

2018/19



ORZAVA

M L A D I N S K O
6 3 .
S E Z O N A



Sezona 2018/2019

Uprizoritev 6

- 2 Kazalo
- 3 Zasedba
- 4 Agnieszka Jakimiak: *Premikanje struktur*
- 5 Osebe v Državi Agnieszke Jakimiak nekoč in danes
- 9 Tom Silkeberg: *Spominjanje prihodnosti*
- 10 *Nekaj pojmov in dogodkov iz Države Toma Silkeberga*
- 11 Urška Brodar: *Pogovor z režiserko Anjo Suša*
- 13 Mladen Dolar: *Država kot Gesamtkunstwerk*
- 14 Gal Kirn: *Po jugoslovanskem potopu 1991: Naredimo Evropo spet veliko!*



Agnieszka Jakimiak in Tom Silkeberg

2

Država

Po navdihu Platona, Alaina Badiouja in drugih
Krstna uprizoritev

Režiserka: Anja Suša

Igralci:

Primož Bezjak

Damjana Černe

Željko Hrs

Draga Potočnjak

Robert Prebil

Nika Rozman k. g.

Vito Weis

Statist: Mitja Strašek

Otroci: Sherita Cerar Hlede, Marko Engelman, Adrian
Grošelj, Patricija Marolt, Zoja Mihelič Syed, Jakob Petric,
Nina Puhek

Na posnetku: Zarja Pertot Weis

Dramaturginja: Urška Brodar

Scenograf: Igor Vasiljev

Kostumografka: Maja Mirković

Avtor glasbe: Vladimir Pejković

Koreografka: Dragana Alfirević

Prevajalka iz poljščine: Tatjana Jamnik

Prevajalka iz švedščine: Silvana Orel Kos

Lektorica: Mateja Dermelj

Oblikovalec svetlobe: David Cvelbar

Oblikovalec zvoka: Marijan Sajovic

Oblikovalka maske: Nathalie Horvat

Asistentka dramaturginje: Nina Kuclar Stiković

Asistentka kostumografke: Slavica Janošević

Navdih in svetovanje: Borut Šeparović in Goran Injac

Vodja predstave: Liam Hlede

Končna različica besedila je nastala
v sodelovanju z ekipo.

Zahvaljujemo se Romani Šalehar,
Matjažu Ličnu, Aleksandri Žerjav in Urošu Buhu.

Premiera: 17. 6. 2019, zgornja dvorana
Slovenskega mladinskega gledališča

Šepetalka: Špela Kopitar

Varovanje otrok: hostesna služba Mladinskega

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač

Izdelava kostumov: Helena Žnidaršič, Slavica Janošević

Maskerki in frizerki: Nathalie Horvat, Eva Uršič

Rekviziter: Dare Kragelj

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Tomaž Erzetič, Valerij Jeraj, Tine Mazalovič, Mitja Strašek

Ključavničar: Sandi Mikluž

Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letič, Zdenka Žigman

4

PREMIKANJE STRUKTUR

Agnieszka Jakimiak

Kaj pomeni biti prepuščen samemu sebi pri sprejemanju odločitev?

Kaj pomeni prevzeti odgovornost v družbi?

Kaj pomeni prevzeti odgovornost za družbo?

Kaj pomeni biti pravičen?

Kdaj človek ve, da ima prav?

Kako je lahko kdorkoli prepričan, da je nekaj narobe?

Kako je mogoče, da ima vsakdo pravico zavzeti stališče, pa to naredijo tako redki?

Na preprosta vprašanja ni preprostih odgovorov. So pa preprosta vprašanja, ki jih moramo vedno znova zastavljati.

Začeli smo pri Platonovi *Državi*, a smo se premaknili v drugo sfero – v Evropsko Skupnost Evropskih Vrednot, ki, kakor si lahko predstavljamo, niso več skupne in ne več nespremenljive. (So skupne sploh kdaj bile? So bile kdaj trdne?) Nekateri pravijo, da med Platonom in sodobno Evropo obstaja dialog – drznem si reči, da je povezava izgubljena, kontekst drugačen in da vprašanj, ki bi si jih morali zastavljati danes, v stari Grčiji ne bi nikdar postavili. In razlogi za to spremembo me bolj fascinirajo kakor podobnosti med tema dvema sferama, ki bi jih lahko izsledili. Upam tudi, da se časi, ko smo za mnenje o vsem spraševali modre može, iztekajo.

Če imam prav in ne bo več vse prepuščeno odboru modrih belih mož, se lahko osredotočimo na trenutek, ko bodo izginili in za seboj in pred seboj pustili prazen prostor. Če se motim, če nihče noče nositi odgovornosti in so tisti, ki jo nosijo, na tem mestu iz napačnih nagibov, bi se morali osredotočiti na trenutek, ko bodo postali obremenjeni, izgubljeni, izžeti, neprištevní, otročji, zmedeni, presamozavestni, ošabni, nerazumni ali trmoglavi.

Osredotočiti bi se morali na tisti trenutek, ko se bodo strukture, ki smo jih nekdaj gradili in v katere smo verjeli, zamajale, in takrat si bomo lahko zastavili vprašanje:

Kako smo jih premaknili?

Prevedla Tina Malič.

Glavkon

(445 pr. n. št.–4. st. pr. n. št.)

je bil atenski filozof, Platonov starejši brat in, tako kot on, Sokratov učenec. O njegovem življenju je malo znanega, vsekakor pa nastopi v treh Platonovih dialogih, *Parmenidu*, *Državi* in *Simpoziju*, v katerih se izkaže za enega bolj sofisticiranih Sokratovih sogovornikov. V *Državi* je prav on tisti, ki Sokratu postavi izziv, na katerega ta, kot menijo preučevalci, pravzaprav odgovarja do konca dela. Glavkon namreč razdeli stvari na tri kategorije: na tiste, ki so dobre same po sebi, tiste, ki so dobre in imajo koristne posledice, in na tiste, ki imajo zgolj koristne posledice. Medtem ko Sokrat meni, da je pravičnost dobra sama po sebi in ima koristne posledice, mu Glavkon oporeka, češ da ljudje izbirajo pravičnost zaradi njenih koristnih posledic in ne zaradi nje same. Razumen človek bo torej raje izbral videz pravičnosti kot resnično pravičnost.

Theresa Mary May

(1956)

je britanska političarka. Kariero je začela v finančnem sektorju, v parlament pa je bila prvič izvoljena leta 1997. Med letoma 2010 in 2016 je bila notranja ministrica in prvi dve leti tega obdobja še ministrica za ženske in enakopravnost. Od leta 2016 je vodja konservativne stranke in premierka Združenega kraljestva. Po Margaret Thatcher je šele druga ženska na tem položaju, na katerem je zamenjala strankarskega kolega Davida Camerona, ko je odstopil po na referendumu izglasovanem brexitu, ki ga sam ni zagovarjal. Theresi May je tako pripadla naloga, da izpelje izstop Združenega kraljestva iz EU, vendar je parlament sporazum, ki ga je dosegla s poslanci EU, večkrat zavrnil, prav tako kakor možnost izstopa brez dogovora. Medtem je Evropski svet rok za izstop že dvakrat podaljšal.

Theresa May je zaradi svojih dvomljivih pogajalskih sposobnosti in trme obveljala za nesposobno političarko, ki bo, po besedah kolumnistke časnika *The Times*, v spominu ostala kot eden najbolj neprimernih in katastrofalnih voditeljev, kar jih je država kdaj imela. 24. maja 2019 je, potem ko so poslanci znova zavrnil njen novi brexitski predlog, napovedala odstop.

Adejmant

(432 pr. n. št.–382 pr. n. št.)

je bil Platonov in Glavkonov starejši brat. O njegovem življenju ne vemo veliko, poznamo ga zgolj iz Platonovih del: omenjen je v *Parmenidu* in *Apologiji* (bil je eden od učencev, ki jih je Sokrat poimenoval), pomembnejšo vlogo pa igra v *Državi*. Tam zagovarja podobna stališča kot njegov brat Glavkon, vendar se slednji osredotoča na srečo posameznika, Adejmant pa bolj na skupnost, vzgojo, vpliv, ki ga ima pravičnost na širše skupine. Skrbi ga tudi sreča varuhov države, saj naj bi ti v idealni državi, kakršno skozi Sokratova usta predlaga Platon, vse življenje posvetili svojemu poslanstvu in ne bi smeli imeti osebnega imetja – vprašanje pa je, ali bodo brez njega lahko dobro živeli. Zato Adejmenta najpogosteje povezujejo s pohlepom po denarju. Zdi se, da je previdnejši, treznejši, vendar tudi manj ustvarjalen kot njegov brat Glavkon.

Donald Franciszek Tusk

(1957)

je poljski politik, rojen v Gdansku kot pripadnik kašubske manjšine. Med letoma 2007 in 2014 je bil predsednik poljske vlade, nato predsednik Evropskega sveta; trenutno na tej funkciji opravlja drugi mandat.

Po izobrazbi je zgodovinar. Že kot študent je sodeloval pri ilegalnih dejavnostih, uperjenih proti komunističnemu režimu, v osemdesetih je bil aktivist Solidarnosti in krajši čas tudi zaprt.

