



Zapis v razvidu medijev Ministrstva za kulturo:  
Zaporedna številka 1492

ISSN (International Standard Serial Number):  
0041-2724

Datum izida prve številke sploh:  
8. december 1951

#### Izdajatelj:

ŠOU v Ljubljani  
Kersnikova 4, 1000 Ljubljana  
Telefon: +38614380200  
Faks: +38614380202  
Elektronski naslov: [info@sou-lj.si](mailto:info@sou-lj.si)  
Spletni naslov: [www.sou-lj.si](http://www.sou-lj.si)  
Matična številka: 5133734  
ID za DDV: SI55049745  
TRR: SI56 02010-0018933202

#### Za izdajatelja:

Rok Sotlar, direktor  
Marko Hozjan, predsednik

#### Uredništvo:

Kersnikova 4, 1000 Ljubljana  
3. nadstropje, prostor 306  
Telefon: +38614380263  
Faks: +38614380264  
Elektronski naslov: [urednistvo@tribuna.si](mailto:urednistvo@tribuna.si)  
Spletni naslov: [www.tribuna.si](http://www.tribuna.si)  
Twitter: [www.twitter.com/trobilo](http://www.twitter.com/trobilo)  
FB: [www.facebook.com/casopis.tribuna](http://www.facebook.com/casopis.tribuna)

#### Člani uredništva:

Robert Bobnič, neodgovorni urednik  
Tanja Peček, namestnica neodgovornega urednika  
Jurij Smrke, član uredništva  
Aljaž Vindiš, likovni urednik  
Aljaž Košir – Fejzo, urednik ilustracije

#### Strokovni sodelavci uredništva:

Klemen Ilovar, fotografija  
David Krančan, strip  
Anita Jurič, lektura  
Alen Kirn, tehnična podpora

#### Programski svet:

Igor Brlek, direktor Študentske založbe  
Tomaž Zaniuk, odgovorni urednik Radia Študent  
Miha Lobnik, višji svetovalec na ŠOU v Ljubljani  
Zala Primc, vodja Civilno-družbene iniciative  
Robert Bobnič, neodgovorni urednik Tribune

#### Tisk:

Tiskarna Hren, 7.500 izvodov

#### Distribucija Tribune:

Distribucijsko mrežo smo vzpostavili z DPG ([www.dpg.si](http://www.dpg.si)). Njen obseg lahko spremljaš na zemljevidu na naši spletni strani. Za elektronsko različico smo vzpostavili elektronsko distribucijsko mrežo z Digitalno knjižnico Slovenije ([www.dlib.si](http://www.dlib.si)). Elektronsko Tribuno si lahko preneseš z naše spletne strani ali z uporabo QR kode na tiskovinah, ki jo prek kamere v telefonu zajameš s programov za čitanje kod. Nanjo se lahko naročiš s svojim elektronskim naslovom. Tako ti bo vsak mesec ob izidu samodejno posredovana.



#### Izjava o avtorstvu:

Tribuna je izključno avtorsko delo študentov, če ni drugače navedeno. Časopis je stavljen v črkovni družini Tribunal, ki jo je za potrebe Tribune zasnoval Aljaž Vindiš. Izhaja pod licenco Creative Commons, ki nas avtorsko zaščiti, hkrati pa omogoča, da določimo pogoje, pod katerimi dovolimo uporabo naših del. Uporabo del tako dovoljujemo ob priznanju avtorstva po principu Ime Priimek / Tribuna za nekomercialno rabo in v nespremenjeni obliki. Podrobnosti licence so dostopne na [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org) ali na Inštitutu za intelektualno lastnino, Streliška 1, 1000 Ljubljana. Iz Creative Commons licence so izključene črkovna družina Tribunal in gostujoče črkovne vrste.



Članki, objavljeni v Tribuni, se v raziskovalne namene beležijo v Korpusu slovenskega jezika.

**Oscilacije mariborskega Radia Študent.** Alternativna in neodvisna gibanja so vse-skozi v velikih finančnih težavah. Oblast noče podpirati tistih, ki ji ne stojijo ob strani. Vendar brez družbene kritike ni razvoja. Iovenija je na področju zagotavljanja medijskega pluralizma blizu absolutni ničli. Če govorimo o radiu, lahko povzamemo, da se da doseči vse, če imaš denar. Kaj pa tisti, ki bi si želeli поблиže spoznati radio, pa za to nimajo finančnih možnosti ali poznanstev? Na primer študentje, ki bi želeli spoznati delovanje radia in prek njega izpolnjevati 39. člen Ustave Republike Slovenije, ki govori o svobodi izražanja? Kakšne so njihove možnosti? Prva možnost je, da na to kar lepo pozabijo. Ker pa se z vztrajnostjo da doseči vse, je druga možnost ta, da zberejo svoje domislice ter jih predstavijo na primerni radijski postaji. Na žalost pa je radijskih postaj, ki bi sprejemale alternativne domislice, bore malo. Po grobi oceni in natančnem štetju sta taki postaji v Sloveniji samo dve. Mariborski radio Študent – MARŠ in ljubljanski radio Študent. MARŠ je začel nastajati leta 1984 kot civilnodružbena iniciativa takratnega MK ZSMS. Ideja se je razvila iz potrebe po drugačnosti in spremembi enoličnosti medijskega prostora. Radio so ves čas spremljale finančne, kadrovske in druge težave, vse dokler niso dobili sredstev od Sorosove fundacije, vendar pa ko je kazalo na najboljše, se je zapletlo. MARŠ namreč pravno-formalno sploh ni obstajal, zato sponzorirane opreme ni mogel prepeljati čez mejo. Tu je nastopila Univerza v Mariboru, s katero so podpisali Akt o ustanovitvi radijskega programa. MARŠ-u je leta 1994 grozil odvzem frekvence, saj ni bil registriran. Zato se je takratno uredništvo odločilo ustanoviti zavod, pogajanja z UM pod novim rektorjem pa niso bila uspešna. Takratni rektor Ludvik Toplak je nato zaradi domnevne protipravne odtujitve družbene lastnine vložil tožbo proti MARŠ-u. Pri odnosu med UM in MARŠ-em je bilo najbolj opazno prerekanje okoli lastništva ter vpliva na program. Po eni strani je MARŠ neodvisen radio, po drugi pa je študentski. Po takratnem mnenju UM bi zato moral delovati neodvisno prouniverzitetno. Je to sploh mogoče? Ali ni avtonomija univerze eden največjih mitov? MARŠ je po več letih pravedanja tožbo izgubil in s tem izgubil tudi pravico do oddajanja. Takrat smo ga lahko poslušali samo še prek interneta. 12. decembra 2001 pa sta Društvo za podporo radiu MARŠ in ŠOU Maribor sklenila Pogodbo o medsebojnih pravicah, obveznostih in odgovornostih med ustanoviteljema Zavoda Mariborski radio študent – MARŠ. Nastal je nov zavod, radio je (tudi zaradi glasne podpore javnosti in nekdanje predsednice sveta za radiodifuzijo Sandre Bašič-Hrvatini) ponovno dobil svojo staro frekvenco (95,9 MHz) in spet je kazalo, da bo njegovo delovanje nemoteno. Tako je ostalo vse do leta 2007, ko je nadzorni svet ŠOUM kot soustanovitelj soglasno sprejel sklep o izstopu iz Zavoda Mariborski radio Študent – MARŠ. S tem enostranskim dejanjem je bilo konec financiranja radijske dejavnosti, zato so radio (spet) zapustili mnogi ustvarjalci in prišlo je novo vodstvo, ki je delovalo slabo in škodovalo obstoju z neplačevanjem računov, najemanjem nekritih kreditov in celo neupravičenimi dvigi denarja z bančnega računa radia. Očitno se je takrat skušalo le še vleči agonijo radia MARŠ in ga dokončno izčrpati. Ko je kazalo, da se iz MARŠ-a ne da nič več izžeti, je nasprotno dokazal tudi direktor, ki je prevzel vajeti leta 2009. Stanje, v katerem je bil takrat MARŠ, seveda ni bilo rožnato, prav zato pa bi bilo pričakovati, da si vodstvo ne bi izplačevalo honorarjev, enormnih vsot potnih stroškov, ne bi kupovalo drage opreme in podobno, hkrati pa sodelavcem v obraz govorilo, da denarja ni in da je treba še malo potrpeti. Sčasoma je tisti peščici vztrajnih sodelavcev, ki so prišli na MARŠ – nekateri s pomočjo Radia Študent (poleti 2009 se je ekipa RŠ podala v boj za obstanek radia MARŠ, tako da so se redno vozili v Maribor, kjer so z agitiranjem in izobraževanjem ustvarili vsaj osnovne pogoje za delovanje radia, nedvomno pa bi storili še kaj več, če takratno vodstvo ne bi blokiralo tega procesa ...) – prekipelo in svetu zavoda so poslali nezaupnico direktorju. Svet je takrat hitro ukrepal in na seji sveta pozval direktorja, naj razloži, zakaj se ni prijavil na razpis za EPK ter na medijski razpis Ministrstva za kulturo, in naj odgovori na obtožbe sodelavcev radia. Ker svojih dejanj ni smotrno utemeljil, se je svet zavoda odločil za krivdno razrešitev in imenovanje novega vodstva. Izkazalo se je, da je situacija hujša, kot se je zdelo. Dolgovi do različnih upnikov so narasli do neslutnih višav, začela se je obnova študentskega bloka VI, v katerem ima radio prostore, kar pomeni, da prihaja do občasnih motenj delovanja (čeprav je vodstvo študentskih domov zagotovilo, da bodo naredili kar se da, da bi jih bilo čim manj), rednih finančnih prilivov pa ni. In smo na začetku. Nikakor pa ne na koncu! **Kolektiv radia MARŠ** ×

Novinarski ceh pa vztrajno molči. Cenzura se lahko izvaja, šele ko medij sploh obstaja. ×

- 01 Naslovnica**  
Ana Baraga, Miha Erjavec & Aljaž Vindiš
- 02 Navodila za uporabo**
- 03 Tribunal**  
ilustracija Istvan David
- 04 Uvertura**  
**04 dr. Marina Gržinič Mauhler**  
Robert Bob-NIČ, Irenej Jerič,  
fotografija Klemen Ilovar
- 08 Redakcija za radikalno politizacijo**
- 08 Politika - umetnost, politika - umetnost itn. itn.**  
Robert Bob-NIČ, ilustracija Dejan Kralj
- 10 Kulturne politike na homologaciji.**  
Dare Pejič, ilustracija Istvan David
- 12 Klubaska scena pod Alpami.**  
Rok Kovač
- 12 Radio Simplon.**
- 14 Sokolc.**  
Robert Bob-NIČ & Jurij Smrke,  
fotografija Marko Pirc
- 16 Ibržniki smo, veselimo se ljudje božji!**  
Katja Šircelj & Aljaž Vindiš,  
ilustracija Aljaž Košir – Fejzo
- 18 Predčasna re(d)akcija**
- 18 Arabska sedanost, evropska prihodnost**  
Mirt Komel, ilustracija Aljaž & Aljaž
- 20 Redakcija za razredni boj**
- 20 Abstraktni ekspresionizem kot orožje hladne vojne**  
Jurij Smrke, ilustracija Aljaž Košir – Fejzo
- 22 Pismo materi**  
Jurij Smrke, ilustracija Istvan David
- 24 Redakcija neuvrščeni-h**
- 24 Umetnost in znanost**  
Mojca Založnik, fotografija iz razstave Bodies
- 26 Imperialni model lastništva**  
Anže Dolinar
- 27 Sazas je palindrom! Sazas štiti. Sazas krade.**  
Mojca Založnik, ilustracija Dejan Kralj
- 28 Nekaj slovenskega je v slovenskem filmu**  
Andraž Jerič, prizor iz filma Circus Fantasticus
- 29 Administriranje filmske iluzije v kinematičnem načinu produkcije**  
Nina Cvar
- 30 Epilog**
- 30 Lov na Banananjama**  
Matjaž Juren – Zaza, fotografija Klemen Ilovar
- 32 Strip(burger)**
- 32 Zakaj Slovenija rabi študente?**  
Koco



## Tribunal: Gregor Golobič (2x)

Ljudsko sodišče Tribunal izraža sodbo v imenu ljudstva! Ponovno obtožujemo ministra za visoko šolstvo Golobiča, prvega dvojnega obtoženca Tribune! Spoznavamo ga za krivega v naslednjih točkah obtožnice:

1. Izvajanje genocida nad umetnostjo. Eden izmed zelo spornih delov zelo spornega Nacionalnega programa visokega šolstva je sistematično zaničanje raziskovalne narave umetnosti in kategorično izključevanje umetniških študij iz načrtovanih programov, povezovanj in olajšav. Za umetniški študij ni predvidena 3. bolonjska stopnja, ni vzpostavljen naziv mladega raziskovalca, niso vzpostavljeni mehanizmi promocije in ni alternativnih virov financiranja.
2. Ignoriranje univerze. Golobič v svojem Nacionalnem programu visokega šolstva torej ni upošteval amandmajev s strani treh akademij, ki jih je podprla in v javno razpravo o programu poslala Univerza v Ljubljani, kar kaže na popolno odsotnost strokovne argumentacije in podrejanje visokošolskega izobraževanja lastnim interesom.
3. Začetek propada umetniških fakultet. Akademije so do leta 2020 obsojene na agonijo podaljšanega razkroja v servis za zadovoljevanje malomeščanskih kulturnih potreb – in to v trenutku, ko imamo zadnjo priložnost odstraniti počasi uvel cvet slovenske umetniške izobrazbe in produkcije ter zasaditi njegovo novo seme. Država vidi svojo ignoranco kot napredno, a hkrati lahko bridko ugotovimo, da v takšno naprednost v okvirih naše evropske mačehe verjame skoraj edina. Umetniški doktorat, ali širše praktični doktorat, postaja uveljavljena oblika študija po stari celini.

**Naj se izvrši kazen! Objavi na svojem zidu!**



**Ničta točka slovenske države je strukturalni rasizem.** Navkljub te navrže le pičlih šest zadetkov, pa avtorica, katere ime se med zad ponavljati, da je ravno ta izraz ključen za razumevanje sodobnega večjo izključenost številnih ljudi iz družbene participacije. Quant režimi ali izbris so le nekateri izmed številnih primerov, ki ponaz biopolitike, ki pomeni privzetje življenja kot predmeta številnih i ga ohranili in izboljšali, marveč v svetu, kjer politično v čedalje ve ohranitve, od tistih, ki jih izroči smrti. **Robert Bob-NIČ & Irenej J**



mu, da nam Cobiss ob geslu nekropolitika  
etki izpiše kar štirikrat, ne preneha  
a sveta, saj lahko le tako zajamemo vse  
anamo, vojna proti terorju, migrantski  
arjajo, da ne živimo več enostavno v svetu  
nstitucionalnih posegov z namenom, da bi  
ečji meri ločuje življenja tistih, ki so vredna  
erič, fotografija Klemen Ilovar

O teh spremembah v ureditvah sodobne družbe in njihovih povezavah z umetnostjo smo se pogovarjali z dr. Marino Gržinić Mauhler, doktorico filozofije, medijsko teoretičarko, umetnostno kritičarko, kuratorko, videoartistko, umetnico. Predava na ZRC SAZU in je redna profesorica za konceptualno umetnost na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Med drugim je avtorica številnih knjig in člankov ter soustanoviteljica teoretske revije *Reartikulacija*.

**Irenej in Robert:** Začela bi z umetniškim projektom *Janša Janša Janša [JJJ]*, ki je bil zelo odmeven, bil je predmet obravnave v različnih monografijah, mnogo ljudi pa je to preimenovanje treh umetnikov v ime Janeza Janše označilo kot provokativno politično gesto. Sama pa ravno nasprotno trdiš, da njihovi gesti ne le umanjka subverzivnost, ampak se s svojim delovanjem tudi neposredno vpisujejo v pravno-biopolitični kontekst upravljanja sodobne kapitalistične države. Zakaj je temu tako?

**Marina:** Ko sem razmišljala o temah našega pogovora, sem si pri sebi že rekla, da si JJJ kot projekt sploh ne zasluži toliko prostora. Sploh pa ne kot prvo vprašanje. Zakaj? Ta projekt, ki ni bil le odmeven, ampak je preko ministrstev dobil tudi precej denarja, je bil namreč zastavljen na načelu parodiranja neke figure, kjer pa se je pokazalo, da parodija še kako služi sistemu samemu, saj se mu tako ni bilo treba soočiti s kritiko.

JJJ pa imajo morda vseeno neko pomembno vlogo v smislu, da so pokazali na to postfordistično spremembo, ki je prisotna tako pri nas kot tudi v širšem evropskem in neoliberalnem globalnem kapitalističnem prostoru ter v kateri so kulturne institucije na splošno postale biopolitične. Foucaultovsko biopolitiko sedemdesetih let, ki je prej organizirala družbeno-politični prostor, so sedaj prevzele institucije. Ampak sama trdim, da to hkrati tudi pomeni, da je samo družbeno-politično postalo nekropolitično. Samo družbeno je v bistvu postalo prostor, kjer ni možno imeti nekega emancipativnega družbenega razmerja. To razmerje sicer dejansko ni bilo možno niti prej, vendar pa je bila ta nemožnost prikrita z biopolitičnim. Družbeno sedaj postane popolnoma prepuščeno samo sebi. Posledica tega pa je tudi, da samo politično področje postane popolnoma depolitizirano. Same institucije pa so v bistvu postale biopolitične in torej izvajajo politiko nadzora, normativizacije ter skrbijo, da politično postane in ostane popolnoma depolitizirano.

Pri JJJ ne gre za »staro« umetniško strategijo raziskovanja dela (naj bo v obliki monumenta ali parodije) zgodovinske ali aktualne javne osebnosti. Ne gre za uprizoritev dela, »časti in oblasti« politika Janeza Janše, pač pa za ime, ki si ga z zamenjavo dokumentov prisvojijo po pravni poti. V tem primeru umetniki »vstopijo« iz polja umetniškega in »vstopijo« v polje pravnega oziroma administrativnega, kar spremeni kontekst umetniškega dela in pomeni njegovo premestitev v osrčje sodobne biopolitike. Mesto, ki določa njegove koordinate, postane zakon – torej pravno-administrativni ustroj države. To pomeni, da je bila umetniška gesta izpeljana po poti upravnih procedur države, s tem pa zavestno prepuščena zakonu. JJJ po pravno-administrativni poti zamenjajo lastna imena in tudi vse novemu imenu pripadajoče uradne papirje in listine (od osebnih izkaznic naprej).

JJJ vseskozi igrajo na karto spremembe svojega imena in recimo na asociacijo na skupino Laibach, jaz bi rekla zelo vulgarno in spodletelo asociacijo. Saj tudi Laibachom spodleti, ko so enkrat prišli iz socializma v neoliberalni kapitalizem. No, kako je s temi Laibachi, ki so kot spektralna figura v ozadju JJJ? Pred tridesetimi leti so izvedli na prvi pogled podoben projekt. Vzeli so nacistično ime Ljubljane in uprizorili neko totalitarno figuro kot politično figuro, kot travmatično mesto tedanjega socialističnega sistema. In njihova celotna gesta drži, ker je tedanji sistem funkcioniral kot psihočni sistem. Tej psihozi socialističnega sistema pa so odgovorili le na najboljši način, prav prek te nadidentifikacije, te čezmerne identifikacije nadponovitve totalitarne figure. Nekako bi z Irwini rekla: svoji svojim; psihoza za psihozo, brez nevrotičnega intervala.

Laibachi niso bili nikakršni fašisti! To smo še kako dobro vedeli tudi vsi iz alterscene v osemdesetih prejšnjega stoletja, tedaj ko smo stopili v bran Igorja Vidmarja, ki so ga prav tako ne samo obtožili, ampak tudi eksemplarično kaznovali, da je »fašist«, ko pa je več kot manifestativno razkazoval prav svojo protifašistično držo! Pri Laibachih je šlo za nekaj podobnega. Njihova resnica je bila zunaj zaigrane totalitarne figure. Ta resnica pa ni bila nekaj arbitrarnega, dalo se jo je prepoznati. In kaj je bila resnica Laibachov? Njihovo mesto, s katerega so govorili, je bila (post)industrijska pankovska glasba in

njen emancipativen trušč, ki pa ni imel nobene zveze z nacistično ali fašistično gesto. V bistvu je bila njihova glasba, ta forma, v popolnem nasprotju s prikazano »totalitarno« vsebino. In zaradi tega so oni to popolno ponovitev lahko zaigrali, saj je njihova resnica ležala prav v njihovi glasbi.

**Irenej in Robert:** Sama njihova forma je subvertirala to, kar so prikazovali ...

**Marina:** Resnica Janševih treh mutantov je prav tako kot pri Laibachih nekje zunaj. Ampak kaj je resnica slovenskega družbeno-političnega prostora, ko se dogajajo JJJ? To je ključno za razumevanje kateregakoli estetskega projekta danes. Ta resnica je prav v izbrisu. Obstaja okoli trideset tisoč ljudi, na katerih sloni nacionalna država. In ta izbris je v bistvu resnica tega estetskega projekta.

Tudi če na stvar pogledamo skozi Rancièrja, lahko zremo to relacijo. Čeprav se umetnost vseskozi kaže kot neka avtonomna gesta, čeprav se govori, da obstaja neka avtonomna branje, češ umetniki pač delajo, kar želijo (seveda!), avtonomija umetnosti ne more zbežati resnici, ta pa se nahaja v realnem družbeno-političnega trenutka časa in prostora. To je paradoks »avtonomne« umetnosti. In resnica našega časa, v katerem se pojavijo JJJ, so izbrisani! S tem ko so si JJJ s svojo finančno zmožnostjo na snobovski način privoščili izbris svojih imen in nov vpis, se še kako dotaknejo prav tega izbrisa, ki predstavlja najbolj antagonistično točko nastanka slovenske države. In namesto da ga reflektirajo, ga podvajajo kot šalo, a to šalo politična opcija na oblasti še kako potrebuje; pomnoženo znamenje izbrisa podari zabavno komponento nekropolitični gesti novonastale slovenske države.

**Irenej in Robert:** In ga s tem na nek način tudi normalizirajo.

**Marina:** Ne samo da ga normalizirajo, naredijo ga celo popolnoma obsceno praznega, naredijo ga za neko prazno formalno gesto. Hkrati pa prekrijejo svojo biopolitično gesto – da namreč lahko zamenjaš vse te papirje, moraš imeti precej denarja, simbolno moraš biti vpisan v nek prostor, da si to gesto lahko privoščiš. Obenem pa s to svojo biopolitično gesto, ki se hoče pokazati kot neka avtonomna estetska gesta in se ne čuti zavezana družbeno-političnim problemom, na nek način estetizirajo tudi samo nekropolitično. Dejstvo je namreč, da je trideset tisoč ljudi (namerno operiram s številko, ki se ne pusti prešteti, saj se danes veliko napora vlaga v vse bolj rafinirane metode štetja, ki bodo naenkrat povsem izničile število izbrisanih) do danes pravzaprav živel, kot bi bili mrtvi, saj niso bili vpisani v nobeno simbolno-(u)pravno-formalno ali zakonsko kategorijo. Bili so zunaj zakona! Nedavno je bil sicer sprejet zakon, ki naj bi njihov status urejal, vendar pa se zdi, kot da ni bilo storjenega še nič konkretnega. Kako pa so zdaj znotraj zakona, je treba še analizirati! JJJ pa so prav prek zakona postavili in konceptualizirali svoj umetniški projekt, kot sem to opisala uvodoma.

**Irenej in Robert:** Ravno zato sva začela z navezavo na JJJ, saj ta projekt pokaže na to, kar imenuješ biopolitično v smislu neločljivosti zakona in življenja. Rekla si, da so izbrisani, ker niso bili vpisani v zakon, živeli, kot da bi bili mrtvi. Zanima naju, na kakšen način lahko pojmujeemo odnos življenja in zakona? Kaj sploh je zakon; ali gre tu zgolj za pravni red ali za širše pojmovanje?

**Marina:** Za neoliberalni globalni kapitalizem je značilno, da funkcionira prek prava, ki je v končni fazi tista instanca, ki ureja področje celotne države. Ta relacija umetniškega projekta pa gre prav skozi ta pravni vidik. Oni svoj projekt speljejo prek nekega upravno-pravnega birokratskega stroja. Poanta pri izbrisanih pa je po drugi strani v tem, da so zunaj vsakega zakonskega registra. In zaradi tega, ker so zunaj vsakega registra, niti ne morejo postavljati zahtev. Tu namreč ne gre samo za to, da bi bili predmet pravnega sankcioniranja. Način, s katerim pravo lahko vpne življenje, je še hujši – nekoga namreč lahko postavi zunaj zakona in ga spravi v položaj, ko sploh ne more zahtevati nobene obravnave, ne more protestirati proti krivicam, ki jih trpi.

Ampak prav dejstvo, da so JJJ svoj projekt kodificirali prek zakona, da so dejansko izbrisali svoja imena in zahtevali nove dokumente, pomeni, da je že samo mesto umetnosti dejansko postalo biopolitično, ki lahko še kako zakriva nekropolitično, izročitev smrti, in to simbolni (brez vseh papirjev v Sloveniji) ali pravi.

**Irenej in Robert:** Če že samo mesto umetnosti postaja biopolitično, kako potem misliti umetnost v njeni subverzivni gesti? Ali bi lahko rekli, da je prej umetnost na ravni forme kazala in povzročala vsebinske učinke, zdaj pa ravno forma sama postaja tisto, kar vsebino zakriva in jo izniči?

**Marina:** Ob biopolitizaciji institucij, ki so stopile v službo nacionalne države, ter nekropolitizaciji družbenega se mi zdi, da lahko eno izmed večjih sprememb, ki ni omejena

le na polje umetnosti, ampak zadeva celotno nadstavbo, vidimo v obratu samega dojetanja ideologije skozi radikalizacijo althusserjanske perspektive. Kaj s tem hočem reči?

V umetnosti imamo pač vedno razmerje med formo in vsebino. Ko se danes ozremo okoli nas, lahko vidimo, da je v družbenem vse totalno abnormalno, abnormalno do te mere, da človek ne ve več, kako bi to abnormalnost sploh formuliral. Od pomanjkanja denarja, nezmožnosti dela, uničenja šolskega sistema, izginotja socialne države, črtanja socialnih »transferjev« (kar je zelo tehnično, celo rasistično branje), totalne prekarnosti služb, ki ljudi silijo v to, da pristanejo na vse, samo da obdržijo zaposlitev. Ta totalna abnormalnost pa se kaže tudi zunaj slovenskega okvira – vojne, ubijanja, pranje denarja, sam način, s katerim politika in kapital funkcionirata.

In če pogledam umetniško in kulturno področje, v katerem se nahajamo, menim, da je forma v umetniškem delu v neoliberalnem globalnem kapitalizmu postala normativizirana. Forma je sedaj postala tista, ki odgovarja temu neoliberalnemu globalnemu kapitalizmu in na nek način normalizira (formalizira) patologijo te vsebine. In ta sprememba je tista, ki onemogoča možnost subverzivnosti. Forma je postala tista, ki znotraj tega biopolitičnega deluje normativno in pasivizira ter depolitizira vse, vsako gesto. Vidimo torej abnormalnost, nato se začnemo ukvarjati s svojo prakso, v kateri hočemo kaj narediti, vendar pa na tem mestu dobimo to performirano, prazno gesto umetniške forme. Če primerjamo npr. z dadaisti ali pa s pankovsko gesto v sedemdesetih letih, ko si imel tam neko formo, ki je bila več kot le forma ... Forma je bila recimo že način, kako si se pojavljal na ulici. Kako si s svojim imidžem na glavo postavljaj normaliziranost družbenega in to normaliziranost razkril kot čisto patologijo.

Naj navedem primer tega normalizacijskega učinka. Institucije, ki so postale biopolitične in od države dobivajo denar, organizirajo simpozije, ti pa naj bi imeli formo neke subverzivne akcije, kjer se bo npr. pogovarjalo o radikalnem izobraževanju. A ta radikalnost skozi tovrstne pogovore ne more biti formulirana, ker je vse že zapakirano na način, da je takoj postavljeno v formo simpozija, pogovorov, izda se knjiga in celoten prostor se naenkrat zoži do te mere, da se zdi, da smo naredili vse prav zato, da nič ne funkcionira ali ostane nespremenjeno.

**Irenej in Robert:** Ni učinka?

**Marina:** Nobenega učinka ni. Prazno. In ta moment je šele sedaj postal razviden, saj smo tudi mi sami še nekaj let nazaj razmišljali na ta način, da je prek umetniškega dela še možno delovati subverzivno. Patologija pravega Janše (politika) je normalizirana prek balona treh Janš. Normalizirana je v smislu, da ta izbris – glede katerega bi morala civilna družba jasno obsoditi celotno politično nomenklaturu, ki je povzročila, da je bilo trideset tisoč ljudi prepuščeno smrti – prek umetniškega projekta domala dobi formo parodije. Vsi so se smejali in mislili, da je to dovolj, da je s tem že zadoščeno kritiki, da je to že čista kritika. A sprememba je prav ta, da je forma dela postala tista, ki je v bistvu še bolj normalizirana, je še bolj diskriminatorna kot vsebina sama. In ta sprememba je, kot sem že rekla, aktualna šele zdaj in onemogoča veliko kritičnega dela.

**Irenej in Robert:** Tu je ključen moment osamosvojitve in tranzicije. Vsa alternativna produkcija – tako na idejni kot praktični ravni – od 70. dalje se namreč z veliko hitrostjo speljuje v tok osamosvajanja, s tem pa se obenem normalizira. Zato bi lahko rekli, da dejansko imamo problem, kako sploh misliti to bogato alternativo, ki se je vzpostavila na tukajšnjih tleh, da ne omenjamo tega, da bi iz nje potegnili kakšne politične implikacije za današnji čas, se pravi implikacije, ki bi se navezovala na novo politično realnost in ne preprosto zaklinjale starih oblik upora. Tudi sama si bila del ljubljanske alternativne umetniške scene. Kako iz lastne perspektive gledaš na tovrstno delovanje? Ali je možno potegniti kakšne konsekvence, ki bi šle onkraj tega, da je alternativa tlakovala pot nacionalni in kapitalistični državi po imenu Slovenija?

**Marina:** Občutek imam, da so vse te produkcije zdaj postavljene v funkcijo nacionalne države. Naš največji problem v Sloveniji je prav to, da se je vse, kar se je dogajalo za nazaj, poklopilo ne le s prehodom v neoliberalni globalni kapitalizem, ampak tudi z izoblikovanjem nacionalne države.

