

# Glej, Trilogija

13  
Uvodnik  
Alja Lobnik

19  
Orgija, uvodni teoretski drk  
Robert Bobnič

31  
»Jure«, »Katarina« in »Urška«:  
avtofiktionalnost osebnega (in politič-  
nega?)  
Rok Božovičar

65  
Kako manipulirati z resničnostjo,  
če pa se vsi poznamo  
Zala Dobovšek

72  
Vsak je svoje sreče berač  
Simón Smole

81  
Tekstualni drobci  
»Jure«, »Urška« in »Katarina«  
Jure Novak, Urška Brodar, Katarina Stegnar

120  
Kolofoni

+

Fanzin Orgija  
Alja Lobnik, Rok Božovičar, Robert Bobnič,  
Jure Novak, Urška Brodar, Katarina Stegnar

































**Uvodnik**

Alja Lobnik

## Hiperprodukcija

na področju ustvarjanja predstav hkrati terja hiperprodukcijo neskončnih majhnih tekstov, ki jih nihče zares ne prebira. Služijo predvsem praksi arhiviranja in prijavljanja na razpise; morda se tu in tam najde kakšen entuziast, ki se vneto potaplja v drobovje črk. Lahko vnemar zamahnemo, ah, še en tekst več. Lahko pa si ne oziraje na vprašanje bralne publike in njene številčnosti ta prostor vzamemo in ga napolnimo z vsebinami, ki so prav zato, ker so tako neskončno majhne, lahko toliko bolj manjšinske. Manjšinske niso v smislu njihove številčnosti, marveč v smislu njihovega ustvarjanja in tematik, njihovega nevečinskega načina dela. Zato si lahko dovolimo, da v tokratnem listu nismo profesionalni, temveč da se v sestavu najdemo prijatelji in sodelavci, kjer nekateri med nami nimajo kaj dosti zveze z gledališčem.

Pripadamo neki drugi sceni, ki nas je prekleto pomembno formirala in bi jo imenovali za RŠ-evsko; ne le v smislu vsebinskih radosti, temveč celokupno v socializacijskih vzorcih, držah in (ne)okusih. Je že res, da je hrbtna stran scene tudi nenehno preverjanje razmerij in mest, ki jih zasedaš v strukturi, pa tudi ogovarjanje in kritika nista tuja tem spletom. Nevarnost scene je, da se zaplete v zaprašeno samozadostnost in jo lahko napojijo samo še intrige in rumenije. Po drugi strani tudi direktne kritike niso enostavna reč, bojda je tako, da so deklice za te reči neskončno bolj občutljive in malodane izgubijo tla pod nogami, če se zgodi kakšna nezgoda s preveč ostrimi jeziki, ki se zarinejo v njihovo mehko. Vsi ti socializacijski mehanizmi, ki so deklico formirali za nekakšno skrbstveno/čustveno delo in ji naložili pretirane vpljudnosti, zlasti če izhaja iz srednjega razreda, vsekakor prispevajo k njenemu togemu vstopanju v javnoprostorsko izrekanje, ki ga v primežu drži prisila ugajanja. Zato je toliko pomembneje, da se deklica na svoji moralni poti spridi, saj vendar »na muljastih stezah kreposti narava nikdar ne rodi življenja«<sup>001</sup>. Treba je streti predsodke iz otroštva, neo-

001 de Sade, Donatien Alphonse François. 2010. *Filozofija v buduarju, ali Nemoralni učitelji: dialogi, namenjeni izobrazbi mladih deklet*



majno ubogljivost ukazov njene družine in njene scene, vendar pustiti mnenja; deklica mora zlomiti domala vse uzde, ki jih ji je naložilo življenje. Naj bo na tej ali oni sceni, deklica in njeno spridenje sta vselej osišče boja.

Manifest za spridenje deklic naj tako hkratno poteka zdaj na tej in zdaj na oni sceni, pri tem pa naj se scene med sabo prepletejo ter naj končno pokopljejo ekskluzivne balončke in prerastejo svojo samozagledanost.<sup>002</sup> Tekstovni asemblaž tokratnega lista je zato sestav, ki naznačuje določeno sceno onkraj gledališča v gledališču, da bi se eni in drugi povohali. In to ne ob kakršnikoli priliki, marveč ob izteku trilogije, ki jo je trojica Brodar–Novak–Stegnar ustvarjala od leta 2010. Velja poudariti, da gre za enega redkih kontinuiranih projektov na neodvisnem gledališkem prostoru, ki se je odvil v sedmih letih in mu je uspelo ustvariti izjemno pronicljiv podpis. Srečujemo se ob izteku z naslovom *Orgija*. In naj velja: ni umetnost tista, ki posnema življenje, temveč je življenje tisto, ki živi po načelih umetnosti. Naj torej orgazmična umetnost zariše vse te intenzivne zemljevide, zemljevidi virtualnosti naj se naložijo na realni zemljevid in preoblikujejo njegove prehode<sup>003</sup>.

Tokrat orgija zarisuje spoj treh akterjev, ki bodo hkrati naseljevali tudi gledališki oder, predvsem pa bodo spridili Urško (ali pa bo Urška spridila dvojico), ki se kot zadnja priključuje odrski akciji. Trojica Brodar–Novak–Stegnar venomer poudarja, da jih zaznamuje določena enakopravnost dela, ki jo pogosto preizprašujejo skozi premeščanje pogledov in integracijo razlik. Mnogokrat se je sicer dogo-

Ljubljana: Center za slovensko književnost.  
*Str* 41–42

002 Po SSKJ: samozagledanost sámozaglédanost -i ž (â-ê) knjiž. lastnost človeka, ki zelo občuduje samega sebe: (...) pubertetna samozagledanost / obračun s kulturniško samozagledanostjo. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/neva.exe?name=ssbsj&tch=14&expression=zs%3D68127> (17. 10. 2017).

003 Deleuze, Gilles. 2010. *Kritika in klinika*. Ljubljana: Studentska založba. *Str*. 102

dilo, da so kljub eksplicitnemu vztrajanju pri deljenem avtorstvu na koncu pristali v ograjenih profesurah, Urška Brodar, dramaturginja, Jure Novak, režiser, in Katarina Stegnar, igralka. Kako enostavno se je zložilo, saj vendar Jure Novak je režiser – *auteur*, ki pa povrh pripada še najbolj umeščeni skupini na zemlji: bel moški srednjega razreda, veliki kreator. S tem je bila velikokrat muka, kot da bi vsi novinarski prispevki kratkomalo spregledali to pahljačasto organizacijo trojice. Najbrž je bilo videti še težje, saj se deli ves čas sprehajajo med avtobiografsko realnostjo in fikcijo, pa spet nazaj. Težaška naloga, ne da bi slejkoprej zapadli tudi fantazijskim potem naše domišljije in se prepustili morebitnemu – kaj pa, če je vse res? Kaj pa, če je Jure res depresiven (*Zato sem srečen*, I. del), Katarina res pripravljena narediti vse za vlogo (*Katarina po naročilu*, II. del) in je Urška spridena (*Orgija*, III. del)? Ne bo šlo tako zlahka. Kar v temelju določi vse tri dele, je resda nenehno podlaganje avtobiografskega, ki ga dimenzionirajo nanosi fikcionalnega, ti pa skušajo vselej transgresirati partikularnost izkušnje in v prerezu časa najti političnost izjavljanja »(depresivni-prekarni-agresivni-transgresivni jaz)«. <sup>004</sup> Za kar gre trem delom, so formalna vprašanja, ki si jih zastavljajo ustvarjalci. Določena so z odnosom do publike in z izstopanjem iz soseščin udobja; vse je v tveganju in hkratnem dvomu v lastno delo. Prevelika fizična bližina akterjev v odnosu do publike, igranje s pozicijami moči; enkrat vstopajo v interakcijo in publiko dobesedno rajcajo, do nje so prijazni in ustrežljivi, spet drugič kruti in sodomistični.

Nekaj časa sem sporadično obiskovala vaje, vendar samo spočetka, ko se je razvijalo glavne vzvode, konec sem si prihranila za premiero. Predvsem me je zanimalo, kako ujeti vse te erotično nabrite diskurzivne prakse, ki pa so nenazadnje vselej samo to – prakse, ujete v govorico. V resnici jim mesenost uhaja oz. je stvar domišljije ta, da jih porine na rob telesnosti. Kako torej ustvariti in izpeljati (gledališki) dogodek, ki preveč obljublja? Orgije v resnici ne bo in je ni bilo. Temeljno vprašanje je zato, kako kljub vsemu zarezati v gledalčevo senzibilnost in mu razpreti naslado, pot do preigravanja domišljije, ki zaobide

004 Bozovičar, Rok. 2017. »Jure«, »Katarina« in »Urška«: avtofikcionalnost osebnega (in političnega?). Ljubljana: Glej, List!

sram in strah, čeprav se nujno z njima tudi igra. Ali z de Sodom: »Odrinite stran od sebe to mevžasto čustvo; ker nam vsa dejanja, predvsem pa libertinska, navdihuje narava, med njimi ni nobenega, katerekoli vrste si ga lahko predstavljate, zaradi katerega bi morali gojiti sram.«<sup>005</sup> Pri tem pa nas dispozitiv venomer opozarja, da gre za temeljno diskrepanco med gledališko in dejansko orgijo, čeprav ustvarjalci merijo na analogijo: »Dober fuk je kot dobra predstava sestavljen iz trenutkov, ki so se ali pa so se skoraj ali pa bi se samo lahko zgodili, ampak jih zasledujemo vsakič znova, kot da bi bilo prvič.«<sup>006</sup>

Vprašanje, kaj zmore navlažiti in razburiti, je bržkone zvezano s posameznikom in njegovim imaginarijem, orgiastično pa požene stvar na novo raven neosebnega elementa sadizma. V naravi našega sveta so uničenja vselej samo delna in podvržena neusahljivim neskončnim majhnim (spolnim) razlikam. Zato je teritorij nad vse delikaten in odvisen od konteksta, v katerem se bosta vsakokrat srečala publika in trije performerji s svojim arzenalom žgečkljivosti in uničenja ter tvorila »svet orgiastične kolektivnosti«.<sup>007</sup>

V osnovi desadovsko vprašanje, ki ga predstava razpira in ki je hkrati vprašanje transgresije, popisuje tekst Roberta Bobniča. Ker pa govorimo o sedemletnem projektu, kar je rariteta (neodvisne scene) na sebi, smo se lotili popisa kontinuitet/diskontinuitet postopkov dela, problemov, ki ustvarjalce naseljujejo ter učinkov in delovanja (njihovega) gledališkega stroja. Z vprašanjem avtobiografskega in fikcijskega oziroma njunega razmerja, ki je osnovni zemljevid, po katerem se gibljejo trije ustvarjalci, preizprašuje tekst Roka Bozovičarja, ki skrbno razplasti razmerje in razkrije prenekatera mesta v predstavah, ki spravijo v tek misel. Zala Dobovšek s to miselno sprego korespondira ob *Katarini po naročilu*, Simon Smole pa v prepletu kognitivnega aparata in družbenih kontekstov širi tudi meje samih vsebinskih poudarkov uprizoritve *Zato sem srečen*.

005 de Sade. 2010. Str. 88.

