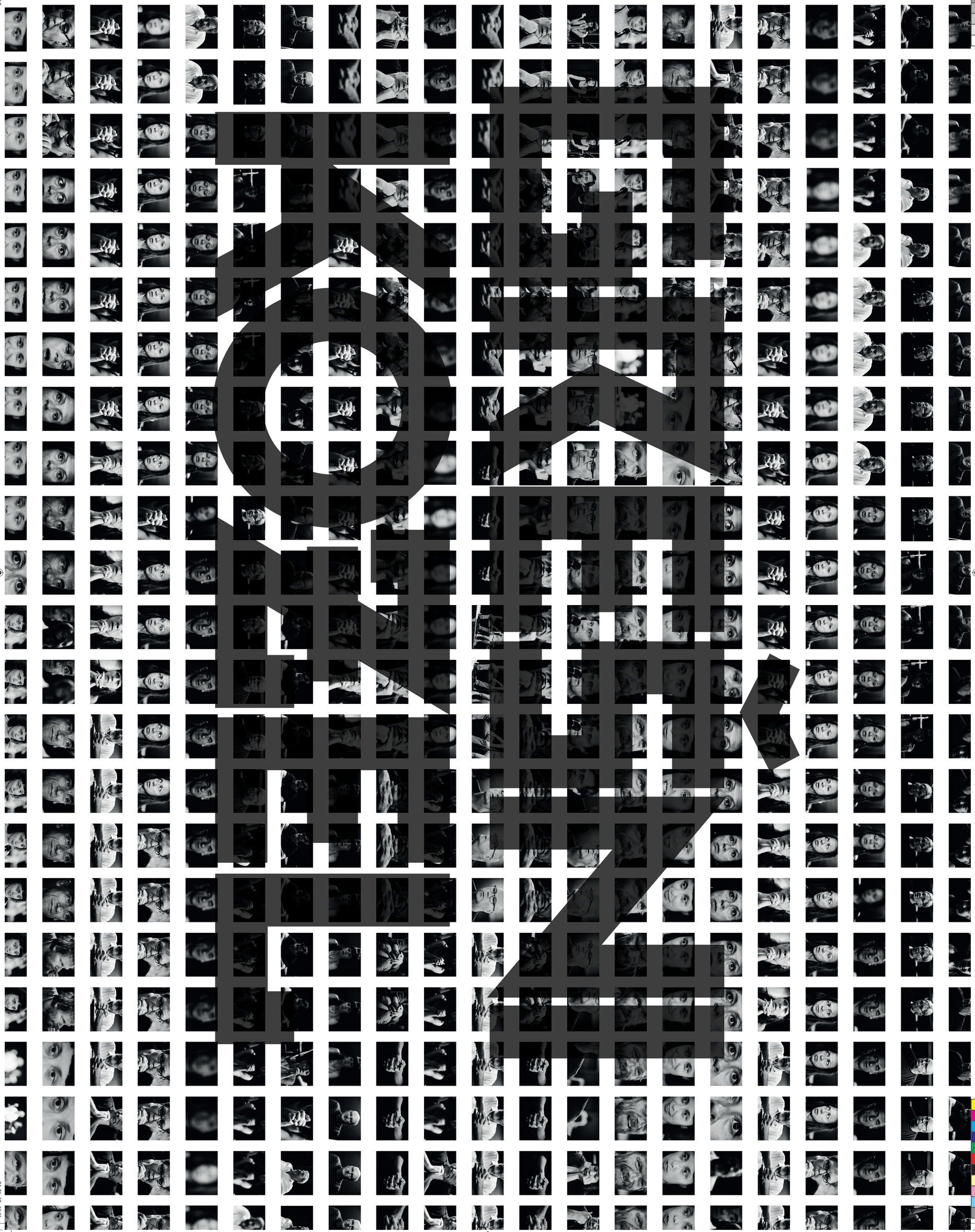
Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 1 24. 05. 17 15:40

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 2-3



24. 05. 17 15:41

Sezona 2016/2017

Uprizoritev 6

2 Kazalo

3 Zasedba

4 Vid V. Vodušek:
(ne)pridiprav

7 Gal Kirn:
Med gastarbajterjem in beguncem:
Fassbinder včeraj in danes

9 Tina Malič:
Nerazvozljiv klobčič življenja in umetnosti

11 Saška Rakef, Bojana Šaljić Podešva:
Ker se srečata v glasbi

12 Jasmina Založnik:
Grešni kozel

14 Tanja Lesničar-Pučko:
(Medijska) konstrukcija podobe Drugega

17 Predstavljamo

Rainer Werner Fassbinder

GREŠNI KOZEL

(Katzelmacher)
Prevod: Urban Belina in Matej Venier

Režija: Alen Jelen

Igrajo:
Neda R. Bric – Helga
Anja Drnovšek k. g. – Marie
Željko Hrs – Paul
Uroš Maček – Erich
Janja Majzelj – Rosie
Maruša Oblak – Elisabeth
Robert Prebil – Bruno
Ivan Rupnik – Franz
Matija Vastl – Jorgos

Dramaturgija: Saška Rakef
Glasba in režija zvoka: Bojana Šaljić Podešva
Scenografija in kostumografija: Irena Pivka
Odrski gib: Igor Sviderski
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovanje svetlobe: Matjaž Brišar
Prostorsko oblikovanje zvočne podobe: Silvo Zupančič
Asistent režije zvoka: Alen Rituper
Vodji predstave: Janez Pavlovčič, Gašper Tesner

Tonski mojster radijskega prenosa in vodja radijske tehnične ekipe: Matjaž Miklič
Asistenta: Milan Zrimšek, Darja Hlavka Godina
Napovedovalec: Igor Velše

Koprodukcija Slovenskega mladinskega gledališča in 3. programa Radia Slovenija – programa Ars

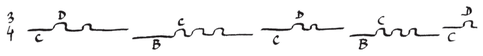
Zahvaljujemo se Klarisi Jovanović, Draganu Ocvirku in Maji Klenovšek.

Premiera: 5. junij 2017, zgornja dvorana Slovenskega mladinskega gledališča in hkraten radijski prenos na 3. programu Radia Slovenija – programu Ars

Prva slovenska uprizoritev
© Verlag der Autoren, Frakfurt am Main, Germany

Šepetalka: Špela Kopitar
Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
V predstavi smo uporabili naslednji skladbi:
***Die Welt war jung* Hildegard Knef, *Amar Pelos Dois* Luíse Sobral**
Prevod skladb: Maruša Oblak
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević
Izdelava kostumov: Tatjana Suhadolc
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziterji: Dare Kragelj, Gašper Tesner, Alen Rituper
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Tomaž Erzetič, Valerij Jeraj, Tine Mazalović, Mitja Strašek
Ključavničar: Sandi Mikluž
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 4-5 24. 05. 17 15:41



ROSIE: V življenju je najbolj pomembno napredovat.

Ton z odzvenom. Lagodje predvidljivega. Ustaljenega. Linearnega. Mir.

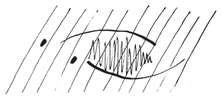
PAUL: Obuvam si čevelj, s kolenom zadenem v Helgin obraz.
HELGA: Umaknem se in obraz znova prislonim k njegovi nogi.
PAUL: Odrinem jo s kolenom.
HELGA: Umaknem se in znova prislonim obraz k njegovi nogi. Oprimem se ga z obema rokama. Božam ga po nogi.
PAUL: Brcnem jo.

Drugi. Odnos.

ELISABETH: Če svoje krame takoj ne odneseš na podstrešje, lahko spakiraš in greš!
BRUNO: Okej, če tako hočeš ... grem.
ELISABETH: Kar skidaj se stran! Saj itak sama plačujem najemnino.
BRUNO: Vstanem.
ELISABETH: Jaz sem kupila vse to! Jaz! To jakno, hlače, čevlje, sleci se, vse sleci, čevlje dol! In daj mi denar nazaj!

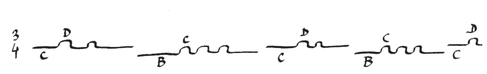
Trenje. Skupnost. Iteracija.

MARIE: Nehaj! Glava me boli.
ERICH: Kako si lahko tako glupa?
MARIE: Ti si glup. Jaz sem čisto normalna.
ERICH: Jebi se!
MARIE: Okej.



Maskiranje. Manipulacija. Popačenje.

FRANZ: Ta pravi so, njeni joški, to lahko povem iz prve roke.
MARIE: Ne razumem, kako ti je dovolila, da se je dotakneš.
FRANZ: Plačal sem ji, če že moraš vedet. Ker si to lahko privoščim. Ker delam in zaslužim dovolj.



ROSIE: ... kako pobegniti s te poti, ki ne vodi nikamor?

Vid V. Vodušek

(ne)pridiprav

Mika me, da bi pisal o pojavu grešnega kozla od zunaj. Da bi se izvzel iz te igre.

Mika me, da bi zavzel objektivno pozicijo nevtralnega gledalca – gledalca Fassbinderjeve mojstrovine *Katzelmacher*, zakaj pa ne – in se z neke neobremenjene distance čistega pogleda lotil zarisovanja bistvenih potez skupinske dinamike, katere izplen in torišče je nato in na to in nato tisti eden, ki naj nosi krivdo in greh in greh in sram – v imenu skupine.

Mika me, da bi sam razbremenjen pisal o večni, hkrati pa večno minljivi in krhki vlogi dežurnega krivca, ki naj razbremeni vsakega drugega člana skupine in opere dobro ime skupine kot celote.

Skušnjava je velika z vidika več ekonomij.

Niti ne samo iz očitnega razloga, da pozicija ne udeleženega, ne obremenjenega in ne nazadnje ne dolžnega opazovalca zagotavlja neko lahkost in svobodo razmisleka, ki ga ne obtežuje in zavira peza vesti. Vest pa, kot vemo, načrtovanju, misli in dejanju vedno jemlje jasno smer in zagon; in v primeru, da se ne opredelim jasno, kje da sem – saj grešni kozel vendar ni zavidljiva pozicija –, torej da nisem zunaj (saj grešni kozel vendar ni zavidljiva pozicija; ali pač?), temveč znotraj te dinamike – torej nekje vmes – sem kajkmalu tudi sam impliciran in potunkan in kdo mi bo potem še kaj verjel, če sem sam vpleten in vendar (še?) ne opredeljen, in potem, če skušam še kaj obrazložiti in če poskušam še kaj narediti za bolj pregledno, kot pa se itak ve, da že je, no: kaj se potem ne vlečem za lastne lase ven iz morosta kot lažnivi Kljukec?

Če sem baron, mi v tem primeru in nekem drugem prevodu seveda ne pomaga kaj dosti.

Kdo mi bo zaupal, če še sam sebi ne zaupam popolnoma?

Ne samo zato, torej, da si vnaprej umijem roke, porečem »to ni moja stvar«, in predam zadevo neki drugi skupnosti v obravnavo – neki skupnosti, za katero je seveda kristalno jasno, da vsi dejavniki (notranja trenja, obče nezadovoljstvo, nekakšna zadušnost in zaplankanost ipd.) govorijo v prid temu obžalovanja vrednemu in, zakaj pa ne, *sramotnemu* pojavu –, si umijem roke: to je *vaša stvar*, prepoznajte se v zapisanem po volji, jaz pa, no: jaz, tega tu sploh ni, saj je stvar, kar se ocene in sodbe tiče, pravzaprav obča in obče znana, zatorej brž slanino na trnek, naj se race nizajo, ko skoznje slastna in mastna slanina polzi z laksom vred, gladko in sladko in praktično neprebavljena, in jaz – no jaz, tega tu sploh ni, gre za stvar, za skupno stvar tako rekoč – lahko potem veselo in mirno plovem nad neskaljenim ribnikom na pogon sposojenih kril.

★★★

Nekdo se bo moral žrtvovati.

★★★

Skušnjava je toliko večja, ker vest ni samo peza in grožnja, pred katero bi se bilo treba – ko se kje zatakne – skriti, ali še bolje, iztegniti kazalec in jo na nekem drugem mestu kakor da na novo odkriti: vest in krivda je namreč tudi neka nepregledna soudeleženost, ali bolje, neka nepreglednost soudeležbe, ki habi misel in mene, saj: če ni jasna meja med mano in tabo, med jaz in to, med subjektom in objektom in subjektom – kako naj potem izjavim »jaz stojim za tem«, če pa je »to« morda že vseskozi malo v »jaz« in »mene« brez »tega« morda sploh ni?

Želim si uspeti, zaslužiti, narediti kariero in vtis, delati *dobro*. In ko se nekje zatakne – mi morda kdo ne privošči? Morda kdo kuje zaroto proti meni? Ali pa sem sam morda na napačni sledi, v bistvu slabo delam, pa tega niti ne opazim? In kdo opazi, od kod vrednost pravzaprav? Se lahko okoli nje zediniva?

