

USTVARJAM – »ICHBILD« – OBČUTJE IN IZRAZ

Marko Košan

Prolog

Še pred zaključkom študija umetnostne zgodovine na ljubljanski Filozofski fakulteti sem se po spletu okoliščin ob koncu leta 1986 zaposlil v Pokrajinskem muzeju na Ptuju. Mesto sem pred tem poznal samo s šolskih ekskurzij, pred očmi pa se mi je ob misli nanj vselej prikazala le prepoznavna in »oguljena« veduta v pogledu čez Dravo, zgolj kot mikavna, a »mrtva« kulisa brez resničnega življenjskega utripa. Sedem mesecev, kolikor sem jih preživel v starosvetnem okolju najstarejšega slovenskega mesta, natopljenega z žlahtnim tkivom dediščine, kakršne ne najdemo nikjer drugje v Sloveniji, in preden sem se po novem spletu okoliščin vrnil v domači Slovenj Gradec, sem nato poleg sto in enega prostora v gradu in samostanu z neznanskim veseljem odkrival še vse zakotne koticke starega Ptuja, ki se mi je zdel nenavadna mešanica prisluhov (malo)meščanskega, v času skrepenega odmeva slavne preteklosti in podeželsko preprostega pečata haloške prvobitnosti, ki sem jo nenazadnje prepoznaval tudi v tem, da je prodajalka izza pulta vselej pozdravila vsakogar, ki je z ulice vstopil v manjšo trgovino, ne glede na to, ali je že imela opravka z drugimi kupci. Brez družine, ki je v tistem času ostala na Koroškem, sem imel ob popoldnevih po službi (kadar nisva s Capijem zavila v kakšno oštarijo) dovolj časa za stikanje po uličicah in dvoriščih ter s Curkovim vodičem v roki (ali še raje kar tako, na pamet) za »sprehod« med slikovitimi in zgovornimi detajli fasad starih hiš. Pol leta druženja s starim mestnim jedrom in promenadami okoli njega je bilo nemara ravno dovolj, da so se mi vtisi sestavili v samosvojo predstavo o kraju, ki jo lahko po tolikih letih zdaj vedno znova preverjam z ravno pravšnjo mero nostalgije, da ostane neomadeževana, a je lahko obenem ob vsakem novem obisku zvedavo uprta v Ptuj, kakršen se kaže danes.

Inventura

»Genius loci« tudi v sodobnem svetovljanskem pretoku idej globalno povezanega sveta (ali pa prav zato) ostaja pomembno merilo vrednotenja prepričljivosti nagovora vsakega posamičnega likovnega dela, serije ali opusa. Bistvo umetniškega ustvarjanja je sicer vedno potovanje – v metaforičnem smislu prekoračitve (lokalnih) meja –, a je vznemirljivo tudi tedaj, ko kaže vmesne (zlasti duhovne) prostore življenja v domačem okolju onstran zornega kota nezahtevnega turista ali na način, ki ostaja skrit celo domačinom, ko zaradi navajenosti ne zmorejo več uvideti dragocenih posebnosti. Cilj zaokroženih preglednih razstav, kakršna je tudi pričujoča, pa je vendarle v prvi vrsti pragmatičen: poiskati in pokazati domet ustvarjalnega potenciala v tako ali drugače institucionalno povezanem okolju, ki je na Ptuju, kar se tiče sodobne vizualne umetnosti, z osupljivo energijo vzcvetelo s festivalom Art Stays, Galerijo Fo.Vi v Strnišču in pred petimi leti še s pričetkom delovanja Galerije mesta Ptuj, ki je v kratkem času postala eno izmed najbolj uspešnih in ambiciozних likovnih razstavišč v Sloveniji (v zadnjih dveh letih sta bili nagradi Prešernovega sklada za področje vizualnih umetnosti obakrat podeljeni za pregledni razstavi tukaj!).

Čeprav razstava, enako kot njena predhodnica pred petimi leti, nosi naslov Inventura, nikakor nismo hoteli, da bi pomenila zgolj inventarizacijo in tehnični popis del umetnic in umetnikov, ki bodisi izhajajo s Ptuja in okolice, ali pa tukaj živijo in delujejo. Ustvarjalci so se s svojimi deli prijavili na razpis oziroma poziv galerije, že z odzivom nanj pa so izrazili pripadnost temu okolju, s katerim so

povezani na tak ali drugačen način – ali pa sploh ne; za vrednotenje njihovih del to navsezadnje ni bistveno, pomembnejši (subjektivni, se razume) merili selekcije sta bila inovativen pristop in vznemirljivost umetniškega nagovora, kar je prevladalo tudi nad kriterijem metjejske ustreznosti in v tradicionalne kanone zazrte premočrtne rafiniranosti.

