petana, Franceta Jamnika in Milana Koruna, s čimer sproži bojkot slovenskih režiserjev (ti ter nekateri dramatik in dramaturgi nekaj let zavračajo sodelovanje z ljubljansko Dramo). Temu sledijo 90. leta, ki so čas ponovnega vzpona ljubljanske Drame kot osrednjega slovenskega dramskega gledališča, v katerem se začnejo prepletati tradicionalizem in »visoki realizem« ter modernizem in postmodernizem. Ustanovo v tem času vodijo Lado Kralj, Igor Lampret, Polde Bibič, Tone Partljič itd., v sodelovanju z velikimi režiserji kot so Dušan Jovanović, Meta Hočevar, Janez Pipan, Dušan Mlakar ter že uveljavljena Žarko Petan in Milan Korun. Na odru Drame v tem času stojijo velikani slovenskega gledališča, izmed katerih mnogi delujejo še danes – Ivanka Mežan, Duša Počkaj, Majda Potokar, Jurij Souček, Štefka Drolc, Milena Zupančič, Boris Cavazza, Ivo Ban, Radko Polič, Jernej Šugman, Saša Pavček, Janez Škof in številni drugi (prav tam: 62).

5 Povzetek

Prispevek obravnava razvoj slovenskega gledališča od ustanovitve Dramatičnega društva leta 1867 do ponovnega vzpona ljubljanske Drame v devetdesetih letih 20. stoletja. V ospredju je proces postopne profesionalizacije ter preplet kulturnih, političnih in družbenih vplivov, ki so sooblikovali slovenski gledališki prostor. Posebna pozornost je namenjena odnosom med slovenskim in nemškim odrom, kasnejši evropeizaciji slovenskega gledališča in uveljavljanju novih umetniških smeri.

Osrednji del prispevka se posveča ljubljanski Drami, njenemu razvoju po letu 1919, delovanju v času italijanske okupacije ter povojnim spremembam, ki jih je odločilno zaznamovalo politično upravljanje kulturnih institucij. Pomembni osebnosti v tem času sta zlasti Slavko Jan, ki je v povojnem obdobju vzpostavil močno in mednarodno prepoznavno Dramo, ter Bojan Štih, ki je v šestdesetih letih uvedel modernistične pristope in sprožil drugo evropeizacijo slovenskega gledališča.

Prispevek izpostavi tudi številne krize, notranje konflikte in spremembe v ansamblu, ki so oblikovali umetniški utrip Drame skozi desetletja. Zaključni del predstavi stabilizacijo in ponovni vzpon ustanove v devetdesetih letih, ko se je Drama znova uveljavila kot osrednja slovenska kulturna institucija.

6 Viri in literatura

Polde Bibič, 2003: *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana: Nova revija in Slovenski gledališki muzej.

Sandra Jenko, 2017: Nemško gledališče na Slovenskem. *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ur. Barbara Orel. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 47–64.

Ivan Jerman, 1968: *Slovenski dramski igralci med drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Dušan Moravec, 1980: *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Vasja Predan, 1975: *Pogledi na ljubljansko Dramo. Živo gledališče I*. Ur. Dušan Tomše. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Štefan Vevar, 1998: *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.

LIRIKA RESNIČNOSTI: POETIČNI PRISTOPI K FILMU ABBASA KIAROSTAMIJA

Julija Plemenitaš Potočnik

1 Uvod

Sodobni dokumentarni film vse bolj preizprašuje načine, kako je mogoče prikazati resničnost. Namesto da bi jo razlagal in analiziral, jo poskuša ujeti v njeni čutnosti, prazninah in neulovljivih prehodih. Eden ključnih avtorjev takšnega pristopa je iranski filmski režiser Abbas Kiarostami, ki je s svojim minimalističnim slogom pomembno zaznamoval razvoj poetičnega dokumentarca. Raziskava zato izhaja iz vprašanja, kako formalni postopki, kot so upočasnjeni kadri, raba tišine, fragmentarna naracija in vključevanje poezije, oblikujejo specifiko Kiarostamijevega pristopa k stvarnosti. Osrednji študijski primer pri tem predstavlja film *Veter nas bo odnesel s seboj* (1999), v katerem se razkriva, kako haptični pogled preseže informativno funkcijo dokumentarnega. Metodološko so znotraj tega konteksta uporabljene teorije poetičnega dokumentarca (Bill Nichols, Andrej Šprah), koncepti slow cinema (Paul Schrader) ter filozofski premisleki o filmski zaznavi (Jean-Luc Nancy). Razvidno postane, da Kiarostamijeva poetika ne temelji na objektiviziranem prikazu dejstev, temveč na vzpostavljanju izkustvenega prostora, kjer gledalec vstopa v dialog z realnostjo kot večplastnim prostorom zunanje in notranje resnice.

2 Poetični dokumentarni film in Abbas Kiarostami

V sodobni filmski teoriji dokumentarni film ni več razumljen kot žanr, katerega temeljni namen je zgolj zvesto posredovanje realnosti. Mnogi avtorski pristopi se oddaljujejo od njegove informativne funkcije in raziskujejo estetske ter čutne dimenzije stika z realnostjo. Med modalitetami, ki jih opredeljuje Bill Nichols, je poetični način tisti, ki se najbolj odmika od objektiviziranega prikaza in preko asociacij stremi k »notranji resnici, ujeti skozi pesniško obdelavo« (2017: 102). Tak film ne temelji na linearni pripovedi, temveč na zvočno-vizualnih razmerjih. Drug pomemben vidik je, da dokumentarni film ne zajema neposredne resničnosti, temveč trenutek srečanja med snemalcem in svetom pred kamero. Zato je vsak dokumentarec obenem tudi dokument postopka snemanja, saj izbira kadra, prisotnost kamere, ritem montaže in način opazovanja neposredno vplivajo na gledalčevo doživljanje realnosti. Andrej Šprah poudarja, da sodobni dokumentarec opušča težnjo po celovitosti in preglednosti ter se usmerja k fragmentom realnosti. V tem preizpraševanju reprezentacije se dokumentarni film »spoprijema z življenjem samim« (Šprah 2010: 60). Podoben premik osvetli tudi Paul Schrader, ki transcendentalni slog opiše kot estetiko upočasnjevanja skozi katero film ustvarja prostor za srečanje z vsakdanjim (1972: 71). Poetičnost v dokumentarnem filmu tako ne pomeni interpretacije realnosti, temveč njeno razgrnitev v podrobnostih, ki gledalcu omogočajo soustvarjanje pomena. In prav v takšnem odnosu do realnosti se razkriva tudi Kiarostamijev filmski svet.

Režiser Abbas Kiarostami, eden osrednjih avtorjev iranskega novega vala, je razvil izrazito minimalističen filmski jezik. Ta temelji na uporabi neprofesionalnih igralcev, snemanju na lokaciji, ekonomični mizansceni in poudarjanju vsakdanjih situacij. Čeprav so avtorji in avtorice, kot so Forugh Farrokhzad, Dariush Mehrjui in Sohrab Shahid Saless, pomembno sooblikovali poetiko iranskega novega vala, je Kiarostami te elemente preoblikoval v izrazito osebno estetsko formo. Njegova filmska ustvarjalnost, ki obsega več deset kratkih in celovečernih del – *Okus češnje*, *Kje je hiša mojega prijatelja?*, *Pod oljkami*, – sega od otroških zgodb do filozofskih meditacij o življenju, smrti in času. Njegovi filmi niso zaprte narativne strukture, temveč odprta polja, v katerih je realnost gibljiva in nedoločljiva. Filmski pogled pa tukaj ni usmerjanje, temveč dopuščanje, da svet razkrije »odprtost nekega videnja v neko realno, h kateremu seže in mu tako dopusti, da seže tudi ono« (Nancy 2009: 11). Film se zato ne zaključuje s koncem projekcije – »življenje se nadaljuje v nadaljevanju filma, v podobi in njenem gibanju« (Nancy 2009: 34).