Želim se ljubiti s teboj, ker si lepa in dobra in se v tebi slastno izgubim in je dobro biti v dvoje. In ko se nekje zatakne – mi kdo morda ne privošči? Sem jaz slab, si morda želim preveč, bi moral morda pobožati drugače? Ali pa imaš ti kompleks, se ne znaš sprostiti, morda ti sploh nikdar ni bilo do seksa in to počneš iz nekih čisto drugih razlogov?

Kako naj ti zaupam, če še sam sebi ne zaupam popolnoma?

★★★

Želim si, da bi želja ne prinesla s sabo tudi pregrehe, ali bolje, nekega prestopa – da bi lahko želel in imel in užival, ne da bi prestopal ... a kaj, ko verjetno niti misliti niti želeti ne bi znal, kaj šele želel si misliti *drugače*, če ne bi bilo do nekega prestopa že prišlo.

Nekaj je bilo že stopilo vame – me prestopilo –, da sem sam lahko: nekaj je prestopilo čezme in vame, da sem si lahko zaželel – ven in vate in noter in prav.

Prav.

In pravilno je tako: prav je, da je – prav je, ker je.

★★★

Običajnosti ne gre omalovaževati. Tudi če ni na njej nič preglednega in je običajna le toliko, kolikor je neko sladko in nevzdržno ponavljanje.

Smo pa vsi soudeleženi. Nepregledno.

In prav in pravilno in običajno je tako torej tudi greh in grešnost. Greh je nekaj običajnega in grešni kozel prav tako. In prav je tako, prav tako.

★★★

Skušnjavi se upiram – to je moja želja – in se ve, da sem že padel, in tu se tešim: morda pa sva, dragi bralec, še skupaj.

Sva še skupaj?

Vsaj toliko, da razmisliva, če ima smisel misliti – na mestu grešnega kozla – izvirni greh.

Ker česa naj se olajšamo – po poti dežurnega krivca, grešnega kozla, nepridiprava –, za kaj nam pride prav ne pridi prav – če nismo sami že v osnovi krivi?

In česa smo krivi?

In – ali si krivdo lahko zares delimo?

★★★

Nekdo me je bil moral pogledati, da sam lahko gledam, si me želeti, da sam lahko želim, me misliti, da sam lahko mislim, se me sramovati, da se sam sramujem in zasramujem, me kriviti, da (se) sam lahko krivim, pa vendar: lahko vse to in vso nepreglednost tega zares s kom podelim? Tako se zdi, da si zares delim lahko le dejstvo krivde in dejstvo nepreglednosti, nikdar pa krivde in nepreglednosti same.

Tu ne pridemo skozi.

Pa vendar: nekdo mora biti kriv, sploh ker ni potica biti živ.

Pa vendar: nekdo mora biti slab, sploh ker ni rabe brez zlorab.

★★★

Pogled drugega pritiska name – moja želja, moj strah – v pogledu drugega. Kdo mi bo tu naredil red? In koliko težja je peza pogleda – teža »je treba« –, če je pogledov več?

Seveda se pogledi – po smeri in vsebini – nikdar ne srečajo zares v isti stvari, nikdar ne gledajo istega: vedno je poleg še tisto malo, kar je pridodala želja, ki je strogo subjektivna: nekaj si morava šele izmisliti, da imava lahko občutek, da sva, da Smo – zares na Istem.

Takrat je za hip lažje.

A nič ni zastonj – za olajšanje je vedno treba nekaj žrtvovati.

Jaz sem verjetno žrtvoval – preglednost.

***So sue me*.**

ELISABETH: Najprej se morava pogovorit glede vaših papirjev. Imate delovno dovoljenje? Vzamem samo dostojne ljudi. Naša delovna sila zame ne pride v poštev, neposlušni so, zahtevajo pa nesramno visoko plačilo. Rada bi vedela, kako se toliko zasluži. Tukaj okrog je toliko lumpov, kar je ostalo odvečnih beguncev in drugih. Spite lahko tukaj pri nas, to se odšteje od vaše plače. Iskala sem prizadevnega človeka, ker se z lenobo ne da nič zaslužit. Zdaj veste vse.

Vstop drugega. Dinamika združljivosti »nezdružljivega«. Potencial novega jezika.

Gal Kirn

Med gastarbajterjem in beguncem: Fassbinder včeraj in danes

Fassbinder je otrok upora nove levice, mlade generacije kritičnih umetnikov, ki se vzpostavlja z brezkompromisno kritiko Zahodne Nemčije in dediščine nacizma. Postnacistična Nemčija se je konec šestdesetih, to je, po dvajsetih letih ekonomskega čudeža, utemeljenega na odpisih dolgov in Marshallovem načrtu, začela ideološko prebujati iz te kapitalistične pravljice. Fassbinder je v tej pravljici napadal vse svete krave in tabuje, od nuklearne tradicionalne heteroseksualne družine s pripadajočo delitvijo dela in vlog ter ekonomske eksploatacije do življenja priseljencev, lumpenproletariata ter tudi nadaljevanja nacistične miselnosti po koncu nacizma. Bil je eden prvih gledališčnikov in filmskih režiserjev, ki so se lotevali stisk priseljencev in gastarbajterjev ter vsakodnevnega rasizma.[1] Nemčija se je že od konca petdesetih let spopadala s hudim pomanjkanjem delavcev, zato so od začetka šestdesetih let z različnimi državami, predvsem z evropske periferije in iz severne Afrike, sklenili vrsto meddržavnih sporazumov. Ti so regulirali dotok delavcev in jim podeljevali omejene – časovno in substančno – pravice. Fassbinderjev *Grešni kozel* (1969) nastane v zgodovinskem trenutku, ko se *establishment* že panično in avtoritarno odzove na študentske in delavske proteste leta 1968. V tistem času se medijska krajina začne odpirati progresivnejšim mislim, na kulturnem področju, predvsem v novem nemškem filmu, pa že nekaj let cvetijo angažirani pristopi in eksperimentiranje s formami.[2] *Grešni kozel*, kot pove že samo ime, prakticira kritiko osnovne operacije avtoritarnega razmišljanja in vsake rasistične ideologije, ki za neenakosti, nepravičnosti in nasploh vse, kar je v družbi narobe, krivi tistega, ki je za to objektivno gledano najmanj kriv. To so pregovorno vse marginalizirane skupine in vsi tisti, ki so v določeni družbi brez pravic ali pa imajo le omejene pravice. Obenem kritika grešnega kozla zgolj okrepi siceršnje kapitalistično gospostvo. Kar je pri Fassbinderju prav tako zanimivo, je, da ob svojem kritičnem in humorističnem posegu v določeno tematiko grešnega kozla ne bo idealiziral oziroma iz njega ne bo napravil zgolj nedolžne žrtve, za katero se je treba potegniti. Če kaj, mu je bil diskurz cenene žrtve in politične korektnosti tuj. Ni pa mu bil tuj način, kako zadevo približati ljudskim množicam, da bodo njegovo ostro kritiko razumele – popularna forma, diskurz o seksu, je tako način, kako priti bližje množicam, ki so takrat res bile rasistične. Če danes kritiko politične korektnosti prakticira predvsem desni populizem, to še ne pomeni, da moramo na korektnost pristajati zato, da branimo ekstremni center. Mnogo je razlogov, ki kažejo na aktualnost Fassbinderjevega zapisa in filma. Resda so gastarbajterje zamenjali neformalne migracije in begunstvo, a ne pozabimo, da sta delo in prebivanje za določen čas, ki sta

1 Zanimiv je tudi podatek, da je eno prvih poglobljenih analiz – v obliki radijske oddaje – o položaju gastarbajterjev leta 1965 naredila Ulrike Meinhof. Prav tista Ulrike, ki se bo po politizaciji pridružila prvi generaciji RAF, ki bo napadala predstavnike starih nacističnih elit, bankirje in politike v Zahodni Nemčiji.

2 Manifest iz Oberhausna je bil napisan in sprejet leta 1962.

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 6-7
24. 05. 17 15:41

krasili režim gastarbajterstva, zdaj postali del našega vsakdana. V tem prispevku bi rad osvetlil nekaj zgodovinskega konteksta, v katerega je Fassbinder posegel – in na koncu odgovoril na vprašanje, kako bi Fassbinder na podobne probleme odgovoril danes.

Začnimo pri kratkem scenariju še-ne-obstoječega filma. *Zoom-in*: barake na obrobju drugače lepo urejenega mesta, ki je v gospodarskem razcvetu. *Zoom-out*: vidimo, kako veliko je barakarsko naselje, vse naokoli eno samo gradbišče, v ozadju nekaj tovarn. Kamera se vrne pred barako, kjer pokaže skupino mladih, ki gledajo okrog in čakajo … postopajo, kadijo cigarete ter čakajo naprej. Ko vstopimo v hiško, se pogled ustavi na zidu, na katerem je nalepljenih nekaj fotografij in papirjev, vidimo manjšo mizo s stoli ter prostor za kuhalnik, kjer se kuha kava. V kotu so vrata na stranišče, na drugi strani nekaj pogradov. Nekaj trenutkov kasneje v prostor vstopijo ljudje in menedžer podjetja; ta nekaj naroča moškemu, ki je tuje delavce najel. Nato jim pobere vse osebne dokumente in jim reče: *Vse je pripravljeno, delati začnete jutri, vse drugo vam bo povedal Herr K.* Nato skupaj z dokumenti odide. V očeh delavcev vidimo mešanico strahu in upanja, češ kam so izginili naši dokumenti, no, ampak končno bodo lahko delali in na koncu meseca denar poslali domov, svojcem, ki ga tako zelo potrebujejo. Zagotovila, da bodo dobili plačilo, nimajo, saj obstajajo zgolj ustni dogovori o neformalni plači, v katero ni vključeno ne socialno, ne zdravstveno, ne pokojninsko zavarovanje. Tuji delavci so brez možnosti za odškodnino ob nesreči, ob vsem tem pa so razmere za delo in življenje slabe/težavne. A vendarle bodo z malo sreče na koncu meseca prejeli plačo, nekajkrat nižjo kot domači delavci, pa vendar bo zadoščala, da bodo preživeli sebe in svojce.

Dame in gospodje, to ni Dubaj danes, to je Zahodna Nemčija včeraj, to je, v začetku šestdesetih let, prav tista država, ki je takrat doživljala največji gospodarski razcvet in ki je bila in je vlečni konj (zahodnega) evropskega kapitalizma. Ob vseh brutalnih ekonomskih okoliščinah, v katerih so se znašli milijoni gastarbajterjev po Evropi, so se spopadali še z urbano segregacijo, nasiljem neonacističnih skupin in drugih domačinov ter vsakodnevnim rasizmom. Če zazdaj odmislimo vidik nasilja in rasizma, nas mora ta fenomen danes zanimati še z bolj sistemskega vidika. Gastarbajter namreč naznanja tektonske premike na *evropskem* trgu delovne sile, na trgu, ki sta ga še do konca šestdesetih let določali delovna pogodba za nedoločen čas in nizka brezposelnost. Navkljub temu da je bila takratna Evropska skupnost elitni klub bogatih držav, v katerega niso pustile vstopati drugih, pa so bogate države zaradi svojega položaja v kapitalističnem svetovnem sistemu lahko sklepale ugodne pogodbe z državami periferije. V tem odnosu ni bilo simetrije, kot je tudi ni prosto po Marxu, ko imamo na eni strani kapitalista in na drugi delavca, ki naj bi sklenila enakopravno pogodbo. Države centra so si izmislile idealen princip – mehanizem gospostva za reguliranje trga delovne sile, ki je poceni in lahko celo razmeroma izobražena: gastarbajterstvo namreč zajema pogodbe za določen delovni čas, ki pa so jih sklepale kar države same. To je za države pošiljateljice pomenilo lajšanje socialnega bremena – naraščajoče brezposelnosti –, države prejemnice pa so ga podeljevale v imenu in interesu podjetij, ki so svoje povpraševanje oglaševala tudi neposredno na veleposlaništvih. Še več, to je bila eksperimentalna faza za nove agencije dela, vzemimo na primer današnji *Adecco*, ogromno multinacionalno korporacijo, ki je bila zgrajena na plečih tovrstnih pogodb. V tistem času je bila to še *Adia Interim*, ki se je v začetku šestdesetih iz Švice razširila v Nemčijo.[3] Seveda so bili tisti, ki so prihajali v države neformalno, preko poznanstev ali neposredno preko podjetij, v še slabšem položaju kot sami gastarbajterji, saj so bili po navadi brez karkšnegakoli zavarovanja in papirjev.