Po padcu komunizma je ustanovil proevropsko stranko Kongres liberalnih demokratov. Leta 1990 je bil prvič izvoljen v parlament, čemur so sledili še trije mandati, med letoma 1997 in 2001 je spodnjemu domu parlamenta tudi predsedoval. Na premiersko mesto se je povzpel kot vodja sredinske Državlanske platforme. Uspelo mu je stabilizirati Poljsko in jo postaviti na zemljevid EU.

Na gospodarskem področju velja za liberalca, glede socialnih vprašanj pa za zmerno konservativnega. Njegov drugi mandat na mestu predsednika Evropskega sveta mineva v znamenju brexita, ki ga ima kot velik zagovornik evropske integracije za propad vsega, za kar se zavzema. To slikovito povzema njegova izjava z neke tiskovne konference: »Spraševal sem se že, kako je videti poseben kotichek pekla, namenjen tistim, ki so promovirali brexit, ne da bi si vsaj skicirali načrt, kako ga varno izvesti.«

Kefal

(5. st. pr. n. št.)

je bil premožen metojk (svobodni tujec v Atenah, vendar brez državljanskih pravic; metojki so v mestu lahko bivali in opravljali svoj poklic, če so plačali prispevek za varnost), izdelovalec orožja. Po poreklu je bil iz Sirakuze. Bil je oče govornika Lizia, filozofa Polemarha in Evtidema. V Platonovi *Državi* ga srečamo kot bogatega starca, ki gosti Sokrata in druge meščane, medtem ko razpravljajo o pravični državi. Prav on poda prvo opredelitev pravice, in sicer v duhu tradicionalnih grških vrednot meni, da je pravično govoriti resnico in poplačati dolgove. Sokrat mu postreže s primerom, ki tej definiciji oporeka, vendar Kefal ni deležen njegovega značilnega preizpraševanja, saj se opraviči in odide, besedo pa v njegovem imenu prevzame sin Polemarh.

6

Stefan Persson

(1947)

je švedski poslovni mogotec, trenutno 70. na Bloombergovi in 71. na Forbesovi lestvici milijarderjev, najvišje, 17., mesto pa je dosegel leta 2014. Njegova osebna neto vrednost je ocenjena na 16,2 milijarde dolarjev.

Stefan Persson je sin Erlinga Perssona, ustanovitelja nizkocenovne trgovske verige hitre mode H & M (Hennes & Mauritz), danes drugega največjega proizvajalca oblačil na svetu (za skupino Inditex). Stefan je družbo od očeta prevzel leta 1982 in bil do 1998 njen direktor. Danes je njen predsednik in največji delničar, v lasti ima 32 % delnic, trenutni izvršni direktor pa je njegov sin Karl-Johan Persson.

H & M in njegove hčerinske družbe delujejo v 62 državah, imajo več kot 4.900 trgovin in zaposlujejo okoli 171.000 ljudi. Podjetje se ponaša z etičnostjo, vendar ga politika, da nima v lasti nobenih tovarn in oblačila raje kupuje od približno 800 neodvisnih dobaviteljev večinoma iz Evrope in Azije, hkrati prikladno odvezuje odgovornosti za izkoriščanje delavcev in za slabe, celo smrtno nevarne delovne razmere. Če vprašanja okoljske ustreznosti niti ne omenjamo.

Trazimah

(zadnja četrtina 5. stoletja pr. n. št.)

je bil grški sofist in govornik, po rodu iz Halkedona v Bitiniji. S poudarjanjem ritma in izbrušeno sestavljenimi stavki je vplival na razvoj govorništva, še pomembnejšo sled pa je zapustil kot lik iz Platonove *Države*. Ni sicer jasno, ali je stališča, ki jih zagovarja Platonov Trazimah, zastopal tudi zgodovinski, toda v *Državi* njegov lik predstavlja moralne in politične poglede tedanjega sofističnega razsvetljenstva, ki je zavladalo v Atenah. Trazimah v tem duhu meni, da ni pravičnost nič drugega kakor prevlada močnejšega, s čimer podpira tezo, da so moralne vrednote družbeni konstrukt oziroma zgolj odsevajo interese določenih političnih skupnosti, in se izrisuje kot predhodnik Nietzscheja.

Beatrix Amelie Ehregard Eilika von Storch

(1971)

je nemška političarka, drugi najvplivnejši človek skrajnodesničarske stranke AfD (Alternativa za Nemčijo), od julija 2015 poslanka Bundestaga, pred tem pa nemška evroposlanka.

Beatrix von Storch je potomka plemiške rodbine Oldenburg, daljna sorodnica angleške kraljice in vnukinja Hitlerjevega finančnega ministra Johanna Ludwiga Schwerina von Krosigka. Kariero je začela kot bančnica, nato pa se je preusmerila v pravo, ki ga je študirala v Heidelbergu in Lozani. Nekaj časa je kot pravnica delala v Berlinu, nato se je posvetila politiki.

Njeno politično pot zaznamujeta protibegunska retorika in delovanje. Takšna sta na primer izjava, da ima nemška mejna policija pravico streljati na nezakonite migrante, ki jih je ob drugi priložnosti oklicala za »posiljevalske horde«, ali njeno repenčenje, ker je policija Severnega Porenja - Vestfalije noveletni tvit z dobrimi željami objavila tudi v arabščini. Je glasna nasprotnica istospolnih porok.

Konec leta 2015 se je Beatrix von Storch zapletla v sodno bitko z vodilnim Berlinskim gledališčem Schaubühne zaradi uprizoritve *FEAR* Falka Richterja, v kateri so voditelje AfD prikazali kot zombije in množične morilce, zaradi dedove preteklosti pa so se še posebej pikro ponorčevali iz nje. Sodišče je njeno zahtevo po prepovedi uporabe njenega imena in podobe zavrnilo v prid svobodi izražanja in menilo, da je vsakemu gledalcu jasno, da gre le za gledališko igro.

Klejtofont

(sredina 5. st. pr. n. št.–pozno 5. ali zgodnje 4. st. pr. n. št.)

je bil atenski državnik in intelektualec. S svojim delovanjem je pripomogel k vladi sveta štiristotih, ki se je vzpostavila po oligarhični revoluciji leta 411 pr. n. št. Na kratko se pojavi v Platonovi *Državi*, in sicer kot zagovornik tradicionalnih zakonov podpre Trazimaha pri njegovem stališču, da je pravica to, kar je dobro za vladajoče oziroma močnejše. Klejtofont pri tem stališču vztraja celo bolj trmasto kot Trazimah. Podobno nepopustljivo vztrajnost kaže tudi v drugem Platonovem delu, ki je naslovljeno prav po njem. Gre za najkrajši Platonov dialog; poteka med Sokratom in Klejtofontom, vendar večinoma govori slednji. Tudi ta dialog se, podobno kot *Država*, dotika vprašanja pravičnosti. Klejtofont Sokratu namreč očita, da njegove besede sicer vzbujajo željo po pravičnosti in kreposti, vendar ne povedo, kako ju doseči. Tako postane jasno, da ne razume Sokratovih govorov, njegove metodologije in se tudi ne zaveda svoje nevednosti.

Sokrat

(470 pr. n. št.–399 pr. n. št.)

je bil eden najpomembnejših mislecev zahodnega sveta, imenujejo ga tudi oče zahodne filozofije.

Sam ni zapisal ničesar, zato je njegova zapuščina znana zgolj iz pričevanj in zapisov ljudi, ki so ga poznali ali so se z njim pogovarjali, predvsem iz del njegovega učenca Platona. Zaradi tega je pogosto težko ločiti Platonovega Sokrata od zgodovinskega.

Rodil se je v Atenah (v predelu Alopeka) očetu kiparju in materi, ki je opravljala poklic babice. Verjetno se je za kiparja ali kamnoseka izučil tudi Sokrat sam. Kot hoplit se je udeležil peloponeških vojn in se s pogumom izkazal v več bitkah. V srednjih letih se je posvetil asketskemu življenju in poučevanju.

Leta 399 pr. n. št. so ga obtožili kvarjenja mladine, nemorale in brezbožnosti ter ga obsodili na smrt z zastrupitvijo. Sokrat krivde ni priznal, vendar je sprejel obsodbo in spil kupo trobelike (vsaj glede na izročilo, verjetno pa je šlo za pikasti mišjak). Njegova smrt in zadnji dnevi so opisani v Platonovem dialogu *Fajdon*, zagovor ob očitanih mu zločinah pa v *Apologiji*.

Sokrat je v središče svoje misli postavil definiranje in iskanje pravih pojmov, še posebej resnice. To je poskušal izluščiti z značilno metodo, ki je postala temelj za zahodne sisteme logike in filozofije, sokratsko majevtiko. Z ironijo je skušal najprej omajati sogovornikovo vedenje, ga pripeljati v aporijo, torej protislovno stališče, nato pa s potrpežljivim izpraševanjem v njem spodbuditi proces, s pomočjo katerega bi prišel do spoznanja novih idej. S to metodo se je tudi sam dokopal do svojih najpomembnejših filozofskih izhodišč: *Vem, da nič ne vem* in *Spoznaj samega sebe*.

