



9 771855 874009

KATARINA MARINČIČ, PISATELJICA

Ne zdi se mi pomembno, da sem všeč vsem

ZAKAJ BI SE GA BALI

Samoupravljanje,
ideja, ki je preživela
duha časa

ZMAGOVALEC IN OSTALI

Picasso
v Lendavi

FILM IN MNOŽIČNI POBOJI

Opus Joshue
Oppenheimerja

POUČNA (Z)GODBA

Enaintrideset let
Druge godbe

KATJA PERAT, KOLUMNA

Kdor hoče kosilo,
mora postati surov

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Režiser Michael Moore** Na obisku pri predsednikovi zlati ribici
- ☞ **Ivica Žnidaršič, dokumentaristka** **vojnega nasilja** V izgnanskih taboriščih smo bili sužnji
- ☞ **Biolog Boris Kryštufek** Apel za rešitev naravoslovnih zbirk
- ☞ **Arhitektura** Prenova Plečnikove hiše
- ☞ **Mario Draghi** Mehki atentat na predsednika Evropske centralne banke

Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

080 11 99 | 01 47 37 600
narocnine@delo.si | www.delo.si

Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na www.trgovina.delo.si.



DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DIALOGI

NE ZDI SE MI POMEMBNO, DA SEM VŠEČ VSEM

Pisateljica Katarina Marinčič je nase opozorila že s prvencem *Tereza* (1989). Pozneje je izdala še romana *Rožni vrt* (1992) in *Prikrita harmonija* (2001), slednji ji je leta 2002 prinesel Delovo nagrado kresnik. Napisala je tudi zbirko zgodb *O treh* (2005), nagrajeno z Dnevnikovo fabulo. Njen zadnji roman, *Po njihovih besedah*, je pred kratkim prejel kritiško sito Društva slovenskih literarnih kritikov. Zakaj so njena dela tako uspešna, razkrije pogovor s **Tanjo Petrič**.

8 PROBLEMI

ZAKAJ BI SE BALI SAMOUPRAVLJANJA

Samoupravljanje pri nas povezujemo predvsem z izkušnjo jugoslovanskega samoupravnega socializma, vendar gre po mnenju **Aneja Korsike** za precej starejšo idejo, ki jo je mogoče tolmačiti na zelo različne, celo sovražne si načine in si tudi zato zasluži našo pozornost.

10 BESEDA

AGATA TOMAŽIČ – BESEDE, ČISTA IZGUBA ČASA

11 DEJANJE

V BISTVU SMO LJUDJE KOT AVTOMATI

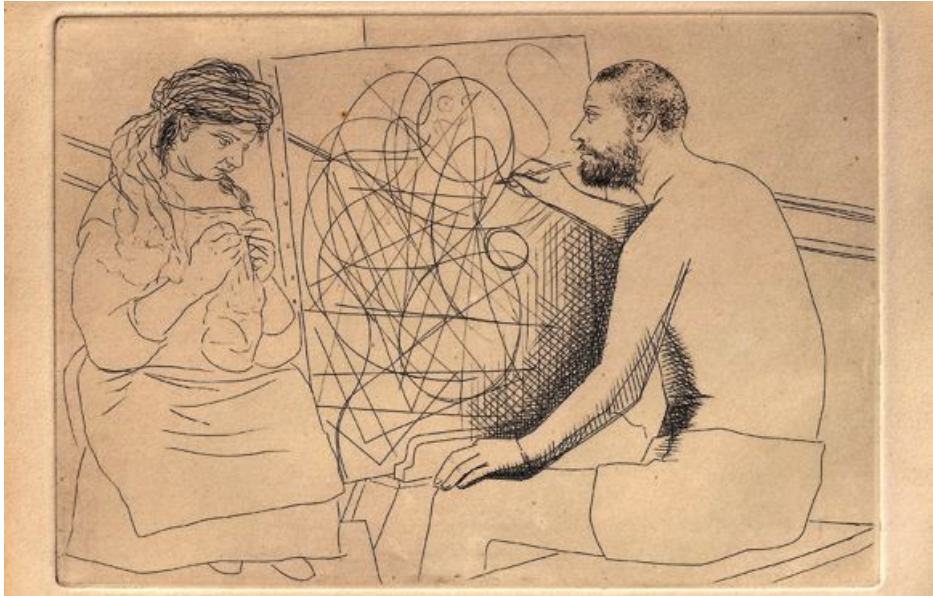
26. maja se na Ljubljanskem gradu odpira Muzej lutk. Pri oblikovanju vsebin in tudi same postavitve razstave je sodeloval tudi vsestranski lutkovni ustvarjalec Silvan Omerzu. Z njim se je pogovarjala **Vesna Teržan**.