3 *Veter nas bo odnesel s seboj* (1999)

Kiarostamijevi filmi se med seboj prelivajo in skupaj tvorijo ciklično celoto, zaradi česar lahko skozi en sam film razberemo temeljne značilnosti njegovega celotnega opusa. *Veter nas bo odnesel s seboj* (1999) velja za eno Kiarostamijevih najbolj izčiščenih kontemplativnih stvaritev. Minimalni narativni okvir – skupina moških iz Teherana prispe v odročno kurdsko vas, kjer čaka na smrt ostarele ženske, da bi lahko dokumentirala pogrebne običaje – se nenehno upira klasični dramaturški logiki. Smrt, na katero čakajo, se izmika, čas se raztega, dogajanje stagnira. S tem film gledalca prestavi iz območja pričakovanja v območje opazovanja. Kamera nikoli ne razkrije vseh članov ekipe; pozornost je usmerjena na enega protagonista, Behzada, ki ga spremljamo pri vsakodnevnih stikih z vaščani. Posebej pomemben je njegov odnos z dečkom, ki ga vodi skozi vas in mu odstira svet vsakdanjih opravil. Ta razmerja niso zgrajena na konfliktu, temveč na drobnih, zadržanih trenutkih, ki se razporejajo v času in ustvarjajo vtis odprtega, nepopolnega sveta.

Po premieri leta 1999 je film doživel izjemen mednarodni odmev, vključno z veliko nagrado žirije na Beneškem filmskem festivalu. Kritiki so ga označili za enega vrhuncev sodobnega avtorskega filma in ga tesno povezali s tradicijo t. i. *slow cinema*, v kateri dolgi kadri, tišina in upočasnjeno dogajanje ustvarjajo prostor za čutno poglobitev. V kontekstu Kiarostamijevega opusa film povzema ključne motive, kot so podeželsko okolje, otroško perspektivo, minimalizem, neprofesionalne igralce, vendar jih pripelje do skrajno izčiščene, meditativne forme. Odsotnost sentimentalnosti in zadržanost izraza pa omogočata, da film deluje kot odprto polje, ki se nadaljuje v gledalčevem doživljanju.

3.1 Kadri in doživljanje časa

Ena ključnih značilnosti Kiarostamijeve filmske poetike je način, kako skozi kompozicijo in trajanje kadra oblikuje izkušnjo časa. Že sam uvodni kader filma je tipičen primer. Kader ne uvaja zgodbe, temveč vzpostavlja čutno atmosfero filma. Gledalec vstopa v prostor, kjer realnosti ne vlada proza, temveč se sama razpira kot lirika. V takšni zasnovi Kiarostami čas najjasneje razteza prav prek odsotnosti pogleda. V prizoru, kjer kamera kaže le Behzadov obraz med vožnjo, medtem ko sogovornika nikoli ne vidimo, nastane prostor negotovosti, ki sam oblikuje ritem časa. Podobno se zgodi na hribu, kamor protagonista vodi iskanje signala za telefon. Tam sreča delavca, ki ga vidimo zgolj prek govora, saj kamera ostaja zunaj prizorišča dogodka, medtem ko ga zvok in pripoved držita v prisotnosti. Ko se delavec poškoduje in se nanj zrušijo skalnate gmote, film vztraja v nenavadni počasnosti, ki nas potisne v drugačno zaznavanje dogajanja. Sem spada tudi motiv rojstva in smrti, ki se nikoli ne pojavita neposredno. Noseča sosedica se med enim kadrom znajde na pragu poroda – naslednjič jo vidimo že kot mater. Čas je zgoščen, pa vendar širok, skoraj oprijemljiv, kot da film sam razteguje in krči njegovo trajanje. Nancy zapiše: »Smrt je vedno blizu rojstva [...] in v *Veter nas bo odnesel s seboj* se po nosečnosti zgodi rojstvo. Morda gre vedno za rojstvo pogleda, v vsakem trenutku, v vsakem kadru« (2009: 12). Poveden je tudi prizor želvinega obračanja. Behzad jo v naglici postavi na oklep, kader pa se prekine in želva izgine iz vidnega polja. Ko se kasneje kamera vrne, se želva z naporom znova obrne in odide. To drobno zaporedje, ki temelji na izpustu in vrnitvi, razgrne poseben ritem minevanja, v katerem čas deluje kot samostojen element filmske izkušnje. S tem Kiarostami vzpostavlja poetiko trajanja, v kateri so kadri prostori, »kjer se čas zgodi«. Film ne ustvarja iluzije neprekinjenega toka, temveč nudi izkušnjo časovnosti kot gibljive, odprte in nikoli v celoti zajete realnosti.

3.2 Tišina kot estetski in eksistencialni element

Paul Schrader poudarja, da je tišina eden osrednjih izraznih elementov transcendentalnega sloga. Po njegovih besedah ta slog »ustvarja občutek svetega s tem, da se odreče spektaklu in gledalca sooči z vsakdanjim v njegovi najbolj elementarni obliki« (1972: 71). Prav v tej elementarnosti film vzpostavlja prostor, v katerem gledalec ni usmerjen k določenemu pomenu.

V filmu *Veter nas bo odnesel s seboj* tišina ni zgolj odsotnost zvoka, temveč aktivni estetski element, ki preoblikuje doživljanje časa in prostora. Dolgi odseki brez dialoga in z izčiščeno zvočno podobo gledalcu omogočajo, da svojo pozornost usmeri na drobne ritme narave, premike svetlobe in zvočno mikroekologijo vsakdanjosti. Tišina zato ne ustvarja praznine, temveč odpira polje za eksistencialno refleksijo. Podobno misel razvija Jean-Luc Nancy, ko ugotavlja, da je film »narejen iz notranje mnogoterosti, mnogoterosti podob, glasbe in besede, ne nazadnje mnogoterosti gibanja« (2009: 14). Kiarostami to mnogoterost poudarja prav s prekinjanjem zvočnega toka, saj glasba nikoli ni kontinuirana, pogosto je odsotna, zvok pa je razporejen kot niz samostojnih dogodkov. V tem razporejanju tišina prevzame vlogo prostora med podobami, v katerem se gledalec zave prisotnosti časa in lastne vpletenosti v dogajanje. Namesto glasbe v ospredje stopijo elementarni zvoki, kot so šumenje vetra, odmev korakov, oddaljeni glasovi vaščanov, hrup vsakdanjih opravil. Takšna izčiščena zvočna krajina ustvarja poudarjeno pozornost, ki omogoča, da tišina postane »glasen« prostor zaznavanja. Medtem ko zahodna tradicija dokumentarca pogosto uporablja glasbo in komentar, da gledalca vodi k razumevanju dejstev, Kiarostamijev film deluje obratno, saj namesto tega ponuja prostor interpretacije. Njegove narativne odločitve niso posledica želje po kompleksnosti in dramatičnem prepletu dogodkov, temveč rezultat zavestne redukcije. Kot poudarja Andrej Šprah, »je v jedru njegovih zavzemanj za enostavnost na delu svojevrstna esencijalizacija, ki je rezultat pozornega osredotočanja, v katerem izločanje vsakršnih odvečnih dejavnikov vzpostavlja situacijo, ko lahko povsem običajna izkušnja razkriva najgloblje izkustvo« (Šprah v Nancy 2009: 51). Tišina tako postane mesto, kjer film lahko spremljamo z vsemi čutili.