V vzvrtinčenem umetnostnem kaosu vladavine t. i. novih medijev in razširjenih prostorov vizualnih praks se slikarski ateljeje, natopljeni z vonjem oljnih barv in damarja, grafični ateljeje z ročno prešo za globoki tisk ter kiparski studio, čigar tla so prekrita z odklesanimi okruški, zdijo kot svojevrstne, v včerajšnjem svetu skrepenele manufakture iz časov, ko smo še, brez vsakršne ironije, verjeli, da se umetnost začne v srcu, manj v razumu, prevaja pa skozi oko in roko. Plejada »tradicionalističnih« ustvarjalcev pri nas in v svetu sicer tudi v tem trenutku razkriva neusahljivo moč neposredne slikarske ali kiparske invencije in ustvarjalne radosti, ko se vedno znova vrača k temeljnim prvinam likovnega izražanja, konturi in barvi ploskvi, k dejavnemu dialogu med črtno risbo in barvnim poljem, ki rojeva žlahtno žarenje likovnosti in podčrtuje izpovedno moč. Nesluten razvoj tehnologije in dovršena (multi)medijska orodja pa so vendarle korenito spremenila način doživetja sveta, v katerem sta estetika šoka in vsiljiva agresivnost vizualnih sporočil stvarnost zavrtinčila v kaotično sosledje podob, ko se tudi v preprostem vsakdanjem življenju izgublja občutek za mejo med realnim in namišljenim. Toda vznemirljivo, jasno razvidno hotenje in čitljiva ustvarjalčeva poteza, s katerima se v likovno delo emblematično odtiskuje eksistencialna osebna (avtorska) izkušnja, sta vendarle tudi v dobi virtualnih, izmuzljivih, izginevajočih in fizično neoprijemljivih elektronskih podob, s katerimi nas od vsepovsod v vsakem trenutku zasipavajo vse večji in vedno bolj vsiljivi ekrani, ostali nosilki tistega smisla, ki najbolj prepričljivo odstira najgloblje plasti človekovega razumevanja sveta. Le konturo in barvno ploskev, ki sta nekoč rojevali žlahtno žarenje likovnosti in njeno izpovedno moč, zdaj v večji meri kot kdaj prej zamenjuje nekonvencionalna in angažirana ideja, kakršna v smislu sodobne vizure sveta vznikla s pomočjo diskretne narave digitalnih orodij.

Pogoji modernističnih likovnih praks, ki se zdaj, v začetku drugega desetletja nove ere po milenijskem obratu, zdijo dokončno preseženi, so individualni pozivi umetnika ponujali potencial institucionalne ekskluzivnosti, ki so ga, in ga do neke mere še vedno, s pridom in uspešno izkoriščali kot »hortus conclusus« ustvarjalne avtonomije in vase zazrte avtopoetike. Konceptualistična naravnost sodobnih intermedijskih umetnostnih praks pa so ustvarjalca, hočeš nočeš, pripeljali do točke razmisleka o svojem poslanstvu: bodisi zastati v togem in zaprtem sistemu modernističnega formalizma, ali pa v razširjenem prostoru interaktivne in interdisciplinarne komunikacije odpreti prostor za vse temeljne, seveda umetniško transponirane razmisleke o vseprisotnem, poudarjeno hibridnem, reproduktivnem značaju vizualnega doživljanja sveta. Ne glede nato pa zdi se, da je še vedno dovolj prostora za vse opcije, kar nenazadnje dovolj pomenljivo nakazuje tudi heterogeni značaj pričujoče razstave.

V razstavo so vključena dela dvaintridesetih ustvarjalcev in ustvarjalcev, kar je nemara tudi domet prostorskih možnosti imenitnega razstavišča Galerije mesta Ptuj. V smislu inventure bi lahko med avtoricami in avtorji razstavljenih del, ne glede na nekatere mejne prakse, našli enajst slikark in slikarjev, šest intermedijskih umetnic in umetnikov, pet grafičark, devet fotografkinj in fotografov ter samo enega kiparja.