RADAR

12 VOJNA – PEKEL ALI ORGIJA

Sploh ni naključje, da se je v kar nekaj uprizoritvah letošnje gledališke sezone med dramskimi osebami pojavila temeljna dilema med ohranjanjem in uničenjem spomina na vojno. Odgovornost do ozaveščanja in potlačevanje sta, kot pravi **Zala Dobovšek**, v kontekstu vojne vpisana v samo naravo njenega arhiviranja.

13 ZMAGOVALEC IN OSTALI



Pablo Picasso, Honoré de Balzac: 'Le chef D'OEUVRE InconNu', ilustracija, 1927, jedkanica, 25 x 32,5 cm, Paris, Ambroise Vollard, 1931

Galerija-Muzej Lendava tokrat predstavlja dela sedemdesetih znanih umetnikov 20. stoletja. Eden med njimi je Picasso, drugi so avtorji, ki so se mu s svojimi deli poklonili ob njegovi devetdesetletnici, torej malo pred smrtjo in kmalu po njej. Dela si je ogledal **Vladimir P. Štefanec**.

14 V ISKANJU NOVE DOMAČNOSTI

Za domačega arhitekta je bilo snovanje interjerja do nedavnega nečastno početje. A s pomanjkanjem večjih naročil je postala t. i. notranja oprema ena od pogostih nalog birojev. Pri tem so se po mnenju **Janje Brodar** pojavili mnogi novi izzivi in težave v smislu odnosa med naročnikom in izvajalci.

15 ALI BI BILO TO VODNIKU VŠEČ?

Tina Popovič, vodja inštituta Divja misel, idejna avtorica projektov Knjižnica pod krošnjami in Moje ulice, je te dni precej zaposlena. Prvega maja je Divja misel skladno z razpisom MOL postala programski upravitelj Vodnikove domačije v Ljubljani za obdobje naslednjih petih let. Kaj se bo dogajalo, je poskušala izvedeti **Agata Tomažič**.

16 KRISTINA IN TEŽAVE S SPOMINOM

V času, ko je razdvojena Evropa praznovala zmago nad fašizmom in nacizmom ter sedemdeseto obletnico konca druge svetovne vojne, smo Slovenci v podobi *Spominov in sanj Kristine B.* dobili pr(a)vi pravni strip. Pod drobnogled ga je vzel **Iztok Sitar**.

17 FILMSKE PODOBE IN MNOŽIČNI POBOJI

Film oziroma filmske podobe in množično nasilje bi lahko imenovali za tista dva družbena pojava, ki sta morda celo najbolj zaznamovala moderno dobo in jo tudi najgloblje opredelujeta. Piše **Denis Valič**.



18 DVE DESETLETJI MEDNARODNIH USPEHOV

Grand Théâtre de Genève slovi po inventivnem opernem in baletnem repertoarju, kakovostnih uprizoritvah ter zajetni produkciji. Z najnovejšo uprizoritvijo opere *Medeja* Luigija Cherubinija kakor da bi se dotaknili ideala operne poustvarjalnosti. **Stanislav Koblar** zatrjuje, da tudi zaradi dirigenta Marka Letonje.

19 ZVOČNO ŽARENJE

Keith Jarrett je pred kratkim dopolnil sedemdeset let. **Jure Potokar** je prepričan, da gre brez dvoma za enega najbolj neverjetnih glasbenikov današnjega časa, ki je poleg tega pravkar izdal tudi novo solistično ploščo z lanske turnee.

20 DRUGA GODBA ZA DANAŠNJO RABO

Druga godba si je upala na isti oder sopostaviti različne glasbe različnih praks. To preseganje ločnic in snubljenje poslušalcev k radovednosti je, kot pravi **Ičo Vidmar**, še danes njena odlika.

22 KRITIKE

KNJIGA: Urška Sterle: Dnevnik dvornega norca (Diana Pungeršič)

KNJIGA: Ivo Svetina: Strašni delavci (Veronika Šoster)

KINO: Selma. Režija Ava DuVernay (Špela Barlič)

23 RAZGLEDI

ALJAŽ KRIVEC – ADRIAAN VAN DER WEEL: Spreminjanje naše besedilne zavesti

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Kdor hoče kosilo, mora postati surov



NASLOVNICA

Pisateljica Katarina Marinčič se je s svojim zadnjim romanom, *Po njihovih besedah*, uvrstila na seznam desetih nominirancev za letošnjo nagrado kresnik. Foto: Igor Zaplatil