Andersnordic

je avatar, ki ga je v igri *World of Warcraft* uporabljal norveški množični morilec Anders Behring Breivik (1979), skrajni desničar, ki je 22. julija 2011 na otoku Utøya blizu Osla pobil 77 ljudi, pretežno mladih levičarjev, članov Lige delavske mladine (AUF). Svoje nazore je pred napadom na spletu objavil v več kot 1500 strani dolgem manifestu *A European Declaration of Independence (Deklaracija o neodvisnosti Evrope)*. Avgusta 2012 so ga na okrožnem sodišču v Oslu spoznali za krivega in obsodili na najvišjo mogočo kazen na Norveškem: 21 let zapora z možnostjo podaljšanja.

Andersnordic je bil eden prvih likov, ki jih je Breivik gradil in uporabljal v računalniški igri *World of Warcraft*. Gre za igro tipa MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game oziroma za igro množičnega večigralskega spletnega igranja vlog), pri katerih veliko igralcev sodeluje v istem navideznem svetu.

V njej se igralci z likom, ki ga sami ustvarijo, podajo na pustolovščino, na kateri se spopadajo s pošastmi in drugimi igralci; tako se učijo, razvijajo, nabirajo izkušnje in boljše opremo, skratka, postajajo močnejši. Andersnordic je bil mag 77. stopnje, kar pomeni, da je Breivik vanj vložil veliko igralnega časa in domišljivega pobijanja – trenutno najvišja dosegljiva stopnja je 85. Uporabljal ga je v letih 2006 in 2007 na serverju European Nordrassil. Ta avatar je vodil več cehov (*guildov*), ki so se sistematično posvečali cilju, da bi na svojem serverju prvi porazili najmočnejše nasprotnike (*raid bosses*).

Po Breivikovem morilskem pohodu so številni soigralci izrazili zaprepanost in šok, da so toliko časa preživeli v (četudi virtualni) družbi takega človeka.

Slavoj Žižek

(1949)

je slovenski filozof, eden najbolj znanih in kontroverznih sodobnih intelektualcev in verjetno slovenski avtor z največjo publiciteto v svetovnem merilu.

Rodil se je v Ljubljani, kjer je študiral filozofijo in sociologijo in leta 1981 z disertacijo *Materialistični obrat Hegla pri Lacanu* doktoriral iz nemškega idealizma. Med letoma 1981 in 1985 se je izobraževal v Parizu, in sicer pri Jacquesu Alain-Millerju, Lacanovem učencu in zetu. Tu je z disertacijo *Filozofija med simptomom in fantazmo (Hegel, Marx, Kripke)*, v kateri se je na omenjene tri filozofe ozrl z lacanovske perspektive, pridobil svoj drugi doktorat.

Obdobje po vrnitvi v Slovenijo je zaznamovala politična dejavnost: pisal je kolumne za *Mladino*, bil soustanovitelj stranke LDS in se na volitvah za člana štiričlanskega predsedstva države uvrstil na peto mesto.

Mednarodno slavo je dosegel, ko je leta 1989 začel objavljati v angleščini; prva knjiga, namenjena mednarodnemu trgu, je bila *Sublimni objekt ideologije (The Sublime Object of Ideology)*. Je (so)avtor več kot tridesetih knjig, v katerih se loteva izjemno širokega nabora tem. Področja njegovega delovanja so nemški idealizem, lacanovska psihoanaliza in politična teorija, poudarja pa, da njegova resnična ljubezen ostaja nemški idealizem. Zadnjih petindvajset let piše pretežno v angleščini; je urednik več publikacij, predava in se udeležuje pogovorov po vsem svetu. Zaradi karizme, duhovitosti in širokega polja (tudi) popkulturnih referenc, s katerimi zna pritegniti občinstvo, si je prislužil vzdevek Elvis filozofije.

Predaval in gostoval je na številnih uglednih univerzah po svetu, od Pariza, Berlina, Londona, New

Yorka, Buenos Airesa do Moskve. Je mednarodni direktor na Birckbeck Institute for the Humanities (Birckbeck University of London).

Njegovemu teoretskemu delu je posvečenih več kot petnajst znanstvenih monografij, številni članki in poglavja v znanstvenih delih, dva filma in revija *International Journal of Žižek Studies*.

Je ustanovitelj in predsednik Društva za teoretsko psihoanalizo.

8

Polemarh

(5. st. pr. n. št.–404 pr. n. št.),
sin Kefala iz Sirakuze, živeč v Atenah. Po padcu demokracije ga je kot bogatega metojka vzelo na piko trideset tiranov. Ni mu uspelo pobegniti kot bratu, govorniku Liziu, in obsodili so ga na smrt z zastrupitvijo, njegovi družini pa prepovedali, da bi pripravila pogrebno slovesnost.

V Platonovi *Državi* je Polemarh tisti, ki Sokrata in druge meščane povabi k sebi domov v Pirej, kjer jih prijazno sprejme njegov oče Kefal. Za Polemarhovo opredelitev pravice je bistveno povračilo – načelo, ki ga lahko povzamemo v reku *oko za oko, zob za zob*.



Janez Janša

(rojen l. 1964 kot Emil Hrvatin),
avtor, režiser in izvajalec interdisciplinarnih projektov, velja pa tudi za enega najbolj podkovanih teoretikov umetnosti v našem prostoru.

V Ljubljani je študiral sociologijo in gledališko režijo, na Univerzi v Antwerpnu pa gledališko teorijo. Gledališče razume kot medij, s pomočjo katerega lahko razmišljamo o družbi tukaj in zdaj. Da se temu posveča scela, priča med drugim to, da se je leta 2007 skupaj še z dvema umetnikoma uradno preimenoval v Janeza Janšo in se včlanil v Slovensko demokratsko stranko, kar je povzročilo, da se je njegovo zasebno življenje na nepredvidljive načine prepletlo z javnim umetniškim delovanjem.

Med letoma 1999 in 2006 je bil glavni urednik revije *Maska* in direktor istoimenske založbe. Ustvaril je – in ustvarja – številna samostojna avtorska odrska dela, ki so bila predstavljena na pomembnih evropskih in ameriških prizoriščih. Je avtor in soavtor interdisciplinarnih, konceptualnih in vizualnih del, s katerimi je sodeloval na razstavah v Benetkah, New Yorku, Atenah, Zagrebu, Gentu, San Franciscu, Johannesburgu, Berlinu, Gradcu ... Janša je uredil temeljne zbornike s področja sodobne teorije uprizoritvenih umetnosti ter napisal monografijo o belgijskem umetniku Janu Fabru. Razprave objavlja v najpomembnejših evropskih in svetovnih revijah s področja uprizoritvenih umetnosti.

Pripravila T. M.

9

SPOMINJANJE PRIHODNOSTI

Tom Silkeberg

Povod za nastanek *Države*, Platonovega najslovitejšega dialoga in nemara najpomembnejšega filozofskega teksta v svetovni zgodovini, je bilo silno nezaupanje do vladajočega sistema. Atensko demokracijo je prežemala huda kriza zaupanja. Vsled te neposredne izkušnje so se protagonisti Platonovega dela zbrali ob večerji, da bi razpravljali o značaju prihodnje države.

Izhodišče za mojo dramo, drugi del predstave, je prisposoda, o kateri Sokrat pripoveduje v sedmi knjigi *Države*. Poslušalce namreč pozove, naj si predstavljajo ljudi, ki so zaprti v podzemni jami z eno samo odprtino, usmerjeno proti svetlobi. V tej votlini bivajo že od otroštva. Z okovi na nogah in vratu in s hrbtno proti odprtini sedijo tako, da se ne morejo niti ganiti in lahko gledajo samo naravnost predse. Za njimi stoji zid, za njim pa gori ogenj. Med zidom in ognjem hodijo ljudje, ki nad zidom nosijo predmete, kot v lutkovnem gledališču. Ogenj meče sence na steno. Zaprti v votlini vidijo zgolj te sence in se kratkočasijo s pogovorom o njihovem videzu. Potem pa Sokrat poslušalce pozove, naj si predstavljajo, da enemu od teh ljudi uspe votlino zapustiti. Sčasoma naj bi se naučil dojemati predmete v zunanjem svetu in mogoče bi ga prevzelo sočutje do sojetnikov, ki so še vedno zaprti spodaj v mraku votline. In mogoče bi se zato odločil, da se bo vrnil v votlino in zapornikom pojasnil njihov položaj. Toda, pravi Sokrat, v tem primeru bi se mu verjetno samo smejali in rekli, da si je na poti poškodoval oči.

Sokratova prisposoda ponazarja Platonovo prepričanje, da živimo v svetu senc, da je prava resničnost nekje drugje, torej analogijo, za katero lahko trdimo, da v enakem obsegu velja še danes. Znano je, da Platon v *Državi* izpostavi filozofe kot pravične vladarje prihodnje – pravične – države. Kontrast med filozofom in preprostežem se skozi stranpota in stranpota dialoga preliva v nasprotje med *znanjem* in *predstavo*. Znanje je primerljivo z resničnim védenjem ali uvidom, medtem ko je predstava prejkone mnenje. Predstava je tako usmerjena zgolj proti temu, kar niti je niti ni, proti temu, kar se nahaja v sredini, tj. nič. Kot taka je v pravem pomenu besede torej *utopija* (iz grške besede *oú*, ki pomeni »ne«, in *τόπος*, ki pomeni »kraj«).