006 Novak, Jure. 2017. *Orgija*. Ljubljana: Gledališče Glej.

007 Bobnič, Robert. 2017. *Orgija, uvodni teoretski deli*. Ljubljana: Glej, List!

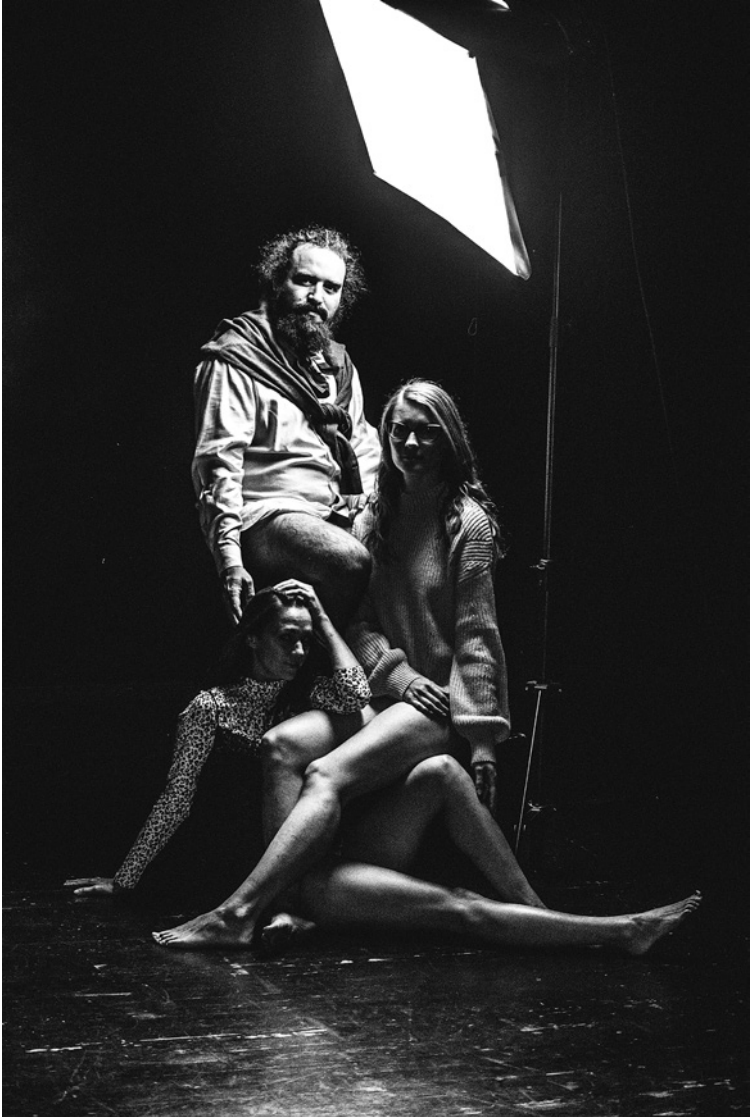






Orgija,  
uvodni  
teoretski  
drk

Robert Bobnič



»Iz orgije izhaja arhaični vidik erotizma.

Orgiastični erotizem je v bistvu nevaren eksces. Njegova nalezljiva eksplozivnost ogroža, brez izjeme, vse možnosti življenja. Prvotni obred je zahteval, naj bi menade v napadu podivjanosti žive požrle svoje male otroke. Pozneje je krvavo *uživanje* surovega mesa kozličkov, ki so jih menade podojile, spominjalo na to grozoto. Orgija ni usmerjena k srečenosni religiji, ki iz temeljnega nasilja pridobiva veličastje, stanovitnost, ki jo je mogoče spraviti s profanim redom: njena učinkovitost je na zlonosni strani, izziva besnilo, vrtoglavico in izgubo zavesti.«

Georges Bataille

Michel Foucault na nekem mestu iz leta 1963, kjer se pokloni francoskemu pornografu, pornologu in še mnogo več, Georgesu Bataillu, transgresiji nameni vlogo prihodnosti; njen teren je izključno teren prihodnosti, pravi tam, tako kot je teren dialektike izključno teren preteklosti.<sup>001</sup> Takoj vidimo, da je pri transgresiji stava visoka, je nič manj kot vprašanje filozofije, ali, mnogo jače, mišljenja kot takega. Vprašanje, ki se nam vsili tukaj in zdaj, ko smo od te izjave, zapisane nekaj let pred *summer of love*, precej distancirani, je, ali je Foucaultova prihodnost že naša preteklost ali, rečeno z besedami, ki jih bo marsikdo znal pripisati: *Is it past or is it future?* Toda vprašanje bi morali relocirati in se vprašati, ali je Foucaultova prihodnost, ki je zdaj naša preteklost, že tudi njegova preteklost? Pri tako visokih (pred)stavah, kot jih venomer obljublja bližina transgresije, morajo biti vprašanja pač komplcirana, dasiravno so precej *simpl.*

Trdimo namreč lahko, da je seksualnost, od koder izhaja tudi moderna podoba transgresije, pa četudi zgolj sekundarno, kot bomo videli, formalni okvir modernega mišljenja, ki se pne

001 Foucault, Michel. 1963. *Essential Works of Foucault, Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. Penguin Books. Str. 72.



preko filozofije, psihologije, psihoanalize, politike, ekonomije, umetnosti, identitete, etike ... oblasti in upora, revolucije. Obljube revolucije so bile namreč prav tako obljube ugodij in užitkov, obljube ugodij in užitkov pa so zadajale obljube revolucije. Tudi civilna družba se je v osemdesetih tvorila na površju zakotnih ulic in v hladnih kletih, kjer je nastajalo gejevsko in lezbično gibanje. Če so obljube prej ko slej končale v liberalizmu in z njim v konzervativizmu, ki ga je težko motriti le religijsko, je temu tudi tako, ker je seksualnost vselej našla pot nazaj v formalni in ne vsebinski okvir; vselej je prisotna, ne da bi se o njej tudi že govorilo ... Foucault to ve, tudi tam in takrat, ko pravi, da nismo osvobodili seksualnosti, pač pa smo jo prisilili do njenih mej, ki so sedaj meje tega, kar smo, in tega, kar počnemo.

Zgodovina te misli je zagotovo skriti del pornološke literature dveh krutih Francozov, omenjenega Batailla in seveda D. A. F. de Sada, katerih erotizem kaže na skrajno podobo in razumevanje orgije, ki pa jo lahko hkrati v nekem drugem, našem času, tudi že izmakne neposrednemu seksualnemu okviru - tudi takšnemu, ki je od zore naprej uokvirjal moderno izkušnjo.

\*\*\*

Georges Bataille zlitje bitij, kot pravi orgiji, ne omejuje na zlitje, »ki ga je zahtevala nabreklost spolnih organov«<sup>002</sup>. Prej ga zahteva življenje samo, tisti njegov imperativ, ki transgresira profano življenje dela ter ostalih vsakodnevnih, vseživljenskih jeb.

Vse te jebe in njihov profani kontekst lahko razumemo pod pojmom omejene ekonomije, omejene na postopke akumulacije, tako kapitala kot ostalega, ki se v Bataillovem velikem ekonomskem, antropološkem, filozofskem in po svoje kozmološkem delu *Prekleti delež* postavlja nasproti pojmu obče eko-

002 Bataille, Georges. 2001. *Erotizem*. Založba / \*cf. Str. 109.

nomije, ki teži k postopkom potrošnje, ali natančneje, potrate; potrošnje, ki gre dobesedno v nič. Tovrstna razlika je Bataillova samosvoja materialistična osnova za razumevanje orgiastičnih praks.

Omejeno ekonomijo seveda dobro poznamo, to je tista ekonomija, ki se jo ekonomisti trudijo opisati kot zaprt ekonomski sistem, s svojimi računnicami, teorijami in političnimi okviri *gore dole*. Tako ekonomijo torej dobro poznamo, tako zelo dobro tudi zato, ker je to hkrati ekonomija akumulacije smisla in resnice, kakor je spet nekje pribil Foucault, tako kot smo prisiljeni v akumulacijo bogastva, tako smo prisiljeni tudi v akumulacijo resnice ...

Tudi občo ekonomijo dobro poznamo, še kako dobro. Kajti na delu naj bi bila pri reprodukciji, rasti, seksu, daru, smrti, gnitju, pitju, drogiranju, uničevanju vseh mogočih vrst, v izumljanju katerih se da še jako napredovati, pa še bi lahko naštevali tja v nedogled. Konec koncev je obča ekonomija nedogledna, čeprav da videti. Njen materialni izvor je presežek energije, ki jo oddaja sonce in s strani prejemnika ne more biti popolnoma absorbirana. »Živeči organizem, pogojen s situacijo igre energij na obličju zemlje, običajno prejme več energije, kot jo potrebuje za ohranjanje življenja; presežek energije (bogastvo) se lahko porabi za rast sistema (npr. organizma); če pa sistem ne more več rasti, če presežek ne more biti popolnoma absorbiran, mora biti izgubljen brez profita: porabljen mora biti, pa če si to želimo ali ne, bodisi veličastno bodisi katastrofično.«<sup>003</sup>

Recimo da je katastrofična poraba vojna, veličastna pa orgija. Toda razlika med omejeno in občo ekonomijo je zgolj abstraktna, v realnosti, še posebej v biopolitični kapitalistični realnosti, je razlika izjemno porozna. Težko je zares določiti, kdaj se utrošek izmakne akumulaciji in kdaj je akumulacija zares ločena od utroška. Vse to dobro ve kreativna delovna sila,

003 Bataille, Georges. 1991. *The Accursed Share: an Essay on General Economy, Vol. 1: Consumption*. Zone Books. Str. 21.

ki dela, tudi ko troši, in vse to bi lahko vedel tudi odjemalec medmrežnih vsebin, ki s svojim utrošenim klikom na recimo kakšne genialne novodobne jutjub neumnosti nemara minimalno prispeva k neki skriti akumulaciji.

Recimo torej, preden se zadeva zaplete, da je obča ekonomija določena tendenca, ki je pač ne moremo zajezi, tako kot ne moremo zajezi smrti. Kar je pri tej kozmični perspektivi potemtakem pomembno, je to, da je presežek, ali, bolje, eksces izvoren in da je vselej negativen, konec koncev je to smrt. Eksces je izvorno dejstvo življenja, njegova temna redakcija, ki presega meje, med katere je zaprto občutenje vsakršnega živečega bitja. Eksces je nasilje in je nasilje erotizma, še posebej tistega v obliki orgije, ki najbolj radikalno odpravi te meje. Obča ekonomija je orgiastična ekonomija, je področje, ki ga z drugačno govorico imenujemo področje svetega, kot področje izvzetosti iz profanosti omejene ekonomije. Orgija, dobesedno od sonca poslana.

\*\*\*

Orgija ima potemtakem funkcijo, ki presega množenje in akumulacijo ugodja, funkcijo, ki skozi zgodovino zajema številne obredne manifestacije, zarisuje koncentrične kroge svetega suspenza prepovedi in participacije v njej in se tako rekoč po karnevalskem principu ponavlja. Tovrstna participacija in vzpostavljanje obredne orgije svoje mesto izgubi - in si ga potem najdeva v raznih okultnih *underground* tako ali drugače heretičnih praksah tam in takrat - ko se do potankosti podredi profanaciji. Takrat torej, ko se sama prepoved profanizira, ko greh postane vsakdanji in neskončen in zanj ni več treba začrtati posebnega sveta, kjer bi se ga izkušalo na način transgresije, takrat torej enkrat s krščanstvom ... Markiz de Sade stoji na meji takšnega sveta. Medtem ko se zunaj drobi stari režim, v samotni bastiljski ječi zasnuje literarno-filozofski sistem, znotraj katerega dobi orgija takšno profano, tako rekoč naravno institucionalno funkcijo.

Gilles Deleuze sadistično govorico opiše z dvema de-ja-

vnikoma: na eni strani opisni in imperativni dejavnik, ki »narekuje in opisuje osebna nasilja sadista kot njegove posebne preference«, in na drugi višji dejavnik, »ki označuje neosebni element sadizma in ki to neosebno nasilje poistoveti z neko Idejo čistega uma, z grozljivo demonstracijo, ki si lahko podredi drugi element«<sup>004</sup>. Temu ustrezata tudi dve naravi de Sadovega orgiastičnega nasilja. Druga narava je narava našega sveta, kjer so uničenja, ki jih želi doseči de Sade, še vedno zgolj delna, kajti uničenje kot radikalna potrošnja življenja je omejeno. Orgija se enkrat konča in četudi se konča s sladkostjo največjega zločina, kurac pade, in potem se začnejo tisti dolgi pasusi de Sadovega motrenja in razmišljanja ... Med njimi se razkriva neosebna perspektiva narave, *propert* nihilistična in antinatalistična perspektiva, ki s sabo odnaša dobesedno vse, vključno z užitkom orgiastičnega trajanja. »[Drugi naravi] je zoperstavljena ideja prve narave, nosilke čiste negacije, ki je nad vladavinami in zakoni in ki bi bila celo osvobodjena potrebe po ustvarjanju, ohranjanju in individuaciji: breztemeljnost onstran vsakega temelja, izvorna norost, prvotni kaos, ki ga tvorijo zgolj besne in trgajoče molekule.«<sup>005</sup> Vedeti moramo, da sta sadistično zanikanje drugega in nasilje nad njim, ki zavoljo doseganja užitka vztrajata med orgiastičnimi krogotoki, udejanjenje tega izvornega dejstva narave, ki daleč presega sadistov individualizem in užitek.

