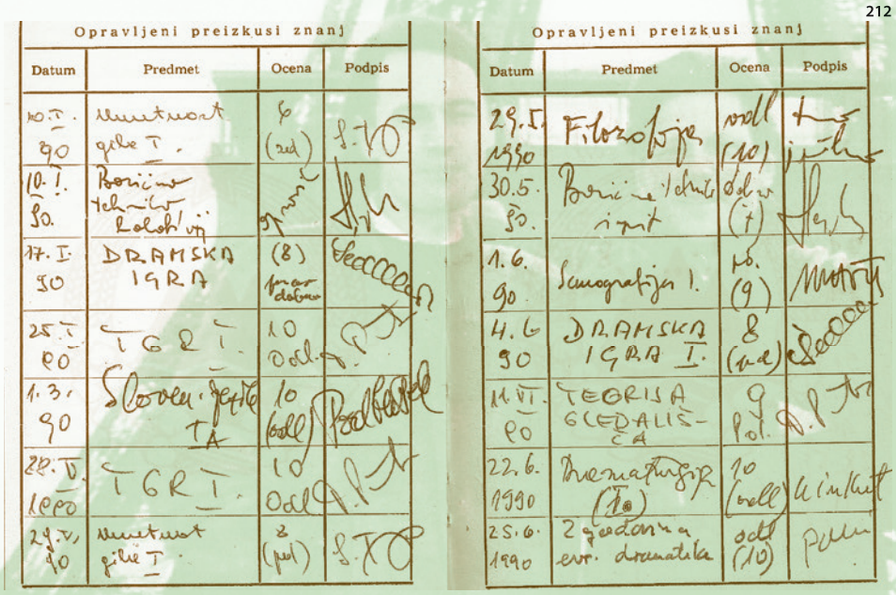
211

212



Opravljeni preizkusi znanj

| Datum | Predmet | Ocena | Podpis |
|---|---|---|---|
| 10. I. 90 | umetnost gibe I. | 6 (zad) | |
| 10. I. 90. | Poznavanje tehnik Rokoh'vij | | |
| 17. I. 90 | DRAMSKA IGRA | (8) | |
| 25. I. 90 | IGRI | 10 odl. | |
| 1. 3. 90 | Sloven. jezik IA | 10 odl | |
| 22. V. 1990 | IGRI | 10 odl | |
| 29. V. 90 | umetnost gibe I. | 8 (pd) | |

Opravljeni preizkusi znanj

| Datum | Predmet | Ocena | Podpis |
|---|---|---|---|
| 29. 5. 1990 | Filozofija | odl (10) | |
| 30.5. 90. | Poznavanje tehnik igrt | odl (10) | |
| 1. 6. 90. | Scenografija I. | 10. (9) | |
| 4. 6 90 | DRAMSKA IGRA I. | 8 (zad) | |
| 11. VI. 90 | TEORIJA GLEDALIŠČA | 9 pd. | |
| 22. 6. 1990 | Dramaturgija (I.) | 10 (odl) | |
| 25. 6. 1990 | 2 predavanja evr. dramatika | odl (10) | |

# Milano

Ko je Janez leta 1989 končal srednjo šolo, se je vpisal na milansko Akademijo za likovne umetnosti Brera (Accademia di Belle Arti di Brera), Oddelek za scenografijo. In ker je od Osia do Milana le 35 kilometrov, se ni preselil v študentsko sobico, ampak je ostal vozač, le da se zdaj ni vozil v Bergamo, ampak v Milano. Scenografijo je izbral zato, ker se ni in ni mogel odločiti, kaj bi študiral, arhitekturo ali slikarstvo. Izbral je pač srednjo pot, pa četudi ni točno vedel, kaj je izbral. Toda kmalu je bilo itak vseeno: le mesec dni po začetku študijskega leta so študentje zavzeli univerzo in jo prelevili v avtonomno cono. Janez ni imel pojma, kaj se dogaja. Prišel je s privatne šole, kjer štrajki in zasedbe niso prišli v poštev – na državni akademiji je bilo drugače. Bolj svobodno. Toda svoboda je za Janeza prišla v paketu s šokom. Oboje je le otipaval. Tako svobodo kot šok. Vse se je ustavilo: predavanj ni bilo, študentje so spali na akademiji, prirejali koncerte in debate ter se z verigami priklenjali na kip Napoleona

**211** Pred otvoritvijo razstave Jana Fabra v Moderni galeriji. Z leve: Peca Nikolić, Goran Sergej Pristaš, Janez Janša, Marko Peljhan, Tijs Visser, Jan Fabre in Lilijana Stepančič, Ljubljana, 1990 (foto: arhiv Moderne galerije Ljubljana)
**212** Janezov indeks s študija na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, 1989
**213** Bend KOTD: Janez Janša, Luca Ramelli in Davide Carafóli, Milano, 1990 (foto: Claudio Ramelli)

(by Antonio Canova), ki je stal v atriju. Ker pa zasedbe ni in ni bilo konec in ker je trajala ves prvi letnik, je morala akademija vsem študentom prvi letnik priznati – Janez je tako avtomatično, brez izpitov, napredoval v drugi letnik.

Na akademiji se je v prvem letniku oglasil le tu in tam, da je malce pogledal, kaj se dogaja. Pa ga niti ni preveč zanimalo. Zanimalo ga je povsem nekaj drugega – muzika, bend KOTD (Key of the Door). Ustanovil ga je s prijateljem Luco, ki ga je spoznal na akademiji, žgali pa so fuzijo punka in psihedelije – v klubih, na festivalih, predvsem med Bergamom in Milanom. Janez, ki je tedaj hodil s Silvio, najboljšo prijateljico Lucove punce, je pel in basiral, ker pa ni imel denarja za opremo, je začel fušati za nekega šmuglerja, baziranega na periferiji Milana. Tip je imel najeto stanovanje s kopico telefonov, potem pa je najemal študente, da so podjetjem, velikim in malim, prodajali gasilski časopis, o katerem niso gasilci nič vedeli – to je bila povsem ilegalna operacija. Tip je stiskal prvo številko gasilskega časopisa, jo poslal na naslove teh podjetij, študentje, vključno z Janezom, ki se je po telefonu predstavljal kot gospod Bonetti, pa so jih potem prepričevali, naj plačajo naročnino. »Podprite gasilce!« Malo prej so prodajali naročnino za policijski časopis. Šef je pobral denar, druge številke pa ni nikoli stiskal, kaj šele poslal. Toda študente je dobro plačeval. Janez se je po treh mesecih raje umaknil – shema je bila preveč ilegalna.

Je bil pa ta na hitro zasluženi denar razlog, da ga akademija ni več kaj prida vlekla. »Ni slabo, če imaš denar,« so si rekli. In muzicirali.

**213**

214

215

In muzicirali. In muzicirali. In se vsako soboto ritualno odpeljali v trendovski, kultni disko Motion, nedaleč od Bergama. Dobili so se pri Janezu, v Osiu, ob 22.00 sedli v avto, se zategnili do industrijske cone in parkirali pod avtocesto, kjer so kadili travo in muzicirali. Unplugged. Potem so se odpeljali v disko, ki edini daleč naokrog ni vrtel diska in v katerem so se v vročici sobotne noči zlile vse subkulture – skajevci, punkerji, novovalovci, rockabillyji, italorockerji. Vsaka subkultura je sedela na svoji strani – in ko so zavrteli punk, so po plesišču blazneli punkerji. Ostali so pili. Ko so vrteli ska, so po plesišču blazneli skajevci. Ostali so pili. Ko so vrteli new wave, so po plesišču blazneli novovalovci. Ostali so pili. Ko so vrteli rockabilly, so po plesišču blazneli rockabillyji. Ostali so pili. Ko so vrteli rock italiano, so po plesišču blazneli italorockerji. Ostali so pili. Motion, talilni lonec undergrounda, baziran v nekdanjem kinu, je bil stalno v gibanju. Kot da bi bil na amfetaminih. Kar je pogosto tudi bil. Kokain je bil predrag. V nedeljo zjutraj, ob 6.00, pa so hodili čistit tovarno cevi Dalmine – brez spanja. Toda bili so bajno plačani. In vse skupaj je bilo legalno.

## Gerbičeva

Janez Janša je svojo prvo gledališko predstavo, *Kanon,* postavil 19. februarja 1990, toda ne kot študijsko produkcijo v okviru Akademije, ampak mimo Akademije, v offu – v atomskem zaklonišču na Gerbičevi, kjer je v enem izmed študentskih domov nekaj časa stanoval. Damir Domitrović Kos, njegov sošolec v srednji šoli in na faksu, je vodil Klub B51, v katerem so do tedaj prirejali le žure, ne pa tudi umetniških predstav, še najmanj gledaliških. In ker je bilo hladne vojne konec, je bil čas, da se atomsko zaklonišče reformatira. Budžet je bil kljub temu nič. Plus: ker so delali pozimi, je bilo zelo hladno. Zaklonišče je betonsko, pa še pokrito z zemljo, tako da so

216

vsi skupaj zmrzovali, še posebej igralci, ki so stalno hodili na stranišče. Kar je bil logistični problem – stranišče je bilo namreč zunaj, daleč stran. Nekateri so zboleli. Janez je shujšal za 10 kilogramov. Ne brez razloga: *Kanon,* ki je nastal v času, ko je udarila nova generacija gledaliških režiserjev (Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl, Matjaž Berger, Marko Peljhan, Vlado Repnik, Igor Štromajer, Bojan Jablanovec), ni bil le teater, ampak *manifest, režijska knjiga, temeljna študija* in *previzija,* najava vsega tistega, kar naj bi počel v devetdesetih, predfilm dekade, ki je prihajala, *troedina in ikonična podoba Ideje,* konceptualni načrt prihodnosti. »V temeljnih študijah so skoncentrirane ideje, ki jin ni mogoče razviti v mediju ene gledališke predstave,« je Janša kasneje povedal Ireni Ostrouški. *Kanon* je bil predstava, ki naj bi trajala – in ki naj se ne bi nikoli končala. In to človeku vzame težo. Tudi Bog je izgubil najmanj 10 kilogramov, ko je ustvarjal svet. Toda na začetku ni bila Beseda. Niti ni bil na začetku Big Bang. Na začetku je bil žreb. In ta žreb je določil, kdo bo kaj videl – kateri del Big Banga bo kdo videl in kateri del Besede bo kdo slišal.

V zaklonišče so spustili le 21 oseb. Kar je napetost stopnjevalo: zelo malo gledalcev, tesni prostori, eksperiment. In ko so vstopili, so na ozkem hodniku iz bobna vlekli kroglice: na sedmih je bila črka S, na sedmih črka O, na sedmih pa črka A. Glede na črke, ki so jih izvlekli, so se razvrstili v tri skupine, v tri publike – in vsaki *naključni* publiki je bil namenjen en scenski prostor, en teater, en peep-show. *Gledališki* pogled v te prostore so blokirale četrte stene, simulacije časa, *četrte dimenzije,* na kateri so bile odprtine v obliki geometrijskih likov (trikotnik, krog, kvadrat), skozi katere so gledali gledalci. Skozi nekatere so gledali stoje, skozi nekatere sede. Vsakdo je predstavo videl drugače. Njihov pogled je bil skadriran. In povsem vseeno je bilo, kje in kdaj so jo začeli gledati. Vse tisto, kar je funkcioniralo kot interface, potemtakem vse tisto, kar je njihov pogled oviralo, filtriralo in distanciralo, je njihovo željo le stopnjevalo in teatriziralo. Zid igralcev in gledalcev ni ločil, ampak jih je zbližal. To ni bil zid ločevanja, ampak *zid želje.* Vsak odnos, tako med

**214** Janez Janša in Paolo Rigamonti muzicirata v slikarskem ateljeju, Milano, 1992 (foto: Davide Carafóli)
**215** Janez, brat Giancarlo in prijatelja Davide in Luca pred odhodom v diskoteko Motion, Osio Sotto, 1990
**216** Janez Janša, *Kanon,* zaklonišče na Gerbičevi 51, Ljubljana, 1990. Na fotografiji Petra Govc in Gregor Lorenci. (foto: Marko Radovan)

217

moškim in žensko, kot med gledalcem in igralcem, terja zid, zaveso, scensko pregrado, peeping-steno. Odnos je možno vzpostaviti le prek ovinka, ki da fantazmi okvir. Ljubezen je zid, kot bi rekel Lacan.
Tisti, ki so potegnili črko S, so si ogledali Prostor subjektivnega, tisti, ki so potegnili črko A, so si ogledali Prostor absolutnega, tisti, ki so potegnili črko O, pa so si ogledali Prostor objektivnega. V vsakem Prostoru je bila druga predstava, vse tri pa so potekale simultano. Ko je bilo te simultanke po dvajsetih minutah konec, so ponovno žrebali – in žreb je določil, kdo si bo kaj ogledal v naslednji rundi, v naslednji simultanki. Gledalec, ki je prej potegnil črko S, jo je lahko potegnil še enkrat, kar pomeni, da ga je še enkrat čakal Prostor subjektivnega. Teoretično si je lahko Prostor subjektivnega ogledal trikrat, tako da do ostalih dveh Prostorov sploh ni prišel.

**217** Portret Janeza Janše, Ljubljana, 1989 (foto: Jane Štravs)
**218** *Kanon* Janeza Janše (tretji z desne zgoraj) na gostovanju v Novem Sadu, šesta z leve v zgornji vrsti takratna svetovna podprvakinja v šahu Alisa Marić, 1990
**219** Janez Janša, *Kanon,* zakloniščе na Gerbičevi 51, Ljubljana, 1990. Na fotografiji Barbara Novakovič Kolenc. (foto: Marko Radovan)

218

V Prostoru subjektivnega je bila *Ženska, ki nenehno govori* (Barbara Novakovič) – besediči, brblja, blebeče. Neprestano. Non-stop. Rdečo nit njene histerije predstavlja dekonstruirana verzija Kafkove *Skupnosti.* Toda ženska nenehno govori. Kot da jo pri življenju drži le še beseda. Kot da zunaj besed ne obstaja. Ali kot je rekel Janša: »Dokler govori, obstaja. Kot Šeherezada. »Barthes v študiji o Racinu zapiše, da je tragičnega junaka konec takrat, ko neha govoriti ali ko odide z odra. V tem smislu je ženska tragičen junak – mora govoriti, da bi lahko preživela.« Toda publika je ni videla direktno, v živo, pač pa je videla le njen zrcalni odsev – gledali so jo namreč skozi oviro, skozi pregrado, skozi *ekran,* skozi sistem cevi in zrcal, tako da sta od nje ostala le imidž, odsev njenega sodseva, in glas. Lacanov matem, da *ženska ne obstaja,* je dobil spin: ženska obstaja le, ko govori.

219

Toda prav s tem je Janša ta matem prignal do pojma: ko ženska obstaja, je ne moreš videti. Ženska ni cela. Ker govori. V tem smislu tudi teater ni cel – ker temelji na besedi, na govorici. Vpogled v celoto ni več mogoč. Ni več varne, totalne metapozicije, ni več privilegiranega pogleda. In to, da gledalci niso mogli videti realne Ženske, je v njih izzvalo željo, da bi jo videli, zato so v steni iskali dodatne luknje, da bi videli, če realna Ženska sploh obstaja – nekajkrat so steno skoraj zrušili, da bi videli original, ki ga je ugrabila njegova kopija. Kopija je bila vse, kar je ostalo od originala. Original je bil le še odsev svoje kopije. Gledalci so lahko videli le verzije tega, kar se je dogajalo.

V Prostoru objektivnega je bila na ogled rekonstrukcija Duchampovega performansa *Igranje šaha z modelom.* Marcel Duchamp (Gregor Lorenci), eden izmed ključnih umetnikov 20. stoletja in šahovski olimpionik, šahira z golo, fatalno, *smrtno žensko* (Petra Govc), toda na tabli sta le še kralja, tako da je ta nemogoči šahovski par – moški vs. ženska – ujet v večni remi. V tem Prostoru so sicer vsi gledali isto sliko, toda – s pomočjo slušalk – so poslušali različna besedila, različne opere, različne šume in različne zapise šahovskih potez. Duchampovo *Igranje šaha z modelom* je bilo rdeča nit tega Prostora, vendar ne brez razloga: Marcel Duchamp je začel fanatično šahirati, ko se je odrekel umetnosti. Kar je bil signal, da se tudi Janša tu nečemu odreka. Specifično: prejšnji umetnosti, političnemu, abstraktnemu in vizualnemu teatru, ki so dominirali v osemdesetih, celo Gledališču sester Scipion Nasice in njegovemu *Krstu pod Triglavom,* ki jima je *Kanon* sicer posvečen. Lahko bi bil posvečen tudi Janu Fabru in Robertu Wilsonu. *Kanon* je torej obračunal s prejšnjim obdobjem v zgodovini umetnosti, obenem pa je pokazal, kot je poudaril Janša, »da ga zanimajo podobni problemi – abstrakcija, gledalčeva izoliranost, intima, odnos vzročnosti in naključnosti.«

V Prostoru absolutnega pa so se diagonalno, naprej in nazaj, premikali Fratres, šest kanoniziranih, v belo oblečenih menihov s skritimi obrazi (Davor Herga, Nataša Konc, Boštjan Lisec, Vesna Maher, Ivan Peternelj, Jagoda Vajt), ki so izgledali kot monotoni remiks tajne bratovščine, brezosebnih avtomatov, beckettovskih likov, mečevalcev, belih šahovskih figur in Šelhausove partizanske patrulje. Tako kot je Ženska neprestano govorila, so Fratres neprestano hodili, publika pa jih je gledala navzgor, iz žabje perspektive. Ženska, ki je neprestano govorila, je neprestano ponavljala, da noče postati del te šesterice, te kanonizirane, ritualizirane, koreografirane, glorificirane množice, ki je neprestano hodila. In neprestano molčala. Ženska, ki je nenehno govorila, ni hotela biti *žrtvovana figura.* Čas ritualov, koreografij in glorifikacij je bil mimo. Čakanja je bilo konec. Emocije so bile distancirane. Identifikacija je bila otežena, ohlajena: Barbara Novakovič je rekla, da ji Janša ni dal »možnosti za pravo igralsko samoljubje. Ni mi dal možnosti, da sem sebi in gledalcu všeč. Biti sem morala sebi in gledalcu neznosna, in bolj ko sem bila neznosna, boljša je bila predstava.« Individualizem je bil patološki, histeričen. Duchamp in gola ženska sta se pred asimilacijo in podreditvijo uniformirani množici reševala z večnim remijem: raje sta ponavljala iste poteze, kot pa da bi se podredila množici. Individualizem

**220** Janez Janša, *Kanon,* zaklonišče na Gerbičevi 51, Ljubljana, 1990 (foto: Marko Radovan)

je bil monoton, mrtev. Duchamp in obe ženski, govoreča in molčeča, živa in mrtva, so se borili za neodvisnost od Skupnosti, Zgodovine, Ideologije, Umetnosti. Kolektivizem ni bil več mogoč: igralci iste predstave se niso nikoli srečali, ampak so vztrajali vsak v svoji samici. Akterji so igrali v predstavi, ki je nikoli niso videli: »Kako naj pišem o predstavi, ki je nikoli nisem videla,« je vprašala Nataša Konc, ena izmed Fratres. Več se je dogajalo med gledalci kot pa med igralci, je poudaril Petar Ramadanović, toda tudi publika ni bila več kolektiv. *Kanon* je bil predstava, ki jo je bilo nemogoče zaobjeti z enim samim pogledom in katero je bilo nemogoče posneti. *Kanon* je bila »predstava, ki jo lahko gledate od začetka proti koncu in od konca proti začetku.« Predstava je trajala toliko časa, dokler vseh prostorov ni videl tudi zadnji gledalec, toda ni nujno, da se je to sploh kdaj zgodilo – o tem, kaj bo videl, je pač odločal žreb. Hazard. Naključje. In žreb je lahko odločil, da vseh treh prostorov ni videl nikoli. Lahko

221

je bil večkrat izžreban za isti prostor. *Vsega* ni bilo več mogoče videti. Iluzija publike, ki je verjela, da v gledališču vidi vse, se je zlomila. Šahovski uri sta bili brez kazalcev: katastrofa se je že zgodila. Spomini so bili le še citati, toda citati so bili najbolj objektivni. Red je bilo mogoče konzumirati le še kaotično. Ponovitev je bila nekaj enkratnega. Konzumiranje umetnine je postalo igra na srečo.
*Kanon* je bil simptom starega sveta, ki je odhajal, in novega sveta, ki je prihajal. In Jugoslavija je bila del starega sveta, ki je odhajal. Razpadal. Razlog več, da je bil *Kanon* zelo odmeven in da je prepotoval Jugoslavijo, v Titogradu, na 5. Festivalu jugoslovanskega alternativnega gledališča, pa dobil celo obe glavni nagradi, tako za najboljšo režijo kot za najboljšo predstavo. In razlog več, da so ga novinarji v Titogradu spraševali, če je *Ženska, ki nenehno govori* in ki se noče podrediti šesterici, alegorija separatistične Slovenije, ki noče več živeti v Jugoslaviji in ki noče biti več del šesterice. Janša je ugotovil: »Ne moreš se iti umetnosti, ne da bi se to nekje poznalo.« Čudni, negotovi časi, zblojeni od miloševićevske ideologije. Divja inflacija. 24. decembra, na predbožični večer, sta šla Janez in Sandra v kino. Gledala sta *Tanko linijo smrti,* sci-fi triler, v katerem so skušali študentje medicine doživeti posthumno življenje, sladki poslej, in potem o tem pripovedovati. »Danes je dober dan za smrt,« je dahnil eden izmed njih. V resnici je bil dober dan za rojstvo. Dve uri kasneje je namreč Sandra dobila popadke. In rodila se je Asja.