3.3 Poezija in medbesedilnost

Že sam naslov filma *Veter nas bo odnesel s seboj* razkrije njegovo tesno povezanost s poezijo. Povzet je po istoimenski pesmi Forugh Farrokhzad, ene najvidnejših iranskih pesnic 20. stoletja, katere verzi se v filmu tudi neposredno pojavijo. Pesem film umesti v tradicijo perzijske lirike, hkrati pa nakaže, da se Kiarostamijeva filmska poetika gradi na presečišču med podobo in besedo. Vnos poezije ni zgolj estetski, temveč strukturno nujen, saj razširi gledalčevo doživljanje iz vizualnega v metaforično polje. Tako je eden ključnih prizorov srečanje med Behzadom in neimenovanim dekletom v temni jami, kjer ji protagonist recitira Farrokhzadino pesem, medtem ko ona molze kravo. Dekletovega obraza nikoli ne vidimo, film pa vzpostavi intimno zvočno-čutno situacijo, v kateri verz »veter nas bo odnesel s seboj« postane temeljna metafora filma. Pesem se ustavi v njenem dihu, ritmu molže in v neverbalni reakciji, ki nakazuje, da se je med njima zgodilo nekaj bistvenega in lepega. Besedilo pesmi se prelije v filmski prostor in ga preoblikuje v lirično izkušnjo.

*V moji noči, tako kratki, žal, / se bo veter srečal z listjem. / [...]
In zaupaj svoje ustnice, polne topline življenja, / dotiku mojih
ljubečih ustnic. / Veter nas bo odnesel s seboj! / Veter nas bo
odnesel s seboj! (Farrokhzad 2022)*

S tem Kiarostami vzpostavi razmerje med filmsko podobo in poetičnim jezikom, v katerem slika ne ilustrira pesmi, temveč se z njo dopolnjuje. Film se odpira kot razširitev pesmi in pesem kot notranji glas filma. Poleg poezije pa film gradi tudi lastno obliko intertekstualnosti v odnosu do Kiarostamijevega opusa. Jean-Luc Nancy opozarja na ponavljajoče se motive, ki v različnih filmih nastopajo kot ritmični signali avtorjeve poetike. Ob prizoru kotaljenja kovinske konzerve v *Veter nas bo odnesel s seboj* spomni na sorodni prizor iz *Velikega platna*, kjer se po tleh kotali jabolko. V obeh primerih gre za gesto, ki »razgrne resnico gibanja, prav tako kot gibanje predstavlja vso resnico stvari« (Nancy 2009:

16). Podobno vlogo ima motiv avtomobila, ki se iz filma v film pojavlja kot »škafca za pogled« in hkrati kot figura nenehnega gibanja. Takšna samonanašalnost ne ustvarja zgolj avtorjeve prepoznavne estetike, temveč tudi občutek notranje intertekstualnosti, kjer se motivi vračajo in prehajajo iz enega filma v drugega. Kiarostamijeva intertekstualnost pa presega lasten opus. S pesmijo Farrokhzad se film navezuje na širši kulturni horizont iranske književnosti, obenem pa se umešča med tradicije poetičnega filma, kakršne so razvijali avtorji, kot sta Robert Bresson, Béla Tarr in Andrej Tarkovski. *Veter nas bo odnesel s seboj* je zato mogoče razumeti kot prostor med filmom in poezijo, med avtorjevim opusom in širšo umetniško tradicijo. Medbesedilnost in poezija nista dodatek, temveč srčika Kiarostamijeve poetike, ki njegovo filmsko govorico umešča tako v specifični iranski kulturni prostor kot v univerzalni prostor filmske lirike.

4 Sklep

Veter nas bo odnesel s seboj pokaže, da Kiarostamijev pristop k dokumentarnosti presega informativno in reprezentativno logiko klasičnega dokumentarca ter se umešča v polje poetičnega načina, kot ga opredeljuje Bill Nichols. Film ne vzpostavlja enoznačne resničnosti, temveč ustvarja estetski prostor, v katerem se pomen rojeva v počasnih kadrih, tišini, fragmentarnosti in intertekstualnih navezavah. Kot gledalci tako nismo nagovorjeni z dejstvi, temveč z izkušnjo odprtosti, ki nas povabi k lastnemu soustvarjanju smisla. V tem pogledu se Kiarostamijeva poetika približa transcendentalnemu slogu Paula Schraderja, ki poudarja upočasnjeno ritmizacijo, tišino in zadržanost kot elemente, skozi katere film postane prostor kontemplacije. Tišina v *Veter nas bo odnesel s seboj* ni odsotnost zvoka, temveč zvočna forma, ki nas usmeri k zaznavanju časa, prostora in lastne gledalske pozornosti. S tem se film navezuje tudi na Šprahovo razumevanje sodobnega dokumentarca kot umetnosti razpok, fragmentov in nedorečenosti, saj prav ti elementi omogočajo, da iz vsakodnevnih situacij vzniknejo najgloblje razsežnosti resničnosti. Jean-Luc Nancy Kiarostamijevo kinematografijo opredeli kot kinematografijo odprtosti – takšno, ki v gledalcu vzpostavlja sposobnost gledanja samega, sposobnost biti navzoč v trenutku. V *Veter nas bo odnesel s seboj* to pomeni, da film ne vodi pogleda, temveč ga sprošča; podoba, gibanje in tišina ne služijo pripovedi, temveč omogočajo izkušnjo sveta v njegovi gibljivi, nepopolni in čutni prisotnosti. Vključitev pesmi Forugh Farrokhzad film še dodatno umesti v tradicijo iranske poezije in odpira univerzalna vprašanja minljivosti, ljubezni in smrti. Medbesedilnost se tako razteza v dveh smereh: navzven, proti kulturnim horizontom perzijske lirike, in navznoter, proti Kiarostamijevemu lastnemu opusu, kjer se motivi, situacije in ritmi vračajo kot stalni glasovi njegove poetike.

Veter nas bo odnesel s seboj se tako izkaže kot osrednji primer filmske lirike resničnosti, pristopa, ki film razume kot način mišljenja, ne kot reprezentacijo resnice. Kiarostamijeva estetika nas uči, da resničnost v filmu ni danost, temveč odnos, nekaj, kar nastaja v prostoru med podobo in gledalcem, v tišini, v času, v fragmentu. Zato njegova poetika ostaja ena najbolj prodornih v sodobnem avtorskem filmu. Razpira možnost, da film ne posnema sveta, ampak ga s svojo odprtostjo omogoča.

5 Viri in literatura

Farrokhzad, Forugh. 2022. *Let Us Believe in the Beginning of the Cold Season: Selected Poems*. Prevedla Elizabeth T. Gray, Jr. New York: New Directions Publishing.

Nancy, Jean-Luc. 2009. *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Spremna beseda Andrej Šprah. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.

Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. 3. izd. Bloomington: Indiana University Press. Dostopano prek JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2005t6j>

Schrader, Paul. 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.

The Wind Will Carry Us. 1999. Režija Abbas Kiarostami. V glavnih vlogah Behzad Dourani, Noghre Asadi in Roushan Karam Elmi. Pariz: MK2 Productions.