Zanimiv je že pojem *Gastarbeiter*, ki ga v Nemčiji uvedejo, potem ko zaradi politične korektnosti ukinejo nacistični termin *Fremdarbeiter*.[4] *Gast-Arbeiter* je delavec gost, ki naj bi v Nemčiji (in drugod) ostal le za določen čas in je legalno entiteta, ki ima glede na preostale rezidente Nemčije manj pravic. Tako njegovo rezidentstvo postane strogo vezano na delo; če nima dela, mora iz države oditi. Še več, Nemčija se vse do danes skuša otresti statusa *Einwanderungsland*, se pravi slovesa države, v katero se ljudje priseljujejo. Kar je glede na stalno priseljevanje seveda očiten oksimoron. Zakaj bi ta država namreč priznala dejstvo, da brez priseljenstva ne bi mogla zgraditi ne svojega gospodarstva ne vzdrževati socialne države, ki je dolgo omogočala človeka vredno življenje velike večine prebivalcev razen tistih brez legalnega statusa? Gastarbajterji so sicer normalno pridobili eno- do dveletno delovno pogodbo, po kateri sta jim pripadala zakonit status ter omejeno socialno zavarovanje, ne pa tudi status, na osnovi katerega bi lahko zaprosili za stalno prebivališče. Res pa je, da so kapitalisti vsaj do leta 1973 te pogodbe vedno podaljševali, kot je tudi res, da so nekateri gastarbajterji čez čas s seboj pripeljali družine ali pa so se v Nemčiji zaljubili – poročili, si ustvarili družino ipd. Nekaj številk za lažjo predstavo: med letoma 1955 in 1973 je v Nemčijo prišlo več kot 14 miljonov gastarbajterjev, leta 1973 je bilo med njimi več kot 1,3 milijona tistih iz Jugoslavije,[5] a večina se jih je leta 1973 zaradi krize preselila nazaj. Ko je nastopila naftna kriza, je na zgodovinsko prizorišče namreč stopila tudi neoliberalna ideologija s svojimi politikami zategovanja pasu in takrat počasnega klestenja socialne države. Zmanjšati brezposelnost je pomenilo znebiti se tujih delavcev. Tako so zahodne države, in seveda tudi Nemčija, v tistem času razglasile prepoved nadaljnjega prihoda tujih delavcev in začele promovirati njihovo vračanje v domovino.

Upal bi si trditi, da se je premik k neoliberalnemu, sicer še s strani držav reguliranemu poseganju na trg delovne sile dogajal prav preko gastarbajterjev. Ti postanejo ne le figura in strašilo rezervne armade, ki pritiska na domače delavstvo ter s tem vnaša delitve na domače in tuje delavstvo po etničnem kriteriju. Gastarbajter počasi postaja paradigmatski model novih tipov zaposlitev po celotni Evropi. Se pravi vse to, kar se razvije kot fleksibilen model zaposlitev z manj varnosti, za določen čas, in politično meri na organizirano delavstvo, sindikate in pridobitve razrednega boja, so sprva preizkušali na tujih delavcih. Poleg tipičnih ideoloških floskul o kraji dela domačim delavcem, ki so jih širili desničarske organizacije in mediji, so tujim delavcem na samem začetku članstvo preprečili celo sindikati. Ta pritisk je bil del nacionalizacije razrednega boja, ki sta ga proti lastnemu delavstvu vodili ne le država in korporacija, več kot desetletje so jima pri tem pomagali sindikati. Šele zaradi ilegalnih štrajkov in radikalizacije gastarbajterjev v Fordovih tovarnah v Kölnu sredi sedemdesetih so se začele stvari počasi spreminjati, vrata sindikatov pa se odpirati.[6] Obenem so gastarbajterji, čeprav po nacionalnem ključu, začeli ustanavljati lastne komunistične in sindikalne organizacije.

V času po naftni krizi in z vzponom neoliberalizma so skušale zahodne države – skupaj z državami pošiljateljicami – okrepiti mitologijo vračanja. Prav tako se je večina intervjuvanih gastarbajterjev želela na neki točki vrniti domov, hkrati pa tisti, ki so imeli delo v tujini ali pa so si v zahodni Evropi ustvarili nov dom – družino, niso hoteli znova začeti ali se vrniti »domov«. Veliko gastarbajterjev je navkljub krizi obdržalo službo ali dobilo novo, njihovi otroci pa so že začenjali hoditi v šolo. A njihova navzočnost je motila veliko ljudi. V Nemčiji na primer so postajali vse glasnejši pozivi k odhodu teh »gostov«; kot pove ime, je bil *Gast-Arbeiter* pač gost in bi moral svojo nevljudnost, da je ostal v Nemčiji dlje, kot je bilo dovoljeno, sam prepoznati in se deportirati. Tudi pri Fassbinderju je to izpostavljeno, saj ne govori le o vsakodnevnem rasizmu drobne buržoazije in slabem plačilu, temveč tudi o vabilu na dom kapitalistke. Delavec je tu v celoti odvisen od kaprice delodajalca in stanja na trgu. Odpoved dela je identična z odpovedjo prebivališča. Da pa rasistični diskurz ni bil le del provincialnega uma in neonacističnih skupin, dokazuje zgovoren podatek, ki priča o tem, da je bila za fasado dobrodošlice gastarbajterjem hladna kalkulacija. Dokler jih je nemško gospodarstvo potrebovalo, okej, potem pa adijo. Helmut Kohl, dolgoletni voditelj Zahodne in nato združene Nemčije, Angela Merkel iz osemdesetih in devetdesetih let, je javno priobčil plan o politiki vračanja. Ni bilo več dovolj, da so bili tuji delavci tiho in pridni, pač pa je bil skrajni čas, da odidejo domov. Njegove sanje so postale javna skrivnost, saj se je zavezal, da bo gastarbajtersko populacijo prepolovil, a mu je uspelo le delno. Nemčija je sicer tem delavcem začela izplačevati denarna nadomestila, če so se vrnili v svojo matično državo – s posebnim žigom, da se ni bilo mogoče naslednji dan kar vrniti, seveda. Nekaj sto tisoč ljudi se je vrnilo domov.

Back to the future

Po padcu Berlinskega zidu je združena Nemčija začela veliko etnično inženirstvo: ministrstvo za notranje zadeve je omogočilo prihod več kot 3,5 milijona ljudem z nemškimi koreninami iz vzhodne Evrope, predvsem iz Rusije; če temu dodamo še milijone iz Vzhodne Nemčije, ki so migrirali na Zahod, imamo opravka z ogromnimi selitvami. Te so zahtevale ogromne infrastrukturne in družbene premike, ki pa jim je botroval entuziazem zaradi znova združene Nemčije. Res je tudi to, da se je ta del nemškega prebivalstva dolgo srečeval z vsakodnevnim rasizmom, a vsaj sistemsko je bil del velikega načrta. Če se je Nemčija na vse kriplje otepala tega, da bi bila priseljenska država za tuje delavce, je v devetdesetih letih ustvarila kopico socialnih programov in pomoči za nemške prišleke, kakopak iz naslova nove združene velike Nemčije.

Pred nekaj leti smo bili zaradi vojne v Siriji in zapore mej v Evropi, egoizma posameznih držav ob nesprejemanju beguncev in vzpona evropskega rasizma priča gesti Angele Merkel, ki naj bi omogočila sprejem milijona beguncev iz Sirije. Gesta je sicer v svoji formi vredna pozdrava, katera druga država v EU – razen Švedske – se je v času ostrejšega schengna še zavzela za tako sistematično odprtje meja? Jasno pa je tudi, da je v ozadju znova hladna kalkulacija. Prvič, na ravni »nemške« Evrope: če hoče Evropa kot skupnost preživeti, se mora v očeh javnosti prikazati kot odprta, kot tista, ki domnevno brani vrednote ne le trga kapitala, pač pa tudi trga dela ter dostojnega humanitarizma. Drugič, prebežniki – in sirske so predstavljali kot izobražene in »boljše« od drugih –, bi utegnili biti dobri za nemško gospodarstvo, hkrati pa bi pomladili starajoče se prebivalstvo Nemčije. S čisto (neo)liberalnega vidika so ti begunci in drugi migranti ekonomsko dobro za države osrednje Evrope. Je pa zanimivo, da so gesto Angele Merkel napadale tako rekoč vse politične stranke v Evropi in Nemčiji, posebno številka – milijon beguncev, ki naj bi jih sprejeli – je vsem odzvanjala v glavah. Seveda če ta milijon primerjamo z nekajkrat večjo populacijo prišlekov iz začetka devetdesetih, ki so se jim pridružili številni begunci zaradi vojn v naši nekdanji skupni državi, argument, da infrastruktura take številke ne bi zmogla, nikakor ne vzdrži. Res pa se kritika lahko začne, ker nemška država ni ponudila dovolj ustreznih ukrepov in je veliko storitev, organiziranje in nabiranje materialnih dobrin prenesla na dobro voljo in humanitarizem posameznikov in posameznic, na civilnodružbene pobude. Če angažma države pred petindvajsetimi leti primerjamo z današnjim, hitro ugotovimo, kako zelo je Nemčijo zajela neoliberalizacija. Ta drugače izjemno bogata država, paradni konj EU in njenega izvoza, ne zna več poskrbeti ne za ustrezen socialni standard tistih, ki tu živijo (stopnja revščine je med višjimi v EU, plače stagnirajo že petnajst let), ne za osnovne nastanitvene zmogljivosti za tiste, ki tu iščejo azil, ob tem da število nemških milijarderjev vsako leto narašča.

Če bi Fassbinder film snemal danes, bi prav gotovo posnel vinjeto o rasizmu in nasilju do prebežnikov, a morda bi v to vključil bolj kompleksen odnos do njih, pa tudi odnos med nekdanjimi gastarbajterji in Nemci. Gotovo ne bi pristal na cenen humanistični prikaz, ki bi šel na mlin gospostvu Angele Merkel, hkrati pa bi angažiral naš odnos z Drugim, tako prebežnikom kot pristašem Pegide. Morda bi se dotaknil rasizma med samimi migranti in rasizma v Nemčiji že dlje časa živečih migrantov do prebežnikov, gotovo pa tudi moralne odveze, ki jo v humanitarizmu išče veliko Nemcev, medtem ko država noče več skrbeti za osnovno socialno infrastrukturo. V tem pogledu gre razumeti tudi Žižkovo kritiko humanitarizma, da ta – vsekakor njen individualistični odmev – ne bo rešil težav, ki jih ima Evropska unija z begunsko *krizo*. Seveda jih ne bo rešilo niti sklicevanje na razsvetljenstvo in evropsko civilizacijo, kot ga oznanja Žižek. Tu ne gre le za ideološki, pač pa predvsem za politični boj. Fassbinderjev »današnji« poseg bi morda lahko iskali v razkrivanju pakta s hudičem: Angela Merkel je namreč v imenu EU na mejah Turčije z milijardami evrov pomagala graditi nove zidove, ki bodo begunce zadrževali zunaj Evrope, prav tako bodo zanje postavljali stalna taborišča. Ko je bil sklenjen sporazum z Erdoganovo Turčijo, so mu seveda sledile še druge dobičkonosne pogodbe: v Turčiji so namreč začeli graditi ogromno tovarno tankov – nemške korporacije –, ki bo turški vladi dala na voljo nove tanke – za vodenje državljanske vojne proti Kurdom in intervencije v Siriji. Nekaj podobnega je nemška država storila po odobritvi kreditov obubožani Grčiji, od katere so zahtevali ostro varčevanje, hkrati pa zavezo, da bo tujemu kapitalu prodala najbolj dobičkonosne korporacije, infrastrukturo, otoke. Ne pozabimo, da je grška vlada takrat od Nemčije kupila podmornice in bojne ladje, ki so bile vredne milijarde evrov.

Nadalje, Merkel in njena vlada sta predstavili načrt vračanja drugih, nesirskih beguncev. In sicer so kopico držav razglasili za varne, na primer Kosovo, kamor so vrnili velik del prebivalstva, pa Afganistan, kamor trenutno potekajo množične deportacije. Zaradi vnovične eskalacije konflikta med ZDA in talibani ter širjenja vojne proti nasilju od Libije do Afganistana je razglasitev varnih držav seveda del rasistične politike evropske trdnjave. Vračanje v države, kjer je infrastruktura porušena, kjer življenje že desetleta ni varno in kjer ni perspektive, je ena najhujših točk hipokrizije za masko dobrodošlice. Seveda lahko v trenutku, ko bo vojna v Siriji končana, čeprav konca v kratkem še ni videti, nemška država začne deportacije – takoj ko se bo za to odločila. Nov kamen v mozaiku nove Evrope je nasledstvo vloge, ki jo je za EU opravljala Gadafijeva Libija. Znano je, da so bili v Libiji zbirni centri, taborišča za milijone podsaharskih prebežnikov in migrantov. Zdaj načrtujejo, da bodo te zbirne centre preselili v Tunizijo in tam financirali socialne programe, ki bodo delu teh ljudi omogočili najti zaposlitev v Severni Afriki.

