

Uvodnik

Gabriela Babnik

Hrepenenje po tišini in nato upor



Zalotila sem se, da sem stoječ pred pultom v eni izmed McDonald'sovih restavracij segla po časopisu, ki je bil vpet v držalo na steni. Na voljo sem imela nekaj prilog dnevnih časopisov, in ker me na Delo vežejo sentiment, velike plahte so namreč od zgodnjih najstniških dni zapolnjevale moje sobotne popoldneve, me priučile načina razmišljanja in do neke mere celo pisane besede, sem segla po Sobotni prilogi. Medtem ko so otroci lizali sladoled, sem s pogledom drsela po naslovih člankov. Pozneje, med vožnjo domov, ko sem si časopis tiščala k trebuhu, me je spreletelo, da nisem toliko iskala informacij, kot sem ponavljala gesto tisočev, celo milijonov mladih, za katere Umberto Eco v eseju *Velin in molk* (iz zbirke *Ustvarjanje sovražnikov*, 2012) trdi, da ne prebirajo več časopisov, saj "tisto, kar jih zanima", najdejo na svetovnem spletu ali pa vzamejo brezplačnik na postaji, v naključno izbrani restavraciji. Eco razlog drastičnega upada prodaje in branja časopisov pripisuje temu, da časopise kupuje samo še elita, ki zna ravnati z informacijami, čeprav poanta ni komentiranje padanja prodaje ali konzumacije klasičnega medija, ampak so časopisi zanj primer medijskega hrupa, ki naj ne bi bil cenzuriran.

Svetovni splet, brez poskusa cenzuriranja, je za Eca višek medijskega hrupa, s katerim ne dobimo nobene informacije. Oziroma, če dobimo kakšno informacijo, ne vemo, ali je verodostojna. Recimo, da določeni "učenjaki" začnejo po desetih minutah brskanja infiltrirati podatek, ki jih zanima, in ga tako tudi najdejo. Drugi uporabniki se omejijo na kak blog,

na spletno stran s pornografskimi vsebinami itd. Eco torej predpostavlja, da z brskanjem po spletu ne zberemo verodostojnih informacij.

Medijski hrup je navzoč tudi v televizijskem svetu, kjer se novice kopiči drugo na drugo in te skupaj ustvarjajo hrup. Ko Eco omenja reklame za pralni prašek, ki že petdeset let ostajajo iste, gospodinje, ki v zameno za oglaševanega zavrnejo dve škatli neznanega praška, je jasno, na kaj cilja – oglaševanje pralnih praškov ali tamponov ali mobilnih telefonov povzroča močan, neprekinjen hrup, sestavljen iz vedno enakega sporočila. Cilj širjenja novice je, da neka stvar obstaja. "Če se nato namesto za samsung odločiš za nokia, o tem odločajo drugi dejavniki, ne pa reklamni oglasi. Glavna naloga oglasa hrupa je, da si gledalci zapomnijo skeč, ne pa izdelka," zapiše Eco. Takšno nadomeščanje kakovosti izdelka s hrupom, predvsem v javnih občilih, Ecu služi kot vstopna točka v območje etike. Hrup je postal način življenja in ima vlogo mamila, ki naj bi našo pozornost odvracalo od tistega, kar je pomembno. Lep primer je vsebinsko prazna, repetitivna glasba za razvedrilo, ki jo vrtijo po urbanih lokalih; če prosite, da glasbo stišajo, vas ponavadi pogledajo, kot da ste nori.

Ecova predpostavka je, da samo v tišini deluje močno informacijsko sredstvo; širjenje novice od ust do ust. Čeprav morebiti v kakšnih primerih velja, da kakšne knjige niso postale upešnice zaradi oglaševanja ali recenzij, temveč zaradi nečesa, čemur v francoščini pravijo *bouche à oreille*, torej s šepetom, ki se širi od ust do ust, verjetno ne gre za to, da bi z izgubo tišine izgubili možnost, da bi ujeli šepet, ki naj bi bil edino verodostojno komunikacijsko sredstvo, pač pa, da hrup ni nadzorovan. Kadar hrupa ne spremlja avtorjeva interpretacija in se tistega, ki posluša, ne usmerja v potencialno subverzivnost dela, dobimo vladajočo dikcijo postkapitalistične družbe, v kateri se poudarja, da lahko uspe vsak, če le verjame vase, pri čemer se ohranja segregacija, ki mnoge ohranja v nevidnosti in revščini. Ali kot to poudari Nina Dragičević v eseju *Samost vs. samota: pogoji dela za žensko kompozitorko* (iz zbirke *Slavne neznane*, 2016): "Ignoranca, pragmatičnost in zlitje z ideologijo. Tri vodila do uspeha novega človeka, katerega osnovni pogoji delovanja so obdanost s hrupom."