## Rim

Italijanski premje Giulio Andreotti je leta 1990 priznal, da je v Italiji vse od leta 1958 res obstajala tajna paravojaška organizacija Gladio. In ta organizacija, *Natova skrivna vojska,* kot pravi Daniele Ganser, je skrivaj oblikovala zgodovino povojne Evrope. Ko je berlinski zid že padel, ko se je Sovjetska zveza razletela in ko je bilo hladne vojne nepreklicno konec, je parlamentarna preiskava v Italiji potrdila in na stežaj razkrila to, kar se je do tedaj le šušljalo in razglašalo le za teorijo zarote: da je namreč v Italiji – pa tudi v vseh drugih zahodnoevropskih državah (Francija, Španija, Portugalska, Nemčija, Belgija, Nizozemska, Danska, Švica, Avstrija itd.) – obstajala totalno zakamuflirana enota po imenu Gladio, ki naj bi izvirno skrbela za *zaledje,* če bi zahodno Evropo slučajno napadli Rusi, in ki se je kmalu prelevila v še bolj tajno, še bolj zarotniško orožje za miniranje zahodnih komunističnih partij, socialistov in drugih levičarskih skupin. Po II. svetovni vojni so v očeh Zahoda naciste in fašiste zamenjali komunisti. SZ in njeni sateliti. Zahodne sile so si zato rekle: kaj če nas Rusi presenetijo – tako kot nas je presenetil Hitler? Kaj če nas okupirajo? In kaj če spet ne bomo pripravljeni? Zoprno. In tako so zahodne sile sklenile, da bi bilo

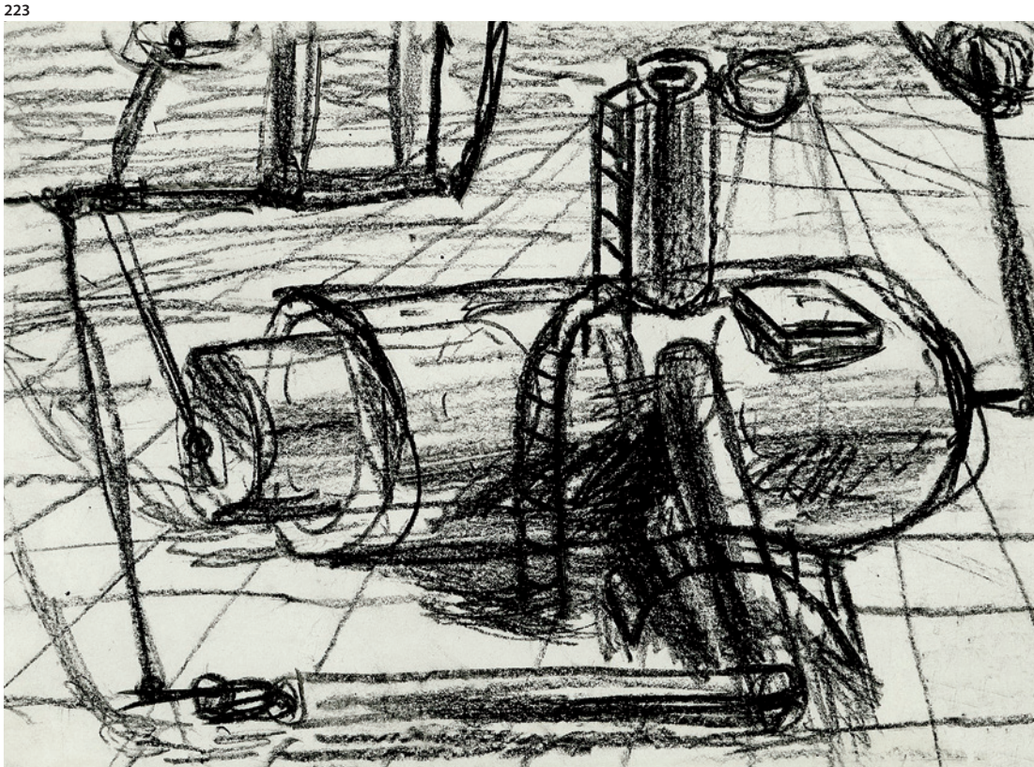
**221** Janez in hči Asja v porodnišnici, Ljubljana, 1990
**222** Janezov portret mame v kubističnem stilu, Ljubljana, 1989
**223** Janezova skica za prostorsko postavitev v tehniki oglja, Ljubljana, 1991

najbolje, če pod okriljem Nata in pod taktirko Pentagona, CIE in britanske tajne službe MI6 organizirajo posebne zaledne enote (*stay-behind*), ki bi jih oborožili, opremili in izmojstrili v vseh možnih tehnikah gverilskega bojevanja, sabotaže, kontrašpijonaže in high-tech komuniciranja. Če bi prišlo do komunistične invazije, bi te enote, skrite v zaledju, za sovražnikovimi linijami, organizirale odpor.

A kot rečeno, te enote, ki so se v različnih državah skrivale za različnimi imeni (izraz Gladio je postal sinonim za vse), so se kmalu prelevile v ilegalno, antidemokratično, pučistično, teroristično silo ludlumskih razsežnosti, ki je na vse mogoče in nemogoče načine – pogosto v spregi z desničarskimi teroristi, fašisti in eks naciji – preprečevala, da bi v zahodni Evropi na oblast prišle povsem legalne komunistične partije. Kar seveda pomeni, da se je Natova skrivna vojska vmešavala v notranjo politiko zahodnih demokracij. V nekaterih bolj, v drugih manj – pač odvisno od tega, kako veliko nevarnost so predstavljale komunistične partije v posameznih državah. V Italiji najbolj: komunistična partija je bila tam zelo močna. Plus: ameriški predsednik Harry Truman, eden izmed glavnih arhitektov hladne vojne, je takoj oznanil, da je Italija ključnega strateškega pomena in da je treba narediti vse, da komunisti ne pridejo na oblast. Če bi padla Italija, bi padla kompletna zahodna Evropa. Aldo Moro je v enem izmed pisem, ki jih iz ujetništva ni nikoli odposlal, poudarjal, da so v destabilizacijo Italije vpletene tudi neka tajna organizacija in tuje zahodne obveščevalno-varnostne službe. Organizacija Gladio naj bi v spregi s tajnimi službami, pučistično ložo P2, *državo v državi,* in neofašističnimi organizacijami a la Ordine Nuovo, Avanguardia Nazionale in Fronte Nazionale režirala *strategijo napetosti.* Le zakaj bi čakali na komunistično invazijo, če pa lahko komunistom zadamo preventivni udarec? Kar so tudi storili: teroristične bombne atentate, ki so jih zagrešili neofašisti in ultradesničarji, so pripisovali levičarskim skrajnežem, s čimer so levico pogubno kompromitirali.

222

223



224

225

# Ljubljana

Oblikovna za Janeza vendarle ni postala naslednja osnovna šola. Tokrat je vse zanimalo to, kar je zanimalo tudi njega – umetnost. Za glasbo je bil povsem nenadarjen, zato na koncerte ni hodil kaj dosti. Včasih je šel s sošolci v Palmo, na večere starega rocka, ali pa ob nedeljah v K4, v roza disko, češ da je takrat najboljša muzika, a je potem drugim pustil, da so se zrinili pred oder, medtem ko je sam stal zadaj, distancirano, s pivom v roki. Ni mu potegnilo. Nedelja ali torek – muzika se mu je zdela ista. Ko so vsi poslušali U2, je tudi sam kupil nekaj plošč, a jih ni potem nikoli poslušal. Glasbo je poslušal le v kinu. Da ga je potegnila, jo je moral tudi videti. Glasbo je gledal skozi filme, skozi soundtracke. Čas je bil, da se iz velikega mesta premakne v velemesto. Ko je bil v tretjem letniku, je Klinični center organiziral sindikalni izlet v Pariz – in mama ga je vzela s sabo. Pariz je poznal le iz filmov. In ker ga je poznal iz filmov, je bil nad njim – v živo – fasciniran. Metro. Center Georges Pompidou. Impresionisti. Mama jih je hotela na vsak način videti. Toda njegov prvi stik z velemestom je bil sindikalističen – capljanje okrog, zvečer so nekaj pojedli in potem spanje. V Louvre ni šel. Ni hotel. Niti na hitro, da bi zrušil rekord v hitrostnem ogledu Louvra iz Godardove *Nesposobne tolpe*.

226

227

**224** Janez slika krajino na Jelovici, 1992
**225** Janez proti koncu srednje šole, Murska Sobota, 1992
**226** Janezova študija nadrealistične pokrajine v tehniki svinčnika, Ljubljana, 1991
**227** Janez pred Louvrsko piramido, Pariz, 1990
**228-229** Janezov dokument o opravljenem izpitu iz higienskega minimuma, Bergamo, 1989-94

# Milano

Če Janez in prijatelji niso muzicirali ali blazneli v Motionu, so gledali filme Gabrieleja Salvatoresa, ne toliko *Mediterranea,* ki mu je leta 1992 vrgel tujejezičnega Oskarja, ampak njegove prejšnje, predvsem *Marakeš ekspres,* road movie, v katerem so našli vse tisto, kar je imel v mislih Jack Kerouac, ko je pisal in doživljal *On the Road.* Film so prelevili v svoj fetiš, v svoj kult, ki so ga gledali znova in znova in znova, dokler ga niso znali na pamet in dokler se niso pogovarjali s citati. In ko so ga znali na pamet, so ga še vedno gledali in gledali in gledali in ob njem blazneli, kot bi v njem našli odsev svoje utopije, svoje gemeinschaft. *Marakeš ekspres* je bil *Motion* na cesti. Nič manjši talilni lonec od *Motiona* pa ni bil autogrill, zadnji pred Milanom, stegnjen čez avtocesto. Tu je Janez tezgaril ponoči, kot nekak tuttofare – blagajničar, natakar in terapevt. Klientela je bila pestra: neprespani turisti, ki niso vedeli, kaj hočejo, mularija, ki se je ekstatično – no, ekstazijsko – vračala iz diskotek, težaki, ki so ga maltretirali, pijanci, katastrofisti, izsiljevalci, pistolerosi, Maročani in Senegalci, fuck-you friki, marginalci, ki so vanj zmetali vse svoje frustracije, prostitutke, ki so ga potegnile za 30.000 lir, in mentalni hendikepiranci, ki so ga potegnili za 100 lir. Janez se je počutil, kot bi bil na robu noči, sredi New Yorka. Šef mu je rekel le: »Če bo kaj narobe, samo pritisni ta gumb.« Včasih je pritisnil. In prišla je policija. Prepozno. Včasih pa je kdo potreboval le spoved – s koltom v roki. Janez je raje iskal svojo zgodbo.

# Zaliv

Leta 1988 je bilo iraško-iranske vojne konec. Šatt al-Arab, edini iraški izhod na morje, je ostal tam, kjer je bil pred vojno – na iranski strani. Irak je bil ekonomsko povsem izčrpan, toda imel je četrto najmočnejšo vojsko na svetu in karizmatičnega despota, Sadama Huseina. Iraški dolg je znašal 70 milijard dolarjev, med upniki pa je bil tudi Kuvajt, ki je med vojno načrpal več nafte,

228

UNITÀ SOCIO SANITARIA LOCALE N° 32

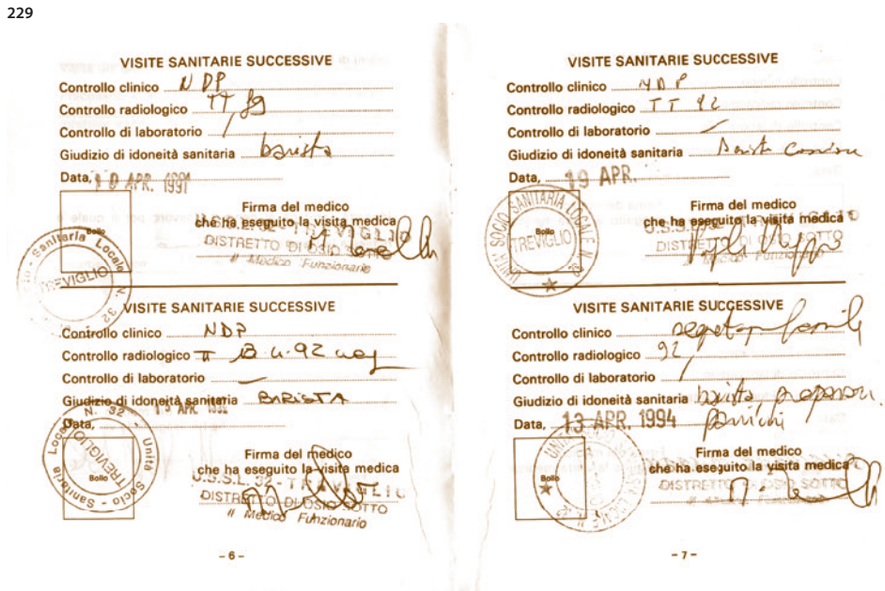
24047 TREVIGLIO (Bg)

LIBRETTO DI IDONEITÀ SANITARIA

(Legge 30 aprile 1962, n. 283)
(D.P.R. 26 marzo 1980, n. 327)

CASA EDITRICE ICA - M

229


VISITE SANITARIE SUCCESSIVE
Controllo clinico
Controllo radiologico
Controllo di laboratorio
Giudizio di idoneità sanitaria
Data,
Firma del medico che ha eseguito la visita medica
Il Medico Funzionario

VISITE SANITARIE SUCCESSIVE
Controllo clinico
Controllo radiologico
Controllo di laboratorio
Giudizio di idoneità sanitaria
Data,
Firma del medico che ha eseguito la visita medica
Il Medico Funzionario

- 6 -

VISITE SANITARIE SUCCESSIVE
Controllo clinico
Controllo radiologico
Controllo di laboratorio
Giudizio di idoneità sanitaria
Data,
Firma del medico che ha eseguito la visita medica

VISITE SANITARIE SUCCESSIVE
Controllo clinico
Controllo radiologico
Controllo di laboratorio
Giudizio di idoneità sanitaria
Data,
Firma del medico che ha eseguito la visita medica

- 7 -

kot bi je smel. In seveda, črpal jo je tudi na iraškem teritoriju. Sadam je trdil, da je Irak z vojno proti Iranu rešil celo regijo in da zato zasluži višjo ceno nafte, odpis dolga, poplačilo ukradene nafte in izhod na morje. Kuvajt ni trznil, Sadam je oznanil, da Kuvajt proti Iraku vodi *ekonomsko vojno.* In 2. avgusta 1990 so tri divizije iraške republikanske garde *preventivno* vkorakale v Kuvajt, ki ni nudil odpora. Sadam je rekel: »Če je lahko Izrael okupiral palestinsko ozemlje, potem lahko tudi mi okupiramo Kuvajt!« In ker ga ni nihče odvrnil od okupacije, je mislil, da ima proste roke, v resnici pa je padel v past. Amerika, ki ji je poveljeval Bush starejši, je začela hitro ustvarjati vojno klimo, emocionalno histerijo in konsenz o brezpogojni nujnosti vojaškega posega, sestavljati vojaško koalicijo, blokirati diplomatske rešitve in rožljati z ultimati. Savdski kralj Fahd je *nasedel,* zaprosil za pomoč in dovolil, da se ameriška vojska izkrca in nastani na sveti zemlji. In 17. januarja 1991 se je začela I. zalivska vojna. Trajala je mesec in pol. Umrlo je 100.000 iraških vojakov in 3.500 civilistov, toda Sadam, ki se je iz ameriškega prijatelja prelevil v ameriškega sovražnika št. 1, je ostal na oblasti, pa četudi naj bi kar 60% raket, izstreljenih med zalivsko vojno, ciljalo njegovo glavo. A po drugi strani – stari Bush bi lahko zavzel Bagdad, pa ga ni. Ustrašil se je, da bi Sadamov padec destabiliziral Irak in ga raztreščil, tako da bi se šiiti povezali z Iranom, Kurdi pa bi ustanovili svojo državo. Bush je Sadama na oblasti pustil zato, da bi lahko zatrl upor šiitov in Kurdov.
Jean Baudrillard je tik pred začetkom I. zalivske vojne rekel: »Zalivska vojna se ne bo zgodila.« In ko se je končala, je rekel: »Zalivska vojna se ni zgodila.« Nekateri so gledali kot teleta: kako se lahko ne zgodi nekaj, kar se je zgodilo? Drugi so rekli, vau, kul aforizem! In to potem ponavljali. Aforizem so razumeli dobesedno. In ironija je v tem, da ga je treba razumeti dobesedno, le da to ni aforizem, ampak matem, za katerim je dolga pot. Baudrillard je ob koncu šestdesetih objavil knjige *Sistem objektov, Potrošniška družba* in *Za kritiko politične ekonomije znaka,* v katerih je opozoril, da je lahko kapitalizem preživel le tako, da je povečal povpraševanje. Povpraševanje je lahko povečal le tako, da je povečal trošenje. In trošenje je lahko povečal le tako, da je družbo s forsiranjem marketinga, pakiranja, dizajniranja, razstavljanja, mode, iluzij, fantazij, medijev in spektakla spremenil v sistem znakov – blago ni imelo več le uporabne in menjalne vrednosti, ampak tudi znakovno, ki je postala motor trošenja in potrošniške družbe. Ker produkcija ni bila več temelj družbe, tudi delo ni bilo več to, kar je bilo: delo je bilo zdaj trošenje, konzumiranje. In posledično: delavski razred ni bil več subjekt revolucije. Marksistična revolucija itak ni bila več mogoča – mogoč je bil le še revolt proti potrošniški družbi. V naslednjih dveh knjigah, *Zrcalu produkcije* in *Simbolni vrednosti in smrti,* je to še zaostril, ko je edino možno alternativo kapitalistični organizaciji družbe našel v simbolni menjavi, značilni za *primitivne,* predmoderne družbe, ki niso temeljile na produkciji, produktivnosti in uporabnosti, ampak v antiproduktivnem žrtvovanju, ki v zameno noče ničesar. Ergo: predmoderno družbo definira simbolna menjava, moderno družbo definira produkcija, postmoderno družbo, v kateri živimo, pa definira simulacija, sicer eskalacija moderne potrošniške družbe in znakovne menjave.