Ta nacionalna država sedaj hoče za nazaj zgraditi svojo zgodovino. To je zelo paradoksalna situacija, saj znotraj nacionalnega diskurza kliče vse tiste prakse, ki so nastale iz nekih popolnoma drugačnih vzgibov in so bile vedno v formi nasprotovanja do države, ker so bile v njej sposobne brati ta ideološki moment represije. Zdaj torej nacionalna država kliče vse te produkcije in te ji odgovarjajo tako, da čistijo svojo genealogijo, saj si želijo biti del te nacionalne države tudi zato, ker jih država drži prek

denarja. Soočamo se z zelo zanimivo situacijo. Poudarila bi, da je to čiščenje genealogije opravljeno po sistemu rasizma. Gre za sistem, ki iz te genealogije čisti tudi vse tako imenovane elemente, ki so prihajali iz nekdanje skupne države Jugoslavije. Te genealogije se pišejo za nazaj kot povsem nacionalno čiste. Da ne bo pomote: tako očiščene se potemtakem še kako vzporejajo z zgodovinami, ki so nastale v drugih podobnih družbeno-političnih prostorih. Pomembno pa se mi zdi opozoriti, da to intenzivno čiščenje, ki poteka znotraj našega prostora, nikogar posebej ne skrbi! V to delo se povsem usmerjajo nacionalne kulturne institucije in druge, ki jih jaz imenujem kulturne ustanove v senci, saj so bile ustanovljene s privatnim denarjem, a se zdaj prikazujejo kot javne neprofitne ustanove, pri tem pa jih ščitijo množični mediji, ki živijo od produkcije rasizma. Kot je dobro povedala umetnica Ana Hoffner, lezbijka in queer aktivistka, država za potrebe svoje nacionalne esence kliče domov tudi lezbijke in geje in prav tako alternativce, a da so le nacionalno čisti, »domači«!

Če se tu navežem na Močnikovo tezo, da ima vsaka država neko ničto točko, je ničta točka slovenske države – rasizem. Ta rasistični moment se pojavi kot glavni v Sloveniji v konstruiranju nacionalne države in tudi načinu vključevanja alternativnih praks vanjo. To trdim tudi zato, ker sem bila pred kratkim na nekem simpoziju o feminizmu v nekdanji Vzhodni Evropi in je mlajša slovenska teoretikarka začela konstruirati slovensko alternativo iz osemdesetih let prejšnjega stoletja v – sredini! Torej začela je z imeni, saj gre za imena in izbrise, a vsi ti so bili še kako slovenski. Jaz pa sem jo vprašala, kje smo Borghesia in mi na -iç, haha, ki smo bili produkt notranjih migracij in smo kot ostali »migranti« iz slovenske periferije v Ljubljano gradili alter slovensko politično in socialno bazo. Odgovora tako rekoč ni bilo! Jaz to imenujem strukturalni rasizem, saj gre za proces, s katerim bodo v doglednem času odstranili vse tiste, ki so bili del internih migracij, ki so k nam prišli iz drugih delov nekdanje Jugoslavije in ki so tukaj živeli in še živijo. Izbris kot strategija države je normaliziran v nacionalnih in ostalih institucijah.

**Irenej in Robert:** Tukaj so odlični primeri FV-jevci, ki so tako ali tako študentje iz Reke ...

**Marina:** Mi smo prišli iz Pule in Reke. Borghesia je vsekakor pomenila pomembno zarezo v prostor! A imamo tudi nekatere druge postopke izbrisa, paradoksalna pozitivizacija.

Tu so znova primer Laibachi, ne moremo mimo njih, ker so ključno ne samo emancipacije v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ampak tudi razumevanja brutalne tranzicije v neoliberalni globalni kapitalizem. Kaj naredijo Laibachi ob svoji 30-letnici? Povabijo tiste, ki so jih dali v ječo. Povabijo Kučana, da odpre razstavo. In to naredijo brez kakršnekoli parodične geste, kar bi bilo pričakovati. Tedaj bi bila stvar zabavna. Ampak oni to naredijo zelo resno, saj hočejo biti vključeni v nacionalno telo! To je največji problem. Tega nihče ne razume, saj so zdaj vsi odgovorni le za nacionalen diskurz, ki je prek institucije biopolitičen, v skrajni instanci pa nekropolitičen. Jasno pa mora biti, da bodo v trenutku, ko bo to izpeljano, vsi zapuščeni, kajti to je resnica liberalnega globalnega kapitalizma. To delajo samo do tistega trenutka, ko bo ideološka funkcija nacionalne države izvršena. Potem pa bo sledila, in to se že zdaj dogaja, prepustitev samemu sebi. In Laibachi so dejansko totalna tragedija. Niso dramatični, ampak so tragični. Tragični so prav v tem, kar so naredili – torej brez parodije povabili Kučana, Jankovića in ostale.

**Irenej in Robert:** Omenjala si vojno državo in nekropolitično, ki predstavlja »repolitizacijo« biopolitike v smislu, da je skrb za življenje in spodbujanje le-tega dostopna tistim, ki imajo finančna sredstva za to, ostali pa se znajdejo zapuščeni. V svojih člankih govoriš tudi o pojavu postmodernega fašizma, ki deluje na način, da ljudi segregira prek apliciranja logike avtonomije posameznika. Ali bi tako lahko rekli, da se je stara kolonialna razmejitev dveh svetov, notranjega kolonialistov in zunanjega koloniziranih, zaupognila in sesula vase, da se geografska ločnica izkoriščanja sesuva, da ves svet postaja svoja lastna kolonija?

**Marina:** V trenutku, ko je prišlo do prehoda iz fordizma v postfordizem, je bilo nujno začeti razmišljati, kakšne so posledice tega prehoda, še posebej pa o vlogi biopolitike, ker je biopolitika danes na področju teorije postala neka vrsta nomenklature, saj vsi govorijo o življenju itn. Sama menim, da je za razumevanje Foucaulta nujen Agamben, Agambena pa ne moremo razumeti brez Mbembeja. V smislu interpretacij torej obstaja triadnost. Vendar to niso samo interpretacije, ampak nam omogočajo razumeti, kaj se je pravzaprav zgodilo, saj je nemogoče, da zdaj vsi uporabljajo Foucaulta, pri čemer pa se je svet v zadnjih štiridesetih letih popolnoma spremenil, med drugim tudi s tem velikim preobratom iz fordizma v postfordizem.

Ena izmed mojih tez torej je, da je Foucault formuliral biopolitiko kot način družbenega/političnega življenja za prvi kapitalističen svet. Že sama teorija je bila pisana za prvi kapitalističen svet. Kaj je biopolitika? V shematični obliki natanko to: živeti in pustiti umreti. To je čista formula biopolitike. Če je bil v 70. letih svet še razdeljen na dve polovici, pa danes obstoji, kot pravi Mbembe, na način sovpletenosti, entanglement. Svet ni razdeljen na dvoje, ampak je sovpleten, vse, kar se danes dogaja, je sovpleteno, zato tista gesta upora, kjer se postaviš na eno stran in rečeš, da so na drugi strani umazani kapitalisti, medtem ko jaz sam vem, kaj se dogaja, postane problematična in na ta način ni več možna. Ideološkost namreč deluje prav na tistem mestu, na katerem naj bi se izvajal upor do ideologije, npr. v formi, v kateri je ideologija vpletena še bolj kot v sami vsebini.

Šele Agamben je tisti, ki v 90. prebere Foucaulta za čas postfordizma, saj pokaže, da s postfordizmom pride do delitve življenja, ki pa ni več le delitev na dva svetova, ampak gre za notranjo delitev, in zaradi tega zunanost izgine. Mi, ki se tu pogovarjamo, nismo posebna enota, ki bi bila nekje zunaj, ampak smo popolnoma vpeti v ta proces. Jaz sem v službi, predavam, sem v instituciji ... Tudi teorija, ki je orodje, ki je koncept, je vpeta v institucije. Zato Agambenova delitev življenja pokaže, da ni več ene in druge strani, ampak se tisto, kar je eno, zdaj deli na dvoje.

**Irenej in Robert:** Agamben govori tudi o izrednem stanju, točneje, da izredno stanje postaja norma. Je to povezano s tem, kar smo govorili prej, z vseprisotnim ekscesom, ki postaja norma in požira enostavno možnost subverzije, upora?

**Marina:** Če je za biopolitiko veljalo živi in pustiti umreti, lahko za nekropolitiko, ki se razvije v Afriki – tam je prišlo do intenzifikacije procesov, ki jih Mbembe prepozna in definira kot nekropolitično dejstvo – rečemo, da zgolj še pustiti živeti. Pri nekropolitiki ne gre več za omogočiti živeti, ampak samo še za pustiti živeti. In prej kot s pustiti umreti imamo tam, kjer je dejaven vojni stroj vojne države, kar so danes bolj ali manj vse nekdanje kolonialne evro-atlantske nacionalne države, opravka z ubiti.

**Irenej in Robert:** Dejala si, da je danes problem umanjkanja zunanosti. Hkrati se ob presojanju kapitalizma velikokrat zdi, da ta dobiva fascinantne in grozeče označbe pošasti, ki tako hodi naokrog in v blago spremeni prav vse kot tudi absorbira in v svoj prid obrne kakršenkoli subverziven potencial, ki ji stopi nasproti. Ali je morda takšno negativno povzdigovanje kapitalizma, v katerem bi tako morda lahko videli način njegove mistifikacije, odraz krize mišljenja kapitalizma samega, kjer se mišljenje v svoji nemoči, da bi ga miselno zajelo in definiralo kot proces ter tako proizvedlo neko točko nemožnosti, zunanosti, čuti prisiljeno, da se zateče k njegovi opredelitvi kot grozeči prikazni?

**Marina:** Ni kapitalizem pošast, ki hodi naokrog, marveč smo tiste pošasti že mi. Ampak ne pošasti kot nekaj, kar vzbuja strah, marveč pošasti na dva načina: pošasti v smislu, da ponavljamo kapitalizem, ki je ponotranjen, po drugi strani pa smo spektralni v trenutku, ko nimamo nič. Ta pošastnost je dvojna in mislim, da je gesta ponavljanja ključna. Ta deleuzovska fama ponavljanja, ki je bila vzeta kot možnost upora, danes funkcionira za sistem. To je naslednja teza: s ponavljanjem ne delaš razlike, da si priskrbiš čas, ampak s ponavljanjem ponavljaš prav to razliko in ti časa zmanjkuje.

**Irenej in Robert:** To se znova povezuje z vprašanjem ume tnosti. Če je bilo prej za režim travmatično to, da je slišal svojo resnico, pa je danes situacija obrnjena – red sam priznava, da ni cel, in od tega producira svoj eksces. Kako do tega ponavljanja, ki se osredotoča prav na svojo lastno necelost, eksces, zavzeti distanco?

**Marina:** Tisti, ki to povejo, plačajo blazno ceno. Kritika je možna, saj se formulira, npr. prek teoretičnega dela. Tudi tega, da se tukaj pogovarjamo in rečemo, da je Slovenija rasistična in take stvari – ni lepo slišati, kaj šele brati, če bodo ostale v kakršnikoli zgodovini. Percepcija common človeka – sloneča na tem, da imamo črnega Obamo za župana, in floskulah, ki se prodajajo – je namreč, da je Slovenija blazno odprta, neoliberalna in demokratična ter da hoče biti del evropskega konsenza. Problem pa je, da mora zaradi funkcije ponavljanja in spremembe med biopolitiko ter nekropolitiko vsak, ki to reče, dejansko računati s kaznijo. Dasiravno kritiko lahko misliš, jo je zaradi tega velik problem formulirati. Če poveš, da na koncu ne bo zmagovala »njihova resnica«, boš plačal ceno in ta cena je popolna osamitev in izključitev.

**Irenej in Robert:** Problem tako morda ni toliko v tem, da ne bi mogli zavzeti distance do kapitalizma, da ga ne bi mogli misliti, ampak v tem, da je vsaka gesta, ki ga ogroža,

podvržena represiji, dokler se ne najde nekaj, kar bo to gesto povzelo nazaj v sistem?

**Marina:** Zdaj smo se naučili, kako zakon funkcionira. Izredno stanje zakona najdemo na tistih mestih, kjer zakon ne deluje, v suspenzu. Sistem funkcionira tako, da te trpi kot nujno zlo, ampak le do mesta, ko te lahko suspendira. Suspendira pa te lahko na veliko načinov. Če se ukvarjaš s teorijo, te suspendira prek biopolitičnih institucij, ki te izvržejo iz zgodovine in genealogije ter te v skrajni instanci niti ne omenjajo več. Že sam teritorij je tako narejen, da je brisanje način njegovega funkcioniranja – nič dramatičnega se ne bo zgodilo. Saj je sistem že sam postavljen na način, da lahko pričakuješ kazen in si tako na nek način samomorilec.

**Irenej in Robert:** Če izredno stanje, znotraj katerega se vseskozi gibljemo, kaže na odnos med življenjem in zakonom, na njuno nerazločljivost, bi morali potemtakem danes samo življenje in zakon razločiti. Kako to misliti in prakticirati? Npr.: boj za emancipacijo je še vedno zastavljen znotraj človekovih pravic, ampak mar niso človekove pravice mehanizem vpisa življenja v zakon? Tako se različne manjšine ali diskriminirane skupine s tem, ko se opirajo na človekove pravice, pravzaprav vpisujejo v obstoječ red. S svojo emancipacijo ga na nek način reproducirajo. Kako potemtakem misliti emancipacijo onkraj človekovih pravic?

**Marina:** Strinjam se. Človekove pravice so biopolitični institut v smislu, da se normativizacija in izključevanje dogajata pod krinko zaščite. Edini način, ki ga vidim, je zato radikalizacija. V kakšnem smislu? Če prek nekropolitike obstaja možnost historizacije biopolitike, je treba pokazati, da v centru biopolitičnega leži nekropolitika. To, kar biopolitika danes želi prikriti, je pravzaprav hegemonkost, normativnost ter v skrajni instanci smrt družbenega in političnega. V 70. letih si lahko zaradi zgoraj omenjene razdelitve na dva pola delal svoje, pisal in fural svoj akademski diskurz, danes pa zaradi sovpletenosti to ni več primerno, saj sta tako teorija kot umetnost postali biopolitični. Torej edino, kar ostane, je gesta v smislu repolitizacije celotnega prostora, s katero se pokaže, da je v konstituiranju genealogije države recimo tudi skozi alternativne prakse (tiste, ki so bile nekoč povsem izobčene) na delu strukturni razizem. In ob tem ljudje znorijo, saj si ne morejo misliti, da bi lahko imelo to, kar delajo, kakršnokoli zvezo z rasizmom, ki je vpet v nacionalno državo, ampak mislijo, da samo elegantno pišejo zgodovino neke prakse, s tem pa enostavno prispevajo novo knjigo k slovenski zgodovini, ki naj bi obstajala še pred obstojem nacionalne države. Cena, ki jo bom plačala, je, da me k naslednji knjigi o tej temi ne bodo povabili, kar pomeni simbolno smrt. A ta ni tako dramatična v primerjavi s tistim, kar se je zgodilo izbrisanim.

**Irenej in Robert:** Marina Vishmidt v svojih člankih postavlja tezo, da pglavitna identiteta človeka danes ni več njegovo delo, ampak njegov dolg, da je pglavitno (samo)opredeljen kot dolžnik, kar obenem ruši možnost solidarnosti, ki bi se vezala na delo. Hkrati s tem imamo, kot si omenila, prekarizacijo zaposlitve skupaj z zgodovinsko izkušnjo, ki je za koncept politične partije pokazala, da ne more biti ustrezen akter emancipacije. Kako misliti nove načine kolektivnega delovanja, ki ne bodo zapadli v nostalgijo po že preživetih formah? Ali kje prepoznavaš delovanje tovrstnih novih kolektivnih praks?

**Marina:** Pojem, ki si ga vpeljal preko Vishmidtove, ko si rekel, tako sem te razumela, da si v odnosu do države v odnosu dolga ...

**Irenej:** ... v odnosu do posojilodajalca.

**Marina:** Tako. S to avtonomnostjo pa se spreminja tudi oblika postmodernega fašizma, ker moraš skrbeti zase v smislu, da boš lahko odplačeval dolg. To je perversna avtonomija. Globalni kapitalizem funkcionira prek dveh osi: repetitivnost ni več razdelitev, ampak hkrati deluje na dvojen način. Enkrat kot vojna država, ki deluje prek vojnega stroja, ki ni omejen le na to, kar lahko vidimo v Iraku, ampak zadeva tudi evropski nadzor nad migracijami, kjer gre za čisti razizem – odloča se o telesih, ki jim bo dovoljen vstop in delo v Evropi, hkrati pa gre tudi za vprašanje reprodukcije in ohranjanja čistosti bele rase, ki naj se ne meša preveč. V drugem načinu pa si ti sam postavljen kot avtonomi subjekt, ki svobodno odloča po svoji volji in obenem nosi posledice za te odločitve; če napišeš kritiko, veš, kaj se ti bo zgodilo. Prek teh dveh sistemov poteka intenzivirana oblika diskriminacije. Kje bi sedaj lahko videli kakšno možnost? Morda bi bilo treba predlagati novo politično figuro, ki ni stari evropski intelektualac, pač pa recimo pozicija ali figura, ki se izoblikuje zunaj mrtvega evropskega prostora in njegovega centra. No, če govorimo o Evropi, je to vsekakor migrant v vseh oblikah delovanja in intervencije. ✕

## Post scriptum: Arabske vstaje

**Irenej in Robert:** V času, odkar smo se pogovarjali, se je zgodila t. i. arabska vstaja, ki pa je, to se nam zdi jasno, ne moremo interpretirati brez kolonialističnega konteksta. Čeravno se zdi, kakor da padajo režimi, ki so kljubovali Zahodu, pa so ravno te avtokracije tiste, ki so v svojevrstnem paktu z zahodnimi demokracijami vzdrževale kolonialna razmerja moči, kakor se vzpostavljajo v postkolonializmu. Na ta način se je vzdrževal svetovni red, razmerja moči med centrom in periferijo, med prvim svetom in drugim, med biopolitiko in nekropolitiko. A vendar smo dejali, da ta delitev že nekaj časa ne vzdrži več. Od tod dve vprašanji. Prvič, ali smo priča nečemu, kar bi lahko poimenovali antipostkolonialna vstaja? Drugič, če je postmoderna svet sovpletenost biopolitičnega in nekropolitičnega, potem morajo imeti spremembe v arabskem svetu – seveda s predpostavko, da dosežejo neke radikalne učinke – tudi nujne posledice v prvem svetu?

**Marina:** Težko je še vedno izpeljati dosledno argumentacijo, in to prav zaradi izjemno močnih stereotipov in tistega, kar se imenuje kolonialna rasistična matrica našega znanja, ki implicira že neko nerazumevanje ali predsodke v relaciji do političnega in socialnega dogajanja v muslimansko-arabskem svetu. No, v pogovoru s prijateljem in teoretikom Šefikom Tatličem se je izoblikoval naslednji pogled.

Tako kot se je po dogodkih na Balkanu in nekdanji Vzhodni Evropi govorilo, da smo se v devetdesetih prejšnjega stoletja znašli v situaciji kot po drugi svetovni vojni, in sicer v dekompoziciji, rekonpoziciji evropskega prostora, je možno tudi tukaj reči, da bi lahko to, kar se je dogajalo v Egiptu, definirali kot situacijo, ko je Egipt zares prenehal biti kolonija v natančnem pomenu besede.

A previdnost ni odveč, kar se lepo pokaže spet v primerjavi z nekdanjo Vzhodno Evropo, namreč tudi v afriški revoluciji se preveč pomena polaga le na avtokratskega vodjo in na tisto, kar se tam imenuje pomanjkanje zahodnega tipa demokracije. Ostaja pa odprto vprašanje o tem, kaj nova politična situacija pomeni in katera nova politična situacija se bo izoblikovala po odhodu tirana recimo v Egiptu. Vojska je tam pomembna, a je soočenje s smrtjo egiptovskega ljudstva in ostalih za njihovo oblikovanje političnega v tej konstelaciji še bolj pomembno.

Zanimivo je, kaj bodo naredile pri vsem tem imperialne vojne države ZDA, Britanija in ostale nekdanje kolonialne svetovne sile. Recimo, da je za Zahod, kot je povedal Tatlič, najbolj moteča možnost vzpostavitve demokracije v Egiptu v politični obliki, ki bi šla v smeri nekega socialističnega modela, saj nenehno omenjajo Muslimansko bratovščino. Ta pa je imela frakcijo, ki je bila socialistična, torej neklerikalna, in ki je pred recimo 40 leti vplivala na Elija Mohameda, ta pa je bil mentor Malcolma X-a v Združenih državah Amerike, indirektno pa je to vplivalo na gibanje za rasno enakopravnost. Recimo del tega gibanja so bili Črni panterji (The Black Panther). Ta opcija pa Zahodu nikakor ni po godu, verska opcija bi bila v tem primeru zanj bolj sprejemljiva.

No, če se vrnem k vprašanju nekropolitičnega: nekropolitika je v tem trenutku najbolj opazna v Libiji – v smislu, da ponoreli Gadafi, da bi zaščitil sebe, morilsko obračunava z lastnim narodom. Z druge strani pa: kaj pomenijo sankcije Združenih narodov, ki vzpostavljajo nadzor nad zračnim prostorom Libije? To se lepo povezuje s težnjami nekaterih libijskih frakcij upornikov, ki želijo vpeljavo kraljevine, kot je obstajala pred Gadafijem. Vse to naju je vodilo k sklepu, da Zahod v Libiji želi le status quo; kar pomeni kraljevino s tržno ekonomijo, nekaj podobnega Saudski Arabiji, predvsem pa nafto v neskončnih potokih in po cenah, ki jih bo diktiral Zahod, z notranjo obliko vladavine po meri Zahoda.

Mbembe v kontekstu nekropolitike govori kot o sistemu preoblikovanja odnosov med uporom, žrtvovanjem in terorjem, to pa je dober oris za razlago teh dogodkov, posebej v Egiptu, kjer vidimo, da je imelo žrtvovanje še kako smisel; tisti, ki so padli za revolucijo, so padli zaradi zahtev po spremembi. Mubarak je odšel, torej ni bilo zaman! Teror pa je ostal zapisan v figuri, delu in denarju suverena! Mubarak in Gadafi sta bila ljubljena Zahoda, saj je Gadafiju roke poljubljal tako Berlusconi kot mnogi drugi – eni zares, drugi na simbolni ravni (tudi naši domači politiki). Prav ta teror suverena pa je možno direktno povezati z zahodnimi demokracijami, saj sta bila Gadafi in Mubarak v še kako dobrih odnosih z zahodno demokracijo. No, to se pa zdaj zelo lepo pokaže! ✕

## Politika – umetnost, politika – umetnost, itn. itn.

Pred dvema desetletjema Brian Warner, študent novinarstva, svoje lastno ime zamenja za umetniško, ki sestoji iz dveh pomembnih ikon ameriške popularne kulture: Marilyn (Monroe) in (Charles) Manson. Sam Marilyn Manson poudarja, da s tem privzame nerazločljivost dobrega in zlega, kjer ima Marilyn Monroe svojo temno stran in Charles Manson svojo svetlo, kjer se nasilje kaže v miru in mir v nasilju, kjer je kaos v redu in red v kaosu. Forma uprizarjanja, ki jo sredi devetdesetih vzpostavi Manson, kmalu doživi buren odziv, ki pa, čeravno bi ga lahko stlačili v klasičen red moralne panike, kaže na daljnosežne dimenzije Mansonove glasbe. Vendar kaj ima Manson s politiko in kaj z umetnostjo, če pa vemo, da gre za nič več in nič manj kot izdelek ene največjih industrij na svetu – kulturne industrije?

### Hr-up

Jacques Attali, francoski ekonomist, v svojem odličnem delu z naslovom *Hrup* trdi, da se mora vsakršna oblast, v kolikor se želi vzpostaviti, soočiti s kaosom/hrupom. Natančneje, oblast, ki je vselej oblast reda, nastane tako, da iz kaosa naredi obliko ter iz hrupa – glasbo. »Ni oblasti brez nadzora nad hrupom, brez kodnega sistema za analiziranje, zaznamovanje, omejevanje, dresiranje, zatiranje, kanaliziranje zvokov. Zvokov govorice, telesa, orodja, predmetov, odnosov z drugimi in s sabo. Vsaka glasba, vsaka organizacija zvokov tvori sredstvo ustvarjanja ali utrjevanja skupnosti, povezavo oblasti z njenimi subjekti, atribut te oblasti, kakršnakoli že je,« meni Attali.

Po Attaliju je glasba že sama po sebi politična, še več, je, kot nakazuje citirano mesto, vznik družbenosti kot take, zato je njena struktura (forma) vselej odsev družbene strukture nasploh. A vendar, da stvar ne bi izvenela pretirano harmonično, Attali poudarja, da se tako glasba kot družba porodita iz nasilja: »Glasba je bistvenega pomena za človeka, ker mu pomaga kljubovati tistemu, kar ogroža njegovo preživetje, nasilju, in to s ponujanjem dokaza, da mu je mogoče ubežati. Ta prvotna funkcija, ki se je nabirala skozi tisočletja, je spremljala gradnjo objektov kanaliziranja nasilja. Ti so se najpogosteje tvorili okrog določanja grešnega kozla, žrtvovanje katerega je usmerilo nasilje v eno točko in omogočilo skupini, da živi v miru.« Hrup, nadaljuje, je nasilje, zato je delati hrup simulaker umora, nasprotno pa je glasba kanaliziranje/organiziranje hrupa, s tem pa simulaker grešnega kozla. Sklep, ki ga lahko potegnemo od tod, je z(a)vit, saj pravi, da hrup glasbi ni zunanji, marveč notranji – ni glasbe brez hrupa in ni hrupa brez glasbe, dasiravno je hrup prisoten le kot možnost oziroma grožnja.

Anadmawćłlogno te3'50192gmu pa lagqr.lg23tl.hko porečemo tudi naslednje: ni drufješwžbegnp03qbe brg.đqrez nasilja in ni nasig3wl5rlja brez družbe, četudi eg-q43čle kot možnrh, O2pkost oziroma grožnreg.žqja razpgžeogmrada. Zatorej je moč glasbe natanko v njeni operaciji, ki kolikor organizira hrup/nasilje v sprejemljivo obliko, toliko ga lahko vedno znova tudi razpre. Z drugimi besedami: kolikor glasbo preči ideologija, toliko jo tudi subverzija in kolikor so razmerja v glasbeni formi odsev razmerij moči v družbi, toliko je sprememba razmerij na ravni forme tudi sprememba razmerij moči na ravni družbe. Potemtakem se ne gre čuditi, da je glasba enega časa že napoved drugega: »Tako sta Bach in Mozart vsak po svoje, nevede in nehote odsevala sanje o harmoniji nastajajočega meščanstva, obenem pa tesnobo dvorov in negotovanja ljudstev. In to sta počela bolje – in prej! – kot vsi politični teoretiki 19. stoletja.«

Ozirajoč se po današnjih oblikah glasbenega ustvarjanja, ki prek digitalizacije temeljijo na nenehni izmenjavi, predelavi in prisvajanju, lahko začrtamo porajajoče oblike družbenih, političnih in ekonomskih odnosov, ki jih Attali strne v pojem komponiranja: »Komponirati pomeni najprej zagrešiti umor in žrtvovanje; postati žrtvovalec in žrtev; samemu sebi naložiti hrup, si povzročati bolečino, da bi uživali. Nasilje se ne kanalizira več v grešnega kozla, niti v predstavo, niti v kakšen objekt, ampak se vlaga v ustvarjanje. Komponiranje tako vsakogar postavi v položaj, da postane skozi svoja dela drugačen od drugih. [...] Improvizirati pomeni torej ustvarjati razlike in tako nehati s tekmovalnostjo ter zmanjšati grožnjo z nasiljem.« In res, današnje identitete, znotraj katerih prebivamo, so podvržene neprestanemu toku sestavljanja in razstavljanja ...



# Robert Bob-NIČ

## Skodelica kave

»Prosim, izvolite, prosim.« Zdrnil sem se, Postava pred mano pa je molče terjala moje besede. »Hm ... ja ... kavo z mlekom bi.« »Si pa zmeden,« me je zbodla še Ona. »No, daj nadaljuj. Ravno sem te hotela vprašati, kaj ima potem z vsem skupaj opraviti Manson?«

Navzlic trušču komponiranega sveta, ki naju je obkrožal, sem se zbral in nadaljeval: »Mansona je ustvaril taisti spektakel, ki je ustvaril tudi nas, zato njegovega performansa ne moremo razumeti zunaj tega spektakla, saj je njegov najbolj notranji del – natanko s te pozicije ga (je) presega(l) oziroma, če nič drugega, ga vsaj razkriva. Zategadelj je, prvič, vsa poanta Mansonovega ustvarjanja, da je del mainstrea in ne da bi se mu skušal izogniti, se zapreti v alternativo in ga od tam napadati, ter drugič, ravno s tem, ker je Mansonovo delovanje slonelo na funkciji nenehnega ekscesa, je pokazal na omenjeno dvojno moč glasbe. Če je jasno, da je danes eksces prevladujoča zapoved, potem je Manson samo izraz prevladujoče ideologije. Toda kaj je eksces? Prekoračenje pravila, eksperimentiranje, predvsem pa brezsravnost. Bojana Kunst, govoreča o performansih projekta Via negativa, v zborniku Ne, Via negativa, zapiše: »Tako na oder javnosti vedno bolj prihaja nekaj, kar je, kot pravi Linda Williams, obsceno, nekaj, kar ne spada na oder, pride v ospredje, namesto obscenosti (ob-scene) imamo nasčenost (on-scenity): poglavitni žanr, ki prihaja v ospredje, je žanr, ki pokaže vse.« (Postava mi medtem dostavi kavo.) S tem pa se soočamo z nemočjo, da bi z obscenostjo sploh še dosegli kakšen učinek. Kljub temu pa je Manson, če mu sledimo do konca, seveda samo v zgodnjem obdobju, vseeno povzročal učinke. V največji meri se je to razkrilo ob srednješolskem streljanju – zdaj že skoraj posebnem morilskem žanru – na Columbinu aprila leta 1999, ko ga je ameriška desnica postavila kot demonično figuro, ki naj bi pogubno vplivala na oba strelca. S tem se je pokazalo, da (ameriška) družba ne (z)more tolerirati Mansove odkrite performativne fascinacije z nasiljem, saj lahko funkcionira le, v kolikor prekrije, da je fascinacija z nasiljem njeno lastno jedro. Mimogrede, v pismu, ki ga kot odziv na medijski linč Manson objavi v reviji Rolling Stone, zasledimo zanimivo opazko: »Časi niso postali bolj nasilni, pač pa bolj prenašani po televiziji.«

Zadovoljen kot kakšen levi intelektualec, ko zleknen v udobnem divanu razmišlja o emancipaciji delavskega razreda, srknem požirek vroče kave.

## Estetizacija politike, politizacija estetike

Walter Benjamin, nemški filozof, v svojem slavnem eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, razloči med estetizacijo politike, kakor jo je udenjanjal fašizem, in politizacijo estetike, s katero, vsaj tako je leta 1939 mislil Benjamin, mu je odgovarjal komunizem. Navkljub temu da v skladu s tovrstno logiko sodobni medijski spektakel pomeni triumf fašizma, kjer je politično estetizirano do onemoglosti, Benjamin odlično izpostavi težavno razmerje med umetnostjo in politiko, kjer ni ne umetnost enostavno instrument političnega in ne politično enostavno instrument umetnosti, marveč oboje preči nekaj, kar vzpostavlja tako vsako posebej kot njuno medsebojno razmerje.