Toda kakšna je potem skušnjava, da bi zmogli penetrirati hrup in ne bi zgolj zdrsnili skozenj? Junak romana Javierja Mariasa *Berta Isla* (2018) meni, da drsijo skozenj skoraj vsi moški in ženske vse od začetka časa: "[V]si ti ljudje, ki se trudijo vsak dan in nimajo trenutka oddiha, odkar vstanejo, dokler ne ležejo k počitku, ki imajo tisoč opravkov in se raztrgajo, da domov prinesejo živež, ali igrajo na karto vplivanja na sebi podobne, ali prevlade nad njimi, ali očarljivosti, so tako malovažni kot trgovci, ki

zgolj odpira in zapira svojo trgovino dan za dnem ob določenih urah, vse svoje življenje, ne da bi kdaj spremenil ustaljeni red.” Ta človeku pripisana nagonska dejanja pri Mariasu zavzamejo nadčasovno obliko; tej nadčasovnosti se prilagaja tudi stavek in način podajanja zgodbe. Z romani se nahaja nad fraktalizacijo današnjega časa, nad zahtevo, da se producira kratke tekste, hitre novice in enostavčne komentarje; nad svetom, ki nima časa za diskusijo, izmenjavo mnenj; skratka, Marias, posebnež, ekscentrik, ki mu je menda vsa sporočila treba poslati po faksu, je nad samoreferenčnostjo današnjosti.

Ne glede na to, koga vzamemo v fokus, avtorja, ki pristaja na dinamiko današnjosti, ali tistega, ki hitro produkcijo zavrača, se je smiselno vprašati: mar ni fascinantno, da oba zaklenjena v *lastno sobo* sploh producirata nekaj, kar je na robu hrupa? Da bi se izognila dialektiki med hrupom in tišino, je smiselno pogledati razmere in pogoje dela, v katerih ustvarjata.

V Sloveniji, na primer, imajo umetniki možnost pridobiti status samozaposlenega v kulturi, tj. fizične osebe (primernejše bi bilo poimenovanje “status svobodnega umetnika”, ta je bil že leta 1994, ko je bil prvič sprejet Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo, ZUJIK, Ur. l. RS, št. 73, namenjen zaščiti tistih poklicev, za katere v institucijah ni mogoče najti ustreznih delovnih mest, na primer pisatelj, slikar, skladatelj, literarni kritik itd.), ki samostojno opravlja specializiran poklic s področja kulture in je registrirana v posebnem razvidu pri ministrstvu, pristojnem za kulturo. Za pridobitev tega statusa mora umetnik izpolnjevati vrsto zakonsko določenih pogojev, opredeljenih v ZUJIK, ter Uredbi o samozaposlenih v kulturi. Če torej posamezniku za dobrine in storitve, ki jih izvaja na področju kulture, uspe dokazati značaj javne dobrine (dobesedno pravi zakon vrhunskost), mu država prizna pravico do plačila prispevkov za socialno varnost, t. i. pomoč “de minimis”. Toda čeprav se kulturne politike nanašajo na spodbujanje kulturne produkcije nad raven, ki jo zahteva tržno povpraševanje, je v mnogih primerih ravno ta javna intervencija, ki skuša regulirati tržne kriterije, tista, ki vodi v neučinkovitost ter zmanjšanje blaginje in pravičnosti za ustvarjajoče.

Oseba, ki se odloči, da bo delovala v polju umetnosti, se tako slej ko prej sooči z dvema možnostma. Prva je pokoritev sistema, in če pride do konflikta, prekinitev ustvarjanja za nedoločen čas. Druga možnost je formiranje prostora, v katerega oblast nima vstopa. To je prostor samosti, ki ga vsakdo, ki se je kadar koli preizkusil v polju fikcije, pozna.