Neoliberalni kapitalizem vse od padca Berlinskega zidu razglša, da se je kot edini obdržal po sesutju vseh drugih verovanjskih sistemov, in tako zdaj ostaja samo še potrošnik opazovalec, ki v na videz večni zdajšnjosti pasivno opazuje igro senc v votlini in je ob tem popolnoma prepričan, da je to edina resničnost.

Ko kapitalizem trdi, da nas je, kot se je izrazil Alain Badiou, »osvobodil 'usodnih abstrakcij', ki se napajajo v 'preteklih ideologijah'«, se predstavlja kot ščit – votlina –, ki nas varuje pred nevarnostmi, kot to pritiče verovanju. Znotraj te logike kapitalizma – in njegove domnevne brezčasne sedanosti – pa predstava o napredku, kot je poudaril Fredric Jameson, ni prav nič drugega kot poizkus kolonizacije prihodnosti.

Walter Benjamin, nemški filozof iz prve polovice 20. stoletja, v *Filozofsko-zgodovinskih tezah* ugotavlja, da človeka k uporabi ne ženejo sanje o osvobojenih vnukih, temveč spomini na zatirane prednike. Benjamin nas je tudi opominjal, da niti mrtvi niso varni pred fašizmom, saj jih bo ta preprosto izbrisal iz zgodovinopisja. Enako lahko trdimo, da niti prihodnost ni varna pred tistimi, ki o njej razmišljajo kot o naši zdajšnjosti, ki se razteza v neskončnost.

Eden nam znanih zavajajočih prikazov prihodnosti je tudi oglaševanje konca zgodovine. To retorično figuro je v 20. stoletju razglasil ameriški politolog Francis Fukuyama. Prav ironično pa se je izkazalo, da je ta razglas v vsej svoji aroganci samemu sebi stopil na prste. Navedena zmagoslavna trditev, da naj bi kot edini obstal le še liberalni kapitalizem, je namreč sprožila silovit fašistični protiudarec. Razglašanje, da so vse velike pripovedi že končane, je kratko malo utrlo pot neki starejši zgodovini. Fukuyamova izjava nas niti ni toliko ograjevala pred vsakršno morebiti drugačno prihodnostjo, trditev o koncu zgodovine je prej ukinjala našo zmožnost spominjanja in s tem povezovanja preteklega s prihodnjim. Po padcu Berlinskega zidu in razglasitvi konca zgodovine je sledil najobsežnejši projekt neoliberalizma, tj. poskus uničenja vseh spominov, ki omogočajo razumevanje uničenja.

V našem času se zato dozdeva, da je Platonova prisposoda o votlini spremenila svoj značaj. Čeprav se fašizem pred našimi očmi spet dviguje s silovito močjo, se vsi znaki fašizma zavračajo kot simulacija. Država namreč že od nekdaj uči svoje državljane, kaj si lahko predstavljajo, kakor jim narekuje tudi, katerih stvari in dogodkov naj se spominjajo. Že Nietzsche je v delu *H genealogiji morale* poudaril, da je namen tega modeliranja in discipliniranja posameznikov v zanesljive in uporabne državljane. Vprašanje se torej glasi: kaj lahko storimo, da se bomo podali iz Platonove votline? V dialogu *Fajdros* Platon piše, da se pisanje le ponavlja, da označuje »vedno eno in isto«. Platon v *Fajdrosu* prek kritike pisanja kot tehnike pomnjenja – in nasploh umetnosti – pokaže, da se še ni zgodil primer spomina, ki bi ga lahko ločili od tehnik, iz katerih je sestavljen. Moje besedilo tako nadaljuje to misel v obliki dela, ki v silovitem in

neprestanem zagonu kapitalizira tako skrite kot očitne reference in citate iz zgodovine kakor tudi zgodovine dramatike, brez česar sploh ne bi obstajalo. Drugače povedano je to zamaskiran tekst, ki išče nekoga, ki se zmore spominjati zgodovine *zanj*. Platonska gesta proti samemu Platonu. In poziv, imperativ, namenjen poslušalcu, naj se aktivno spominja *drugače*. Kot poučarja Fredric Jameson, je namen utopije soočanje z našo nezmožnostjo, da bi si jo predstavljali. In kot pravi Benjamin, lahko dejansko samo s tem, da se spominjamo zatiranih prednikov, resnično ustvarimo nekaj drugega.

V mojem besedilu so uporabljeni Platon, sveti Pavel, Thomas More, William Shakespeare, Stefan Zweig, Adolf Hitler, Filippo Tommaso Marinetti, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Samuel Beckett, Edward Albee, John Lennon, Jean-Luc Godard, John F. Kennedy, Angela Merkel, Jimmy Åkesson, Viktor Orbán, Franco Berardi, Nora Ephron, *Friends (Prijatelji)*, Tue Biering, Greta Thunberg, vrsta oglaševalskih filmov in še marsikateri vir, ki se mi je izmuznil iz spomina.

Prevedla Silvana Orel Kos.

Nekaj pojmov in dogodkov, ki jih v besedilu omenja Tom Silkeberg

»TANK MAN«

je vzdevek, ki so ga britanski tabloidi nadeli neznanemu (predvidoma) kitajskemu uporniku, ki je v znak mirnega protesta zastavil pot koloni tankov, ko je dan po zloglasnem masakru 4. junija 1989 zapuščala Trg nebeškega miru v Pekingu. Tam so od 14. aprila istega leta potekale demonstracije študentov, delavcev in intelektualcev za večjo demokracijo in človekove pravice. Vlada je nad protestnike nazadnje poslala vojsko: tanki in tovarnjaki so zapeljali v množico, vojaki pa so nanjo streljali. Ocene o številu žrtev se gibljejo od nekaj sto do nekaj tisoč ljudi, največ poročil omenja število 2.600.

Ko so tanki naslednjega dne zapuščali trg, je prednje stopil moški v beli srajci in črnih hlačah, z dvema nakupovalnima vrečkama v rokah, in jim zastavil pot. Ko so ga hoteli zaobiti, je znova stopil prednje. To je še večkrat ponovil in tako kolono dejansko zaustavil. Tedaj se je povzpел na tank, se na hitro pogovoril z enim od članov posadke in sestopil. Ko so tanki vnovič zagnali motorje, da bi nadaljevali pot, se je še enkrat postavil prednje, dokler ga nista odvedli dve v modro oblečeni postavi iz množice – ni jasno, ali je šlo za pripadnike državne policije ali so vmes posegli zaskrbljeni državljani. Tudi identiteta moškega ostaja neznana.

Dogodek je ujelo več fotografov (petim je negative uspelo pretihotapiti iz države), zabeležen je tudi na filmskem traku, najbolj znano fotografijo, ki je obkrožila svet, pa je z balkona v šestem nadstropju hotela, približno 800 metrov od prizorišča, posnel fotograf Jeff Widener (Associated Press), ki se je izdajal za turista. Prinesla mu je nominacijo za Pulitzerjevo nagrado; čeprav je ni dobil, je časopis *Time* posnetek pozneje razglasil za enega najvplivnejših vseh časov. Na Kitajskem ostaja cenzuriran.

ARABSKA POMLAD

je zahodno poimenovanje za niz prodemokratskih protestov in uporov, ki so se leta 2010 in 2011 razširili po Bližnjem vzhodu. Protesti proti avtokratskemu režimu in korupciji so se začeli decembra 2010 v Tuniziji, val pa se je hitro, tudi s pomočjo družbenih medijev, razširil v Bahrajn, Jordanijo, Kuvajt, Libijo, Jemen, Egipt, Sirijo in številne druge države. Po začetnih uspehih (denimo padcu Mubarakove vlade v Egiptu) je, z izjemo Tunizije, ki ji je uspel prehod v demokracijo, nastopilo obdobje politične nestabilnosti, kriz in

krvavih državljanskih vojn, avtokratski režimi pa so se vrnili na oblast ali se na njej utrdili.

Kljub temu so vstaje pokazale moč mirnih množičnih demonstracij in zmožnost družbenih medijev, da proteste podžgejo in informacije o njih posredujejo zunanjemu svetu.

OCCUPY WALL STREET

je bilo prvo izmed gibanj Occupy (*Zavzemimo*), ki je bilo deležno globalne medijske pozornosti. Gibanja Occupy so vzniknila leta 2011, navdih so črpala iz Arabske pomladi, gibanja Indignados v Španiji (gibanje Ogorčenih, zlasti mladih, za spremembe in resnično demokracijo, za večjo socialno pravičnost in poštenje) in Zelenega gibanja v Iranu (več milijonov privržencev opozicije je protestiralo proti zmagi Mahmuda Ahmadinežada na predsedniških volitvah, saj jo je po njihovem dosegel s prevaro). Tudi gibanja Occupy so se zavzemala za večjo družbeno pravičnost in nove oblike demokracije, nastopala so proti ekonomski neenakosti, globalnemu finančnemu sistemu in velikim korporacijam, ki svoj odločilni vpliv izrabljajo za spodkopavanje demokracije v korist manjšine – najbogatejšega odstotka svetovnega prebivalstva. Ta vidik je povzet v sloganu *Mi smo 99 %*.