Letnik 7 2024/25

REVILJA PERUN

36





II. KRITIKA





IZA STREHAR: NEZAKONSKE MATERE

Piše: Zala Mele

Literarno delo Ize Strehar *Nezakonske matere* (2023), ki je leta 2024 prejelo prestižno Grumovo nagrado za najboljšo dramsko besedilo, na samem začetku svojega bralca seznanja z Ester, skorajda stereotipno milenkico svojega kronotopa, ki pri svojih dvaintridesetih letih živi v družinski meščanski hiši z mamo Rebeko (imeti lastno stanovanje v Sloveniji leta 2023 namreč ni ravno dosegljivo), ki ni zares sposobna ali voljna imeti zdravih in neciničnih romantičnih razmerij, ki svoje stiske rešuje s pomočjo mame Rebeke, prijateljice Brigitte, joge, meditacije in v skrajnih primerih tudi bolj ali manj izdatne mere alkohola in ki nepričakovano in nenačrtovano zanosi. Ester se odloča, ali naj otroka obdrži ali ne: nekega dne se zaupa mami Rebeki, ki posledično začne razmišljati o prodaji hiše, da bi se lahko tako ona kot Ester osamosvojili in odselili vsaka v svoje stanovanje. Rebekini načrti se razblinejo, ko ji bivši mož Rafko zaupa precej tehten razlog, zakaj družinske hiše ne more kar tako prodati: pred dvaintridesetimi leti je namreč njeni babici Evi pomagal na vrt zakopati truplo njenega moža Mihaela, potem ko ga je slednja ustrelila. Rafkovo priznanje sproži boleče razkrivanje tragične usode Esterine in Rebekine družine, v kateri imata vidnejšo vlogo Rebekina mama Avan in Avantina mama Eva.

Naslov literarnega dela sicer sugerira vprašanje izvenzakonskega materinstva in njegove družbene marginalizacije kot (edine) centralne teme, vendar so *Nezakonske matere* bistveno ambicioznejše. Pred svojim bralcem namreč razgrinjajo surovo iskren prikaz alkoholizma, duševnih bolezni (natančneje shizofrenije), osamljenosti in prepuščenosti samemu sebi ter predvsem travmatične izkušnje druge svetovne vojne, ki protagoniste dramskega besedila odločilno zaznamuje in jih tudi odločilno določa, celo več desetletij po svojem koncu. Razkrivanje zgodbe Esterine in Rebekine družine je napeto in premišljeno razporejeno skozi celotno literarno delo, katerega prizori razkrivajo resnico o dogajanju leta 1945, o dogajanju leta 1991 in o dogajanju leta 2023 – oziroma o Avanimem rojstvu, o umoru Mihaela in o soočanju Ester in Rebeke z zamolčano družinsko zgodovino.

Protagonisti *Nezakonskih mater* so prepričljivi liki, saj so njihova dejanja oziroma njihove odločitve dosledno motivirane na podlagi lastnih travmatičnih izkušenj, ki so jim bili podvrženi (Mihael se denimo odreče označenemu grobu, da bi se tako simbolno poskusil oddolžiti za povojne poboje v Kočevskem Rogu, pri katerih je sodeloval) – izpostaviti gre, da dramsko besedilo navkljub vsem razsežnostim travmatične bolečine, ki jo tematizira, nikoli ne zapade v moralizem ali patetičnost. Svojemu bralcu prek postopnega razgrinjanja resnice o Esterini in Rebekini družini namreč omogoča, da lahko brez apriornega obsojanja poskuša razumeti nekatera praviloma radikalno tuja dejanja, kot so poboji žensk in otrok ter incestuozno posilstvo (kar pa nikakor ne pomeni, da literarno delo na kakršenkoli oziroma na še tako subtilen način slednje relativizira). Pri protagonistih gre omeniti njihova imena, ki so povečini bibličnega izvora in ki so vsaj v nekaterih primerih izrazito pomenljiva (Esterina prababica Eva si denimo deli ime s prvo žensko, kar nakazuje, da je njena unikatna življenjska izkušnja vendarle bolj univerzalna, kot se zdi na prvi pogled).

Literarno delo ni komunikativno zgolj zaradi za sleherni čas in za sleherni prostor relevantnih vprašanj, vendar tudi zaradi svojih didaskalij, ki so v tem primeru bolj kot usmerjanju morebitne uprizoritve v najširšem pomenu besede namenjene vzpostavljanju dialoga s svojim bralcem, tudi glede (ne)objektivnosti in (ne)parcialnosti zgodovinskega spomina: »Zgodovina je zanimiva stvar, razložena z različnih perspektiv z različnimi poudarki in detajli glede na čas, prostor in osebo, ki se z njo ukvarja. // [...] // Namen spomina je, da preživimo našo [sic] realno sedanost. // In kaj je realnost? Tisto, kar si naši možgani v določenem trenutku izberejo, da je realnost. // Ker je trenutkov več, je tudi realnosti več in z več različnimi realnostmi, [sic] je tudi preteklost brana različno. // Različne generacije različne zgodbe povedo različno.« Komunikativnosti *Nezakonskih mater* pripomore tudi dramatičarkino postmodernistično oglašanje v didaskalijah, ki niti ne razbijajo fikcijske stvarnosti toliko, kolikor opominjajo na njene realne korenine.

Jezik literarnega dela je tekoč, neposreden in mestoma dodatno karakterizira njegove protagoniste: jezik dvaintridesetletne Ester se tako razlikuje od jezika njene skoraj stoletne prababica Eve, saj vsebuje denimo več slengovskih izrazov in psovki, ki pa ne delujejo vulgarno. Vseeno gre nujno izpostaviti aspekt jezika Nezakonskih mater, ki je opazno šibek in lahko izrazito poslabša bralno izkušnjo, in sicer njegovo slovnično in pravopisno (ne)pravilnost. Dramsko besedilo, sicer objavljeno in prosto dostopno na portalu sigledal.org, vsebuje precejšnje število napak, ki jih na nikakršen način ni mogoče pripisati dramatičarki poetiki, temveč odsotnosti lektorskega pregleda, kot je recimo jasno razvidno iz primerov »možgane tipa, ki **ga se ga** da ukanit« in »Eva nadaljuje s svojo **pripovedujo**« [posamezne besede v obeh navedkih krepko označila Z. M.], kar je posebej zaskrbljujoče glede na dejstvo, da gre za dramsko besedilo, nagrajeno z Grumovo nagrado.

Literarno delo Ize Strehar Nezakonske matere je torej boleče neposreden in iskren prikaz usode družine, ki jo bistveno določa travma izkustva druge svetovne vojne in dogajanja neposredno po slednji, izkušnja izvenzakonskega materinstva pa niti ne toliko. Napetost, ki jo stopnjujejo kratki prizori, v katerih se izmenjujejo različni časi in različni prostori (kar po besedah žirije za Grumovo nagrado uvaja jezik filma), se prepleta s surovo izpovedno močjo, katere vrhunec je prizor v Kočevskem Rogu leta 1945. Dramsko besedilo tako svojega bralca ne izpusti od začetka do konca in z njim ostane še dolgo po prebrani besedi »ZASTOR«.

FERI LAINŠČEK: PETELINJE JAJCE

(Beletrina, Ljubljana 2023)

Piše: Nika Pinter

Feri Lainšček nas v romanu *Petelinje jajce*, nadaljevanju avtobiografsko obarvanega *Kurjega pastirja*, ponovno popelje v čas in prostor svojega zgodnjega otroštva, med revne, a srčne ljudi panonske ravnice. Roman prinaša v slovensko prozo svežino s premišljeno uporabo redkega pripovednega sloga magičnega realizma, kot ga pri nas poznamo predvsem pri Marjanu Tomšiču in Florjanu Lipušu. Lainščkov pristop pa se z literarno širino in notranjo logiko sveta lahko primerja tudi z deli Gabriela Garcíe Márqueza. A če Márquez ustvarja kolektivno epopejo družinske in narodne zgodovine, Lainšček ostaja osredotočen na posameznika in njegova eksistencialna vprašanja v okviru majhne, vase zaprte skupnosti.