I.

Narava, četudi gre le za mentalne pokrajine, slej ko prej ostaja ena od osrednjih tem umetniškega uzrtja življenja, bodisi v monumentalnih upodobitvah njene moči v spremembah nenehnega propadanja in obnavljanja, ali zgolj v neznatnih okruških, ko raziskujejo tenko linijo med realnim in metafizičnim ter se skušajo približati bistvenemu vprašanju dožemanja: kako skozi čute prepričljivo interpretirati oboje, naše zaznave in skrivnost snovnega, kot ga ponuja fizični svet, ki nas obkroža.

Domala brezbrežen krajinski razgled JERNEJA FORBICIJA (1980) je natopljen z žlahtno slikarsko fakturo in sledi tipanju s pogledom, ki je širše od prepoznavanja identitete kraja in opisne upodobitve izbrane lokacije. Romantični navdih stopa vštric z ekološko prebujeno vestjo človeštva, kolikor se že zaveda nevarnosti, kakršne pretijo planetu, vendar podoba ni premočrten krik, temveč le rahločutno utišana kritika arogantne zaverovanosti človeka v lastno veličino, medtem ko je vloga zmagovalca namenjena neulovljivi in nedoumljivi naravi.

Serijske fotografije ANDREJA LAMUTA (1991) s skupnim naslovom Mnemosis zajema predstavo o svetu kot nedeljivi celoti; v prerezu arhetipskega približevanja civilizacijskim travmam o minevanju in nehanju skuša stakiti vez z nedoumljivimi rituali davnih šamanov; fantazmagorične podobe »življenja onkraj«, ki je obenem tudi življenje v nas samih, sugerirajo klavstrofobično meta-realnost, le korak oddaljeno od nočne more.

V »portretnih« upodobitvah dreves se je iskalo kamere STOJANA KERBLERJA (1938) večinoma usmerilo v dinamiko rasti, kot se vpisuje v »praznino« neba, ekspresivne konture osamelih očakov pa v mojem koroškem ušesu naposled odmevajo tudi skozi sintagmo In kaj so ljudje kot lesovi iz naslova kratkih zgodb našega znamenitega humanističnega erudita dr. Franca Sušnika, pri čemer je les sopomenka za gozd.

Kot dih lahne podobe gozda v razprti, zračni igri svetlobe in presvetljenih senc organskega brstenja, krožijo tudi na delih MARIKE VICARI (1979). Njihova alegorična dimenzija je podčrtana z monokromatičnostjo, ki spominja na fantazmatski blisk preostanka pogleda za zaprtimi očmi, ko na mrežnici v globini očesa za hip ali dva ostane negativ hipnega vizualnega vtisa ambientov.

Rahločutne podobe in oblike, s kakršnimi nas s sramežljivo skrivnostnostjo nagovarja TAMARA RIMELE (1977), je sodobni čas pompoznih in šokantnih elektronskih podob, ki neprekinjeno drsijo prek ekranov in mimo naših uročenih oči, brezobzirno odrinil na rob naše zavesti. Vendarle pa so tudi občutljivi prisluškovalci (priluškovalke) utripanja drobcenih namigov stvarstva, ki še zmorejo ponikniti k prvinskemu čudežu narave.

Kolažne, na videz nepretenciozne podobe BLAŽA ROJSA (1995) se v nekakšnem tankočutnem zalezovanju likovnosti z razdrobljenimi detajli kot intuitivni piktogrami razlijejo po slikovni površini, ki učinkuje kot intimen popotni dnevnik po čutnih labirintih podzavesti in prvinskih poteh iniciacije iz

profanega vsakdanjika k sprva zasenčenim in na poti k ciljem onstran hrepenenja nazadnje ožarjenim svetovom transcendence, v katerih se podobe meglijo in zvoki ponehujejo.

Mikrokozmos grafičnih listov ALJE KOŠAR (1990) zaživi v nešteti nadrobnostih upodabljanja travnih bilk in v vetru razpršenih nosilcev vitalističnega vzgona narave, tenkočutno izjedkanih in z brezštevilnimi drobcenimi vrezi izluščenih iz gladke površine kovinske plošče, vendar vselej zaokroženih v prepričljivo celoto, ki je podrejena učinkom prečiščene, minimalistično uglašene likovnosti.