Še korak dlje pa stopi francoska filozofija 60. let – povečini gre za filozofe brez brade – ki zatrdi, da je igra simboliziranja, ki je lastna umetnosti, pravzaprav lastna tudi že realnosti sami – realnost, v kateri živimo, ni nič drugega kot neskončno polje simbolnega uprizarjanja. Z drugimi besedami: umetnost je strukturirana na način realnosti in realnost je strukturirana na način umetnosti.

Vendar to nikakor ne pomeni, da sta realnost in umetnost neločljivi, marveč da lahko umetnost, s tem ko je grajena na istih procesih kot realnost, v to realnost tudi izdatno posega. Realnost pa še ni resnica, zato mora umetnost, da bi proizvedla političen učinek (politizacija estetike), sprožiti to resnico – resnico, ki je sočasno resnica realnosti in resnica umetnosti. A vendar, kaj je resnica, so spraševali, kaj je resnica, kaj?

Na nekem drugem mestu zgoraj omenjenega besedila se Walter Benjamin priduša nad kvazirevolucionarno umetnostjo, ki svojo revolucionarnost zastavi na ravni prikazovanja vsebine proletarske kulture. Revolucionarna umetnost, v kolikor ima ta besedna zveza kakšen pomen, mora po Benjaminu prej kot vsebino nasloviti formo, pričemer pa je ta forma po njegovem odvisna od produkcijskih odnosov v družbi. Resnica je potemtakem na strani forme in ne preprosto na strani vsebine. Ni vsaka kulturna/umetniška praksa, ki na ravni vsebine formulira eksplisitne politične izjave, tudi že politična, vsaj če politično razumemo kot tisto, kar nakazuje prelom z obstoječim stanjem stvari.

Četudi so torej Mansonove izjave na ravni vsebine politično skope, to še ne pomeni, da njegova forma ne deluje politično. Mar ni Manson, s tem ko se je posluževal spektakla, katerega resnica je estetizacija politike, hkrati proizvedel tudi svojevrstno obliko politizacije estetike? Vendar mar ni Manson, v tem, ko je slonel na proizvodnji ekscesa, tudi poraz te politizacije estetike, saj se zdi, kakor da v mašini sodobne kulturne industrije estetizacija politike zahteva nenehno politizacijo estetike in obratno, politizacija estetike zahteva nenehno estetizacijo politike? Zatorej za poseg umetnosti v realnost ni več dovolj politizirati estetiko, saj s tem že estetizira politiko, marveč med enim in drugim znova vzpostaviti vrzel.

## Privesek: visoka vprašanja nizke kulture, nizka vprašanja visoke kulture

Iz do sedaj povedanega je razvidno, da umetnost sama po sebi nima nikakršnega pomena, ne gre za dejavnost, ki bi delovala zgolj iz sebe in zgolj za sebe. Pomen umetniškega objekta/artefakta ne izhaja iz notranjih lastnosti predmeta, pač pa iz konteksta, v katerem se ta predmet pojavlja. Na primer oglaševanje, ki je izraz kreativne industrije poznega kapitalizma, na splošno ni pojmovano kot umetnost; jumboplakat ob cesti nima funkcije umetnosti, marveč potrošniške ideologije, ki nas nagovarja kot potrošnike. Vendar če taisti jumboplakat postavimo v galerijo/muzej, spremeni svojo funkcijo, saj nas ne naslavlja več kot potrošnike, marveč kot ljubitelje lepega, ki brezinteresno zremo v umetniško stvaritev, s tem pa ne samo da smo oropani ujetosti v potrošniško ideologijo, temveč, hujše, do nje ne moremo več vzpostaviti nikarkšne kritične distance. Kontekstualni premik predmeta ali dogodka iz polja neumetniškega v polje umetniškega ga na ta način oropa njegovega političnega potenciala. Ali ni bila razstava plakatov in fotografij grafitov iz pariškega maja 1968, ki je pred dvema letoma potekala v Mednarodnem grafičnem likovnem centru, samo še mrtev posmeh živemu potencialu, ki so ga ti predmeti igrali v dejanski situaciji?

Zategadelj se bolj kot vprašanje kaj je umetnost zdi smiselno vprašati, na kakšen način se neka kulturna praksa vzpostavlja kot umetnost. Kakšni so režimi vrednotenja, ki postavljajo meje med umetnostjo in neumetnostjo, med visoko in nizko/množično/popularno kulturo? Zakaj lahko določeni grafiti iz polja ulice prestopijo v polje umetnosti (galerij), medtem ko drugi, npr. gole politične ali zafrkantske parole na urbanih zidovih, tega ne (z)morejo? In zakaj naj bi klasična glasba proizvajala višje umetniške oblike kot popularna ali alternativna? In in zakaj so določene oblike umetnosti podprte s strani državnih aparatov, medtem ko so druge prepuščene logiki trga ali alternativnega življenja? In in in zakaj naj bi bila opera višja glasbena oblika kot npr. rockovska glasba skupine Demolition group? In in in in zakaj je uriniranje v teatru pripoznano kot gesta posebne umetniške vrednosti, medtem ko je uriniranje v filmu Jackass pripoznano kot gesta poneumljaočega spektakla?

V družbi torej obstajajo določeni režimi vrednotenja, ki krožijo med kulturno politiko, medijskimi reprezentacijami, prostori, akademskimi diskurzi, s tem pa definirajo meje med umetnostjo in neumetnostjo, visoko in nizko kulturo, med tisto, ki naj bi človekovega duha kultivirala, in tisto, ki naj bi ga siromašila. Francoski sociolog Pierre Bourdieu je že v 70. letih pokazal, da so tovrstna razlikovanja načini vzpostavljanja razmerja moči v družbi, saj se na podlagi potrošnje kulture oblikujejo družbeni razredi. In navkljub temu, da naj bi postmoderna označevala obdobje, ko se tovrstne meje brišejo, ko množična kultura prehaja v umetnost in umetnost v množično kulturo, dandanes obiskovalec opere in obiskovalka Mansonovega koncerta še vedno nimata statusa enake kulturne potrošnje. Vendar poanta ni v tem, da bi nižali visoko ali višali nizko, da bi umetnost podelili ljudstvu ali ljudstvo podelili umetnosti, pač pa v tem, da bi to razmerje razprli do točke, ko lahko samo proizvede političen učinek. ✕

# Kulturne politike na homologaciji. »Kako se ti dopade socialni realizem?« vpraša Vladimir Dedijer Tita. »To so me vprašali že v muzeju Hermitage. Nikakor, sem jim rekel, to je, kot bi slikal z lopato,« odgovori Tito. Anekdota – poleg tiste domnevno Goebbelsove (»Ko slišim besedo kultura, se primem za pištolo.«) – spreleti moje misli, ko si želim predstavljati, kaj dejansko pomeni kulturna politika. Dare Pejić, ilustracija Istvan David

**B**eseda kultura zveni svečano, a pravzaprav ni ene same definicije, ki bi v dveh stavkih povzela vse tisto, čemur pravimo kultura danes. Podobno je s pojmom politika. Oba, kultura in politika, sta prastara in preveč pomembna pojma, da bi se z njima ukvarjali zgolj kulturniki, politiki ali podjetniki. Pa je bilo temu vedno tako?

## Kultura in politika na papirju

Zgodovina uči, da sta sferi kulture in umetnosti zgodovinsko nastali, naše dojemanje pa prav tako. Britanski sociolog kulture Raymond Williams moderno ločitev med umetnostjo in kulturo postavi v 18. stoletje, ko se javna sfera odcepi od sfere reprodukcije družbenega življenja. Williamsovo sintagmo »kultura je navadna« dojemamo kot izhodišče za razumevanje moderne kapitalistične družbe, katere organiziranost je povezana prav s pojmovanjem množične kulture in novih družbenih razmerij, ki pri tem nastajajo. Kultura naj bi postala avtonomna družbena sfera in sfera v domeni (nacionalnih) držav ter ekonomije. Razmerja v kulturi Williams razume kot »intenzivno praktična«, torej kulturo definirajo rabe in prakse, ki presegaajo zgolj tisto, kar v svojih smernicah določajo programi kulturne politike ter sami materialni pogoji za ustvarjanje.

Med kulturne prakse med drugim štejemo branje. Vsakega, ki se je lotil branja (že!) prečiščenih različic Pogodbe o Evropski uniji, Pogodbe o delovanju Evropske unije in Listine Evropske unije o temeljnih pravicah na skupno več kot petsto straneh, slej ko prej spreleti zona ob misli na bivanje v *Kafkalandu*. Bralne kompetence in sposobnosti bralnih praks štejemo za kulturno in razredno pogojene in ne glede na leporečje so zakoni EU že v osnovi diskriminatorni in nedemokratični, saj jih ne berejo niti tisti, ki so ob sprejemanju Lizbonske pogodbe o njih odločali. V pogodbi, poglavje o kulturi, stran 160, 1. točka 167. členu piše tole: »Unija prispeva k razcvetu kultur držav članic, pri čemer upošteva njihovo nacionalno in regionalno raznolikost ter hkrati postavlja v ospredje skupno kulturno dediščino.«

Slovenski model Nacionalnega programa za kulturo nastaja vsaka štiri leta, aktualni program (2008–2011) med drugim vsebuje tudi smernice o podpori kulture na svobodnem trgu: »Kulturna politika bo omogočala produkcijo kulturnih vsebin, ki so v javnem interesu, z javnimi sredstvi, obenem pa bo spodbujala ustvarjalce k iskanju dodatnih produkcijskih virov na trgu.« Gre za protislovno vpetost med liberalizacijo storitev na področju kulture na eni strani in redistributivno vlogo javnih sredstev na drugi in slovenski model kulturne politike v primerjavi z evropskimi ni nikakršna posebnost.

Dober prikaz omenjenega protislovja je reševanje problema piratstva. Zaradi domnevno negativnega vpliva piratstva na število zaposlenih in kreativni industriji se proti njegovi legalizaciji najbolj zavzemajo nekateri avtorji in zagovorniki restriktivne zaščite intelektualne lastnine. Nedavna raziskava »Building a Digital Economy« (Terra Consultants, 2010), ki jo je naročila mednarodna trgovska zbornica in iniciativa zoper piratstvo in ponarejanje (BASCAP), napoveduje črn scenarij za prihodnost kreativne industrije. Svrijo, da naj bi bilo zaradi piratstva do leta 2015 izgubljenih 1.200.000 delovnih mest na področju EU. Eden izmed predlogov v študiji je ojačati vlogo nacionalnih agencij in institucij za za-

ščito intelektualne lastnine. Takšni sklepi nakazujejo protislovja in omejitve nacionalnih kulturnih politik v primeru, ko kultura in umetnost ne služita neposredno javnemu interesu in dobičkom. Nacionalni organi zaščite in pregona tako postanejo zgolj branilci interesov nadnacionalnih interesov kapitala (založnikovih, založbenih, morda celo avtorjevih).

Paradoksi na tem mestu so številni: po eni strani se države članice (vključno s Slovenijo) s podpisom sporazuma s Svetovno trgovsko organizacijo (WTO) zavzemajo za širitev proste menjave in logike profita na dejavnosti kulture in izobraževanja, po drugi pa EU skrbi za »kulturno raznolikost« in se – vsaj na papirju – ne vmešava v kulturne politike držav članic, čeprav izvaja in financira številne skupne projekte. Zaradi teh protislovij med neoliberalno utrdbo, kar naj bi EU po Lizbonski pogodbi postala, in vlogo redistributivne države je kultura tista »mehka točka« preloma, ob kateri se zdi, da se vsi strinjajo, da se ne strinjajo, in kjer je dovolj prostora za razne identitetne esencializme.

Presek med nacionalno in nadnacionalno identiteto (po analogiji z zloženko evrokrem) je pred leti skušala preseči mračnjaška katarza filozofa Tineta Hribarja – evroslovenstvo. Slovenija naj bi bila kot eden izmed subjektov evropske skupnosti in nove evropske samozavesti evroslovenska, in sicer ko bi doživela »kulturno očiščenje« in »pomlajenje«. Kultura torej, dovolj gnetljivo področje tako za ideologije in kapital, za »očiščenje«, privatizacijo ali kar oboje skupaj.

Leta 1988 Maja Breznik v študiji *Kulturni revizionizem: med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko* (2004) zapiše, da je Bernard Gournay (pisec francoskega nacionalnega poročila o kulturni politiki) pojasnil vzroke vsem zadregam pri definiciji kulturne politike, ki je zanj predvsem tehnični problem. Definicije področja kulturne politike namreč ni mogoče opredeliti ne po izvajalcu kulturne politike (lahko jo izvaja katerakoli institucija ali urad), ne po pisanem seznamu tistega, kar bi sodilo na področje kulturne politike, ne po načinih izvajanja javnih intervencij, niti po načinu organiziranosti, saj se slednja ne omejuje nujno zgolj na javno (državno) ali privatno financiranje. Če papir resnično prenese vse, potem je kulturna politika tudi vse tisto, kar se dnevno dogaja v šolah, na ulici, v medijih ...

## Kulturna politika v praksi

Ustvarjalke in ustvarjalci v kulturi in umetnosti neradi govorijo o lastnih pogojih dela – zanje delo predstavlja več kot poklic, je tudi poslanstvo. Vendar pogoji eksploatacije obstajajo tudi brez njihove vednosti. Italijanski teoretik postfordizma Paolo Virno v delu *Slovnica množstva* (2003) predstavi delavca v kulturi kot prototip ostalih poklicem iz sfere ekonomskega in neekonomskega sektorja. Virno se sprašuje, kakšno vlogo je odigrala kulturna industrija pri preseganju fordističnega in taylorističnega produkcijskega načina. Po njegovem mnenju je kulturna industrija pripravila paradigmo postfordistične proizvodnje v celoti, tudi tista arhaična, o kateri sta pisala Walter Benjamin in Theodor Adorno, je anticipirala način proizvodnje, ki je v postfordizmu postal splošen. Omenja situacijo v drugi polovici 70. v Italiji, ko so mladi zahtevali zaposlitev za polovični delovni čas in se za kratek čas uspeli udeleževati v političnem smislu. Ta

eksodus v samoodločanje je po Virnu na koncu ojačal pozicijo kapitala in redefiniral odnose eksploatacije tudi zunaj postfordistično organiziranega delovnega časa.

Prekarizacija poklicev je posledica neomejene liberalizacije kulturne produkcije, ostale posledice pa se odražajo v sami ponudbi. Če v opero in gledališče vedno zahaja bolj ali manj isti delež prebivalstva, se medtem pri množični kulturi komercializacija odraža v vedno bolj generični, poblagovljeni, homogeni in med seboj zamenljivi ponudbi. Maja Breznik v že omenjeni študiji *Kulturni revizionizem* opiše dva prevladujoča cilja izbranih zahodnoevropskih kulturnih politik, na eni strani socialdemokratski modeli s poudarjanjem demokratizacije in dostopnosti, na drugi pa neoliberalni model kulturne politike, osnovan na »podjetniški kulturi« producentov in »porabniški kulturi« njihovih »odjemalcev«, ki postaja prevladujoč model kulturnih programov in politik.

Ekonomski učinki privatizacije tudi v t. i. tranzicijskih državah, kot je Slovenija, vplivajo na izvajanje dejavnosti na področju kulture, medtem ko država še vedno ostaja pretežni financer večine dejavnosti. To pomeni večje usmerjanje kulturnih producentov v oglaševanje, stike z javnostjo in komercializacijo storitev, torej dokazovanje na »trgu«, četudi tako majhnem, kot je v Sloveniji. Drugi, neekonomski učinki liberalizacije pa po besedah Maje Breznik posegajo na področje medsebojne privlačnosti elit: svojo primernost producenti in institucije izkazujejo z naklonjenostjo do »primernejšega« programa, z višjimi cenami za vstopnine ipd. V študiji pride do ugotovitve, da so »učinki, ki jih poskuša doseči kulturna politika z liberalizacijo kulture, ravno nasprotni tistim, ki jih poskuša doseči kulturna politika z decentralizacijo in demokratizacijo. Medtem ko naj bi država z decentralizacijo in demokratizacijo približala kulturo in umetnost tudi tistim, ki ju najbolj trdovratno zavračajo, jih z liberalizacijo od tega odvrta.«

V tej kvadraturi kroga, okoli katere se sučejo kulturne politike, služi primer evropske prestolnice kulture (EPK) kot tisti, ki dopušča nove možnosti in nove uvide onkraj nacionalnih in nadnacionalnih omejitev. Je že res, kulturna politika s seboj v Maribor prav tako prinaša kulturni turizem, generično arhitekturo, ponudbo in dogodke; naslovi v časopisih tekmujejo v hysteriji (»Maribor EPK 2012: Velik načrti, (skoraj) prazne blagajne«, »Velikopotezni posli v oblakih«, »Enim kvečjemu za pismo, drugim za palačo«); premalo je denarja, zamuja se z roki itd. Prestolnica kulture lahko konec koncev torej ostane brez kulture in brez Evrope. Nas bi to moralo skrbeti?

Komentar Alenke Pirman z naslovom »Kulturni inženiring« (Evrokultura, 2009) bralcu in bralki vliva upanje. Za opis procesa izdelave paketov kulture v EPK-jih predlaga izraz iz avtomobilske industrije – homologacija. S homologacijo, podobno kot pri registraciji sfriziranega avta, razni »lokalni posebneži – snobi, eksperimentatorji, brikolerji in cestni dirkači« pri prijavi na celoletno fešto kulture v mestu odpadejo. Vendar so spodsrljaji in odsotnost homologiranega in upravljanega kulturnega inženiringa tisto, kar avtorico navdaja z optimizmom: »Dokler se takih mašin lotevamo neprofesionalno, s figo v žepu in z mislijo na lastno korist, ne moremo narediti večje škode.« Po zapisanem lahko le upamo, da Avto moto kulturni zvezi pri vedno boljših spodsrljajih ne zmanjka rezervnih delov. Evropskim in nacionalnim kulturnim politikam jih očitno že zmanjkuje. ✕



# Klubska scena pod Alpami. Prebiranje člankov o slovenski klubski sceni sčasoma postaja depresivno (seveda obstajajo tudi redke izjeme). Pa ne zgolj na račun kronične podhranjenosti slovenske glasbene publicistike, ki v svoji analizi koncertov redko vzame v obzir sam prostor in njegovo »podkožno« simboliko. Poslušanje tistih osnovnošolskih krilatic v stilu tle-nč-ne-dogaja pa je vedno znova in na novo depresivno in frustrirajoče. Rok Kovač

V pričujočem prispevku se bom poskušal ograditi od stereotipa hlapčevsko trpečega Slovenca, ki so mu leta katolicizma vcepila toliko mazohizma, da svoje konstantno nezadovoljstvo pokaže raje s čírom na želodcu v jeseni svojega življenja, kot pa da bi to storil takrat, ko je bilo za izpolnitev potreb in želja njega in njegovih sovaščanov najbolj potrebno.

Navkljub centralizaciji *underground* dogajanja (oziroma vsaj njeni medijski pokritosti) v Ljubljano in Maribor smo v zadnjih letih lahko pričali vzniku novih prostorov alternativne glasbene produkcije na vseh koncih in krajih Slovenije. Zlasti tam, kjer bi jih verjetno najmanj pričakovali.

Logika evolucije prostora, ki smo ji pričali na Metelkovi, je zelo preprosta in presenetljivo linearna – od nekdanje zasedbe prostorov bivše vojašnice do danes je prehodila skoraj celotno pot iz ilegale v *establishment*. Razlike med časom, ko so bili v Sloveniji kvalitetni alternativni koncerti redki, in njihovo današnjo poplavo – vsaj ko je govora o Gali Hali (da v istem golažu ne utopim celotne Metelkove) dejansko ni. Vsaj za tiste z bolj plitvim žepom. Če takrat večine skupin na koncertu sploh ni bilo mogoče videti, nam danes to onemogočajo vrtoglave vstopnine, ki paradoksalno konkurirajo že tistim iz Cankarjevega doma in celo opere. Pustimo debato o anarhokapitalizmu za kdaj drugič in se raje podajmo na pot zunaj vinjetnega dometa ter na kratko pregledimo najbolj vidne prostore alternativne glasbene in umetniške produkcije na južni strani Alp.

Klub z najdaljšo kontinuiteto je bržkone MKNŽ v Ilirski Bistrici, ki s krajšimi predahmi deluje že od davnega leta 1966. *Revival* je doživel pred dobrimi desetimi leti, saj ga je v roke vzela ekipa entuziastov, ki vse do danes neumorno organizira koncerte v *DIY* stilu in je že zdavnaj presešla okvire tako Ilirske Bistrice kot tudi Slovenije. Na odru MKNŽ, ki je z leti pridobil vse boljše opremo in vse večjo prepoznavnost tudi zunaj regije in države, se je zvrstilo dobesedno celotno evropsko in balkansko podzemlje. Težave kluba so za alternativni in neprofitni prostor dokaj standardne, vendar zato nič manj akutne. Nenehna borba z vampirskim Sazasom in različnimi inšpekcijami na srečo ni povzročila deficita entuziazma za nadaljnje delo. Za orientacijo naj služi podatek, da je kolektiv MKNŽ zgolj v letošnjem letu priredil več kot petnajst prireditev – od koncertov, gledaliških predstav do potopisov, predavanj in drugih diskusij – leto pa se je komaj dodobra začelo.

Obraten trend je mogoče zaslediti v Idriji, ki je bila pred leti s svojim Swenakom ena izmed vodilnih alternativnih scen slovenske periferije. Klub je v rokah idrijskega študentskega kluba, v zadnjih letih pa se je znašel v nekakšni recesiji. Poudarek se je iz bolj ali manj *underground* in neveljavljenih bendov premaknil na potopise in literarne večere vse nižje frekventnosti, tu in tam kak metal večer in gostovanje katerega izmed bolj znanih slovenskih glasbenih kolektivov. Vseeno Swenak še vedno brca, vse bolj pa prehaja v nekakšno politično korektno institucijo, ki trendom bolj sledi, kot pa jih vzpostavlja.

Nedaleč stran v Postojni že od leta 1998 rohni Mladinski center, ki še dandanes prireja koncerte, razstave in predavanja ter predstavlja osrednji prostor druženja mladih, ki ostaja zunaj povsem potrošniško nastrojenih oblik preživljanja prostega časa, poleg tega pa ponuja mladim glasbenim skupinam tudi prostor za vaje. Pogoste so tudi raznovrstne delavnice in tečaji.

Na obali sta omembe vredna dva prostora. Prvi, tudi starejši, je Brecljeva »trdnjava« MKSC oz. MKC Koper, ki je na obali edini delujoči mladinski center v pravem pomenu besede. Svojo alternativno držo ohranja že od leta 1991, in to navkljub težkim časom, ki jih mladinski centri in ostali prostori alternativne produkcije danes po vsej državi doživljajo. Sloviti Marko Breclj je na čelu koprskega mladinskega kluba že vse od samega začetka in je njegov prvi in edini direktor. Problem kluba je zlasti njegova lokacija, saj se nahaja neposredno v stanovanjskem naselju. Dvorana sama je sicer odlično izolirana in hrup koncerta naj niti ne bi motil sosedov, vendar je bolj problematičen kadilski zakon, ki je vse dima željne obiskovalce prisilil, da se odstranijo iz dvorane in kadijo pred mladinskim centrom. Ker pa poleg cigareta večinoma prija tudi pivo – pivopitje pa je, kot vemo, skupinski šport – so bili konflikti s sosedi neizbežni. Tako se večina koncertov konča že ob enajstih zvečer. Poleg MKC je v Kopru izredno aktiven tudi Pub 33, ki je v svoji kratki zgodovini (deluje namreč od leta 2006) gostil že več kot 250 bendov in deluje brez vstopnine. Prostor je dejansko kavarna, ki obratuje neodvisno od najrazličnejših skladov EU in se financira zgolj s prodajo pijače.

Zadnje čase izredno dejavna je tudi Mostovna v Novi Gorici, kjer je poleg metal koncertov vse več tudi hip-hopa in reggae/dub/dancehall večerov, gostijo se *soundsystemi* svetovnega formata iz bližnje Italije in drugod. Upravlja jo zavod Masovna (zavod neinstitucionalne kulture) že od leta 1998, svoja vrata pa so odprli leta 2002. Soustanoviteli so še Klub goriških študentov, Klub druga stran, Klub 13. brat in ŠKUC – sekcija Nova Gorica. Pridruženi skupini sta Klub Zagon in društvo Krea, kot predstavniki zainteresirane javnosti pa pri dejavnostih sodelujejo še drugi aktivisti.

Preden zaključimo naš pregled slovenske alternativne klubske scene na prekmurski ravnici, se za hip ustavimo še na Dolenjskem, kjer je v zadnjih nekaj letih nastal nov skvot z imenom Sokolc. Nahaja se v Novem mestu in je v zadnjem času postal center alternative ter bržkone edino dogajanje v mestu in njegovi širši okolici. V Sokolskem domu kar mrgoli številnih fotografskih in likovnih razstav, gledaliških iger in delavnic, različnih tematskih večerov ter koncertov. *DIY* in neprofitno delovanje se je zopet – kot tudi npr. v koncertni dvorani v Rogu – izkazalo za hiperproduktivno, saj je število koncertov in drugih prireditev neverjetno. Zanimivo je primerjati programe mladinskih klubov, ki so finančno podprti s strani različnih državnih institucij, s programi prostorov, kot so npr. Sokolc, Izbruhov bazen v Kranju (za katerega borba še vedno poteka), MKNŽ in koncertna dvorana v Rogu. Pri primerjavi postane jasno razviden razlog, zaradi katerega so omenjeni prostori nastali, ter tudi sam način njihove formacije (od spodaj navzgor oz. obratno), kjer je brezidejnost tistih »benignih« mladinskih klubov v rokah najrazličnejših študentskih funkcionarčkov še toliko bolj vnebovpjoča.

Zanimiv poseg v vsakdanjik svojih sovaščanov so izvedli člani kolektiva AKD Pizdun v Kostanjku pri Krškem, ki so vzpostavili prostor za punk/rock koncerte in v svojo vas privabili številne bende in obiskovalce iz vseh koncev države. Kar se je pričelo kot nedolžen punk koncert, je v zadnjih letih preraslo v čisto pravi festival z imenom Oreng fešta. Pobuda in želja po koncertnem prostoru sta izšli iz dejstva, če uporabim kar besede enega izmed članov kolektiva, »da niso nikjer mogli dobit špila –

pa so si ga organizirali kar sami!« Zaradi vsesplošnega mrtvila v Posavju ter čedalje hitrejše in temeljitejše politizacije mladinskih centrov v regiji je vsakršna tovrstna iniciativa več kot dobrodošla in predstavlja svež veter in sicer umirajoči sceni.

Za konec je treba omeniti še Ambasado ŠKM v Beltrincih in MIKK v Murski Soboti, brez katerih si dandanes ni več mogoče zamišljati Prekmurja in ki sodita v njegovo podobo v isti meri kot ravnina in gibanica. Brez uklanja *mainstream* smernicam oba kluba razvijata svojo neodvisno sceno ter sta nepogrešljiva elementa urbane kulture v sicer pretežno ruralnem okolju. Soboški MIKK se je iz koncertnega prostora razvil tudi v založbo z imenom *GBTM (God Bless This Mess)*, ki izdaja albume lokalnih glasbenih skupin.

Ob vdoru potrošništva v sleherno poro posameznikovega življenja je prostor, kjer je omogočeno druženje brez pričakovanega zapravljanja denarja za kavo in druge napitke, nujen tako na fizični kot tudi simbolični ravni. V tem kratkem pregledu prostorov alternativne produkcije pri nas (vseh seveda ni bilo mogoče omeniti) sem poskušal vsaj za silo orisati temeljne probleme, ki so skupni vsem. Kot posebno uničujoči se izkazujejo predvsem novi poskusi regulacije in nadzora, ki pod pretvezo sanitarnih in drugih inšpekcij otežujejo in celo onemogočajo nadaljnje funkcioniranje klubov, mlade pa silijo v lokale, kjer je v prvem planu zgolj prodaja pijače – drugega plana pa navadno sploh ni! Za konec vzame še Sazas, kar je cesarjevega, in krog je zaključen – vsi angažirani za delovanje prostora pa prisiljeni v prostovoljstvo ali celo praznjenje lastnih žepov. ✕

## Radio Simplon.

Sedi človek v baru in z njim še en človek. Je en tistih barov, ki jih ne opazimo takoj, ki se jih ne vidi s ceste in katerega odkritje se pogojuje z izkušnjami in prefinjenim čutom za okolico. Človek ima rojstni dan. Star je 21 let, a kljub temu kompetenten – s prefinjenim čutom za okolico. Človeka pijeta pivo. Smešno se jima zdi. Zdita smešno. Opazita, da sta šele po drugem pivu začutila simptome prvega. Jezik se jima sem in tja zaplete. Precej sta zbedirana, ker je življenje za en kurac. Človek komentira nekaj v stilu, da je denar itak povesod, samo tam ne, kjer bi moral biti. Človeku se to zdi kr neki, ker se s tem še Jelinčič strinja. Pogovarjata se o drugih, še bolj žalostnih stvareh. Dilema, ki se pojavi, je naslednja: si v ZDA in dopolniš 21 let po slovenskem času. Ali lahko kupiš pivo?

### Poskus nakupa piva:

Dallas, TX, ZDA: 18. 6. 2011 ob 21:00

Ljubljana, SLO: 19. 6. 2011 ob 04:00

Datum rojstva na osební: 19. 6. 1990

Človek ne bo dobil piva, čeprav je od njegovega rojstva minilo isto časa ne glede na to, ali je v ZDA ali v Sloveniji. Prideta do ugotovitve, da je časovna razlika zelo bedna stvar. Ne spleča se in zihr jo je nardila CIA.



**1. Sokolc.** »Pizda, mogoče ima pa masko,« sva mrmrala en drugemu, ko sva med srednjeveškimi rablji na eni strani in princeskami na drugi iskala Jako Bergerja. Tistega dne je bila v Sokolcu gužva, saj smo ga obiskali na pustno soboto, ko so pripravljali karneval. Vendar izdelovanje mask v Sokolcu ni skrčeno na pust; je ena izmed aktivnosti, ki poleg vodenja razstavnega prostora, organiziranja koncertov, predavanj, okroglih miz in takšnih ali drugačnih večerov poteka skozi vso leto. Z Bergerjem smo se usedli v prostor, napolnjen s številnimi, pretežno glasbenimi, rekviziti. V sosednjem prostoru je nek bend pričel z vajami, vendar to nas ni oviralo, da ne bi prižgali diktafona našemu prvemu sogovorncu v seriji obiskovanja lokalnih alternativnih prostorov druženja in ustvarjanja po vsej Sloveniji.

**Robert Bob-NIČ & Jurij Smrke, fotografija Marko Pirc**

O dličen eksperimentalen bobnar in tolkalist, Jaka Berger, ima na tisti stvarci, na katero daš smučarsko karto, vžigalnik. V Sokolcu skrbi za glasbeni program.