Superjunaki v masovni produkciji

Stripovski superjunaki so bili vedno del kinematografskega in televizijskega sveta, največji med njimi pa se v obliki remakov in nadaljevanj vračajo vsakih nekaj let. Logično, saj so namenjeni najširši populaciji, kjer so v ospredju mladi (in) moški, ki se Marvelove univerze ter sveta junakov iz DC Comics nikakor ne nasitijo. Filmski studii so se v zlato jamo Marvela (Iron Man, Hulk, Thor, Captain America, X-Men ...) ter DC Comics (Batman, Superman, Wonder Woman, Green Arrow ...) z vsemi štirimi zagreblji v zadnjih 15 letih. V tem času so jih sproducirali toliko, da se postavlja vprašanje, ali bo do skrajnosti napihnen balon enkrat tudi počil, po drugi strani pa v prid njihovi proizvodnji velja omeniti dejstvo, da tako Marvel kot DC Comics ponujata izjemno število superjunakov, med katerimi večina od njih sploh še ni bila ekranizirana.

Z izjemo Batmanove trilogije *Vitez teme* v režiji Christopherja Nolana, pogojno pa tudi nekaterih primerov iz franšize *Možje X* v režiji Bryana Singerja, ki sta svoje superjunake zastavila temachejše in jih aktualizirala ter umestila v okvir današnje družbe in njenih problemov, filmi o superjunakih funkcionirajo po istem principu: veliko akcijskih prizorov, v katerih padajo pesti, stavbe in včasih celo mesta, obilica posebnih učinkov, karizmatični in težko premagljivi negativci, občasni humoristični vločki in zmerni dramski zapleti, da v filmih kaj zase lahko najde tudi starejša populacija, ter seveda za odtenek romantike za dekleta.

Formula, ki meša znanstveno fantastiko, fantazijo, akcijo in včasih tudi komedijo, deluje, dvorane so (vsaj po svetu) polne, studii imajo dobiček, gledalci pa za dobri dve uri odklopijo in se prepustijo svetu, v katerem je mogoče vse in v katerem dobro na koncu vedno premaga zlo. Presenečenj ni, so samo predvidljivi zapleti in všečni protagonist, ki ima vedno tudi kakšno hibo ali razvado, da se z njim pač lažje poistovetimo. Filmski studii, med katerimi imajo, kar se tiče superjunakov, primat Disney, Fox, Sony in Warner Bros., so vrednost Marvela in DC Comics že dodobra izkoristili, finančni uspeh filmov pa so kalile le redke izjeme, kot so *Catwoman*, *Daredevil*, *Elektra* in *Zelena svetilka*. A tu se masovna proizvodnja šele zares začne, do leta 2020 naj bi namreč v kinematografu prišlo več kot 40 filmov, ki temeljijo na stripovskih junakih založb Marvel in DC Comics, največji kos superherojske pogače pa si bosta razdelila *Iron Man* (Marvel) in *Batman* (DC), ki se že ali se še bosta širila tudi v svetove drugih superjunakov.

Ob vsem tem je pravzaprav presenetljivo, da televizija superjunake, ki se v približno 12 ali celo več kot 20 epizodah na sezono v nasprotju z dveurnimi filmom res lahko lepo razvijajo, začneja na veliko izkoriščati šele zdaj. Res je, da so tudi televizije v preteklosti producirale igrane in animirane serije, ki so svoje junake in zgodbe črpale iz Marvela ali DC Comics, a pravi čas za Marvelove in DC-superjunake v TV-serijah je prišel šele s trendom, ki ga je leta 2012 na televiziji The CW začela serija *Arrow*. Milijarder in superjunak, v stripovskem svetu znan kot Green Arrow, ki negativce preganja z lokom in puščico, je leta 2014 sprožil še *spin off* serijo *Flash*, v kateri se proti zlim silam s hitrostjo 74 metrov na sekundo

bori *Flash*, v istem letu pa je nastala tudi serija *Gotham*, ki zgodbo gradi na likih iz Batmanovega sveta. Marvel na drugi strani pospešeno gradi svet agentov organizacije Shield, ki jo gledalci *Maščevalcev* dobro poznajo tudi iz filmskih franšiz. Tako je televizija ABC leta 2013 začela predvajati serijo *Agents of Shield* in letos še njen *spin off* *Agent Carter*, ki temelji na liku povojne agentke Peggy Carter in je postavljena v štiri-deseta leta prejšnjega stoletja, za konec pa je na Netflix kot češnja na vrhu torte prišla še serija *Daredevil*.