Pri de Sadu ni zajebancije, orgija vselej poteka po strogih načelih, ki gojijo najhujše ugodje, vendar niso kaprice. Naposled tudi niso kaprice sadista, kajti on, sadist, če mu zavoljo slabe psihološke konotacije sploh lahko tako rečemo, vedno drsi po pobočju uničenja: uničenja drugega, uničenja občevanja, uničenja sebe. Sadistična orgija je situacija, kjer se vsakršen ostanek osebnega popolnoma izniči, je zlitje bitij, ki pod terorjem narave skozi neskončnost užitka prestopijo v neskonč-

004 Deleuze, Gilles. 2000. *Mazohizem in zakon*. Društvo za teoretsko psihoanalizo. Str. 17.

005 Ibid. Str. 22.







ost uničenja. Tudi zato je sadistični junak vselej zgolj v funkciji krutosti, ki visi tudi nad njim. »De Sade se ne more izogniti temu, da ne bi onkraj osebnega egoizma vpeljal nekakšnega neosebnega egoizma.«<sup>006</sup>

De Sadov svet totalne anihilacije, ki je po njem filozofsko rečeno lasten gibanju materije, je nedvomno zagozden v času. To je čas francoske revolucije, de Sadove velike inspiracije in hkrati razočaranja. Vprašanje nasilja in krutosti, ki je pri orgiji dvignjeno na višjo raven, je de Sade spričo revolucije pripel na perspektivo narave, na participaciji katere edino lahko obstaja republika. S svojo orgiastično literaturo piše revolucionarni politični program, ki ga kondenzira tudi v nagovoru *Francozi, še malo truda, če želite biti republikanci*, ki se razpira na sredini orgiastičnega izobraževanja male Eugenie v *Filozofiji v budoarju*. Med drugim tam de Sade, velik nasprotnik smrtne kazni, ki jo lahko opravimo le v imenu zakona, kakršnemukoli nasilju odvzema mesto zločina, tudi umoru.

»Torej, ker so vsi ti sistemi [proti umoru] nevzdržni, je treba docela privoliti v priznanje – upoštevanje, da smo nezmožni uničiti dela narave, in spričo gotovosti, da je edina stvar, ki jo med predajanjem uničevanju storimo, le izvedba ene izmed različic oblik, ki pa sicer ne more ugasniti življenja –, da dokazovanje obstoja kakšnega zločina v domnevnem uničenju bitja, katerekoli starosti, kateregakoli spola, katerekoli vrste, kar si jih zamislite, presega človeške moči.«<sup>007</sup>

Republika je oblika naravnega reda, ki ne potrebuje družbene pogodbe, kakršna rezultira v zakonu in v njem skritem despotizmu. Nasprotno, republika je institucija narave, kjer ob minimalnih zakonih, ki podpirajo naravo, vse teče gladko

006 Bataille, Georges. 2001. *Erotizem*. Založba /\*cf. Str. 171.

007 de Sade, D. A. F., 2010. *Filozofija v budoarju ali Nemoralni učitelji: dialogi, namenjeni izobrazbi mladih deklét*. Center za slovensko književnost. Str. 153.

– umor, prostitucija obeh spolov, krvoskrunstvo, posilstvo – in je zagotovljena karseda največja enakopravnost: zakonska zveza razpade, ker moški nima lastninske pravice nad žensko, nasprotno, ta se mora prostituirati po lastni volji in strasti; otroci, če že nastanejo, so last domovine; kraja obstaja, ker se s tem uravnava razredno ravnovesje ... De Sade v lastni vivisekciji narave francoske revolucije zariše utopično edicijo črnega, orgiastičnega, norega, zlega komunizma; takšnega, ki se je v prihodnosti posmehoval Reichovemu orgiastičnemu komunizmu dobrega, odrešilnega značaja.

Še enkrat: de Sadov svet orgiastične kolektivnosti, svet zlega komunizma, ki sledi neskončnemu uničenju, je nedvomno zagozden v času. In še enkrat: to je čas revolucije, ki je na mrtvo kraljevo telo postavljala novo suverenovo glavo, ki je tukaj še danes, z nami in bojda za nas. Do tega časa, ki je de Sada zapiral v lasten svet samote, je nedvomno zavzemal ironičen odnos; z umetniškimi postopki erotizirane literature, v katero je vstavljal svoj filozofsko-pornološki sistem, je ironiziral zakon, nad njega postavljal neko višje naravno načelo, ki pa ni načelo dobrega, ampak zla.

Toda, če se komu zdi de Sade izigran, mu je zgodovina vendarle namenila vlogo, ki si je sam nemara ni želel. To, da

008 Avstrijski psihoanalitik Wilhem Reich je osvoboditev povezal s sprostitvijo kozmične seksualne energije. V ta namen je razvil več metod in naprav, zavoljo česa je bil na koncu obtožen prevare in tudi zaprt. Dober primer tega, kaj se zgodi, če orgija prestopi iz teorije v prakso. Določeno črno ironično verzijo tovrstnih idej v komunističnem kontekstu lahko najdemo v *W. R. – Misterijih organizma* Dušana Makavejeva.

009 O sadizmu kot ironiji glej, če te zanima: Deleuze, Gilles. 2000. *Mazohizem in zakon*. Društvo za teoretsko psihoanalizo. Str. 66–67.

je sodobna biooblast perverzna in jo je zato tako težko vreči s tečajev, lahko pomeni tudi to, da je na njej nekaj desadovskega. »Bodisi nasprotnika, tako kot de Sade, neposredno prepričamo, da njegov odpor le še veča našo moč, ali pa ga premamimo v prepričanje, da je prav (kooperativna) oblast edina možna oblika alternative. Učinek bo isti.«<sup>010</sup>

\*\*\*

Predstava, ki si za izhodišče jemlje materijo orgije, naj-sibo v vsebinskem ali formalnem okviru, torej pada na zgodovinsko gledano plodna tla. Tudi in predvsem na gledališko plodna tla, o čemer priča seksualni kontekst njenega izvajanja. Ta je znotraj polpretekle zgodovine performativnih uprizoritvenih strujanj dobil pomemben status, tako intimističnega performativnega izpovedovanja takšne ali drugačne vrste kot širšega kolektivističnega transgresivnega gledališkega premišljevanja, ki omenjenemu intimističnemu statusu tudi nasprotuje in ga pogosto presega. Toda, če prevladujoča forma današnjega mišljenja ni več seksualnost, marveč prej tehnologija - kar lahko sklepamo iz novejših teoretskih in umetniških produkcij - to ne pomeni, da pada v prazno, kar bi lahko predpostavljalo tudi kakšno velikopotezno trditev tipa, da je transgresiji vzet njen moment, da ni več možna. Nasprotno, to pomeni, da je danes možna, predvsem pa nujna, reartikulacija vprašanj seksualnosti, orgije in transgresije, tako v njenem umetniškem kot političnem kontekstu. Kar še posebej velja ob zavedanju *naše* pozicije, postavljene v krog leve scene. Tovrstna reartikulacija bi se lahko začela prav na avtofiktivnem izpraševanju razmerja med seksualnostjo in različnimi subjektivnimi ter družbenimi tipi, od koder bi vprašanje orgije in transgresije iz umetniškega lahko preskočilo na družbeno in politično polje, kjer je danes brez dvoma potrebna ...

010 Aleš Bunta. 2016. *Biopolitika in pornologija: Sade, Foucault, Fakir Musafar*. Problemi 1–2. Str. 132.



»Jure«,  
»Katarina« in  
»Urška«:  
avtofikcional-  
nost osebnega  
(in politične-  
ga?)

Rok Bozovičar



## Odkar se je polje avtobiografije

v literarnih vedah razširilo kot način okvirjanja v procesu vzpostavljanja mehanizmov identitetne formacije, je avtobiografija povezana s pisanjem oz. življenjsko zgodbo, v kateri pripovedni subjekt povezuje, kar je predhodni doživel, izkusil, mislil, naredil ali prikril. Obenem pa je performativnost avtobiografske pisave vznikala tudi na polju uprizoritvenega. *Trilogija* trojca Novak-Stegnar-Brodar je deklarirano nastala na podlagi njihovih lastnih izkušenj in podob, kar ni ušlo kritičnim zapisom ob prvih dveh delih trilogije, zato bi lahko naivno sklepali, da *avto* signalizira istost subjekta in objekta uprizoritve. Jure = »Jure«, Katarina = »Katarina«, Urška = »Urška«, kar pomeni, da avtorji in performerji padejo drug na drugega<sup>001</sup> in je uprizarjajoči subjekt hkrati tudi uprizorjeni subjekt. Gre za premestitev »avtobiografskega pakta«, ki ga je Philippe Lejeune identificiral med producentom in odjemalcem avtobiografije – avtor, pripovedovalec in lik sovpadajo v eni in isti osebi.

Kot bomo videli, *Trilogija* strateško zamaje predpostavke o žanru avtobiografije: če je v literarni praksi avtobiografija tipično (p)ostala avto/biografija, so subjekti, ki uprizarjajo (in so hkrati uprizorjeni) *Trilogijo*, bolj kompleksni in razplasteni. *Zato sem srečen, Katarina po naročilu* in *Orgija* so več kot materialne (vizualne, tekstualne, zvočne) oblike utelešene samo-reprezentacije. V uprizoritvi uporabljeni avtobiografski elementi kot izraz in nadzor javne podobe, kot obraz in maska, pravzaprav destabilizirajo uprizoritev kot dogodek in namenoma premikajo identifikacijo resničnosti in fikcije. »Osebnost je politično« se preobrne v »osebnost je fiktivno ... pa tudi v političnem ni dosti dejanskega«.

001 Najbolj ilustrativen je gotovo prizor iz *Katarine po naročilu* – navali »Jure« na Katarino, Jure na »Katarino«, »Jure« na »Katarino« ali Jure na Katarino?

Ko performer pripoveduje o sebi in se hkrati tudi sam zastopa, lahko govorimo o avtobiografski uprizoritvi. Trditev, da gre le za njih same in da ne predstavljajo lika, temveč govorijo direktno o svojih lastnih življenjih, implicitno sporoča, da so reprezentacijo zamenjali s predstavitvijo sebe. Spremljati Katarino in ne igralke, ki imitira lik »Katarine«, v opazovanju in domišljanju tega, kar performerka lastnega nevede dovoli videti, je na ravni recepcije dodatni užitek. V predstavi *Zato sem srečen* Jure govori o sebi, njegova avtobiografija je posredovana s serijo znanilcev: z govorom, igro, mizansceno in drugimi viri, na podlagi katerih beremo avtobiografskost situacije. Podobno je tudi v *Katarini po naročilu*. Pripovedna subjekta se prekrivata, svojo življenjsko realnost oblikujeta v uprizorjenem dogajanju.<sup>002</sup>

Vendar ko performer spretno ponovi izvedbo, zopet postane igralec: definira, fiksira se v skladu s tem, kar si je kot avtor zapovedal. Še posebej pri pripovedovanju, podajanju zgodbe je opazno fabriciranje, konstrukcija bistva in smisla, ki sta zanimiva za gledalce: z drugimi besedami, performer\_ka mora svoj lik dobro odigrati, četudi je ta lik on\_a sam\_a. Kar v bistvu ni kaj dosti drugače kot v literarni avtobiografski pripovedi, saj je vedno razlika med jazom, ki nekaj doživi, ter jazom, ki posreduje preteklo izkušnjo. V obeh primerih, v literaturi in gledališču, smo v fikciji, avtofikciji.<sup>003</sup>

Tudi relacija avtofikcije in avtobiografije je precej jasna: izraz, ki ga je Serge Doubrovsky uporabil za zapis na hrbtni strani svojega prvega romana, označuje pisanje, ki govori o

002 Pavis, Patrice. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge. Str. 22. Na tej točki je odnos med »življenjem« in njegovo gledališko reprezentacijo poenostavljen, avtorji se namreč ne podrejajo avtoriteti izkušnje, ki je vedno že kulturno vpisana, v svoji dejanskosti posredovana interpretacija, ki potrebuje še gledališko tolmačenje.

003 *Ibid.* 22.



resničnih osebnih dejstvih, ki niso izmišljena, ampak premeščena, v drugem zaporedju ali kronologiji, z dodanimi epizodami ter zavedanjem mehanizmov pripovedi in fikcije. Avtobiografija potrebuje fikcijo.