**Tribuna:** Sokolski dom, še posebej pa Sokolc underground je razmeroma nov in svež prostor, saj svoja vrata odpira šele debelo leto. Kako, predvsem pa čemu je prišlo do tega, da ste se naselili v starem narodnem domu in tam vzpostavili galerijo in koncertno prizorišče? Nenazadnje ima Novo mesto kar nekaj raznolikih prostorov kulture, med drugim tudi znan klub LokalPatriot.

**Jaka Berger:** LokalPatriot je imel monopol nad kulturnim dogajanjem, s tem pa ni trpelo samo Novo mesto, temveč tudi okoliške občine in vasi. Budžet, ki je bil namenjen Dolenjski, kamor spadata tudi Trebnje in Bela krajina, se je po večini stekal samo k njim. V tem času so zgradili imperij: danes imajo atrij, dva metra višje Gogo in še dva metra višje Simulaker, pol mesta je že njihovega. Vendar ker so po večini delali mainstream, so v teh desetih letih pridelali tudi črne ovce. Ožja ekipa, ki sedaj deluje tukaj, je odpadnik njihovega monopola. Prav tako so vsi konstruktivni muzičarji in umetniki pobegnili iz Novega mesta, npr. Moveknowledge pa tudi podmladek, ki je igral komercialen rock, se je odselil. Tu se namreč z nikomer ni dalo nič zmeniti, ni se dalo dobiti špilov, ni se dobilo honorarjev, ni bilo posluha. Kljub temu da so se zagovarjali kot promotorji dolenjske scene, so dejansko večino stvari odbili.

Sokolc se je pa začel s Sebo (Sebastjanom Šeremetom), ki je pred petimi oziroma šestimi leti tu dobil atelje. Takrat je bila bajta prazna, notri so bila samo lutkarska gledališča, ki niso delovala, tudi v galeriji se ni nič dogajalo, navzlic temu da je bila leta 2002 prenovljena. Pri Sebi smo se potem počasi začeli zbirati ... Predscena Sokolca je bila naša stara garda panksov, ki so imeli kot Društvo radikalnih prijemov plac v garaži na železniški postaji (Leglo). Da bi dobili klet narodnega doma, je Sebastjan zanje začel urejati dokumentacijo, a se ni nič premaknilo, dokler ni prišel Zoran Šubašič z Društvom za kulturno osveščanje. Skupaj s Sebastjanom so dobili dovoljenje za klet. Uredili so plac, kjer so eno leto potekale samo vaje.

**Tribuna:** Potemtakem Sokolc ni skvot?

**Jaka Berger:** Društvo ima papirje za delovanje v kletnih prostorih. Po enem letu se je zaprosilo za izvedbo koncertov, tako se je 4. septembra 2009 zgodil prvi punk koncert Kljun in kremplje I. Do novega leta so se zvrstili še drugi koncerti in predavanja, za novo leto pa smo naredili dvodnevni Hudič fest, na katerega so prišli panksi iz nemških skvotov. Po tem smo se nekako razpasli po stavbi Sokolskega doma.

Skušamo manevrirati med tem, kar ima društvo, in tem, kar je skvot, med dovoljenim in tistim, kar smo si vzeli sami. Na primer: za pritličje je vse urejeno, tu delujejo društva, vsa gornja nadstropja so pa statično sporna, zato tam niso dovoljene dejavnosti. Ker ravno v teh prostorih, ki so brez elektrike in vode, ustvarjajo Seba in še nekateri drugi, smo februarja 2010 dobili nalog za izselitev. Občina se je namreč zbalala, da bo odgovorna, če pride do nesreče. Tako je prišlo do tega, da imamo zgoraj skvot, za ostalo se pa, dokler se da z občino lepo pogovarjati, domenimo prek društva, če pa temu ne bo več tako, bomo dom zaprli in skvotirali. Zatežili so nam tudi, da smo z vandalizirali stavbo, ki smo jo potem prenovili. Na polno smo začeli delati z majem, poleti so se v galeriji zgodili indijskih večeri in koncerti, od septembra dalje pa delujemo vsak petek in soboto. Do danes smo naredili več kot 80 eventov.

**Tribuna:** Kakšne oblike financiranja imate, da lahko sploh delujete? V Sloveniji imamo razvejano mrežo mladinskih centrov, ki so podprti/financirani skozi sito mladinske in kulturne politike. Ali se trudite, da bi delovali znotraj te mreže, ki, vsaj v primeru mladinskih centrov, v čedalje večji meri prinaša vsebinsko osiromašenost?

**Jaka Berger:** S to politiko se sploh ne ukvarjamo. Ne zanimajo nas ne mladinski centri ne študentske piramide. Naše financiranje je neodvisno, edino lansko leto smo od ministrstva dobili 600 evrov za opremo.

**Tribuna:** Torej financiranje poteka preko volunterstva, vstopnin, šanka?

**Jaka Berger:** Vse vstopnine gredo bendom, zato to niso vstopnine, ampak prispevki. Gre za čisti odnos artist – obiskovalec. Donatorjev ni, pri plakatiranju nam pomaga tiskarna, dobimo pa še kakšno kapljico podpore za obnovo, kar pomeni, da se večina stvari financira iz šanka. V hiši ni nihče nič plačan. Tudi sedaj, ko smo za pustni karneval en mesec izdelovali maske, smo delali zastonj, občina ni dala nič, zavod za turizem je pokril material, sami pa smo si poiskali sponzorje, da bomo na koncu ljudem,



ki so delali, izplačali vsaj nekaj. Prijavili smo se tudi na občinski razpis, kjer so nas zavrnil, nismo namreč oddali bilance stanja, a glavni razlog je bil v tem, ker delujemo v življenjsko nevarni stavbi, medtem ko ni problema, če ima v taisti stavbi nekdo predvolilno tiskovno konferenco. Tisti teden, ko smo mi urejali galerijo, so iz LokalPatriota prišli prositi, če lahko v naši galeriji organizirajo Fotopub – enostavno smo rekli »ne«. Fotopub tako ali tako poteka po vseh razstavnih prostorih v mestu in edini prostor, kjer ga ni, je naš prostor. Naš »ne« preprosto pomeni »pustite nas na miru«. Ampak potem je bila razstava dejansko v gornjem nadstropju, saj prostore upravlja društvo Mavrica, ki jim je dalo prostor – poanta pa je v tem, da je LokalPatriot za to razstavo, ki je potemtakem potekala v nevarnih prostorih, na omenjenem razpisu dobil 10.000 evrov, mi pa nič.

**Tribuna:** Stvar se vzpostavi od spodaj, potem pa pridejo institucije in poskušajo na tak ali drugačen način stvar kolonizirati. Kako vidite sami sebe v tej vlogi, kakšen je vaš odnos do institucij?

**Jaka Berger:** S študentskim lobijem – se pravi, Patriot, Goga, Simulaker – nismo vzpostavljali stikov. Iztirilo nas je to, da so takoj začeli drezati v nas, pa tudi to, da niso hoteli zaštekati, zakaj nočemo sodelovanja. Starejši imamo pač izkušnje z desetimi let njihovega delovanja in nimamo potrebe po skupnem početju. Z mlajšimi je pa drugače, oni imajo stik. Z občino nimamo konkretnega stika, ekipa je šla do župana, poklicali smo njegova svetovalca, ki je prišel pogledat, kaj delamo, in potem sugeriral županu, da naj nas pusti na miru. Če hočeš biti župan nekega mesta, moraš imeti tudi alternativo in bolje, da jo imaš tukaj, kjer jo lahko spremljaš in veš, kaj delajo, kot pa da ti serjejo vse povprek.

**Tribuna:** Načeloma torej občina ta prostor na način, kakšen je trenutno, tolerira? Mar nima nobenih daljnosežnih načrtov z njim?

**Jaka Berger:** Tolerira, in to samo zaradi naključja, ker je župan dobil zaporeden mandat. Če bi prišel kdorkoli drug, bi se verjetno z glavo zaletel sem noter.

**Tribuna:** Najbrž si lahko predstavljamo, da tako kot v Rog v Ljubljani.

**Jaka Berger:** Apetiti so ogromni. Ta bajta je bila zadnjih 50. let moneywashing machine. Tu je bil nazadnje dom JLA, potem je imel še zavod za arhitekturno dediščino pisarne. Preden so šli ven, so porezali kable za seboj ...

**Tribuna:** Ponavadi so subkulture homogene, a v Sokolcu se vidi, da je prisotna raznovrstnost. Ob tem lahko rečemo, da gre za splošen premik, saj so bili različni underground klubi in alternativni prostori v preteklosti veliko bolj vezani na zamejeno subkulturo, potem pa je začelo prihajati do vse večje prepletenosti. Sedaj imamo pogosto na enem mestu zbrane različne dejavnosti, ki ne delujejo izključujoče. Ali misliš, da je to posledica tega, da so se pogoji za alternativne oblike kulturnih praks poslabšali do te mere, da mora nujno prihajati do vzajemnosti?

**Jaka Berger:** Morda je na račun tega, da klubi niso imeli širine, veliko jih je na koncu tudi popušilo, posledično pa se je začelo razmišljati širše. Vendar ne vem, če panksi ravno hočejo delati npr. indijske večere. Pri nas je tako, da je v hiši toliko ljudi, da vsak organizira svoje: panksi naredijo svoje, sam, ker delujem na improvizatorski sceni, pripeljem številne alternativne bende, nekdo, ki pa je delujoč na popolnoma drugačni ravni, pripravi indijske večere. Vendar vsi delujemo na isti način, saj nismo organizatorji, ki bi za nastopajoče kontaktirali menedžerje, marveč ker vsi dobro poznamo sceno in imamo navezo, pripeljemo tiste, ki gredo v določenem trenutku mimo. Npr.: nekdo je na turneji v Kopru in se mu pove, da je v Sokolcu dober plac, mi dobimo mejl in se dogovorimo. Na isti način se pripravlja tudi indijske večere.

Naša filozofija je že od začetka ta, da mora biti prostor dostopen vsem, saj vendarle nismo v garaži, ampak v prvem narodnem domu na Balkanu, temu primerno se moramo tudi obnašati. Naša ekipa je tu zato, da vse poteka nemoteno, da so zadovoljni tako gosti kot obiskovalci.

**Tribuna:** Že. Toda problem tovrstnih scen ali alternativnih prostorov je dostikrat v tem, da se začnejo zapirati vase in postanejo izključevalne. Po večini gre za vsebino, a vendar je problem tudi v generacijskih premikih, ker starejša generacija, ki je sceno vzpostavila in jo definirala, ne zna odgovarjati na preproste časovne premike, s tem pa onemogoča, da bi se vpeljale nove vsebine in da bi pristopili novi ljudje. Zanima me čisto konkretno: če hočem sodelovati/delovati v Sokolcu, kako lahko pristopim?

**Jaka Berger:** Najmanj pet ljudi bo našlo dvajset opcij,

kako bi stvar realiziral. Vmes se bomo skregali, verjetno boš malo čudno pogledal, ampak zadevo bomo izpeljali. Odprti smo pač toliko, kolikor so odprti posamezni akterji na svojem področju. Osebnost sem odobril skoraj večini, ki so nas kontaktirali, razen Guštiju, Schatziju in Tinkari Kovač.

**Tribuna:** Ena izmed stvari, ki se mi zdijo pomembne, je tudi ta, da to, kar so včasih v ožjem smislu definirale subkulture, dandanes definirajo scene, ki imajo dosti širši pomen. Se pravi scene, ki, kot smo že ugotovili, znajo biti razpršene in eklektične, so tiste, ki vplivajo na to, kakšni žanri in načini ustvarjanja se bodo nekje vzpostavili. V tem smislu pa je scena praviloma definirana s prostorom; mora obstajati nek prostor, ki definira in nudi pogoje temu delovanju. Uvodoma smo že načeli umestitev Sokolca na lokalno glasbeno/kulturno sceno, a vendar, še enkrat: kako ocenjuješ dolensko glasbeno sceno, kaj je njena specifičnost, če sploh kaj?

**Jaka Berger:** Folk je treba vzgajati. Nas je vzgojil Patriot, in sicer v smislu, da če nisi dober, nisi vreden nič. Posledično je prihajalo do tega, da je število obiskovalcev začelo upadati, sicer ne vem, zakaj, ne bi sodil po razlogih, morda naveličanost ... Sam sem bil precej odsoten, saj sem bil pet let v Mariboru in imam malo blackoutu. Imamo pa podmladek, ki se je zdaj začel kazati. Problem je tudi v tem, da veliko folk, ki oddide študirat, ostaja v Ljubljani – ali preprosto ne hodi domov ali pa izgubi interes. Ohranjali so se samo največji pripadniki Patriota. Moja generacija je vmes, ker je bila tuga, nehala hoditi ven, zdaj pa se dogaja, da se prebujajo. Imam celo spisek ljudi, ki še niso prišli na koncert, pa bi morali. (Smeh.)

**Tribuna:** To se mi zdi pomembno, namreč da ko si mulc, prehajaš iz osnovne v srednjo in se spoprijemaš z neko kulturo, naletiš na določeno ponudbo. In zato so ti placi pomembni – ker ti dajo drugačno kulturno ponudbo. Zdaj prihaja do tega, da se ti mladinski centri, ki so po moje v Sloveniji nekaj časa precej dobro delovali in ponujali alternativne vsebine, spreminjajo v neke sterilne centre, hostile itn. Kako se ti zdi, da način kulturne mladinske politike vpliva na oblikovanje scene?

**Jaka Berger:** Ful. Ker so posledično zaradi sredstev zelo močni. Sori. »Douz je tle? – Ob dveh. – Ob dveh je prepozno, stari, ej ... Ok, bomo vidl.« Ful, ful vpliva. Tudi zato ker imajo par mulcev, ki so z dušo pri nas, ampak so tam plačani, če so tonci in polagajo kable. In enostavno tako izgubimo pet do deset mladcev, zaradi katerih bi tukaj vse lahko veliko bolj gladko laufalo. To je ena stvar. Druga pa je izziv, da folk izgubi predsodek pred placi, kot je Sokolc. Še en štos je, da imamo frende, ki so izviseli, pa še zmeraj tam visijo. Dela fotke in hoče imeti pri njih fotografsko razstavo ... Njihove koncerte fotka leta in leta in jim zastoni daje fotke, razumeš, potem pa hoče imeti razstavo in ga ne bodo vzeli noter. Še več. Imeli so skupinsko razstavo hišnih fotografov in oni izberejo – ne da bi fotograf izbral dve, ki sta njemu najjači – oni izberejo dve najbolj gnili fotki in mu jih postavijo zraven sekreteta. In tip pride potem k nam jokati. Mesec prej pa smo mu mi ponudili celo galerijo zase in se je zmrdoval. In to je zato, ker če se v Novem mestu ne zgodi v Patriotu, se ne zgodi. To je spet posledica scene, ki je furala svoj film, ki je prvih pet let mogoče res odprla stvari in izobraževala, potem pa je začela poneumljati. Kako vzpostaviti stvari tako, da ima folk tukaj priložnost, ki je tam ne dobi? Štos je v tem, da dejansko do faksa nihče nima stika s tem, kar je naš prostor.

**Tribuna:** Tukaj se mi zdi pomemben ta vidik: Folk gre iz nekega lokalnega okolja v center in potem tam vidi, da se da nekaj drugega delati. Potem pridejo nazaj in poskušajo nekaj podobnega delati na periferiji. Kako vidiš ta odnos med periferijo in centrom? Se ti zdi, da ste vi, če se primerjate z Rogom, Metelkovo, v podrejenem položaju?

**Jaka:** Ne, ne. Tudi oni potrebujejo nas. Ko Kaja pripelje bend iz Francije v Galo halo, mora dati čuka pa pol ali pa bo ona dala petsto evrov in še dva kluba petsto, za kar bo band dobil tri špile. Večina bendov, ki pride, je dejansko presenečena, da dobi dva placa ali pa celo tri. Je pa štos tudi v tem, da je ena glavnih razlik med nami in, recimo, Metelkovo, da imamo mi dejansko v hiši umetnike. Pa ne da bi bil to minus za Metelkovo ali pa da smo mi kao jači ...

**Tribuna:** No, tudi Metelkova se je začela tako ...

**Jaka:** Ja, ampak zdaj so samo še klubi. V glavnem je štos v tem, da lahko mi delamo neko lastno produkcijo, kot je povorka, lahko se gremo, kar hočemo, ker imamo slikarje, kiparje, računalničarje, muzičarje ... Drugače je v tem smislu, da se tukaj ne zbira folk, ki pride na pir in poslušajo koncert, ampak so čez teden tu vaje, dela se, ni tako kot v Patriotu, kjer mladina šprica in hodi na pir čez dan.

**Tribuna:** Dojemate svoj prostor in svoje delovanje kot politično?

**Jaka Berger:** Mislim, da ne gledamo politično, čeprav je refleksija vedno taka. Mi, na koncu koncev, potrebujemo samo prostor za ustvarjanje, kjer delamo to, kar znamo. In če komu ne paše, da smo si vzeli to, česar nam ni nihče nikoli dal, je to njihov političen problem. Odziv na to, kar počnemo, ima – ne vem, zakaj – neke težke politične in družbene posledice in sploh je v mestu cela travma, kar se tega tiče. Vsaj pri nekaterih. Dejstvo je, da smo vsi aktivisti, dejstvo je, da bomo pomagali Trbovelčanom, da bomo naredili benefit za Izbruh, da bomo naredili benefit za Oso, da spremljamo te tematike ...

**Tribuna:** Ampak politično je tudi to, da se vzpostavi nek prostor, ki omogoča drugačen način izražanja in življenja. **Bejba in the back:** Politično je preveč definirajoča beseda. Uporablja se v malo drugačnih krogih ...

**Jaka:** Ja, čeprav se je treba zavedati – eden od kandidatov za župana ima apetite. On bi imel tukaj akademijo sodobnih umetnosti. En kup ljudi je v tem mestu, ki imajo apetite do te stavbe. In če mene vprašaš, to ne bo šlo tako preprosto naprej. Enkrat se bo našel nekdo, ki bo zbral keš na vrat na nos, če bo treba. Naredil bo totalen minus drek in ne vem kakšno afero iz tega in bo stvar »zrihtal« samo zato, da bo lahko rekel, da je bil on tisti. Noter pa bodo spravili snobovstvo. Zvedel sem, da je šel v prvem branju skozi razpis o namembnosti narodnega doma, kar pomeni, da bodo vsi ti apetiti oddajali težke mape in tudi mi bomo med njimi.

**Tribuna:** S tem ko si omenil te apetite, smo krog sklenili, se ti ne zdi? To je današnja strategija kolonizacije alternativ oziroma drugačnih načinov izražanja. Ne gre za direktno represijo, pač pa za to, da ti institucija nekaj ponudi in te skuša vpeti.

**Jaka Berger:** Čeprav jaz nimam filinga, da bi oni nam radi pomagali ...

**Tribuna:** Ne, ne. Brand ti prevzamejo. Zdaj, ko bo nekdo Rog prenovil, bo Rog »kulk«, ampak bo kul na patriotnačin. **Jaka Berger:** Ja, ja, vem, kaj misliš, točno tako. No in jaz bom absolutno vodil ta fajt, da bo stvar ostala v naših rokah, pa tudi če bo birokratski.

**Tribuna:** Kakšen je odziv publike?

**Jaka Berger:** Ko je pri nas 20–25 folk, mislimo, da smo popušili. Potem pa pride folk iz mesta, ker je šel na pir, in reče, da jih je v Patriotu pet, v Slonu dva in v Kavarni dva. Tako, da ko imamo mi pušiono, je mesto v bistvu prazno. Povprečje je pa 50, 60 folk na event. Tudi page je od maja obiskalo 11.000 ljudi.

**Tribuna:** Kako ste organizirani, kako delujete? Mar ni potencialna političnost teh avtonomnih prostorov tudi v tem, da pride v njih do nekih drugačnih načinov organizacije, kjer naj bi se te hierarhije, ki sicer obstajajo v družbi, podirale?

**Jaka Berger:** Za moje pojme je to iluzija, kar se je izkazalo tudi v praksi. Imamo Sebo, ki stalno maha s pojmom alternativa, brezvladje. Po drugi strani pa ne zna delovati po teh načelih. Njemu se je še največkrat med vsemi nami zgodilo, da je pripeljal noter mladino in se ni zavedal, da ta mladina še ničesar ne zna, da jim moraš vse pokazati in se moraš z njimi ukvarjati. Dal jim je nekaj v roke, in ko ni bilo narejeno, je bil kažin. Tukaj se enostavno strinjam z Nejcem (Smodišem) – brez hierarhije ne gre. Ni vsak za vse, gre le za to, da se ne zatira idej, da se daje priložnost in da se upošteva mnenja. Ampak še vedno se ve, kdo kaj drži. Eni so, jebat ga, samo za špohtlati pa za pometati, eni so za kable velči, enim dogaja razstave postavljati, eni znajo pa mejle pisati. In enostavno se je ta delitev zgodila sproti v procesu, vzporedno z nešteto kažini. Sam začetek je bil to, da smo morali z mladino razpucati, zakaj ne Patriot. Prikazati to štorijo in jo dati na mizo tako, kot smo jo mi doživeli, da štekamo tudi njihovo pozicijo, ampak sori, počasi lahko začnemo graditi nek odnos z njimi in se pač nekako zaštekamo, ampak čas bo moral povedati svoje. ✕





# Ibržniki smo, veselimo se ljudje božji!

Narodu, ki svojo lastno identiteto kreira na nacionalnih stereotipih, mitološki genezi, pozitivni diskriminaciji do samega sebe in nejasni polpretekli zgodovini, bo spodletelo. Takisto se bo ta narod izgubil, če se bo iskal na zahodu, čeprav ga korenine vežejo k vzhodu. Strah pred majhnostjo povzroča orgazme malomeščanstva. Izgubljeni med percepcijo tistega, kar v resnici smo, in tistega, kar si želimo biti, ter omejeni z oportunistično idejo lastne nacije smo se Slovenci kot narod znašli v krizi identitete.

## Katja Šircelj & Aljaž Vindiš, ilustracija Aljaž Košir – Fejzo

V grobem lahko nacionalno identiteto povzamemo kot konglomerat narodovega jezika, skupne zgodovine, predvsem pa njegove snovne in simbolne kulture, ki daje določeni skupini ljudi samo njim lastno specifiko, predvsem pa občutek pripadnosti in istovetnosti. Občutka plemenitosti in suverenosti pa slovenstvu ostajata tuja in v čakanju na odrešilni trenutek kolektivnega samozavedanja počasi postajamo tragičini. Nestabilna nacionalna identiteta Slovencev in pomanjkanje domoljubja postajata vse pogostejši vsebini medijskega, predvsem pa političnega diskurza, ki manipulativno ustvarja moralno paniko v kontekstu propada naroda in njegove simbolične smrti. **Kompleks večnega hlapčevstva – povezan z dejstvom, da smo stoletja čakali na svojo državo – je prosperiral v bolešno željo po izoblikovanju nacionalnega karakterja, ki temelji na državljanski zavesti, pozablja pa na bazične kulturno-etnične temelje.** Slovenska država je mlada in svojo nacijo pravzaprav še vzgaja, prevpraševanje o lastni identiteti torej niti ni tako zaskrbljujoče, če se zavedamo, da je afirmacija nacionalne zavesti močno povezana z nastankom države in njeno kontinuiteto. Tisto, kar skrbi, je umetno in zavajajoče konstruiranje identitete, ki temelji na preživetih vzorcih, idealih ter deluzijah preteklosti. Nacionalna identiteta ni svet in nedotakljiv pojem, pač pa živa forma, ki se prilagaja in spreminja s sleherni generacijo. Ustvarjanje kompleksnega in triumfalnega slovesa po vzoru ekspanzionističnih narodov je odraz malomeščanske miselnosti in trhle samozavesti. Slovenci smo majhen narod in s tem ni nič narobe. Svoje hrbtenice ne bomo poravnali s pomilovanjem in streljenjem v preteklost.

Favoriziranje patriotizma in domoljubja je občutljiva praksa, še posebej kadar se v javnost implementira s strani politike, partikularno desnice. V sami filozofiji domoljubja ni ničesar spornega, problem se pojavi, kadar politična manipulacija domoljubje sprevrže v ideologijo, ki jo je nemogoče misliti zunaj nacionalizma. Krepitev etnocentrizma in prepričevanje o samozadostnosti ustvarjata vzorec narodnega karakterja, temelječ na purističnih in nacionalističnih predstavah, ki jih z nacionalno mejo omejimo v fizičnem svetu, kar je sporno v vsaj dveh točkah. In sicer; takšna družba ne zagotavlja napredka, večkulturnosti in strpnosti, ampak predvsem kaže jasne tendence po ponovnem uvajanju in ohranitvi suverene (izolirane!) nacionalne države. Dogma, ki jo je že zdavnaj povozil čas, izključuje alternative in sistematično ignorira formuliranje družbenih celic na podlagi interesov in sorodnosti; kar pa na globalnem nivoju omogoča splet, osvobojen omejitev fizičnega prostora.

Demagogija filozofije ljudstva pa ne prihaja samo od zgoraj. Odraz ekstremistične desničarske misli se kaže v porastu nacionalističnih in neonacističnih gi-

banj, posebne subkulture, ki se je samodefinirala za glasnico in branik slovenstva. Poveličevanje fundamentov naroda in rekonstrukcija zgodovine sta edini in precej nekredibilni orožji njihove ideologije, ki ji nasedajo le njeni mentalno kastrirani pripadniki. Vedno bolj agresivna in kompleksna manifestacija njihove regresivne misli pa se v labilni slovenski družbi, ki ji primanjkuje kritične distance, vse bolj vsaja v zdravo tkivo, in kar je še huje, zaradi pomanjkanja formalne negacije počasi postaja spremenljiva oblika narodne zavesti. Tukaj je Slovenija, pravite. Je ne bi raje ubranili pred samo sabo?

Kako obupani smo v svoji želji po utrjevanju domovinske zavesti, pa dajejo slutiti težnje po uvajanju državljske vzgoje v šolski sistem. Jasno, indoktrinacija je najlažja med mlajšimi, ki svoje zavedanje relativizma šele razvijajo. **Da bi se samozavedli, Slovenci torej očitno potrebujemo narodni verouk, projektno in zaukazano učenje o lastni identiteti.** Pozabljamo pa, da nacionalna identiteta ni normativna vrednota, kakor tudi nista narod in domovina, a komu mar, važno je, da sprostimo zgodovinske frustracije in lastno mladež načrtno rekrutiramo v tisto, o čemer smo venomer halucinirali. Prav tako pozabljamo, da živimo v času, ko je pripadnost nemogoče posploševati in uniformirati, tako zgrešene izobraževalne prakse bi zatorej že v šolskih učilnicah povzročale direktno diferenciacijo med mladimi. Vendar ne le da v prostor, ki ga definira preverljivo znanje, vnašamo vsebino, ki temelji na čustvenih impulzih, silno odgovornost postavljamo še na ramena učiteljev in profesorjev. Podajanje državljskega nauka je resna pedagoška naloga, ki zahteva sistematičen pristop, predvsem pa obligacijo objektivnemu presojanju in vrednotenju. Smo se temu sposobni zavezati? V nasprotnem primeru smo lahko priča jalovemu eksperimentu.

Žalostno je, da se v tej bolešni želji po utrditvi nacionalne hrbtenice zgublamo tako globoko, da pozabljamo na temeljno vsebino narodove biti, na kulturo. Sistematično izključujemo vsebino, ki je v preteklosti ključno formirala in poedinila Slovence. Mnogo bolj kot samo s politično mislijo se je narod izoblikoval na podlagi umetnosti, literarne in intelektualne dediščine. Ne z orožjem, borili smo se s knjigo, pesmijo, prozo, gnali sta nas umetniška in ljudska avantgarda. Ne samo da jo slabo ohranjamo, danes je kultura skoraj popolnoma izobčena iz javnega življenja, velja za domeno elite, država pa vanjo strateško vlaga. Elemente iz preteklosti so nadomestile instantne televizijske vsebine, športni sprejemi in alpske poskočnice, ob katerih se raja tolče po prsih in ponosno vzklika slinaste parole. Večina nas ob tem ne čuti ničesar. Nacija že leta izgublja permanentno kulturno hranilo, nacija hira. A kaj bi se bali, ko lahko umetno zgradimo avtonomno in suvereno državo, z vzvodi lahko narod celo

prevzgojimo v odgovorno in ponosno nacijo. Konstruiramo lahko pokončen in trden skelet, fasado za naše propadajoče tkivo. Manjka pa nam zavedanja, da brez kulturne materije ne bomo nikoli zrasli v tisto, kar si želimo. Veličina naroda se namreč skriva edinole v njegovi zlahtnosti. In te se ne nauči, se je ne kupi in se je ne konstruira.

Tragika narodnega samomora je v tem, da se v iskanju lastne afirmacije v sodobnem ekonomskem in intelektualnem prostoru zateka k rešitvam, ki kulturi odrekajo prav to, kar je zgodovinsko vedno bila, in tudi v prihodnje ne more biti nič drugega – avantgardna, torej raziskovalna. Kakor so v zgodovinskih bojih za meje in suverenost nacionalne države vojaške manifestacije našega naroda pošiljale na fronto izvidnice (fr. *avant guard*) in tako taktično bile boj proti navidez brezmejni številni premoči sovražnika, je slovenski kulturni bataljon bil bitko na fronti nacionalne identitete z avantgardo v besedi in sliki. Danes so bitke ekonomske in intelektualne, namesto krvi tečejo rdeče številke, genocid se ne izvaja v pečeh, ampak za očmi posameznika. **Država jaha paradnega konja, Nacionalni program visokega šolstva, pri tem pa z lastnimi kopiti tepta prav tisto, kar najbolj potrebuje. Predviden program sistematično zanika raziskovalno naravo umetnosti in kategorično izključuje umetniški študij iz načrtovanih programov, povezan in olajšav. Za umetniški študij ni predvidena 3. bolonjska stopnja, ni vzpostavljen naziv mladega raziskovalca, niso vzpostavljeni mehanizmi promocije in ni alternativnih virov financiranja.**

Nacionalni program visokega šolstva, sedaj že v medresorskem usklajevanju, ni upošteval amandmajev s strani treh akademij, ki jih je podprla in v javno razpravo o programu poslala Univerza v Ljubljani. Akademije so do leta 2020 obsojene na agonijo podaljšanega razkroja v servis za zadovoljevanje malomeščanskih kulturnih potreb – in to v trenutku, ko imamo zadnjo priložnost odstraniti počasi uvel cvet slovenske umetniške izobrazbe in produkcije ter zasaditi njegovo novo seme. Država vidi svojo ignoranco kot napredno, a hkrati lahko bridko ugotovimo, da v takšno naprednost v okvirih naše evropske mačehe verjame skoraj edina. Umetniški doktorat, ali širše praktični doktorat, postaja uveljavljena oblika študija po stari celini. Tega ni mogoče spregledati, to se edinole hoče spregledati. Če država želi mobilizirati narod in ga opremiti z njegovim najmočnejšim orožjem, znanostjo, pri tem pa krha njegovo rezilo, kulturo, bo narodni samomor ne samo počasen, ampak tudi prekleto boleč.