**230** Janez in njegova soproga Sandra, Opatija, 1992

Jasno, pod simulacijo je štel vse, kar je simuliralo realnost – TV, cyberspace, virtualno realnost. Družba simulacije je pomenila konec politične ekonomije, konec Marxa, konec revolucije, konec modernosti, konec produkcije, konec dela – delo je le še znak tvoje družbene pozicije, tvoja plača nima več nobene realne zveze s tem, kar počneš, realnost je zamenjala hiperrealnost simulacij, produkcijo in razredni boj pa igra znakov, slik in spektaklov, ki kodificirajo in organizirajo novi družbeni red, v katerem so razredne, politične, socialne in kulturne razlike izgubile smisel in moč. Še huje: sesule so se vase, druga v drugo, implodirale. Ne določa več ekonomija kulture, ampak kultura določa ekonomijo. Posledice tega je popisal v mnogih knjigah, recimo v: *Simulaker in simulacija, Fatalne strategije, Transparentnost zla, Iluzija konca* in *Popolni zločin:* simulacije realnosti – produkt entertainmenta, medijev, novih tehnologij, nakupovalnih centrov, filmov, stalnega fluksa slik, Disneylanda ipd. – so bolj intenzivne in bolj realne od same realnosti, ki se je spremenila v puščavo. Svet je postal transparenten. Subjekt je le še pasivni ekran, zrcalo slik, ki so brez referenta, brez realnosti in brez smisla – nanašajo se le še nase. Komunizem je padel, kapitalizem je integriral bivše komunistične režime, režimi so integrirali bivše disidente – konflikta ni več. Tudi alternative, opozicije, močnih idej in demokracije ni več, ker realnost ni več mogoča. In eliminacija realnosti je bila popolni zločin. Simulacije so zadnje sledi realnosti, ki je izginila – sledi, ki ustvarjajo iluzijo realnosti. Zalivska vojna se ni zgodila – bila je le medijski spektakel.

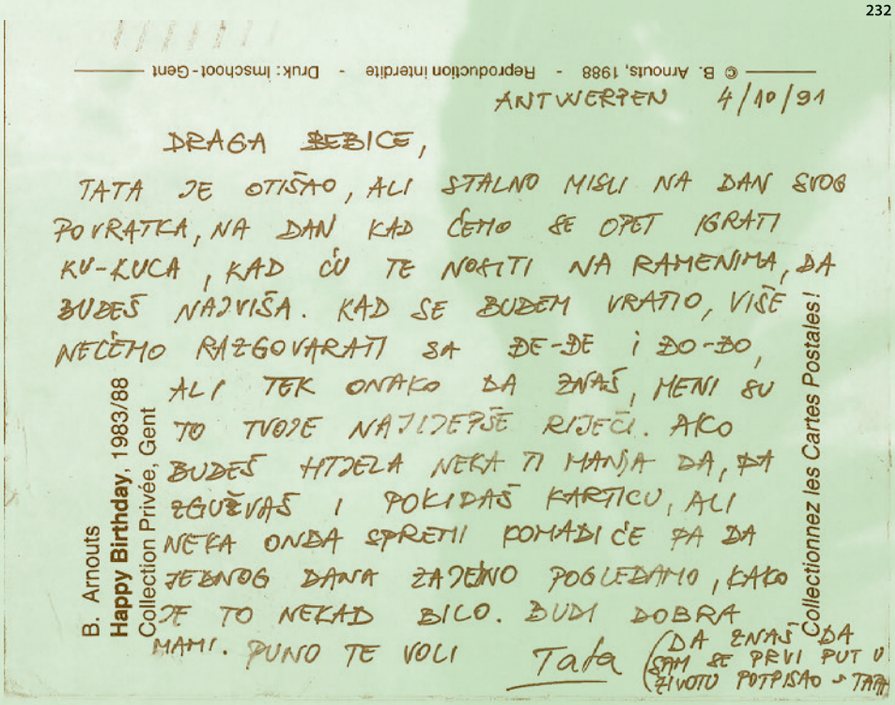
230

## Slovenija

26. junija 1991 se je Slovenija osamosvojila. Naslednji dan se je v Sloveniji začela vojna. Trajala je 10 dni. JLA se je umaknila iz Slovenije. Tudi z Metelkove. Ko je bilo te vojaške evakuacije konec, so se vojne začele na Hrvaškem in v Bosni. V naslednjih letih je umrlo 200.000 ljudi, 3 milijone pa jih je zbežalo. Mnogi v Slovenijo. Janez je dobil štipendijo za Belgijo, tako da je sezono 1991/92 preživel v Antwerpnu. Malce ga je grabila slaba vest, ker je Sandro pustil samo z Asjo, toda obenem je vedel, da v Sloveniji ne bi imel od česa živeti. Nekaj mesecev prej je gladovno stavkal Dragan Živadinov. Na delovno mizo kulturnega ministra Andreja Capudra je s flomastrom napisal svoje zahteve: prvič, da se objavi nacionalni kulturni program, drugič, da se pri financiranju kulture spremeni odnos med institucionalno in neodvisno umetniško produkcijo, in tretjič, da Ljubljana postane kulturna prestolnica Evrope. Potem so ga iz ministrove pisarne odnesli. Z Miranom Moharjem sta z lego kockami izpisala naslovnico Mladine: Ljubljana – kulturna prestolnica Evrope.
Janez od lego kock ni mogel živeti. Štipendije ni imel več, zato mu je po glavi donel štikel Idolov: »Dok sam ja studirao, ona je radila«. Sandra je delala na Tanjugu, počasi pa se je že premikala proti asistiranju na Fakulteti za družbene vede, četudi še ni imela slovenskega državljanstva. Ko

231

232



B. Arnouts
**Happy Birthday**, 1983/88
Collection Privée, Gent

Collectionnez les Cartes Postales!

ANTWERPEN 4/10/91

© B. Arnouts, 1988 - Reproduction interdite - Druk: Imschoot-Gent

DRAGA BEBICE,

TATA JE OTIŠAO, ALI STALNO MISLI NA DAN SVOG POVRATKA, NA DAN KAD ĆEMO SE OPET IGRATI KU-KUCA, KAD ĆU TE NOSITI NA RAMENIMA, DA BUDEŠ NAJVIŠA. KAD SE BUDEM VRATIO, VIŠE NEĆEMO RAZGOVARATI SA DE-DE I DO-DO, ALI TEK ONAKO DA ZNAŠ, MENI SU TO TVOJE NAJLJEPŠE RIJEČI. AKO BUDEŠ HTJELA NEKA TI MANJA DA, PA ZGUŽVAŠ I POKIDAŠ KARTICU, ALI NEKA ONDA SPREMI KOMADIĆE PA DA JEDNOG DANA ZAJEDNO POGLEDAMO, KAKO JE TO NEKAD BILO. BUDI DOBRA MAMI. PUNO TE VOLI Tata (DA ZNAŠ DA SAM SE PRVI PUT U ŽIVOTU POTPISAO - TATA)

je namreč Jugoslavija razpadla, je Janez Janša slovensko državljanstvo dobil avtomatično, medtem ko sta Sandra in Asja nanj čakali še 6 let. Po rojstvu Asje so Janeza in Sandro na občini pozvali, naj se izjasnita glede državljanstva svoje hčerke. Izjasnila sta se sicer za slovensko, toda rekli so jima, da lahko Asja dobi slovensko državljanstvo le, če se ne moreta dogovoriti, katerega od njunih republiških državljanstev bo imela, hrvaškega (Janez) ali bosansko-hercegovskega (Sandra). Kul, sta rekla, potem pa naj ima hrvaško državljanstvo. Ne da je to tedaj kaj pomenilo.
Janez pa Jana Fabra ni oznanjal le v Mladini, ampak tudi v drugih revijah (Problemi, Oko, Maske, Likovne besede, Quorum, Rival, Start). Leto prej je objavil celo spremno študijo v katalogu Fabrove predstave *Steklo v glavi bo iz stekla,* ki je vključeval fotografije Helmuta Newtona, toda v Antwerpnu se je lahko končno posvetil totalnemu študiju literature, teorije gledališča

**231** Hči Asja na gradbišču avtoceste Reka – Trst v Matuljih, 1991
**232** Janezova razglednica iz Antwerpna hčerki Asji, 1991
**233** Janez doma v svoji sobi, Ljubljana, 1992
**234** Janez pred svojimi kartonastimi skulpturami, Ljubljana, 1992

in performansa ter kakopak Jana Fabra, ki ga je spustil v svoj arhiv, tako da si je lahko tudi sam ustvaril odličen arhiv. Debatiral je z njim, z njegovimi sodelavci in s svojim mentorjem, Carlosom Tindemansom, velikim motivatorjem. Fabre, ki mu je dovolil, da je iz njegove pisarne telefonaril domov, ga je jemal s seboj na turneje, v Nemčijo in Francijo, tako da mu ni preostalo drugega, kot da je začel o Fabru pisati knjigo. Kadar ni pisal knjige, je pisal Asji: »Draga bebice. Tata je otišao, ali stalno misli na dan svog povratka, na dan kad ćemo se opet igrati ku-kuca, kad ću te nositi na ramenima, da budeš najvišja. Kad se budem vratio, više nećemo razgovarati sa đe-đe i đo-đo, ali tek onako da znaš, meni su to tvoje najljepše riječi. Ako budeš htjela neka ti mama da, da zgužvaš in pokidaš karticu, ali neka onda spremi komadiće pa da jednog dana zajedno pogledamo, kako je to nekad bilo. Budi dobra mami. Puno te voli – tata. Da znaš da sam se prvi put u životu potpisao tata.«

## Ljubljana

Janeza, dijaka oblikovne, politika ni zanimala. Osamosvojitev Slovenije je komaj registriral. Vojna je zdrvela mimo njega. Njegovi domovinski občutki so bili pod ničlo. Antinacionalistični. Nobenega veselja. Do Jugoslavije in besede *komunizem* je gojil simpatije. Tudi do Bosancev – in *Bosancev.* Verjetno zato, ker se je počutil kot *Bosanec* v Sloveniji. Toda razumel je, da se je Slovenija zdaj zmanjšala za Beograd in Zagreb. Stara mama, zavedna partizanka in sekularna komunistka iz knapovske družine, ki se je mašam že zelo kmalu uprla in ki se je z ono drugo staro mamo, vernico iz Šiške, odlično razumela, je bila do Pučnikove linije, Demosovega antikomunizma in Janeza Janše, ki se je z Roške zavihtel med stebre koalicije Demos in za obrambnega ministra prve vlade, skeptična. Janez tudi. Stara mama mu je še enkrat povedala, kako je šla v partizane, kako so verjeli, da delajo dobro in da bo marksizem odpravil revščino, in kako v Jugoslaviji ni bilo tako kot v

233

234

filmu *Priznanje,* ki so ga tedaj vrteli na TV. Toda ko je Slovenija prelomila z Jugoslavijo, je Janez prelomil z introvertiranostjo. Ko se je Slovenija začela odpirati, se je začel odpirati tudi on. Ko se je Slovenija nehala bati JLA, se je on nehal bati punc. Da bi postal filmski kritik, ga je minilo. Tudi stripi so ga minili. Hotel je postati slikar. In se vpisati na Akademijo. Bil je fan Neue Slowenische Kunsta, toda ne tako velik, da bi si – tako kot mnogi njegovi sošolci – natikal vojaške plašče in vzklikal »Was ist kunst?« Bolj je tripal na slikarski duet Veš slikar svoj dolg. Tu je bilo manj ideologije in več poezije. Aprila 1992 je zaradi nepremostljivih razhajanj v sami koaliciji Demosa padla Demosova vlada, ki je prišla na oblast leta 1990. Novo vlado, v kateri je bil Janez Janša spet obrambni minister, je sestavil Janez Drnovšek, bivši predsednik Jugoslavije, po novem predsednik LDS, ki je jeseni zmagala tudi na parlamentarnih volitvah.

235

**235** Janez v koči na Jelovici, 1995
**236** Janez Janša, scenografija za eksperimentalno predstavo *Si bral časopis iz leta 2045? Vojna je bila.* Režija: Corrado Accordino, Teatro San Luigi, Muggiò, Milano, 1992
**237** Detajl iz Janezovega in Paolovega ateljeja v Milanu, 1992
**238** Janezovo dekle Božena v ateljeju v Milanu, 1992
**239** Janez v begunskem centru, Novo mesto, 1993
**240** Janezovi prijatelji Mato, Tatjana, Dominik in Jon, Novo mesto, 1993
**241** Paolo in Janez, Novo mesto, 1992 (foto: Dominik Hudoklin)

## Bergamo

Janez je v disku Motion zagledal bejbo z nervoznim imidžem: tanke noge, močna kolena, vitko telo, bujne prsi, velike oči, minica a la kilt, frizura a la Robert Smith, visoki čevlji via Dr. Martens. Tudi ona je zagledala njega. Začela sta se spogledovati, zapeljevati, se družiti, rajcati – seznanila ga je s Kieslowskim, z njegovim *Dvojnim Veronikinim življenjem.* Na kaseti. V italijanščini. Doppiato. V pravem trenutku: ravno tedaj je pisal seminar iz Ernsta Lubitscha. Za razliko od prijatelja Paola, ki ga je vpeljal v action painting, ga je ona vpeljala v art film – odpeljala ga je celo v kino, v katerem je prvič v življenju gledal film, ki ni bil sinhroniziran v italijanščino, ampak podnaslovljen. Spet Kieslowskega. Ker so bili podnapisi zanj nekaj povsem novega, se je hudo mučil, a vztrajal – ne zato, ker bi ga tako zelo zanimal film, ampak zato, ker ga je tako zelo zanimala ona. Tudi on je zanimal njo. In to je bilo vse. Brez konzumacije. Bila je ravno to, kar potrebuje umetnik, si je mislil Janez – bejba, ki s tabo noče do konca, ampak te raje predstavi svojemu fantu. Corrado Accordino, njen fant, je bil dramatik

236

237

238

239

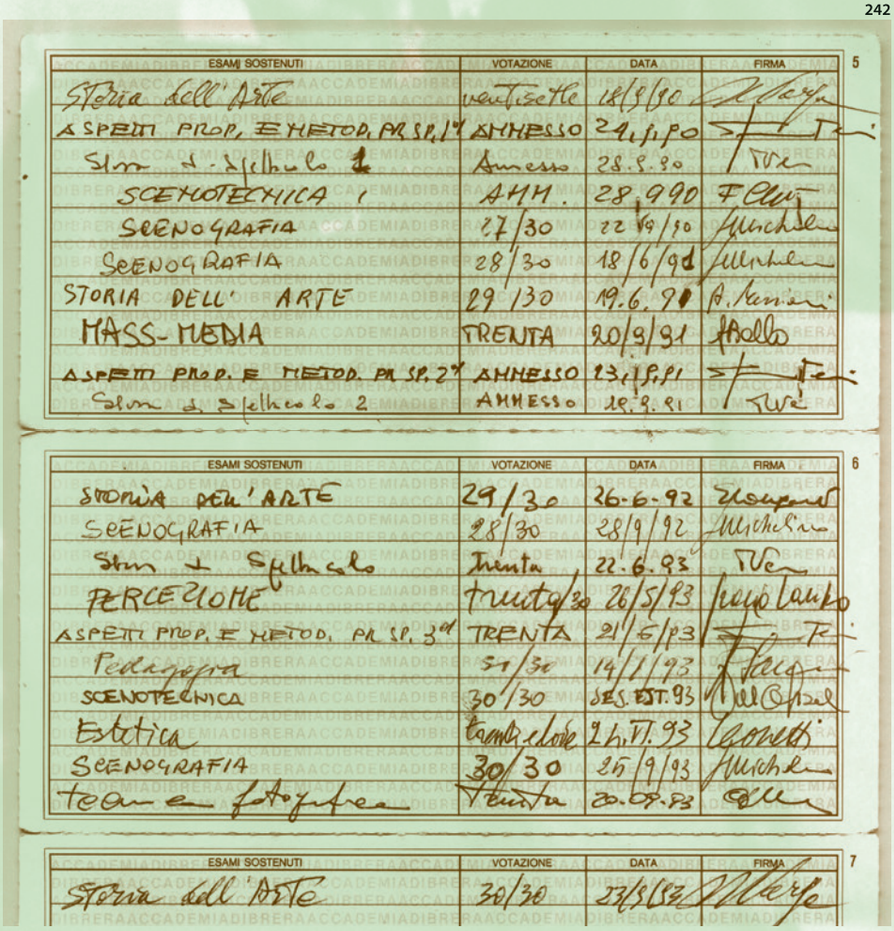
240

241

in režiser underground predstav, Beckett iz Brianze, ki je ravno pripravljal komad *Si bral v časopisu, leta 2045 je bila vojna.* In ker je potreboval scenografa, je lahko Janez – leta 1992 – izdelal svojo prvo scenografijo. Obenem pa je v slikarstvu vse bolj eksperimentiral – na sliko je spravil akcijo. Forme so se izgubile. Slikal je v Paolovem ateljeju, običajno z lakom za avtomobile, ki so ga tudi žgali – v zaprtem prostoru! Umetnost je nevarna. Ogrozi zdravje. Vdihaval je strup, ki je dišal po umetnosti.
Železno zaveso je prvič prestopil, ko je že ni bilo več – septembra 1992. Paolova mama je rekla, da potrebujejo nekaj prostovoljcev, ki bi v Slovenijo, v Novo mesto, v begunsko taborišče, odpeljali humanitarno pomoč. Z avtom, ki pa je postal njihov *Marakeš ekspres*. Bili so prva ekipa prostovoljcev, ki je prišla iz Italije. In tudi doživeli so vse tisto, kar običajno doživijo pionirji – Trst, ki jih je pregnal, šivalni stroj, ki je postal pain in the ass, carino, ki jih je za eno noč prizemljila, begunce iz jugoslovanskih vojn, predvsem muslimane, ki jih zaradi avtomobilske registracije BG (BG = Bergamo in Beograd) najprej niso bili ravno veseli in s katerimi so potem vendarle našli skupni jezik, nesporazume, ki so prišli s teritorijem, žurke, ki so prišle z zidanico, špile, ki so prišli s kitarami, in ljubezen. Janez se je razhodil s Silvio in shodil z Boženo, ki je poskrbela, Ada je bil njegov stik s Slovenijo intenziven. In nepozaben. Pela je tako, kot je izgledala. Sexy. Janez je potem dve leti, do konca akademije, ki jo je končal z diplomo o Lorenzu Vianiju, zelo ekspresivnem – in hudo melanholičnem – slikarju in pisatelju, in z najboljšo možno oceno (110 plus), kolobaril med Milanom in Novim mestom. Ko sta se razšla, je rekel: »Fuck off! Dovolj imam tega – nikoli več se ne bom vrnil v Slovenijo!«