Na ravni uprizoritve avtofikcionalnost *Trilogije* pomeni uporabo pristopov obdelave (dramatizacija, premetitev in obrati) avtobiografskih elementov performerjevega/avtorjevega življenja, njihovo formiranje v gledališko akcijo. Posamezna predstava je mizanscenska prostorsko-časovna organizacija akcije, prehod in sprememba resničnih elementov, ki jih s tem naredi ne le fiktivne (izmišljene, narejene, nepreverljive), temveč tudi uprizorjene, umetne ... Na ta način performerji drsijo med mesti igralca, avtorja, pripovedovalca tudi takrat, ko želijo prepričati, da so to oni sami. Transformirajo dejanske elemente, jih postavijo na oder (stanovanje, posteljo), uprizorijo sebe – in napravijo iluzijo. Že tako načeta identiteta se že bolj razpre: ni stabilna niti povsem jasna ali berljiva, vendar v stalni izgradnji.<sup>004</sup>

Predstava je citat, ki združuje subjekta izjave in izjavljanja, predstavlja problem identitete lika in performerja. Če nastopim performirajoč sebe, preidem v svet dekonstrukcijskih sledi, kjer ni istovetnosti sebstva, samo neskončnost razlike ter ponavljanja mimikrije (samo)podobne. V *Trilogiji* smo daleč od stabilne, esencialne identitete, ki bi naseljevala performerje, zato pa je toliko močnejše čutiti (resnični) vpliv materialnih pogojev. Gre za živečo, izkušeno materialnost, na kateri avtofikcijskost predstav pravzaprav vztraja in jo dela vidno. Temelji na osebnem, kot orodje ozaveščanja ponuja partikularne perspektive.<sup>005</sup> Tako

004 *Ibid.* 22–23.

005 Heddon, Dee. 2006. *The Politics of the Personal: Autobiography in Performance. V: Feminist Futures: Theatre, Performance, Theory.* Ur.: Aston, E. in Harris, G. Palgrave MacMil-







*Trilogija* predstavlja mešanje resničnih dejanj s čisto fikcijo. Pri tem pa sploh ne gre za vprašanje izbire med resnico ali lažjo, izogiba se polarizaciji resnične dejanskosti in lažnive fikcije, temveč za videnje, kako se obe povezujeta – neprepoznavnost, premeščanje in prepletanje pred poudarjanjem. To še vedno ne pomeni, da smo v *Trilogiji* prenehali biti del »avtentične« gledališke izkušnje, destabilizacija konvencije dogodka nima legitimacije v iluziji, temveč izhaja iz aktualnega stanja. Stremi k temu, da gledalce spremeni v sodelavce v akciji, ki ni simulirana (zares se napijemo, najemo in zapojemo voščilo), temveč skrbno načrtovan, določen dramaturški lok skupnega srečanja.<sup>006</sup>

Aktualni trendi nakazujejo razgradnjo lika in njegove avtentičnosti s stilizacijo, teatralizacijo in intenzivnostjo procesa. V tem smislu je avtentičnost iluzorična prevara, zato tudi trenutna usmerjenost k neavtentičnosti, nečistosti ter mešanju obeh učinkov avtentičnosti in izumetničenosti, realističnosti z lažnostjo – učinki avtentičnosti so postali estetski mehanizem, ki ga oder uporablja na svoje načine, v skladu s svojimi potrebami, brez vsiljevanja dokazov resnice in iskrenosti. Ustvarjalci *Trilogije* se zavedajo odsotnosti podlage resničnega in lažnega, s katero je avtentično izgrajevanje utemeljeno kot eno od težišč kulturne potrošnje in umetniškega užitka.<sup>007</sup> Vendar se temu ne zoperstavljajo s transparentnimi prelomi: pripovedna linija je izčiščena in konsistentno vztraja, njeni subjekti se ne množijo drug prek drugega, da bi priklicali dvom v »avtentičnost«. Nasprotno, stojijo v gotovosti dogodka, ga postavijo kot absolutnega, le malce ga zamajejo, gledalcem pa prepustijo, da njegov padeč izpeljejo sami. Strategije,

lan. Str. 135

006 Srečanje bistveno temelji na oblikovanju skupnosti, ki jo potencialno povezujejo tematika, dejansko pa »biti skupaj« tu in zdaj, intimna atmosfera bližine udeležениh teles.

007 Patrice Pavis. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge. Str. 17.

ki avtorjem (pa tudi gledalcem) omogočajo sočasno uporabo in kritiko »identitete« ter »izkušnje«, so v uprizoritvah različne, vendar razlikovanje »resnice« in »fikcije«, med »likom« in »igralcem«, »seboj« in »drugim« nikdar ni dokončno. Avtofikcija *Trilogije* namenoma premika identifikacijo, prepleta kategorije in spodbuja njeno aktivno branje.

Morda zveni paradoksalno, vendar avtofikijski proces terja določeno distanco do tega, kar se zdi povsem očitno. Samorefleksija performerjeve izkušnje lomi skozi različne diskurze (medicinski, šovinistični, umetnostni ...), a v izvedbi hlina njihovo fiksiranost, ustaljenost, danost. Tako ponudi sredstva za kritično analizo in prevpraševanje neposrednega družbenega okolja in njihovega vpliva na vsakdanje prakse. Dvom v zanesljivost in trdnost premis, ki jih izraža avtofikijskost *Trilogije*, se osredotoča na formalnosti, kulturne pomene in odnose družbenih vrednosti in okusa kot del hegemonskega procesa tudi tam, kjer se zdi, da avtofikcija ponuja direktno razkritje sistema delovanja (in aktualnega mnenja).<sup>008</sup>

Taktično podajanje življenjske izkušnje se bolj kot prikazovanja sebe (»Jureta«, »Katarine«, »Urške«) loti distribucije vidnega. *Trilogija* ni način razkrivanja nevidnih in zamolčanih življenjskih zgodb, temveč bolj sprijaznjenja z njimi (»depresivcev«, »prekarcev«, »perverznejakov«), upira se normalizaciji in objektivaciji. Čeprav v središče postavlja govoreči subjekt, ki zastopa samega sebe, *Trilogija* ni način prihajanja do sebe, svojega bistva.<sup>009</sup> *Zato sem srečen* mikakor ni pripoved, izpovedna zgodba o depresivcu, temveč namesto tega uporaba detajlov življenja za osvetlitev nečesa bolj univerzalnega. *Katarina po naročilu* ne govori o iskanju vloge/lika, delanju predstave,

008 Ur. M. BB Gale, Gardner, V. 2004. *Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance*. Manchester University press. Str. 4.

009 »Notranja resnica« in »resnično« ne moreta biti uporabljena brez formacije subjekta in družbeno-zgodovinskega konteksta.

ampak o razmerah kulturnega prekariata, *Orgija* pa osebno seksualno fantazmo podreja fantazmi seksualnosti. *Trilogija* je morda najbolj politična v tem, da ekonomično odkriva svoj podtekst (depresivni-prekarni-agresivni-transgresivni jaz).

Celotna *Trilogija* je rezultat skupinskega dela, čeprav je *Zato sem srečen* solo, *Katarina po naročilu* dvojec, *Orgija* pa trio. Triptih vsebuje nekakšno formo sodelovanja, avtobiografsko-fikcijski material je množinski v številnih smereh, mimo razcepljene predstave jaza, kar se odraža v nehierarhični prepletenosti avtorstva. Tudi s tem je avtofikijska uprizoritev potencialno močno orožje upora, intervencije in ponovne iznajdbe kategoriziranja v polju uprizoritvenih umetnosti (tako za gledalca kot tudi performerja). Polfiktivni kolektivni protagonisti omogočajo pripoved(i), ki se zmorejo upirati normam in praksam dominantne kulture.

Seveda lahko povratek k osebному v avtofikijski trilogiji preprosto predstavlja še en primer komodifikacije osebne izkušnje. Če *Trilogija* kot celota in kot posamezni deli »šteje« ter na kakšen način, je to odvisno ne le od materiala, vsebine, temveč tudi od tega, kdo jo dela, kdo zaznava ter kje in kdaj.<sup>010</sup> Avtofikijskost uprizoritve je poskus vpenjanja sebe, a ne kot posameznika, temveč kot del namišljene, konstruirane kolektivne identitete ali skupnosti v zgodovinski trenutek ali performativno polje, iz katerega so bolj ali manj odsotni ali izginuli/nevidni.<sup>011</sup> Stremljenje k raziskavi vprašanj in razkrivanja odnosa med osebnim in političnim (vključujoč teorije in diskurzivne konstrukcije in lastne izkušnje) izpostavi Jureta, Katarino in Urško kot performirane vloge, avtofikijskost ne razkrije le njihove namišljene subjektivnosti, temveč tudi moč diskurzov, ki delujejo v tem ponarejanju.

Nujen pritisk odgovornosti za avtofikijski gledališki dogodek, ki se ga ne da v popolnosti ponoviti/reproducirati, spremlja tako njih same, medtem ko se uprizarjajo, kot tudi gledalce (in kri-

010 Heddon. 2006. Str. 145.

011 Ur. M. BB Gale, Gardner, V. 2004. *Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance*. Manchester University press. Str. 4.



tike), saj gre za neponovljiv, nedokumentabilen dogodek. Dejanje branja je pri tem vedno delno, parcialno in interpretativno – določena partikularna konstelacija, ki ga v formi avtofikskega dogodka nadzoruje matrica dejavnikov. S potrpežljivim razplastevanjem *Trilogije* so postali bolj dejansko prisotni.<sup>012</sup>



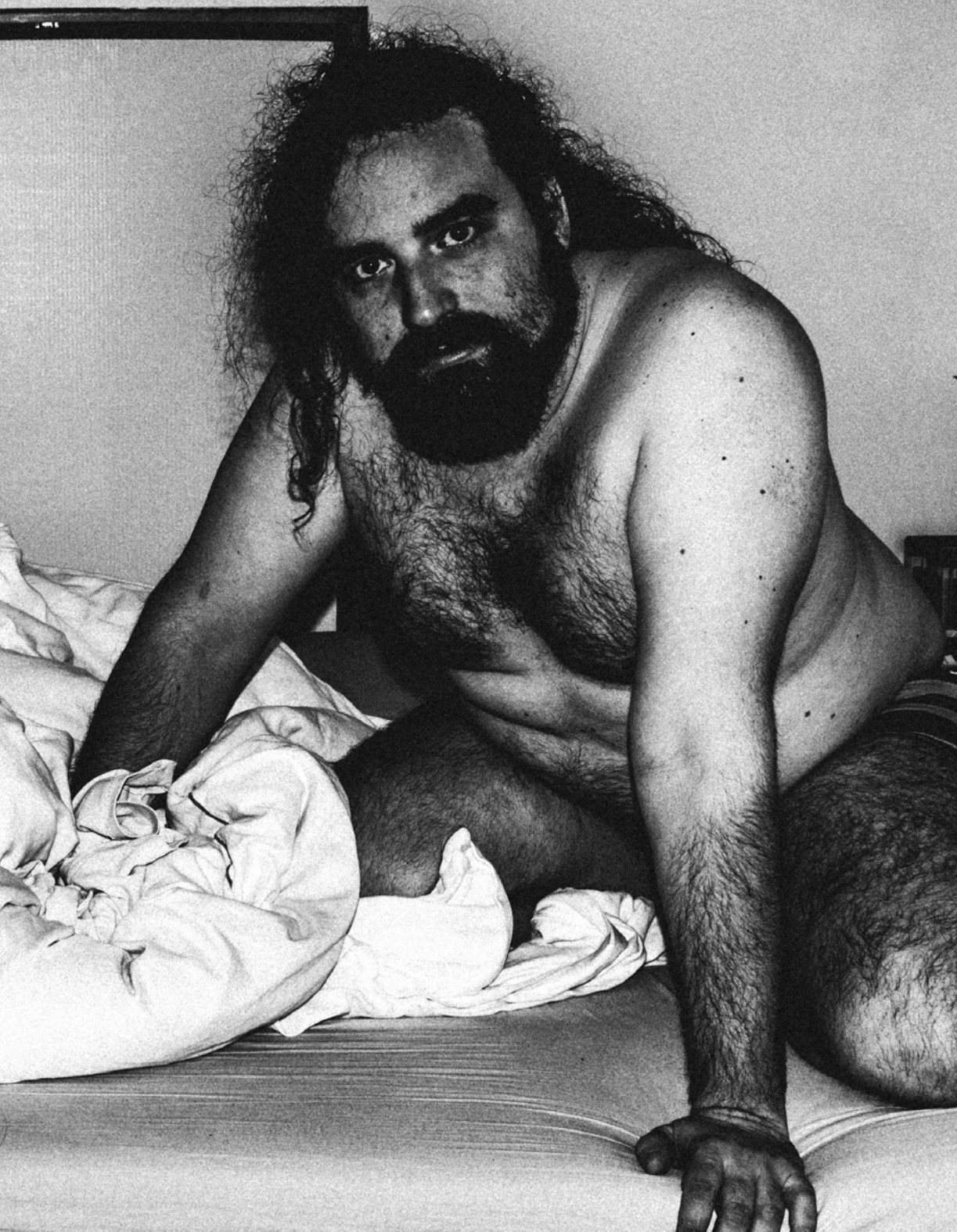














































































Kako  
manipulirati  
z resnično-  
stjo, če pa se  
vsi pozna-  
mo?