Prekletstvo naše ponižne narave nas je pripeljalo tako daleč, da danes klonimo sami pred seboj. Nihče nas ne zatira, nihče si nas ne podreja, ne preganjajo nas. Senca nad nami je naš lasten obris. Lahko se dvignemo, se samodefiniramo in artikuliramo, lahko pa preprosto ostanemo ibržniki. ×

# Arabska sedanost, evropska prihodnost.

## Zakaj za razumevanje protestov v arabskem svetu ni dovolj govoriti o tranziciji od diktature k demokraciji.

### Mirt Komel, ilustracija Aljaž & Aljaž

**\$**troglavljenje političnega gospostva v Tuniziji je v arabskem svetu začelo verizno reakcijo protestov, ki so se prek Egipta razširili še v Sudan, Jordanijo, Jemen in druge dežele Bližnjega vzhoda, nazadnje pa še dlje, vse tja do Irana. Protestniki, ki so predvsem mladi, v internetnih tehnologijah in tudi nasploh izobraženi sloji prebivalstva, so zahtevali odstop svojih lastnih diktatorjev, se iz dežele v deželo vseskozi medsebojno podpirali v socialni in politični solidarnosti, nenazadnje pa radikalno posegli v stanje, ki je dolgo ostalo nespremenjeno in tudi veljalo za nespremenljivo. Po zadnjih dogajanjih sodeč, vse kaže, da bodo po tunizijskem predsedniku Ben Aliju in sedaj že tudi egiptovskemu predsedniku Hosniju Mubaraku kmalu sledili še drugi samodržci, ki so že dolgo na oblasti in ki so do sedaj zagotavljali določeno trajnost in stabilnost obstoječega svetovnega reda znotraj arabskega sveta. Tisto, kar vse te diktature družijo, namreč ni toliko njihovo samodržstvo, kolikor je paktiranje z Zahodom, predvsem pa omogočanje zahodnemu tržnemu sistemu, da deluje tudi v tem predelu sveta in se s tem samoizpolnjuje kot globalni ekonomski model.

Z vsem navedenim pa je navkljub zunanji relativni enostavnosti dogajanja precej težav, predvsem kar se tiče razumevanja tega, kaj se pravzaprav dogaja v arabskem svetu, saj naša, zahodna politična terminologija in izkustvo politike ne moreta čisto zares zagrabiti tamkajšnjega političnega dogajanja, poleg tega pa se tudi politični fenomeni kot taki izmikajo znanstvenemu mišljenju, ki išče stalnice, predvidljivosti in napovedljivosti. Vselej, kadar premišljamo politično dogajanje, se poslužujemo posplošitev in abstrakcij, da bi poskušali razumeti in osmišljati sicer nepregledno vrvenje dogodkov, ki se vrstijo mimo nas. V takšnih »eksperimentalnih političnih situacijah« (kakor je Montesquieu opredelil stanje države, v kateri se dogajajo radikalne politične spremene, opredelitve, ki jo je Althusser v svoji prvi knjigi interpretiral v terminih »odprte revolucionarne situacije«, torej situacije, ki odpira možnost revolucije), kakršne se sedaj dogajajo v arabskem svetu, politične in družboslovno-humanistične znanosti nasploh naletijo na svojo mejo, saj so – tako kot navsezadnje vse znanosti – omejene na premislek o preteklosti, ne morejo pa napovedovati prihodnosti. Največ, kar lahko naredimo, je torej premislek o dogajanju, ki se je v preteklih zadnjih mesecih zvrstil na drugi strani Mediterana v arabskem svetu z ozirom na tamkajšnjo sedanost, ki nas neposredno zadeva.

Kajti tisto, zaradi česar se mi zdi dogajanje v arabskem svetu pomembno, je dejstvo, da smo vanj tako ali drugače vpleteni tudi mi sami ne glede na to, ali nas s svojim zgledom neposredno interpelira v politično mišljenje in delovanje ali pa tudi ne, kar je na žalost omejeno večinsko mišljenje v Evropi, ki v mediteranskem morju vidi večjo razdaljo med evropskim in arabskim svetom kot je dejanska oceanska razdalja, ki Evropo loči od Amerike. Skratka, arabski svet nam je bliže, kot bi si predstavljal evropocentričen in zahodocentričen pogled, obenem pa neskončno daleč, če nismo pripravljeni misliti arabske situacije v njenih lastnih terminih.

Beroč zgolj kakšen *New York Times* ali *Le Monde diplomatique*, gledajoč zgolj ameriški *CNN* ali britanski *BBC*, skratka, spremljajoč zgolj zahodne medije, dobi človek vtis, da gre pri vsem aktualnem dogajanju v arabskem svetu zgolj za stari konflikt med diktaturo in demokracijo. Tudi če pustimo vnevar, da ta opozicija ni nič več skozi zahodna očala skonstruirano ideološko nasprotje, ki se je konsolidiralo med drugo svetovno vojno in po katerem se svet deli na (zahodne) »demokracije« in (vzhodne) »diktature«, bi moralo biti pozornemu spremljevalcu dogajanj na Bližnjem vzhodu precej jasno, da se stvari ne da razložiti na ta način.

Mislím, da je temeljna napaka, ki jo zahodni interpreti (ne samo novinarji in laična publika, temveč pogosto tudi najboljši poznavalci arabskega sveta) naredijo, ko poskušajo razumeti dogajanje v arabskem svetu, ta, da gledajo na že izvedene in potencialne spremene obla-

sti kot na nekakšno zgodovinsko reprizo – bodisi reprizo demokratičnih tranzicij, katerim so bile podvržene vzhodnoevropske dežele ob padcu »železne zaves« (tipično zahodnjaški ideologem, ki ga je, kot je znano, skoval Churchill in po katerem se je Evropa delila na zahod in vzhod, na »prvi svet« zahodnih demokracij in »drugi svet« komunističnih diktatur – zaradi svoje distinktivne samoupravno-socialistične državne ureditve in specifičnega geopolitičnega položaja je ravno Jugoslavija demantira to delitev, ampak to je druga zgodba), bodisi na podoben, poenostavljen način historične analogije kot reprizo pretekle islamske revolucije v Iranu (znova in znova se paranoično poudarja nevarnost »islamskega fundamentalizma«, ki bojda leži v ozadju vseh teh dogajanj, medtem ko je edina resnična nevarnost ta – če že delamo tovrstne paralele – da bodo islamski fundamentalisti tako kot v Iranu na neki točki zajahali revolucijo in jo ugrabil njenim akterjem, ki so – to je treba znova in znova poudariti – generacija povsem sekularizirano izobraženih mladih, ki imajo z islamom prav toliko skupnega, kot ga ima evropska mladina s krščanstvom, torej bore malo).

V nasprotju s tema dvema paralelami menim, da gre v arabskem primeru za nekaj povsem drugega, kar ni mogoče zagrabiti ne s tem ne z onim kategorialnim aparatom, temeljna razlika pa leži v tem, da se je iranska revolucija eksplicitno izvedla v imenu islama, takratne vzhodnoevropske države pa so tranzicijo v demokracijo implicitno razumele in tudi izvedle kot tranzicijo v kapitalizem, medtem ko sedanji arabski protestniki zahtevajo ravno tranzicijo v demokracijo, ne pa v islamsko državo, demokracijo, ki jo pojmujejo kot svobodo od kapitalističnega režima, ki je dotlej pri njih funkcioniral natanko na način »kapitalizma brez demokracije« (klasična levičarska interpretacija sodobne Kitajske). Skratka, tisto, kar so protestniki zahtevali in kar še vedno zahtevajo, je – če že kaj – nekaj, kar bi lahko interpretirali kot demokracija brez kapitalizma, to pa je radikalna novost in prelom glede na pretekle politične boje in obstoječe interpretacije, ki vse dogajanje reducirajo na opozicijo diktatura : demokracija.

Vsekakor imajo vsi omenjeni arabski voditelji precej skupnih potez, na podlagi katerih jih smemo označiti z »diktatorji« (dolgotrajen in samovoljen mandat, nasilen način vladanja itd.), prav tako kot lahko ob revolucionarnih protestih, ki so strmoglavili vladajoče gospostvo v Tuniziji in Egiptu, vidimo, kako velja, kar je Hannah Arendt v nasprotju s prevladujočim razumevanjem zapisala o oblasti, ki se po svojem značaju vselej že vrši »od spodaj navzgor«: »Ekstremna oblika nasilja je eden proti vsem – ekstremna oblika oblasti pa vsi proti enemu.« Ben Ali in Mubarak sta bila paradigmatska primera nasilja »enega proti vsem«, revolucionarni upori, ki so ju odstavili, pa prav tako paradigmatski primer delovanja oblasti »vseh proti enemu«. Toda dogajanja, ki smo mu še vedno priča, se navkljub temu ne da razložiti z opozicijo diktatura : demokracija – če drugega ne iz preprostega razloga, ker »demokracija« ni bila niti poglobljeno geslo niti poglobljeno smoter niti enega izmed nešteto protestov v naštetih deželah. Samo če podležemo enournemu in enodimenzionalnemu prikazovanju dogajanja zahodnih medijev, ki povečini papagajsko ponavljajo fraze ameriških in evropskih voditeljev, lahko nasedemo tej optiki. O dogajanju v Egiptu so se na primer evropski voditelji, sledeč ameriškemu nareku, izrekli kličoč po »mirni tranziciji iz diktature v demokracijo«, pri čemer najbolj eklatantno protislovje teh zahtev jasno kaže na hipokrizijo, ki je bila tu na delu: podpirali so »demokracijo«, za to naj bi konec koncev šlo, obenem pa niso eksplicitno zahtevali Mubarakovega odstopa, ker so do zadnjega trenutka špekulirali, katera stran bo zmagala in s katero stranjo se bodo morali na koncu meniti glede ohranjanja lastnih strateških interesov v Egiptu.

Tukaj nič novega pod soncem torej, politične špekulacije in diplomatske mahinacije, vse staro toliko, kot sta stara Zahod in zahodna tradicija političnega mišljenja in delovanja.

Kaj pa je potem novega? Novo ne prihaja s strani vladajočih, temveč – kot vedno v zgodovini – s strani vladanih, ki so v arabskem svetu s svojim političnim delovanjem naredili precejšen korak naprej in tudi vstran, ven iz utečenih geopolitičnih koordinat in predvidljivih scenarijev.

Za kaj je torej šlo v Tuniziji? Kaj se pravzaprav zgodilo v Egiptu? Kaj se še vedno dogaja v Jordaniji, Jemnu in drugod po arabskem svetu? Abdul-Ilah Albayaty, Hana Albayaty in Ian Douglas (politični eksperti za Bližnji vzhod in tudi sami tamkaj živeči, poleg tega, da so člani *Brussels Tribunal-a*, ki monitorira vojno v Iraku in zahteva, naj se Bushevo administracijo procesira za zločine proti človeštvu) so v času padca Ben Alijevega režima podali tezo, da je šlo v tunizijskem primeru za nič manj kot konec zahodnega kolonialnega modela, konec, ki ima slediti tudi drugod, tako napovedujejo in tako se je zaenkrat uresničilo v egiptovskem primeru. Takoj lahko vidimo tudi drugo plat zgodbe, po kateri se nam prikaže še nek precej pomemben in povečini prezrt skupni imenovalec aktualnih dogajanj v arabskem svetu, o katerih je govora, namreč dejstvo, da so bile vse omenjene dežele zahodne kolonije: Tunizija je bila francoska – Egipt, Sudan in Jordan pa britanske. S tega vidika, ki neposredno odpira vprašanje razrednega boja, pa lahko vidimo tudi, kako so bila ljudstva – tunizijsko, egiptovsko, sudansko in jordansko – v revolucionarne proteste motivirana ne toliko s strani demokratičnega ideala, temveč predvsem s strani lastnega eksistenčno ogroženega položaja, iz katerega so se na ta način poskušala izviti. Položaja, ki je bil produkt postkolonialne vpetosti njihovih držav v globalni tržni sistem, ki si seveda ne dirigira sam, temveč ima zahodno taktirko, ta pa mu daje prav tisti ritem brezmernosti, ki je povzročil sedanjo svetovno ekonomsko krizo, krizo, ki so jo v arabskem svetu občutili še toliko huje, kot smo jo (vsaj do sedaj) občutili mi na Zahodu.

Zaradi tega je arabska zgodba tudi naša zgodba, njihova sedanja situacija je nekaj, kar nas neposredno zadeva. Nekateri bi radi radikalnost dogajanja na Bližnjem vzhodu postavili pod neizprosno diktat zgodovinske nujnosti in ideje napredka, ki jo naše zahodno pojmovanje zgodovine implicira, kot da so »diktature« na Vzhodu stvar preteklosti in zaostalih političnih formacij in kot da jih je tako in tako že vnaprej čakala »demokracija«, ki kot domnevno idealna politična tvorba predstavlja tisti »konec zgodovine«, h kateremu ves svet v različnih hitrostih koraka. Toda temu še zdaleč ni tako in protesti v Tuniziji, Egiptu, Sudanu in Jordanu, ki so se dogodili zaradi s kolonializacijo implementiranega in postkolonialnimi tehnikami vzdrževanega eksistenčno ogroženega položaja ljudi, nam nastavljajo zrcalo. Tisto novo, kar je producirala sedanja arabska situacija, pa je ravno zahteva po »demokraciji brez kapitalizma«, v tem je razlika s preteklimi vzhodnoevropskimi tranzicijami, ki so nam skupaj z demokracijo prodale še kapitalizem, kakor da ni mogoče imeti enega brez drugega.

Korpus protestnikov predstavlja natanko isti izginjajoči srednji razred, ki se sedaj v evropski trdnjavi zaenkrat še počuti varnega, vendar pa že tudi vsaj sluti, če že ne neposredno čuti, da ga čaka podobna usoda eksistenčne ogroženosti, kot je bila usoda tistih ljudi, o katerih ni hotel (do sedaj) nič ne vedeti ne slišati ne videti. Hannah Arendt je o minulih totalitarnih režimih zapisala, da na geopolitični ravni ni šlo za nič drugega kot introvertiran model kolonializacije, za »kolonializem, ki je prišel domov«. Nemara nas bo nekaj podobnega doletelo tudi tokrat (če nas že ni in tega nismo zmožni dojeti), vsaj če sklepamo na podlagi tega, kar se dogaja v postkolonialnem arabskem svetu danes. In v tem primeru so nam ravno revolucionarni arabski protestniki pokazali izhod iz zagate, ki ni samo terminološka zagata političnega mišljenja, temveč predvsem trdovratni debakel sedanjega evropskega političnega delovanja, ki je razen v Grčiji in drugod na jugu Evrope povsem mortificiran. Skratka, arabska sedanost ni ponovitev vzhodnoevropske preteklosti, temveč evropska prihodnost, ki ima ponoviti arabsko sedanost. x





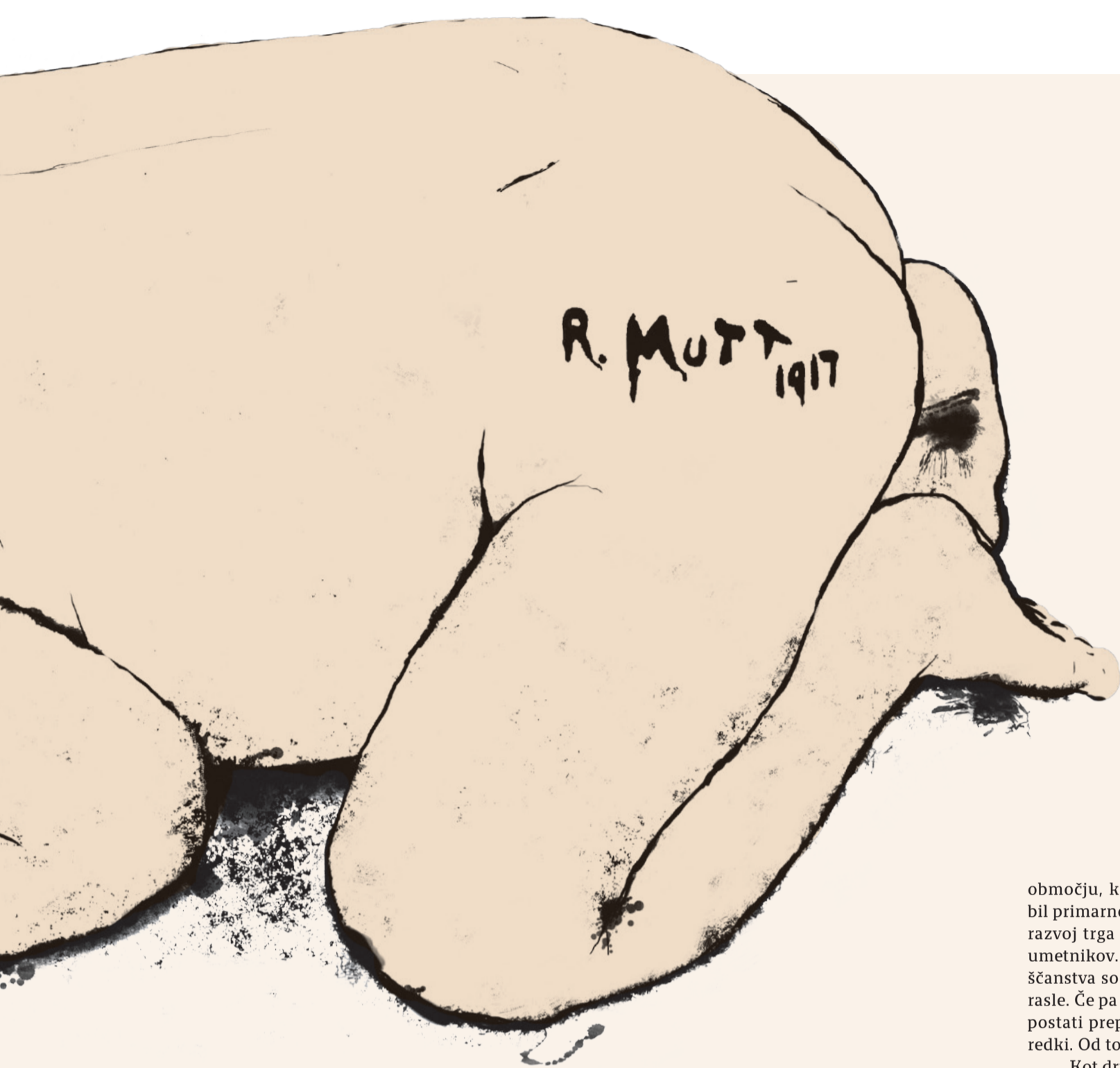
**Abstraktni ekspresionizem kot orožje hladne vojne.** Osrednja ambicija marksistične kritike umetnosti je umetnost prikazati kot ideološko. Žal imamo, ko ji to uspe, občutek, da smo ostali praznih rok. Ideologija namreč ni imaginarna predstava, zavedenost, odmaknjena od realnosti, ki se je moramo osvoboditi. Vidimo jo kot nujno lastnost družbenega človeka, ki je zvezana z materialnimi pogoji, v katerih živimo. Brez nje ne gre. Potemtakem ne gre za to, da se osvobodimo ideologije in zaživimo v svetu, kjer je ni, pač pa, da si zgradimo svet z njeno boljšo verzijo (Ideologijo 2.0)? **Jurij Smrke, ilustracija Aljaž Košir – Fejzo**

**T**o, kakorkoli že, ni namen tega pisanja. Čeprav je eden temeljnih problemov umetnosti, kako znotraj ideologije delovati proti- ali neideološko, je trenutno veliko bolj smiselno pokazati, da sploh smo omreženi z njeno tesno tančico. Nenazadnje je eden najbolj ideoloških učinkov ideologije ravno ta, da mislimo, da smo je osvobodjeni. In kdaj smo še bili bolj svobodni kot v času liberalne demokracije in neoliberalizma?

#### Historični materializem

Preden se podamo v obravnavo raznih primerov, je smiselno opredeliti ideologijo in z njeno definicijo neločljivo povezan historični materializem. Historični materializem je pogled na zgodovino prek marksistične znanstvene metode. Njena temeljna pozicija je, da je človekova zavest omejena z njegovo eksistenco, da je misel omejena z naborom izkušenj, ki jih imamo. Tudi če o paleolitskih človekih in človekinjah vemo zelo malo, si ni težko predstavljati, o čem gotovo niso razmišljali – bržkone si betic niso črnili z rezultati nogometnih tekem, ker jih v paleolitikumu ni bilo. Profesionalni nogometni klubi in lige so namreč na prizorišče stopili šele, ko so se pojavila dovolj velika mesta z »občinstvi«, ki so lahko plačevala igralce, trenerje ... Ta mesta, recimo jim industrijska, pa so se pojavila ob priliki, ko je lahko del prebivalstva pridelal toliko hrane, da je nahranil preostale, ki so se zato lahko preselili v take in drugačne koncentrirane miljeje betonskih šotorišč ter se tam ukvarjali z dejavnostmi, ki niso bile neposredno vezane na hrano.

Vidimo lahko, da materialni pogoji človekovega obstoja (način, kako pridobi sredstva za preživetje) določajo tudi tako banalne stvari, kot je nogomet. Na splošno bi lahko rekli, da je ugotovitev, da mora človek jesti oz. delati, zato da se lahko ukvarja s politiko, znanostjo in umetnostjo (itd.), precej banalna. Večkrat je bila razumljena kot redukcioniistična, češ da pravi, da smo ujeti v nekakšno kletko zgodovinskih in materialnih pogojev, ki nas do potankosti določa. To ne drži. Marx in Engels kot pionirja (moderne verzije) te misli nikakor nista podcenjevala posameznikove vloge ter vloge misli v toku zgodovine. Gre le zato, da se zavedamo omejitev naših dejanj, da vemo, da morajo za to, da imajo ta smisel in so učinkovita, obstajati primerne družbene okoliščine. Francoska revolucija se pri Trobrijancih ne bi prijela, Tureg ne bi nikoli izumil ledolomilca.



## Ideologija

Temeljni nauk Marxove znanstvene analize preteklosti (to, da vas uporaba besede »znanstveno« navdaja z zaupanjem, je seveda učinek ideologije) je, da vsaka družbena ureditev izhaja iz prevladujočega produkcijskega načina. Demokracija je, grobo rečeno, posledica selitve glavne produkcije v obrate v lasti meščanstva.

Produkcijski način pomeni uporabo produkcijskih sredstev (ljudi, ki delajo, in orodij, s katerimi delajo) v okviru produkcijskih razmerij (način, na katerega so ljudje in orodja organizirani). Spomnimo, da je produkcija nujna za preživetje, saj prinaša hrano ali pa dobrine, s katerimi si hrano kupimo – torej mora nemoteno teči. Zato da lahko nemoteno teče, morajo tisti, ki delajo, a) preživeti in b) biti usposobljeni za zaposlitve.

Tukaj se ideologija poveže s prevladujočim produkcijskim načinom – potrebna je, da se slednji vzdržuje. Na ta način je po eni strani večna, saj je v vseh razrednih družbah obstajala kot mehanizem s to funkcijo, po drugi strani pa v vsakem obdobju »učiti« stvari, »prilagojene« takratnemu načinu proizvodnje. Če so morali kmetje nekoč »verjeti«, da je tlaka njihova dolžnost in da je cerkev upravičena do desetine, morajo danes delavci pristati na to, da del svoje plače pustijo (pozor, izraz, skovan v imenu vladajoče ideologije) delodajalcu. Prav tako morajo biti plemiči prepričani, da so njihove svete subjektivitete (haha, lahko bi rekel riti, ampak se grem intelektualca) zaslužene prejemnice dajatev in produktov tlake. Biti usposobljen za zaposlitev namreč ne pomeni le obvladavanja določenega opravila, pač pa tudi ponotranjenje lepega vedenja, ravnanja v skladu s položajem, morale, državljanske zavesti in poklicne vesti. Svojega mesta v družbi se učijo tako reveži kot lastniki produkcijskih sredstev. Učijo jih ideološki aparati države.

>Da bomo čim prej prešli na umetnost, bo treba nekoliko fastforwardirati. Za vse morebitne nejasnosti se posvetujte z zdravnikom ali Althusserjem.<

Za Marxa je država organizacija, ki omogoča nadvlado vladajočega razreda nad delavskim. Poleg tega, da kot represivni aparat deluje prek policije, sodišč, zaporov, vojske, vlade, uprave, šefa države, deluje tudi prek raznih drugih institucij, katerih osnovna funkcija ni represija. Althusser loči verski, šolski, družinski, pravni, politični, sindikalni, informacijski in kulturni ideološki aparat. Mi se bomo pozabavali s slednjim (mwahaha, interpelirani ste).

## Umetnost: izhodišča

Bistvene so tri stvari. Prva poanta je zvezana s historičnim materializmom, in sicer gre za to, da so vsi elementi družbe, tudi umetnost, povezani prek pogojev, ki jih predstavljata njihova produkcija in potrošnja, torej da dovršen del umetnosti lahko najboljše razumemo ravno v odnosu do časa, kraja in družbe nastanka oz. da je politično in zgodovinsko učinkovanje umetnosti odvisno od prevladujoče ideologije. Druga stvar je dejstvo, da ima ideologija materialen obstoj (od prekrivanja do zunanjega in notranjega besednega govora), da so ideje materialna dejanja, vključena v materialne prakse, ki jih urejajo rituali (recimo maša, obiskovanje šole), te pa določa ideološki aparat, iz katerega izvirajo ideje tega posameznika. To, preprosteje rečeno, pomeni, da ko nekaj počnemo, to počnemo na podlagi tega, kar mislimo o svetu. In obratno, da se nam na podlagi dejavnosti pripiše naše dojetje sveta. In še drugače, da ko ne počnemo ničesar (smo mrtvi), ideologije ni. Tretja stvar je opozorilo: ne govorimo o totalnostih. Znotraj vseh ideoloških aparatov potekajo boji med vladajočo ideologijo in perifernimi. Vladajoče ideologije torej ne razumemo kot nekaj, kar prežema popolnoma vse, pač pa se je treba zavedati, da je ravno znotraj ideoloških aparatov države največ prostora za upor, organizacijo izkoriščanih. Tako lahko tudi nekatere struje umetnosti, ki so se zgodovinsko izoblikovale, vidimo kot odziv na prevladujočo prakso.

## Umetnost: primeri

Za začetek ilustrirajmo, kako so pogoji produkcije vplivali na določene elemente umetnosti. Eden zanimivejših zgodovinskih primerov je vznik avtorja v pozni renesansi. Pred zgodnjim 16. stoletjem se je le redkokateri umetnik podpisoval. Za prvega, ki je na svojih delih redno začel puščati svoj pečat, velja nemški slikar, kipar, matematik in dolgolasec Albrecht Dürer. Razlog za izpuščanje podpisov s strani avtorjev, ki so mu predhodili, lahko vidimo v pogojih, v katerih so ustvarjali. Po besedah dr. Aleša Debeljaka je bil pred Albrechtovim časom status umetnika status obrtnika. Ta obrtnik je ustvarjal pod okriljem sponzorja, naj bo to cerkev ali bogat plemič, ki mu je zagotavljal sredstva za preživetje. Večinoma kreacija umetniških del ni bila ustvarjalčeva edina dejavnost. Geoffrey Chaucer, ki bi ga lahko označili za mamo literature na

območju, ki ga danes poznamo kot Veliko Britanijo, je bil primarno kraljev služabnik z religiozno funkcijo. Šele razvoj trga je prinesel pogoje za drugačno preživljanje umetnikov. S postopnim (premoženjskim) vzponom meščanstva so umetništvo možnosti za prodajo izdelka narasle. Če pa se je hotela konsistentno prodajati, je morala postati prepoznavna in se hkrati obvarovati pred ponaredki. Od tod podpis.

Kot drugo pokažimo, da ideološki aparati države delujejo. Za to ni boljšega primera kot »najmanj ideološki čas« v zgodovini in »najmanj ideološka forma umetnosti«. Govorimo o svobodnem času po drugi svetovni vojni v svobodnih ZDA in svobodnem abstraktnem ekspresionizmu. *Does the name Jackson Pollock ring a bell?* Primer abstraktnega ekspresionizma govori o tem, kako lahko kontekst, v katerem umetnost predstavimo in sprejmemo, ustvari nove plasti pomenov, nove družbene funkcije, ki niso nujno povezane z umetnikovo zasnovano.

V začetnih desetletjih hladne vojne je vzniknil unikaten nabor pogojev, ki je vzpodbudil podporo umetnosti (še posebej avantgardne) s strani nekaterih najmočnejših političnih in ekonomskih voditeljev ZDA. Prvi pogoj je kompetitiven in demonstrativen pristop, ki so ga ZDA zavzele do lastne vzpostavitve kot svetovne velesile. Drugi je bilo retorično orodje, ki je bilo uporabljeno v tej politični in ekonomski kampanji in ga Danielle Fox, bivša predavateljica na univerzah Northwestern in Georgetown (z istim imenom, a v drugem telesu pa tudi pornoigralka), poimenuje diskurz svobode. Temeljni namen teh prizadevanj v času hladne vojne je bil dokazati prednosti ameriške demokracije pred sovjetskim komunizmom.

V osnovi gre za to, da so institucije (tako privatne kot javne), ki so izbirale, katere oblike umetnosti bodo dobile finančno podporo (Museum of Modern Art, USIA) in mednarodne razstave, te oblike na škodo drugih promovirale in avtorje spodbujale, da so ustvarjali na favoriziran način. Toda zakaj podpreti ravno abstraktni ekspresionizem kot neko formo avantgarde s historičnim prizvokom anti-establishmenta? Fox odgovarja: »Diskurz je temeljil na predpostavki, da so visoka stopnja kreativnosti, inovativnosti in individualnega izraza, ki so se pojavili v takratni umetnostni sceni, produkti – in zato dokaz – svobodne družbe.«

To ne pomeni zgolj, da so neke institucije zlorabljale umetnike, ki niso imeli nič s tem, za politične namene. Umetniki sami so s filozofijo (praktično ali premišljeno), ki se je odkrito izogibala političnemu in ideološkemu, zavzeli skrajno ideološko pozicijo. Jackson Pollock je dejal: »Every good painter paints what he is.« To ni kr neki. To je izraz prevladujoče ideologije ameriške družbe, ideologije individualizma, ki predpostavlja, da smo vsi nekaj posebnega, nekaj nenadomestljivega, da smo svobodni posamezniki, ki se vedejo in izražajo na unikaten način, neodvisno od družbe. Tako se živi in »the land of the free and the home of the brave«. ×

Dragi sin,

Če bi dejala, da se je pri nas ohladilo, bi bile to premile besede. V resnici nas je doletel snežni vihar zgodovinskih razsežnosti in marsikatera nesrečna duša ni jutra dočakala. Vse to je Amerika. Dežela, kjer so nekateri akumulirali toliko kapitala, da imajo v družbi status polbogov, in dežela, v kateri so drugi padli tako nizko, da živijo v kanalizacijskih rovih s podganami in ščurki. Dežela, ki nam kaže podobo naše prihodnosti.