II.

V t. i. »pomodernem« času je še vedno veliko ustvarjalcev, ki ohranjajo interes za raziskovanje slikovnega polja ter za slikarski in kiparski medij kot tak. Slike in kip razumejo kot preiščeno podobo z odnosom do kompozicije in barvnega učinkovanja, tako rekoč kot objekt. Vendar ne drži, da se podoba na platnu in polnoplastična skulptura spreminjata v nostalgichen relikt oziranja v neko minulo »zlato dobo« likovnega ustvarjanja, temveč je vitalni pristan za tiste sodobne likovnike, ki še zaupajo svoji metjejski veščini in ustvarjalnemu instinktu.

V maniri geometrijske, optične umetnosti (op art) so slike ANDREJA BOŽIČA (1944) na videz namenjene le preizkušanju učinkovanja podobe na človeški mrežnici, a se vendarle zdi, da nas skušajo nagovoriti tudi z enigmatičnim globljim sporočilom, za katerega pa ne potrebujejo besed, dovolj je, da ga v njegovi sublimni razsežnosti slutimo.

Zgolj optično, spektralno utripanje sugestivnega barvnega žarenja je značilnost fotografskega pogleda BORISA FARIČA (1974), s katerim tehnicistično natančno prodre pod povrhnjico zunanjega videza, k fenomenologiji materije same.

Pretakanje svetlobe v kontrastni igri beline (razrezanih listov papirja) in črnine (senc v zarezah med snopi papirja) v »op art maniri« Bridget Riley je zadobilo novo, izrazito haptično dimenzijo, ki dela BLAŽKE KRIŽAN (1990) vzpostavlja v vznemirljivem vmesnem prostoru med grafiko, sliko in tridimenzionalnim objektom.

Razstrte abstraktne slike ALEKSANDRA BREZLANA (1981), ki smo jih izbrali za to predstavitev, brez angažiranih sporočil sledijo zgolj razmišljanju, kako barva in oblika ter v njej ujeta svetloba definirajo prostor, čas in obliko, oziroma iskanju načinov, kako vse troje združiti v eno samo občutje, v en sam izraz, ki je čim bolj neposredna odslikava telesnega dotika z materijo ... na konicah prstov oziroma čopiča.

S čutnim, lirskim slikarskim fluidom napolnjene podobe GREGORJA SAMASTURJA (1960) so videti kot zagovor neprestanemu vstajenju oblik, njih kroženju in drgetanju v intenzivni snovni slikarski akciji.

Barve se razcvetajo druga drugi kot palimpsestni preplet meditativne slikovne površine, na kateri se odvija večni boj za ohranitev estetsko zaokrožene likovne strukture.

Prepoznavne kurentove maske, odtisnjene v razkošno teksturo barvno vselej uravnoveženih kompozicij JOŽETA FOLTINA (1944), so se z leti združile v eno samo izhodiščno in ikonično (pra)podobo lokalnega okolja, ustrezno podlago pa ji dajeta rafinirana slikarska tehnika ter občutek za dekorativno polnost na pogled povsem razprte slikarske poteze, kar pa ne velja le za obrise arhetipskih figur, temveč tudi za upodobitve starosvetne haloške pokrajine.

V času, ko smo naveličani podob sijočih človeških obrazov brez eksistencialne globine, ki se kot enolična galerija likov na neskončni paradi družabnih omrežij vsak dan prižigajo in ugašajo pred našimi očmi, se zdi stilizirana, z ekspresivno potezo začrtana glava na sliki BOJANA LUBAJA (1957) domala kot odrešitev za upehano dušo.

Monumentalne skulpture – ne toliko po dimenzijah, kot po svoji zasnovi – TOMAŽA PLAVCA(1972) zanikajo organsko rast, ki jo sugrira les kot izbrani material, saj se ekspresivni, repetitivno obdelani parti in likovno prečiščeni moduli, iz katerih so sestavljene, uresničujejo skozi domišljeno zgradbo, ki jim daje povsem novo dinamiko in samosvoje notranje življenje.

III.