Zala Dobovšek

Še vedno se dobro spomnim ogleda predstave

*Zato sem srečen.*

Mislím, da sem takrat prvič videla Jureta Novaka igrati. Nisem ga poznala osebno (in še vedno ga pravzaprav ne) in to je bila z vidika moje percepcije tudi največja prednost in dragocenost. Zakaj? Zato ker sem mu tako lepo naivno verjela, da je zgodba, ki jo pripoveduje, resnična in dejansko njegova. In kako pogumno in ranljivo (no, pa tudi cinično) se razdaja v tako občutljivi temi, kot je spopadanje z depresijo. Ta občutek verjetja/verjetnosti in ujetja na finto (ki se je danes morda sramujem), da je izpoved, ki jo gledam in poslušam, avtentična in pristna, je nekaj, kar zdaj tudi najbolj pogrešam. Dimenzija absolutnega verjetja se z leti bolj in bolj tanjša, dokler je dokončno ne izgubiš. En razlog je ta, da osebno postajaš bolj kritičen, pozoren in previden, drugi razlog je precej bolj banalen: leta intenzivnega delovanja v gledališču (na katerikoli strani že) vključuje tudi seznanitev (vsaj do neke mere) s privatnim življenjem ljudi na sceni. In s tem vedenjem se okrne več, kot se zavedamo, v to sem prepričana. Igralke ali igralca na odru nikoli ne morem gledati z definitivno nevtralnostjo, zmeraj je tu kontekst, ki se mi vsiljuje, zato moja gledališka izkušnja že v izhodišču nikoli ne more biti »popolna«. Poklicni in zasebni kontekst vselej pronicata v uprizoritveni sistem vzporedno z umetniško snovjo, ki naj bi načeloma in v večini primerih bila prioriteta. Če ne prej, se teh municioznih nians v naši percepciji zavedamo ob/ po ogledu kakšne predstave iz tujine oziroma v tujini, ko smo soočeni z izvajalsko zasedbo, kjer je omenjeni kontekst nemogoč in kakršna koli motnja »dodatnega« ali »nepotrebnega« privatnega nanosa izmahnjena.

Pojav prenasičenih kontekstov postane toliko bolj alarmanten in tvegan, ko imamo opravka z dokumentaristično formo uprizarjanja, h kateri v veliki meri spada tudi projekt *Katarina po naročilu*. Po Attiliu Favoriniju je dokumentarnost v gledališču reakcija na splošno paniko ob vračanju realnega in

odkrivanja resnice – in to v okoliščinah sveta, ki ga zmoremo razumeti le še kot nepremično šablono baudrillardovskih simulacij in simulakra. V takšnih okoliščinah, ugotavlja Favorini, mešanja realnega in fiktivnega, kjer je realno izginilo, je raziskovanje realnega v dokumentarnem gledališču postalo svojevrsten izziv. »Resnična resničnost« v svetu reprezentacije ne obstaja. Glede na to, kdo si, kakšni so tvoji politični nazori in tako naprej, bo dokumentarno gledališče zmeraj le proizvajalec »pripovedovanja novega kompleta laži«<sup>001</sup>

Delno dokumentarističen, mokumentaren ali kvazirealen, ne glede na izvedbeni koncept preigravanja utvare in resničnosti, projekt *Katarina po naročilu* v veliki meri igra na učinek manipuliranja z definicijama resničnega/pristnega in lažnega/konstruiranega. In ne glede na to, kako zelo me morda zmore ta uprizoritev v njenih najbolj »realističnih, avtentičnih, nepotvorjenih in spontanih« momentih posrkati in prevzeti, nikoli tega ne more narediti celostno, vseobsežno. To je davek majhnega okolja in še manjše gledališke scene, ki odločno vpliva na izkušnjo občinstva, kjer je totaliteta doživljanja (zaradi malo prej omenjenih faktorjev) skoraj nemogoča, prej izjema kot pravilo.

Scenografski koncept obvladuje nivoje atmosfere, poglobitvena konotacija pa je bližina odra in občinstva, kar najprej učinkuje razvedrilno in zabavno, nato vse bolj nelagodno. Bližina občinstva ne pomeni le vzpostavitev večje intimne samega dogodka in močnejšega »pretoka raznolikih energij«, fizična bližina gledalca in gledalke zmore (še posebej v tem primeru) pri njima vzbuditi večji potencial nemoči, krivde in nelagodja, saj se groza ali krivica (četudi fiktivna) dogaja dobesedno pred njunimi očmi, a sama nista zmožna ali pa jima je namerno onemogočeno poseganje v samo dogajanje. Prav skrajno, neposredno bližino obojih, nastopajočih in občinstva, lahko bere-

001 Favorini, Attilio. 1994. *Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre*. *Theatre Survey* 35 (2). Str. 40.



mo kot enega močnejših dejavnikov »realnega«, ki nima toliko opraviti z vsebino kot predvsem s fizičnim izkustvom.

Katarina Stegnar in Jure Novak v predstavi reprezentirata vlogi, ki ju »igrata« tudi v svojem poklicnem življenju. Igralka in režiser. Dogajanje je strukturirano kot nizanje prizorov, v katerih se nenehno plastijo, izmikajo in množijo ravni fikcije ter domnevno resničnega. Predstava s tem, ko preklaplja iz ene navidezne realnosti v drugo, implicitno problematizira in provocira lastno naravo dela v gledališču; njuna izhodiščna lika namreč nenehno stopata v nova razmerja – kolegialna, ljubezenska, sovražna, zasebna in profesionalna. Vzajemno s tem narašča tudi število perspektiv opazovanja in simbolne prezentacije – najprej sodelujemo, nato gledamo, kasneje že igramo vlogo voajerjev. Prav tako onadva igrata nam in v presledkih tudi drug drugemu premeščata pozicijo dominantnosti in z njo vzpostavljata oziroma kršita pravila hierarhije. Ta je, kot ponazorita z obilo ironije in distance, še vedno navzoča v že skoraj (pra)podobi razmerja režiser–igralka, do katere pa oba name-noma pristopata po receptu »urbanih mitov« in stereotipov. Ponudita vpogled v notranjost mehanizma umetniškega procesa, a ga neprestano delata nepredvidljivega, predvsem pa rahljata mejo med zasebnim in javnim oziroma resničnim in fiktivnim.

»Nevralgična točka« celotnega dogajanja je v dejanju simulacije posilstva, ki prevpraša načine reprezentacije nasilja na odru. Bolečina se tu naseli tudi v telo in dejanje fizične agresije postane večpomensko, pa tudi sicer se čez celotno predstavo spodvija nota erosa in tanatosa. Slednji ni dobeseden, prej simbolen, kot denimo »objekt vojne je ubijanje ljudi, medtem ko mučenje oponaša ubijanje z povzročanjem bolečine«. Elaine Scarry vztraja pri tezi, da »je mučenje imitacija smrti«. Namreč ne gre za to, da bi se fizična bolečina upirala jeziku, ampak ga aktivno uniči, pri tem pa vstopa v takojšnji preobrat v stanje predjezika, v zvoke, jok in krike, ki jih človek izvaja preden

spozna jezik. <sup>002</sup>

Za referenčni okvir svoje umetniške raziskave (vaj) izvajalca uporabita poglavje iz *Naročila* Fridericha Dürrenmatta in se fokusirata na profiliranje lika detektivke v rdečem plašču. Skozi celotno predstavo se prek različnih intenzitet razvija atmosfera (prikritega) opazovanja in se razporejajo načini posameznikovega obnašanja glede na vednost oziroma prisotnost opazovanja drugega. Zdi se, da igralka Katarina igra svoj lik Ženske v rdečem plašču najbolj takrat, ko režiser Jure na prizorišču ni navzoč, kar je precejšnje sporočilo samo po sebi. Ali to morda pomeni, da bi igrala še bolje, če tudi občinstvo ne bi bilo prisotno? »*Dürrenmattovo Naročilo seveda ni izbrano po kakšen naključju, toda bolj pomembno je, kako in na kakšen način deluje ta tekst znotraj samega uprizoritvenega dispozitiva. Kot nekakšen leitmotiv v tekstu namreč nastopi tehnologija observacije, ki jo Dürrenmatt podčrta že v podnaslovu: O opazovanju opazovalca opazovalcev. /.../ Veliko bolj intriganten je prav observacijski moment, ki preči celoten gledališki dispozitiv: mi nastopimo kot opazovalci opazovalca – režiserja Jureta, ki opazuje Katarino, opazovalko – igralko teksta.*<sup>003</sup>

Mreženje raznolikih optik opazovanja množi tudi perspektive realnosti/fikcije, kompleksno razmerje med režiserjem/Juretom in igralko/Katarino se zato drobi v fragmente dveh subjektov (ki je seveda tudi boj dveh krepkih egov), ki pa

002 Scarry, Elaine. 2009. *Staging Pain, 1580–1800: Violence and Trauma in British Theater*. Routledge, Ashgate Publishing, Ltd. Str. 4.

003 Bobnič, R. in Lobnik, A: *Palimpsestno nanašanje in odnašanje gledališča*. Radio Student. 27. 5. 2015. Dostopno prek: <https://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/palimpsestno-nana%C5%A1anje-in-odna%C5%A1anje-gledali%C5%A1%C4%8Da>

njo že po samem naslovu postavlja v podrejeni položaj (režiser »naročnik«, ona »blago«) oziroma osebo, vso voljno in dovzetno. To že zdaleč ne pomeni, da je tudi poražena, je pa v prikazu vseeno moč zaslediti regeneriranje ustaljenih vzorcev »pametnega režiserja« in »ustrežljive igralk«, ki naj bi ne le klecnila pred njegovo inteligenco, ampak tudi pred erotičnim šarmom. Tisti, ki na koncu ostane gol, razgaljen in »ponižan«, je on, ne moremo reči, da gre za radikalnejši preobrat, poskuša pa gesta vsaj delno razbiti zakoreninjeno razumevanje spolnih položajev in vlog (v gledališču).





Vsak je  
svoje sreče  
berač

Simon Smole

*Zato sem srečen*

je gledališka predstava<sup>001</sup>, ki poleg kritiške obdelave uprizoritve ponuja izhodišča za premišljevanje same vsebine. Predstava se navdihuje v fiktivni izpovedni zgodbi avstralskega pisca *Grega Egana* iz leta 1997, ki je prosto dostopna na spletu, z naslovom: *Reasons to Be Cheerful*.<sup>002</sup> Glavni akter zgodbe pri dvanajstih letih vstopi v, kot sam pravi, permanentno stanje sreče. Nenavaden in nenaden prehod v konstantno občutje ugodja in veselja je bila posledica nevrobiološke okvare, tumorja medulloblastoma, ene najpogostejših oblik možganskega raka. Tumor povzroči zaporo ventriklov v možganih in s tem povečevanje pritiska v lobanji ter posledično obilno sproščanje leu-enkafelina, ki je endorfin – neuropeptid. Laično razloženo gre za endorfin, ki ga proizvaja telo in se veže na iste receptorje, kot morfij in heroin. Po obsevalni terapiji se je tumor skrčil, a obremenjeni receptorji so se iztrošili. To je povzročilo radikalen zasuk čustvenega stanja in akterjev potop v konstantno žalost in depresijo. Skupina nevrokirurgov poskuša z eksperimentalno rešitvijo. Možgane mu omrežijo z nevronskimi vzorci 4000 oseb, katerih nevronske strukture so nepoškodovane odstranili iz mrtvih teles. Spomini na formativne izkušnje in nabor preferenc se prepletejo v interakcijo z nevrovzorci »gostov«, sčasoma naj bi se nevroproteza integrirala s percepcijo, jezikom in kognicijo »gostitelja«. Nevroprotezo kasneje modificirajo v »izbirno stikalo« z namenom, da bi akter zavestno in svobodno izbiral, kdaj in ob čem želi občutiti zadovoljstvo.