Prostor samosti pomeni odmik. Ne v hribovje, kot na primer sugerira Andrej Tomažin v zgodbi *Noli me tangere* (vključene v zbirko *Anonimna*

tehnologija, 2018), temveč odmik v komunikacijskem smislu. Tisti, ki se odmika, nima sogovornika in išče kontinuiteto časa. Ko je skladateljica Olga Neuwirth v videu *Survival Guide* (2011) izrekla, da je "zanjo komponiranje vedno pribežališče /.../, ko komponiram, sem uglašena s seboj, povsem na svojem," je povzela misli ustvarjajočih. Avtorica je pripuščena v urgentno stanje, ki se mora odvijati v jedru družbe. Ne na obrobju, ampak v družbi, ki našega delovanja ne razume afirmativno. Delovanje na območju "betona in neona, umetnega hrupa in muzikalne, modne, mehanske in tehnične vulgarnosti", kot bi dejal Baudrillard, predoči razliko med samoto in samostjo. Če je prvo mogoče zreducirati na pisanje memoarov, samost pomeni neprekinjen čas za delo. Pa ne gre le za opazovanje procesov, v katerih se družba formira; v samosti se lahko definira razlika ustvarjajočega v odnosu do družbe, kar inkorporira v svoje delo. Nastalo delo je popis razlike oziroma artikulacija hkratne prisotnosti in neprisotnosti.

Andrej Tomažin v že omenjeni zgodbi nemožnost poistovetenja z zaporedjem miselnih drobcev veže na časovnost: "V digitalnem stakatu se naše misli nič več ne navezujejo na tisto, kar bi premislili ali domislili. Postajajo kratki odzivi odzivov. Mokre sanje postmodernističnih pisunov." In čeprav se malo prej vpraša: "Smo mi to res kdaj posedovali – ki smo ujeti med opico in boga, nezmožni stopiti do konca, ne da bi pri tem umrli?", se ne more izzogniti temu, da ne bi pisatelj potisnil v domicil preteklosti. Današnji čas po njegovem ni več namenjen pisateljem, ki bi jih še lahko tako imenovali. "Patetika naj ostane stvar maloumnih čitank za vse generacije in vse regije." In medtem ko se Rimbaudu v preranem grobu gotovo le smeje, kar seveda ne more veljati za sodobne pesnike in pesnice, saj, "kdo pa so oni, če pa so oni postali vsi in so vsi postali tisto, kar bi morali biti le oni?", so po njegovem mnenju mesto pisateljev zavzele stenografke, dekleta 21. stoletja, ki so postala neločljiva od telefonov – in pisanja.

Recimo, da ima Tomažin prav, ko trdi, da je spolna zaznamovanost tu nepomembna, saj vpogled v življenje avtoric in avtorjev iz preteklega časa razkriva tesnobo. Se pravi, da hitrost in oviranost pri ustvarjanju nista *nov* problem sodobne družbe. Izginjanje poklica pisatelja ni in ne more biti posledica *digitalizacije* prostora in življenja; razmere in pogoji dela za današnje ustvarjajoče so prepis stanja ustvarjajočih kadar koli prej. Bolj gre za to, da so nekoč nevidne razmere nevidnih danes postale vidne, ker so postale imanentne tudi vladajočemu spolu.

Ko sem verjela, da v času, ko je mož odsoten, ko je v odhajanju in smo kot družina ločeni, lahko zgradim svoj teritorij in (več) pišem, da sem torej onstran fraktalizacije, posvečena v tisto, kar je moje pribežališče, sem se motila. Fraktalizacija je iluzija. Čas ni nikdar fraktaliziran in nič ni terminalnega, razen smrti. Fraktalizacija časa je družbena fikcija, katere cilj je uničenje možnosti začetka. Če ne moremo biti skupaj in smo v resnici narazen, čas ne terminira tega, kaj je skupaj in kaj narazen. Tako kot ne opredeljuje, kdaj se je ljubezen začela in kdaj končala, saj ljubezni ni mogoče začeti, še manj končati, vprašanje je, ali jo je sploh mogoče ubesediti. Miljana Cunta v pesmih iz pesniške zbirke *Svetloba od zunaj* (2018), v katerih zadeva tudi v tišino, zapisuje, da je to mogoče ravno na način uprizarjanja akta pisanja, vedno znova, pri čemer je ključno, da branjenje pesniških obrežij v tej zbirki ne poteka na način pretencioznosti: "Od zemlje obnorela / koprivasta slutnja vidi /nič, kjer bo jutri vse," zapiše v izteku pesmi *Prihod v Jeruzalem*.