Begunec je danes seveda nov grešni kozel, tako v Nemčiji, še bolj pa na našem Balkanu. Če v Nemčiji nasilje nad prebežniki strmo narašča – samo v zadnjem letu se recimo vsak dan zgodi vsaj deset napadov na azilante ali azilne domove –, bi se lahko povprašali, kako bi bilo s tem pri nas, če bi malo bolj odprli meje. Če k omenjenim napadom fašistov prištejemo še napade na mošeje in migrante, je stanje – celo v zibelki nove Evrope – katastrofalno. Derrida je nekoč pripomnil, da ceneni humanitarizem – da za nekaj dni odpremo vrata prebežnikom in tistim brez dokumentov – ni pravi odgovor. Kar je Evropa potrebovala včeraj in kar potrebuje danes, sta koncept in načelo *absolutne gostoljubnosti*, se pravi ne tega, da nekoga sprejmeš le za določen čas, ko mu grozi vojna ali ko na to računata gospodarstvo in pokojninska zavarovalnica – pač pa za nedoločen čas. Ta gesta pomeni pripravljenost sprejeti in se ob tem srečanju tudi spremeniti. Obojestransko. Tu ne gre za lahkoten humanistični obrat, da žrtev za en dan postane gospodar ali pa da se v ta odnos vpiše harmonija, temveč da se domačin in tujec s pomočjo konfrontacij ali sodelovanja združita v boju za drugačen svet. Onkraj gostoljubnosti se lahko postavimo na stališče, da ta kvaziradikalno Drugi vstopa v res avantgardne boje in da je po navadi že sama figura prebežnika *testing ground* politik, ki kasneje zajamejo celotne delavske množice. To srečanje torej govori o našem jutri, ki se mora po fassbinderjevsko zavzeti za srečanje z lastnimi rasizmi, pa tudi širše za konec vojn in kupčkanja z orožjem ter za novo vrsto skupnega življenja, ki že samo po sebi iz-/prekorenini nacionalno čisto substanco. Vznik heterolingivistične skupnosti, ki po Borisu Budnu že rojeva nove hibridne identitete, bo morda omogočil premeščanje meja, hkrati pa, še pomembneje, že postavlja obrise nove skupne fronte vključenih v politično gospostvo in izključenih iz njega, tistih z delom ali brez njega, ki jih zadeva logika izkoriščanja.

Je sprememba nasilno dejanje?
Ali je nasilno dejanje poskus preprečiti spremembo?

ROSIE: To se je moralo zgodit. Obnašal se je, kot da je tukaj doma.
HELGA: In slačil nas je z očmi, kot da smo na prodaj.
ROSIE: Stran mora.
HELGA: Točno tako. Pri nas rabimo red.
ROSIE: Bo zdaj šel?
FRANZ: Ne vem. Jaz bi šel. Sigurno.
PAUL: Maščevat se je bilo treba. To je bilo pravilno in primerno.
ERICH: Točno tako.
PAUL: Zdaj bo sigurno šel.
ERICH: Po mojem tudi.
HELGA: Ker mu tukaj ni več lepo.
ERICH: Tukaj smo doma mi in nihče drug.

3 V devetdesetih letih se združi s francosko korporacijo – nastane *Adecco*.
4 Hitler je v času rajha uvažal poceni tujo delovno silo, ki ji je pred vojno še plačeval storitve.
5 Odlična spletna stran z arhivom nekaterih političnih organizacij in uporov migrantov v Nemčiji: http://www.wildcat-www.de/zirkular/59/z59migra.htm.
6 Odličen članek o štrajkih v Kölnu je spisal Jörg Huwer: http://www.brauweiler-kreis.de/wp-content/uploads/GiW/GiW2007/GiW_2007_HUWER_GASTARBEITER.pdf.

Tina Malič

Nerazvozljiv klobčič življenja in umetnosti

Kratek oris življenja in dela Rainerja Wernerja Fassbinderja

Filmski in gledališki ustvarjalec. Deloholik. Upornik. *Enfant terrible* novega nemškega filma. Avtor, čigar življenje je bilo umetniško delo. In umetniško delo življenje.

Rainer Werner Fassbinder se je rodil 31. maja 1945 v intelektualni meščanski družini v malem bavarskem topliškem mestu Bad Wörishofen pri Münchnu. Starši so se ločili, še preden je mali Rainer dopolnil šest let; potem je imel z očetom, zdravnikom, ki se je odselil v Köln, le še občasne stike. Kot edinec je tako odraščal ob materi, ki ga je, da bi se lahko nemoteno osredotočila na svoje prevajalsko delo, velikokrat poslala v kino. Tja je začel zahajati celo po petkrat na teden in si pogosto ogledal tudi tri filme na dan. Poleg tega je bila mati, ker se je zdravila zaradi tuberkuloze, občasno daljša obdobja odsotna. Takrat so zanj skrbeli prijatelji in najemniki v njenem vedno »pretočnem« stanovanju, deček pa je v odsotnosti staršev postajal vse bolj neodvisen in neukrotljiv. Že zgodaj si je prišel na jasno o svoji homo-/biseksualnosti in jo je pri petnajstih kljubovalno razglasil, malo po tem pa pustil šolo in se za nekaj let preselil k očetu v Köln, kjer je obiskoval večerno šolo in opravljal preprosta dela, začel pa se je ukvarjati tudi s pisanjem. Po vrnitvi v München je pri dvajsetih posnel svoje prve kratke filme. Poskusil se je vpisati v Berlinsko filmsko šolo, vendar so ga zavrnili. Takrat se je po materinem nasvetu usmeril h gledališču in začel obiskovati gledališki studio, kjer je spoznal Hanno Schygullo, s katero sta skoraj nemudoma razvila tesen prijateljski odnos. »Nenadoma mi je postalo jasno, da bo Hanna Schygulla nekoč zvezda mojih filmov. Mogoče celo njihovo gonilo,« je zapisal pozneje.

Prijateljstvo s Hanno Schygullo je še poglobilo njegovo zanimanje za gledališče, in prav teatrsko zaledje je tisto, kar ga loči od drugih velikih imen novega nemškega filma, kot so Volker Schlöndorff, Werner Herzog ali Wim Wenders. Pri delu v gledališču se je med drugim seznanil z vsemi fazami produkcijskega procesa, kar je odmevalo tudi v njegovem filmskem ustvarjanju, v katerem je poleg režiserske privzemal kar najrazličnejše vloge, od igralca, scenarista pa do skladatelja, producenta, snemalca ali montažerja. Leta 1967 se je pridružil münchenski skupini Action-Theater; tam je režiral, igral, pisal in prirejal besedila ter kmalu postal njen (neformalni) vodja. V okviru te gledališke družine je aprila 1968 na oder postavil približno dvajsetminutno, močno koreografirano uprizoritev, v kateri se je ukvarjal po eni strani s problemom gastarbajterstva, po drugi pa je šlo za satiro na življenje in ambicije nemškega malomeščanstva. To je bil *Grešni kozel* (*Katzelmacher*), prva igra, ki jo je napisal sam in ki mu je takoj prinesla ugledno nagrado Gerharta Hauptmanna za dramatiko.

Kljub notranjim trenjem, ki so nazadnje privedla do razpada Action-Theatra in nato do ustanovitve Anti-Theatra, so bila to plodovita leta, v katerih je Fassbinder zaslovel in postal iskan v gledaliških krogih. V tem obdobju se je srečal s številnimi osebnostmi, ki so kot ključni igralski in tehnični sodelavci ostale ob njem tudi na filmski poti. Njegovo gledališko delovanje, ki ga je vseskozi prepletal, oplajal in nadgrajeval s filmskim, je trajalo do leta 1976, ko se je sklenil posvetiti izključno filmu.

Takrat je že dosegel mednarodno slavo, ki so jo spremljale nagrade na pomembnih filmskih festivalih, premiere in retrospektive v Parizu, New Yorku, Los Angelesu, kritične študije o njegovem delu … Mednarodni sloves mu je prinesel film *Vsi drugi se imenujejo Ali* (*Angst essen Seele auf*), ki je bil leta 1974 v Cannesu nagrajen z nagrado žirije in priznanjem FIPRESCI. Šele to je bil odločilni sprožilec, da so ga kot filmarja začeli ceniti tudi doma.

Svojevrstno izjemo pomeni prav *Grešni kozel*, ki ga je v pičlih devetih dneh posnel avgusta 1969. Njegov drugi dolgometražec po vrsti – prvi je bil godardovsko navdahnjena gangsteriada *Ljubezen je hladnejša od smrti* (*Liebe ist kälter als der Tod*), ki je nastal malo prej isto leto – je na filmskem festivalu v Mannheim-Heidelbergu prejel kar sedem nagrad, kar ga postavlja na paradoksalno mesto v okviru Fassbinderjevega opusa: čeprav je šlo za eksperimentalni, avantgardni projekt, je postal eden njegovih finančno najuspešnejših. Stal je namreč 80.000 nemških mark, prinesel pa mu jih je 650.000 v nagradah in še 350.000 v retroaktivnih subvencijah. Dovolj, da je s tem denarjem financiral nekaj svojih naslednjih filmov.

V *Grešnem kozlu* je Fassbinder sam odigral ključno vlogo, in sicer grškega priseljenca Jorgosa, ki zamaje skoraj letargično rutino soseske v predmestju Münchna in v domačinih prebudi latentne predsodke in ksenofobijo. Črno-beli celovečerec, v katerem je zaznati močan vpliv Clauda Chabrola, je sestavljen iz niza dialoško stiliziranih, mizanscensko asketskih in likovno natančno pretehtanih vinjet, ujetih v statične kadre. Edine premike kamere je zaznati, ko vedno znova spremlja skoraj ritualne sprehode protagonistov po »promenadi« med bloki. Vsak prizor je zasnovan tako, da se iz kratkih dialogov, ki so bolj nekomunikacija kot komunikacija, jasno izluščijo šovinizem in predsodki, odtujenost likov pa je poudarjena z načelom, da svoje replike večinoma izgovarjajo s pogledom, uprtim naravnost v kamero in ne v sogovornika. Film kljub prevladujoče turobnemu vzdušju vseskozi preveva suh humor, liki pa so v nasprotju z namenoma stereotipno zasnovo presenetljivo večplastni.

Grešni kozel živi plodno življenje tudi v gledališču, kjer vznika v vedno novih inkarnacijah. Ravno v dneh, ko se približujemo slovenski praizvedbi besedila, pa se bliža tudi obletnica, povezana z njegovim avtorjem: 10. junija bo od Fassbinderjeve smrti minilo natanko 35 let. Po svetu se tako ta čas vrstijo retrospektive (London), spominske projekcije (Berlin, Portland), članki in zapisi – morda še toliko bolj, ker je 11. aprila letos preminil Michael Ballhaus, legendarni filmski snemalec, ki je s

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 8-9
24. 05. 17 15:41

Fassbinderjem v sedemdesetih posnel kar petnajst filmov in ki je močno sooblikoval značilno fassbinderjevsko vizualno dinamiko. Ballhaus je njuno sodelovanje odkrito opisoval kot težavno, celo »peklensko«, vendar je vedno priznaval, da se je od Fassbinderja ogromno naučil. Ta pa je v intervjuju, ki ga je leta 1978 dal za *Playboy*, odnos z njim uvrstil med štiri najpomembnejše v svojem življenju. Na novinarjevo začudenje, ali res misli snemalca Ballhausa, je pojasnil: »Da, kot režiser zares potrebuješ snemalca. Celo tako daleč gre, da vajini neodvisni zasebni življenji postaneta odvisni drugo od drugega – to nama je, dlje ko sva delala skupaj, postajalo vedno bolj jasno. To, kako pomemben je zame snemalec, sem uvidel šele razmeroma nedavno. Prej bi to zanikal.«

Ta odgovor prepričljivo ponazarja nerazvozljiv kloběič, v katerega sta bili povezani življenje in delo ključnega režiserja novega nemškega filma. Enako na primer tudi dejstvo, da je v svojih filmih zasedal svojo mater Lilo Pompeit – in sicer v vloge nesimpatičnih, hladnih žensk, menda kot kazen za njeno mladostno simpatiziranje z nacizmom – pa svoje partnerje oziroma partnerice in prijatelje. Nič manj ni zgovoren podatek, da je Fassbinder zgolj v šestnajstih letih aktivnega ustvarjanja dokončal več kot štirideset filmov (vštevši tri kratke), dve televizijski nadaljevanki, režiral štiriindvajset predstav, štiri radijske igre ter ob tem delal še kot igralec, dramatik, snemalec, skladatelj, oblikovalec, montažer, producent in vodja gledališča. Sam je v enem zadnjih intervjujev prav to obsedenost z delom izpostavil kot svojo najmočnejšo in najšibkejšo plat obenem.

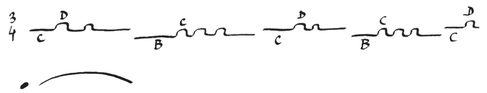
Vrtoglav delovni ritem je spremljalo intenzivno nočno življenje. To ni nikoli načelo brezkompromisne dnevne delovne etike, je pa zato njegov slikoviti življenjski slog pomenil neizčrpen vir navdiha nemškim medijem, ki so skoraj z naslado pisali o škandalih in razprtijah, povezanih z njim, o osebnih rivalstvih, provokacijah in odkriti homoseksualnosti (oziroma biseksualnosti, saj je imel razmerja tudi z ženskami). Morda zaradi medijsko izmaličenega pogleda nanj, morda zaradi neusmiljene kritike nemške buržoazije, ki preveva njegova dela, so ga domači strokovni krogi dolgo zavračali. Status genija, ki mu ga je podelila tujina, in čas pa sta omogočila, da so na Rainerja Wernerja Fassbinderja tudi sodržavljani sčasoma začeli gledati kot na enega najpomembnejših kronistov tedanje (Zahodne) Nemčije, na njegovo filmsko zapuščino, ki jo odlikuje samosvoj preplet avantgardnih tehnik in sentimentalnih, melodramatičnih zgodb, pa kot na sklop nekaterih najpomembnejših in najbolj poetičnih filmov sedemdesetih in (začetka) osemdesetih let.