Posledica opisane čustvene fiksiranosti je nov preplet

001 Avtor članka, Simon Smole, predstave nisem videl v živo, ogledal sem si jo le na videu.

002 Egan, Grega. 1997. *Reasons to be Cheerful*. TTA Press: Interzone. Dostopno prek: <https://cdn-enterprise.discourse.org/schizophrenia/uploads/default/original/3X/6/2/62324997c9f7ab489ed6083c380cb6a66bf28238.pdf> (18. 10. 2017).



in zaplet kognitivnega aparata in družbenih kontekstov, znotraj katerih deluje akter. Elicitacija občutij, ki jih telo generira samo, brez jasnega zunanje vzroka, a kljub temu ne neodvisno od zunanjih dražljajev, je nemogoča naloga. Prav ta spodletlost je eden od motivov gledališke uprizoritve. Nevrobiološka »disfunkcionalnost« ni del dramskega loka, ni ne posledica ne sprožilec širšega narativnega konteksta. Predstava je reducirana na igralčeve razpoloženske modalitete, občinstvo je v takšni postavitvi le mizanscena akterjeve ujetosti v lastno nevronske mrežo. Interakcija z zunanostjo/občinstvom je motivacijsko jasno pogojena s trenutnim razpoloženskim stanjem protagonista. Ta pripoveduje etiologijo svojih nevrobioloških modalitet in skoraj sočasno uprizarja neizzvano generirana občutja. Ker gledalec nima vpogleda v notranjost igralca, lahko le sledi telesnim in besednim reprezentacijam. Čustveni solipsizem je v izhodišču postavitve predstave, kar pa je le ena od plasti Eganove zgodbe. Takšne individualne »patologije« namreč niso izolirane od širših ideoloških in političnih problemov, kar bo skušal nakazati pričujoči tekst.

V trilerjih z množičnimi morilci so sprožilci morilčevega pohoda pogosto travmatični spomini na nerazrešljive družinske odnose. Zamislimo si takšnega potencialnega morilca s psihopatološko motnjo imenovano *Capgrasov sindrom*, zaradi katere človeka prevzame blodnja, da je njegovega prijatelja, žlahtnika ali hišnega ljubljencega zamenjal identični vsiljivec. Bližnjik je torej kljub svoji telesni identičnosti prepoznan kot vsiljivec. Percepcijska nit, ki spenja subjekte in pogojuje intersubjektivnost, se pretrga. Naravne nevrobiološke reakcije, spomin in senzomotorični aparat so postavljeni na laž. Morilec ima nejasno idejo telesa pred sabo in nejasno zavest, saj je ta zadolžena za jasne parametre ustrezne prepoznave. Kako naj se morilec poloti svojega očeta ali strica, če ima zmedeno in nejasno idejo identitete. Objekt z določenimi lastnostmi prepoznamo, ko imamo za to jasne in utemeljene razloge, ki so skupni vsem opazovalcem. Podobno je pri analizi človekovega delovanja uveljavljen konstruktivizem: cilj nekega delovanja, material za takšno delovanje in principi izpeljave ciljnega dejanja.

Nevroznanost privzema takšen nevrokonstruktivizem človeškega delovanja. A telo je zavesti v mnogih vidikih neznano, prikrito, poleg nevronske mreže je aktivnih nešteto organov, mišic, celic. Gledališki igralec je na nek način »samouporabnik« telesa, igralčeva imaginacija in občutja so priklicana, samoizzvana. Igralec je telo v prostoru. Hkrati gledamo igralčevo in uprizorjeno telo. Jure Novak je utelešenje koncepta, misli spravlja v gibanje. V predstavi *Zato sem srečen* se ideja utelesi prav skozi tematiziranje utelešene kognicije. Sama vsebina predstave izpostavi telo, kot dramatični *ensemble*. Mentalne kapacitete glavnega akterja so nedotaknjene, fizično je zdrav, ampak njegovo telo je enkrat negibno in drugič neustavljivo razposajeno. Telo, ki »preveč« občuti in zato tudi (ne) deluje. V Eganovi zgodbi sledimo nevrokognitivnim modalitetam telesa, ki telo odtujujejo nadzoru zavesti. V predstavi monoakter v pozi nagačenega zajca nepremično leži pred gledalci. Nezavedno delovanja telesa in zavesti sproža tragikomične spodrsljaje. Lažni spomini, halucinacije, miselne simulacije, spodletele prepoznavne, kognitivne »anomalije«, droge ...

V znanstvenofantastičnem trilerju *Strange Days*, postavljenem v distopično prihodnost, se s pomočjo posebnih VR-naprav, ki se vstavijo v posameznikovo lobanjo, posname njegovo »fenomenalno zavest«. Posnetek se kupcu/uporabniku z enakim postopkom predvaja neposredno v »nevrostrukturo«. Uporabnik torej gleda skozi tuje oči, podoživlja brez »resničnega« izkustva. Glavni lik je preprodajalec takšnih zapisov zavesti in kupcev mu ne pri-manjkuje. A zaplete se, ko taiste naprave reprogramirane začnejo nepovratno uničevati uporabnikovo zavest. Nesrečnikovo zavest pretvorijo v konfuzno mešanico neurejenih impresij in podatkov. Impresije se ne razložijo in uredijo v jasno prepoznavne vzorce. Uporabnik je odsihmal »nevrokripelj« s kaotičnim, neurejenim čutnim raznoterjem.

Glavni junak v Eganovi zgodbi se hoče v nasprotju s kupci VR-naprav ozdraviti, normalizirati, prijetne občutke zavrača kot tuje in nepristne. Sprejel bi, pravi, življenje v nepovratni čustveni bedi, če bi ta sledila »realnim« vzrokom in razlogom. V ozadju takšnega mišljenja je ideološki trik komplementarnosti moralne izbire in »ustreznega« občutenja. Kreposten človek, kot je jasno iz

glavne premise etike vrlin, ni tisti, ki zgolj pristaja na katalog vrlin, ampak krepostno tudi deluje. Zmožnost pravilnega delovanja pa je v srži kliničnih in kriminoloških opredelitev biopsihološke normalnosti. Sociopat ni kategoriziran kot psihično moten, ampak kot asocialna oseba, ki družbeno nesprejemljivo čustveno reagira. Sociopat je čustveno otopel, brez občutkov krivde in nezmožen empatije.

Libertarni politični filozof Robert Nozick v knjigi *Anarhija, država in utopija*<sup>003</sup> predstavi miselni eksperiment z izmišljeno »izkustveno mašino«, ki priklopljenim osebam povzroča občutke ugodja. Nozick takšno simulacijo izkustva zavrne kot nesmiselno in brez intrinzične vrednosti. Občutenje ugodja je legitimno, ko spremlja svobodno izbrano dejanje. Nozickova »čutenjska naprava« podobno kot konzumiranje drog okrni naše zmožnosti za izvrševanje takšnih dejanj.<sup>004</sup> Človek je smoter na sebi, spomnimo se na Kanta, in ne telesni prevodnik uživanja. Telo naj bo ubogljivo in ukrotljivo. Človek ni in ne sme postati sredstvo drugega človeka. Libertarci za vrhovno vrednoto oznanjajo samolastništvo: nad sabo imeti in izvrševati enake pravice, kot jih ima sužnjelastnik nad sužnjem. Ljudje so enaki v svobodno izbranem iztiskanju bogastva iz svojih talentov in sposobnosti na prostem trgu. To je moralni cilj našega delovanja in opredelitev sreče. In takšna je vsebina našega samoodločanja. Junak Eganove zgodbe svojo normalizacijo razume kot reaktivacijo svojih kapacitet. Antonio Damasio v knjigi *Iskanje Spinoze*<sup>005</sup> dramatično izpostavi pomembnost čustev in občutij za izgradnjo in ohranitev etičnega sistema ter njegovo koherenco: »*Odstranitev čustvovanja in občutenja iz človekovega življenja prinese s seboj osiromašenje naknadne*

003 Nozick, Robert. 2003. *Anarhija, država i utopija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

004 *Ibid.* 53–55.

005 Damasio, Antonio. 2008. *Iskanje Spinoze: veselje, znanost in čuteči možgani*. Ljubljana: Krtina.



*organizacije izkustev. Če družbenih čustev in občutkov ne uporabljamo pravilno, in se zato poruši razmerje med družbenimi situacijami ter veseljem in žalostjo, izkustev v svojem avtobiografskem spominu ne moremo kategorizirati glede na oznako čustvo/občutek, ki izkustva opredeli, kot »dobra« ali »slaba«. To pa onemogoči vsakršno naknadno stopnjo izdelavo pojmov dobrega ali slabega, tj. premišljeno kulturno izdelavo tega, kar bi glede na svoje dobre ali slabe učinke moralo veljati za dobro ali slabo.»*<sup>006</sup> Citirane stavke zapiše v kontekstu hipotetičnega črnega scenarija, ko bi okvaro sprednjega frontalnega režnja utrpelo večje število ljudi. A ne smemo stopiti v past zamenjevanja nujnih bioloških pogojev z dejstvom, da smo živa bitja s historično vzpostavljenim pojmovanjem nas samih. To je temeljna forma ideologije, ki lahko vodi v samoobjektivacijo, torej v nevrodeterminizem ali pa v drugo skrajnost razglašanja absolutne moralne vrednosti zgoraj opisane človekove avtonomije. Kaj pomeni, če smo obstoječe moduse eksistence, ki za večino pomenijo stanje »permanentne nesreče«, svobodno izbrali?

Na koncu predstave, ko se nevrnska proteza transformirana v izbirno stikalo, igralec svečano, iz »velike knjige svobodnih izbir« občinstvu prebira svoje odločitve. Zaključek sugerira povratek v »normalnost«, v stanje polnih kapacitet, pravilnega razporejanja čustev in občutkov. No, skoraj, saj gre za nevroprotezo, ki je vendarle tujek v telesu. A gledalec ima druge razloge, da z grenkim priokusom pogoltne pogojno »srečen« zaključek. Somatosenzorična nestabilnost protagonista nas prepriča v spremenljivo in historično pogojeno razmerje družbenega in kognitivnega. Gilles Deleuze v knjigi *Spinoza: praktična filozofija*<sup>007</sup> razmerje med željo in moralno vstavi v pomenljivo zanko: želimo nekaj zaradi visoke moralne vredno-

006 *Ibid.* 151.

007 Deleuze, Gilles. 2012. *Spinoza: praktična filozofija*. Ljubljana: Krtina.

sti ali v željeno investiramo visoko moralno vrednost?<sup>008</sup> Nevrobiološke modifikacije niso neodvisne od družbenih relacij in ideoloških apropiacij.

Predstava *Zato sem srečen* je intimna in atmosferska, ne preizprašuje izpeljav, ki smo jih predstavili v tem tekstu, ampak z minimalistično postavitvijo in fokusom na čustvene in občutenjske perturbacije edinega lika na nek način pristaja na ideološki okvir individualnih, ozdravljenja potrebnih patologij. Krotenje telesa, njegovih organov, nevronov, celic, kapilar, telo je treba resocializirati, uravnati hormonalni sistem, pravilno vdihniti in izdihniti. Predstava torej pogumno za svoj dramski substrat vzame znanstvenofantastično zgodbo s političnimi implikacijami, a v uprizoritvi ne preseže reprezentacij individualne »patologije«. To ni vrednostna sodba, le komentar svobodne izbire ustvarjalcev predstave.