Roman je spoj resničnosti, domišljije, sanj in prikazovanj, pisan z lirično občutljivostjo, toplino in melanholijo. Jezik bogatijo metafore, narečni izrazi, ritmičnost in ponavljanje, kar ustvarja poseben pripovedni tok ter odpira vrata mitičnemu svetu. Lainšček izhaja iz slovenske realistične tradicije, a jo presega z elementi postmodernizma, magičnega realizma ter navezovanjem na ljudsko izročilo in mitologijo. »Babica je pravila, da če petelin nese jajce, se bo zgodilo nekaj, česar se nihče ne bo mogel spomniti.« Že sam naslov kot simbol vraževerja in mitološke domišljije napove drugačno dožemanje resničnosti, kjer ima svoje mesto tudi čarobno, iracionalno, intuitivno. Čeprav roman prehaja med realnim in fantastičnim, ohranja notranjo logiko sveta, ki temelji na kolektivni zavesti skupnosti. Liki verjamejo v mitsko, zato njihova dejanja sledijo pravilom tega sveta.

Zgodba *Petelinjega jajca* se nadaljuje tam, kjer se je končal *Kurji pastir*. Srečamo znane like, kot sta cestar Pištek in njegova žena Trejzka, ki sta ponovno postala starša. Živita v skromni koči pod slamnato streho, v kateri ni elektrike, življenje pa teče ob soju petrolejk. Pištek je kompleksen lik, samosvoj in načelen, nepopustljiv upornik, ki svoje poglede brani kot na fronti. Obenem pa je skrben mož in oče, človek trdega dela in čiste vesti. Njegova žena Trejzka, bogaboječa in skromna, se v vsem podreja možu in sinu, ne išče priznanja zase in ostaja tiha opora celotne družine. V njej pisatelj izriše ganljiv in hkrati pretresljiv portret ženskega položaja v odročnih podeželskih okoljih, kjer je bila ponižnost pogosto razumljena kot naravna vloga ženske, kot nekaj samoumevnega in skoraj božjega. Revščina družine ni izjema, temveč realnost povprečne družine, ki je pisatelj ne olepšuje, a tudi ne drammatizira. Ne išče krivcev, temveč preprosto pokaže, kako je (bilo) življenje.

Pisatelj ne beži pred resnico – njegov pogled na povojni čas, družbene razmere in odnose med oblastjo in malim človekom je neizprosno, mestoma celo oster. Kritičen je tudi do lastnega okolja, a vedno z razumevanjem in globokim čutom za človeško ranljivost. V *Petelinjem jajcu* je združeno eksistencialno vprašanje s kulturno marginalnostjo, s čimer roman v slovensko literaturo prinese glas manjših, pogosto prezrtih skupnosti, a to stori brez nacionalističnega patosa ali etnografskega eksotizma.

Lainšček izhaja iz specifične prekmurske mitologije in ljudskih pripovedi, saj uporablja avtohtone motive in s tem osvetljuje prekmursko identiteto, hkrati pa tematizira družbene spremembe, ki so zarezale v tradicionalni svet, kot so modernizacija, migracije in razkroj skupnosti. Roman tako svojo dvoplastnost razkriva na več ravneh; na ravni pripovedovalca in pripovedi, na ravni resničnosti ter na eksistencialni ravni. Lainšček piše o ujetost med dvema svetovoma, notranji razdvojenosti posameznika med tradicionalnim in modernim. »Bal se je mesta, ker tam nihče ne ve, kdo je tvoja mati. Bal se je doma, ker vsi vedo preveč.« A prav tako tematizira strah pred neznanim, ki pride z eksistencialno potrebo po preseganju omejitev. »Ko je gledal čez reko, se mu je zazdelo, da onkraj ni ničesar. In vendar si je želel tja.«

Središče pripovedi pa je mali Ferek, ki je radoveden, intuitiven otrok z izjemno domišljijo in šestim, celo sedmim čutom. Ne sprejema lahkih odgovorov, ne neha spraševati, zakaj je svet takšen, kot je, in ali ga je mogoče razumeti. Odraslim ne zaupa povsem, saj sumi, da niti sami ne vedo, kako stvari



zares stojijo. Njegov notranji svet je bogat, prepleten z mitološkimi bitji, nadnaravnimi prikaznimi in simboli iz kolektivnega nezavednega, ki jih pisatelj spretno vpenja v zgodbo – imamo belo vilo, psoglavce, kačo s kronico želja in ciganko Rozo. Ferek se naravno giblje med svetom dejanskega in svetom sanj, in tako nenehno ustvarja še tretji prostor, ki je njemu lasten, kjer pa je mogoče prav vse.

Petelinje jajce je roman spomina. Je poklon otroštvu, svetu, v katerem je revščina obstajala, a ni pomenila bede, in ljudem, ki so tudi v najtežjih razmerah ostali zvesti upanju in človečnosti. Gre za estetsko izjemno dodelano, tematsko bogato in literarno inovativno delo, ki spretno prepleta regionalno specifičnost s širšimi univerzalnimi temami. Lainšček s prefinjenim jezikom, simboliko in mitološkimi motivi presega zgolj etnografski portret Prekmurja, saj odpira eksistencialna vprašanja, ki so aktualna tudi izven časovnega in geografskega okvira.





JEZIK







PREVAJALSKA VAJA





Letnik 7 2024/25

REVILJA PERUN

46



JOANNA BATOR: BEG MEDVEDKE

Prev. JASNA REŠČIČ

ZELENE MUŠNICE

Tam sem ju videla prvič. Mislim, da sta me opazovala že daljši čas. Dva nekaj let stara dečka, ki sta se skrivala za drevesom, kot to počnejo otroci, ko dražijo odrasle. Zdaj naju vidiš! Zdaj naju ne! Višji je imel zeleno volneno kapo enako tisti, ki sem jo našla, nižji pa skuštrane črne lase. Hej! Sem zaklicala, onadva pa sta za trenutek obstala, se zasmejala in zbežala. Izginila sta tako naglo, da se mi je za trenutek zdelo, da je bil vse samo privid: njune svetleče se oči, beli zobje in smeh. Toda še vedno so se premikale veje grmov, s katerih je rosa kapljala tam, kjer sta se jih v teku dotaknili telesi otrok.

Ali sta se res smejala? Mogoče sta pa ihtela? Morda sta potrebovala pomoč? Zaskrbljeno sem jima sledila. Gnala me je nerazložljiva notranja sila, čeprav sem si razlagala, da hočem samo mlajšemu vrniti kapo. Bila sem prepričana, da je njegova. Toda nisem ju srečala. S sledovi zaznamovana stezica se je pretrgala v močvirju, ki so jo prerili merjasci in pri kateri je stala lovska preža. Tu je rasla cela preproga zelenih mušnic in njihovi neznatni zelenkasti klobuki so se kot opali svetili v vlažnem zraku. Še nikoli nisem videla toliko strupenih gob skupaj, kot da bi jih sem zvalila neka obljuba ali zlonamerna nakana. Gobe so me vedno privlačile. Niti živali, niti rastline, tihe mojstrice razkroja, ki vase prevzemajo mrtvo in same naseljujejo živo.

Začutila sem bolečino v prsih in dušenje, čeprav je bilo mrzlo. Naslonila sem se na drevo, da bi prišla k sapi. Zdelo se mi je, da od daleč slišim korake in šelest listov. Začela sem že upati, da sta to dečka in da sta se samo skrila pred mano. Tedaj se je moje roke dotaknilo nekaj vlažnega in mrzlega. Bil je nos velikega psa z rumenorjavim telesom in črnim smrčkom. Videti je bil malo kot primat in malo kot lev. Zdel se je neresničen v svoji nečistokrvni lepoti. Ne bojte se ga, me je pomiril moški, ki se je pojavil poleg svoje živali, čeprav sem že sama opazila prijazne oči sredi zverinine velikanske glave. Ste v redu? Je vprašal prišlek. Pomirila sem ga rekoč, da ja, vendar ga to najbrž ni prepričalo. Ste morda videli dva dečka? Še malo prej sta bila tu. Izgubila sta kapo. Pogledal me je pozorno in rahlo sumničavo. V gozdu se čudna žena opira ob drevo kot bi bila pijana, potem pa se še izkaže, da je izgubila otroka. Nikogar nisem videl, je mirno odgovoril neznanec, pes pa je najprej pogledal njega in potem mene, kot da bi bil drugačnega mnenja. Njegove blatne šape so bile tako velike kot medvedje, vlažni nos je pozorno vohal. Lev, opica in medved v eni živali. Rada bi imela takega kolega.