**242** Janezov indeks z Akademije lepih umetnosti Brera, Milano, 1993

**242**



| ESAMI SOSTENUTI | VOTAZIONE | DATA | FIRMA |
|---|---|---|---|
| Storia dell'Arte | ventisette | 18/5/90 | |
| ASPETTI PROD. E METOD. PR. SP. 1° | AMMESSO | 24.5.90 | |
| Sem. d. Spettacolo 1 | Ammesso | 28.5.90 | |
| SCENOTECNICA 1 | AMM. | 28.9.90 | |
| SCENOGRAFIA | 27/30 | 22/9/90 | |
| SCENOGRAFIA | 28/30 | 18/6/91 | |
| STORIA DELL' ARTE | 29/30 | 19.6.91 | |
| MASS-MEDIA | TRENTA | 20/9/91 | |
| ASPETTI PROD. E METOD. PR. SP. 2° | AMMESSO | 23.5.91 | |
| Sem. d. Spettacolo 2 | AMMESSO | 18.9.91 | |

| ESAMI SOSTENUTI | VOTAZIONE | DATA | FIRMA |
|---|---|---|---|
| STORIA DELL'ARTE | 29/30 | 26.6.92 | |
| SCENOGRAFIA | 28/30 | 28/9/92 | |
| Sem. d. Spettacolo | Trenta | 22.6.93 | |
| PERCEZIONE | trenta/30 | 26/5/93 | |
| ASPETTI PROD. E METOD. PR. SP. 3° | TRENTA | 21/6/93 | |
| Pedagogia | 30/30 | 14/1/93 | |
| SCENOTECNICA | 30/30 | SES. EST. 93 | |
| Estetica | trentacinque | 2.h.VI.93 | |
| SCENOGRAFIA | 30/30 | 25/9/93 | |
| Teoria fotografica | Trenta | 20.09.93 | |

| ESAMI SOSTENUTI | VOTAZIONE | DATA | FIRMA |
|---|---|---|---|
| Storia dell'Arte | 30/30 | 23/5/92 | |

## Amerika

Leta 1992, še pod Bushem starejšim, je Francis Fukuyama, eden glavnih ideologov neokonzervativne politike, objavil knjigo *Konec zgodovine in zadnji človek,* ki je postala hit in mantra devetdesetih. Fukuyama je oznanil, da je po padcu berlinskega zidu ideološke evolucije človeštva konec – zmagala sta liberalna demokracija in prosti trg. Pika. Vse konkurenčne oblike vladanja – monarhije, fašizem, komunizem, hunte, zasebne diktature – so se zlomile, razpadle in se umaknile liberalni demokraciji, ki je zadnja stopnja v ideološki evoluciji človeštva. Zadnja oblika človeka. In ker liberalne demokracije ne žrejo defekti, iracionalnosti in protislovja, ki so žrli in razžrli druge oblike vladanja, se je razvilo človeštvo do ideala, ki ga ni več mogoče izboljšati. Vsa vprašanja so dobila odgovore – principi liberalne demokracije so večni, nezgrešljivi, nepremagljivi. Človek je prišel do konca, zgodovine je konec. In to ne velja le za Zahod, ampak tudi za Vzhodno Evropo in Azijo, Južno Ameriko in Bližnji vzhod. Začela se je Univerzalna zgodovina človeštva, v kateri vse družbe čaka obljubljena dežela – liberalna demokracija. In res, teza o koncu zgodovine je postala himna in trademark devetdesetih. Ljudje so imeli občutek, da živijo zunaj zgodovine, pa četudi so njihova dvorišča tresla stalna bombardiranja Iraka, balkanske vojne, Srebrenica in Ruanda. Če bi vprašali Fukuyamo, bi rekel, da so bile vse vojne, tragedije in katastrofe v devetdesetih le porodni krči liberalne demokracije, le davek na prilagajanje eni, enotni, unikatni, vseobsegajoči, zmagoviti, zadnji ideologiji – nihče ni rekel, da liberalna demokracija pride brez krvi. Devetdeseta so se prelevila v dolgo, slepo, brezciljno potrjevanje, da je *zgodovine konec.* Kar je bilo kakopak v veliko uteho ljudem iz nekdanjega vzhodnega bloka, ki so jim govorili, da je zadnja stopnja v evoluciji človeštva komunizem. Precenili so Marxa – in podcenili Hegla.

## Ženska, ki nenehno govori

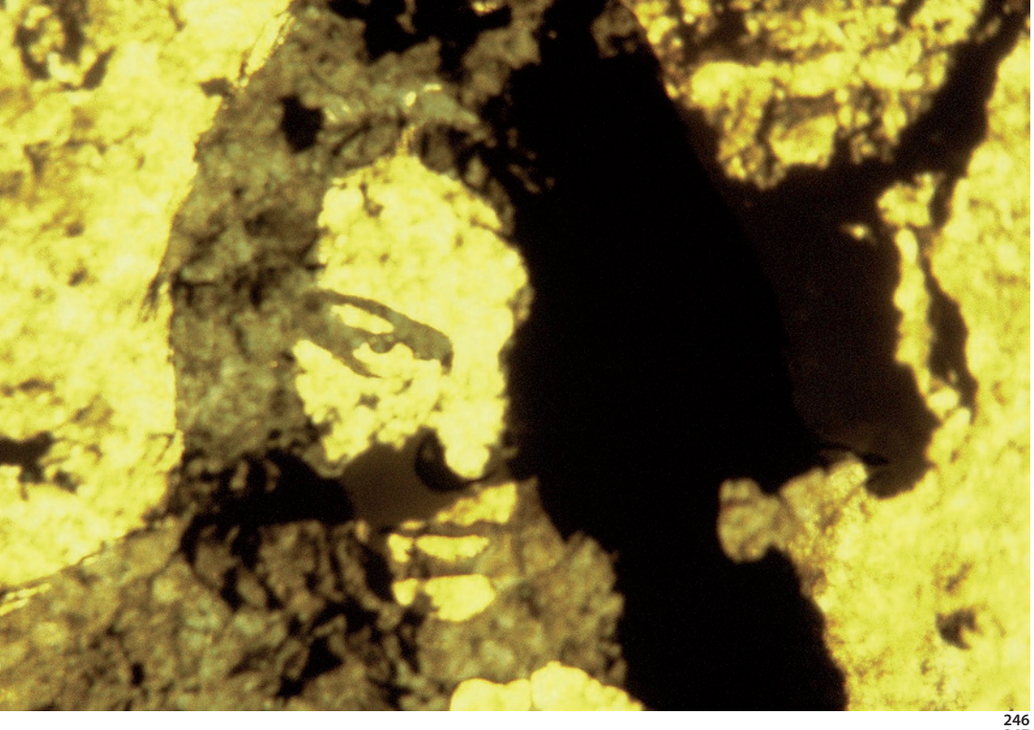
*Ženska, ki nenehno govori*, se je leta 1993 od *Kanona* odcepila in mutirala v samostojen projekt – v prvi profesionalni projekt, v največji projekt, kar jih je kdaj izpeljal, v projekt, ki je naredil velike valove, v projekt, o katerem so vsi govorili, še preden so ga videli. Ali bolje rečeno: še preden ga niso videli. Nekateri *Kanona* niso videli v celoti, ker je tako odločil žreb – *Pentagona,* dela projekta *Ženska, ki nenehno govori,* pa moški niso smeli videti, toda ne zato, ker je tako odločil žreb, ampak zato, ker je tako odločil režiser, Janez Janša. S tem, da je moški publiki ogled *Pentagona* prepovedal, je pritegnil pozornost ter stopnjeval napetost in skrivnostnost. Vsi so se spraševali: Le kaj takega se zgodi v *Pentagonu,* da ga moški ne smejo videti? Česa moška ušesa ne smejo slišati? Še toliko bolj, ker so ženski publiki pred vstopom v dvorano delili kondome: Le kaj naj ženska počne s kondomom, če ji je druženje z moškimi prepovedano? Lacanov matem, da »ni spolnega razmerja«, je doživel teatralizacijo. In reality-check. Toda to je bil šele začetek.

243
244

245

**243** Janez Janša, *Ženska, ki nenehno govori – Pentagon,* Cankarjev dom, Ljubljana, 1993. Na fotomontaži Metka Trdin. (foto: Milan Mrčun)
**244-245** Janez Janša, *Ženska, ki nenehno govori,* Ljubljana, 1993. Na fotomontaži Petra Govc, Metka Trdin.

Franci Zavrl – *Franci z Mladine, Franci z Roške, Franci z Iga* – je v okviru agencije Pristop ustanovil InArt, center za kulturni menedžment, ki ga je prevzel Andrej Drapal, komparativist, publicist in nekdanji direktor Radia Študent. In Drapal je Janši, ki je rekel, da »umetnost obstaja samo zato in samo tako, če se jo uniči,« in še nekaterim mlajšim umetnikom, recimo Peljhanu, rekel, da so voljni producirati njihove projekte. Janša je bil presenečen, ko je ugotovil, da bo njegov projekt prezentiran v Cankarjevem domu in da bo za to dobil celo honorar. Umetnikom, ki so tedaj delali neodvisno, v alternativni produkciji, se pač ni zdelo samoumevno, da so za svoje delo plačani. Država je financirala institucionalne kulturne projekte, ki so služili etabliranemu, *nacionalnemu* interesu, medtem ko je alternativne, neodvisne projekte prepuščala no-budget fanatizmu.
Projekt *Ženska, ki nenehno govori,* je bil sicer dvodelen, toda v resnici je bil več kot to – *primer celostne umetnine.* Šel je onstran teatralnega, a tudi onstran realnega. Inscenacijo je razpršil v svet. Realnost je postala del mizanscene, del formata, verzija *resničnostnega šova.* Imel je dolg uvod, ki se je dogajal na ljubljanskih ulicah, in imel je predpremiero, ki se je odvrtela v Novem mestu, nekdanji metropoli slovenske avantgarde. *Poligon,* drugi del projekta, namenjen obema spoloma, pa je iz Cankarjevega doma – na II. programu, v okviru Studia City, v oddaji *Ženska, ki nenehno gleda* – prenašala nacionalka, jasno, v slogu direktnega prenosa *nogometne* tekme, ki sta ga komentirali Nada Vodušek in Mirjam Milharčič-Hladnik. Še več, prenos *Poligona* je prekinila tiskovna konferenca. Predstava je nastajala zelo dolgo časa, počasi, material je prihajal postopoma, selektivno. Igralke so se morale odpreti, kajti igrale so same sebe. Barbara Novakovič je igrala Barbaro Novakovič, Petra Govc je igrala Petro Govc, Metka Trdin je igrala Metko Trdin, Mojca Dimec je igrala Mojco Dimec, Neda R. Bric je igrala Nedo R. Bric. In tega se od igralk v gledališču običajno ne pričakuje. Niti ne zahteva. Od ženske v gledališču pričakujejo in zahtevajo, da igra lik. Vprašanje je bilo: kako daleč mora ženska, da bi publiko prepričala, da ni le lik, ampak da je to ona, realna, resnična, enkratna in individualna? Kako daleč mora ženska, da bi publiko prepričala, da ne igra ženske? Kako daleč mora, da bi v to prepričala ženske? In kako daleč, da bi v to prepričala moške? In seveda: kdaj njena individualnost postane motnja? Kdaj torej njena individualnost postane avtodestruktivna? Kdaj ženska postane preveč ženska?
*Pentagon* in *Poligon,* ki sta predpremieri doživela na začetku januarja v Novem mestu, sta v Ljubljani – z vsem pompom in medijskim blitzem – debitirala ob koncu januarja, toda v petek, 29. januarja, je bilo na vrsti najprej *Prebujanje* igralk, ki se je začelo od 8.30 na različnih koncih Ljubljane, pač tam, kjer so igralke stanovale, le da so se na njihovih naslovih prebudile njihove dublerke. Potem so *igro* prevzele igralke, s čimer se je začel *En dan v življenju ženske, ki nenehno govori:* igralke so hodile po Ljubljani, se prebijale skozi pasaže Maximarketa, Komune in Mestnega gledališča, skozi avlo glavne pošte in Šestice, kjer so jedle, ogovarjale in poljubljale mimoidoče, nenehno govorile, se včasih steple (zaradi ene same vrtnice), si ogledale *Prvinski nagon,* Dunajsko pa zasule z jajci. V soboto se je v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma zgodil *Pentagon,* ki si ga je ogledalo 100 žensk, toda tistih 5 žensk,



246
247

248

**246-248** Janez Janša, *Ženska, ki nenehno govori,* Ljubljana, 1993. Na fotomontaži Neda R. Bric, Mojca Dimec Bogdanovski, Barbara Novakovič Kolenc.

ki naj bi nenehno govorilo, je molčalo. Bile so uniformirane: enaki črni kostumi, enake bele srajce. Njihovo *pantomimo* so hladno, klinično, kubrickovsko prekinjali vložki, menstruacija, depiliranje, hlačke in take reči. Njihova zgodba je zarotniška: sklenejo, da se bodo osvobodile, da bodo osvojile svet. Toda druga drugo stalno nadzorujejo, po potrebi brutalno, zato nikoli ne pridejo do konca – prej se zlomijo. Kolektiv se razbije, njihov projekt se ponesreči. Ena jih izda. In to tista, ki v kolektivu ne vzdrži in ki svojega individualizma ne more krotiti – tista, ki prva potegne glavo iz akvarija, polnega vode. Njeno telo preprosto zataji. Ko se zlomi, jo ostale žrtvujejo – mora se postriči. In zapustiti predstavo. V reprizi je ni več – in z vsako ponovitvijo je žensk manj. Dokler se v četrti ponovitvi ne ostriže še zadnja ženska. Oder pač »terja svojo daritveno žrtev,« kot je rekla Bojana Kunst. V teh petih ženskah so se zgostili vsi paradoksi zgodovine Ženske, ki je nenehno govorila, ujeta med Scilo biologije in Karibdo moške stereotipizacije – in bolj ko je govorila, bolj je bila neslišna. Andrej Drapal je bil verjetno prvi producent v zgodovini gledališča, ki predstave, ki jo je produciral, ni videl. Ker je ni smel videti.

No, ko so se v nedeljo ženskam v Linhartovi dvorani pridružili tudi moški, je *Pentagon* postal *Poligon.* Publika pred vstopom v dvorano ni dobila kondomov, teh zidov želje (teh zaves, teh špranj v steni, teh scenskih pregrad), ampak jajca, ki jih je bilo mogoče tolmačiti na različne načine: kot tisto, kar imajo moški, kot municijo, s katero lahko publika kaznuje predstavo in kot začetek nečesa novega – kot signal, da je pred njimi nekaj, kar čaka, da se rodi. In seveda, v *Poligonu* so ženske, ki nenehno govorijo, res govorile. Nenehno. Neprestano. Non-stop. Z razlogom: to, da neprestano govorijo, je edini način, da v moški družbi preživijo. In tako so Barbara Novakovič, Petra Govc, Metka Trdin, Mojca Dimec in Neda R. Bric pripovedovale svoje življenjske zgodbe – svoje avtobiografije. Pripovedovale so o svojih živčnih zlomih, o svojih poskusih samomora, o svojih strahovih, frustracijah in travmah, o svojih moških, o svojih očetih, o svojih materah, o svojih sestrah, tudi o Sneguljčici in Wilhelmu Tellu (ja, pozdravlja vas Joan Vollmer Adams Burroughs!), slačile hlačke (vsaka jih je imela po sedem!), se agresivno grabile za prsi, se patološko izpovedovale, razgaljale, samorazkrivale in izčrpavale, kot da bi hotele še enkrat postati meso teh Zgodb. Vse, kar so izrekale, so stalno ponavljale, bodisi stavke, ali pa le besede. Psihodrama se je spodvijala v psihoanalizo, ki se je razvijala v fantazije: ena je hotela postati zvezda, druga kraljica, tretja umetnikova žena, četrta umetnica in peta mit, tako potem njihove zgodovinske reference postanejo cesarica Marija Terezija, Cosima Wagner, Josephine Baker, Valetnina de Saint-Point in Barbara Novakovič, referenca sami sebi. Prisiljene so v igranje vlog. Če hočejo v moški družbi preživeti, morajo igrati vloge – in nenehno govoriti. Neda R. Bric postane kraljica – in ostale jo skušajo prepričati, da ni Neda R. Bric, ampak kraljica. Petra Govc, Mojca Dimec in Metka Trdin zlagoma ne vedo več, kdo so – včasih so vse tri Petra Govc, včasih so vse tri Mojca Dimec, včasih pa so vse tri Metka Trdin, Mojca Dimec reče: »Jaz nisem Mojca Dimec!« Neda R. Bric reče: »Jaz nisem Neda R. Bric!« In tako dalje. »Ti pa si Barbara Novakovič,« zavpijejo vse štiri Barbari Novakovič,