Fassbinderjev kinematografski opus bi sicer lahko razdelili na tri faze. Pri prvih desetih filmih, ki so nastali do leta 1971, gre pravzaprav za nadaljevanje njegovih gledaliških prizadevanj; zanje je značilna statična kamera, nenaraven dialog, zaznati je močan vpliv Brechta, zlasti njegovega koncepta potujitve, in francoskega novega vala z Godardom na čelu. V ta sklop ob *Grešnem kozlu* sodita denimo *Pazite se svete kurbe* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971) in *Branjevec za štiri letne čase* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1972). Gre za raziskovalna dela, v katerih je režiser preskušal različne žanre in sloge. Sam je imel do njih ambivalenten odnos: včasih je nanje gledal zviška in trdil, da jih je posnel le v zabavo prijateljem, spet drugič pa jih je uvrščal med svoja najpomembnejša dela.

V drugi fazi, v kateri je začel pritegovati pozornost tujine, se je obrnil k hollywoodskim melodramam Douglasa Sirka, ki jih je v nasprotju s tedanjo uveljavljeno omalovažujočo interpretacijo, da gre zgolj za solzave melodrame, bral kot kritiko ameriške družbe. Tudi sam je v delih iz tega obdobja skozi melodramatsko zgodbo raziskoval globoko zakoreninjene družbene predsodke glede rase, spola, seksualne orientacije, politike in družbenih razredov, ter temo vsakdanjega fašizma v družinskem okolju in prijateljskih krogih, ki je bila zanj značilna že prej. Ali kot je to povzela Hanna Schygulla: »Svet je lahko videl skozi oči tujca. [...] Fassbinderja so vedno, od samega začetka, zanimala življenja avtsajderjev in imigrantov. Pokazal je, da smo vsi pod tiranijo vrednot, ki niso niti naše lastne.« V to obdobje sodijo filmi, kot so *Grenke solze Petre von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Effie Briest* (*Fontane – Effie Briest*, 1974), *Nasilje svobode* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) ali že omenjeni *Vsi drugi se imenujejo Ali*.

Dela od leta 1977 dalje oziroma v njegovi »mednarodni fazi« so po zgodbi, obliki in tematiki postajala vse bolj samosvoja. V tem obdobju je nastal njegov komercialno najuspešnejši film *Zakon Marie Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), sicer prvi del njegove trilogije o ženskah v povojni Nemčiji. Sledila sta mu *Lola* (1981) in *Hrepenenje Veronike Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982), ki mu je končno prineslo berlinskega zlatega medveda. Za razliko od stiliziranih filmov pa je za televizijsko priredbo romana Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1980), s katero je uresničil svoje dolgoletne sanje, izbral naturalistični pristop. Še danes odmevna in vplivna petnajsturna nadaljevanka je bila najdražja in najrazkošnejša produkcija zahodnonemške televizije dotlej in v mnogočem ključna za Fassbinderjev opus, prinesla pa mu je številne negativne, celo agresivne odzive ogorčenih gledalcev, ki se jim je izdelek zdel nedostopen, pretemen in nasploh odvraten, ter celo grožnje s smrtjo.

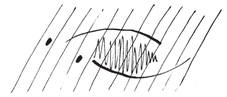
Anonimnim pošiljateljem jih ni bilo treba uresničiti. Režiser je v tem času zaradi odvisnosti, ki je njegovo življenje že povsem obvladala, postajal vse bolj odmaknjen, paranoičen in se je začel odtujevati prijateljem. Tedaj se je že zavedal, da so droge prevzele nadzor nad njegovim življenjem in da je smrt zares otipljivo blizu. Morda je bila tudi ona njegova občudovalka, saj ga je vzela prav v njegovem slogu. Režiser Daniel Schmid, eden Fassbinderjevih najstarejših in najtesnejših prijateljev, je povedal, da je v noči z 9. na 10. junij v Pariz prejel telefonski klic iz Münchna. Rainer ga je poklical, da bi mu povedal, kako je končno naredil odločilni korak in vso drogo odplaknil v odtok. Pri sebi je imel le še eno, poslovilno dozo kokaina. A v povezavi z uspavalnimi tabletami se je prav ta izkazala za usodno. Zjutraj so Rainerja Wernerja Fassbinderja, »romantičnega anarhista«, kot se je opisal sam, našli mrtvega v njegovi sobi. Med prsti ugasla cigareta, videorekorder je še vedno predvajal film *Dvajset tisoč let v Sing Singu*, ob truplu zapiski za njegov nesojeni naslednji film *Rosa Luxemburg* ...



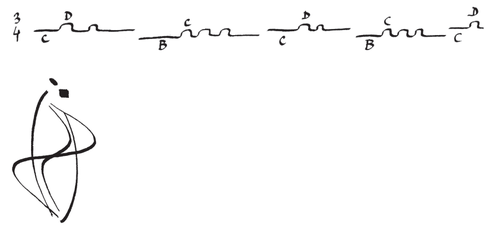
Ton z odzvenom. Lagodje predvidljivega. Ustaljenega. Linearnega. Mir.

Drugi. Odnos.

Trenje. Skupnost. Iteracija.

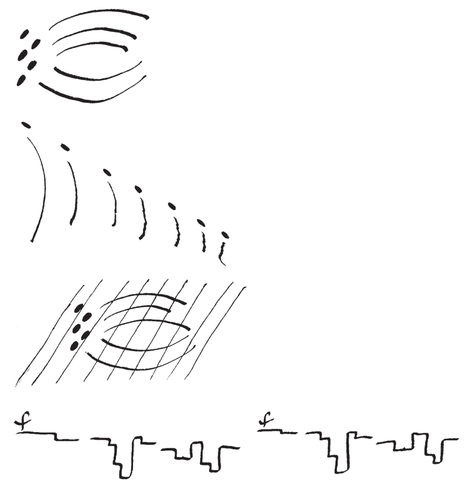


Maskiranje. Manipulacija. Popačenje.



Vstop drugega. Dinamika združljivosti »nezdružljivega«. Potencial novega jezika.

Je sprememba nasilno dejanje?
Ali je nasilno dejanje poskus preprečiti spremembo?



Saška Rakef, Bojana Šaljić Podešva

Ker se srečata v glasbi

Zvok bobna je spremljal pogrebni ritual, praznovanje praznika pomladi ali praznika žetve – v najstarejše dokumentirane gledališke »dogodke« primitivnih ljudstev je bil vtkan organiziran zvok, glasba. Glasba je bila nepogrešljiva spremljevalka gledališča Kitajske in Indije v bronasti dobi, skupaj z zvočnimi efekti je prednjačila pred scenografijo in rekviziti. Vila se je skozi čas srednjeveške drame – čas razvoja številnih gledaliških tehnik in konvencij, mnoge med njimi je prevzelo gledališče italijanske in angleške renesanse. Kot na primer značilne zvočne efekte *commedie dell'arte*, ki ponazarjajo odrsko dogajanje, med njimi najbolj znani *slapstick*, ki poudari komični učinek fizičnega udarca. Če bi prisluhnili elizabetinskemu gledališču, bi slišali odjek topovskih strelov, zavijanje volkov, skovikanje sove, regljanje žab; in če bi prelistali stare inspicientske knjige, bi našli zapise, kot so »melanholična flavta«, »sladka piščal«, »mračni zvonovi« – pri izvedbi elizabetinske drame so sodelovali glasbeniki, pa tudi nadarjeni imitatorji, ki so bodisi s svojimi glasovi bodisi s pomočjo frulic in piščalk pričarali vzdušje; zahteve po avtentičnih zvočnih efektih, zapisanih v sama dramska dela, pa so v zaodrje pripeljale celo mornarje s srebrnimi ladijskimi zvonovi, lovce s krdelom psov in vojake v popolni orožni opravi.

Kot v knjigi *Zvok in glasba v gledališču* zapišeta Deena Kaye in James LeBrecht, v času bidermajerja, neoklasicizma in romantike zvočni efekti, ustvarjeni v zaodrju, v valovih prihajajo v modo in izginjajo iz nje. Kostumi, scenografija, rekviziti, pa tudi oblikovanje svetlobe postajajo vse bolj prefinjeni in razkošni, vloga zvoka kot nadomestila za vizualne elemente predstave pa izginja. Vstop plinske svetilke v gledališče leta 1820 to novo hierarhično postavitev izraznih sredstev še dodatno okrepi; dekor postane v vseh podrobnostih premišljena »scenografija«, poudarjen je realizem tako vizualnih elementov kakor dialoga. V realizmu se razvije »koncept« dramskega besedila kot »znanstvenega dokumenta« ali izseka iz življenja. Umetniški izziv ustaljenim konvencijam elitnega gledališča predstavlja uprizoritev *Utve* Antona Pavloviča Čehova, ki sta jo leta 1898 v Moskovskem hudožestvenem akademskem teatru postavila Nemirovič-Dančenko in Stanislavski.

»Avgustovski večer. Medla svetloba petrolejke, oddaljeni zvoki pesmi lokalnega pijanca, komajda slišen lajež psa, regljanje žab, upočasnjen odzven cerkvenih zvonov ... blisk strele, ki ga spremlja zvok groma v daljavi.« Takole začetek predstave, ki je izrazno moč gradila ne le na vizualnih, temveč tudi na zvočnih elementih, v knjigi *Drama in Performance* opiše Raymond Williams.

In kar je bilo za tisti čas revolucionarno, danes razumemo kot običajno konvencijo realističnega gledališča. Premišljevanje gledališča kot umetniške in družbeno-politične entitete, ki ne vznika le iz polja gledališkega, temveč v dialogu z drugimi umetniškimi disciplinami, znanstvenimi diskurzi, tehnološkimi inovacijami in, ne nazadnje, v dialogu z življenjem, dinamiko »vsakdana« nenehno preizprašuje njegove meje; raziskovanje možnosti gledaliških izraznih sredstev – tudi v luči tehnološkega napredka, ki gledališču ne ponuja le novih izraznih možnosti, temveč nepovratno spremeni percepcijo sodobnega gledalca – ta premišljevanja, preizpraševanja, raziskovanja, ta stalni nemir, prestopanje mej, pa tudi izgubljanja v slepih ulicah – vsa ta iskanja so vpisana v zgodovino gledališča in v mnoštvo njegovih sodobnih izrazov, ki v svojih raznolikih pristopih do uprizoritvenega gradiva iščejo pot do občinstva. V niz teh raziskovanj se – kot presečišče med radijsko in gledališko igro – vpisuje predstava *Grešni kozel*. Dva formata kot srečanje dveh kultur, ki se v spoju (ne)združljivega lahko »zajesta« v prostor druga druge ter v bitki za nadvlado brišeta kompleksnost posameznega jezika – vse do točke izbrisa. Trenje, kot proizvod »sobivanja različnosti«, pa ima v sebi sočasno vpisan tudi diametralno nasproten potencial, potencial oplemenitenja, združitev nezdružljivega v »novi kulturi«, v specifičnem uprizoritvenem jeziku. Ta proces predpostavlja premišljevanje vseh elementov gledališke predstave in radijske igre, pri čemer je tokrat – kot njun najmanjši skupni imenovalec – v ospredju glasba. Glasba, ki je več kot posamičen zvok, oziroma glasba kot celostno premišljevanje in komponiranje slišnega.

Na tem mestu se vrnimo k vprašanju vloge oblikovanja zvoka v gledališki predstavi in izraznim možnostim glasbe. Bojana Šaljić Podešva je v zvezi s tem zapisala:

»Zvok je nit ali pa tudi več niti v polifono prepleteni preprogi semantičnih govoric uprizoritve. Nujno je, da predstavo sooblikuje tako, da podpre njeno Idejo. To pa je tudi vse, kar je nujno; kako se oblikuje pot k temu, izhaja iz dramaturških odločitev. Zvok, glasba – v vsakem primeru izjemen izrazni potencial, ki je lahko režiserju dober partner v procesu nastajanja predstave. Če obstaja ta dialog, se lahko vse govorice predstave razvijajo sočasno, z vzajemnim vplivanjem. Potem zraste nekaj organskega, živega. Manj sem srečna, kadar je glasba zgolj nekaj, kar pride na koncu procesa, kot okras na že narejeni torti.