Vsaka umetnost, ne le likovna, je v prvi vrsti izpoved, v iskanju izvorne notranje moči pa je vselej, čeprav v današnjem času morda še bolj intenzivno kot kdaj prej, obrnjena v lastno intimo in preizpraševanje lastnih bivanjskih izkušenj v odnosu do okolice, bližnje ali daljne preklosti, negotove prihodnosti ali celo do izzivov, ki jih samorefleksivno vzpostavlja umetniška praksa.

DUŠAN KIRBIŠ (1953) se po desetletjih uspešne likovne poti, na kateri je znal prisluhniti tako velikim zgodbam, ki presegajo eksistenco posameznika, kot vase zatopljenemu soočanju z zmožnostmi lastnega ustvarjalnega naboja v odslikavanju čistega ali metaforično preoblikovanega likovnega zrenja, še vedno kontemplativno preizprašuje domet svojega in slehernega umetniškega poslanstva, ki ga je v delu, izbranem za to pregledno skupinsko razstavo sublimiral v večpomenski, iz nemščine težko enoznačno prevedljivi naslov »ICHILD«, s katerim smo v nadnaslovu počrtali tudi temeljni smisel pričujoče skupinske predstavitve umetnikov in njihovih posamičnih del.

V jedru vznemirljivih digitalnih foto-kolažev AJDE PODGORELEC (2000) je k sebi in vase usmerjen pogled, pa čeprav morda le kot avtorefleksiven eksperiment, kar je nasploh eden izmed prevladujočih trendov v umetniških praksah najmlajše generacije, zlasti še v smislu danes prevladujočega samoreprezentacijskega »post-feminizma«.

S klišejskimi besedni zvezami in parafrazami, ki asociirajo na domačnost nostalgичnega spomina na otroštvo, medtem ko v bolj oddaljenem pogledu naenkrat postanejo izrazi politično nekorektno govornice, se domiselno poigrava TJAŠA ČUŠ (1987).

Še bližje k sebi se ozira edicija fotokopiranih podob MARTINE KOROŠEC (1984), čeprav so to fotografije, ki so nastale brez neposrednega kadriranja in so v tem smislu primerljive z odtisom grafične matrice, pri čemer je tukaj matrica kar telo samo.

Za hipertrofirane »pop art« podobe ALEKSANDRE FARAZIN (1981) se zdi, da hibridno združujejo izkušnje in poznavanje predstavnih modelov dveh svetov, realistično togega zahodnjaškega in idealistično ornamentiranega vzhodnjaškega, pri čemer nam pride na misel znameniti stavek slavnega newyorškega likovnega kritika Clementa Greenberga o propadu figurativnega slikarstva: »Alternativa abstraktni umetnosti ni Michelangelo, temveč kič«, toda Greenberg je bil človek preteklega stoletja.

Stripovska umetnost je še do nedavnega veljala vsaj za šund, če že ne za kič. Vse pogostejše izdaje vrhunsko likovno zasnovanih t. i. risoromanov in tudi povsem klasičnih stripov je v zadnjih letih, tudi na Slovenskem, naredilo velikanski korak naprej ... tudi po zaslugi DORE BENČEVIČ (2000) in njene prve uspešnice Dekle, ki se ni balo medvedov ter vseh naslednjih, kamor spadajo tudi Podnajemniki.

Izginevajoče podobe ženskih aktov v distopičnih postindustrijskih ambientih SANDRE POŽUN (1972) niso zgolj že nešteto krat ponovljen klasični fotografski motiv, saj se zdi, kot bi bile podobe posnete z notranjim, izrazito subjektivnim očesom.

Prostorska postavitev GABRIJELA BERLIČA (1946) je intimen, čeprav sugestivni protest proti vojni in redko neposredno družbeno angažirano delo na tej razstavi, čeprav se ne sprašuje o političnih vidikih vojne (v Ukrajini), temveč je v smislu univerzalnega sporočila v ospredju njen travmatični odmev v usodah posameznikov in kolektivni zavesti ljudi.

IV.