Gibanje Occupy Wall Street se je začelo 17. septembra 2011 s protesti v parku Zuccotti v New Yorku, natančneje na Wall Streetu, simbolnem in dejanskem središču svetovnega finančnega kapitalizma. Številni protestniki so se tam utaborili in park tako dejansko zasedli, dokler jih ni 15. novembra policija pod pretvezo ohranjanja varnosti in javnega zdravja odstranila. Protestnike je med okupacijo poleg številnih drugih umetnikov, znanstvenikov, aktivistov ipd. podprl tudi Slavoj Žižek, ki jih je obiskal in jim spregovoril 9. oktobra.

Gibanje je odmevalo tudi v Ljubljani, kjer so protestniki 15. oktobra zasedli prostor pred Borzo in tam vztrajali do aprila 2012.

POKOL V KINU V KOLORADU

se je zgodil 20. julija 2012 v Aurori, natančneje v kinu Century 16, na polnočni

premeri filma o Batmanu *Vzpon Viteza teme* (režija Christopher Nolan), zagrešil pa ga je takrat petindvajsetletni študent James Eagan Holmes, sicer oboževalec superjunakov, zlasti Batmana. Ubil je dvanajst ljudi, še sedemdeset pa jih je bilo poškodovanih. Do tedaj je bil to posamezni strelski napad z največjim številom žrtev, pozneje sta ga presešla napada v nočnem klubu v Orlandu leta 2016 in v Las Vegasu leto za tem.

James Eagan Holmes (1987) je bil doktorski študent nevroznosti; dve leti pred tem je z odliko diplomiral, leta 2012 pa je začel njegov študijski uspeh padati. Že pri enajstih je poskušal narediti samomor in vse od srednje šole se je boril z duševnimi težavami. Menda je bil več kot desetletje pred dogodkom depresiven in obseden z ubijanjem.

Kino Century 16 je izbral, ker je bilo vrata mogoče zakleniti, kar naj bi povečalo število žrtev, za polnočno projekcijo pa se je odločil, ker je pričakoval, da bo na njej manj otrok, saj njih ni hotel pobijati. Razmišljal je tudi o drugih prizoriščih, npr. o letališču, vendar se za to potem ni odločil zaradi poostrelega varovanja in bojazni, da bi napad interpretirali kot teroristični. Zapisal je: »Sporočilo ni terorizem. Sporočilo je, da ni sporočila.«

Natančni motivi za njegovo dejanje ostajajo neznani. Na sojenju se je izrekel za nedolžnega zaradi neprištevnosti, vendar je bil obsojen, in sicer na 12 zaporednih dosmrtnih zapornih kazni, po eno za vsako ubito žrtev, za nameček pa še na 3.318 let za poskuse umorov in zaradi eksplozivov, ki jih je nastavil v svojem stanovanju.

Streljanje je bilo povod za (vnovične) politične razprave o nadzoru nad orožjem v ZDA.

PETKI ZA PRIHODNOST (FRIDAYS FOR FUTURE)

so gibanje za podnebno pravičnost, ki ga je sprožila švedska najstnica Greta Thunberg (2003). Najmlajša pobudnica takšnega gibanja v zgodovini (ob začetku ji je bilo le petnajst let) se je, že dlje časa globoko zaskrbljena zaradi podnebnih sprememb in okoljskih težav, za ukrepanje odločila po obsežnih gozdnih požarih, ki so poleti zaradi hudih vročinskih valov izbruhnili po vsej Evropi, tudi na Švedskem. Od 20. avgusta do volitev 9. septembra 2018 je s transparentom *Šolska stavka za podnebje* vsak dan sedela pred švedskim

parlamentom in izostajala od pouka, po volitvah pa je naprej protestirala enkrat tedensko, ob petkih. S svojo uporno navzočnostjo in uporabo družbenih omrežij je pritegnila pozornost medijev, javnosti in vrstnikov, ki so se ji kmalu postavili ob stran in podprli njene zahteve: naj predstavniki vlad prenehajo lagati in si zatiskati oči pred podnebno katastrofo, ki je pred nami, in naj pomislijo na otroke in vse, ki se bodo še rodili na ta svet. Politika naj prisluhne znanosti in sprejme odločne ukrepe za zajezitev izpustov ogljikovega dioksida in s tem zaustavitev uničujočega segrevanja planeta, saj to, kar je bilo narejeno doslej, in tisto malo, kar lahko posamezniki naredimo sami, preprosto ni dovolj.

Greta Thunberg svoje prepričanje tudi živi: je veganka, zavrača potovanja z letali in se na številne nastope po Evropi, na katere jo vabijo – spregovorila je npr. v Davosu in v Evropskem parlamentu –, vozi z vlakom, družina pa uporablja električni avto (ampak le takrat, ko je to zares nujno). Zaradi svojih prizadevanj je nominirana za Nobelovo nagrado za mir.

Gretini vrstniki po vsem svetu so se 15. marca in 24. maja množično pridružili njeni stavki; podnebni protesti so potekali tudi v Sloveniji, kjer je bilo zaslediti slogane: *Nimamo planeta B, Vam so bile dovoljene sanje, mi bomo živeli nočno moro, Mislim na znanost, torej sem, Danes na meniju: prekajena Zemlja ter Podnebne spremembe niso cool.*

POBUDA PASU IN CESTE (BELT AND ROAD INITIATIVE) ALI NOVA SVILNA POT

je kitajska gospodarska strategija – imenujejo jo tudi »največji infrastrukturni projekt v zgodovini« –, ki naj bi povezala vse države štirih celin – Azije, Evrope, Afrike ter Amerike. Gre za infrastrukturne naložbe v 152 državah in mednarodnih organizacijah, ki naj bi pripomogle k

večji (med)regionalni povezanosti. Pas iz imena se nanaša na kopenske cestne in železniške povezave, cesta pa na pomorske poti.

Navdih za projekt je nekdanja svilna cesta, ki je Kitajsko povezovala z Zahodom in po kateri so poleg trgovskega blaga potovali tudi kulturni vplivi, odkritja, umetniška dela ...

O pobudi je prvi spregovoril kitajski predsednik Xi Jinping ob svojem obisku Indonezije in Kazahstana leta 2013, leto pozneje pa je to postala uradna politika osrednje kitajske vlade. Projekt naj bi se sklenil leta 2049, kar sovpada s stoto obletnico ustanovitve Ljudske republike Kitajske. K pobudi je že pristopilo več kot 80 držav, večinoma azijskih, pa tudi polovica držav EU (zaenkrat s podpisom neobvezujočega memoranduma).

Novo svilno pot spremljajo sumničenja, da gre zlasti za sredstvo, s katerim hoče Kitajska vzpostaviti politično in finančno prevlado nad državami svilne ceste – lahko bi šlo na primer za dolžniško past za posamezne države, ki ne bi mogle odplačati velikanskih kitajskih posojil za razvoj infrastrukture in bi bile prisiljene dati strateške objekte v koncesijo. Nekateri azijski politiki so jo tako že razglasili za neokolonialistično ali za sodobnega trojanskega konja.

Pripravila T. M.

POGOVOR Z REŽISERKO ANJO SUŠA

2018/19

Urška Brodar

Kot izhodišče za Državo omenjamo Platona in Badiouja, se pravi predvsem filozofski deli. Kakšno vlogo imajo v predstavi filozofska izhodišča, katere ideje so bile zate pri tem *procesu bistvene*?

Za nas je bil Platon samo izhodišče, nekakšen navdih za temo o državi, s katero se ukvarjamo v tem projektu. Ker gre za eno najbolj znanih in najbolj kontroverznih filozofskih besedil vseh časov, se nam je zdelo zanimivo, da se z današnjega stališča in, paradoksalno, prav s stališča gledališča, ki ga Platon tako ostro kritizira, pozabavamo s temo države. Badiou je v ta proces vstopil nekoliko pozneje, saj je njegov avtorski prevod Platonove knjige – pravzaprav svojevrstna priredba – pogled na to delo z vidika sodobne družbe in sodobnega levo usmerjenega filozofa. To je zanimivo, ker so Platonu v stoletjih najpogosteje zamerili prav to, da je *Država* nekakšno protofašistično čtivo, ki je navdihnili številne totalitarne režime. Badiou je poskušal dokazati nasprotno, in ko

govori o idealni državi, govori o komunizmu – ali o utopiji pravične komunistične družbe. Poleg tega se nam je zdel Badiou zanimiv tudi kot teoretik, ki zanika tezo, da je bil Platon gledališču nenaklonjen. V svoji priredbi *Države* si prizadeva dokazati ravno nasprotno in trdi, da je bil Platon proti slabemu, površnemu gledališču, namenjenemu zgolj zabavi, ne pa proti gledališču kot takemu. O tej ideji bi se vsekakor dalo razpravljati, vendar je za nas, ki Platona prenašamo prav v gledališki medij, zanimiva.