Vloga zvoka, glasbe izhaja iz njunih semantičnih potencialov, in spet je stvar odločitve, kateri med njimi bodo vodilo pri kreativnem procesu posamezne predstave. Lahko začnemo pri tradiciji: vloga pri vzpostavljanju čustvenega odziva, od klasične podpore ali potenciranja čustev, do njihovega blaženja ali zatiranja. Zelo me pritegne možnost hipnega vzpostavljanja novega prostora za besedo, zgodbo, vsebino. Prav tako dojemanje zvoka kot fizične entitete, kot okončine predstave, ki se stegne z odra do gledalčevega telesa. Fizikalne lastnosti zvoka namreč omogočajo dejanski fizični odziv poslušalčevega telesa: nihanje zvoka lahko zaniha posamezne dele, bodisi trebuh bodisi glavo, zvok lahko glede na frekvenčni obseg začutimo kot udarec ali kot neslišno motnjo, ki jo telo senzorira, vendar je človeški slušni aparat ne razbere.«

Vsako novo delo je kot uokvirjena tišina, kot bel list specifičnega formata ponujajočih se možnosti. Kaj pogojuje estetske odločitve v procesu oblikovanja zvoka?

»Podlaga za te odločitve je najprej bazen intuitivnega odziva, ki nastaja od trenutka prvega stika s snovjo predstave, med prebiranjem knjižne predloge, scenarija, med pogovori z režiserjem. To raziskovanje ozadja ali konteksta je zame ključna faza, temelj, kot nekakšno uglaševanje ansambla pred muziciranjem, kar ustvarjanje predstave prav gotovo je, podajanje ustvarjalnega toka med njenimi avtorji. Ko se potem med procesom začnejo luščiti potrebe predstave po glasbi, skušam v sebi slišati glasbeno vsebino, ki bo pokrila čim več teh potreb. Bolj konkretno: pri izdelovanju posameznih prizorov se režiser k skladatelju največkrat obrača s: »Tu bi pa potrebovali ...« Z naslavljanjem vsake teh posamičnih potreb bi dobili nekakšen *tutti-frutti*, ki bi sicer ustrezal posamičnim prizorom,

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 10-11 24. 05. 17 15:41

vendar bi se v spomin gledalca vpisalo čisto preveč raznolikih informacij. Zame je torej izziv iskanje takih glasbenih rešitev, ki sotvorijo zaokrožen dramaturški lok slišnega; ki glasbi omogočajo formo v dialogu z zvočno izraznostjo besedila. Kot imamo v simfoničnem stavku prvo in drugo temo, se tudi v glasbi znotraj gledališke predstave omejim na ozek nabor materialov, ki jih eksploriram, razvijam, prepletam. Za razliko od simfoničnega stavka pa materiali, za katere se odločim, niso omejeni na ritmično-melodične fraze, temveč črpajo iz vsega, kar ponuja zvočno vesolje: iz kakovosti zvoka, barve, teksture, njegove asociativne vrednosti.

V *Grešnem kozlu* je mikrofon inštrument, katerega naloga ni zgolj dokumentarno zajemanje zvoka, temveč z odnosom igralca, z režirano igro na mikrofon dejansko postane glasbeni inštrument. Besedilo se plasti, repeticije njegovega hitrega ritma odzvanjajo skozi prostor, postanejo glasba. Ta glasba potrebuje prostor za življenje in podoživljanje, ustvariti ga skušam iz asketskih materialov preostale komponirane glasbe. Ton, urejeno nihanje kot akter in prva tema. Šum, kompleksno nihanje kot druga tema. Obe temi, vpeti v razpon nians med organskim in sintetičnim zvokom, med človeško toplino in sterilnim avtomatizmom.«

Že v samo besedo je vpisano dejstvo, da gledališče gledamo. Pri tem pa pogosto pozabljamo, da ga tudi poslušamo. In kot v knjigi *Avdiovizija* zapiše Michel Chion, »ne vidimo iste stvari, kadar sočasno poslušamo; ne slišimo istega, kadar sočasno gledamo«.

In ko se radijska igra in gledališka predstava srečata? Ustvari se prostor za intenzivno poslušanje. Ki med drugim obuja – zavest o glasbi. Glasbi, ki je bila vtkana že v najstarejše gledališke dogodke …

ERICH: Glej ga, kako zija.
MARIE: Kdo pa je to?
PAUL: Kakšna bradica!
MARIE: Povej, no.
ERICH: Kako naj pa jaz vem!
HELGA: Sem gre.
PAUL: Kaj bi rad?
FRANZ: Kaj pa iščeš?
MARIE: Kdo si?
ERICH: Ne znaš odgovorit, če te kdo kaj vpraša?
PAUL: No, a bo kaj?
MARIE: A koga iščeš? Koga pa iščeš?
PAUL: Kakšen bebast izraz!
FRANZ: Mogoče pa noče govorit z nami. Mogoče se mu ne zdimo dovolj pomembni.
ERICH: A boš kaj rekel? Zini kaj!
JORGOS: Den katalaveno!
HELGA: Ta pa ni naš.
ERICH: Pizda, res ni.

Jasmina Založnik

Grešni kozel

Za fenomen grešnega kozla velja, da je ‚brezčasen' in se kakor rdeča nit vleče skozi zgodovino človeštva. Vzpostavitev figure grešnega kozla ima, kot dokazuje francoski zgodovinar, literarni kritik in filozof René Girard v knjigah *Nasilje in sveto* ter *Grešni kozel*, strukturno vlogo, saj omogoča vzpostavljanje reda in odvrnitev krize. To poteka na način, da si mehanizem grešnega kozla prisvojijo institucije. Z institucionalizacijo pa se ta figura naturalizira, kar pomeni, da postane samoumevna.

Prvotno živalsko formo – kozla – nadomesti neka druga, človeška oblika. Vzpostavi se na podlagi analogije, diferenciacije med živalskim in človeškim, med naturo in kulturo. Prav takšna diferenciacija namreč omogoči in najlažje opraviči delitev med višjim in nižjim, med človeškim, umnim, in ne-umnim, živalskim.

To prvotno in občo matrico je danes zanimivo brati tudi skozi vizuro pogoste uporabe frazema grešni kozel v javnih občilih s strani vladajočih subjektov, torej tistih, ki upravljajo ‚državni' aparat. Skozi ta specifični proces (samo)(re)prezentacije politikov in drugih ‚vplivnih' posameznikov kot grešnih kozlov se vzpostavi mehanizem, ki popači in prekrije dejansko strukturno mesto in načine konstituiranja te figure. S tem pa se širi in krepi proces družbene depolitizacije. Če si natančneje ogledamo, kako to tematiko obravnava družba, zlahka ugotovimo, da jo spremlja ‚intelektualni retardizem' v povezavi z brisanjem, evakuacijo zgodovine kot take. To je tudi osrednji razlog, da se bomo v pričujočem prispevku osredotočili na strukturno mesto semantične figure grešnega kozla. Navkljub številnim mutacijam skozi zgodovino namreč ohranja svoje osrednje značilnosti. Da bi lažje uvideli vlogo te figure in razumeli njeno modifikacijo, se za hip pomudimo pri njeni zgodovinski pojavnosti.

Izraz *grešni kozel* dobi svojo najbolj razvidno podobo v Svetem pismu, kjer je omenjen v Levitskem zakoniku oziroma v Tretji Mojzesovi knjigi. Šlo naj bi za ohranitev severnosirskega obreda in njegovo navezavo na starejše religijsko-magično pojmovanje sveta, kar pomeni tudi določeno modifikacijo v vzpostavljanju monoteistične religije. Enkrat letno, na veliki spravni dan, je izraelski svečenik prejel v dar dva kozla; prvega je žrtvoval bogu Jahveju kot dar sprave, drugega, oprtanega z grehi izraelskega ljudstva, je izgnal v puščavo, v nemilost demonu Azazelu. Vloga obeh kozlov je bila kljub medsebojni relaciji različna, določena z žrebom. Prvega kozla so darovali Jahveju v znak sprave in še bolj pomoči – tj. v upanju na boljšo prihodnost –, drugega so izgnali, z njim pa tudi že storjeno zlo. Tako je bilo izraelskemu ljudstvu omogočeno, da je lahko začelo živeti drugače, oprano krivde, torej od začetka. Ob tem je treba izpostaviti tezo Renéja Girarda, da obred očiščenja (nečistosti) ne zadostuje za to, da bi zlo odpravili, kar pomeni, da je potrebna tudi dejanska odstranitev te nečistosti, tj. ‚uničenje' nosilca tega greha. Odstranitev kot izgon, meni Girard, ne zadostuje, saj bi se kozel morda lahko vrnil. Obred potrebuje ‚rablja' in ga ohranja, četudi v transformirani obliki – v obliki višje entitete, boga. Za razliko od starodavnih ritualov v obredje neposredno vstopi metafizična entiteta, ki človeka opere ‚krvi'/krivde uboja, a še vedno zagotovi, da ‚nezaželeni člen' izgine. Še več, umestitev boga v ritualni obrazec služi kot dokaz potrditve, priznavanja izbranega, tj. večvrednega, ‚božjega ljudstva'.

Vredno je pojasniti razloge, zakaj je bil kozel idealni objekt za prenos krivde. Kozel zaradi specifičnega in močnega telesnega vonja med ljudmi ni bil priljubljena žival, kot težko vodljiv in neukrotljiv pa tudi ni veljal za (najbolj) koristnega. Družba, ki je stremela k redu in urejenosti, je tako kozla zlahka označila kot napako, rušilca reda, in ga tako umestila v neposredno bližino demonskega. Naštete lastnosti zgovorno pojasnjujejo tudi drugi frazemi, na primer *‚streljati kozle'* kot sinonim za to, da nekdo govori neumnosti, ali *‚naučiti koga kozjih molitvic'*, s katerim izrazimo misel, da bo kdo koga naučil pameti, reda, ubogljivosti, četudi z nasiljem. Če oba frazema povežemo, uvidimo, da je tisti, ki reda ne upošteva, najprej ne-umen, divji oziroma demonski. Predstavlja torej vse tisto, kar je treba bodisi kultivirati bodisi odstraniti, da bi lahko delovali v družbenem redu. Takšna izpeljava odpre vpogled v postopke družbene strukturacije, ki poteka na podlagi razlikovanja med človeškim in živalskim ter se po analogiji prenaša na različne segmente človeškega. Primarna razlika žival – človek kot razlika med naturo in kulturo se prenese v razlikovanje med različnimi človeškimi oblikami; tistimi, ki so bližje naravi, in tistimi, ki so bližje kulturi. Povedano drugače, določiti je treba mehanizme, iz katerih vznikne razumevanje (pravega, idealnega, umnega) ‚človeka' in njegovega nasprotja. Pri tem je mogoče kazalec natura/kultura dopolniti z drugimi metafizičnimi elementi. Na primer (krščanskega) Boga kot (naj)višje entitete in s tem, zaradi česar pride do privilegiranja kristjanov (nekoč judov) kot izbranega ljudstva. Čeprav se na podlagi zapisanega zdi jud kot grešni kozel na videz nelogičen in kontradiktoren, bomo v nadaljevanju pokazali nasprotno. Jud kot grešni kozel se pojavi razmeroma pozno. Njegova opredelitev pa ni vzpostavljena na osnovi vere, temveč je izpeljana iz rasnega faktorja (v odnosu do arijske rase) kot razlike med naturo in kulturo.

Vzpostavitev moči in oblasti je namreč mogoča zgolj na podlagi razločevanja, delitve. Predpostavlja vzpostavitev specifične domene, ki izbranim subjektom določa vstop, pripadnost, delovanje in tudi uveljavljanje pravic. Vzpostavitev domene je mogoča preko mehanizmov, ki bi jih v grobem lahko opredelili kot postopke politizacije življenja. Torej kot postopke določitve kategorije ‚človeka', ki – kot smo pokazali zgoraj – potekajo na podlagi določanja stopnje posameznikove bližine z naravo, ne glede na to, kako artificielni so ti kazalci v resnici.

Kot prva, že večkrat izpostavljena razlika, ki opredeljuje prevlado človeka, je distinkcija med živaljo in človekom. Človek si pridobi primat nad življenjem živali, kar mu daje pravico do ubijanja. Z modifikacijo se ta pravica vzpostavi tudi do drugih oblik življenja, kot plastično razkriva primer stare Grčije, tako imenovane zibelke ‚evropske kulture', z vzpostavljenim modelom demokracije, ki je agens ‚civilizacije' *par excellence*. Državljanska pravica je v stari Grčiji osrednja domena razlikovanja in je podeljena zgolj polnoletnim državljanom polisa – moškim. Sužnji, ženske in otroci so iz javnega življenja izločeni, saj (še) niso dovolj umni, da bi lahko v njem sodelovali; sužnji kot govoreče orodje niso niti na pragu človeka/človeškega, ženske so zaradi svoje reproduktivne vloge (pre)blizu naravi, otroke pa je treba najprej počlovečiti. Z manjšo premestitvijo in zaostritvijo kasneje vznikne nov model strukturnega rasizma, ki ga plastično ponazarja kolonialni pohod belega človeka v času moderne. Princip, funkcijo in modifikacijo obeh modelov lucidno izpeljuje italijanski filozof Giorgio Agamben. Poglejmo.