# Rajcanje

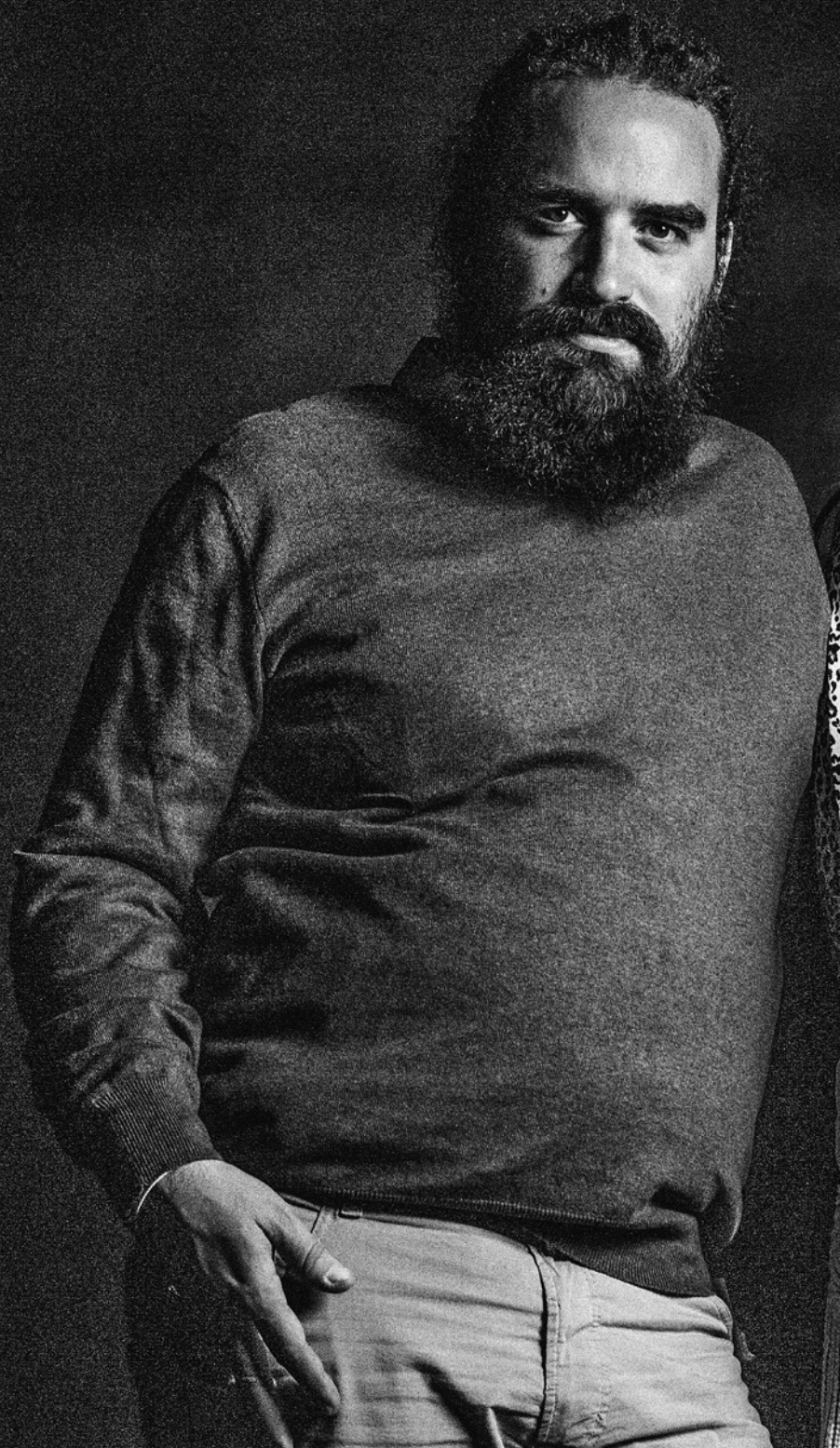
---

Jure Novak  
Urška Brodar  
Katarina Stegnar



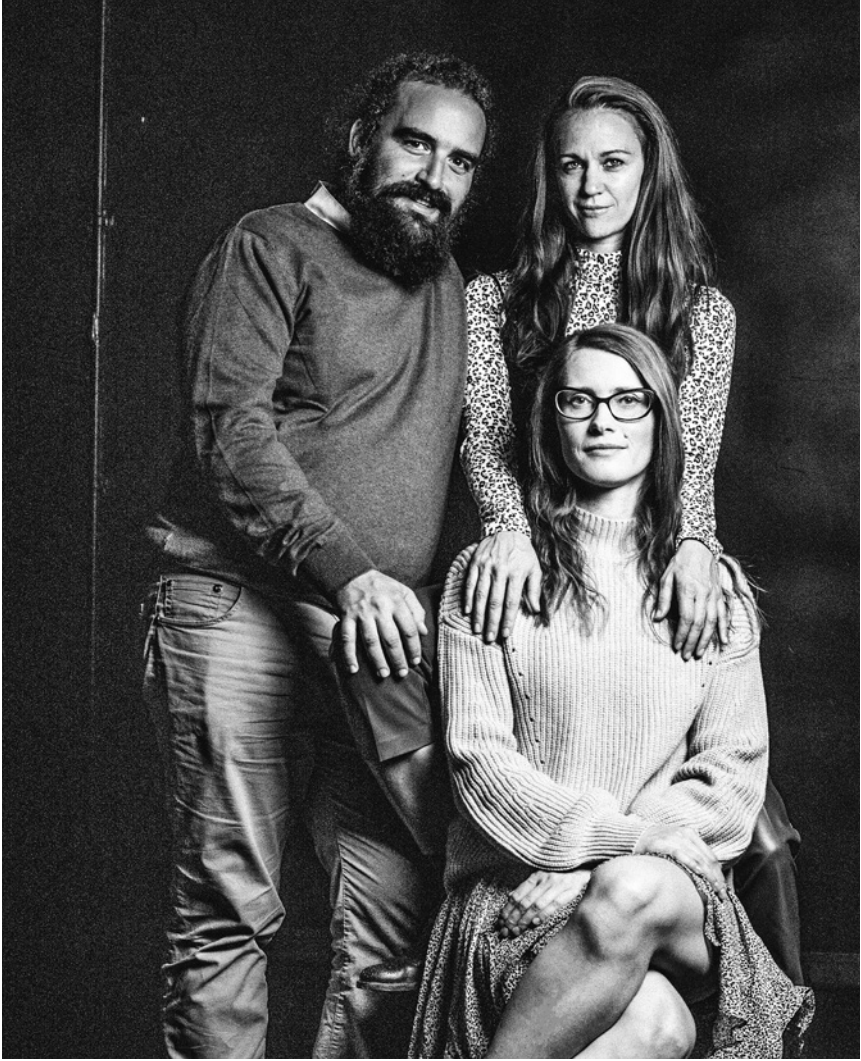














### **Jure:**

Jebač ... jebač sem postal z Ano. Že na začetku sva tekmovala, kdo drugega prej pripelje do orgazma. Imel sem že svoj flet in res sva lahko cele dneve fukala, namesto v šolo je že zjutraj prišla k meni. Kadila sva travo in fukala. Spodaj, zgoraj, zadaj, spredaj. Ana je bila moja seksualna revolucija. Fukala sva zunaj. Fukala sva pod odejo pri meni v enosobnem fletu med ljudmi na zabavi. Fukala sva pod tušem in v garderobi v Nami. Fukala sva na ekstaziju in koki. Fukala sva iz ljubezni in od jeze in iz dolgčasa. Fukala sva, ko je jokala in ko je imela menstruacijo. Edino v rit je nisem fukal, takrat to še ni bilo in. Fukala sva, ko sva šla narazen in ko sva prišla spet skupaj. Ana je tudi prva, ki ji nisem dal, ko je prosila. Njo sem med fukom prvo davil. In ugotovil, da mi to res paše. Prva je, ki me je zvezala. In me pustila čisto pri miru, medtem ko je drkala na drugi strani sobe. Fukala sva na albume in medtem ko sva gledala filme. Fafala mi ga je, ko sem igral igrice, jaz pa sem jo drkal, medtem ko je pisala nalogo za matematiko. Z njo sem se naučil razlike med tragičnim fukom, težkim, dramatičnim, vsebinskim in sproščujočim, športnim, lahkotnim fukljanjem. Razliko med tem, ko se ti ženska da, in ko si te vzame. Ko fukam druge, če bi fukal tebe, recimo, bi vsaj malo oba, ti in jaz, fukala tudi Ano. In tekmovala, kdo bo drugega prej pripeljal do orgazma.

### **Urška:**

Prvi seks sem precej dolgo odlašala. Za kar mi je malo žal. Ampak je pa res, da me fantje niso glih zrajcali do te mere, da bi mi prišlo in bi si jih pozelela. Mogoče sem pa tudi v najstniških letih preveč Bravo brala, kjer je prvi fuk itak zmitiziran do amena. Enako velja za analni seks. Če si dovolj zrajcan, ti je itak vse kul. Potem sem pa enkrat na žuru s frendi v manjšem klubu, vsi so nekaj vzeli, jaz ostanem na džin toniku, ker sem preveč



zmatrana od neke premiere. Ravno se pogovarjam z eno znanko, ko se pred mano nariše en tip in me samo gleda, malo predologo me gleda, nič ne reče in gre potem končno mimo. Medve se malo blesavo spogledava, kao, kva pa je zdej to blo? No, tipu je vsekakor uspelo vzbuditi pozornost. Malo se spogledujeva skozi noč čez plešoče glave. Sploh ni kar eden. Visok, skodrani rjavi lasje, mlad, postaven. Ampak jaz sem tam s tipom, ki se mu ne da več in hoče domov. Reče mi, naj ostanem. Ujel je, kam mi uhaja pogled, nič nima proti. Pospremim ga ven in medtem, ko ga poljubljam skozi vrata, me za roko ob steni na drugi strani nekdo ustavi. Prislonjen na steno ob notranji strani vrat mi na uho reče: ne še iti. Ostanem, prislonim se nanj, njegov jezik mi zdrsne po vratu, ko mi roko zapelje v hlače. Oprimem se za njegovo erekcijo in poljubiva se. Najini jeziki se prepletajo, da komaj prideva do sape. Iz Berlina je, jaz tudi trenutno živim tam, malo se je ustavil v mestu na poti nazaj iz Turčije, kjer je obiskal sorodnike. Medtem se s toliko sape, kot nama je ostaja, pogajava, kam bi šla. Jaz trenutno fletsitam in ne moreva tja, on v hostlu šera sobo. Imam pa ključe od avta. Za trenutek se odtegneva drug od drugega, spraviva se do šanka, da dobiva še drink *to go*. Zapeljeva se do nekega spalnega naselja, ura je okrog treh ali štirih ponoči, daleč naokoli ni žive duše. Zvaliva se na zadnje zice. Končno se znebiva oblek. Nasadim se mu na res ful lepega kurca. Ne rabiva predigre, ker sva še iz kluba totalno zrajcana. Spojena sva v eno v premajhnem avtomobilu, čez vse naju je polno. Všeč mu je, da jaz fukam njega. Narediva pavzo, ker ga prime scat. Kar je še kar jeba, ker imava sam en kondom. Ko se vrne, si on vzame mene, fak, tako je, kot da sva narejena drug za drugega. Noro mi paše, kako me fuka, ampak on ne zdrži več. Potegne ga ven in se mi razlije čez trebuh. No, potem ga odložim v mestu in se odpeljem proti fletu. Preden grem iz avta, se vseeno potrudim najti tisti jebeni štumf, ki je nekam izginil. In najdem ključe od hostla,

jebemti. V bistvu sploh ne vem, kako je tipu ime, vem pa, v katerem hostlu spi. Bravo. Ura je pa že pol sedmih zjutraj, dani se. Vseeno se le spravim do hostla, na poti malo upam, da ga kje srečam, ampak nimam te sreče. In grem do receptorke, ni druge. »Ehm, jst mam pa tlele ene ključe, k jih je en tip zgubil v mojem avtu, pa to, precej nerodna situacija, ker v bistvu ne vem, kako mu je ime, vem pa, da je iz Berlina.« Še dobro, da majo ključi od hostlov številko sobe gor. In ona v bistvu pada na romantiko, pa le odpre, čeprav ne bi smela, neko datoteko in mi pove, kako mu je ime. Potem me pa še prepriča, da mu pustim listek s telefonsko, da sem mu prinesla ključe. Ob sedmih sem končno v fletu, precej zjebana, dolg dan je bil. Grem pod tuš. Končno se privlečem do postelje. Moj dragi se samo malce predrami, toliko, da mu dam lupčka, ampak medtem ko ga objemam, opazim, da je precej bolj buden pod pasom. Dobro jutro! In po navadi meni zjutraj ni glih do fuka, sploh ne pred prvo kavo. Danes pa sem zgle-da *on fire*. Ne morem si pomagati, da ne bi zdaj ta trenutek pofukala še njega. Z usti se spustim navzdol po njegovem trebuhu, z jezikom naredim krog okrog popka in zdrsnem mimo tiča, ki ponosno stoji med rjuhami. Pobožam ga med stegni in se najprej približam mošnjičku. Obliznem ga in celega vzamem v usta, ga nežno posesam in krenem od korena proti glavici, ki se je že zvedavo prikazala izza kože. Obliznem jo in zdaj je popolnoma buden. Malo si še dam opraviti spodaj, nekajkrat si ga porinem globoko v grlo, kar me čisto zrajca. Sploh, ker je to danes že drugi, ki ga mam v ustih. Da mu ne bi prehitro prišlo, se zdaj nasadim nanj, najprej bom poskrbela zase. Ne rabim dolgo, očitno sem totalno razgreta še od prej, in on točno ve, kaj mi paše, kako stopnjevati sunke in kdaj me pustiti, da si vzamem, kar hočem, po svoje. To je to, ja, kot cunami me preplavi veličasten orgazem vse do temena, tudi on se je razvnel kot žival, nič več ni nežno dremav, naglo me obrne in nasadi od zadaj, nekajkrat me divje sune in od orgazma sem tako

občutljiva, da sunke čutim v vse kotičke telesa in takrat me preseneti val drugega orgazma, od katerega zadovoljno zastokam in v tem trenutku se tudi on bogato izlije vame. »Vidim, da si danes res uživala,« ga še slišim reči, preden me preplavi zmagovit spanec.