ki odvrne: »Jaz nisem Barbara Novakovič!« Barbara Novakovič ponavlja, da ni Barbara Novakovič, da ne igra več nobene vloge in da ji njene besede »nimajo več ničesar povedati«. Potem raztrgajo svoje fotografije. Pojavita se napisa: »To ni Ženska, ki nenehno govori!« In: »To ni gledališče!« Ženske morajo igrati – in naloga igralke je, da svojo vlogo, svoj lik, svoje replike, svoje besede ponavlja. Disciplinirano – do norosti. *Ponavljanje, norost, disciplina* ni le naslov Janševe knjige o Fabru, ampak tudi trademark nove identitete v tem postkolektivističnem, postzgodovinskem, postideološkem, postmedijskem času, ko identiteta vznikne le ob svoji ponovitvi in ko so simulirane identitete bolj žive od resničnih in avtentičnih. Predstava *Ženska, ki nenehno govori,* je načela vprašanje identitete v spremenjenih družbenih pogojih – v času, ko kolektivizma ni več in ko individualizem še ni rešitev. Ko razpade skupnost, ženskam ne preostane drugega, kot da začnejo igrati vloge. Da jih začnejo ponavljati. Repризirati. Tako kot to vedno počnejo gledališki igralci. Ženska moškega vedno prelevi v gledalca. Moški žensko vedno prelevi v igralko. Odnos med gledalcem in igralcem je le gledališka transsubstanciacija odnosa med moškim in žensko. Zato je Janšev teater tako obseden in fasciniran z žensko. V soboto je razpadla skupnost – v nedeljo pa je razpadel še individualizem. Nekatere gledalke so bile razočarane – zdelo se jim je, da ne gre za *žensko* predstavo, ampak za razosebljanje ženske, za moške stereotipe o ženski, kot so menstruacija, depiliranje, čvekanje, frizura. Da so igralke le nasedle Janši. Da to niso bile one. S tem so zgrešile poanto predstave, ki je vivisecirala svet, v katerem je tisto, kar je najbolj realno, najmanj verjetno, v katerem realno ne more več postati realno in v katerem morajo biti osebe hiperrealne, tako rekoč biografske, da bi sploh izgledale teatralno.
Druge ženske so trdile, da bi jih bilo sram, če bi med *Pentagonom* v dvorani poleg njih sedeli tudi moški. »Ženske smo pričakovale veliko in dobile malo,« je rekla Simona Furlan. »Ne vem, kaj so ženske pričakovale,« je rekla Petra Govc: »Morda so prišle s prevelikimi pričakovanji.« Marjana Ravnjak je spraševala: »Ali je ta predstava upravičeno namenjena samo ženskam?« Ženja Leiler je poudarila, da gre predvsem za provokacijo, »ki je namenjena obema spoloma in pa medijem,« in da v tej predstavi »ženske enostavno ni«. Tanja Lesničar-Pučko, ki je svojo recenzijo naslovila *Ženska ne obstaja,* je imela občutek, da si je režiser »zamislil, da bo iz njih končno naredil nje, ženske, da bodo z njegovo pomočjo spet našle same sebe«. Diana Koloini ni imela nobenih iluzij: »Ne zdi se mi predstava za ženske, temveč za medije.« Tudi Sandri Rekar je bilo vse jasno: »Že dolgo ne tako moške predstave.« Na Radiu Študent je odmevalo: »Ženske, ženske – karkoli bomo počele, bomo vedno ostale le ženske in naš svet bodo skušali razumeti različni Janezi in različni Janše. In tudi ko na oder spravljamo svoj svet, smo še vedno le morski prašički pod budnim očesom znanstvenika ... In sedeti v parterju in poslušati pet različnih žensk in ves čas vedeti, da je vse, kar govorijo, samo resnica, in da deklice igrajo le same sebe, vse to je travmatičen večer, tako za igralke, kot tudi za njihovo občinstvo.« Tadej Čater, ki se mu je zdelo, da je razkrinkal ta »beg pred penisom«, pa je dodal: »Od kod potem njemu kot režiserju pravica, da je vstopil v ta ženski svet, v prostor, ki bi mu lahko rekli tudi vagina? Odgovor je samo ta: režiser je egoist, glamurozen mačist,

ki svojih petih žensk noče deliti z nikomer drugim.« Ko je bilo predstave konec, so si ženske oddahnile, je poročal nacionalni radio. Brez katarze. Brecht je Artistotela pognal v ponavljanje – in rekombiniranje – *mitov.* Toda zdelo se je, da predvsem ženske, najbolj ostri kritiki te predstave, niso bile toliko nezadovoljne s samo predstavo, kot s svojo lastno interpretacijo te predstave. Njihova interpretacija predstave se je v skrajni liniji vedno končala z vprašanjem: zakaj nas sploh hočete interpretirati? Zakaj nas ne pustite, da smo? Janša je to komentiral naslednje leto, ko je predstavil *Novi organon,* predelavo *Pentagona,* ki ga niso več mogli igrati, ker so se vse igralke že postrigle: na koncu se je postrigel še sam. Temeljna dilema *Pentagona* je bila: skupnost je razpadla – kaj zdaj? Temeljna poanta igrivega, kolažnega, postmodernističnega *Novega organona* pa je bila: skupnost je razpadla – pa kaj potem! *Pentagon* je opazoval, kakšno subjektiviteto in kakšno identiteto proizvaja nov čas. *Novi organon* pa je rekel le: tukaj smo – in to je to! »Svoje telo imaš – in srečna bodi – to je vse, kar imaš.« In svet je le dopolnilo teh teles. Petim ženskam, ki so se *prebujale* v estetski in etični organon novega sveta, se je na lepem pridružil scenski delavec (Marko Knez), dolgolasi lepotec, ki je dahnil: »I am beautiful, yes, I am!« Ženske so lahko ugotovile le: »Lepo je biti ženska, ne zmagovalec.«

*Pentagon* in *Poligon* sta bila prva dela novega *Kanona, Novi organon,* prav tako prezentiran v Cankarjevem domu, pa tretji – in obenem tudi pojasnilo prvih dveh, ki sta naletela na nelagodje, ogorčenje in nerazumevanje. Novi organon, v katerem so ob scenskem delavcu, *četrti dimenziji* prostora, nastopile tri igralke (Neda R. Bric, Mojca Dimec in Petra Govc) in dve balerini (Nataša Berce in Sanja Nešković), se je začel z žensko, ki ekspresivno pripoveduje, kako jo je posilil osel: »Nikdar ne bi verjela, da je to mogoče – toda fuka me osel!« Ženske so spet nastopale kot volja in predstava, spet so se slačile, teple, tunkale in fotografirale, spet so pile, fantazirale in poljubljale gledalce, spet so jemale pomirjevala in spet so avtodestruktivno pobirale to, kar je ostalo od njihovih življenj, od ljubezni, lepote, liričnosti, nemosti, obsedenosti, tesnobe, mazohizma, histerije, neulovljivosti, nedotaknjenosti, gnusa, groze in nevroze, od krvi in teles, od ogledala, plesa, strupa in fliperja z neuspehi, od klakerjev in klikarjev, od hitrosti in norosti, od tečnosti in večnosti, od naroda in države, od Medeje in Antigone, le da tega zdaj niso počele brez humorja in ironije, tako da je Ženja Leiler poudarila, da je Janez Janša končno ugotovil, »da je lahko prava feministka edinole moški«. In da je lahko pravi nihilist edinole ženska. Blaž Lukan je to dopolnil, ko je ugotovil, da je Janševa predstava zabetonirana v načrtu, konceptu, in dialoška v izpeljavi, da je torej *moška* v zasnovi in *ženska* v izpeljavi.

*Novi organon* je bil le še igra, »niz asociacij na temo ženska«, kot je rekel Lukan, asociativna in brikolažna simultanka nivojev, citatov, fragmentov, referenc, recitacij, žanrskih odbitkov, metafor, besednih preigravanj, aluzij, fraz, freudizmov, smrtnih sanj, trivialnosti, gagov, zvočnih efektov, ritualiziranih ponavljanj, koreografij, zastranitev, razpršitev, reminiscenc, naglih distanciranj in mizanscenskih prebliskov, ki simulirajo novi svet nevezanosti in nepripadnosti, v katerem ni več niti prostora niti časa za velike Ideje, velike Resnice in velike Zgodbe. Informacij, klikov, menijev

249

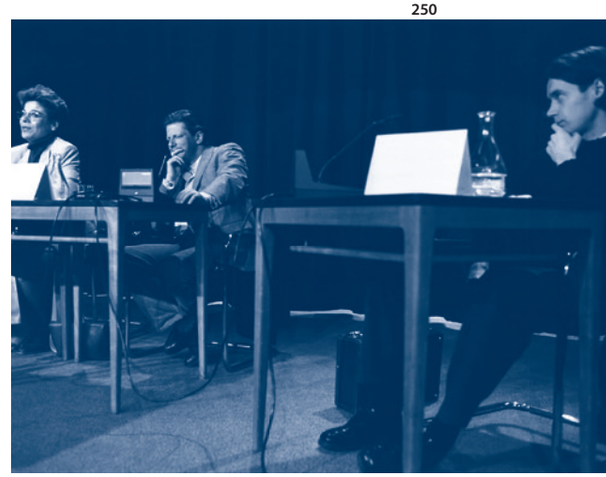
in opcij je preveč, novi kolektivi se hitro, pragmatično rojevajo in hitro, pragmatično izginevajo. Utopije se prižigajo in ugašajo. Koreografija ne traja, ampak se hitro razgradi – v igranje, neigranje, pretiravanje. Informacij je toliko, obenem pa so tako nesortirane, da se lahko zgodi vse – karkoli in kadarkoli. Kar ustvarja nov način percepcije, nov tip identitete in nov princip manipulacije, v tem primeru »manipulacije z gledališkim medijem, z ženskim principom (pa čeprav per negationem) in z igralkinim telesom«, kot je zapisala Irena Ostrouška. Telo se vsega spominja.

*Novi organon* je bil sinekdoha celote, ki je ni več, simulacija sveta, v katerem je več odgovorov kot vprašanj – sveta, v katerem obstajajo tudi odgovori, ki nimajo vprašanj. »Realno v *Novem organonu* funkcionira le še kot (samo)ironični kuriozum: v situaciji recimo, ko gledalca na lističu papirja poziva, naj si za božjo voljo ne ogleduje razgaljenih deklet, ki se preoblačijo na odru,« je opozoril Simon Kardum, medtem ko je Lukan pribil, da je Janez Janša »idealni avtor, vendar tudi idealni gledalec svoje predstave.«

No, *Novi organon* si je ogledal tudi oni drugi idealni gledalec – Jan Fabre. Prvič je v živo videl katerokoli Janševo predstavo, Barbri Drnač pa je v intervjuju rekel, da je za male narode, kot so Katalonci, Flamci in Slovenci, značilno, da je v njihovih delih močno prisotna ironija, česar pri ameriških in nemških umetnikih ni zaslediti. »To je prisotno le v majhnih deželah, ki si morajo izbojevati svoje mesto na kulturnem področju.«

Leta 1994 se je Janša v Stockholmu – v znamenitem gledališču Royal Dramaten, v katerem je režiral tudi Ingmar Bergman – udeležil delavnice

250



251

252

**249** Srečanje mladih evropskih režiserjev v Stockholmu, Ingmar Berman (v sredini spodaj), Janez Janša (drugi z desne zgoraj), 1994
**250** Lorrina Niclas, Jan Fabre in Janez Janša na predstavitvi Janezove knjige *La discipline du chaos, le chaos de la discipline* v Parizu, 1994
**251** Janezova hči Varja, 1993
**252** Janezova hči Asja na obisku pri sestri Varji v porodnišnici, Ljubljana, 1993
**253** Erland Josephson, Bibi Andersson, Max von Südow in Janez Janša (prvi z desne) v Stockholmu, 1994

mladih režiserjev, med katerimi so bili tudi Krzysztof Warlikowski, Caixto Bialto, Katie Mitchell in Karin Beier, zdaj slavni režiserji. Predavali so režiserji Andrzej Wajda, Giorgio Strehler in Ingmar Bergman ter igralci Max von Sydow, Bibi Andersson in Erland Josephson. Za razliko od egotripaškega Strehlerja, ki jih je mučil s šesturnim govorom, in arogantnega Wajde, ki se je še vedno zgražal nad režimom, v katerem – in o katerem! – je posnel svoje najbolj odmevne filme, je bil Bergman čisti užitek. Pripovedoval je o tem, kako je delo na filmu čista industrija in kako je ustvarjanje filma pogojeno s produkcijskimi pogoji – za razliko od gledališča, ki je bolj svobodno in dopušča nenehno rekreacijo. Zvenel je kot njihov sošolec. Janša je nekatere, recimo Bibi Andersson, razjezil s tezo, da je igralec – vsaj z vidika družbe – le morski prašiček, da je gledališče socialni eksperiment in da ga je družba ustanovila prav zato, da bi lahko preizkušala določene socialne situacije, ki bi jih potem lažje kanalizirali in blažili. Še isto leto je Janša v milanskem Piccolo Teatro, ki ga je vodil prav narcisoidni Giorgio Strehler, vodil delavnico, v okviru katere je postavil Heiner Müllerjev *Kvartet,* kontroverzno revizijo Laclosovih *Nevarnih razmerij,* ki je s svojo obscenostjo dvignila prenekatero milansko obrv.

No, med *Žensko, ki nenehno govori,* in *Novim organonom* pa se je oglasila še ena ženska – 17. marca 1993 se je Janezu in Sandri rodila Varja, prvi čisto slovenski član Janševih. Janez je medtem opustil študij na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, po vrnitvi iz Antwerpna pa je objavil knjigo o Janu Fabru, *Ponavljanje, norost, disciplina – Celostna umetnina Jan Fabre,* ki ni puščala nobenega dvoma, da je gledališka predstava vedno tudi »diskurz o gledališču«. Kmalu zatem je izšel tudi francoski prevod knjige, leto kasneje pa še nizozemski, tako da jo je lahko zdaj prebral tudi Fabre. In ko jo je prebral, sta ves dan preživela v apartmaju dunajskega hotela Biedermeier: vsako stran in vsako nejasnost sta predebatirala. Brez arogance. Miti o Fabru – da je aroganten, da je egoist, da je nepristopen, da hoče požeti vso slavo ipd. – so bili le miti, toda kljub temu sta sklenila, da je za njun odnos bolje, da ne sodelujeta.

253

# Ljubljana

Janez se je z oblikovne preselil na Akademijo za likovno umetnost, kamor so ga sprejeli leta 1993. Gladko. Oblikovno je končal s prav dobrim uspehom, toda mature ni delal, ker je padel v generacijo, ki zaradi nove šolske reforme ni delala mature, le zaključni izpit, in to že eno leto pred koncem. Prvi dve leti je s Sašom Vrabičem in Miho Štrukljem, sošolcema že z oblikovne, intenzivno in napol ritualno hodil v K4, pa k Lovcu na pivo in na razstave, se zaljubljal, toda le platonsko, neslišno in naivno, brez obveznosti in brez konzumacije. Motovilil je okrog punc, ki so bile navdušene nad tem, koliko ve, z eno je odpotoval celo v London. Brez konzumacije. V njem je videla le dobrega sogovornika, magari *sorodno dušo,* ne pa tudi mesa. Janez je v Londonu videl le kopijo New Yorka, zato si je raje kupil videokaseto Scorsesejevih *Ulic zla,* v katerih New York ni izgledal le kot kopija New Yorka. Z isto punco sta skupaj štopala tudi v Berlin. Kul: tedaj so ga ravno najbolj rajcali *Divji slikarji, Novi divjaki* (Heftige Malerei), saj je v njihovih slikah čutil tisto ekspresivno urbano romantiko, ki jo je tako diskretno žarčil Bežigrad. Ti slikarji, ki so živeli v punk četrti Kreuzberg,

254

255

256

257

258

**254** Janez v slikarskem ateljeju Akademije za likovno umetnost, Ljubljana, 1995 (foto: Sašo Vrabič)
**255** Janez Janša: *Battery Park,* akvarel na papir, 21.5 x 26 cm, Ljubljana, 1995
**256** Janez Janša: *Battery Park,* zvezek z risbami, posamezna stran: 20.5 x 14.5 cm, Ljubljana, 1995
**257** Janezova študijska kolegica Alma v Kreuzbergu, Berlin, 1995
**258** Janez v Kreuzbergu, Berlin, 1995
**259** Janez v Berlinu s prijatelji. Z leve: Silvo, Janez, Gorazd, 1997 (foto: Miha Štrukelj)
**260-261** Janez Janša in Jan Fabre, Pariz, 1994

**259**

so divje in zelo ekspresivno slikali goreče avtomobile, toda ko sta prištopala v Berlin, o gorečih avtomobilih ni bilo ne duha ne sluha. V Kreuzbergu sta srečala le neko staro mamo s psom. Spet brez konzumacije. Ljubši mu je bil Milano, kjer si je predstavljal, kako se med tistimi bloki, ki so tam že od sedemdesetih, na motorjih podijo teroristi Rdečih brigad. »Kakšna lepota! Tu bi rad živel!« Lepota sedemdesetih, prešpikana z brutalnostjo terorizma. Na marketing in velikega galerista, ki naj bi ga odkril in potem fural, ni mislil. Profesorji so bili ravno dovolj liberalni, da ni imel problemov. V konceptualnih rečeh, recimo v skicah instalacij, je blestel, ne pa tudi v akademskem risanju po modelu, tako da mu je profesor za mali akt rekel: »Vi se pa raje začnite pripravljati na sprejmne izpite za biologijo ali pa psihologijo.« Janez je sicer v prvem letniku nekaj časa resno razmišljal, da bi se prepisal (ne na biologijo), a po drugi strani – že v prvem letniku oblikovne je imel risanje dvojko, pri čemer je profesor poudaril, da mu dvojko šenkuje le zato, da ne bo padel.

**260**

**261**

262

263

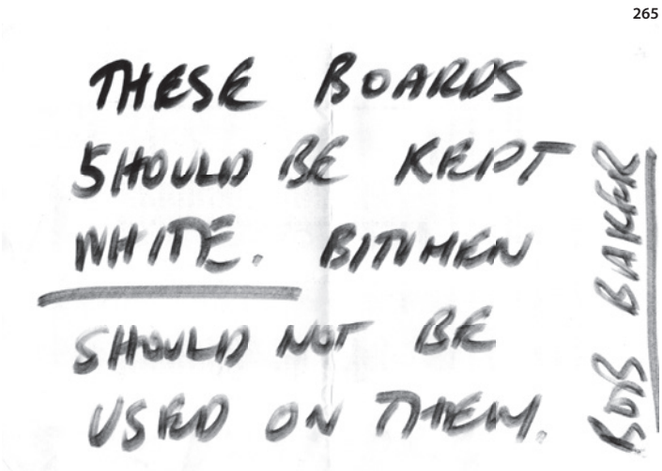
264

# Limerick

Janez je januarja 1994 odštopal na Irsko. V okviru Erasmus Exchange je dobil štipendijo, ki pa mu je pokrila le bivanje v Limericku. In ker ni imel denarja za letalo, je skušal prisesti h kakšnemu tovornjakarju. Slišal je namreč, da tovornjakarji, ki vozijo v zahodno Evropo, jemljejo štoparje – za družbo. Še več, slišal je, da tovornjakarji na koncu, po dolgi furi, krenejo na Irsko – na oddih. Oče ga je odpeljal na parkirišče, kjer so bili parkirani tovornjaki. Janez je hodil od enega tovornjakarja do drugega: »Me vzamete s seboj?« Drug za drugim so ponavljali: »Ne, vprašaj naslednjega.« In tako je prišel do zadnjega naslednjega, ki pa je vendarle izrekel magično besedo: »Okej.« Murphy. Irec. Popolno! Problem je bil le v tem, da je bil Murphy gej, ki je mislil, da je dobil novega fanta. Plus: ni šel na Irsko. Problem? Ni problema, je dahnil neuslišani: »Na Irsko te bom prešvercal!« In res, Janeza je kot slepega potnika parkiral na ladjo, ki je na Irsko odpeljala vse tiste kontejnerje. Kul, si je rekel Janez. Ko je ladja speljala, je odšel v ladijsko restavracijo, sedel za mizo in predse dobil pivo: Murphy's! Ni ga naročil, toda ko se je ozrl, je zagledal nasmejane tovornjakarje, ki so se muzali: »Ti je všeč Murphy?«

**262-263** Janez Janša: *Brez naslova,* performans-instalacija, Ballyvaughan, Irska, 1994
**264** Janezov atelje na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, Limerick, Irska, 1994
**265** Opozorilo, ki ga je Janezu pustil vodja Oddelka za umetnost na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, profesor Bob Baker, Limerick, 1994
**266** Janez, Finchley park, London, 1994
**267** Janez Janša, *Brez naslova,* akvarel, 6.3 x 7.4 cm, Novo mesto, 1994

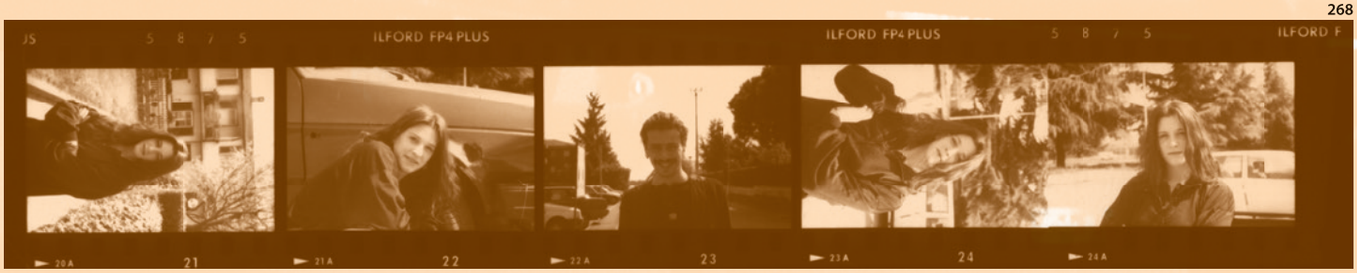
265




266

267

268




V Limericku, malem, puščobnem, utrujenem, sivem mestu, v katerem je ravno potekal bienale sodobne umetnosti, je ogromno ljudi žicalo. Zato je Janez sklenil, da bo gverilsko posegel v urbano okolje. Okrog je začel hoditi s kozarcem, na katerem je pisalo *Potrebujem denar, da bi bil umetnik,* a je hitro ugotovil, da je vse skupaj preveč podobno žicanju in da s tem za problematizacijo položaja umetnika v sodobni družbi ne naredi prav dosti. Zato je raje v knjigarni Irskega muzeja sodobne umetnosti na hitro ukradel monografijo o slovitem slikarju Francescu Clementeju. No, tik pred vkrcanjem na trajekt se je vrnil v isto knjigarno – in ukradel še eno monografijo o Clementeju. Na hitro. S tem je za sodobno umetnost naredil več kot pa z žicanjem. Ni imel občutka krivde. Le zakaj?