V delu *Homo sacer. Suverena oblast in golo življenje* (2004) avtor vzpostavi tezo o politizaciji (golega) življenja kot metafizični nalogi za vzpostavitev mehanizmov ‚antropološkega stroja' – podlage za opredelitev in določitev človeškosti živega bitja, *človeka par excellence*. Antropološki stroj, kot pokaže avtor, deluje »nujno ob pomoči izključevanja (ki je vedno tudi že ujetje) in vključevanja (ki je vedno tudi že izključitev)« (2011, str. 44), pri čemer razloči dva načina, na katera operacija poteka. Izbor načina je vezan na organizacijo družbe, v kateri se vzpostavlja, in odvisen od nje. Prvi je antični antropološki stroj, drugi pa antropološki stroj moderne.

Medtem ko antični antropološki stroj deluje na podlagi vključevanja nečesa, kar je zunaj, torej počlovečenja živali, deluje drugi izključno preko notranje izključitve, ki jo Agamben opredeli kot poživaljenje človeka.

Obe opredelitvi izhajata iz primarne razlike med človeškim in živalskim, iz napetosti razlik: »človek je človeški samo toliko, kolikor presega in preoblikuje antropoforično žival, ki ga podpira, samo zato, ker je skozi zanikovalno dejanje sposoben obvladati in, morda, uničiti svojo lastno živalskost« (2011, 21–22). Poenostavljeno povedano, Drugi človeka mora nujno prevzeti opredelitev ne-umnega, divjega, živalskega, saj mu šele opredelitev Drugega preko omenjenih dejavnikov omogoča, da se sam vzpostavi kot človek.

Divji, animalični, ne-umni Drugi se torej zdi nujni del epistemične strukture, kot tudi tisti, preko katerega se omogoči legitimacija epistemične nadvladne teologije, ki se kasneje uspešno prenese na znanost »kot kronski dokaz empiričnega obstoja ‚ras', ki delijo človeške vrste in razvrščajo človeška bitja v skladu z njihovo stopnjo človečnosti (ontologija; Nelson Maldonado-Torres) ter stopnjo intelektualnih sposobnosti in védenja (epistemologija; Walter D. Mignolo)«, kot dosledno pokaže Jovita Pristovšek z doktorsko nalogo *Režimi estetskega, javnega in političnega v postpolitičnem globalnem prostoru* (2017).

Če smo doslej pojasnili mehanizme, preko katerih se vzpostavljata moč in oblast, ter postopke notranje diferenciacije in stratifikacije subjektov, velja pojasniti legitimacijo nasilja nad nižjim Drugim. Neproblematičnost nasilja, ki je v skrajni fazi določena z nasilnim umorom ali hladnokrvnim prepuščanjem postopni smrti, vznika iz prevlade človeka nad živaljo in s tem dodeljenih mu pravic (vzreja živali za zakol). Pri tem je pomembno dodati temeljni obrat, ki ga prinese judaizem in prevzame krščanstvo, ki z vpeljavo metafizične entitete človeka razreši krivde uboja. Višja entiteta, po kateri se razlikujejo oblike življenja, je tudi maksima, po kateri je mogoče izgnati, ubiti ali pustiti umreti vse, kar neki družbeni red oziroma privilegirano skupnost ogroža. Te lastnosti se z živali (kozla) prenesejo na figuro *grešnega kozla* kot zastopnika živalskega, ‚divjega', ‚ne-umnega' itd., ki je zaradi kazalcev, postavljenih od zunaj, določen kot ogroževalec reda, grožnja in napaka, izraz neuspele počlovečenosti, ki jo je treba odstraniti. Figura grešnega kozla je institucionalizirana in, kot smo pokazali, naturalizirana. Matrica, po kateri se proizvaja, reproducira in tudi spreminja ter dopolnjuje, pa je odprta, saj ji le odprtost omogoči prilagajanje, fleksibilnost zajetja.

Pogled v preteklost kot tudi sedanjost razkriva, da ‚grešni kozel' ni nujno pripet na ‚tujca', četudi figuro grešnega kozla vselej označuje določena stopnja tujosti. Tako bi za Slovenijo težko rekli, da goji nestrpnost do ‚severnih ali zahodnih' narodov. Oziroma nas ti, glede na izpostavljene kazalce ‚človečnosti', celo presegajo in so zato, vsaj na videz, deležni spoštovanja. Nasprotno pa velja za južnjake, med katerimi so tudi begunci in azilanti.

Še natančneje, figura grešnega kozla je proizvedena in izpeljana vselej nad tistimi, ki jih država

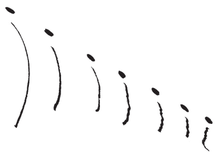
Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 12-13
24. 05. 17 15:41

(skupnost) ne priznava kot svoje državljane ali jih označuje kot ‚drugorazredne', nevredne in problematične, saj ogrožajo njen rigidni, normativni in čistunski red. Na primeru Slovenije, po osamosvojitvi, velja omeniti le najbolj izstopajoče: izbrisane, južnjake, Rome, migrante, delavce in LGBTQI-osebe. Pri čemer je na podlagi političnih ukrepov zadnjih let, tudi za namen tega prispevka, smiselno dodati vsaj še rogovce in prekarne kulturne delavce. Obojim je namreč skupno, da s svojimi dejavnostmi in udejstvovanjem mislijo in tudi aktivno ustvarjajo drugačno ‚skupnost', pozivajo k rehabilitaciji političnega, politizaciji posameznikov, ki je vselej vzpostavljena kot analiza zgodovine in samorefleksija posameznika kot akterja in agensa političnega reda. Vsaj na podlagi Roga je mogoče trditi, da se prav tam ustvarja skupnost, ki presega strukturalno rasializirano družbo, kar pomeni, da ni vpisana v hegemonistično vizijo države. Primer Roga je zgovoren tudi v smislu mišljenja ‚političnega subjekta', ki vznika na skrajnem družbenem robu.

Še več, agense, ki poskušajo s svojim delovanjem redefinirati ‚človeka', če ohranimo primarno sintagmo, in ogrožajo hegemonistični red, je treba, četudi nasilno, zatreti in onemogočiti. Ostati je treba v paraliziranih vzorcih človeške inteligence, med katere, v sam vrh ledene gore, mislec Theodore Zeldin vpiše ‚iskanje grešnih kozlov' (1995, str. 36).

Žal je v družbi, v kateri živimo, stanje ravno nasprotno. Iskanje grešnih kozlov se multiplicira, medtem ko politična zavest izginja. Kot zapiše Marina Gržinić v prispevku na Radiu Študent *Komentar na Rog*, »pred seboj vidimo oblikovanje nove taktike ustvarjanja popolne politične apatije in popolne imobilizacije našega življenja, ko nam hočejo vzeti možnost javnega mišljenja, možnost odpora, možnost zavzetja pozicije in možnost zahtevati drugačne pogoje življenja, dela in ekonomije tukaj in zdaj«. Prav zato je še toliko bolj pomembno, da se mehanizmov ustvarjanja različnih semantičnih figur zavedamo. Da bi lahko določili strukturno mesto družbenih problematik, moramo biti sposobni kritičnega in analitičnega mišljenja. Le z analizo je mogoče zahtevati drugačne razmere (našega lastnega) bivanja in preseči obstoječe strukture.

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Suverena oblast in golo življenje* [prevod Samo Kutoš], Ljubljana: Študentska založba, 2004.
Agamben, Giorgio. *Odprto: človek in žival* [prevod Vera Troha], Ljubljana: Študentska založba, 2011.
Girard, René. *Grešni kozel.* [prevod Slavica Jesenovec Petrović in Borut Petrović Jesenovec], Ljubljana: Teološka fakulteta, 2011.
Girard, René. *Violence and the sacred* [an. prevod Patrick Gregory], London, New York: Bloomsbury, 2013.
Gržinić, Marina. »Komentar na Rog«, Radio Študent, 20. 6. 2016.
Dostopno na: http://radiostudent.si/druI C5IBEba/tovarna-rog/komentar-na-rog-marina-grI C5IBEiniIC4187.
Pristovšek, Jovita. *Režimi estetskega, javnega in političnega v postpolitičnem globalnem prostoru*, Ljubljana: ZRC SAZU, 2017.
Zeldin, Theodore. *Intimate History of Humanity*, New York: Harper Perennial, 1995.



PAUL: Tam, od koder je, se ne umivajo.
ERICH: Tuje običaje prinašajo k nam.
PAUL: Pride in se obnaša, kot da je vse njegovo.
HELGA: Pa sigurno še kristjan ni.
ROSIE: Tam dol je ena sama golazen!
FRANZ: Tujci so slabi ljudje.
HELGA: Kriminalec, to vsi vejo.

Tanja Lesničar-Pučko

(Medijska) konstrukcija podobe Drugega

Gledališka predstava je za novinarje (komentatorje, kritike) na neki način enako nepredvidljiv dogodek, kot je bil prihod beguncev na slovensko mejo leta 2015: napovedovali so jih, a so nas vseeno presenetili, lahko bi rekli, da so nas dobili bose (četudi smo imeli vsi dobro obutev, bosi pa so bili oni), dobili so nas s spuščenimi hlačami (čeprav je oblačil primanjkovalo njim). Tudi poklicni opazovalec je ob dogodku nekako vedno znova enako gol kot slehernik, odvisen od svojega predznanja, pogleda na svet, poklicne izoblikovanosti, pa tudi osebnostne zrelosti, čustev, zavednih in nezavednih vzgibov, ki so »*beyond his control*«, če parafraziram vikonta de Valmonta iz *Nevarnih razmerij*.

Novinarji smo v trenutku, ko se je leta 2015 dvignila zavesa, seveda že nekaj vedeli o prišlekih: da so od tam in tam, da se jim je zgodilo to in ono, da hočejo tja in zato. Tako kot vemo, kdo je bil Rainer Werner Fassbinder, kakšne filme je delal.

A vsa ta pred-vednost novinarja/gledalca/državljana nekako pusti na cedilu v trenutku, ko mora informacije, vtise in že izoblikovana mnenja »položiti« na realnost dogodka/predstave, in to v dejanskem času, v sočasju, ki vsaj v dnevnem novinarstvu dopušča le minimalen čas za refleksijo in redko omogoča popravke. Na neki način je medijsko konstruiranje realnosti v izrednih razmerah tiste vrste ponorelo vrtenje, ko dogodek lovi novinarja in novinar lovi dogodek, kaos je na obeh straneh. Najprej jo zaznamujejo prva poročanja, nato dodajanja podrobnosti, tudi retuše morebitnih napak in dodatne osvetlitve, pa ustvarjanje širše slike (izjave samih udeležencev (beguncev), mnenja strokovnjakov in politikov). Po tem novinar izoblikovane podobe običajno ne spreminja več. Če je novinar/medij naklonjen humanim rešitvam begunske problematike, bo edina sprememba, ki jo bo sčasoma zaznati, »utrujenost« od teme in posledično njen umik s (prvih) časopisnih strani. Če je beguncem nenaklonjen, bo tematiko potegnil na plano le še, kadar bo to služilo drugim, političnim ciljem (utrjevanje političnih pozicij, ki opozarjajo na pomanjkanje denarja za Naše in na razsipnost za Druge, hujskanje ljudi proti nastanitvi »tujcev« na lokalnih ravneh, kjer so v igri lokalni politični interesi itn.). Sicer pa je v tej fazi medijska krajina nekako zacementirana in njena podoba kaže stanje duha neke države.

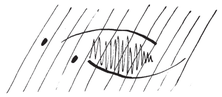
Če je v prvi fazi medijska konstrukcija predvsem produkt novinarskih/uredniških glav, se tako kaj kmalu zgodi tudi okužba z govorico različnih politik. Če sprva prevladuje skrb za človeške usode beguncev – in prav vseeno je, ali je ta skrb pristna ali ne, saj v obeh primerih daje ton javni govorici o problemu in tako vsaj na začetku preprečuje sovražni govor –, je ton političnega govora razuma tisti, ki lahko tega hudiča še naprej zadržuje v steklenici (tako je ravnala Angela Merkel), ali pa politika začne demonizacijo Tujca. Ta v nacionalističnem diskurzu preprosto nikoli ne zadosti »kriteriju«: če je reven, se ga je treba bati, ker bo kradel; če ima denar, kako je potem sploh lahko begunec? Če je umazan, nas lahko okuži; če je čist, kako mu to uspeva? (In prekleto, zakaj so ti ljudje tako lepi, je prav, da so begunci lepi?) Če ne govori »naših« jezikov, je neumen; če jih, je pretkan, vedno pa laže, iz koristoljubja. Če je ljubezniv, je to hinavščina; če je kritičen, je to za človeka v njegovem stanju odvisnosti nedopustna nesramnost. Če je mlad, je ali strahopeten nedomoljub (zakaj se ne bori za domovino?) ali potencialen terorist in/ali posiljevalec. Če je star, v kakšno korist nam bo?