Neznani pes je v meni nenadoma prebudil nostalgijo, ki je bila polna pozabljenih nežnosti. Muca, ki je bila z mano več kot dvajset let, je umrla preden sem zbolela. Pomislila sem, da zdaj ne morem več vzeti ljubljénčka, niti starega in opešanega, ker tega ne moreš narediti ne psu in ne mački, lahko pa vsaj najdem ta dva dečka in jima vrnem kapo. Za vruga, toliko pa menda še zmorem. Moški in njegova lepa žival sta me pospremila do poseke, saj, kot kaže, nista bila prepričana, da je z mano vse v redu. Pes me je dregal z nosom, kot bi preverjal, če sem živa, ali me poskušal potolažiti. Morda pa je preprosto čutil smrtno bolezen. Psi menda to zmorejo, saj živijo v svetu vonjav, ki so za nas nepredstavljive, in zato me je gledal s sočutjem. Boste gotovo zmogli? Lahko vas pospremliva do doma. Zahvalila sem se in odrekla, čeprav se nisem hotela ločiti od njiju.

Bator, Joanna, 2022: *Ucieczka niedźwiedzicy*.
Krakow: Wydawnictwo Znak. 90–92

GRZEGORZ UZDAŃSKI: *KAKO PREVIJATI DOJENČKA NA POTI*

Prev. JOANNA URBAŃSKA

Če smo z dojenčkom na poti je najbolje najti restavracijo s previjalno mizo (zdaj ima že veliko restavracij povsem spodobne previjalne mize na straniščih) če v bližini ni restavracije ali bencinske črpalke (tudi tam lahko najdemo previjalno mizo, čeprav pogosto v slabšem stanju) potem namestimo previjalno podlogo na katero koli ravno površino (miza je po navadi najboljša ampak lahko je tudi klop) če ni ne miz ne klopi sploh nobenega pohištva (čeprav v gozdu so nadstreški) previjamo dojenčka v vozičku če nimamo vozička in v bližini ni nadstreškov namestimo previjalno podlogo na raven del terena (najbolje še na napol zviti odeji) če ne vemo kako ga najti ker je noč in je mrzlo in kmalu nas bodo ujeli vas bodo ujeli takoj zapustite ta priročnik prebivate v njem nezakonito vrnite se do bodeče meje tega priročnika v luknjo skozi katero ste prišli noter ta priročnik je za nas bele starše z našimi belimi dojenčki tako zelo jih imamo radi sama misel da bi lahko prestrašeni v gozdu ne smete biti v tem priročniku zagotovo imate neke svoje (na teh beloruskih straneh v svojih skupinah v teh jezikih ki niso jeziki nekaj o Alahu verjetno in še neki kriki) zapustite ta priročnik

Vir: <https://magazynpismo.pl/kultura/poezja/grzegorz-uzdanski-jak-przewijac-dziecko-pozadomem/?seo=pw>

NIKOLAJ MIHAJLOVIČ KARAMZIN: SIERRA MORENA

Prev. VID STAJNKO

V cvetoči Andaluziji – tam, kjer šelestijo veličastne palme, kjer dehtijo mirtovi gaji, kjer se počasi pretaka vodovje veličastne reke Guadalquivir, kjer se vzpenja Sierra Morena, ovenčana z rožmarinom, sem videl lepotico, ko je otožna in žalostna stala ob spomeniku Alonsa, oprta nanj s svojo roko, ki je bila bela kot lilija; žarek jutranjega sonca je pozlatil belo žaro in oplemenitil lepoto nežne Elvire; njeni rjavi lasje so se razpustili po ramenih in padli na črni mramor.

Elvira je ljubila mladega Alonsa, on pa je ljubil njo in upal, da bo kmalu postal njen soprog, vendar je ladja, na kateri je plul iz Mallorce (kjer je živel njegov oče), doživela brodolom. Ta grozna novica je pretresla Elviro. Njeno življenje je viselo na nitki ... Naposled se je obup prevesil v tiho žalost in izmučenost. Svojemu ljubemu je postavila marmorni spomenik in ga vsak dan oblivala s solzami.

Svoje solze sem mešal z njenimi. V mojih očeh je uzrla podobo svoje žalosti, v občutjih mojega srca je spoznala svoja lastna čustva in postal sem njen prijatelj. Prijatelj! ... Kako lepa je bila ta beseda v njenih ustih! Tedaj sem ji prvič poljubil roko.

Elvira mi je pripovedovala o svojem nepozabnem Alonsu, opisovala je lepoto njegove duše, svojo ljubezen, navdušenje, blaženost in potem obup, žalost, otožnost in naposled uteho, tolažbo, ki jo je njeno srce našlo v nežnem prijateljstvu. Tedaj se je Elvirin pogled lesketal svetleje, privlačnost njenega obraza je oživila in se zanetila, njena roka je goreče stiskala mojo.

Oh! V mojem srcu je divjal plamen ljubezni: srce je gorelo od mojih občutij, kri je kipela in moral sem tajiti svojo strast!

Tajil sem jo, dolgo sem tajil. Jezik si ni drznil omeniti tega, kar je v sebi čutila moja duša, kajti Elvira je prisegla, da ne bo ljubila nikogar, razen svojega Alonsa, prisegla je, da drugič ne bo ljubila. Grozna prisega! Zaprla mi je usta.

Bila sva neločljiva, skupaj sva se sprehajala na rodovitnih bregovih veličastne reke Guadalquivir, sedela ob njenih žuboreče vodah, ob otožnem spomeniku Alonsa, tiho, ne da bi spregovorila; govorili sta le najini srca. Ko se je Elvirin pogled srečal z mojim, se je spustil na tla ali pa se obrnil proti nebu. Zaslišala sta se vzdih, ki sta se združila in se pomešala ter z zefirjem izginila v zraku. Toplota prijateljskih objemov je včasih vzbudila drget v nežnih Elvirinih prsah, rdečica se je razlivala po obrazu lepotice, čutil sem hiter ritem njenega srca, čutil sem, kako se je hotela pomiriti, kako se je trudila zadržati kipečo strast, kako je hotela govoriti ... A besede so zamirale v ustih. Mučil sem se in hkrati užival.

Temna noč naju je pogosti ujela v oddaljeni samoti. Zveneč odmev je ponavljal šum slapov, ki se ga je slišalo med visokimi soteskami Sierre Morene, v njenih globokih razpokah in dolinah. Močan veter je valoval in mešal zrak, škrlatni bliski so se vili na črnem nebu ali pa je blede luna vzhajala nad sivimi oblaki. Elvira je imela razvet značaj: povelečeval, navduševal in hranil je njeno dušo.

Bil sem z njo! ... Veselil sem se temnega nočnega mraka. Zbliževal je najini duši, skrival je Elviro pred vso naravo, jaz pa sem se še bolj živo, še bolj neločljivo užival v njeni navzočnosti.

Ah! S srcem se lahko boriš dolgo in prizadevno, a kdo ga bo premagal? Buren tok razjarjenih voda trga vse pregrade in kamnite gore razpadajo zaradi moči snovi, skrite v njihovih nedrjih.

Moč mojih občutij je premagala vse in strast, ki sem jo dolgo tajil, je bila razkrita v nežnem priznanju.