Besedilo za prvi del predstave je prispevala mlada poljska dramatičarka Agnieszka Jakimiak. Izhajala je iz nekakšne sopostavitve platonovskih antičnih likov z liki iz naše evropske sodobnosti. V njem nastopajo politiki, morilec, filozof, poslovnež in umetnik. Kaj imajo skupnega – kako razmišljajo o sodobni državi?

V grobem smo si zamislili, da bi se Agnieszki besedilo ukvarjalo s pojmom utopij(e), Tomovo pa z dobro znano temo prispodobe o votlini. Agnieszka je skušala najti ekvivalent za arhetipe, ki se pojavljajo

v izvorni knjigi, in jih postaviti v kontekst države, za katero se nam je zdelo edino smiselno, da se z njo v tem trenutku ukvarjamo, in to je Evropska unija. To ni država v klasičnem pomenu, čeprav ima vsa državna obeležja, kakršna so himna, zastava, državne institucije. Nekdo je rekel, da ni država, ker nima nogometnega kluba. Okej, z nogometnega vidika torej res ni. Kar pa se je meni pri tem zdelo bolj zanimivo, je to, da je ta država nastala z Maastrichtsko pogodbo – gre za zvezo elit, ki so se povezale z mislijo na pretok velekapitala med najbogatejšimi evropskimi državami in na njegovo povečevanje. Še en kriterij, ki nas je vodil, ko smo se odločali, katere osebe iz javnega življenja bi uvrstili v besedilo, je bil ta, da vse pripadajo določenim družbenim elitam – ne le v ekonomskem smislu, temveč tudi zato, ker zavzemajo javni prostor in imajo možnost mobilizirati ljudi.

Kakšen je uprizoritveni koncept za prvi del predstave? Scenografsko je postavljen v repliko prostora, v katerem je bila podpisana Maastrichtska pogodba. Kako to?

Ta maastrichtski prostor se nam je zdel zanimiv kot nekakšen sterilni kraj, pravzaprav nekraj, kjer se je leta 1992 vse začelo, prav v trenutku, ko je razpadala Jugoslavija, ki jo imajo danes za študijo primera, ko govorimo o potencialnem razpadu Evropske unije. Ta soba že v izhodišču spominja na oder, na kraj nekakšne uprizoritve, kar je odprlo kod za razumevanje celotnega prvega dela predstave, ki se ukvarja s hiperprodukcijo pomena, hiperpovezav – skratka s hiperprodukcijo fikcije, kajti ne glede na to, da so nas navdihnile resnične osebe, jih uporabljamo posredno, tako da jih popolnoma fikcionaliziramo, tj. uporabimo njihove vsebine, ki so že posredovane z drugimi mediji. In že tako nejasna meja med fikcijo in t. i. objektivno resničnostjo se popolnoma zabriše in naša predstava začne delovati v nejasnem prostoru ne med fikcijo in resničnostjo, temveč med fikcijo in drugo fikcijo – prav tako kakor naše življenje.

Ko sva že pri fikciji in realnosti, ravnokar so se končale evropske volitve, pred nekaj dnevi je odstopila Theresa May, Žižek je imel pred kratkim veliki dvoboj s Petersonom. Kako to vpliva na predstavo, če sploh?

Ker se gibljemo na polju fiktivnega, vsi ti dogodki, ki so se pripetili med ustvarjanjem predstave, nimajo posebnega pomena za to, s čimer se ukvarjamo – razen da je vse to morda bizarno, ker potrjuje zaključek, ki se ga mi, gledališčniki, najbolj bojimo, to pa je, da je resničnost pogosteje bolj teatralna od teatra. Mislim, da ima, glede na to, da živimo v času, ko spektakularizacija sveta še nikoli ni bila večja, gledališče eno samo izbiro, in to je, da ne vstopa v kode te resničnosti, temveč da jo dekodira iz lastnega univerzuma. Vedno obstaja nevarnost, da gledališče, ki brez distance penetrira v polje politike, zelo hitro zastari, ker se novice in dogodki spreminjajo s svetlobno hitrostjo. Kadar se resničnost tako hitro teatralizira, jo gledališče težko dohaja. Mi tega nismo niti poskušali. Zanimali so nas določeni obrazci, matrice in družbeni arhetipi.

Besedilo za drugi del predstave je napisal švedski dramatik Tom Silkeberg. Njegovo izhodišče je bilo, kako si zamišljamo prihodnost oziroma domišljija kot predpogoj za obstoj drugačne prihodnosti. Kaj je osrednja tema tega dela in v kakšnem odnosu je s prvim delom predstave?

Izhodišče drugega dela je prispodoba o votlini oziroma Platonova teza, da je gledališče »senca sence« in da zatorej ne more o ničemer ponuditi pristne slike. Mene je v drugem delu zanimalo, kaj se dogaja, če povsem opustimo sliko kot popolno idejo nekakšne resničnosti. Ali s tem zares dajemo gledalcu prostor svobode ali ga uvedemo v stanje ravnodušnosti ali malodušja, ker je gledališče že nekaj tisoč let pravzaprav kraj družbene pogodbe, ki deluje v prepoznavnih kodih, vsak od udeležencev gledališkega dejanja – na obeh straneh odra – pa pozna svojo vlogo in jo nerad spreminja. Tu se postavlja vprašanje, ali so ljudje pripravljeni ustvarjati lastne slike oziroma, če parafraziram Žižka, ali so si jih pripravljeni najprej izmisliti, da bi se zanje borili. Drugi del se pravzaprav ukvarja s tem, da nimamo več prav veliko domišljije, čeprav živimo v svetu z veliko fikcije. Zaradi tega je sprememba politične in družbene paradigme tako rekoč nekaj nepredstavljivega. Namesto da bi si zamislili prihodnost, ki je tako negotova, se ljudje raje ukvarjajo s tem, da si zamišljajo zgodovino, kakršna se ni nikoli zgodila. Svoje upanje in želje projicirajo v preteklost, saj je ta v primerjavi s prihodnostjo, ki je preveč negotova in zastrašujoča, da bi se ukvarjali z njo, nekako varna. In spet nam je prišla prav Badioujeva teza o tem, da si je lažje zamisliti apokalipso kot konec kapitalizma.

Prvi in drugi del nista v nikakršni slogovni povezavi, razen da se oba ukvarjata z isto temo – državo. Besedili sta napisani kot dve različni poglavji, ki ju lahko beremo vsako posebej, in sama sem imela pravzaprav zelo veliko in naporno nalogo, da hkrati delam dve povsem različni predstavi, ki delujeta v dveh različnih referenčnih okvirih.

Uprizoritvena strategija za drugi del je na neki način diametralno nasprotna tisti v prvem, hiperprodukcija fikcije se umakne in prostor dobijo bolj temeljna gledališka sredstva, npr. igralski glas in minimalistična kretnja. Kako si si zamislila drugi del?

Zamisel je bila, da v prvem delu spravimo v pogon celoten gledališki aparat in zavestno proizvajamo iluzijo, v drugem pa raziščemo, kaj se zgodi, ko jo potisnemo ob stran oziroma ko določene in, kot bi rekel Godard, »nejasne ideje« ostanejo samo v govoru in jih ne umestimo tudi v prostor. Ko torej opustimo vso iluzionistično konstrukcijo, na kateri sloni teater, in ko idejo predstavljanja povežemo z idejo zamišljanja – kar v slovenščini, za razliko od srbščine ali denimo angleščine, pomeni enako.

Prevedla Tina Malič.



DRŽAVA KOT ***GESAMTKUNSTWERK***

Mladen Dolar

Platonova *Država*, utemeljitvena knjiga zahodne politične filozofije, ki naj bi podala načela idealne države, presenetljivo kar tretjino prostora (in gre za debelo knjigo) posveti problemom umetnosti, estetike, politični nevarnosti umetniških prizadevanj. Umetnost je videti neumestna in politični projekt države ji mora odrediti pravo mesto. Platonov problem z umetnostjo je prav nasproten od današnjih problemov umetnosti. Velika zagata moderne umetnosti se danes povezuje z vprašanjem, kako narediti umetnost politično relevantno, kako ustvariti politično subverzivno umetnost, kako zagotoviti, da bi bil njen glas slišan in da bi lahko imela učinke zunaj zamejenega umetnostnega področja. Platonov problem pa je bil natanko nasproten: umetnost kot taka je že veliko preveč politična, vedno vsebuje preveč političnih sporočil, sama na sebi je preveč subverzivna, tako da je svojo nalogo videl v tem, kako omejiti in zajeziti vse njene politične učinke. Umetnost se še preveč sliši, tako da je Platon prisiljen potrošiti veliko časa in energije za razglabljanje o političnih nevarnostih umetniških praks. A nazadnje problem zanj ni v tem, da je v umetnosti preveč politike in bi morali njeno čistost, avtonomijo in ustvarjalnost zaščititi pred politično kontaminacijo in pritiski, problem je v tem, da je praktično vsa politika umetnosti napačna in nevarna za skupnost, kot si jo zamišlja Platon. Posledica tega pa je, da bi jo morali ne odpraviti, temveč zamenjati s še bolj politično umetnostjo, toda s pravo, in to do te mere, da bi obe, politika in umetnost, nazadnje konvergirali v najvišji umetnosti politike.