Potrošniška logika poznega kapitalizma, ki tako celovito obvladuje naša življenja, predstavlja prav poseben izziv umetniški refleksiji, pri čemer ni nujno, da vsebuje tudi kritični naboj. Odnos med umetnostjo in potrošništvom je zato vselej zapleten, ne le v smislu protislovij, ki jih predpostavlja vrednotenje tako imenovane popularne kulture, temveč tudi v okvirih tiste »višje«, kritiško podprte umetnosti. Znašli smo se namreč v okoliščinah, v katerih realni svet in naše predstave o njem naenkrat ne sovpadajo več popolnoma, saj so se med njiju vrinili izmuzljivi in nedoločljivi virtualni svetovi. Usvojene medijske podobe so trdno ukoreninjene v sodobni družbeni kontekst, čeprav se velikokrat igrivo upirajo kakršnikoli interpretaciji dominantnih kulturnih vrednot, saj jih ne slavijo, a jih tudi ne obsojajo. Zgolj nanizajo se pred naše oči ter se slej ko prej zgostijo v ikonično metaforo našega časa.

Kolaži METKE ZUPANIČ (1997) nedvoumno zrcalijo, kako se medijske podobe skladiščijo v našo podzavest, od koder uravnavajo naše vsakdanje življenje. Vojna je obče zlo, ki se ga ves čas

zavedamo, a ga, kot kaže, ne jemljemo dovolj resno, saj se po vseh izkušnjah z uničujočimi velikimi vojnami preteklega stoletja v začetku drugega desetletja novega stoletja še vedno absurdno sprašujemo, ali je vojna zgolj regresija ali le nova oblika množične kulture 21. stoletja.

Podobe vojne so stalnica medijske krajine, kot so tudi podobe bede in osamljenosti, ki je v urbanih središčih običajno samo korak stran od glamourja in blišča. Fotografija TANJE VERLAK (1979) in njena formulacija ne potrebuje dodatnega komentarja.

Medijske podobe so velikokrat strašljive tudi tedaj, ko je njihov namen spodbujati pozitivna čustva, zato umetniku običajno ne preostane drugega, kot da jih duhovito ironizira in pri tem s posebnimi poudarki raziskuje (razgalja) razliko med privatnim in javnim. MITO GEGIČ (1982) takšne podobe zaustavi, jih opremi z dvoumnim podnapisom ter reflektirano ponudi razmislek o njihovi naravi in smislu.

Še korak dlje so natančni fotografski portreti neznancev, ljudi brez obraza, saj jih je DAVORIN CIGLAR MILOSAVLJEVIČ (1982) ustvaril s pomočjo računalniškega algoritma in s tem zamajal vero v status podobe, ki naj bi odslikavala resničnost ... bodisi tisto oprijemljivo v fizičnem svetu ali celo ono, ki vznikne v naših predstavah.

Skozi prizmo »fake podob« (ki stopajo vštric s »fake« novicami) naenkrat tudi hiperrealistični portreti mačk KLARISE SIPOŠ (1991) obvisijo v praznem prostoru, saj po izkušnji vsakodnevnega bombardiranja z »nabildanimi« slikami domačih ljubljencev na facebooku domala ne verjamemo več podobam »na dotik« (čopiča).

Velik del predstav o prostorih, v katerih se odvija naše življenje, se iz dneva v dan dejansko vse prepričljiveje naslanja na skonstruirane digitalne modele, iz katerih, kot na printih ALEKSANDRA ŠTUMBERGERJA (2001) odteka živo življenje.

Morda je svojevrsten paradoks, da se analogno življenje danes bolj prepričljivo odvija na gledaliških odrih, ki so nekoč pomenili sanje, kjer imajo škarje in platno v rokah kostumografi in oblikovalci vizualnih podob predstav, kakršna je mojstrica STANKA VAUDA BENČEVIČ (1970).

Portreti velikanov svetovne fotografije: Helmuta Newtona, Lee Miller, Lesa Krimsa ..., ki jih je v svoj objektiv ujel eden izmed dolgoletnih in največjih kulturnih ambasadorjev Ptuja v tujini BRANKO LENART (1948), so lahko tudi metafora za odprtost Ptuja v mednarodni prostor ... nenazadnje gre za tradicijo umetniškega življenja, ki je s Kasimirji, Oeltjenom in ostalimi iz njihovega kroga tukaj živahno utripalo že pred drugo svetovno vojno.

Z zvočnimi sprehodi ROKA GOLOBA (1980) se ob zaključku tega besedila vračam na njegov začetek ... imenitni prisluhi vzdušju ulic in dvorišč starega mesta so me navdihnili, da sem z njimi prav pred kratkim spet sprehodil po Ptuju ... kot sem pred davnimi leti, denimo, s filmom Wima Wendersa Zgodba iz Lizbone pohajkoval po portugalski prestolnici.