Gre za to, da *gladko gibanje besed* zmore tekača prikazati, in to v informacijski dobi, ko so vsi dogodki enako pomembni in edinstveni, v čudežni luči. Kar se zgodi ni to, da se je tekač utrudil (simbolika stopal je sicer izjemnega pomena), pri čemer se je svetloba, gosta in rumenkasta, razprla, obstaja na čistini; postal je resničnejši od resničnosti same.

Toda še enkrat, takšno uprizarjanje čudežev je mogoče samo v samosti, ki jo ustavlja čas. Ustavi ga lahko tudi smrt. Smrt se dogaja v samosti in čas lahko ustavi zgolj samost. Ko vidimo Beckettovo žensko, ki jo izpostavlja tudi Nina Dragičević v svojem eseju, v tišini sedeti v gugalniku, se gugati, gledati skozi okno ter govoriti sebi "čas je ustavila / čas je ustavila / sedeč pri svojem oknu / tiho pri svojem oknu," se vprašamo, kako drugačna je samota te ženske iz preteklosti od samote današnje ženske. Od ženske, ki se odloča, kdaj, kje in koliko bo delala, ženske, ki je osvobodjena sturturnih spon, ki je *freelance*, plačanka, vendar nima lastnika. Če je Beckettovo žensko čez dan "ogrožalo" gospodinjsko delo, popoldnevi pa so bili namenjeni gospodarju, je samost današnje ženske ogrožena s tem, da se nahaja v nenehni anksioznosti, da je nenehno utrujena, saj je ves čas v pogonu, čeprav se hvali, da poljubno izbira, kaj bo delala. V trenutku, ko to izreče, prikrije svojo razpoložljivost, delo v vsakem hipu, v trenutkih, ob kavi, na zmenku, med dojenjem.

Delo, ki je usklajeno z željami in obveznostmi, ki jih nalagajo družbene konvencije, in je mentalizirano, ni več tovarniški izdelek, je rezultat kreativnega dela. Umetnica, ki zamolči, da je za svoje delo plačana premalo ali pa sploh ni, v oddaljenosti postaja podobna ženski umetnici v zgodovini,

“delavki, ki želi ustvarjati umetnost, a za to nima možnosti,” zapiše Nina Dragičević. Toda obstaja ključna razlika s preteklostjo; v podložni poziciji nista več ženska in ženska – na fraktalizacijo časa in aktivnosti na posamične naloge, razpotegnjen delavnik, delo, ki ni ekonomsko ovrednoteno (vse se zvaža na kognitivnost) sta obsojena tako delavec kot delavka. Gre za nekaj, kar je aplicirano na velik del prebivalstva. Tako delavke kot delavci drug drugemu pripovedujejo zgodbo o tem, da je časa malo, da je čas naphan z neštetimi opravili in informacijami, da v družbi svoboščin, torej v družbi, ki ceni multiopravilnost posameznika in ga zaradi tega vrača na začetek (v začenjanje), nimajo nadzora nad sedanjim časom, ki brzi in drvi, pri čemer je pospešenost časa le posledica, ne vzrok.

To se najlepše odraža v jeziku, ki v digitaliziranem prostoru prehaja v čisto binarnost in poenostavlja človekov izrazni ter interpretativni potencial. Izbiramo lahko samo še med prijatelji in sovražniki, med hrupom in tišino. Toda če je razumljivo, da množstva informacij ni mogoče zaobjeti kvalitativno, je očitno, da hipne informacije, ki krožijo med posamezniki, tvorijo vez. Posedovanje podatkov postane družbena vstopnica v mrežo odnosov, ki tvorijo več povezav in tako ustvarjajo mrežo. Ta ima v hiper-tehnokapitalizmu specifične implikacije: ustvarja občutek pripadnosti kolektivu, ki lahko deluje ne glede na nomadstvo. Po drugi strani množica poznanstev v zamreženem prostoru, ki pripušča zasebno v javno, pomeni razpoložljivost posameznika v vsakem trenutku. Tu lahko govorimo o konceptu osvoboditve kot jedrnem elementu razsvetljenega oziroma modernizacijskega projekta, ki se v ožjem smislu nanaša na proces ekonomske osvoboditve oziroma na odpravo omejitev, kar duši posameznikov kreativni, podjetni potencial.