V temelju Platonove obravnave umetnosti je paradoks. Po njegovem bi morali umetnost na splošno uvrstiti v rubriko mimezisa, tj. posnetkov, še več,

posnetkov posnetkov, saj so obstoječi predmeti že sami posnetki idej, *eidosov*, umetnost, ki reprezentira in prikazuje te predmete, pa je obsojena na to, da je zgolj njihova senca, kopija kopije, dvakrat oddaljena od svojega modela, vedno obsojena na *remake*. Toda ob tem se zastavi preprosto vprašanje: kopije kopij – čemu toliko vznemirjenja? Zakaj naj bi tako neznatna reč, kot je kopija kopije, posnetek posnetka, povzročala toliko skrbi in jeze, celo besa? Od kod nevarnost preprostega podvajanja? Če kopije in posnetki nimajo prave realnosti oziroma imajo realnost, ki je toliko manjša in šibkejša od stvari same, zakaj naj bi nas to skrbelo? Zakaj bi izgubljali čas in živce za nekaj tako minornega, zanemarljivega in celo prezira vrednega? Utajena težava v ozadju te skrbi je skrivno in trdno prepričanje, da nobena kopija ni zgolj kopija, verovanje, da ima kopija, posnetek, nenavadno moč, da lahko vpliva na stvar samo. Posnemanje ima po eni strani moč, da učinkuje na posnemovalca, tako da postanemo obeleženi s tistim, kar posnemamo – posnetek je nalezljiv, širi se zgolj s stikom, kot epidemija. Obenem pa obstaja tudi nasprotna nevarnost, ki je še večja, namreč da posnetek vrne udarec, poseže v original in učinkuje nanj, ga spremeni, čeprav je original, *eidos*, tak, da se v svoji večnosti pač ne bi mogel spremeniti ali zamajati. Nekdo naredi kopijo, niti ne kopije, ampak kopijo kopije, in zdi se, da se sam svet idej zamaje in da ga je treba trdno braniti pred vsakim takim neznatnim vmešavanjem. Posnetek oblikuje posnemovalca: to je velika nevarnost, ki jo predstavlja gledališče, saj je zgolj z impersonacijo utegnemo postati to, kar igramo, nedolžnega mimezisa ni. Že če zgolj posnemamo in igramo vlogo, se nas to prime, mimezis se vcepi in vedno pusti pečat, ne moremo ubežati neomadeževani. A tudi slikarstvo predstavlja nevarnost, saj ima kopija nenavadno moč, da udari nazaj na posnemanj model, da poseže vanj že zgolj s podvajanjem in kopiranjem. Posnemovalci

lahko naredijo več škode, kot si sploh lahko predstavljajo, povzročijo lahko razdejanje zgolj z ustvarjanjem kopij. Lahko si škodijo z nečim, kar se zdi le nedolžna impersonacija, retorična umetnija, toda, še bolj dramatično, porušijo lahko red večnih idej, tako da naredijo replike njihovih replik. Tako kot lahko sofisti, specialisti posnemanja, spodkopljejo resnično filozofijo že zgolj s tem, da jo posnemajo.

V zadnji instanci se Platon ni bal tega, da bi bila kopija, posnetek ali mimetični dvojnik, le bleda in nevredna senca prave stvari, pač pa tega, da je še vse preblizu pravi stvari, da ni dovolj ločena od nje, da je z njo povezana z nevidno nitjo, ki je ni mogoče prerezati, s popkovino, ki jo veže z njenim domnevnim modelom, in da se je zato model sam ne more otresti in je v svoji večnosti povezan s svojim minljivim in efemernim dvojnikom.

Platonov bojni pohod proti nevarnostim umetnosti najprej kaže na tole: nihče v zgodovini ni dal večjega komplimenta moči umetnosti od Platona, in sicer natanko s tem, da jo je imel za tako globoko subverzivno, tako politično nevarno, da bi jo morali kar izgnati iz polisa. Nihče ni tako trdno verjel, da lahko umetnost resnično učinkuje, da ima posledice in ogroža politični red, tako da lahko celo zadnji nesposobni amater predstavlja politično tveganje. Kasneje so skoraj vsi v umetnosti videli nekaj veliko bolj nedolžnega in krotkega, tako da se ji lahko mirno odmeri prostor svobode, saj ne more narediti kaj dosti škode. Za Platona pa umetnost nikoli ni bila nekaj, kar je mogoče nadzorovati, umestiti in zamejiti – a če je ni mogoče obvladati, potem je njeno moč treba uporabiti za prave cilje. Tako njegov namen nikakor ni bil izgnati umetnost kot tako, pač pa spodbujati prav obliko umetnosti kot pravo obliko politike. Od tod njegov predlog, da

bi morali državo samo spremeniti v umetniško delo, najvišji dosežek umetnosti, spričo katerega bi vsa ostala umetnost postala odvečna. Če bi resni pesniki in tragiki prosili, naj jih sprejmemo v polis, bi jim morali mi, glasniki države, reči tole (pesniki in tragiki tu zastopajo vse vrste umetnikov):

O najboljši med tujci, mi sami smo pesniki tragedije, ki je – kolikor je to mogoče – najlepša in najboljša. Vsa naša državna ureditev je sestavljena kot posnemanje najlepšega in najboljšega življenja in mi trdimo, da je prav to dejansko najresničnejša tragedija. Vi ste sicer pesniki, toda tudi mi smo pesniki, ki govorimo o istem; bojujemo se proti vam kot ustvarjalci in tekmujemo z vami kot igralci najlepše drame, ki jo po naravi lahko ustvari – to je naše upanje – samo resnična zakonodaja. Zato ne mislite, da vam kadar koli lahko kar tako zlahka dopustimo postaviti prizorišče na trgu in pripeljati (v polis) igralce z lepimi glasovi, ki bodo govorili glasneje od nas [...]. Otroci, potomci nežnih Muz, zdaj torej pokažite najprej oblastnikom svoje speve za primerjavo z našimi; in če se pokaže, da je to, kar govorite, enako ali celo boljše od njih, vam bomo dovolili nastop, če pa ne, prijatelji, tega ne bomo mogli storiti nikoli.¹

Obstaja torej strukturno tekmovanje med politikom in umetnostjo, antagonizem in rivalstvo, saj

¹ Platon, *Zakoni*, v: Platon, *Zbrana dela V*, prev. Gorazd Kocijančič, Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2009, str. 1492 (VII, 817b-e).

obe strani merita na isto, na nenavadno območje prekrivanja obeh, na neko mimetično jedro, ki predstavlja realno tako umetnosti kot politike. Država je resnični mimezis nasproti lažnemu, najvišja oblika gledališča, ki naj odpravi vsako potrebo po kakem posebnem gledališču. Država je najboljša možna predstava, resnični *Gesamtkunstwerk*, ki gledališče in vse ostale umetnosti premaga na njihovem lastnem terenu, je vrhunski in resnični šovbiznis. Zaradi državnega gledališča so vsa ostala odvečna in zato nevarna. Če v mimezisu politika in umetnost tekmujeta, strukturno in neposredno, potem se za Platona to lahko razreši le v umetnosti politike, ne pa v politiki umetnosti. Če je v umetnosti preveč politike, bi to morali razrešiti v politiki kot najvišji umetnosti.

Zato mora biti država sama organizirana kot stalno umetniško samoslavljenje, morala bi častiti svoj spomin in se sama povelečevati v vrsti predstav, praznovanj, zborovskih pesmi, plesov, kjer vsi »vse življenje skrbijo samo za žrtve, praznike in zборе«. ² V platonski državi vsi pojejo, plešejo, slikajo, pišejo pesmi – umetnost je permanentna liturgija države. Država je *state of the art*, če tej angleški frazi damo drugačen zasuk. Gre za kolektivno umetnost, kjer naj se nadarjenost in spretnost posameznih umetnikov zajame pod kolektivno voljo in ideal. Ne gre za umetnost individualnega izražanja, pač pa za umetnost, podvrženo hierarhiji in višjemu cilju, tako da bi umetnost in država nazadnje sovpadli.

² Prav tam, str. 1505 (VIII, 835d).

PO JUGOSLOVANSKEM POTOPU 1991: NAREDIMO EVROPO SPET VELIKO!

Gal Kirn

Med razpadom Jugoslavije in globoko krizo, s katero se danes sooča Evropa, je kar nekaj močnih vzporednic. Propad Jugoslavije in njegov »avantgardni« poziv, da bi male nacionalne države naredili spet velike, bi morali vzeti veliko bolj resno. Smrt Jugoslavije in rojstvo (nove) Evrope ne sovpadata le zgodovinsko, temveč je med njima tudi nekaj *unheimlich* fantomskih podobnosti v načinu, kako se odvijajo oziroma so se odvijali politični in ekonomski procesi. Spomnimo se, da je prav med vojnama na Balkanu, ko je Jugoslavija prepevala *uniči, uniči*, Evropa oznanila trenutek svojega zmagoslavja: *Insieme, unite, unite Europe* je pel refren zmagovalke evrovizijskega tekmovanja v Zagrebu in razglasil proces evropske integracije, ki ga je leta 1993 inavgurirala Maastrichtska pogodba.