## Italija

Italijo je tedaj že dve leti pretresala operacija *Čista roka* (Mani pulite), ki jo je vodil sodnik Antonio Di Pietro in ki je razkrila hudo, tako rekoč znanstveno urejeno skorumpiranost italijanske politike in ilegalno financiranje političnih strank. Sodni postopki so bili sproženi proti mnogim politikom in mnogim strankam, ki so sprejemale podkupnine in skrivne *donacije:* nekateri so pristali v zaporu, nekateri so naredili samomore, nekaj starih, tradicionalnih strank – recimo demokrščanska, socialistična, liberalna in socialistično demokratska – pa je v naslednjih letih dobesedno razpadlo in izginilo. Protikomunizem, ki jih je prej držal skupaj, je sprhnel. Grazie,

269

**268** Janez in njegovo dekle Božena, Osio Sotto, 1994
**269** Grafit: »V politiki si samo zato, da se rešiš zapora. Tat Berlusconi.«, Pisa, 2001
**270** Grafit: »Berlusconi v zapor«, Pisa, 2001

**271-282 na naslednji strani** Janez Janša: *Dela na papirju,* mešana tehnika na papirju, različne dimenzije, Ljubljana, 1994-1996 (foto: Matija Pavlovec)

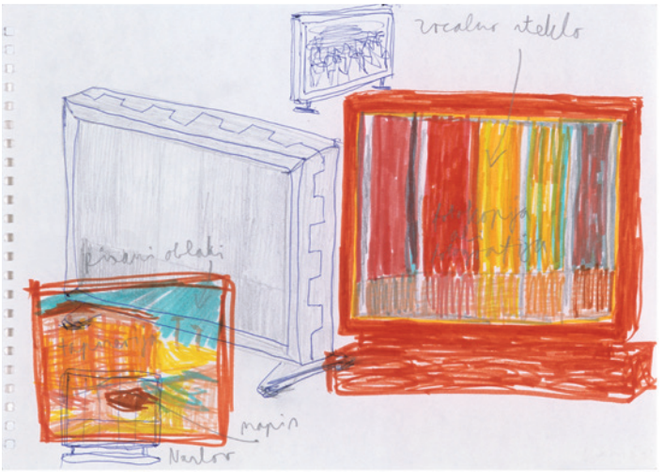
270

Di Pietro! Od šoka se je vsem mešalo, tudi predsedniku Francescu Cossigi, ki je telefonaril v nočne radijske programe. Ko so *Čisto roko* razširili še v druge sfere, na policijo, sodnike in poslovneže, se je v nemilosti znašel tudi Paolo Berlusconi, brat Silvia Berlusconija, ljubljenca mladine in navijačev nogometnega kluba AC Milan. Berlusconi, prepoznavnejši in popularnejši od Jezusa Kristusa, kot so kazale nekatere sondaže, se je ustrašil, da bodo preiskave o korupciji pokopale tudi njega in da bo nova leva vlada, ki so jo napovedovale sondaže, z novim zakonom o telekomunikacijah razbila njegov medijski monopol, zato je sklenil, da bo vstopil v politiko. Širom Italije je formiral politične klube *Forza Italia* (v vsaki župniji po enega), iz svoje razkošne vile San Martino v Arcoreju napovedal kandidaturo za premjeja, svoj medijski imperij prelevil v predvolilni propagandni stroj, ki je vključeval vse elemente ameriškega političnega propagandnega stroja, svoje TV zvezde, sodelavce, partnerje in uslužbence – predvsem iz marketinške divizije Publitalia – prelevil v politične kandidate, jih medijsko obdelal, sestavil koalicijo z Bossijevo Severno ligo in Finijevo Nacionalno alianso ter marca postal premje. Njegovo populistično zagotavljanje, da je že tako uspel in da je že tako bogat, da s politiko osebno nima kaj pridobiti, in da Italija potrebuje nove obraze, ki do sedaj niso bili v politiki, je vžgalo. Kapital, politika, televizija in marketing so postali motor novega svetovnega reda. Berlusconi je bil »predsednik virtualne realnosti«, kot je rekel Giuliano Ferrara, eden izmed njegovih glavnih političnih strategov. Vodstvo svoje marketinške divizije je, kot pravi Alexander Stille, spremenil v novo politično vodstvo Italije. Kmalu je zamenjal vodstvo vseh treh programov državne televizije (RAI) in sprejel zakonodajo, ki je otežila pregon korupcije – tudi pregon njega samega in Fininvesta, osumljenih korupcije in ilegalnega financiranja političnih strank. Berlusconijevega brata so izpustili, toda Berlusconijeva koalicija je vzdržala le do božiča.

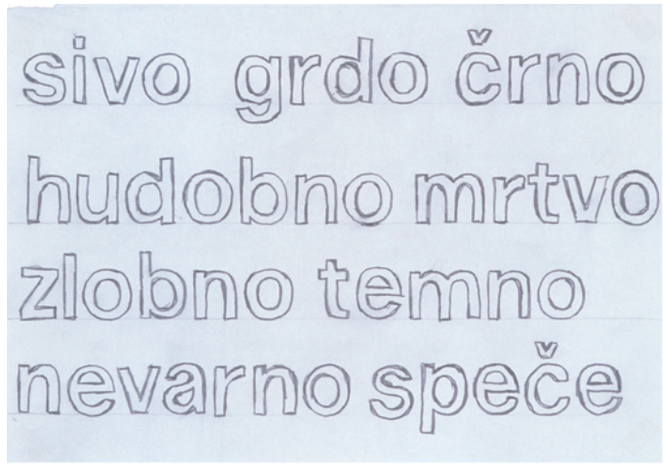
## Pariz

V osemdesetih in devetdesetih so na Carlosa *Šakala,* ki se je stalno selil (Madžarska, Sirija, Jordanija, Sudan), zlagoma vsi pozabili. Lova je bilo praktično konec. Nihče ga ni več lovil. Nihče ga ni več angažiral. Ni bil več zanimiv. Časi so se spremenili. Utapljal se je v alkoholu, ženskah, visokem standardu in nenehnih prepirih z delodajalci in gostitelji, ki v njem niso več videli zvezde. V njem so videli le še nepotrebno, neatraktivno, patetično težavo. Postal je banalen. Kič sedemdesetih. V Sudanu, kamor se je zatekel iz Sirije, so ga avgusta 1994 uspavali, aretirali in potem izročili Franciji. Sudanci so ga lahko žrtvovali. Bil je zanemarljiv, obrabljen, neuporaben. Rok trajanja mu je potekel. Legenda, za katero se ni več zmenil nihče. Razen Francozov, ki jih vedno obsedajo drugi. Carlos se je v sanjah zbujal v sedemdeseta, ki se niso nikoli končala.

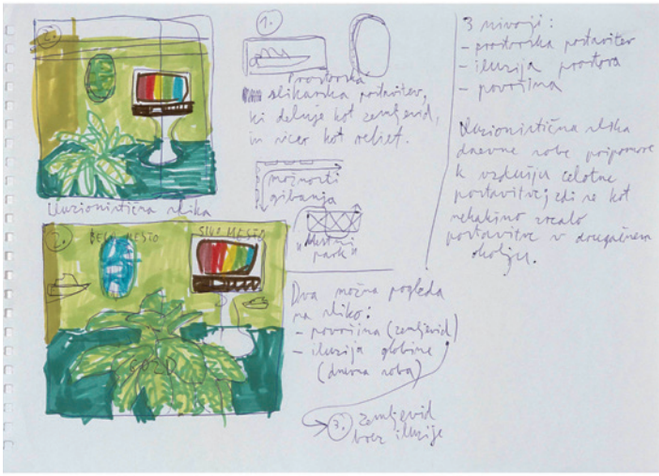
271



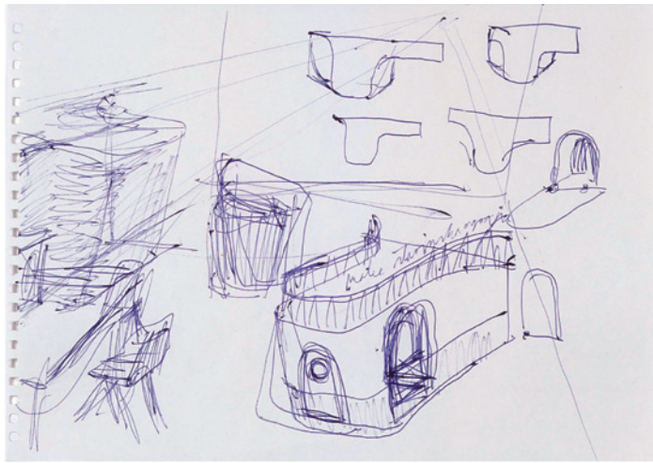

272



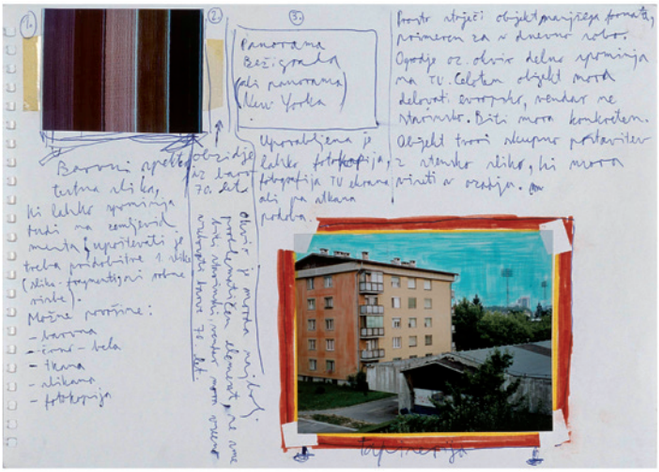

273




274



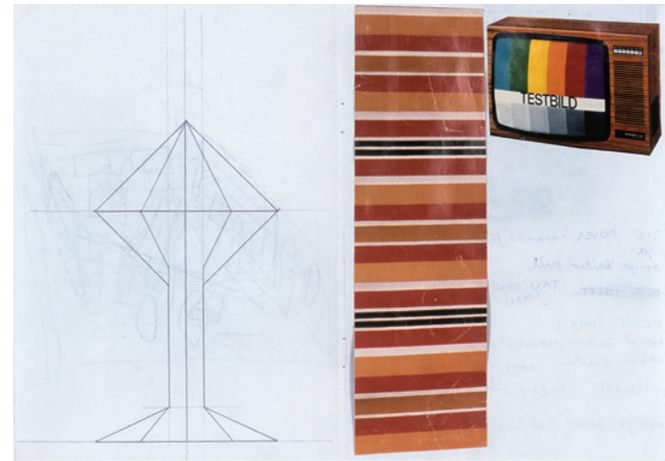
275



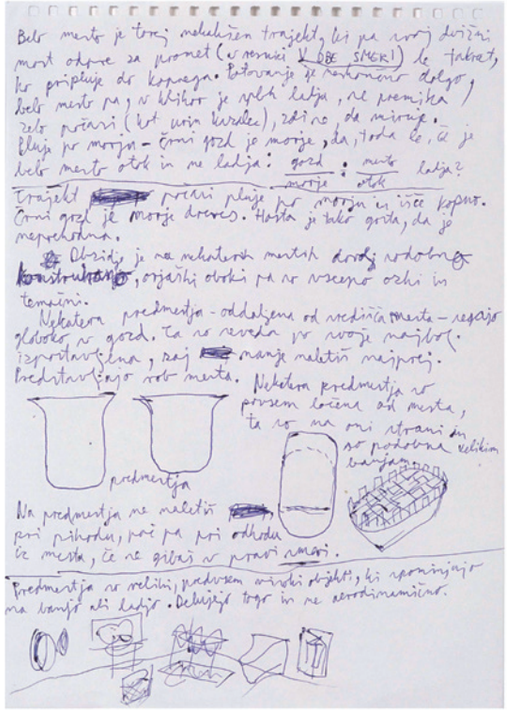

276

277

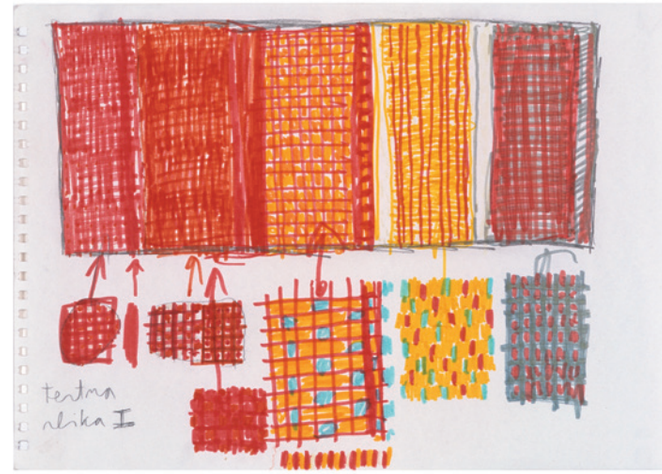
278



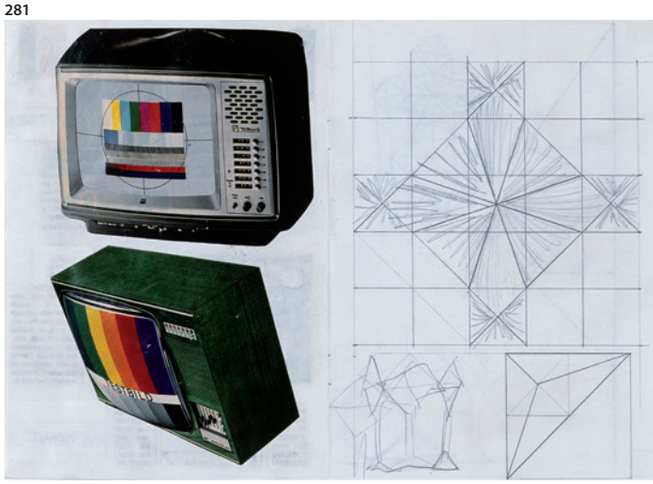

279



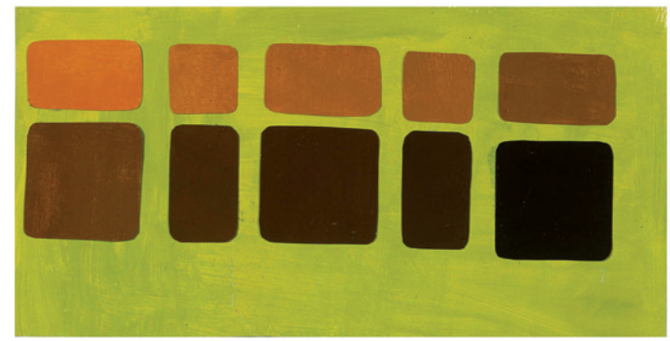

280




281




282



# Bežigrad

Ko je Janez hodil v drugi letnik likovne akademije, je – čisto zase, ločeno od šolskega programa – narisal serijo zelo osebnih, avtobiografskih, konceptualnih risb, ki so prehajale iz kolažev v literaturo (in obratno), ki jih profesorji ne bi odobravali (preveč literarno, premalo likovno) in ki so predstavljale fiktivno, poetično, fantazijsko pokrajino sedemdesetih. Baročno nabuhlo in nadrealistično spontano so se prepletali barve in toni barv, ki so definirali sedemdeseta, gozd, po katerem se steguje mesto, in Bežigrad, ki se steguje v New York. In obratno, New York, ki se steguje v Bežigrad. Bežigrad hoče postati New York, New York hoče postati Bežigrad. Kuli, flomaster, svinčnik, kolažiranje izrezkov iz revije Schöner Wohnen, fotografije New Yorka in Bežigrada, porisane z flomastri, v barvah pohištva iz sedemdesetih, risbice, načečkani tekstki, ladje, ki plujejo med Bežigradom in New Yorkom, železniške nesreče in eksplozije v gozdu, ki se jih vidi iz obeh mest, Bežigrad kot belo mesto, New York kot sivo mesto in hkrati kot barvno, fantazmagorično nočno mesto, belo mesto kot mesto sredi gozda, z obzidjem, kot otok sredi morja, s pomoli, ki segajo globoko na morje in globoko v gozd, med lovske opazovalnice, ki izgledajo kot kitolovke, kot trajekt z dvižnim mostom v obe smeri. Ritualno, obsesivno, tako rekoč freudovsko si je *gradil* idilično pokrajino otroštva, konceptualno *celosobno* pokrajino sedemdesetih, v kateri bo živel. Vsaj tako je mislil. Janez, ki je prej med Bežigradom in New Yorkom vlekel mentalni enačaj, je začel zdaj med njima vleči še artističnega. Bežigrad = New York. Toda oba sta bila filtrirana skozi objektiv sedemdesetih, skozi retro brikolaž, skozi vzvratno zrcalo reinterpretiranih otroških in medijskih spominov nanju.