Zato, sin moj, je moja radost ob branju tvojih pisem še toliko večja. Tudi tokrat sem zlomila kranjski pečat in z vznemirjenjem na dušek prebrala tvoje vrstice, zgibala pismo in ga spet prebrala ... In spet ... Dokler se naposled le nisem prepričala, da skozi monokel še zmeraj dobro vidim in da to, kar berem, res piše! Kakšna sreča je materi videti lastnega sina, kako stopa na pot ljubezni, da niti ne izgubljam besed o tem, kako bi bil šele Karl ponosen! Sodeč po tvojih besedah je Štefka prav prijetno dekle, zato ji le prenesi moje prijazne pozdrave in blagoslov vajine ljubezni. Brez skrbi, poceni nasvetov ti ne bom trosila, ti pa v branje priporočam Vonnegutovo knjigo Mati noč, tam notri je marsikaj dobrega zapisanega!

Praviš, da sta se spoznala v beznici, da zdaj nanje drugače gledaš in da si v njih spoznal modre ljudi? Prav rada ti verjamem in zdaj ti lahko zaupam, da sva se tudi midva s Karlom spoznala v eni takšnih beznic. Veš, obstajajo takšne in drugačne beznice in tudi rod pijancev je razvejan kot rogovila hrasta, ki je pod seboj pokopal patra Gregorja tistega nevihtnega večera, ko se je tudi sam opotekal iz beznice. V osmrtnici so takrat zapisali, da se je Gregor vračal s simpozija o troedinosti, a vsi smo vedeli, da je bil tistega večera edini problem troedinosti kombiniranje piva, vina in žganja. Na realki so vam bržkone pravili o angleških pubih in francoskih salonih, prav imenitnih beznicah, v katerih so se združevali učeni ljudje in razglabljali o aktualnih družbenih izzivih. Zato lahko rečemo, da je beznica, ko enkrat prodremo pod njeno površje, privilegiran prostor politične subjektivacije. Tudi vsem tistim, ki jim je mar za politiko, se dogodi, da so v takšnih prostorih slej ko prej interpelirani v politične subjekte, četudi s preprostim: »A smo se za to borili?!«

Velikani, ki jih najdeš v beznicah, so vse kaj drugačni od tistih, katerih misli bereš, oni ti ne bodo obelodanili zakona o tendenčnem padanju profitne mere, o katerem me povprašuješ. Vse to je naporno delo, ki te še čaka, in vse, kar ti lahko svetujem, je, da naj ti pogum in srčnost ne uplahneta, medtem ko stopaš po poti znanosti, tej najbolj strmi poti izmed vseh. In če teh stvari ne boš izvedel od svojih pivskih kompanjonov, boš z njimi posvečen v druge skrivnosti življenja. Kajti tisto, česar se človek res lahko nauči v beznicah, je, kako vzdržati nelagodje v kulturi, in prav o tem bi ti rada napisala nekaj vrstic. O človeku, ki je dobro razumel, kaj pomeni nelagodje v kulturi, in čigar plemennite nauke danes še zmeraj najbolj zvesto uresničujejo velikani v beznicah.

Diogen iz Sinope je filozof, ki ti je morda poznan ali pa ga zaradi njegove kontraverznosti na realki ne poučujejo več (Mariji Tereziji bi se bržkone zdel opolzec in barbarški). Platon pa ga je imenoval za norega Sokrata.

Kot najbrž dobro veš, se je Diogen odpovedal vsemu premoženju in živel na trgu, v sodu in v družbi psov. Iz grške besede za psa, kyôn, se je oblikovalo tudi poimenovanje njegove šole, kinizem. Diogen je rad masturbiral v javnosti in se pridušal: »Ko bi le lahko tudi lakoto potešil z drgnjenjem želodca!« Na tiste, za katere je menil, da so ga užalili, je uriniral, enkrat opravil veliko potrebo v gledališču in za dobro mero ljudem redno kazal sredinec. Prigod iz življenja tega bezničnega velikana je še veliko, najbrž najbolj znamenita pa je tista z Aleksandrom Velikim, še enim od njegovih velikih oboževalcev. Aleksander naj bi Diogena vprašal, če lahko zanj karkoli postori, in Diogen mu je odvrnil: »Ja, lahko se mi umakneš s sonca!« Dragi sin, mislim, da je treba to izjavo brati v globoko ontološkem smislu.

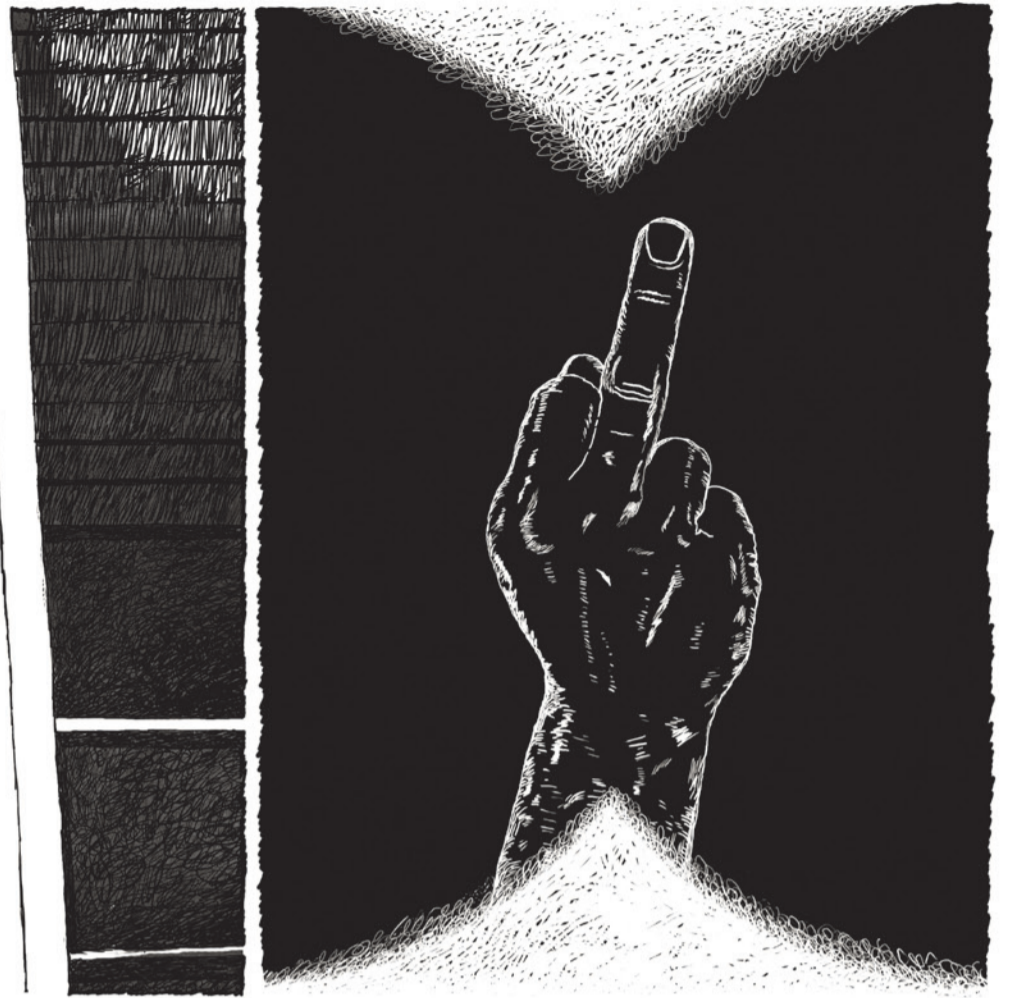
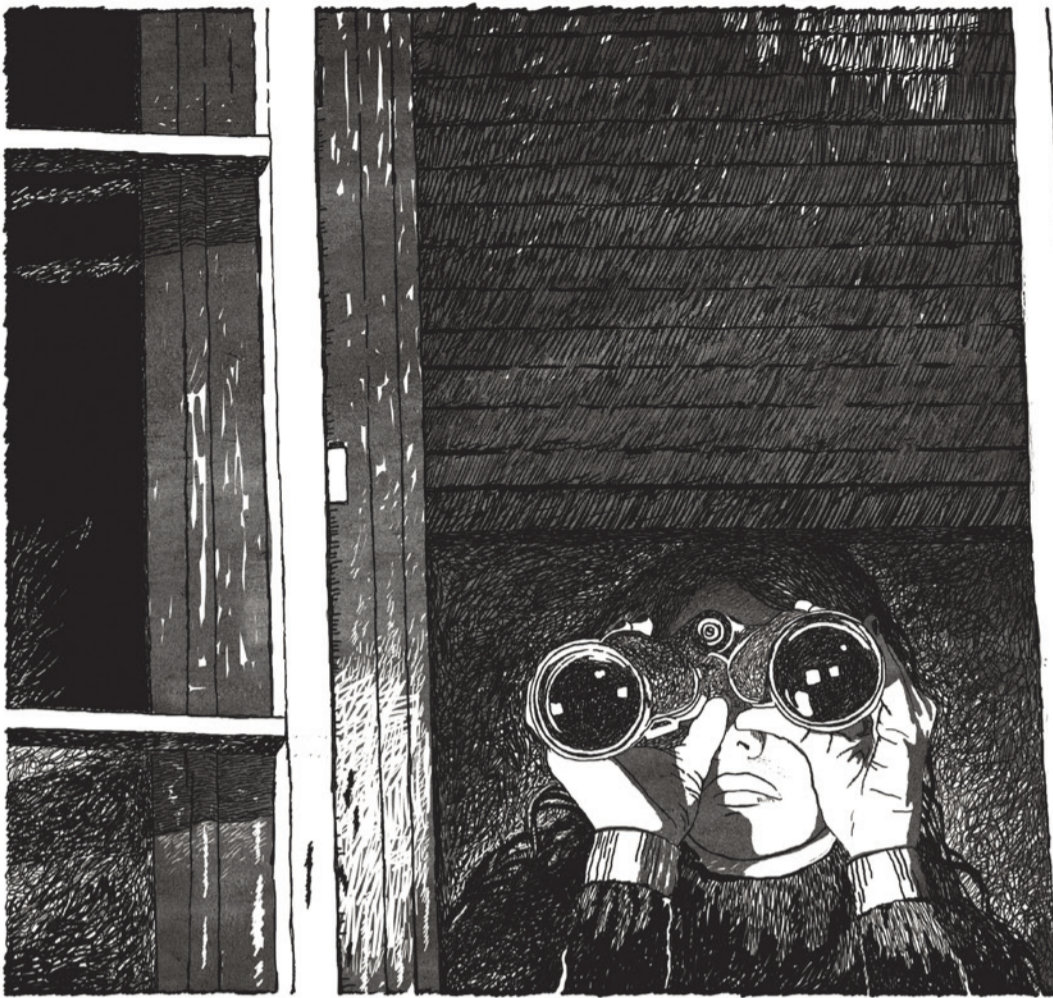
Le kaj drugega bi namreč lahko odvrnil človek, ki je ob pogledu na dečka, ki je vodo zajemal z golimi rokami, odvrnil svoj leseni vrč, češ saj tudi jaz tega ne potrebujem, če imam vendar roke, iz katerih lahko pijem! Aleksandrovo vprašanje je bila globoka žalitev za Diogenov svetovni nazor, zato je edino logično, da mu je odvrnil, najse mu spelje izpred oči in naj mu ne zastira idejnega sonca, ki podeljuje uvid in smoter njegovemu življenju. In da ne boš mislil, da je bil Aleksander zaradi tega kaj razjarjen, prav nasprotno, vzkliknil je: »Če ne bi bil Aleksander, bi hotel biti Diogen!« in s tem nazorno pokazal, da je morda osvojil večino takrat znanega sveta, a soda nikoli ni uspešno zavojeval.

Zakaj in čemu vse to? Diogena ti postavljam kot primer nekoga, ki je posebljal nelagodje v kulturi, nekoga, ob katerem je bilo vsem nelagodno tako na povsem empirični ravni (denimo, če je Diogen po tebi uriniral) kot na bolj ontološki. Diogen je namreč zelo nazorno pokazal, da je kultura prisilni jopič človeške družbe, tisto, kar nas duši in omejuje, vendar se je k nam že organsko priraslo in si življenja brez tega ne moremo več predstavljati. Zato je za razvoj mladega človeka tako pomembno, da v sebi ne pusti divjati samo apoloničnih strasti, ampak tudi dionizične, kajti če so bile prve institucionalizirane v Platonovi Akademiji, ki je obstajala dobrih 1000 let, potem imajo templji drugih še toliko bolj častitljivo in predvsem neprekinjeno tradicijo v beznicah, ki so obstajale vedno in povsod.

Pogledati v sod, globoko v sod zato pomeni pogledati predvsem globoko vase in na svoj družbeni položaj, biti pri tem v odlični družbi in se ne sramovati ničesar človeškega. Dvigniti kupico božanske ambrozije in nazdraviti z vsemi ljudmi dobre volje in purpurno rdečih nosov!

Na zdravje, sin moj!

Mati



## Umetnost in znanost.

V znanosti in umetnosti se nekako stalno pojavljata dve nasprotji. Po B. Groysu je glavna razlika med umetnostjo in teoretsko znanostjo v tem, da je slednja hotela podobne resničnosti napraviti kar se da razvidne, da bi potem lahko na osnovi teh podob presojala resničnost samo. Po drugi strani pa je za osnovo vzela snovnost, pomanjkanje jasnosti, avtonomnost podob in s tem njihovo nezmožnost, da bi ustrezno reproducirale resničnost. Zato je umetnost kot predmet refleksije zmeraj jemala samo tvorbo podob – onstran vprašanja, v kolikšni meri lahko podobe reproducirajo resničnost. In umetnost, ko uporablja enake podobe kot znanost, to počne s kritičnim in dekonstruktivističnim namenom.

## Mojca Založnik, fotografija iz razstave Bodies

**K**o uporabimo znanstveno logiko, lahko povežemo znanost in umetnost opredelimo s tremi možnimi načini: **I. znanost in umetnost sta povezani**, povezava je možna prek točke prevoda. Predpostavimo, da vsak izmeničen pogled na svet gleda nanj z druge perspektive, ki pa jih prek prevoda lahko zvedemo na skupni imenovalci; **II. znanost in umetnost nista povezani**, gre za bivanje v različnih svetovih. To predpostavko po kateri v umetnosti ni napredka in propada, pač pa različne slogovne oblike, vsaka od teh slogovnih oblik je v sebi popolna in se ravna po svojih lastnih zakonih; **III. znanost in umetnost sta lahko nesoizmerljivi**, saj nimata skupne mere ali prevoda, vendar zato še nista nujno neprimerljivi. Kriterij primerjanja mora biti drugačna taksonomija (alternativne teorije in teze), ki doda kontrast in pokaže slepe pege v procesu mišljenja.

### Znanost

Za znanost velja predpostavka, da je opazovalec ali znanstvenik tisti, ki je distanciran od sistema opazovanja, njegovo videnje pa naj ne bi vplivalo na sam sistem ali njegovo delovanje. Zakoni, ki so jim objekti opazovanja – npr. organizmi – podvrženi, naj bi veljali neodvisno od njegovega gledanja.

Vsak sistem, tudi znanost, ima specifično kodo, ki mu omogoča, da obstaja kot telo ter da naredi objekt preučevanja materialen in viden; poznavanje sistema in njegove kode pa omogoča komunikacijo. Znanost ponavadi dojemamo kot objektivno disciplino, saj naj bi bilo tisto, kar izmerimo v okviru načrtovanega eksperimenta, ponovljivo ob predpostavki standardiziranih pogojev, ki so prav tako ponovljivi. Meritev, osnovana na instrumentih, je ena od temeljev, ki opredeljujejo znanost kot disciplino. Je kot nek posrednik, ki seže v neznano in privleče neko entiteto v obstoj – določi ji prostor in čas. Boltzmann pa trdi, da je meritev reprezentacija. Reprezentacija v glavnem ni mimezis, pač pa meritev locira tarčo v teoretično postavljen logični prostor. Vendar pa sta prostor in čas kodirana diskretno, ne zvezno in hkrati omejena z merilnim območjem. Sam medij ali instrument meritve pa vpliva na

to, kako se entiteta prikazuje v svetu, hkrati pa, odvisno od merilnega inštrumenta, pri tem pozicioniranju vedno nastane napaka, ki je prikazana kot relativna ali absolutna. Ta napaka je posledica zgoraj omenjene razpoke do resničnosti, ki jo po Feyerabendu znanost prešije, oziroma napake, ki nastane, ko skušamo nedoločljivo ali neskončno meriti in ga prikazati z omejenimi sredstvi.

To, da lahko naravo presojamo skozi oči števil, je način kodiranja, ki po eni strani omogoča obstajanje, in sistem, ki omogoča prikazovanje, hkrati pa briše povezave in onemogoča zavedanje te nedoločenosti – oziroma zavedanje, da nedoločenost ni merljiva in v tej točki tudi ni odvedljiva. Ostanke zavedanja te razpoke pa se še vseeno pojavljajo v načinih kodiranja procesov. Ponavadi ima tudi vsak proces svojo oznako (npr. funkcijo), ki nakazuje, kaj se z njim zgodi, ko gre do merjene vrednosti preko vseh mej. Z drugimi besedami to pomeni, da je limita linearnega procesa neskončnost. Iz česar sledi, da se tudi delne vrednosti približujejo neskončnosti, vendar je nikoli ne dosežejo. Ko pa se kakršenkoli proces dejansko izvaja, se določi začetek in čas njegovega trajanja. V znanstvenem jeziku bi rekli merilno območje, kjer se proces lahko »uteleski«, in prostor – lahko bi rekli ekološka niša – kjer ima njegov obstoj pomen in v katerem lahko preverimo prej predpostavljeno delovno hipotezo.

Če se bolj osredotočimo na mikrobiološke znanosti, se lahko vprašamo: kaj z izolacijo npr. organizma iz okolja pravzaprav naredimo? V umetnosti so si za tovrstni poseg oziroma opis distance do življenja od znanosti izposodili izraz *in vitro*. V bistvu s tem posegom porežemo povezavo do življenja in do neskončnosti – v umetno konstruiranem svetu merjeno entiteto nekako zamrzemo in ustavimo, hkrati pa jo ohranjamo pri življenju, dokler meritev izvajamo.

C. Woese pa trdi, da je molekularna biologija v osnovi napačna, saj je utemeljena na newtonskem pogledu na svet in ima kot taka popolnoma redukcionistično perspektivo.

Drugače rečeno, vse stvari se da pojasniti kot vsoto različnih delov, kar pomeni, da jih lahko vnaprej predvidimo. V tem newtonskem svetu biologija postane samo ena od izvedenih disciplin fizike, postane študij strojev,

narejenih s sestavljanjem delov in interakcij med njimi. Vendar pa, trdi Woese, je intuitivno jasno, da esenca biologije ne leži v stvareh takih, kot so, ampak takih, kot prihajajo v obstoj. Ni študija bivanja, ampak postajanja. Disciplina, katere perspektiva je perspektiva fizike 19. stoletja, je inherentno nesposobna obravnavati probleme nelinearnega sveta, ki je neredukcionističen, nedeterminističen in deluje v terminih polj in pojavljajočih se lastnosti, ne pa kot statičen svet z delci in linearnimi odnosi med njimi.

Znanost torej ne more zagotoviti hkratnosti pogleda in vstopa v življenje. Hkrati pa gre z napredkom v bioloških in biotehnoloških znanostih tudi za spreminjanje lastne substance ne več sveta okrog nas, tega pa znanost s predpostavko o objektivnem odmiku od objekta opazovanja ni več zmožna reflektirati, še posebej, če je opazovani objekt ona sama. Zato nujno pride do razcepa v pogledu, saj je tisti objekt hkrati tudi opazovalec ali znanstvenik sam.

### Umetnost

Kot piše T. Jazbec, so v želji svet pokazati čim bolj realistično in verodostojno tudi renesančni in kasnejši umetniki z uporabo perspektivnega risanja in različnih optičnih priprav, kot sta *camera obscura* in *camera lucida*, poznali takrat sodobna znanstvena dognanja s področja geometrije. Umetnost in znanost sta se tako v različnih obdobjih pogosto tesno prepletali, v sodobni umetnosti pa je tehnologija v nekaterih segmentih prisotna do te mere, da se večkrat postavlja vprašanje o bistvu umetnosti oziroma o vlogi umetnika kot ustvarjalca.

Ena od umetniških skupin, ki se ukvarjajo s povezavo umetnosti in znanosti, je BridA, ki uporablja sodobno tehnologijo kot osnovni ustvarjalni proces in s tem postavlja zrcalo oziroma komentar sodobni znanosti in njenim principom. Končni izdelek je po zaključenem procesu digitaliziranja in filtriranja toliko izkrivljena ter objektivizirana podoba prvotnega materiala, kolikor je znanstvena teorija v končni fazi odvisna od družbe, politike in gospodarstva, ki so ji dajali zagon. Modux je projekt, ki zajema dva postopka. V prvi fazi gre za zbiranje informacij o loka-





ciji na empirični način, z merjenjem zvoka, svetlobe, gibanja ... Vsi ti podatki so potem predelani v standardizirane digitalne zapise, ki služijo za nastanek likovnega dela. Te informacije so povsem očiščene vsake subjektivne interpretacije in zožene na gola dejstva, izražena v številkah oziroma v formalno poenotenem digitalnem zapisu.

Današnje umetniške prakse so po besedah P. Tratnik ali interdisciplinarne ali transdisciplinarne. Sodobne prakse niso več zavezane k produkciji artefaktov (zato v povezavi s tem težko govorimo o artefaktu kot estetskemu objektu). Sodobno delo je bolj podobno odprtemu delu, delu v procesu ali v nastajanju, je oblika diskurza ali eksperimenta. Namesto končnega rezultata in popolnega nadzora srečamo princip eksperimenta z določeno stopnjo nepredvidljivosti. Te lastnosti so povezane s sodobno zavestjo o neobstoju absolutne resnice ali univerzalnega znanja. Spremenjena je tudi vloga gledalca, saj se iz prej ponavadi pasivnega opazovalca prelevi v aktivnega soudeleženca, ki aktivno participira in na ta način vstopa v umetniško delo.

Tudi uporaba in razumevanje pri tem uporabljenih medijev: jezika, orodij in podob/slik, sta v skladu s tem. M. A. K. Halliday je že za jezik znanosti – kot jezik nasploh – trdil, da ne odseva človeške izkušnje, ampak jo interpretira oziroma konstruira. B. Sajovic navaja, da potrebujemo več slovnice, več jezikov, s katerimi bi oblikovali teorijo izkušnje, od slovnice večnega spreminjanja do nečesa, kar bo bolj določeno. Iste pojave lahko opazujemo na dva komplementarna načina. Stavčni slog je slog vsakdanjega diskurza, slovnico raznovrsten, osvetljuje predvsem procese in povezave med njimi, samostalniški slog, slog znanosti pa osvetljuje predvsem strukture in povezave med njihovimi deli.

Če se osredotočimo na tehnologijo in tehnološke postopke, pa P. Missomelius predpostavlja, da je bilo človeško zaznavanje skozi zgodovino prek optičnih tehnik zmeraj znova spreminjano in modelirano. Prav tako A. Erjavec, ko se nanaša na orodja in tehnike vizualizacije, pravi, da je naša predstava o realnosti vedno konstrukt, ki pa je v tej realnosti seveda lahko bolje ali slabše utemeljen. Če k temu dodamo še podobe, pa T. Kuhn pravi,

da različni eksperimenti dokazujejo, da zaznana oblika, barva in podobno prav tako variirajo glede na predhodno vajo in izkustvo poskusnih oseb. Iz tega izhaja, da je paradigma v znanosti predpogoj samega zaznavanja, kar pa lahko prenesemo tudi na umetnost. Kar vidimo, je odvisno od tega, kaj gledamo, in od tega, kaj nas je naše predhodno vizualno pojmovno izkustvo naučilo videti.

#### Povezava

Za konec se vrnimo k mestu in razcepu, ki smo ga omenjali že na začetku, in poskusimo podati odgovor, na kakšni podlagi je povezava znanosti in umetnosti možna. Znanost to mesto odcepi od sebe in se dela, kot da mu ne pripada ali, kot se izrazi Feyerabend, prešije, saj naj bi obstajalo že pred njo samo (npr. nespremenljivi zakoni narave), umetnost pa na njem in v njem stoji in ga tudi težko reflektira. S tem da ga prekriva, pa ga hkrati tudi kaže.

Kaj se zgodi, če je torej opazovalec ali njegov del telesa postavljen na mesto objekta in se vključuje v proces, kot se to dogaja v npr. biotehnoških znanostih in umetnostih, ki se povezujejo z njo? Kaj naredi obrat, ko lahko živo telo ali njegov del, ohranjen kot živ, nadomesti objekt? V minimalizmu je bil objekt postavljen v razstavnem prostoru in prepuščen procesu (npr. razgradnji, uničenju) oziroma objekt v procesu je bil prepuščen pogledu, sedaj pa je telo postavljeno na mesto objekta in je gledano, hkrati pa gleda. S tem tudi gledalčeva in znanstvenikova pozicija nista več nevtralni, nimata distance, ampak je s pogledom telesa ali njegovega dela tudi gledalec povlečen v proces. Podobno se zgodi v znanosti, ko objekt preučevanja postane on sam, če pa sveta ne gledamo objektivno, ampak kot da smo potopljeni vanj, se to pokaže že prej. Telo iz bele kocke (galerije) in laboratorija prehaja ven v življenje, hkrati pa gledalec/znanstvenik vstopa notri in je znotraj. Da se to lahko zgodi, je pogoj transparenca ali prepletenost, ki omogoča prehodnost in pogled.

Zgornji problemi nakazujejo na možnost razrešitve na način, da se poziciji objekta/subjekta združita. Soobstajata hkrati v enem in drugem, zunaj in znotraj, sta statična in se vključujeta v proces. Da je to mogoče, moramo

predpostaviti, da je telo živo in mrtvo hkrati. To spominja na Schrödingerjev miselni eksperiment v kvantni fiziki, kjer je mačka zaprta v črni škatli. Predpostavlja se, da je hkrati živa in mrtva, dokler ne ustavimo procesa in pogledamo ter fiksiramo prej nedoločenega stanja. Pri eksperimentu so bile postavljene tri stvari v zaprto škatlo: mačka, strupen plin in radioaktiven izvor z Geigerjevim števcem. Zastavljen je bil tako, da sta resnični dve stanji: če pride do razpada radioaktivnega izvora, bo prišlo do sproščanja plina in s tem do uboja mačke; obstaja 50 % verjetnost radioaktivnega razpada v času eksperimenta in valovna funkcija opisuje tudi verjetnost, da je mačka živa ali mrtva, ampak to opisuje zvezno, se pravi sta mrtvo in živo stanje nekako »razmazana« v času. Na mikroskopski ravni namreč nedoločenosti ne moremo neposredno opazovati, s takim poskusom pa lahko opazovanje prenesemo na makroskopsko raven. Vprašanje je: kdaj se mešanica stanj dejansko prelevi v točno določeno stanje? Če je mačka še živa, se spomni samo svojega živega stanja, ne spomni se možnih stanj, čeprav se je v njih nahajala, vsaj teoretično je tako, čeprav vemo, da je opazovalec pojava lahko samo v enem stanju. Zanimivo vprašanje je tudi, ali je mačka del sistema ali je že opazovalec. Ali mačka »potrebuje« še zunanega opazovalca, ki določi njeno stanje z opazovanjem, ali je sama po sebi dovolj, da določi stanje sistema?

Obstaja torej mesto, kjer se telo – subjekt in gledalec poklopita, nekakšna slepa pega sistema, kjer ni signala in prenosa ... Je prazno mesto, izmuzljivo in nedoločeno, hkrati pa pride do sekanja tako enega kot drugega – objekta in subjekta. Kjer je možno tako menjavanje identitet, soobstoj pozicije biti objekt/biti subjekt, biti fiksiran v času/vstopati v proces in končno mesto, kjer meja med belo kocko in zunanostjo, med laboratorijem (pogoji *in vitro*) in naravo ni natančno določena.

Seveda se pojavi vprašanje tako v znanosti kot v umetnosti, kako se hkratnost in prepletenost lahko prezentirata, saj ju lahko prikažemo le kot razcepljenost. Očitno je torej, da ima povezovanje znanosti in umetnosti precej opraviti s pogledom in kontekstom, v katerem se npr. podoba znajde, ko jo prikažemo, oziroma s prazno točko, ki stoji zadaj. ×

# Imperialni model lastništva. O lastnini v času interneta moramo preiščati na nov način. Zdi se, da neko splošno pojmovanje intelektualne lastnine ni v polni meri sposobno zaobjeti odnosa med avtorjem in njegovim delom. V kontekstu, ki se razpira z vse večjim obsegom nematerialnega dela, je pod vprašaj je ponovno postavljen pojem avtorja in ga poskušal umestiti. Uveljavljeno dojemanje intelektualne lastnine je zastarelo, nujno je potrebna neka nova zastavitev. **Anže Dolinar**

Vprašanje intelektualne lastnine in avtorskih pravic presega vprašanje po lastnini kot taki. Gre za vprašanje, ki je po svojem bistvu sodobno. Sodobnost vprašanja je vezana na razvoj tehnologije na eni strani in razvoj kapitalizma na drugi. Razkriva se v konfliktu med tehnološkim razvojem in razvojem liberalnega kapitalizma, ki se dogaja na polju, določenemu s strani svetovnega spleta. Nastajajoči konflikt nam kaže, da liberalno-pravnemu konceptu lastnine nekaj manjka, da je nepopoln. Nepopoln je z vidika, da samo lastnino reducira na uporabno vrednost. Lastnina je zanj nekaj minljivega, nekaj potrošnega. Tisto, kar temu konceptu umanjka in kar je razlog za konflikt, je ontološki status lastnine kot nečesa, v čemer se subjekt šele konstituira, postavi kot subjekt. Lastnina je realizacija osebe, njeno bistvo pa leži v delu. Kot v *Filozofiji prava* opazi Hegel, se posest lastnine na prvi pogled zdi kot sredstvo za zadovoljitev naših potreb, v resnici pa gre za utelešenje svobode subjekta.

Tematiziranje intelektualne lastnine ni možno znotraj klasičnih kategorij dela, države in prava. Nasprotno moramo intelektualno lastnino razumeti kot produkt nematerialnega dela. Skupaj z Negrijem moramo stopiti na pot pretresa nematerialnega dela, ki kvantitativno zaenkrat še ne predstavlja prevladujočega tipa dela, vendar pa teži k hegemonškemu položaju. Poenostavljeno rečeno, nematerialno delo po svojem bistvu določa celoto družbenih procesov, ki nas obdajajo. Nematerialno delo je biopolitično, po eni strani afektivno delo, po drugi pa intelektualno-lingvistično reševanje problemov. Kot tako ustvarja prostor skupnega, kjer poteka družbena interakcija. Tukaj nas veliko bolj kot sama tipologija nematerialnega dela zanima njegovo bistvo. V nematerialnem delu je nekaj, kar globalnemu sistemu suverenosti uhaja, uhajanje pa se dogaja v trenutku, ko sistem to delo ravno najbolj potrebuje. V tem leži rešilna narava nematerialnega dela in zato lahko o njem govorimo kot o biopolitičnem pogoju multitudine. Nematerialno delo protislovje klasičnega dojemanja lastnine prižene do ekstrema, v katerem se ta klasičen pojem sesuje v sintezi singularnosti in skupnosti.