Krepitev konkurenčne tekme v tej optiki, ki je postala prevladujoča tudi med kulturnimi delavci in delavkami, je dojeta kot nekaj dobrega, saj rezultira v silah, ki človeka potiskajo v smer napredka. Ne da bi zavračala razmišljanje tega novega statusa umetnika in umetnice znotraj procesov modernizacije, toda ko kreiraš, ustvarjaš, komponiraš, si želiš le, da bi te pustili pri miru. Slovenščina pozna lep prevod za angleški izraz *leave me alone*: spenja celost ter enost; v nekoliko grobem prevodu, *all-one* pomeni biti celoten. Biti *sam* in biti pri *miru* pomeni biti *cel*. E. Doctorow je v zbirki *Življenje pesnikov* (Cankarjeva založba, 2018) pripovedovalca Jonathana odmaknil od družine, v pisateljsko pribežališče s pogledom na Houstonovo ulico. Toda Jonathanova premišljevanja so dokaz, da mir nima zveze s prostorom. Ni namreč prostora ali skrivališča, ki bi bil dovolj zaseben in ki bi bil primeren za ustvarjalno delo, če ga ni mogoče uporabljati. Uporabljati

pa ga je mogoče šele, ko obstaja čas, ki ga posameznik uporabi za uporabo luksuza, kot je *lastna soba*.

Pred leti je prijateljčin ljubimec zaobjel mojo kozmogonijo. Ko sem prijateljico posvarila, da "tip ni med najpametnejšimi", in mu je ona v sentimentalni razrvanosti to nesla na ušesa, se je odzval: "Kaj boš ti, ki cele dneve *samo* bereš, govorila?" Spravil se je na moj mir, ki ga je napačno interpretiral; mir ni izolacija telesa in ni približek tišine. "Mir je imeti možnost biti v pogojih neinvazivnosti. Mir je posedovati možnost biti dopuščena," zapiše Nina Dragičević. Toda če mir ni iluzija tišine, znižana glasnost niti telesna nepremičnost, ali ta želja *biti puščena pri miru* pomeni – vrniti se k sebi? Nina Dragičević je zamenjavo samopomoči z osamo, v kateri se razprejo vprašanja subjektivne evolucije posameznice in družbe, vloge kapitala, kognitivne vloge posameznika itd., pripisala izgubi senzibilnosti zavoljo pohitrene komunikacije, ki omejuje in popreprošča interpretacijo. Avtorica poeme *Ljubav reče greva* (2019) se je odločila, da zapusti *lastno sobo* in odide na ulico, kjer se izpostavi nevarnosti, ampak to, da gre ven, je hkrati edino, kar jo dela živo, vidno, prisotno. Če je nevidna, neprisotna, je to zaradi ekonomskega položaja. Hodi v čas daleč nazaj, gre mimo razsvetljenstva, mimo prvih objavljenih feminističnih del in zagazi v intenzivno mehanizacijo dela, kjer so na delu spremembe v percepciji časa. Skrbno domišljeni delovni proces je skrbno domišljeni čas, ki se (je) dogaja(l) v skrbno domišljeni partiarhalni strukturi. Moški avtorji, umetniki so pričakovali svojo pravico do samote, in jo v mnogih primerih tudi dobili, medtem ko je bilo žensko hrepenenje po tišini v preteklosti razumljeno kot nekaj, kar bi moralo biti podarjeno moškemu.

Lep primer je prizor iz romana Javierja Mariasa *Berta Isla*. Ko Berta skuša priklicati moža, ki dela kot angleški vohun, ji moški glas na drugi strani, kljub temu da gre za nujni klic, saj sta se Berta in otrok zaradi moževega tajnega delovanja znašla v smrtni nevarnosti, pojasni, "da je preveč neučakana in tako ne pomaga svojemu možu. /.../ Če Tom ni stopil v stik z vami, bo to najbrž zato, ker še zmeraj ne more, kajne? Zakaj je potlej treba vztrajati?" Sredi sedemdesetih let, ko še ni bilo mobilnih telefonov, Berta ni obsojena samo na čakanje, obsojena je na gluhonemo tišino.