Tretjo možnost je ubrala slovenska »sredinska« vlada: hlad in grozljiv tehnicistični/ekonomski/prikrito nacionalistični govor je počasi vdrl v humanistično agendo: nenehno navajanje številk o prestopih meje (manipuliranje z njimi), poudarjanje domnevne ogroženosti prebivalcev ob njej, prikrivanje podatka o številu prošenj za azil in njihovih odobritev, odrivanje nevladnih organizacij za pomoč, in kar hitro tudi prepoved dostopa novinarjev do beguncev – čisto prava avtoritarna blokada medijev, da resnica ne bi prišla ljudem pred oči. Ki smo jo novinarji sprejeli do konca pohlevno. In jo reševali z delovanjem »pod krinko«, s tajitvijo poklica. Resnica o bedi, resnica o kršitvah ustave, o policijski zlorabi moči je curljala v medije bolj kot kakšen levičarski eksces, ne pa kot osrednji problem političnega ravnanja.

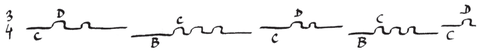
In seveda – vse v imenu varnosti z velikim V. Varnost je postala magična beseda, alibi, ki so ga politiki novinarjem in vsem drugim v ušesa vlivali toliko časa, da je bilo na drugi pol tako rekoč lingvistično nujno postaviti njeno nasprotje. Ko ni Varnosti, je Ogroženost in je Strah. Strah – če bi šlo za resničnostni šov ali za psihološki eksperiment, bi bilo zabavno opazovati, kako so novinarji ljudem vse pogosteje postavljali domnevno sočutno, v resnici pa intencionalno, zavajajoče vprašanje: »Vas je strah?« In kako so ljudje, po nekaj trenutkih zbeganosti, pravilno odgovorili: »... Da ... seveda ...«

Strah? Česa? Povorke revežev v blatu? Nobenega strahu ni bilo, niti ob meji ne, kaj šele v Ljubljani ali na Gorenjskem, kjer beguncev še na slikah ni bilo. Ali ne bi bilo logično novinarsko vprašanje: »Ali se vam smilijo? Ali bi radi, da jim država pomaga? Jim želite pomagati vi?« Kajti na takšna vprašanja bi dobili natanko enak odgovor kot na ono prvo: »... Da ... seveda ...« Tu so torej novinarji uporabili tisto najbolj osnovno orodje medijske manipulacije, tisto vrsto vprašanja, za katero vsak vsaj malo izkušen novinar ve, kakšen odgovor bo nanj dobil. Kakšen odgovor hoče dobiti. Ko lahko prispeva h konstrukciji strahu ali pa sočutja. In nenadoma so stokilski možaki na traktorjih začeli v kamere razlagati, da jih je beguncev strah, tako kot njihove trepetajoče ženičke, ki begunskim otrokom v imenu Strahu niso dovolile v šolo, v imenu enakega strahu, kot ga občutijo zvečer, pred televizorjem, ko gledajo film *Vesoljci prihajajo*; ne enih ne drugih nikoli niso videli. Ta tako zlahka proizvedeni strah, eksemplarično uporabljen ob konstrukciji »pokvarjenega juda« v času nacizma, se je širil po deželi kot gripa. Vlada je bila zadovoljna, opozicija, s svetlo izjemo Združene levice, tudi. Zdaj je lahko začela z »nevtralno« govorico o stroških begunske oskrbe, spremstva, skrbi za ogrožene državljane in obrambne žice, seveda, pa za ograje ... O, moj bog, vse to, ta naša Varnost nima cene, kajne? (Še posebno ne, če nekdo na ta račun lepo zasluži.) Ob tej domnevno stvarni, nevtralni govorici je tudi za mnoge novinarje človek s svojim gorjem postopoma postal neprijetna motnja v sicer menda brezhibno delujoči etnično čisti deželi, nato pa se mu je lahko brez sramu pritisnilo še žig potencialnega terorista. Tako kot Fassbinderjev grški gastarbajter Jorgos, ki je iz »začasnega delavca«, eksota, vrednega le izkoriščanja in posmeha »zdrave« nemške družbe, polne pretvarjanja, laganja, manipuliranja, sprenevedanja, frustracij in manj-/večvrednostnih kompleksov, postopoma privzema podobo grožnje: hotel je jesti, spati in zaslužiti, hotel je biti socialno, politično in seksualno bitje. Prav ta njegova korakoma pridobljena polnokrvnost, ta prehod iz »ne razumem« v artikulacijo zahtev je sprožil tipično verižno reakcijo difamacije v večinskem diskurzu: iz pridnega delavca v parazita, iz naivneža v hinavca, iz brezspolnega »otroka« v staro kolonialno rasistično fantazmo o »divjaku«, ki belcem s svojo nebrzdano spolnostjo zapeljuje žen(sk)e. (Spomnimo se Robbe-Grilletovega romana *Žaluzija*.) Verižno reakcijo, ki od besed preide k pestem.

Od tu naprej se je zdel glas za pomoč v najboljšem primeru glas sanjačev, ki jih je dovolj omeniti na koncu prispevka. V najslabšem primeru je bil to glas skrajnih nedomoljubnih homoseksualnih komunističnih bogatih levičarjev. In ljudstvo je na koncu pritegnilo demagoški politični in medijski manipulaciji: 70 odstotkov prestrašenih čistokrvnih Slovencev je podprlo rezilno žico na mejah. Naj se ta Drugi, ki nam odžira hrano, krade stanovanja in službe ter neskončno bolje zadovolji naše ženske, razpara na njej.



ERICH: Bo spokal?
BRUNO: Ne, Elisabeth hoče, da ostane.
HELGA: To je neumno. Vsak lahko vidi, kaj bi bilo boljše.
BRUNO: Pravi, da je boljše, če ostane, ker lahko od njega dobi višjo najemnino. S tujci si to lahko privoščiš, ker so neumni in ničesar ne štekajo.
HELGA: Koliko mu računa za sobo?
BRUNO: Sto petdeset mark.
ERICH: Ni slabo.
BRUNO: Res je. In za hrano še sto osemdeset. Od petsto petdeset mark mu jih izplača dvesto dvajset.
ERICH: Moje spoštovanje.
BRUNO: To so ji rekli tudi na uradu za tujce. Tako je treba z njimi, proizvodnja se poveča, denar pa ostane v državi.
ERICH: A tako je to?
BRUNO: Točno tako. V tem je fora. In to je za Nemčijo.
HELGA: Na posle se pa spozna, Elisabeth, to sem zmeraj govorila.
PAUL: Brihten moraš bit, da se spomniš česa takega.



Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 14-15
24. 05. 17 15:41

Predstavljamo

Alen Jelen

je gledališki in radijski režiser ter dramaturg. Zaposlen je v Uredništvu igranega progama Radia Slovenija, umetniško vodi ŠKUC gledališče in je tajnik Združenja dramskih umetnikov Slovenije. Za svoje delo je leta 2011 prejel bršljanov venec ZDUS in posebno nagrado na festivalu v Isfahanu v Iranu. Radijski igri *Ženska bomba* in *Stvari, ki jih je potrebno narediti pred smrtjo* sta bili v najožjem finalnem izboru na mednarodnem festivalu Prix Italia in uvrščeni med tri najboljše. Radijska igra *Hilda* pa je osvojila prvo nagrado na festivalu v angleškem Herne Bayu. Za režijo predstave *Brez solz za pedre* v produkciji ŠKUC gledališča pa je lani na 17. mednarodnem festivalu v Umagu prejel nagrado zlati lev.

Saška Rakef

je dramatičarka, dramaturginja, režiserka in novinarka. Študirala je Performance Arts na Central School of Speech and Drama v Londonu in magistrski študij nadaljevala na AGRFT, smer radijska in gledališka režija. Njene drame so bile predstavljene na domačih in tujih festivalih, med njimi na Tednu slovenske drame, Borštnikovem srečanju ter na festivalih Interplay Europe v Liechtensteinu, European Dreams v New Yorku in Roundhouse v Londonu ter objavljene v revijah *Dialogi*, *Mentor*, *Sodobnost* in *TmačaArt*.

Zaposlena je v Uredništvu za kulturo Radia Slovenija. Kot dramatičarka in dramaturginja je z režiserjem Alenom Jelenom med drugim sodelovala pri projektu interaktivne radijske nanizanke *Peta izmena* in radijsko-gledališke igre *Tolkalo*.

Bojana Šaljić Podešva

je končala študij kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani in podiplomski študij elektroakustične kompozicije na Dunaju. Temeljno izrazno sredstvo skladateljice je elektroakustična glasba, s čimer zajema tako fiksno izdelane dvo- ali večkanalne kompozicije kot »real-time« obdelavo instrumentalno-vokalnega zvoka. Svoja dela predstavlja na vidnih mednarodnih festivalih (Synthèse, IREM Rostrum, Art of Sounds, Sonorities, World Music Days). Zanje, in sicer tako za koncertna dela (npr. nagrada Gustava Mahlerja za kompozicijo na 32. mednarodnem tekmovanju elektroakustične glasbe v Bourgesu) kot za filmsko in gledališko glasbo (npr. vesna za glasbo iz filma *Otroci s Petrička*), je bila doma in v tujini večkrat nagrajena.

Irena Pivka

je scenografka, umetnica in producentka, ki deluje na širokem in razvejanem polju umetniškega ustvarjanja. Kot scenografka ustvarja že vrsto let in oblikuje tako gledališke predstave kot urbano scenografijo. Soustanovila je zavod CONA, ki kreira in promovira sodobna umetniška dela v povezavi z naravo, tehnologijo, prostorom in zvokom, v soavtorstvu z Branetom Zormanom pa sta vzpostavila mednarodno priznan projekt v trajanju *radioCona*, znotraj katerega nastaja vrsta zvočnih del in raziskovalnih razstavno-performativnih formatov. Avtorica se v zadnjih letih osredotoča predvsem na projekte, ki osvetljujejo navezavo kraj, zvok, zemljevid in digitalno orodje.

Igor Sviderski

je plesalec, koreograf in plesni pedagog, magister umetnosti giba. S svojim ustvarjalnim in pedagoškim delom je na področju sodobnega plesa in uprizoritvenih umetnosti navzoč vse od leta 1989. Kot plesalec in koreograf je sodeloval s številnimi domačimi in tujimi ustvarjalci s področja plesa, gledališča in performansa. Nastopil je v več kot devetdesetih (tudi nagrajenih) plesno-gledaliških in performativnih uprizoritvah domačih in tujih avtorjev. Kot plesni pedagog sooblikuje izobraževalni in umetniški program sodobnega plesa z različnimi plesnimi centri doma in v tujini. Poučuje plesno umetnost in zgodovino plesa na Gimnaziji Nova Gorica, v okviru Umetniške gimnazije dramsko-gledališke in filmske smeri, ter sodobne plesne tehnike na Akademiji za ples. Je prejemnik štipendije DanceWEB, nagrade zlata ptica in plakete Mete Vidmar za dosežke in prispevek k razvoju in uveljavljanju slovenske plesne kulture. Svoje mentorsko in pedagoško delo že vrsto let dopolnjuje z vlogo svetovalca za gib na področju uprizoritvenih umetnosti.

Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
T: + 386 (0)1 3004 900
F: + 386 (0)1 3004 901
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Nataša Sukič – predsednica, Uroš Kaurin, Semira Osmanagić, Janez Žagar, Ana Železnik

Strokovni svet:
mag. Maruša Oblak – predsednica, Tatjana Ažman, Tomaž Gubenšek, dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja: Helena Grahek
Asistentka: Katarina Košir
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovna sodelavka: Tina Malič
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja projektov: Dušan Pernat
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajc
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Mestna občina Ljubljana

RTV SLO | Radio Slovenija ARS

3. program Radia Slovenija – program Ars
Tavčarjeva 17, 1550 Ljubljana
T: 01 475 22 13
E: ars@rtvslo.si
ars.rtvslo.si

Odgovorni urednik: mag. Matej Venier
Poslovna sekretarka 3. programa: Irena Vrečič
Urednica uredništva za kulturo: Ingrid Kovač Brus
Tajnica uredništva za kulturo: Mojca Babnik
Urednica uredništva igranega programa: Gabrijela Gruden
Tajnica uredništva igranega programa: Helena Mugerle Nježić
Koordinatorka programa: Bernarda Černe

Predstavo je podprl:

Prodaja vstopnic

– v Prodajni galeriji
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00
01 425 33 12

– pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
01 3004 902
uro pred začetkom predstave

– na spletu
www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2016/2017
Številka 6
Junij 2017
Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed
© Vse pravice pridržane
Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj, Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič, Tibor Mihelič Syed
To številko uredili: Saška Rakef, Urška Brodar
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Skice zvočnih intervencij: Bojana Šaljić Podešva
Foto: Ivian K. Mujezinović
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilić, Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 500 izvodov

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 16-17 24. 05. 17 15:41

ISSN 2232-2019

Mladinsko Gledališče Kozel 02.indd 18-19 24. 05. 17 15:41

Mladinsko Grešni Kozel 02.indd 20 24. 05. 17 15:41