Nematerialno delo briše ločnico med tistim, ki proizvaja, in tistim, kar je proizvedeno. Iz te temeljne narave nematerialnega dela izhaja konflikt, ki ga liberalno pravo sodobne države ni sposobno premostiti. Pod vprašaj je postavljen pojem avtorja in njegovih pravic. Pravno gledano razen koristi in ugodnosti, ki pritičejo avtorju, le-ta od svojega dela nima drugih ugodnosti. Problematike avtorstva ni v njenem bistvu nihče zadel bolje, kot Foucault, ki mu je na tej točki tudi najbolj smiselno slediti. Po njem pisava odpira prostor, kjer pišoči subjekt nenehno izginja. Vse, kar ostane od avtorja, njegov pečat se kaže kot enkratnost njegove odsotnosti. Po Foucaultu je nadalje avtor tisti, ki lahko odpira diskurzivna polja. Samoukinitiv avtorja torej ni dokončna, avtor ostaja kot prostor diskurza, ki ga odpira. Nadalje pa so ti diskurzi predmet prilaščanja, torej avtorskih pravic. Foucaultov teoretski impulz se nam danes prek interneta razkriva v praksi. Na spletu avtor ostaja prisoten kot svoje delo. Ponovno, rečeno s Heglom, avtor obstaja kot svoje delo. Obenem pa želi pokazati, da je avtor ravno zato, ker je njegovo delo pred-

met množične uporabe, razvrednoten. Internet je postal prostor boja med globalno multitudo in kapitalističnim sistemom suverenosti.

Upor se na tej točki seveda kaže kot neka oblika kraje. Kot izvrstno opazi Negri, je ravno zmožnost tehnične reprodukcije z internetom tista, ki nematerialne dobrine dela dragocene. Hkrati pa, in to je bistveno, ravno ta zmožnost reprodukcije ogroža zasebno naravo nematerialnih dobrin. Pravni temelji zasebnega lastništva so razvrednoteni z novo, skupno družbeno naravo nematerialne proizvodnje. Zastarelemu zmotnemu konceptu lastništva, ki ga sistem poskuša zaščititi s številnimi odloki, akti in podobni pravnimi mehanizmi, ti pa po nujnosti zgrešijo svoj cilj, se je treba odpovedati. V prvi vrsti se velja odpovedati samemu pojmu lastnine in prosto po Heglu uvesti pojem posesti, ki naj eksplicira produkt dela, osvobojen avtorja, v prostoru skupnega. Eksplicirana posest v skupnem bo zdaj svoboden prostor komunikacije, kjer se bo deleženje na skupnostnem razkrivalo kot ideal družbe prihodnosti. Z Marcusejevi besedami zdaj govorimo o idealu nerepresivne civilizacije, kjer delo postane igra, proizvodnja pa razkošje. Če se vrnemo k zgoraj omenjeni predpostavki upora kot kraje, moramo pripoznati, da govorimo o novi, drugačni obliki kraje, ki nujno ima naravo emancipacije, in to v prvi vrsti seveda politične. Kraja je kraja, dokler je nekdo prikrajšan in oškodovan, dokler si nekdo lasti tisto, kar je bilo prej last nekoga drugega. Rekli pa smo, da zdaj govorimo o nematerialni produkciji, kjer posamezni produkti s svojim obstojem postanejo predmet skupnega. Avtor zdaj ni razvrednoten v smislu, da se mu odreka avtorstvo, pač pa je razvrednoten v smislu, da s svojim delom ne more več bogateti. Zgodí se dvoje. Prvič, zdaj morajo sami razlogi za avtorstvo postati neprimerno bliže idealu svobodnega ustvarjanja v interesu skupnega. In drugič, sama produkcija mora izgubiti naravo produkcije, ki pogojuje življenjsko eksistenco avtorja. Produkcija kot razkošje, kot starogrški ideal *techné*, kjer sovpadeta umetnost in tehnologija. Gre za način, kako prihaja resnica na plano.

Vse to pa je seveda ontološka možnost in model družbenega, ki se mora zgodovinsko šele pokazati kot pravilen. S sabo nosi predpostavke, kot so univerzalni temeljni dohodek in nadalje transformacija predstavniškega modela demokracije v tehnološko-demokratičen model, temelječ na neizmerni možnosti komunikacije, ki jo ponuja svetovni splet, v demokracijo za vsakogar. Vprašanje lastnine, ki se poraja z možnostmi, ki jih ponuja internet, je ključno ravno zato, ker se na tej točki postavlja in lomi model komunikacijske podlage. Ponovno lahko skupaj s starimi Grki in pomočjo spisov Klause Helda uvidimo, da je razlika med moderno in antično demokracijo globlja, kot se zdi na prvi pogled. Legitimnost antične demokracije je zagotavljala ravno komunikacijska podlaga, skupni etos polisa, temelječ na vrlinah in držah posameznika, ki je zagotavljal, preprosto povedano, da so se ljudje v skupščini sploh poslušali. Predpogoj je torej bistveno izhajal iz vzgoje, ki pa je ne smemo razumeti totalitarno. Razumeti jo je treba kot igro, kot tisto, kar naj bi samo delo po Marcuseju tudi postalo. Ni naključje, da Ciceron grško besedo za vzgojo v latinščino prevaja kot *cultura animi*. Od Cicerona pa

do danes je ta pomen kulture izgubil na svoji veljavi, ne pa na svoji poslanosti in usojenosti. Ponovno moramo postati kulturni. Ta težnja pa seveda s seboj nosi nevarnost. Umetno vzpostavljanje komunikacijske podlage vodi v totalitarizme, kar je pokazala izkušnja dvajsetega stoletja. Zdi se, da lahko temu ubežimo zgolj skozi političen projekt, ki bo temeljil na preprostosti in igri, skozi projekt, ki je danes možen.

Zdaj se lahko ravnodušno vrnemo k pojmom posesti in kraje. Za izhodišče lahko vzamemo implikacije Kantove zastavitve moralnosti. Predpogoj, da je nekdo amoralen, je, da nekdo drug ni. Vprašanje danes torej je, ali lahko rečemo, da kdo ne krade. Taka izjava bi bila izredno težavna. Težko namreč najdemo človeka, ki na računalniku ne bi imel vsaj nekaj pesmi, ki jih je brezplačno naložil z interneta, ali pa nekoga, ki si na prav tak način ni pridobil nobenega filma. Da o amoralnežih, ki na svojem trdem disku hranijo kupe knjig in jih v vsej predznosti morda celo prebirajo, sploh ne govorimo. Bolj se zdi, da so edini, ki ne kradejo, tisti, ki do interneta sploh nimajo dostopa. Ko kraja postane kolektivna, ni več kraja, ampak emancipacija. Za Marxa je bila kraja privatna lastnina, ki v kontekstu nematerialnega dela ne obstaja več. Obstaja zgolj še posest, ki svojo legitimnost črpa iz deleženja na skupnem. Praktičen primer, ki najbolje opiše dano situacijo, je nedvomno primer vzgoje, bolje rečeno, izobrazbe. Medtem ko globalni sistem možnost izobraževanja vse bolj omejuje na tiste, ki si ga lahko privoščijo, vzporedno na svetovnem spletu kot gobe po dežju nastajajo platforme, na katerih se lahko vsak brezplačno in ob predpogoju znanja angleškega jezika izobražuje praktično v čemerkoli. Izobrazba postaja univerzalna možnost.

Avtorsko pravo, pravice do intelektualne lastnine in podobni pravni mehanizmi, h katerim se v brezupu zatekajo zahodni državni sistemi, so, foucaultovsko rečeno, sodobne oblike fašizma. Potrebujemo distanco od logike moči, ki nam vlada. Znebiti se moramo negativne zahodne pravne terminologije, ki jo je sodobna misel vse preveč jemala kot dano in sveto. Produktivnost moramo jemati kot nomadsko in ne statično. Pravice in spremembe si moramo zagotoviti v kolektivni praksi, v praksi deindividualizacije, kjer želja določa realnost. V kolektivnih praksah moramo ukinjati preživete okostenele politične strukture. Sfera kulture in umetnosti je v zgodovini kapitalizma služila kot prostor pomiritev kontradikcij sistema, zdaj pa z napredkom tehnike kontradikcije prihajajo na plano. Ogledalo sistema poka pod težo možnosti, ki jih ponuja svetovni splet. Soočeni smo z odsevom brez zrcala. Z Žižkovimi besedami lahko zaključimo, da gospodar postaja histeričen, ko se sprašuje o tem, kaj on sam sploh je. Znaki histerije gospodarja so očitni in opazni, naloga hlapca pa je, kot vemo od Hegla dalje, da svojo človeškost potrjuje s tem, da se realizira v svojem delu. To je historičen projekt multitudine, dan v možnosti in uresničljiv prek novih generacij, ki bodo s pomočjo znanja, ki nam je dano na razpolago, sposobne razpolagati tudi z družbeno realnostjo sodobnosti. Avtor bo ponovno postal avtor, ko od tega ne bo imel nič več in bo prav toliko od tega tudi potreboval. S tem ko ne bo pridobil nič, bo v resnici pridobil vse, tako on kot družba. ×



# Sazas je palindrom! Sazas ščiti. Sazas krade.

Združenje slovenskih avtorjev ni storilo nič novega, že nekaj časa ni prav nobene spremembe. In kljub mnogim nestrinjanjem zainteresirane javnosti, kljub pritiskom višjih instanc se Sazas dobro drži. Zala Vidali, ilustracija Dejan Kralj

**N**a petek trinajstega, dan proti koncu leta 2009, je v Matjaža Zupana pljunil njemu neznan mulec. Februarja lani je *Tribuna* v *Tribunalu* Matjaža Zupana v petih točkah obtožila, med drugim ga krivi za spreminjanje kulture v pop absurd, ko uveljavljeni glasbeniki služijo tudi na račun neujavljenih, ter onemogočanje razvoja alternativne glasbene produkcije in klubskega dogajanja. Pojavili so se glasovi nezadovoljnih založb in klubov, ki se s Sazasovimi dajatvami niso morale ali želele več soočati, aprila lani pa je Urad za intelektualno lastnino celo povabil imetnike avtorskih pravic, da prijavijo morebitne kršitve Sazasa. Poleti je urad nastopil še bolj trdno in zahteval ukinitve cenzusov ter to, da imajo vsi člani Sazasa volilno pravico. Zahteve je pregnala nova medijska zgodba o prisluškovanju Sazasa ter zamenjavi Zupana kot predsednika odbora. Jeseni pa zopet velika novica – plagiatorstvo *Božične noči*. Zgodi se še medijski zakon in kongres glasbenikov in smo tu, pred pragom pomladi 2011. V zadnji februarjski *Aritmiji* se popolnoma nepričakovano na zaslonu pojavi Matjaž Zupan. Šalehar je vidno navdušen, da ga gosti, pripravil se je, ima listo z vprašanji in noče izgubljeni niti sekunde. Ko se mu mudi, skoraj naivno vpraša, če gre pri vstopu v združenje, kjer ima 200 ljudi pravico glasovanja o očitno večmilijonskih poslih, za denar. **Ja, še vedno gre za denar, cenzus znaša 4.000 €. Avtor mora torej na leto dobiti 4.000 € iz naslova avtorskih pravic, da dobijo pravico odločanja. Ta večer eMZe pri številkah ni skrivnost, razloži tudi, koliko v povprečju dobi prvih 100 avtorjev. 1.400 € na mesec, torej gre za na oko 4-milijonski posel letno, ki si ga razdeli 2.000 avtorjev. 4-milijonski posel. Popularna primerjava: 8 ladij z orožjem, ki jih prevzame JJ.** Populistične dikcije se oprime tudi Zupan in v intervjuju začne igrati na strune ne-pozabimo-na-prave-tajkune, mnogi bi si želeli našega večmilijonskega posla, zato pa bi vsi črpali našo nafto, zato pa se do avtorjev obnašajo kot do Indijancev v rezervatu in jih imajo za kradljivce, roparje in ubijalce ... Ob njegovem stokanju mi na misel pride izjava nekega hekerja: *»Izkoriščamo že obstoječo storitev, ne da bi plačali za nekaj, kar bi bilo lahko skorajda zastoj, če je ne bi upravljali profitni požeruhi, vi pa nam pravite kriminalci.«* (*Hekerjeva vest, Tribuna*, januar 2011) Eden ščiti, drugi krade. S hitrimi spremembami na polju tehnologije in medijev se meja med lastnino in začasnim upravljanjem z neko lastnino (ki ni kraja, temveč le uporaba kopije) briše.

## Profitni požeruhi

*»Za razvoj kulture je pomembno spodbujati in podpirati kulturne dejavnosti vseh vrst glasbe,«* je zapisano v 3. točki 10. člena statuta Združenja skladateljev in avtorjev za zaščito avtorske pravice Slovenije. Ker v točki prej lahko beremo o vestnosti in poštenosti pa pravičnosti, jasnosti, učinkovitosti, verjetno ne mislijo resno. Ni jim treba.

V situaciji, kjer določen krog ljudi, ki se je tako dogovoril, služi in po eni strani sebi na debelo polni žepe, po drugi pa še vedno ravna v nekakšnih mejah zakona, je jasno, da živimo v Sloveniji. Oziroma jasno je, da gre nekaj narobe. Množica posameznikov iz različnih branž industrije, ki delujejo le v enem interesu: služiti. Prva težava (pa ne zanje), krog je sklenjen in denar, ki ga plačujejo uporabniki, gre res za avtorske pravice nekaterih. Druga težava, popolnoma odprt prostor za mahinacije.

Vzemimo nekaj čisto naključnih primerov, g. Uranjek skrbi, da *»popularni glasbeniki«* redno koncertirajo, g. Oblak skrbi, da se *»popularni glasbeniki«* vrtijo na radijskih

postajah, bivši kandidat za direktorja RTV, g. Greblo, predsednik odbora za zaščito avtorskih pravic na Sazasu, pa skrbi za *»pravilno«* porazdeljevanje denarja. Vsi trije so tudi prejemniki izplačil, saj so avtorji številnih glasbenih del, Greblo med drugim špice oddaje *Zvezde pojejo* (zato njegova želja po oblasti na RTV ni naključna). Večkratno znovično poslušanje delov skladb ali običaj ponovitve zmagovalne pesmi na koncu glasbenih tekmovanj niti nista plod uspešnega lobiranja, temveč konsenz med prijatelji. Na primer EMA. Vsako leto isti avtorji pesmi, Vlašič Urša in Matjaž sta letos napisala zmagovalno pesem za Majo Keuc in tako bo šla njuna pesem že petič na *Evrosong*.

## Čigava pravica je kršena?

Najhuje je, da situacijo podpira večina medijev in ljudje, ki kupujejo CD-je in hodijo v koncertne dvorane, da se jim pač kaj dogaja. Spektakularna Tanja Žagar na Bledu! Že desetletje poje o ljubezni, tišini in dežju. Avtorji delajo iste pesmi. Niso plagiat, a vse pesmi so iste, aranžmaji so identični, besedila pač kretenska. Večina avtorjev piše za neka lepa dekleta, instant turboskupine in seveda gasilske ansamble. Konec prejšnjega leta je Sazas v svojem glasilu predstavil 20 najbolj prodajanih fonogramov v treh letih do leta 2009. Št. 1 je Saša Lendero, 6., 7. in 9. pa Turbo mixi DJ Svizca. Nekreativni, dolgočasni, poneumljajoči svizci dobivajo večino denarja, nekje pa se nekomercialno naravnani glasbeni klub bori z zarubljenjem? Če na N'tokovem klubskem nastopu Sazas zasluži več denarja kot on in N'toko to le nesrečno pove, gledalec le nesrečno sprejme, organizator dogodka pa z nesrečno mislijo v srcu, kako bo šla vsa klubska scena po gobe, pač plača, se zdi, kot da nekdo resnično krši pravice avtorja.

Legalnost izdaje fonograma je pogojena s prijavo na Sazas in šele z njo dobi avtor pravico pooblaščen uporabiti delo. Z izdajo fonograma lastne avtorske glasbe avtor izgubi pravico svobodnega odločanja o svojem delu, saj združenje upravlja z njegovimi pravicami. Avtomatičen prevzem avtorskih pravic je kraja!

## Kakšne pravice?

Kolektivno ščitenje avtorskih pravic je v biti izjemen civilizacijski dosežek. Avtorji so plačani za svoje delo in lahko naprej ustvarjajo, uporabniki pa po mili volji koristijo njihova dela. Že mimo.

Gre za nekakšno generacijsko razliko med današnjo mladežjo in skupino ljudi, ki je več časa živela v 20. stoletju, v stoletju avtorskih pravic, kot ero poimenuje Brett Gaylor v svojem dokumentarcu *A Remix Manifesto*. Če je bil v prejšnjem stoletju tvoj premik ali izdih posnet, je bil posnet na tak ali drugačen trak, če so bile tvoje misli zapisane, so bile verjetno zapisane na površino, kjer se permanentno lahko pozna tudi od skodelice kave prekinjen polkrog. Če si izrekel ali storil nekaj, za kar si kasneje oporunistično ugotovil, da bo za tvojo uspešno življenjsko pot zavirajoče, si ukradel nosilce, jih uničil, zažgal na grmadi. Danes pa je vse na mreži. Objavljeni podatki postajajo dejstva, hitro povezovanje med njimi pa ustvarja nove resnice. Ni pravice do popravka. Čeprav bi ta lahko nekoč veljala za individualno pravico civilnopravne narave, pravica do popravka na internetu izgublja na pomenu. Kot mnoge druge pravice. So pa druge poti, neinstitucionalne, gverilske, hekerske, piratske. Nezakonite in zakonite. Poti, ki so korak naprej in iščejo alternative zaprašenim strukturam. ✕

# Nekaj slovenskega je v slovenskem filmu. Začnimo kar pri začetku: zakaj ima slovenski film že vse od svojega začetka sloves, da je »slovenski«? Narekovaji niso naključni, in čeprav je vprašanje nekako tautološko, se skoraj vsem zdi precej smiselno. Naše nacionalne kinematografije se že od začetka drži precej negativnih oznak, ki jih najpogosteje združujemo pod pridevnikom »slovenski«, a s tem ne označujemo njenega porekla, kot na primer pri francoskem, azijskem in ameriškem – ali pač?

## Andraž Jerič, prizor iz filma *Circus Fantasticus*



Tudi pri zadnjem primeru se pojavljajo podobne slabšalne primerjave, češ ameriški film je ničvreden kič, kar je, seveda prav tako kot pri slovenskem, pač površna posplošitev. Problem tako vseeno ostaja. Katere so torej karakteristike, ki jih kar vsepovprek pripisujemo mladim slovenskim filmarjem? Mladost izpostavljam, ker načeloma govorimo o ustvarjalcih po letu '91 – kot da so bili prej režiserji zapisani neki drugi (nacionalni?) poetiki. Po osamosvojitvi pa se je filme začelo obtoževati, da so melodramatični, pretirano čustveni in temačni; da so gledališki s pretirano dramaturgijo in izstopajočo igro; da so konec koncev celo slabo posneti. Vse to iz ust gledalcev, kritiki pa so jim očitali še marsikaj drugega. Vsiljeno dramaturgijo se nekako še razume; slovenski film je bil vse od začetkov leta '48 nekakšen unikat, saj se je v špicah takoj za režiserjem in scenaristom skoraj brez izjeme vedno podpisoval tudi dramaturg, tipičen gledališki poklic. Zgodnja filmska produkcija veliko dolguje gledališki oz. nasploh literarni tradiciji tudi pri tem, da si je zaradi nerazvite scenarijstike pogosto sposajala njene tekste. Tako je predpostavka za sodobni slovenski film sestavljena iz literarnih tekstov, ki so še naknadno dramaturško obdelani, zato ni čudno, da si je prav prva generacija poosamosvojitvenih režiserjev (tj. svežih diplomirancev, rojenih okoli leta '60) za svoj izraz zaželela in izborila prav neko svežo, vsekakor bolj *auteursko* držo. Lahko bi rekli, da sta bili prav filmska umetnost in njo uokvirujoča politika gonilo kulturnega osamosvajanja; če je bilo Prešernovo pesnjenje pglavitni nadomestek politične ideje ob nacionalnem združevanju v pomladi narodov in če je prav »*cankarjanska struktura*«

zvpostavljala okvire povojne misli, bi se kulturna identiteta tako mlade države seveda najbolje izpostavljala nikjer drugje kot prav v najmlajši umetnosti – filmu. Tudi takšnemu »*gibanju*«, čeprav seveda nikoli izpričanem, podpisanem ali kakorkoli manifestiranem, mnogi nasprotujejo, a pozabljajo, da potreba po kulturni identifikaciji ali legitimiranju ne prihaja od presežka, temveč kulturnega pomanjkanja. In ker je ta kulturna identifikacija ključnega pomena za moderno nacionalno državo, se morajo s pomanjkanjem prej ali slej začeti ukvarjati tudi državne institucije – v tem primeru Filmski sklad, ustanovljen leta '95. Ta je po logiki »*deli in vlada*« mlade režiserje seveda dokončno preoblikoval v podjetnike, in če je kdaj obstajalo kaj podobnega kakršnekoli »*gibanju*«, ga je prav sklad najverjetneje dokončno uničil. Po Platonovi viziji popolne države pesniki niso več avtorji, zato seveda tudi režiserji postanejo zgolj propagandisti države, ne pa več njeni kulturni nosilci (če so to kdaj bili).

A v tem pogledu je Filmski sklad zgolj krivec za mizerno kontinuiteto filmske produkcije, kar je le eden od potencialnih krivcev za stagnacijo slovenskega filma; in ker sem se zaobljubil, da na tem mestu ne bom govoril o tržnih zakonitostih, bom govoril še o drugih pojmih, ki le s teža vo padejo z jezika: v čem točno se skriva simptomatičnost slovenskega filma? Če je Filmski sklad le deloma kriv za njegovo odrinjenost s čela nosilcev kulture v sfero na videz nerelevantnih kulturnih elementov (razen redkih privilegirancev), si ni potemtakem za svojo nepriljubljenost nekoliko kriv tudi sam? V odmaknjenosti v *underground* bi kvečjemu še neposredneje komuniciral s svojim občinstvom,

a temu navsezadnje le ni tako; kot je pokazala ravnokar zaključena razstava v Moderni galeriji *Vse to je film!*, ima Slovenija bogato zgodovino eksperimentalnega filma, ki pa je v uradni, kanonizirani zgodovini kratko malo spregledana. Morda ravno zato, ker se v tem kontekstu izraz »*eksperimentalen*« spet uporablja slabšalno, medtem ko so ti filmi prav toliko preiščeni kot *mainstream* ali, obratno, je *mainstream* ravno toliko eksperimentalen – ali bi vsaj moral biti. Ker se zaradi institucionalizacije to zgodi le poredko, naj bi bil takšen vsaj neodvisen film, v kolikor ta pri nas sploh obstaja. Zdi se namreč, da ta pojem nekako sovпада z amaterskim filmom, ki se raje posveča samemu sebi kot pa razmerju z *mainstreamom* in načinom, kako ga doseči, celotno situacijo pa skrbno neguje nepreštevno število neodvisnih festivalov, ki so prav tako bolj sami sebi v namen.

Kakšna je torej naša sedanost in kako nam kaže v prihodnosti? Prej omenjena »*zlata*« generacija morda šele zdaj zares odrašča in se loteva prepotrebne samorefleksije; Janez Burger je morda ravnokar posnel prvi slovenski film, ki ni »*slovenski*«; ne samo da je večinsko koproduciran iz tujine, v njem niti ne govorijo več slovensko! Po drugi strani pa se najmlajša generacija, vsaj po mnenju nekaterih, s filmi, kot je *Piran Pirano*, spet vrača v 80. leta, ko so kraljevale Vibine produkcije, v katerih smo še vedno razčiščevali politične spore in jih tako razčiščujemo še danes. Prihodnost tako nikakor ne zgleda svetla; ob preoblikovanju sklada v nov Slovenski filmski center se morda odpirajo možnosti za nove rešitve tako velikega kot neodvisnega filma, a izkušnje nas zaenkrat učijo drugače – morda razmišljanje, vredno več besed v kakšnem drugem zapisu. ×

# Administriranje filmske iluzije v kinematičnem načinu produkcije. Kontinuum film-iluzija-spektakel-kapitalizem. Skozi nekatere teoretske zastavke Jonathana Bellerja lahko s strukturno analizo filmskega aparata, s fokusom na njegov specifični odnos do realnosti, pokažemo na relacijo, ki jo vzpostavlja s širšo družbeno realnostjo. **Nina Cvar**

**T**ako Jonathan Beller v monografiji *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle* kino kot eno ključnih tehnologij 20. stoletja preiskuje prek njegove postavitve v kontekst kapitalističnega načina produkcije. Na tej sledi, skozi branje raznorodnih teoretskih tradicij, Beller postavi zanimivo tezo o vlogi kina v sodobnem kapitalizmu. Zanj in za njemu sorodne tehnologije (televizija, video, računalniške igre, internet ipd.) pravi, da so izraz nekakšne posodobitve organizacije forme kapitala; da se skoznje še finejše (zavoljo filmskemu aparatu lastne hitrosti in neverjetne sposobnosti vstavljanja subjekta v podobo) vzpostavljajo produkcija, cirkulacija, eksploatacija in akumulacija vrednosti, pri čemer pa je ključna zlasti tista strukturna karakteristika filmskega aparata, ki se manifestira v moči reorganizacije produkcije posameznikovega notranjega sveta, zavoljo česar lahko rečemo, da slednji vznikne kot »tehnologija subjektivacije«, ki industrijsko revolucijo pripelje neposredno do naših čutov (Beller 2006, 165).

Da bi opisano razmerje med filmskim aparatom in kapitalističnim produkcijskim tipom tudi natančneje teoretsko ekspliciral, Beller formulira »kinematični način produkcije«, s pomočjo katerega pokaže na kapitalovo lastnost, da se nenehno razširja: navzven in navznoter, saj je »kinematični način produkcije« koncipiran kot termin, ki predpostavlja, da se v nenehni ekspanziji blagovne forme najzadeta tudi vizualno in čutno, in sicer kot *mesti proizvodnja kapitala*. Ali kot je v intervjuju za *Reartikulacijo* dejal Beller sam: »Formulacija »kinematični način produkcije« (KNP) je mišljena kot oznaka, ki predpostavlja vizualno in čutno sfero kot točki, v katerih se proizvaja kapital. Z izjavo, da je »film omogočil industrijsko revolucijo na področju vidnega«, sem želel povedati, da so se s pojavom filma strategije proizvodnje tržnega blaga za tekočim trakom preusmerile v polje vidnega z namenom proizvodnje podob« (Beller v Gržinič (2009): Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije. [www.reartikulacija.org/?p=617](http://www.reartikulacija.org/?p=617)).

Sledeč temu, zlasti pa sledeč eni od temeljnih karakteristik funkcioniranja vizualnih tehnologij v sodobni družbi (slednjo bi lahko označili za družbo vizualne hegemonije), to je v že zgoraj omenjeni hitrosti, ki – kot ugotavlja Beller – kapitalu ponuja neslutene možnosti upravljanja s populacijami oziroma rekonfiguracije življenjskih form, lahko postavimo tezo, da je »kinematični način produkcije« možno razumeti kot osrednjo paradigmo konstrukcije in reprodukcije sodobne družbene realnosti, pri čemer se matrica globalnega kapitalizma znotraj pričujoče paradigme strukturira na podlagi filmske aparature, ki jo kapitalizem organizira glede na svoje realne subsumpcijske potrebe.

V osnovi gre torej za to, da so filmski postopki montaže (*chaîne de montage*) analogija »editiranju« kapitala. Ali kot zapiše Beller: »Kot je filmski trak podvržen montažnim postopkom, zato da se vzpostavi filmska podoba, tako je tudi kapital »editiran«, medtem ko se premika skozi svoje raznolike destinacije v proizvodnji tekočega traku« (Beller 2006, 209). Morda je v filmski zgodovini še najlepši primer tovrstne strukturne analogije Vertovov *Mož s kamero* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), v katerem smo priča dvojnemu kodiranju: na eni strani je film izraz dokumentarističnega beleženja moskovskega vsakdana, na drugi strani pa gre za rabo prijemov t. i. metanarativnega filma, s pomočjo katerih film ne razkriva le lastnih fabulativnih in formalnih postopkov, temveč tudi širšo družbeno totaliteto; sinonim slednjega je emblematična podoba očesa in objekta.

Bellerjev zastavek torej skuša pokazati na mesto kina v matrici globalnega kapitalizma. S tem seveda opo-

zori na instrumentalizacijo filmskega aparata s strani kapitalizma, s čimer razgrajuje mitskost t. i. naravnosti filmskega aparata (njegov fetiški moment), ki jo v širši matrici globalnega kapitalizma skušajo vzpostavljati epistemološki in estetski vidiki biopolitičnega oziroma nekropolitičnega reguliranja populacij. Na tej sledi v raziskovalno-analitični okvir lahko vzamemo kino kot dispozitiv, kar nas posledično napoti na analizo diskurzov, institucij, vednosti in politike estetike – tako rekoč na analizo načinov vzpostavljanja vednosti, moči in subjektivitet, ki jih proizvaja filmski aparat, pri čemer nas zanima tako narava vezi med naštetimi elementi kot tudi t. i. funkcionalna naddoločenost filmskega aparata kot dispozitiva v družbi – v kontekstu »kinematičnega načina produkcije«, znotraj katerega imajo film (spomnimo se samo na uniformno strukturirano narativo holivudskega bestiarija) in njemu sorodne tehnologije strateško pomembno funkcijo kolonizacije vizualnega in senzualnega. Le-te delujejo kot decentralizirane tovarne, katerih enota, »kinematična« podoba, proizvaja vrednost na dva načina: 1. skozi *neplačano delo pogleda gledalca* (delavca zunaj delovnega procesa) in 2. skozi samomoduliranje gledalca, s prilagoditvijo »kinematičnim« postopkom (Beller 2006, 259).

Zgornje, tako rekoč metodološko napotilo nas pripelje do pertinentnega vprašanja: »Kaj je filmski aparat?« Oziroma če parafraziramo, kaj je filmski aparat v »kinematičnem načinu produkcije?« Pričujoče vprašanje se obregne ob samo osrčje prevpraševanja »bistva« filma, ki nujno zadane ob relacijo film/realnost/politika, v zvezi s katero nujno vznikne vprašanje reproduciranja ideologije (narrative) in s tem interpelacije posameznikov v subjekte. V navezavi na to notico se tako zdi, da filmski aparat svoj ideološki učinek vzpostavlja na dveh temeljnih ravneh: 1. pogled/kamera in 2. dinamika montaže. S prešitjem, kjer je kot emblematično (če ne že simptomatično) treba izpostaviti t. i. naturalistično montažo, ki funkcionira tako, da »[...] hoče, da verjamemo v realnost dogodka tam, kjer gre za zlepljenje dveh kadrov« (Bonitzer 1985, 76).