Ko se bliža čas moževega prihoda, Berta sprevidi, da bo morala, če bo hotela še naprej biti z možem, tipati v temi, če pa se, nasprotno, ne bo zadovoljila s tistim, ki se bo vrnil, potem ima vso svobodo pri izbiri. Tako kot umetnica, ki dojame, da je status samostojnega kulturnega delavca, ki ga ustvarjajočim podeljuje država, jarem, ki pa je še najmanj v primerjavi z vprašanjem hrepeneče po samosti, in torej hrepeneče po tišini – kje ima

možnost delovati v polnem smislu besede, ustvarjati v neinvazivnih pogojih, delovati v javnem prostoru in onkraj družbene vloge ženske? Če gre za žensko, ki se zaradi pisanja ni pripravljena odpovedati zakonu in otrokom, je situacija še toliko bolj zapletena. Pa ne gre le za rezidence, v katerih bi se ustvarjajoča lahko "projicirala na papir /.../ dobesedno izgubila svoje življenje, da bi ga ohranila v kakršnem koli oprijemljivem rezultatu našega dela" (Beach in Buchanan, 2006), pa v njih ne sprejemajo otrok, gre za to, da je sistem sprevidel, da umetniško delovanje in ljubezenska (zakonska) vez nista združljiva.

Ko me je bosanski pisatelj in pesnik Faruk Šehić, ki je v Zagrebu študiral na veterinarski fakulteti, ob izbruhu vojne pa je vodil vojaški bataljon, na podelitvi nagrad Evropske unije za literaturo vprašal, kako je imeti družino in pisati, sem mu odvrnila, da je menda tako, kot biti v vojni. Nenazadnje sem nagrado dobila za roman *Sušna doba*, na začetku katerega sem zapisala posvetilo: *Za deklici, ki medtem ko to pišem, spita.*

Če Virginia Woolf v *Lastni sobi* (1929) še hrepeneče piše o pravici ženske do lastnega denarja in prostora, skratka o možnosti biti neodvisna, predvsem pa o možnosti svoje življenje (čas) preživljati brez nadzora oblastnega bližnjega, *dopuščena* (pri čemer se ves čas omenja njeno depresijo), je legitimno, da umetnica Nina Dragičević v poemi *Ljubav reče, greva*, ki je nastala leta 2018, glasove, ki jih sliši, poimenuje. Pri tem noče biti več pomilovana, noče, da bi ji govorili, da ni zdržala. Njena izvajanja niso "zgolj besede, mimogrednost, neformalni izraz in benigni afekti neke nepremišljenosti," ampak precizno zasnovana umetnina, ki je, zavedajoč se ideoloških podmen, spisana v manifestativnem duhu. Ta deluje po mahinaciji, da nevidno spreminja v vidno, ustvarja kontrananaracijo, ki briše totalizirajoče meje ter razpira prostor za drugo izkušnjo, doslej zaradi vpetosti prekarcev v realne oblike oblasti prezrto. Ta prezrtost se kaže na ravni ambivalence, ki bruha na plan, ter preraste v ambivalenco med tistimi, ki proizvajajo nasilje in hrup, in onimi, ki se zatekajo v tišino, in so zato kaznovani: "birokratinja že doni dajte že brezposelni kaj narediti iz sebe, reče mati skrbnica pismenih."

Ko umetnica pridobi status samozaposlene, se ji ob čestitkah "*službi, ki to ni*", sproži spomin: "kaj le govorijo, si mislim /.../, ko *status* imam, a /vem, vem, kaj slavimo sluh spomin očeta zamišljam ...". Spomin na očeta, ki se je izognil izbrisu iz registra stalnega prebivalstva, postavi odhajanja v drugačno luč. Oče je "pred postajanjem nič" pobegnil, "da bi ostal, da bi

še kar *tu*, a / prav zato / vem, da slavimo končni smoter, / dovoljenje biti *kaj*." Poema *Ljuba reče greva* je tako zgodba o drugi generaciji izbrisanih, čeprav izbris ni več izveden v tajnosti, pač pa gre za to, da navkljub obči vednosti nihče ničesar ne stori, še najmanj birokrati, ki ne delujejo po načelu neke velike zarote; kaos v birokratskem smislu nastaja iz banalitete in nerazumevanja, kako se sploh odvija kreativni proces (temu se na primer nadeva oznake, kot so "parazitiranje", "kolobarjenjenje" itd.). Samoza-posleni imajo pravni status, vendar nezadostne socialne pravice, mnogo slabši položaj v primerjavi z redno zaposlenimi; potisnjeni so v finančno stisko, predvsem pa jih je strah prihodnosti. Tega legalnega izbrisa se ne izvaja več z nacionalnim, temveč z ekonomskim kriterijem.