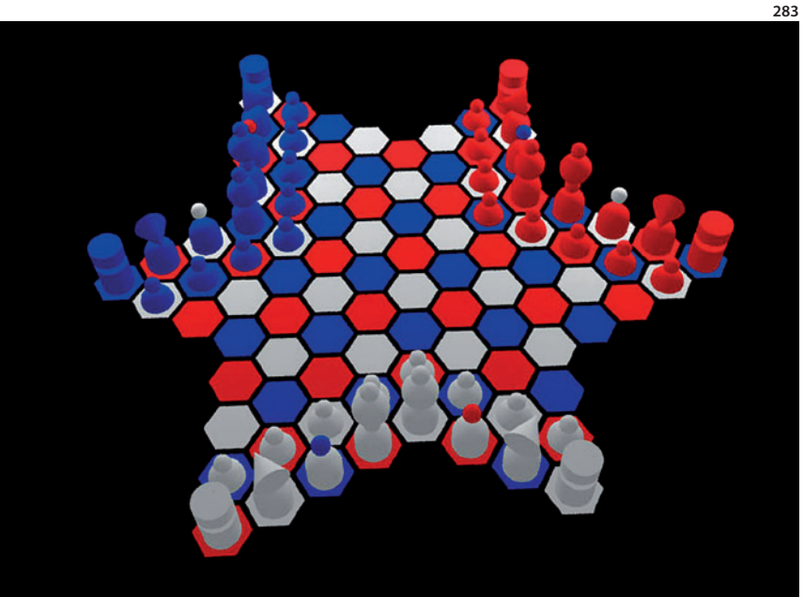
# Celica

Leta 1995 je postalo jasno, da svet postaja vse hitrejši, vse bolj fragmentaren, vse bolj skadriran, vse bolj virtualen in vse bolj ločen od zgodovine. Internet je bil sredi eksplozije, nastala je Ljudmila (Ljubljanski digitalni medijski laboratorij), Janez Janša pa je z Draganom Živadinovom, Simonom Kardumom in Jano Pavlič ustanovil center za raziskave scenskih umetnosti

**283** Šah za tri igralce, spletna predstavitev projekta *Celica*, Ljubljana, 1995 (oblikovanje: Luka Frelih)
**284** Dres s številko za gledalce *Celice*, Ljubljana, 1995
**285** Navodila za uporabo predstave *Celica*, 1995 (strip: Kaja Lipnik)

**286-289 na naslednji strani** Janez Janša, *Celica*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 1995. Levo zgoraj Marinka Štern, levo spodaj Nataša Barbara Gračner, desno zgoraj Neda R. Bric, desno spodaj Aleksandra Veljković. (foto: Diego Andrés Gómez)

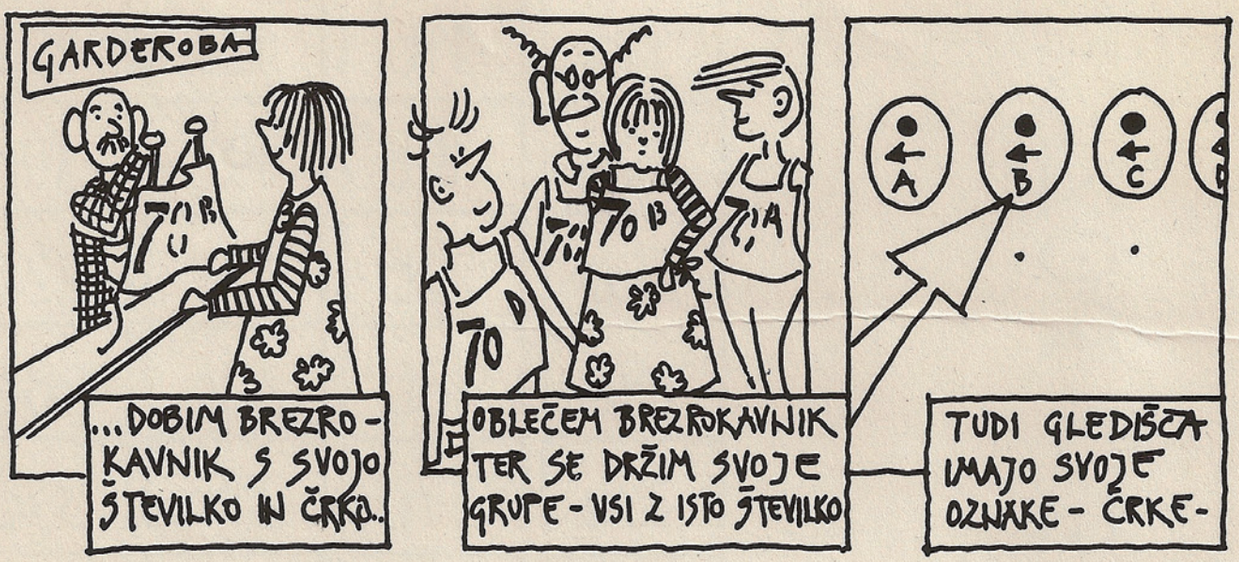
283



284

# NAVODILA ZA UPORABO :

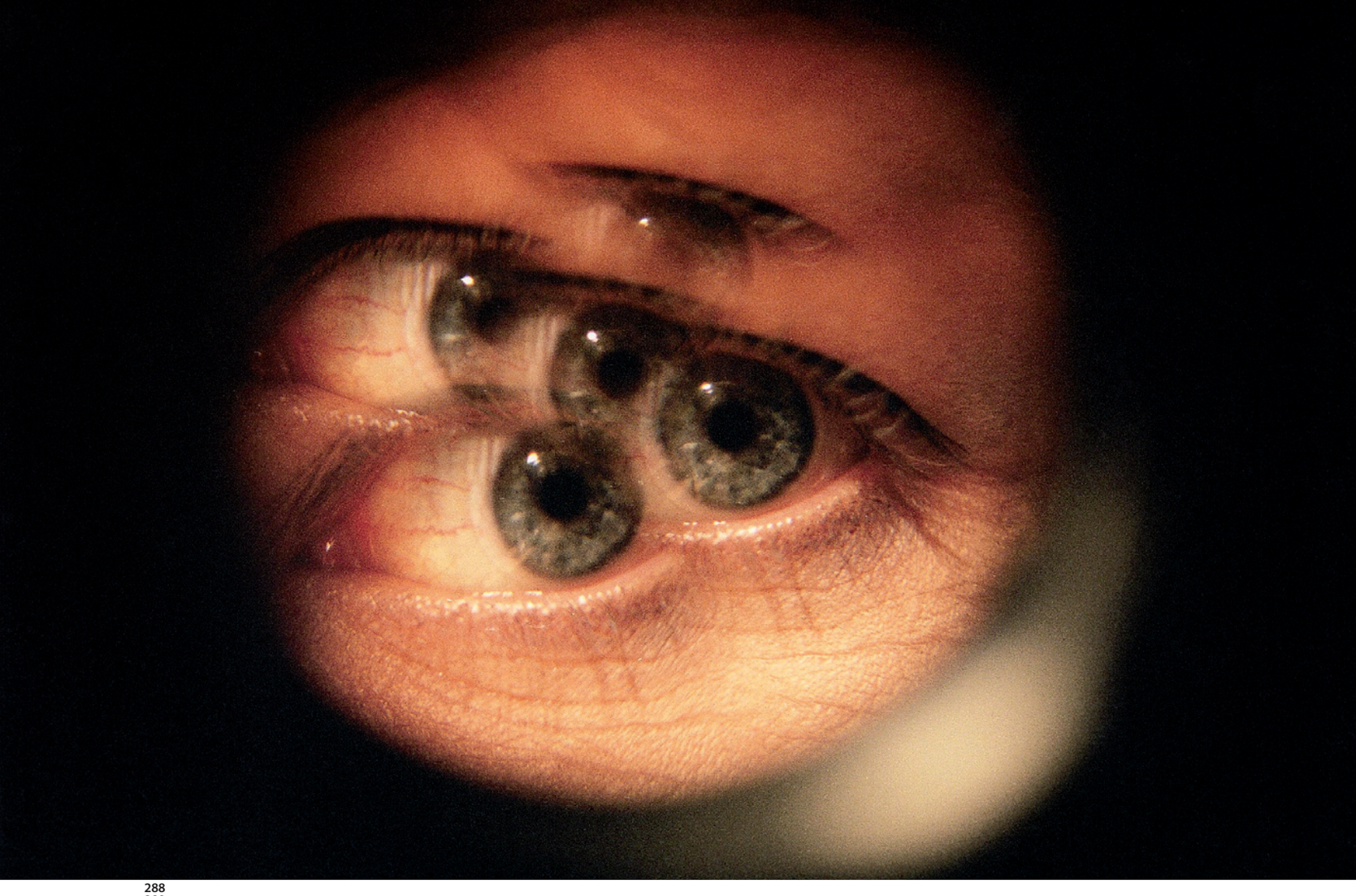
CELICA



S SVOJO GRUPO SE POSTAVIM K ENI CELICI - ČE NOSIM ČRKO "B", ZASEDEM MESTO OZNAČENO S ČRKO "B".

PO ZVOČNEM SIGNALU "PREMIK" SE POMAKNEM NAPREJ V SMERI PUŠČICE K NASLEDNJI CELICI - ZOPET S ČRKO "B" NA MESTO "B".

ITD.



Delak, čigar cilj je bil vzpostavitev elektronskega dokumentacijskega centra scenske umetnosti in ki je ime dobil po Ferdu Delaku, slovenskem avantgardnem gledališkem umetniku, uredniku avantgardistične revije Tank in režiserju filma *Triglavske strmine.* Janša mu je kasneje posvetil nekaj projektov (cd-rom *Ferdo Delak – Avantgardni umetnik,* uprizoritev *Kače na nebu* v Gorici, Delakovem rojstnem kraju). Delak je hotel zgraditi »železo-betonsko kulturo«, ali kot je zapisal leta 1927: »napovedali smo boj zastareli kulturi, šovinizmu v umetnosti, ne trpimo militarizma v gledališču in odklanjamo cerkveno plastiko. biti hočemo barbaro-geni. živeti hočemo sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma. naši možgani, ki jih žene dinamo časa, ustvarjajo z aeroplansko brzino nebotičnike sodobnih idej. novi budeči se generaciji pišemo zakone nove umetnosti, ki je najjačja forma ustvarjanja. nova umetnost ni analiza. nova umetnost je sinteza.« Dve leti kasneje je v manifestu *Novo slovensko gledališče* poudaril, da se mora novo slovensko gledališče znebiti stare gledališke tradicije: »Novo slovensko gledališče mora zato predstaviti dve sodobni ideji: kinetiko in harmonijo; biti mora skupna ekspanzija nadarjenih elementov, dinamična manifestacija časa.« Kar pomeni: »Dobro bi bilo ustvariti Gesamtkunstwerk (celostno umetnino); potrebno bi bilo narediti konec z dualizmom med opero, igro, prozo in pesništvom. Novo slovensko gledališče bo sestavljeno iz teh osnovnih elementov, pritegnilo pa bo tudi koreografijo novega plesa in arhitekturo kot scenske emocije. Oder zato ne sme biti tridimenzionalen, temveč dimenzionalno-kinetičen.« Odtod: »Režiser novega slovenskega gledališča mora v sebi združevati pesnika, slikarja, arhitekta, glasbenika in koreografa. Igralci pa morajo biti tudi plesalci, deklamatorji in pevci. Zato je scenarij obširna partitura izvedbe (tekst in film), glasbe (ritmičen govor, petje, glasbena spremljava), ritmike (gibi in ples), koloristike (odrska scena, osvetlitev) in skulpturne gimnastike.«

*Celica,* ki jo je Janša – v produkciji Mladinskega gledališča – predstavil na Exodosu, festivalu sodobnih odrskih umetnosti, o virtualizaciji sveta ni imela več nobenih iluzij. Gledalci so pred vstopom dobili štartne številke, nakar so jih razporedili v pare. Ko so stopili na hodnik, so imeli pred sabo 16 celic, v katere so lahko le kukali – skozi odprtine. Na steni vsake celice so bile po štiri odprtine, tako da so v isto celico hkrati kukali po štirje gledalci, pa še to le omejen čas, pičlih 45 sekund. Ko so namreč prek ozvočenja zaslišali ukaz *Premik,* so se morali premakniti k drugi celici – in potem k naslednji. In tako dalje. Premikali so se od celice do celice, od kukala do kukala. Skozi kukala, neke sorte *wunder-kamere,* so gledali navidez vsakdanje, nepovezane prizore – slačenje, ličenje, gledanje TV, uživanje mamil, metanje pikada, igranje klarineta, razvijanje fotk, seciranje očesa, šahiranje v troje in tako dalje. Kar jih je prelevilo v Peeping Tome: kukali so v življenja malih, anonimnih ljudi, v njihovo zasebnost in intimo.

V vsaki celici je bil po en igralec. Toda gledalec je videl le drobce, koščke, delce, okruške, izreze teh življenj. Recimo: nastopile so Nataša Barbara Gračner, Maruša Oblak, Olga Kacjan in Petra Govc, toda gledalec ni mogel vedeti, katera je tista, ki se slači. Še več: ne le, da je dogajanje v teh celicah potekalo simultano in da je vsak gledalec videl druge fragmente prizorov in

**290** Janez intervjuja Ogija na 13. (zadnjem) Kultturnirju na Učki, 1996
**291** Aldo, Edi, Goran, Janez in Ogi na 13. (zadnjem) Kultturnirju na Učki, 1996

individualnih *zgodb,* ki so se *vrtele* v teh celicah, ampak so imela ta kukala, ti *zidovi želje,* tudi različne optične vrednosti – nekatere leče so *sliko* pomanjšale, druge povečale, nekatere so jo zameglile, druge izostrile. Tretje so jo kalejdoskopizirale. *Celica* je bila interaktivna: gledalca je silila v to, da je bil aktiven, ne pasiven. Postal je partner predstave, ki je bila matematično strukturirana – kot Calvinov *Palomar.*

Gledalci, ki jih je ta vdor demokracije zmedel in ki niso štekali, kaj se dogaja, so začeli pulzirati in komunicirati med seboj, tako da se je med njimi dogajalo več kot med igralci. Zgodbe igralcev so bile ločene – vsak je bil v svoji celici. Ne le, da gledalci niso mogli videti predstave v celoti, tudi sami igralci niso mogli videti predstave, v kateri so nastopali. Ko so gledalci kukali v zasebna življenja, v intimo igralcev, so videli to, kar gledalci v gledališču običajno le mislijo, da vidijo, ko mislijo, da vidijo vse, da so torej vsevedni in vsevidni, toda *Celica* je obenem razbila to veliko gledališko iluzijo – iluzijo, da ima gledalec v gledališču vpogled v vse, v sceno v celoti, v koreografirani scenski total, navsezadnje, tudi v psihologijo – v intimo, zasebnost – likov in igralcev. Posledica gledališča, ki je ustoličilo vsevednega gledalca, je bila ta, kot je rekel Ivan Molek, »da je vsevednost gledalcev rasla tako rekoč proporcialno z nezmožnostjo vpogleda v to, kar dramski liki počnejo v zasebnih prostorih intime (kopalnica, spalnica).«

Janša je gledalčev pogled s pomočjo celic, kukal, množice nepovezanih informacij in ukazov vodil, usmerjal, zamejeval, fragmentiral, disciplineral, kadriral, režiral – režija predstave je bila režija pogleda. Toda obenem je gledalčev pogled – moč njegovega pogleda, njegovo percepcijo – problematiziral, saj ga je stalno svaril: ne moreš videti *vsega,* ker vse ne obstaja več. Celote, Kolektiva, Skupnosti, Zgodbe ni bilo več. Tudi Zgodovine – niti zgodovine gledališča – ni bilo več: ostal je le katalog situacij. Oko si ni moglo več odpočiti od pogleda, ki je nenehno presihal. Med gledalcem in igralcem je bilo pač polno leč, *zidov želje,* ki so pogled ovirali in ga obenem teatralizirali. Gledalec je tako vedno znova trčil ob svojo lastno nezmožnost gledanja, ob neuspeh svojega pogleda, ali bolje rečeno: ko je gledal, je vedno znova trčil ob svoj lastni pogled. Vpogleda v celoto ni dobil, le vpogled v mašinerijo, ki proizvaja gledališko

290

291

292

**292** Janez, Sandra in hčerki Varja in Asja na Kultturnirju, Učka, 1996
**293** Janez pred vhodom v svoje prvo bivališče v Ljubljani, 1995

iluzijo. V eni izmed celic je lahko gledal celo gledalce. Ko je voajersko zbiral, zlagal, kombiniral in asociativno *montiral* delčke teh individualnih zgodb, teh tujih življenj, ki so se odvijala v celicah, je upal, da bo ta puzzle sestavil, da bo torej prišel do konca, do Zgodbe, do Celote, toda upanje se je razblinilo v trenutku, ko so se vsi ti igralci iz celic premaknili na *oder* – frontalno pred gledalce. Med igralci in gledalci je bila steklena stena, »spomin na iluzijo«, kot je rekla Bojana Kunst, med igralci – še posebej med moškimi in ženskami, posajenimi za dolgo mizo – pa so potekali ostri, burni, intenzivni verbalni dueli, ki so se ritualno razlezli v imitacijo Zadnje večerje. Steklena, akvarijska stena ni bila le četrta stena, *četrta dimenzija,* čas, ki vedno vse pokvari, ampak tudi ekran, ki je skrival, da ni kaj skriti – da torej tudi, ko se individualne zgodbe zlijejo, to še vedno ni Celota. Niti Zgodba. Niti Kolektiv. Niti Skupnost. Ko igralci, ki so bili prej ločeni, vsak v svoji celici, postanejo kolektiv, je to le iluzija, navsezadnje, ko se razporedijo v simulacijo Zadnje večerje, je jasno, da bo nekdo izdal in da bo tudi ta skupnost razpadla. »Utopljeni smo v estetiki izginevanja,« je zapisala Irena Štaudohar, tako da je vprašanje le še: »Kaj si lahko znotraj nje vzamemo za spomin?«
Najlepše in najbolj kompleksne tekste o Janševih predstavah so napisale ženske – Bojana Kunst, Tatjana Greif, Irena Štaudohar, Irena Ostrouška, Jedrt Jež Furlan, Barbara Orel, Petra Pogorevc, Jasna Vombek, Marina Gržinić in druge. Verjetno zato, ker funkciji telesa in pogleda razumejo bolje kot moški. Ogi, Edi, Goran, Aldo in Janez pa so leta 1996 še zadnjič igrali skupaj. Še zadnjič so priredili košarkarski turnir, svoj mali kultni memorial. Statistike so bile vse slabše. Telesa so se utrudila. Pogledi so se povesili. Igra je postala tako negledljiva, da je ni bilo mogoče več igrati.

## Oklahoma City

19. aprila 1995 je razneslo zvezno poslopje *Alfreda P. Murraha* v Oklahoma Cityju. Ameriko je oblil znoj. Šok je bil popoln. Panika monumentalna.