Gledalci in poslušalci so lahko uživali v manihejski delitvi nove kapitalistične resničnosti: na eni strani padec Berlinskega zidu, socializma in Maastrichtska pogodba, na drugi pa obleganje Sarajeva, pokol v Srebrenici in Daytonski sporazum. Po eni strani logika kozmopolitizma in liberalne večkulturnosti v okviru kapitalske homogenizacije Evrope, po drugi pa desničarski populizem, parohialnost, retradicionalizacija in marginalizacija manjšin ter razlastitev delavcev. Ko

se znajdemo potisnjeni ob zid pred *vel* alternativo, je izbira v našem imenu že narejena, kot je pred časom predpostavil Rastko Močnik: ali se odločimo za Evropo kot svetilnik svobode in demokracije ali za Balkan kot prostor nazadnjaštva in večne medetnične mržnje. Ta alternativa ponavlja stari liberalno-konservativni ideološki kliše – Evropa ali Balkan –, ki vedno že izključuje možnost za vsakršno politično avtonomijo in prihodnost, kakršno bi si lahko zamislili v okviru Balkana in pri ljudeh na Balkanu. Še več, ljudi iz Jugoslavije sili, naj pozabijo lastne zgodovinske izkušnje, narodnoosvobodilni boj, delavsko samoupravljanje in druga emancipacijska gibanja v socialistični Jugoslaviji. Negativna podoba Balkana nosi s seboj rasistični ideologem, ki deluje kot »fantazmatski zaslon«, na katerega nenehno projiciramo vse negativno. Namesto da bi skušali razumeti vzpon avtoritarnih politik, inherentnih tranziciji v neoliberalno demokracijo in kapitalizem, lahko vse zvedemo na večne identitetne, verske in etnične zamere. Ni presenetljivo, da ta *vel* alternativa sploh ni alternativa, temveč že od samega začetka odkrito daje prednost potrebni tranziciji v paternalistični zahodni/evropski/prosti trg. Ta narativ je za Evropo deloval tudi kot razbremenilni mehanizem, saj je zameglil njeno sokrivdo za vojno in strašanski neuspeh pri spoprijemanju z njo na lastnem dvorišču.

14

Izbira nove Evrope kot fantazmatskega zaslona za vse pozitivno ima dolgo zgodovino z materialnimi temelji; ne pozabimo na južноеvropsko periferijo, to je prejšnjo širitev Evropske skupnosti na Španijo, Portugalsko in Grčijo, do katere je še vedno prišlo v obdobju države blaginje in demokratične obnove po fašistični vladavini. S tega emancipacijskega vidika po sledi demokratičnih in socialističnih gibanj v sedemdesetih letih lahko (začasni) poraz fašizma v tedanji Evropi naslika optimistično vizijo evropske prihodnosti. To je velika večina elit in prebivalstva nekdanjih socialističnih držav sprejela z vsem srcem, saj so za vsako ceno hoteli v Evropo. Sanje o novi skupnosti so bile povezane z obeti o demokraciji, upanjem, ki je v retrospektivi videti kot naivno prepričanje, da bo nova Evropska unija varovala prost pretok kapitala, delovne sile, človekove pravice in demokratične standarde. Rečemo lahko, da je že prvi večji izziv – vojne na Balkanu – pokazal, da se Evropska skupnost ni zmoгла ustrezno odzvati na posledice svojega preuranjenega priznanja Slovenije in Hrvaške. Nikakršne usklajene evropske politike do postjugoslovanskega konteksta ni bilo in vmes so morale poseči ZDA, pri čemer so docela priznavale avtoritarne etnične politike. Navsezadnje je mednarodna skupnost vojno razrešila s pomočjo etničnega modela enega naroda v eni državi, ki ga je potrdil Daytonski sporazum pod Clintonovim vodstvom. Namesto da Evropejci trumpizem *naredimo Ameriko spet veliko* ironiziramo, bi bilo bolje, če bi znotraj same Evrope prepoznali proces, ki je pripeljal do tega, da smo *naredili narod x spet velik*; od znova združene Nemčije, ki je v novi Evropi postala velika, do njenih številnih odmevov, ko smo delali spet veliko Slovenijo, Hrvaško, Srbijo in zdaj Britanijo.

Petindvajset let po koncu vojn na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini, dvajset let po Natovem bombardiranju Srbije, in še zlasti če se ozremo na pet let, ki so minila od trojke in evropskega fiaska pri discipliniranju Grčije zaradi brutalne krize kapitalizma, bi morali priznati, da so prvotne sanje o Evropi kot zibelki demokracije, človekovih pravic, odprte družbe, pa tudi ekonomske prerazporeditve in obetov za blaginjo izpraznjene. Brutalna transparentnost korporativne moči, porast neenakosti v državah samih in med njimi, neenakomeren razvoj, neoliberalno zatiskanje pasu in privatizacija – vse to je jasno razkrilo razredno naravo evropskega projekta. Pa tudi način, kako je »skrajni center« porazil in ponižal levo alternativo (vlado Syrize) v Grčiji, ni ostal brez posledic: ne za leva gibanja in imaginarije po vsej Evropi niti za skrajni center sam. Ta je vstopil v obdobje krize ideološke legitimnosti, kar odseva tudi v slabših političnih rezultatih. Zaradi izkazovanja skrajne strpnosti do neoliberalnih politik in z njihovo pomočjo, kar obenem omogoča vzpon skrajne desnice, so evropske sanje vedno bolj zamirale. Skrajna desnica z rasističnimi kampanjami proti imigrantom, beguncem in levici ni dosegala napredka le na ulici, temveč je podporo vseskozi pridobivala tudi v parlamentih na obrobju in v središču.

Ni treba poudarjati, da to ni nič novega za razmere v Postjugoslaviji, ki je bila že od poznih osemdesetih let podvržena drastičnim pretresom, ti pa niso brez podobnosti z glavnimi smernicami na obrobju Evropske unije danes. In spet, mar ne bi mogli reči, da je tragična zgodba Jugoslavije že napovedala rasistični kliše, kakršnega uporabljata desnica in skrajna desnica, češ da življenje v večkulturni, večverski in solidarni družbi ni mogoče? Medtem ko je bila večkulturnost v zgodnjih »junaških« časih EU sama po sebi umevna, se zdaj vedno več politikov vrača k nacionalističnim in civilizacijskim argumentom, ki reciklirajo *Spopad civilizacij* Samuela Huntingtona, in tako Evropo potiska v kliše večvredne civilizacije, ki mora svoje meje zaščititi pred muslimani, begunci in migranti. Naposled pa se je vredno ozreti še na to, kako se je Evropa spremenila zlasti v primeru beguncev: v času vojn na Balkanu smo še lahko govorili o nekakšnem liberalnem humanitarnem diskurzu in so bila vrata beguncem iz nekdanje Jugoslavije v velikem delu Evrope odprta, zdaj pa begunce in migrante pušča, da se utapljuje v Sredozemskem morju, taborišča zanje pa potiska na ozemlja onkraj svojih meja (Turčija, Severna Afrika). Raven ignorance in cinizma uveljavljenih sredinskih strank in instrumentalizacija vprašanja s strani skrajne desnice nam slikata precej mrakobno podobo bližnje prihodnosti.

Povezava med uničenjem Jugoslavije in trenutno krizo na obrobju Evropske unije nam ne ponuja recepta za preboj s trenutne mrtve točke niti nam ne omogoča napovedati, kaj se bo zgodilo z vzponom skrajne desnice v Evropi in razpadanjem evropskega neoliberalnega projekta. Pokaže pa lahko na politično dejstvo, da so se vse velike revolucije 20. stoletja začele na obrobju in da je drugačen svet mogoč tudi takrat, ko domnevno ni alternative in zgodovine, bodisi revolucionarne ali protirevolucionarne. V primeru konca Jugoslavije so neuspehi neoliberalnih reform, ki so prišli z roko v roki z usihajočo socialistično demokracijo in izčrpanostjo partizanskih prelomov, prinesli ključni rezultat: slogane *naredimo državo x spet veliko*, ki so se materializirali v vojnah. Prej kot da smešimo ta slogan in ga umeščamo nekam daleč stran od bolj civilizirane evropske resničnosti, bi nam moral pomeniti budnico za nov boj proti neofašizmu in hkrati odpirati nova utopična komunistična obzorja proti socialno pravičnejši in ekossocialistični družbi.

Iz besedila, ki je nastalo kot avtorjeva spremna beseda za angleško izdajo knjige *Partizanski prelomi*.

Prevedla Tina Malič.



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

Svet SMG:
Nataša Sukič – predsednica, Semira Osmanagić,
Katarina Stegnar, Janez Žagar, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:
Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,
Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Katarina Košir, Tina Malič
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja projektov: Dušan Pernat
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahič

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



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 2018/2019

Številka 6
Junij 2019
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 uredila: Urška Brodar
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič, Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Cena: 2 €

ISSUE
2019