Histerični položaj honorarcev, ki so izvzeti iz vsakršnega socialnega dialoga, od njih pa je odvisen čedalje večji del produkcije, je insceniran ne samo na način obujanja historičnega spomina tistega, kar je *bilo* in še vedno *je*, pač pa tistega, kar se v družbi kaže kot strah pred neizogibnim. Konflikt med ustvarjajočo posameznico in svetom ne nastaja zato, ker bi ta izražala nestrinjanje in zahtevala stanje miru, poraja se zato, ker si zastavlja vprašanje, kaj me čaka v prihodnosti; gre za natanko tisto vprašanje, ki bi moralo ostati zamegljeno in neizgovorjeno in potlačeno. Prevprašuje, kar je za popularno ideologijo individuacije ključno: če nimam prihodnosti, kako sem lahko kreatorka lastnega življenja in odgovorna za svoj položaj? Pri tem ne gre le za to, da se mlade, kreativne ljudi sili v prekarni status in se jih ob morebitnem ugovarjanu naganja v tujino, ampak za to, da je prihodnost osrednja tema človekove misli. "Vanjo je, iz danosti živetja, usmerjeno vsako ustvarjanje in delovanje. Vsebuje pričakovanje, upanje, možnost sreče," zapiše Nina Dragičević v enem svojih esejev. Pri njej, glasbenici, ženski in/ali lezbični avtorici, gre torej pri hoji skozi mesto in skozi institucije za poslušanja neslišnega. Nekdo, ki je zgodovinsko in prihodnostno gledano zapisan podrejenosti, nevidnosti in neslišnosti, skozi soočenja z drugim in skozi nestrinjanja z njim pridobiva moč ter tako postaja prisoten, viden, slišen.

S poemo, ki se odvija toliko kot v krogih pekla, umetnica sporoča, da je čakanje na sprostitvev suspenza neskončna in da gre za sizifovsko opravilo – obljuba legitimizira permanentno stanje čakanja. Od tod tudi poskusi uhajanja iz tukajšnjih danosti, kar vodi le v nedoločen ekstrem – preživitveno zakulisje je tako zamočvirjeno, da smo postali brezsrarni in da je govorjenje ali pisanje o njem še najbolj dostojno dejanje. "V žrelu vladniških birokratinj se ne znajdem, a / sem tu / in zna biti / da se rada dam / pojesti," zapiše umetnica. Kar ji preprečuje, da se ji ne zmeša od

moledovanja, od seksapila uradnic, od brezizhodnosti (ki je breizhodnost, toliko kot breja brezizhodnost), je ljubav, ki ji prigovarja, naj samo še malo zdrži. Spričo kolapsa projekta socialne države rešitev ni v odhodu v tujino ali v odhodu domov, v *closet*, pač pa v permanentnem gibanju, ki se poraja v opoziciji z zasedenostjo birokratinj, kakršnega koli tipa že. Odhajanj torej ne gre razumeti v fizičnem, geografskem pomenu; odhajanja so mentalna. Izločenost iz praktično vseh družbenih registrov pomeni, da mora biti um ves čas v porajanju.

Odhajanje je torej zavesten proces in ne dejanje iz obupa, pobeg v eskadriljo zasebnosti. Ko bo vzdržljivost popustila, ko bo telo, ki je zdaj, navkljub ranljivosti in krhkosti, še zmožno ljubeznivosti in ljubljenja, mlahavo, preostane samovoljno dejanje in prehod v tišino – samomor, ki pa ni (zgolj) točka brisanja, temveč nadaljno spraševanje pesnice: če si lahko življenje vzamem (in je edini rezultat ta, da me ni), čigavo je potem bilo to življenje?