Stal sem na kolenih in solze so tekle kot reka. Elvira je bledela in zardevala. Znamenja strahu, dvoma, žalosti in lahne utrujenosti so se izmenjevali na njenem obrazu!

Podala mi je roko z nežnim pogledom.

»Okrutni si!« je rekla Elvira, a njen sladki glas je omehčal grobost tega očitka. »Okrutnež! Niso ti dovolj kratka občutja prijateljstva, siliš me prelomiti sveto in veličastno obljubo! ... Naj nebeški blisk udari krivoprisežnico! ... Ljubim te! ...« Moji goreči poljubi so zapečatili njena usta.

Moj bog! ... To je bila najsrečnejša minuta v mojem življenju!

Elvira je pristopila k Alonsovemu spomeniku, se spustila na kolena, objela belo žaro in rekla z ganjenim glasom: »Senca ljubega Alonsa! Boš oprostila svoji Elviri? ... Prisegla sem ti večno ljubezen in vedno te bom ljubila, tvoja podoba se bo vtisnila v moje srce, vsak dan bom s cveticami krasila tvoj spomenik, moje solze se bodo vedno mešale z jutranjo in večerno roso na tem hladnem marmorju! Prisegla sem tudi, da ne bom ljubila nikogar, razen tebe ... a ljubim! ... Ah! Računala sem na svoje srce, a prepozno uzrla nevarnost. Srce je žalovalo, bilo je osamljeno v prostranem svetu, iskalo je uteho, prijateljstvo se je pojavilo kot venec nedolžnosti in dobrote ... Oh! ... Ljubezniva senca! Boš oprostila svoji Elviri?«

Moja ljubezen je bila leporečna: pomiril sem jo in vsi oblaki v njenih angelskih očeh so izginili.

Elvira je določila datum najine večne združitve, se predala nežnim občutjem, jaz pa sem užival ob nebu! Vendar nad nama se je pripravljala nevihta ... Roka mi trepetala!

Vsi v Elvirinem gradu so se veselili, vse se je pripravljalo za poročno slavje. Njeni sorodniki so me vzljubili, Andaluzija bi morala postati moja druga domovina.

Vrtnice in lilije so že dehtele na oltarju, navdušeno sem se približeval združitvi s prečudovito Elviro, s sladkim trepetanjem srca, duhovnik se je že pripravljal, da potrdi najino zvezo z blagoslovom, ko se je nenadoma pojavil neznanec, v črnih oblačilih, z bledim obrazom, mrkega videza: v njegovih rokah se je svetilo bodalo!

»Zahrbtnica!« je rekel Elviri. »Prisegla si mi večno zvestobo, a si nanjo pozabila! Jaz sem ti prisegel ljubezen do groba: umiram ... in te ljubim! ...« Kri je tekla iz njegovega srca, bodalo si je zasadil v prsi in padel mrtev na pod oltarja.

Elvira je bila pretresena kot bi jo stresel blisk, bila je iz sebe, z grozo je vzkliknila: »Alonso! Alonso! ...« in padla v nezavest. Vsi so stali nepremično. Nepričakovano strašnega dogodila je presenetila prisotne.

Ta blede neznanec, ta grozni samomorilec je bil Alonso. Ladja, na kateri je plul iz Mallorce, je doživela brodolom, a so ga Alžirci izvlekli od morja, da bi ga zaslužnili. Čez eno leto je dočkal svobodo, hitel je k predmetu svoje ljubezni, slišal je o Elvirini poroki in se odločil, da jo bo kaznoval ... s svojo smrtjo.

Elviro sem odnesel iz cerkve. Ovedla se je, toda plamen ljubezni je za vekomaj ugasnil v njenih očeh in srcu. »Nebo je kaznovalo krivoprisežnico,« mi je rekla Elvira, »jaz sem

Alonsova morilka! Njegova kri me žge. Zapusti nesrečnico! Zemlja se je razprostrla med nama in zaman boš stegoval svoje roke! Brezno naju je ločilo za vekomaj. S svojimi pogledi lahko le razširiš neozdravljivo rano mojega seca. Zapusti nesrečnico!«

Moja žalost, moj obup je nista mogla ganiti — Elvira je pokopala nesrečnega Alonsa na mestu, kjer je nekoč objokovala njegovo domnevno smrt in odšla v najstrožji ženski samostan. Ah! Ni se želela posloviti od mene! ... Ni želela, da bi jo še zadnjič objel z vsem žarom svoje ljubezni in videl v njenem pogledu vsaj sočutje za mojo usodo!

Bil sem pretresen, v sebi sem iskal občutja, a srce, podobno kamnu, je bilo v mojih prsah, iskal sem solze, a jih nisem našel, mrtva, strašna samota me je obkrožala.

Dan in noč sta se zame zlili v večni mrak. Dolgo nisem poznal ne spanca ne počitka, potikal sem se po mestih, kjer sva bila skupaj z okrutno in nesrečno Elviro; hotel sem najti sledove, ostanke moje Elvire, odtise njene duše ... Vendar sta me vsepovsod čakali hlad in tema!

Včasih sem se približal k osamljenim stenam samostana, v katerega je odšla neizprosna Elvira: tam so se vzpenjali strašni stolpi, železni zapahi na vratih so počrneli, tam je prebivala večna tišina in nek notranji glas mi je govoril: »Zate več ni Elvire!«

Naposled sem odšel iz Sierre Morene, zapustil Andaluzijo, Španijo, Evropo; videl sem turobne ostanke stare Palmire, nekoč slavne in mogočne, in tam, oprt na razvaline, poslušal globoko, leporečno tišino,

PREVAJALSKA VAJA

ki je vladala v tej zapuščenosti in ki so jo prekinjali le bliski. Tam, v objemu melanholije, se je moje srce omehčalo, moje solze so orosile suho tlenje; tam sem ob razmišljanju o življenju in smrti ljudstev živo občutil ničevost vsega zemeljskega ter si rekel: »Kaj je človeško življenje? Kaj je naš obstoj? En trenutek in vse izgine! Srečen nasmeh in solze žalosti bo pokrilo prgišče črne zemlje!« Te misli so čudežno pomirile mojo dušo.

Vrnil sem se v Evropo in bil nekaj časa na udaru ljudi, ki sem jih nekoč imel rad; želel sem obiskati tudi Andaluzijo, Siero Moreno in izvedel sem, da se je Elvira preselila v nebeški samostan; potočil sem solze na njenem grobu in jih za vselej obrisal.

Hladen svet! Zapustil sem te! Blazna bitja, imenovana ljudje! Zapustil sem vas! Besnite v svojih divjih izbruhih, mučite, ubijate drug druga! Moje srce je za vas mrtvo in vaša usoda ga ne gane.

Sedaj živim v državi turobnega severa, kjer so moje oči prvič osvetlili sončni žarki, kjer me je veličastna narava iz nedrja ravnodušja sprejela v svoj objem in me priključila sistemu efernega obstoja, živim v osami in poslušam burje.

Tiha noč – večni mir – sveta tišina! Vam, vam razpiram roke!