Bonitzerjev citat je odraz naturalistične iluzije, ki jo je vpeljal učinek Kulešova in ki na primer Bazinu predstavlja najbolj poceni realnost, izraz gledalčeve pasivne blaženosti in ustvarjalčeve lenobe (ibid., 78), z ne nepomembnimi konkvencami za vpenjanje filma v reproduciranje širše družbene realnosti. Ne le da učinek Kulešova – ki je bolj v domeni ameriškega filma kot pa sovjetskega – deluje v polju t. i. avtomatične perceptivne sinteze, slednji »nevidni« proizvodnji filmskega prostora (prav zaradi omenjenega tipa percepcije) in pa samemu realnemu nadeva masko enostransko vzročno-posledično narrative (ibid., 78), s čimer tovrstno formulo filma razpre v reženj ideološkega sovpadanja iluzije in realnosti. Simptom učinkovanja učinka Kulešova sicer lahko koncipiramo na vsaj dva načina. Prvi nam torej razkrije Bazinovo razumevanje montaže in njenega mesta v filmu, drugi pa nam pokaže mesto filmskega aparata v »kinematičnem načinu produkcije«, pri čemer oba utripata v medsebojni sinergiji.

Če tako Bazin problematizira montažo, češ da z njo »[...] film zgodovinskim znanostim še zdaleč ne prispeva koraka proti objektivnosti, marveč jim s samim svojim realizmom podeli dopolnilno moč iluzij« (Bazin v Bonitzer 1985, 75), sočasno izpostavlja način vzpostavljanja pomena, ki ga podobe objektivno gledano ne vsebujejo oziroma slednji izrašača iz razmerja, ki se vzpostavi skozi njihovo sopostavitev (Bazin 2010, 33), je prav vidik iluzije tisti, ki nas napelje na drugi element omenjenega sinergičnega utripanja, s tem pa do samega tematiziranja »kinematičnega načina produkcije«. Če torej v »kinematičnem načinu produkcije« lahko razberemo teoretske poteze Debordovega spektakla, ki se kaže kot družba sama, kot del

družbe in kot orodje poenotenja (Debord 1999), predvsem pa funkcionira na podlagi inverzije resnice in laži oziroma iluzije, se nam prav na tej točki razkrije simbiotična vez med filmskim aparatom in »kinematičnim načinom produkcije«, ki skozi separacijo kot temeljnim mehanizmom kapitalistične moči (po Debordu) instrumentalizira filmski aparat: že omenjeno hitrost filma, konec koncev pa tudi svojstven odnos filmskega aparata do realnosti, pri čemer imamo v mislih njegovo zvezo z »iluzoričnim«, kar smo demonstrirali skozi učinek Kulešova. Lahko bi rekli, da smo tu priča nečemu, kar Badiou imenuje »ne-vzdržna« relacija med totalno artificialnostjo in totalno realnostjo (Badiou 2008), kar v zadnjem času na primer problematizira Abbas Kiarostami v *Overjeni kopiji* (*Copie conforme*, 2010), v kateri prek hibridizacije dokumentarističnega in igranega dispozitiva, zlasti pa prek zasnove zgodbe in igre vlog prevprašuje t. i. metarelacijo med filmom, resnico, iluzijo in lažjo.

Če smo v nekoliko daljšem ekskurzu skušali prikazati razmerje med strukturo filmskega aparata in »kinematičnim načinom produkcije«, ob čemer smo se tako rekoč zgledovali po Bazinovi koncepciji, po kateri filmski ekran funkcionira kot skrivalnica (*cache*), kar pa ima za posledico parcialno videnje, ki – kot zapiše Bonitzer – vzpostavlja privilegirano razmerje z erotizmom (voajerizem in fetišizem), v kontekstu t. i. blokiranega videnja pa ima privilegirano razmerje z grozo (Bonitzer 1985, 73), bi filmu seveda delali krivico, če bi njegovo ontološko dobrikanje iluziji razumeli *en bloc*. Nasprotno. Z demistifikacijo, razkritjem načinov skonstruiranosti filmskega aparata ter strategij vzpostavljanja transferja z gledalcem (morebiti je v zadnjem času znotraj festivalske produkcije prvovrsten potujitveni izraz transferja *Podočnik* (Kynodontas, 2009) absurdizirana prilika Yorgosa Lanthimos, ki z ubranim ravnovesjem med načinom konstrukcije fabule ter same filmske forme nastavlja benjaminovsko ogledalo interpelacijskim procesom) pokažemo na arbitrarno naravo filmskega aparata v njegovem odnosu do širše družbene realnosti. Z arbitrarnostjo sicer mislimo na apropiacijo tako rekoč ambivalentnega vpisa filmskega aparata v samo realnost s strani kapitala, kar pa ima seveda pomembne implikacije za njegovo mesto v političnem.

Tako je ob njegovi analizi treba upoštevati način njegovega vpisa v širšo strukturno matrico globalnega kapitalizma oziroma to, kako ga slednja skuša vplesti v svoje strukturne mrežne linije. A ob tem se nam razgrne še ena temeljna karakteristika filmskega aparata, ki jo bomo demonstrirali z Bellerjevim citatom: »Revolucionarni filmski ustvarjalci niso ustvarjali v polju vizualnega, ker bi bili filmski ustvarjalci, pač pa ker so bili revolucionarji. Saj so se novi boji bili prav v polju vizualnega. Tega polja niso izbrali iz preprostega razloga, ker je bil film ideološko vpliven medij, ampak ker je bil in je še danes kakor tovarna, sredstvo produkcije« (Beller v Gržinič (2009): Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije. [www.reartikulacija.org/?p=617](http://www.reartikulacija.org/?p=617)).

Iz pričujočega citata tako lahko razberemo arbitrarno naravo filmskega aparata kot tudi možnost separacije le-tega znotraj »kinematičnega načina produkcije«: njegovo odtegnitev od iluzorne nravi spektakla »kinematičnega načina produkcije«, s čimer se ne odprejo zgolj vprašanja montaže (ta je v tesni zvezi z odnosom do sveta: učinek Kulešova), temveč predvsem vprašanja politike estetike ter zlasti nujnost nenehne kritične analize dane socialne tehnologije, ki pa vselej lahko (in tu ne mislimo v avratičnem smislu) kontingentno kot dogodek razpre raznolike nove možnosti v kreiranju filmsko-družbenega prostora, in sicer na način dešifriranja sveta, prelamljajoč z očitnostjo »naravnega« reda, ki posameznikom »naravno« (seveda gre za mitskost!) pripisuje njihova mesta v družbi. ✕

# Lov na Banananjama

## Matjaž Juren-Zaza,

### fotografija Klemen Ilovar

**I** ljubljanske ulice so se nezdravo bleščale od sivkastih prašnih delcev, ki so se, kakor vsak zimski dan, nemarno valjali po morečih in kot kraške brazde razoranih ulicah. Razoranih od žalosti, depresije in svetobolja, razoranih od vsakodnevnih borbe za preživetje in sveže zdravljenega zavedanja bolečih spoznanj o brezupu eksistence, razoranih od polnočne vina in solz in kozljanja, nenazadanje razoranih od neusmiljenih in nepotešenih bagrov, ki v prestolnici venomer nekaj kopljejo in ruvajo, pa čeprav so to zgolj bolehnata srca starih gospa, ki ne uspejo dohajati bliskovitih urbanističnih zasukov. Nekako takšna je bila klinična slika ljubljanskega centra tistega nevznemirjivega zimskega dne tistega nevznemirjivega leta 2005 ...

Toda samo neukim, s plašnicami odetim očem. Kajti prav tam, v osrčju vrtinčaste sivine oziroma malo pod njo so se dogajale marsikakšne čudovite stvari. V hramu slovenske kulture, poimenovanemu po enem njenih najbolj ljubljanih sinov, je imela Civilna zaščita Republike Slovenije svojo vsakoletno proslavo. Šlo je za običajno in utečeno stvar – nekaj predavanj in okroglih miz, proti koncu kakopak zabeljenih z dobro kapljico in s čim mastnim za pod zob. Kosovelova dvorana Cankarjevega doma se je hitro polnila tako z ljudmi kakor z židano voljo. Vabil je bilo več kakor sedežev, kar se ob zares popularnih dogodkih često dogodi.

Mladi hostesnik je že hotel zapreti vrata brbotajoče in v veselem pričakovanju čebļajajoče dvorane, ko je nedaleč stran ugledal bližajočo se postavo. Napel je oči. »Banananjam!« ga je prešinilo. In resnično, ni se motil. Sicer pa, le kako bi lahko to impozantno figuro zamešal s katerokoli drugo? Šlo je za neugledne karakteristike – visoka postava, mogočen stas, dodobra razredčeni lasje, slabo prekriti z značilno, na stran počesano prečko, in seveda vzorčasta, živo pisana srajca, prav takšna, kakršne si ponavadi nadenejo Amerikanci srednjega razreda, ko med počitniškim skrivanjem svojega nemarnega sala popivajo pod žgočim havajskim soncem.

Mogočni človek je pristopil do vrat in se namenil vstopiti. »Karto, prosim,« mu je pot urno zaprl hostesnik. »Ne potrebujem je. V časopisu je pisalo »vabljeni«. Torej sem povabljen,« je odgovoril gospod. »Žal, vabljeni so vsi, ki imajo vabilo za ta dogodek. Torej potrebujete vabilo,« je naveličano odvrnil mladenič, ki je slutil, v katero smer bo zaneslo pogovor. Kar mu je nekoliko mrščilo obrvi. »V časopisu je pisalo »vabljeni«, torej sem vabljen,« se možak ni dal premakniti. »Poslušajte, najedli se boste lahko tudi takrat, ko bo konec,« je pikro ustrelil hostesnik. »Ali ste arogantni? Ali mislite biti arogantni z menoj?!« Mogočna postava je v trenutku vzrojila in se nasršila. Od potu omočena havajska srajca je vzplapolala kot bojni prapor Srednjega sveta. »Če mislite stvar oteževati, vas sploh ne bom pustil nikamor. In potem tudi jedli ne boste,« je odločno pristavil mladenič. Grožnja je zalegla, kajti možak se je hitro pomiril in hostesnik ga je nazadnje spustil v dvorano. Kasneje ga je videl za obloženo mizo. Banananjam je le prišel do svojega. Banananjam je zmagal. In Banananjam je skoraj vedno zmagal ...

**II** Devetnajstega februarja 2011 so se na ulicah arabskih mest odvijali zgodovinski množični protesti za svobodo, v katerih so mladi ljudje pogumno vztrajali in umirali za revolucionarne spremembe, sam pa sem se, prijetno omotičen in s kozarcem zastonskega vina v roki, ravno znašel v prostoru, polnem samih domačih odličnežev. Saj veste, *creme de la creme* pač – torej kakšen državni funkcionar tu, režiserček s candrasto igralko pod roko tam, vse skupaj neskromno zabeljeno s tropom pesnikov, kulturnih novinarjev in profesorjev humanizma. Vsi ti ljudje so prišli sem, v Mestno gledališče ljubljansko, na premiero Boccacciovega *Dekameron*. Kakšen večer! Človek se je kar nekako moral navzeti vzvišenega duha, ki ga je oddajala ta zlahna množica ekselentnih eruditov. V zraku je bilo duhati sladko vino in izbrane parfume pa tudi, roko na srce, udušeno pohoto in nezdravo, bolešno željo po »biti prepoznani«, ampak to vsekakor spada zraven. In seveda preko vsega je bilo duhati dobro hrano. Na srebrnkastih pladnjih so bili lično razloženi ravioli in makaroni pa rezine šunke in pršuta,

dekorativno obrobljene s sadeži. »Ah, kaj ti bo revolucija, ko pa se lahko potopiš v prijetno ekstazo visoke domače kulture ... Sploh pa – na pravem kraju si. Prišli bodo. Morajo priti. Imaš jih. Na pravem kraju si,« je bil nemiren lasten mozeg, kajti končno si je dovolil dopustiti val razburjenja ob spoznanju, da se je lov na Banananjama zares pričel. In kaj to sploh pomeni – zunaj, na tisti abotni, cagavi Čopovi ulici sta živeli vulgarnost in cenenost, tukaj notri pa smo bili s finimi manirami, izbrano govorico in toplim občutkom pripadnosti pred njima dodobra zaščiteni. Kako lahko je bilo torej začutiti impulz Banananjamov, da pridejo! Pa bodo drevi zares prišli? Vsaj eden?

V spomin sem si priklical besede hostes in hostesnikov Cankarjevega doma, s katerimi sem se pogovarjal tisto popoldne. Med seboj so se ujemale z natančnostjo instinktivno dostopnega, skozi dobro desetletje utrjenega kolektivnega prepričanja: »Banananjami vedo za vse kulturne dogodke. Banananjami pridejo na vse kulturne dogodke. Ne glede na to, ali gre za piknik Teološke fakultete ali za državno proslavo ob dnevu državnosti, Banananjami pridejo. Banananjami vedo, kje bo jesti. Banananjami vedo, kje bo piti. Banananjami preprosto vedo ...«

Del hostesnega osebja je bil mnenja, da ima klan Banananjamov med njimi, prav tako kakor tudi v vseh ostalih kulturnih ustanovah, svojo mrežo vohunov, ki jim sporočajo, ali bo temu in temu dogodku sledila pogostitev, kakšna bo kvaliteta gostov, ali se spleča priti pokazati se, predvsem pa po kakšnem pečenju bo dišalo na *afterju*. Spet drugi so prisegali na to, da Banananjami posedujejo lastno, povsem ekskluzivno in redno ažurirano mailing listo, prek katere si sporočajo, kje bo nočoj »s kruhom pomazano«. Tretja teorija, ki mi jo je zaupal neimenovani vir, ki v veliki kulturni inštituciji zaseda vodstveno pozicijo, pa je drzno postulirala, da imajo Banananjami vplivne prijatelje: »Drugače se ne da pojasniti dejstva, da padalci (formalen izraz za Banananjame) tolikokrat dobijo vabila za najbolj ekskluzivne dogodke celo na državnem nivoju ...«

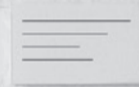
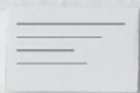
Tresk! Sredi omenjenih »bananastih« reminiscenc me je v sfero realnega vrgel brutalen švrk bližnjega pripetljaja – neka ambiciozna in z zlatom ovešena gospa je svojemu zgrbljenemu možu zarjula na uho: »Alojz, nujno morava iti pozdravit gospoda ministra Lukšiča, tamle je, nujno morava do njega!« Spominjala je na Goebbelsovo ženo Magdo, ki si je v berlinskem bunkerju za vse na svetu zaželela še zadnjič uzreti Firerja, preden je le-ta pomalical lastno kroglo in je svojemu pritlikavemu Josephu histerično vreščala na uho. Obrnil sem se proč, z očmi preiskujoč panoramo teh lepih in dobrih ljudi (etika je estetika!), ob tem pa sem se na videz popolnoma zatopil v tolmun raznoterih impresij, ki jih prinaša eksistenca na tem povsem umetniškem nivoju. V resnici sem kakopak poskušal uzreti človeka, ki bi bil lahko potencialni pripadnik Banananjamov. Spričo izjemno izmuzljive, skrivne, malodane nindževske narave te razvpite tolpe nisem imel niti najmanjšega pojma, kako posamezni »člani« zares izgledajo in po čem bi jih lahko identificiral. Kljub intervjuvanju lepega števila kulturnih delavcev mi ti, razen z ohlapnimi opisi *ala »normalno oblečen, srednjih let, velikega apetita«*, niso mogli ustreči s čim bolj konkretnim. Edino, kar sem iz njih izcuzal (kar sicer sploh ni bila mala stvar), je bila precej natančna skica Glavarja – prvega, originalnega proto-Banananjama. Tistega, zaradi katerega je neka generacija hostesnikov Cankarjevega doma vse t. i. padalce – torej skupino ljudi, ki na kulturni dogodek ne pride zaradi njegove vsebine, ampak zaradi pogostitve po njem – sploh poimenovala z Banananjami. Glavar naj bi bil visoke postave, mogočnega stasa, dodobra razredčenih las, slabo prekritih z značilno, na stran počesano prečko, po pravilu pa je bil odet v vzorčasto, živo pisano havajsko srajco. Ampak Glavarja med to smetanasto množico ni bilo, to sem lahko zatrdno ugotovil z lenim preletom enega očesa ... Pravzaprav sploh nisem mogel za nikogar zares reči, da je član Banananjamov, in bolj ko sem buljil v srebrne pladnje s hrano in v ljudi, lakomno nametane okoli njih, hitreje se mi je živa in plastična podoba tipičnega Banananjama stapljala pred očmi. Hudiča! Nazadnje sem celo opazil, da ljudje nekako očitajoče zijajo vame, kakor bi vedeli, da si premierne predstave tega pohujšlji-



vega, poltenega in seksualno sugestivnega *Dekameron* nisem zares ogledal, ampak sem, kakor Banananjami, prišel zgolj na pitje in žrtje. Kako daleč od resnice! No, v resnici niti ne tako dosti, toda ako bi ti plemeniti ljudje vedeli, kaj je moj pravi namen, bi mi z lahkoto odpustili in me najbrž tudi zares in dokončno sprejeli medse. Toda da bi izgubil te hvalevredne obete samo zaradi nekega članka v *Tribuni*, sploh pa da bi se kljub trdnemu spoznanju, da Banananjamov tukaj ni, še bolj kompromitiral – ne, tega nisem mogel. Sicer pa sem imel v planu obisk še vsaj dveh prvovrstnih kulturnih srečanj in tam mi bodo Banananjami gotovo prekrizali pot.

MGL-ju in njegovim odličnim gostom sem moral za zdaj tako pokazati zadnjo plat, Banananjamom pa priznati zmago, toda nisem še rekel zadnje ...

**III** Naslednji večer je v prijetni, okusno opremljeni sobi, zamejeni s toplimi oranžnimi stenami, v nepravilnem krogu sedel dober ducat pretežno starejših ljudi. V konicu kroga se je nahajal igralec Gašper Tič Ralijan in s prijetnim pripovedovalskim glasom bral roman srbskega pisatelja Danila Kiša *Vrt, Pepel*. Eden od poslušalcev je ravno razmišljal, kako zelo se je zajebal s tem, ko je prišel sem. Kar je pred slabimi desetimi minutami izgledalo kot prvovrstna priložnost za razkrinkavanje Banananjamov, se je izkazalo za zmenek s hudičem. Moj bog! Branje bo trajalo še vsaj kake tri ure, kajti gospod Tič je bil šele na polovici romana, njegov namen pa je bil prebrati čisto celega. Stravmiranemu poslušalcu je bilo jasno tudi, da pogostitev po branju obsega par piškavih piškotov in skodelico čaja, kar je bilo absolutno premalo, da bi privabilo katerega od Ba-



nananjamov. »Kura!« se je pridušal v mislih, ne pa tudi na glas. Biti vzgojen in upoštevati konvencije natančno strukturiranih kulturnih dogodkov je navsezadnje tisto, kar nas dela civilizirane in gosposke vpričo kakšnih ruralcev ali pa uličarjev, zaboga. Bi bilo pa vseeno vražje zabavno, če bi se kdo od prisotnih sredi tegale literarnega večera v Mini teatru slekkel, malo poopletal z golimi, visečimi udi, se ulegel na tla in nato mirno in v enakomernih zamahih odplaval ven, na ulico ... »Zberi se!« mi je grozeče zapretil lastni nadjaz, tik preden bi me podivjani id v vseobsegajoči praznini tega bralnega dolgčasa uspel potopiti še globlje v brezno perverznih fantazij. »Misli na kaj neseksualnega! Samo še dve uri in petdeset minut misli na kaj neseksualnega!« Ah da, zapleteni sistem malodane brezštevilih norm visoke kulture bo kar pravšnja tema. Zanimiva reč, kajti zdi se, da so Banananjami iznašli mehanizem, kako se omenjenemu sistemu izogniti v celoti, ne da bi ob tem žrtvovali njegovo materialno (jedača) ali socialno (druženje s plemenitaši) korist. O vsem tem bi se lahko pogovoril s katerim od njih, če ne bi bil izbral tega, v Banananjamovskem kontekstu zares najslabšega izmed vseh možnih dogodkov. Tega dogodka, s katerega ne moreš pobegniti, ne da bi v zbrano družbo vnesel resen nemir. Tega dogodka, ki se ga je gotovo na daleč izognil tudi najmanj kvalificirani Banananjam v Sloveniji.

**IV** Toda obup je bil zgolj moj lasten, kajti gospod Ralijan Tič je bral naprej, enakomerno in kruto, mojim ušesom zveneče kot ritem bobna na smrt obsojenim veslačem galej. Pogledal sem starčke okoli sebe – nihče od njih si ni nič zapisoval v beležnico – vsi so poslušali ali pa so se vsaj delali, da poslušajo.

Rok Brezovar, eden od hostesnikov, ki so mi pomagali pri raziskavi, mi je prejšnji dan zaupal, da se Banananjami pogosto izdajajo za novinarje. Pri tem premeteno uporabljajo stare ali improvizirane novinarske izkaznice ali pa obiščejo katero od novinarskih konferenc in tam s pisalom v roki nazorno krilijo nad svojimi beležnicami in se »igrajo«, da pišejo. Ampak tukaj, v tej oranžni sobici na koncu sveta in človeške zdržljivosti, smo bili samo jaz, bralec Tič, ducat starčkov, nekaj prizadevnih deklet in pa nek rožnati in plešasti mladenič, ki je sedel dva stola stran od mene. Revežu je glava omahnila na sicer ponosna in visoko vzravnana pleča, tako da me je kmalu začel spominjati na roza tulipan z uvenelim cvetom. Začel sem buljiti vanj kot kak psihopat. On pa se je iz tulipana počasi prelevil v docela pobit, pri kraju rahlo nalomljen penis, ki se s svojim pametnejšim delom žalostno pobeša k tlom in pred svetom priznava svoj poraz.

Ta svareča podoba je bila moja iztočnica, da se končno poberem ven, na svobodo ...

Tretji večer. Sklepni dogodek. Sladka katarza. Vse ali nič. Banananjam, pazi se, Banananjam, ti izmuzljivi koncept večnega zmuzneta ...

Ko sem ob Ljubljani hodil proti Mestni Galeriji Ljubljana na zastonsko gostijo po pogovoru ob izidu knjige esejev *Pictura Poesis* Andreja Medveda, me je ponovno zbudel nekakšen povsem nekoristen »socialni« pomislek – relikv pravadnine pravzaprav, s katerim si samozavestna sedanost nima kaj prida pomagati. A ta, akoravno resnična in utemeljena oznaka ni začuda prav nič pripomogla k mehčanju in izginjanju nadležnega »socialnega« vprašanja – zakaj Banananjami počnejo to, kar počnejo? Je mogoče, da gre za družbeno

ogrožene ljudi, za ljudi, ki preprosto nimajo kaj jesti, za ljudi, ki jim je uletavanje na *afterpartije* »gala« prirediteljev edini način, kako priti do spodobnega obroka?

Ah ne, sem odmahnil z roko. Spomnil sem se besed mladeniča, za katerega so mnogi njegovi kolegi dejali, da se je domislil izraza Banananjam, mladeniča, ki se je tistega nevnemirljivega dne nevnemirljivega leta 2005, ko je slavila Civilna zaščita, spričkal z glavnim Banananjamom in mu naložil par krepkih. Zdaj že bivši hostesnik, ki v prispevku ni hotel biti imenovan, je na moje pomisleke brž odgovoril s pomenljivo anekdoto: »Ne, ne, mislim, da ne gre za socialno ogrožene ali revne ljudi. Tistega Banananjama (glavnega, op. a.) sem namreč nekoč opazil na neki brezplačni pokušini vin, kjer se je veselo nacejal. Banananjami imajo pač radi zastonske stvari.« Pomirjena vest, vse dobro!

Pred Mestno galerijo je bilo tiho, samotno in žalostno. Samo par umetnikov z dolgimi bradami je na cesti nekaj klafralo med seboj. Dogajanja je bilo konec, sledi o požrtiji ali Banananjamih ni bilo nikjer. Vame se je zazrla ogromna praznina, polna grenkih občutkov neuspeha in neodgovorjenih vprašanj – kdo so Banananjami? So res bivši kulturniki in umetniki, ki se jim ne da več ustvarjati, kot trdijo nekateri? Ali gre za radikalno marksistično celico, ki poskuša s svojim početjem sprevrniti vzorce občne kulture? Morda gre za ljudi, ki so živeli v kakem od izraelskih kibucov in so od takrat naprej ostali mnenja, da je vse od vseh? Ali pa gre za bivše agente SDV-ja, ki od razpada bivše države ne vedo več, kaj naj s seboj? Nazadnje sem prišel do sklepa, da najbrž ne bomo nikoli izvedeli.

Če bo znal kdo od bralcev iz te reportaže povleči kakšen nauk ali kako žlahtno misel za življenje, bo to prav krasno. ×

# ČI ZAKAJ? SLOVENIJA RABI ŠTUDENTE?

KOCO 2010

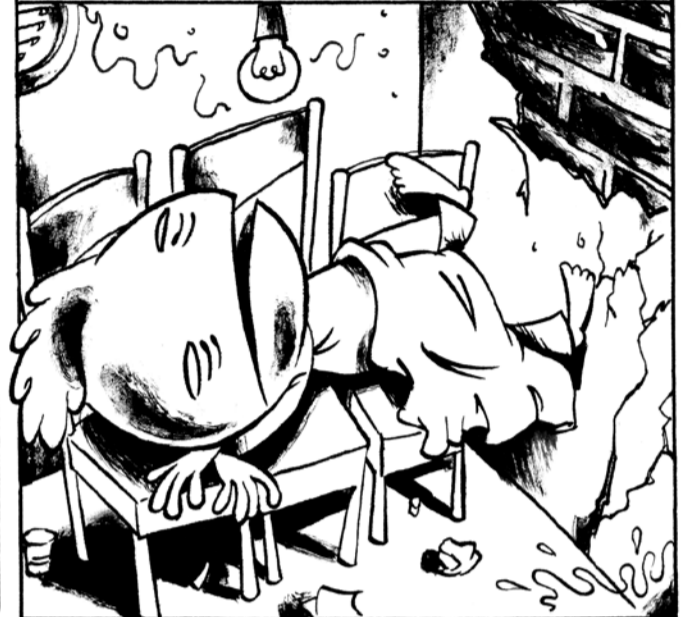
...KER MALO JEDO...



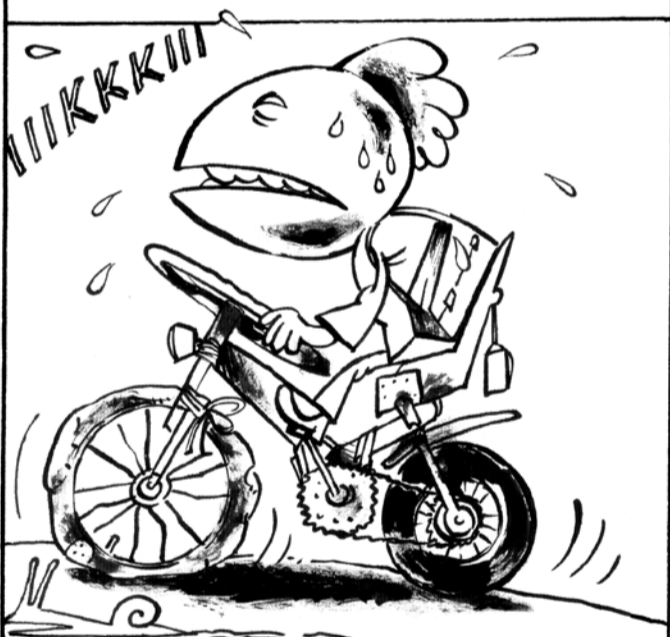
...KER PIJEJO  
POCENI ALKOHOL...



...KER SPIJO V  
SKROMNIH SOBAH...



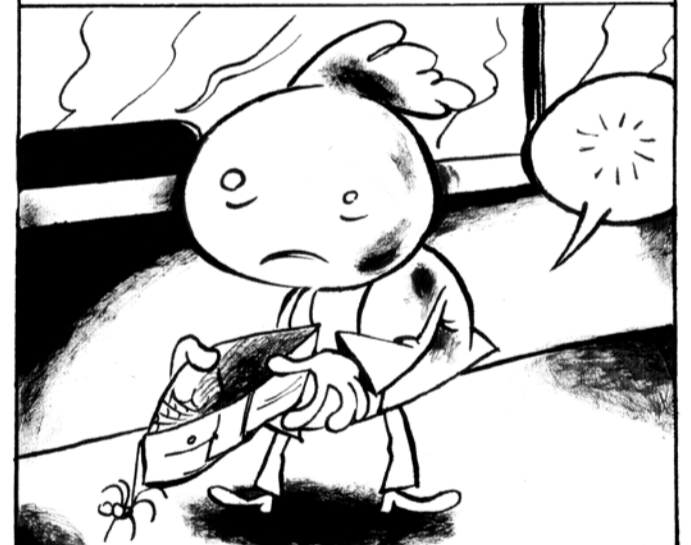
...KER SO IZNAJDLJIVI...



...KER SO ZA MESEČNO  
ŽEPNINO PRIPRAVLJENI DELATI  
KOT ŽIVINA...



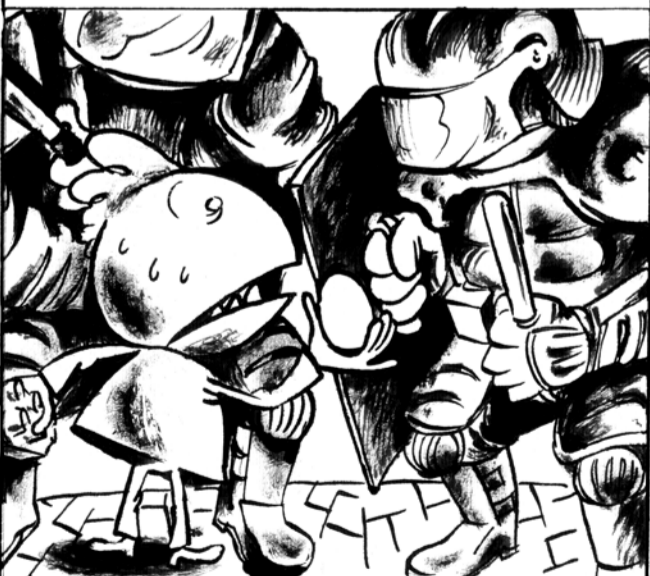
...KER PRINAŠAJO DENAR  
STANODAJALCEM, MENZAM,  
PAPIRNICAM, FAKULTETAM...



...KER JIH JE DOSTI IN  
DAJEJO VTIS, DA SMO DEŽELA  
ZNAJJA...



...KER NISO NEVARNI KOT  
TERORISTI, PA ČEPRAV VRŽEJO  
KAKŠNO GRANITNO KOCKO ALI  
JAJCE V PARLAMENT...



...KER SO PRIROČNA KAMUFLAŽA  
ZA STATISTIČEN PRIKAZ DEJANSKE  
BREZPOSELNOSTI V NAŠI DRUŽBI.



odgovor: DA BI JIH IZŽELA, PA ČEPRAV JIM NE PONUDI SPODOBNEGA DELA... TA NAŠA DEŽELA.