Pogled na pokol je bil srhljiv. Bomba je poslopje dobesedno raztrgala. Bolje rečeno, del poslopja je preprosto izginil. V nič. Horror! Vsi so kakopak najprej pomislili na teroriste. Na tujce, se razume. Na islam. Na fundamentaliste. Na Sadamove fanatike. Ne, za Ameriko ni nič bolj šokantnega in obenem tudi nič bolj nepredstavljivega od teroristov, ki udarijo sredi Amerike, v srcu Amerike. To se pri nas ne more zgoditi! Toda to, kar se je zgodilo, je bilo v resnici huje, kot se je zdelo. Kmalu se je namreč izkazalo, da je teroristični atentat, ki je vzel 168 ameriških življenj, zagrešil Američan. Timothy McVeigh. Teroristična bomba je v srce Amerike priletela iz samega srca Amerike. Je kaj bolj šokantnega? Je kaj bolj nepredstavljivega? Je kaj bolj srhljivega? Ameriki je vzelo sapo: da je tako neameriško dejanje zagrešil Američan, in to super Američan, dvakrat odlikovani heroj zalivske vojne! Čisti ameriški produkt, ki se mu je zmešalo. Proletarec, ki je v mladosti prodajal fast-food. Belec, ki je mislil, da so belci podcenjeni. Mož, ki je spal v svoji otroški sobi. Patriot, ki je cepetal na mestu. Produkt srednje Amerike, ki je mislil, da ga je družba izdala. Ameriški sanjač, ki je postal žrtev socialne in ekonomske tekme. Šofer blindiranega tovornjaka, ki je verjel, da zvezna vlada ameriškega sna ni zaščitila pred tujo konkurenco. Podeželan, ki je vse življenje zaostajal za urbanimi trendi in modernizmom. Človek brez posebnosti, ki je spoštoval starejše. Človek s povprečnimi problemi, ki je bil obseden z orožjem, paravojaškimi milicami in bojem za preživetje. Rasist, ki je vsak dan naredil 400 sklec. Šovinist, ki je v nahrbtniku nosil 40-kilogramsko utež. Vojni heroj, ki je verjel, da mu je vojska v rit podtaknila mikročip. Paranoik, ki ni hotel živeti v senci. Državljan, ki so mu šli na živce kriminal, previsoki davki, skorumpirani politiki in kapitalistično izkoriščanje. Američan, ki je svaril pred zatonom demokracije. Mali človek, ki je hotel maščevati Ruby Ridge (Idaho) in Waco (Teksas), kjer so federalisti pobili trumo paravojaških survivalistov, tudi kopico žensk in otrok. Outsider, ki je sanjal o Apokalipsi. Vojak, ki je hotel rešiti Ameriko. Narednik, ki je med operacijo *Puščavski vihar* besno tolkel Iračane in potem fotografiral njihova trupla. Strelec, ki so ga odpustili, ko je padel komunizem. Timmy pač. Divji otrok iz srca Amerike. Krik Amerikane. Vaški profet. Pošast ameriške proletarizacije. Ja, čist produkt. Brez tujih primesi. Odgovor na vprašanje, kdo je ubil Lauro Palmer. Bil je le toliko srhljiv, kot je srhljiva povprečnost. Toda ko so ga usmrtili, je imel občutek, da je padel za domovino. »Moje bombardiranje zveznega poslopja v Oklahomi je moralni in strateški ekvivalent ameriškega bombardiranja vladnih poslopij v Srbiji, Iraku in drugod. Glede na politiko ameriške vlade sem svojo akcijo razumel kot sprejemljivo opcijo. S tega vidika je to, kar se je zgodilo v Oklahomi, enako temu, kar Američani počnejo drugim.«

293

# Ljubljana

Janez bi moral takoj po akademiji v vojsko, česar pa ni hotel. In potem je v italijanskem zakonu o služenju vojaškega roka našel luknjo: če se hočeš izogniti služenju vojaškega roka, moraš imeti službo za nedoločen čas, toda pri delodajalcu, ki ti po vrnitvi s služenja vojaškega roka te službe – tega delovnega mesta – ne jamči več. Novembra 1994 se je vrnil v Slovenijo, kjer je poznal ravno dovolj ljudi, da je spoznal Marka Hrena, šefa zavoda Retina, ki je bil poster boy slovenskega mirovniškega gibanja in zagovornik popolne demilitarizacije Slovenije. Na boljšega ne bi mogel naleteti. V treh tednih je dobil službo za nedoločen čas. In tudi boljše službe ne bi mogel dobiti: zaposlili so ga kot umetnika. Hren mu je rekel: »A poznaš Metelkovo? Zasedli so jo umetniki, zdaj pa jo hočejo oblasti zrušit, zato so vodo zaprli in elektriko izklopili. Mi pa hočemo, da ta prostor nekako oživi. Iščemo ljudi, ki bodo tam aktivni. Te zanima?« Šur. »V redu. Najdi si prostor.« In sredi leta 1995 ga je našel – med umetniki, punkerji, aktivisti in skvoterji, ki so elektriko kradli s ceste. Z ulične razsvetljave. Kadar jim to ni uspelo, so zmrzovali, kar pa je bila mala cena za utopijo, v kateri si lahko živel. Metelkova je bila gibanje, talilni lonec subkultur, nadaljevanje Motiona z drugimi sredstvi. Janez je sicer zmrzoval, pretežno v ateljeju Jožeta Baršija, toda to je njegove integracijske procese le podžgalo.
Na Metelkovi je prej živela vojska. In ko je JLA leta 1991 te kasarne zapustila, so skušali umetniki mestno oblast prepričati, naj jim prepusti Metelkovo. Ker pa je oblast dve leti kasneje sklenila, da bo Metelkovo porušila (in jo je tudi začela rušiti), so umetniki, aktivisti in drugi alternativci zlizane, napol porušene, razpadajoče stavbe na Metelkovi zasedli, s čimer so Metelkovo spremenili v svoj skvot, ki je kmalu mutiral v multipleks alternativne kulture, v urbani hepening, v atelje nove senzibilnosti in avtonomne spontanosti, v *mesto v mestu,* ki je zavrnilo logiko kapitala, logiko trga, logiko profita, logiko puritanske, birokratske, dominantne kulture, logiko logov in trademarkov. Metelkova je vulgarnost zamenjala z inovativnostjo, nacionalno kulturo z ustvarjalnostjo, urbicidno zaspanost z družbenim angažmajem, izključevanje z demokracijo, mesto duhov, v katerega se je prelevila Ljubljana, z vrenjem neinhibirane, transfigurirane, klubske urbanosti, projektov, aktivizma in programov. Ali kot pravi

**294** Metelkovec Karlo priklaplja elektriko v Janezovem ateljeju, Ljubljana, 1996 (foto: Christian de Lutz)
**295** Janezov atelje na Metelkovi, Ljubljana, 1996 (foto: Christian de Lutz)
**296** Janez v mestnem parku v Berlinu, 1997 (foto: Miha Štrukelj)

294

295

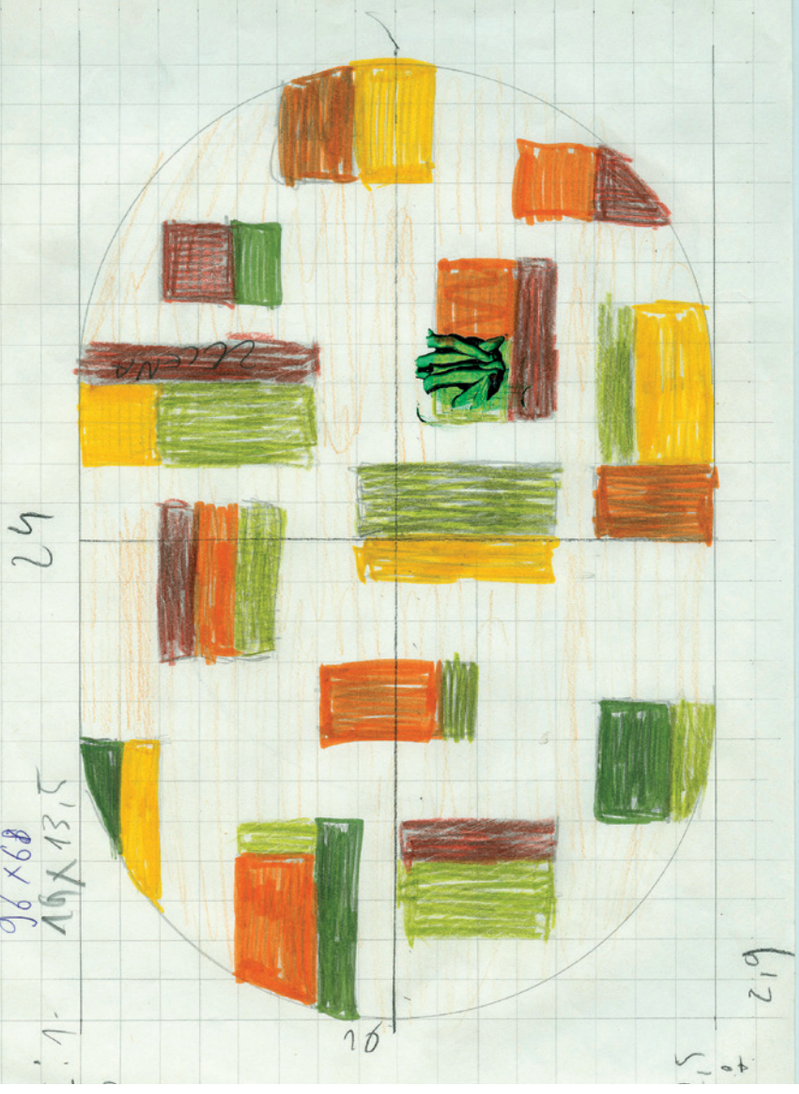
Rastko Močnik: »Metelkova je eden izmed zgodovinskih dosežkov alternativnih družbenih, političnih in kulturnih praks iz osemdesetih let. V njej se je izkristaliziral velik del tedanjih emancipacijskih bojev in njihovih kulturnih dosežkov. Metelkova je izšla iz prizadevanj za 'Slovenijo brez vojske' in iz mirovniškega programa preobrazbe vojaških objektov v kraje za splošno javno uporabo.« Metelkova se je tako prelevila v kombinacijo demilitarizirane cone, protesta proti odmiranju urbanosti, ogrožene vrste, brikolažne kolonije, paralelnega sveta, instalacije atopičnosti, upora proti vrojeni reprezentativnosti, državljanske nepokorščine, subpolitične favele, *ljubljanskega Greenwich Villaga, ljubljanskega Bronxa, sodobne forma vive,* subkulturnega *work in progress,* non-stop javne razprave, demoniziranega offa in zanikanja poslovnega centra, ki naj bi tam nastal. Mestne oblasti so skušale vse te skvoterje pregnati tako, kot so skušale pregnati JLA – zaprle so jim vodo in izklopile elektriko.

## Belo mesto

Janez je leta 1996 bral članek o nekem zapoznelem modernističnem slikarju, ki so mu očitali, da so njegove geometrijske abstrakcije primerne le še za vikende – ljudje si jih lahko obesijo na stene. Namesto dekorja. To je bil dovolj jasen in dovolj brutalen signal, da je modernistična abstrakcija mrtva. Janez je to razumel drugače, bolj plodno: če se je modernistična abstrakcija prelevila v idealni okras vikendov srednjega razreda, to ne pomeni, da je srednji razred dojel in vzljubil modernistično abstrakcijo, ampak da vsaka umetnost po določenem času postane kič. Distanca jo spremeni v kič, v dekor vikendov in stanovanj srednjega razreda, v dopolnilo njegove artificielnosti. Umetnina, ki je kariero začela v galeriji, konča v dnevni sobi, nad televizorjem. Ko je ugasnjen, je tako mrtev kot modernistična abstrakcija, ki visi nad njim. Umetnost, ki jo srednji razred najprej prezira, se sčasoma prelevi v njegovo estetiko. Z dnevno sobo se zlije, kot da je to okolje njeno najbolj naravno stanje. Je kaj bolj subverzivnega od modernistične abstrakcije, ki pride na dom? Janez je sklenil, da to vzajemno fasciniranost – fasciniranost doma nad modernistično abstrakcijo in fasciniranost modernistične abstrakcije nad domom – potencira. In tako je izdelal štiri akrile na les, nadgradnje zgodnjih risb: *Belo mesto, sivo mesto, Mesto s parkom, Mestni park* in *Belo mesto.* Ti štirje akrili, sicer modernistične geometrične abstrakcije, toda obračuni s slikarskim medijem, so izgledali kot zaključene, mrtve strukture, okopane v koloritu sedemdesetih, ali bolje rečeno – v koloritu revije Schöner Wohnen. Rjavkasti toni, oranžna, travnato zelena, temno zelena, rumena. Naslovi teh akrilov, iz katerih je tudi diplomiral in ki jih je debela podlaga prelevila v objekte, so abstrakcijo, modernizem in geometrijo povezali z mestom in parkom, z mestnim parkom, s parkom v mestu – s parkom, ujetim v mesto, z gozdom, ujetim v urbano džunglo, z džunglo v džungli, recimo z džunglo-v-džungli, v kakršno je Tommy Lee Jones v filmu *Park je moj* prelevil newyorški Centralni park.

296

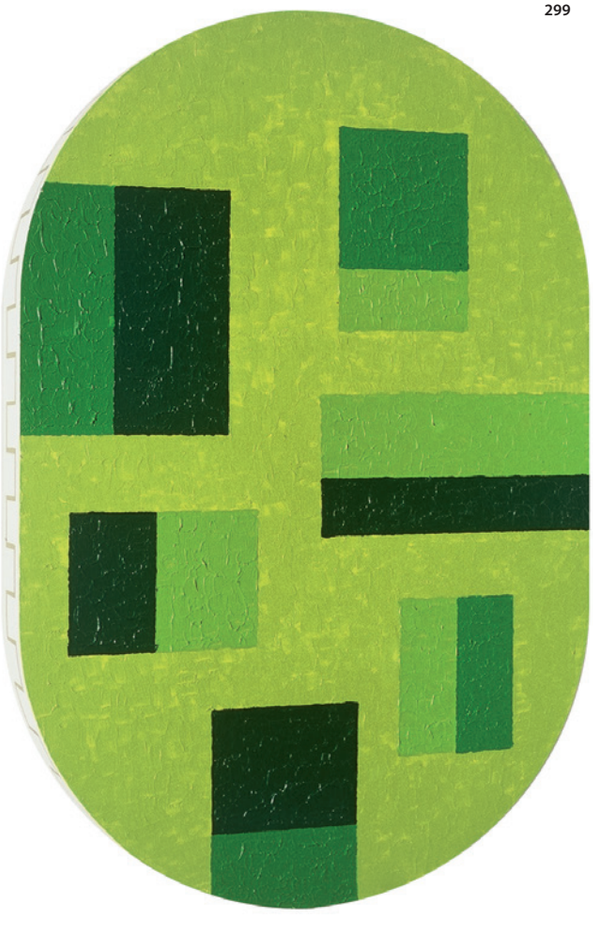
297



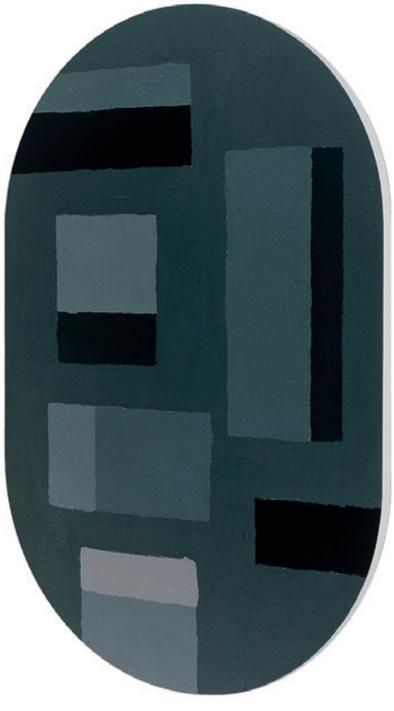
**297** Janez Janša, *Risba,* mešana tehnika na papirju, 29.7 x 21 cm, Ljubljana, 1995
**298** Janez Janša, *Risba*, mešana tehnika na papirju, 14 x 23 cm, Ljubljana, 1995
**299** Janez Janša, *Mestni park,* akril na lesu, 100 x 68 x 10.5 cm, Ljubljana, 1996 (foto: Bojan Salaj)
**300** Janez Janša, *Belo mesto, sivo mesto,* 73 x 48 cm x 10.5 in 60 x 38 cm, Ljubljana, 1995 (foto: Bojan Salaj)
**301** Janez Janša, *Belo mesto II,* akril na lesu, 87 x 135 x 12.5 cm, Ljubljana, 1996 (foto: Robert Ograjenšek)
**302** Janez Janša, *Mesto s parkom,* 55 x 98 x 10.5 cm, Ljubljana, 1996

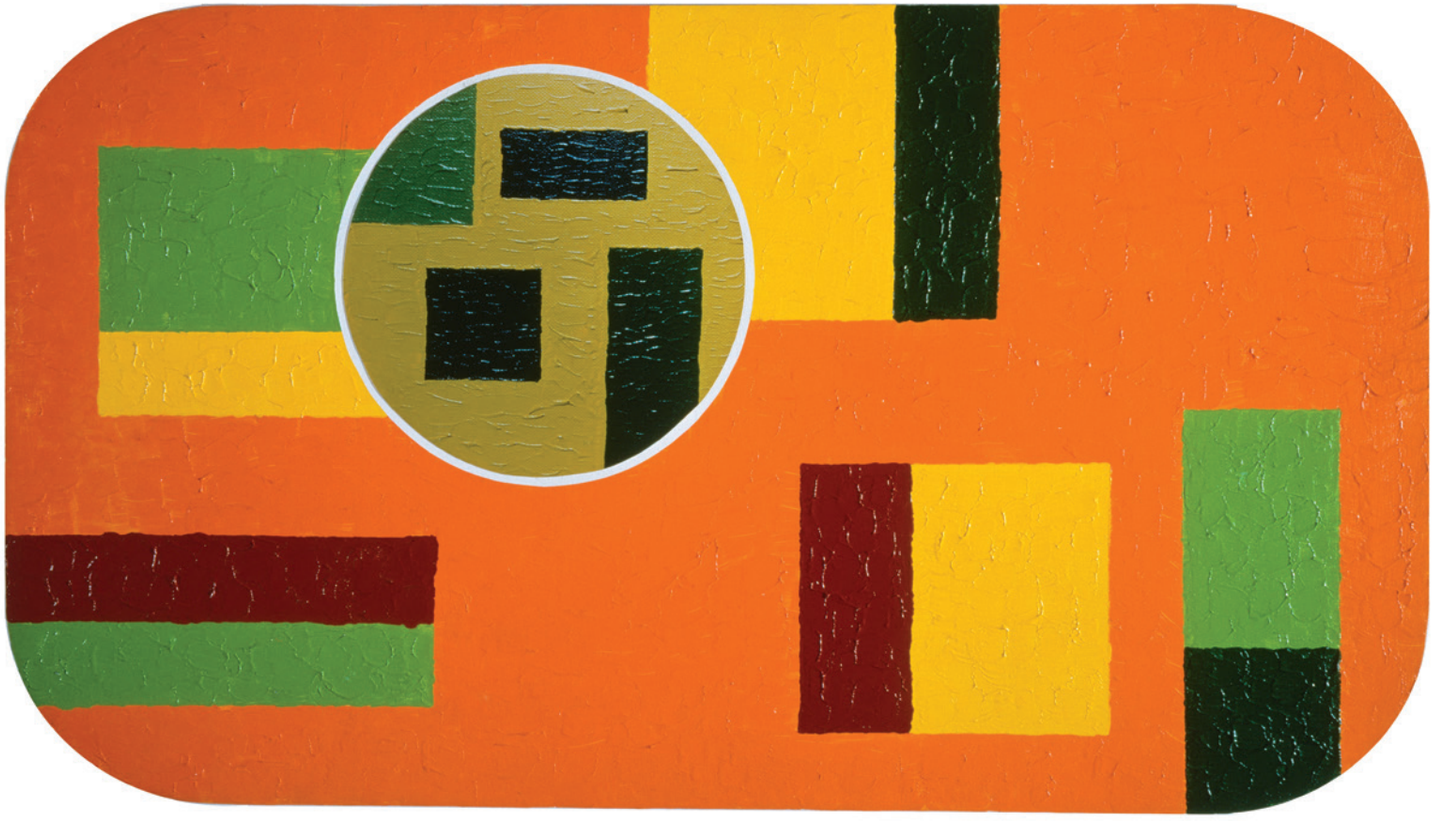
298

299



300



301

302