LJUDMILA PETRUŠEVSKA: BOG POZEJDON

Prev. URŠA GLUŠIČ

Po naključju sem v primorju naletela na svojo prijateljico Nino, ne več najmlajšo žensko z najstniškim sinom. Nina me je odpeljala k sebi domov in zagledala sem nekaj neobičajnega. Če pogledamo le vhod, odmevajoč, visok, z marmornim stopniščem, nato pa stanovanje samo, obloženo s sivo volneno tkanino, s prevladujočo barvo temnega lesa in škrlatnega sukna. Vse to je izgledalo sijajno, kot na sliki v modni reviji »L'Art Décoration«, umetnost dekoracije, in prav taka je bila kopalnica, po tleh obložena s sivim suknom, z modrikastim porcelanastim umivalnikom in ogledali – sanjsko! Nisem mogla verjeti svojim očem, Nina pa je ohranila svoj večno izčrpan, izmikajoč pogled in me odpeljala v sobo s tremi na stežaj odprtimi vrati, temno, a enako elegantno, z nepričakovano veliko nepostlanih postelj. «Kaj si se poročila?» sem vprašala Nino, ona pa je s pogledom zaposlene gospodinje, zaskrbljeno, čeprav se ničesar ni dotaknila, odšla skozi ena vrata. Spomnim se razkošne sobe, kot v hotelu, z vgradnimi omarami, dolgimi približno štiri metre na vsaki strani in visečimi oblekami na obešalnikih. Kako sta se tako bogastvo in obilje zgrnila na ubogo Nino, ki nikoli ni imela niti spodobnega perila, za zimo pa je imela en večni plašč in tri obleke, eno bolj grozno od druge? Poročila se je, ampak kam, sem, v to divjino, v primorsko praznino, kjer ljudje ne živijo, ampak čakajo poletje, da bodo lahko oddajali in oddajali sobe. Tu pa so stopnice, hodniki, prehodi, pa še stanovanje sem zapustila skozi napačna vrata in se znašla na sosednjem belo-marmornem vhodu, kamor so že vstopali šolarji z učiteljico na ekskurzijo.

No, poročila se je, ampak izkazalo se je, da je Nina svoje enosobno stanovanje v Moskvi, kjer je živorarila s sinom, zamenjala za te apartmaje – in to s celotnim pohištvom, posteljnino in celo oblačili! Torej se lastniki niso ničesar dotaknili, samo pospravili so, očitno pa se niso izselili. Zato tudi Ninin zaskrbljeni izraz, saj sta bili dve odvečni postelji v spalnici pravzaprav postelji lastnice in njenega sina, molčečnega mladega ribiča s polnimi lici. Kot je bilo vidno, je lastnica še naprej hitela po gospodinjsstvu, za mizo smo sedli pod njeno okrilje, obnašala se je natanko tako, kakor da bi bila dobra, tiha tašča, Nina pa njena spoštovana snaha, zaradi katere se tašča žene in razdaja po hiši, a v resnici ohranja položaj družinske matere in glave gospodinjsstva, ne da bi snaho spustila k čemur koli.

Torej, izkazalo se je, da se je lastnica zamenjala z Nino, Nina je prišla sem, pustila službo na časopisu v prestolnici in se namenila pisati o regiji, o morju, ki ga je vedno ljubila, in bolj kot karkoli spoštovala vse morsko – zaenkrat pa je z zaskrbljenim obrazom tavela po svoji novi hiši, iz katere se stari lastniki niso spravili. Vse formalnosti so bile urejene, Nina je imela papirje, s sinom sta živela v lastni hiši, toda v hiši sta vso zimo živela tudi ostarela lastnica in njen sin, in govora o njuni selitvi ni bilo. Nina, nepodjetna, razpuščena, vajena vsemu pustiti, da gre svojo pot – zato tudi njen odhod s časopisa na tako imenovano freelancerstvo in nasploh opazen razpad in potop celotnega življenja – je vse dogajanje sprejela takšno, kot je bilo. Jedla je, pila, hodila k morju, tam sedela, njen sin je hodil v precej dobro tamkajšnjo šolo, denarja ni potrebovala, prehranjevala se je ta cela podvojena družina z darovi morja, ki jih je z ladjo dostavljal mladi ribič.

»Kdo je on?« sem vprašala, in Nina je, ne da bi se zamislila, odgovorila, da je sin boga morja Pozejdona, da lahko živi in diha pod vodo, od tam prinaša dobesedno vse, po dnu hodi v različne dežele in prinaša ne le ribe, ampak predvsem školjke in bisere, pa tudi vse za hišo, za družino.

Stara žena boga morja Pozejdona, ki je iz neznanega razloga vzela pod svoje okrilje popolnoma propadlo Nino, je sedela na čelu mize, pod visokim oknom, in nas hranila in hranila. V mojih mislih pa se je vedno znova pojavljala luksuzna hotelska spalnica s kakor morska pena belimi rjuhami, in s štiri posteljami – in zdelo se mi je, da je tako prav, da je treba vse prepustiti toku, se ne boriti, spustiti roke, in takrat boš dihal pod to vodo in bog Pozejdon te bo sprejel in te prav nič slabo nastanil. Kajti ko sem se vrnila domov v Moskvo, sem izvedela, da se Nina sploh ni nikamor preselila, temveč se je pred letom dni skupaj s svojim malim sinom utopila v znanem brodolomu turistične ladjice v bližini ravno teh obal, kjer sem se maloprej sprehajala, ne da bi karkoli slutila.

VIDOE PODGOREC: REVIJA METULJEV

Prev. LEA VODOPIVEC

Pozimi metulji
ne letajo več tam, kjer maki cveto.

(Tudi za kosa na bregu
premrzlo je v snegu!)

Ko ne letijo nad tiri,
kaj počno v svoji hiši?

Vsak od jutra do večera
iz svile si krila snuje nežna.

Za krila zmišljujejo si barve igrive,
vse tiste, ki so jim v srcu žive.

Ko aprilsko sonce vstane
in pokuka čez ograje,

na travniku se igra igra,
metulji v barvah plešejo zdaj.

Zato, ko stopite ven –
nad travniki, nad polji –

uzrete razkošen ples:
barve po zraku kot čudež iz pravljic nebes!

Oblak nad jezerom

Plaval je oblak po nebu mirno,
plaval je tiho nad jezerom mirno –
bolj bel kot labod,
bolj bel kot sneg,
bolj bel kot bombaž –
puhast, mehak.

Ko je nad najgloblji tolmun priplaval,
v hipu se v vodi raztopil, v daljave odplaval –

oblak – labod,
oblak – sneg,
oblak – bombaž,
nežen in mehak.

Zdaj vem, kam je šel, vem, kje počiva!
Pa ti, otrok moj mili, a veš, kje se skriva?
Zdaj po dnu
jezera jezdi,
na dlaneh zvezde nosi.

Lepe besede

Dajmo, izmišljajmo si lepe besede!

Takole:

Radost naj bo namesto bede.

Vse, kar je hudo, grdo, slabo,
naj se imenuje – ljubezen prava!

Naj resnica žari, ne laž,
smeh naj zamenja vsak jok in plač.

Bolečina naj je kot smeh,
vojne pa le pravljic greh.

Črna barva naj ostane tam,
a naj ne teži več v duši nam.

Solze, ki bolečino v srce nosijo,
naj se v kapljice rose spremenijo.

Če želiš napisati pesem

Če želiš pesem napisati,
z mislimi jasnimi se prebudi,
v zgodnje spomladansko jutro stopi
in pojdi čez polje rosno,
kot otrok nedolžen in bos.

Stopaj kot miška, nežna in mala,
da rosa ostane tam, kjer je spala.
ne pohodi ne trave, ne mravlje,

z dlanmi zajemaj vonj

roč iz širnih travnikov,
v srcu objemi ves svet,
od ptic se nauči leteti,
in poslušaj, kako zemlja diha.

Vedi, pesem se ne napiše sama –
kot rosa jutranja, ki tiho pada,
iz srca se rodi pesem prava.
S črnilom nebeške vode
in s krilom čebele v letu
zapiši jo iskreno in toplo
na bel list najnežnejše cvetlice.
Zapomni si, to ni skrivnost prav velika,
pesem ta bo v srcu vedno živa.

Vir: Vidoe Podgorec 2021: *Споменик од песни*.
Скопје, Темплум