### **Katarina:**

Zbrali smo se v precej bednem prostoru, prostoru za party, majhnem dejansko, 30 participantov – artistov in seveda on. Zeblo nas je, ravnokar smo se morali umiti, pa preobleči v bele tunike in v laseh imamo zavezane raznobarvne trakove. Jaz zlatega. In vstopi on. Kljub strogi prepovedi govorjenja je završalo: »Bob. Bob gre.« Ne vem, zakaj, ampak totalno brez ceremonije me je povlekel iz množice na sredino, kjer je stal majhen zlat stolček, ne oltarček, ampak preprost stolček. In vsega sem se zavedala kristalno jasno, vse sem čutila ojačano, napihnjeno. Hipersenzibilizirana sem bila po dveh mesecih odtegovanja in zadrževanja. Po dveh mesecih brez govorjenja, mejlov, telesnega stika, celo pogledi so bili prepovedani, masturbacija pa sploh ni bila vprašanje. Ne. Tukaj v Watermillu je tvoja lastna beseda največja zaveza. V imenu umetnosti. V imenu spoznanja. Zavedala sem se, da me vsi gledajo, tako kot me vi zdaj gledate. Popolnoma sem se zavedala situacije, ko me je prosil, naj se nagnem čez stolček. Zavedala sem se požiranja slin, pa svojega jezika, pa barv, ki so se zdele skoraj fluorescenčne, pa rahlega ščemenja v trebuhu, pa teže svoje glave, pa teže svojih vek. Bila sem vroča, pa ne v prenesenem smislu. Vse je bilo na hitrej. Hiper sem se vsega zavedala in vsega so se hiper zavedali tudi oni, moje *ad hoc* občinstvo. Vsak posameznik se je točno zavedal, kje je in kaj se dogaja, oziroma kaj se bo zgodilo. Ker v taki situaciji se zavedaš, zelo se zavedaš. Zavedaš se svojih misli, pa svojih pomislekov. Zave-



daš se svojih spolovil, napetosti v trebuhu, zavedaš se ti-stega malega trenutka, ko te nekaj zrajca, kratkega po-tega med nogami in počasne vročine, ki se širi navzgor. In zavedaš se svoje zavisti, da sem jaz izbrana za to po-sebno čast. Zavedaš se požiranja sline, mežikanja z očmi. Zavedaš se, da jaz klečim tukaj pred vami z ritjo nav-zgor. Zavedaš se, da je to edinstvena priložnost. Zave-daš se minljivosti tega trenutka. Zavedaš se, da si nepri-merno bolj živ kot ponavadi. Zavedaš se, da se bo pravkar zgodilo. Zavedaš se, da te ta situacija nepreklicno rajca. On je tukaj, občuduješ ga. Kurca ima pobarvanega z zlato bravo. Zaveš se, da mi je pravkar potegnil gor belo tuniko in razkril mojo belo rit, da se bo zdaj zdaj zarinil vame in me bo fukal pred tabo, kot da tebe ni zraven. Gledaš me v obraz, pa v joške, ki se premikajo v ritmu suvanja, njegovega zlatega kurca ne vidiš, ampak vidiš njegovo prekrasno rit, in ritem porivanja se prenaša vate. V ritmu porivanja si nekaj pona-vljam, in čeprav me ne slišiš, vizualiziraš besedo po besedi: *»You have to learn to walk by walking.«* *»King, king, King.«* Vidiš njegov izraz na obrazu, pa ne veš, a je nasilen, a je božanski, in čutiš vsak poriv, kot da bi bil tvoj. Kot da bi on tudi tebe, čeprav to dela meni. In čutiš, da nama bo prišlo, zdaj zdaj nama bo prišlo.















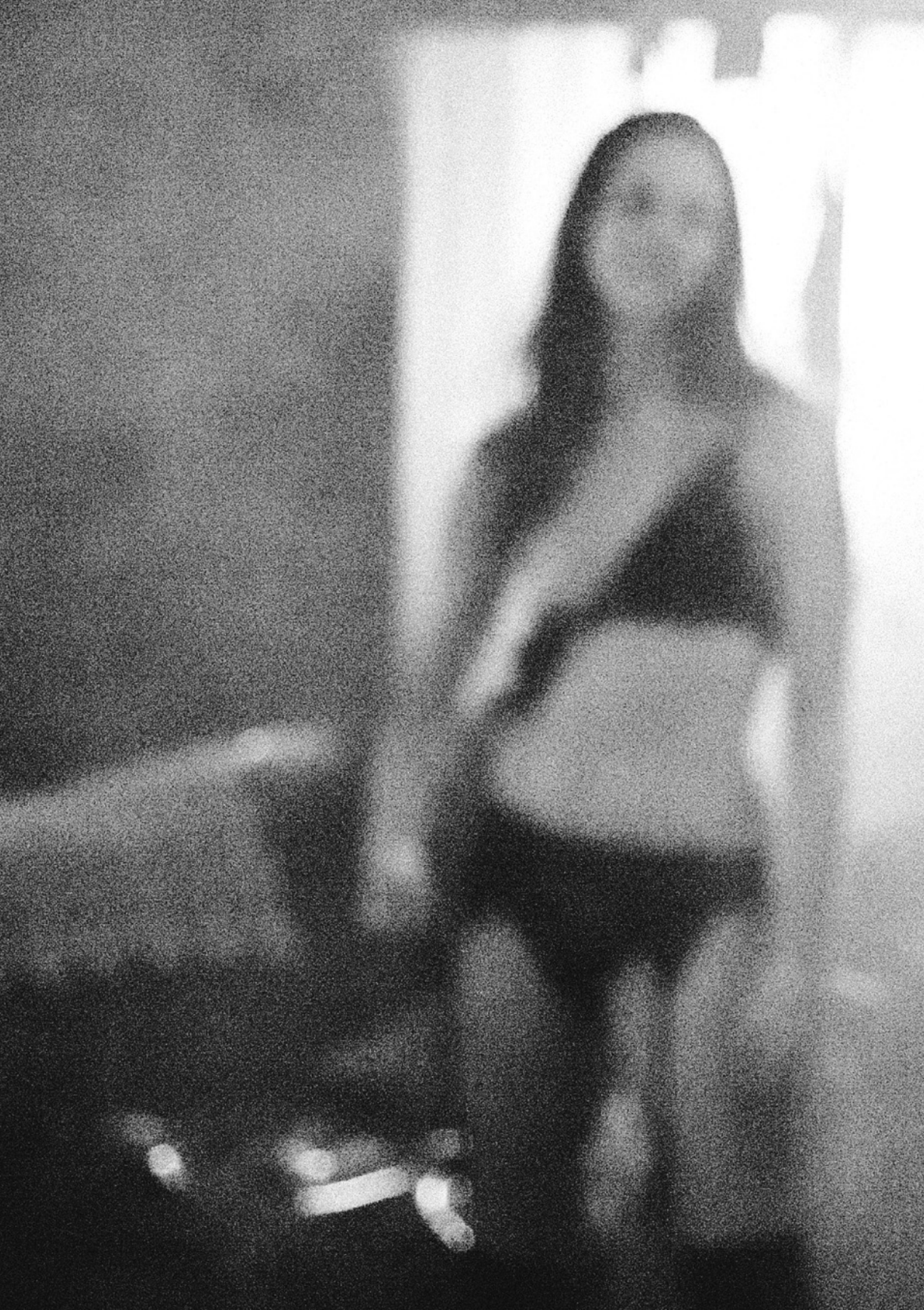


























































*Jure Novak: Zato sem srečen*

Avtorji: Jure Novak, Katarina Stegnar, Urška Brodar  
Nastopa: Jure Novak

Oblikovalec svetlobe: Grega Mohorčič  
Tehnična pomoč: Grega Mohorčič, Martin Lovšin

Fotografija: Ivian Kan Mujezinović, Urška Boljkovac  
Izvršna producentka: Inga Remeta  
Produkcija: Gledališče Glej  
Koprodukcija: Zavod Poza

*Katarina po naročilu*

Avtorji: Katarina Stegnar, Urška Brodar, Jure Novak  
Nastopata: Katarina Stegnar, Jure Novak

Kostumografija: Dajana Ljubičić (Squat)  
Maska: Tanja Vojnović (MUD)  
Oblikovalec svetlobe: Grega Mohorčič  
Asistent oblikovanja svetlobe: Krišjānis Elviks  
Tehnična pomoč: Grega Mohorčič, Martin Lovšin

Fotografija: Ivian Kan Mujezinović  
Izvršni producentki: Inga Remeta, Anja Pirnat  
Produkcija: Gledališče Glej  
Koprodukcija: Zavod Poza  
Posebna zahvala: Cankarjev dom, SNG Drama

## *Orgija*

Avtorji in nastopajoči:

Katarina Stegnar, Jure Novak, Urška Brodar

Scenografija in luč: Toni Soprano

Kostumografija: Dajana Ljubičić

Glasba: Uroš Buh

Tehnično vodstvo: Grega Mohorčič in Martin Lovšin

Fotografija: Ivian Kan Mujezinović

Izvršna producentka: Inga Remeta

Produkcija: Gledališče Glej

Koprodukcija: HNK Ivana pl. Zajca, Reka / Zavod Poza

V sodelovanju z Veleposlaništvom Republike Slovenije v Zagrebu.

Scenografijo so delno izdelali v delavnicah HNK Ivana pl. Zajca.



Gledališče Glej

Društvo Gledališče Glej  
Gregorčičeva 3  
1000 Ljubljana  
[www.glej.si](http://www.glej.si)  
[info@glej.si](mailto:info@glej.si)

Glej, list  
Letnik 9, št. 2: Trilogija

Urednica številke: Alja Lobnik  
Uredništvo: Rok Bozovičar, Alja Lobnik  
Lektorica: Svetlana Jandrič  
Oblikovanje in prelom:  
Grupa Ee / Mina Fina, Ivian Kan  
Mujezinović  
Fotografije: Ivian Kan Mujezinović;  
Urška Boljkovac (str. 8–11)

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

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

Glej, ekipa

Inga Remeta  
predsednica društva,  
vodja programa,  
producentka  
[inga@glej.si](mailto:inga@glej.si)

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

Barbara Poček  
vodja izobraževalnih in  
reziđenčnih programov,  
mednarodni projekti,  
producentka  
[barbara@glej.si](mailto:barbara@glej.si)

Anja Pirnat  
vodja projektov,  
producentka  
[anja@glej.si](mailto:anja@glej.si)

Jure Novak  
odnosi z javnostmi,  
vodja projektov  
[jure@glej.si](mailto:jure@glej.si)  
[jurenovak.org](http://jurenovak.org)

Grega Mohorčič  
vodja tehnike  
[grega@glej.si](mailto:grega@glej.si)

Borut Bučinel  
tehnična podpora  
[bucinel@glej.si](mailto:bucinel@glej.si)

Martin Lovšin  
tehnična podpora  
[martin@glej.si](mailto:martin@glej.si)

Tajništvo  
[info@glej.si](mailto:info@glej.si)  
[rezervacije@glej.si](mailto:rezervacije@glej.si)

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



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina  
Ljubljana