Ta v nasprotju s filmsko različico iz leta 2003, v kateri je Daredevila igral novi Batman Ben Affleck, predstavlja vrhunec TV-serij o superjunakih. Medtem ko je *Flash* namenjen mladini, prav tako pa nič izvirnega ne predstavlja seriji *Arrow* in *Agents of Shield*, tega prav gotovo ne moremo reči za *Daredevila*, ki za televizijo pomeni to, kar je za filmsko platno pomenil Nolanov *Batman*. Krivični bomo, če ob tem ne bomo dodali, da se s svojo dozo temačnosti in izjemnega nasilja nad povprečje sicer sili povzpeti tudi *Gotham*, vendar pa se svojim likom v nasprotju z Netflixovo serijo ne posveča do te mere, da bi se nanje lahko navezali, poleg tega pa z množico likov, med katerimi so najzanimivejši antagonisti, deluje preveč kaotično, površno in senzacionalistično, povrh vsega pa mu manjka tudi karizmatični glavni junak, saj Batmana v seriji, ker je Bruce Wayne še otrok, sploh ni.

Daredevil je vse, kar si želi biti *Gotham*, obenem pa ima še vrsto drugih zanimivih karakteristik, zaradi katerih ni postal samo najboljši izdelek nove ere superherojskih TV-serij, ampak tudi ena od najzanimivejših serij letošnjega leta – tudi zato, ker se je namesto na mlade osredotočila na starejše gledalce ter tako že v izhodišču črtala balast, ki odvrča zrelejšo publiko. Lik Matta Murdocha, stripovskega junaka, "rojenega" pri Marvelu leta 1964, ki je zaradi radioaktivnih snovi izgubil vid, a si okreplil druge čute, nato pa bil po smrti očeta in odhodu mame v varstvo slepega mojstra borilnih veščin ter se poleg študija prava izuril v bojevanju, je za Netflix priredil Drew Goddard. Scenarist in režiser enega od najzvirnejših hororjev zadnjih let *Koča v gozdu* (The Cabin in the Woods, 2012) pa je za uspeh serije, ki gradi na premisi, da tudi dobri morajo početi slabe stvari in da tudi slabi niso samo slabi, odgovoren ravno toliko kot vsi drugi ustvarjalci serije. Lik meditativnega in hkrati nasilnega Daredevila, ki se trudi ostati na pravi poti, je prepričljivo upodobil Charlie Cox, vlogo njegovega smrtnega sovražnika, ki ga v stripu zaznamujeta impozantna postava in brutalen značaj, pa Vincent D'Onofrio, ki nerealno velikost omenjenega stripovskega lika uspešno nadomešča s svojo pojavo. Sprehodi kamer po strehah stavb ter mokrih in temnih ulicah newyorške Peklenske kuhinje (Hell's Kitchen) se odlično ujemajo s stilizirano fotografijo Matthewa J. Lloyda, ki je metropolo odel v temačne barve, obe skupaj pa z izjemno koreografijo nadpovprečno dolgih in surovih borilnih prizorov, ki se v slogu starih dobrih kung fu filmov izogibajo posebnim učinkom. *Daredevil* je, kot sporoča serija, sicer res superjunak, a pušča kri tako kot vsi drugi, ta pa v seriji teče v potokih. **Tina Bernik**

Prvih 5 ...

BULDOŽER V KINU ŠIŠKA

Oblikovanje naslovnice plošč, kaset ali zgoščenk (nekako v tem vrstnem redu, ni pa nujno) je bilo včasih čisto posebno področje dizajna z lastnimi zakonitostmi. Dokler je glasba še imela fizičnega nosilca, jasno. Odkar so kasete in zgoščenke bolj kone predmeti za trčene zbiratelje (vinilke pa za prefinjene avdiofile), so glasbenikom ostali samo še koncerti, na katere vabijo s plakati. Kako so to včasih počeli člani benda Buldožer – saj ne, da bi morali ti poslušalce kaj posebej nagovarjati, naj jih pridejo pogledat še v živo – bo na ogled na razstavi plakatov v Centru urbane kulture Kino Šiška od 18. maja do 12. junija. Naslov razstave *Prepovedano plakatiranje* sugerira marsikaj. Med drugim to, kakšen odnos so Buldožerji imeli do avtoritet – nanje so se požvižgali, kakopak. Razstava, ki jo je pripravil Photon v sodelovanju s Kinom Šiška, se ne osredotoča samo na plakate, temveč na vse grafične materiale v povezavi s to skupino, ki velja za »enega najbolj prepoznavnih kulturnih fenomenov na prostoru Slovenije in bivše Jugoslavije, ki je pomenil skrajni odklon od tedanje popularne in tudi rokofske glasbe«, celo do te mere, da so takratni razsodniki njihovo muziko označevali za šund. S pregledno razstavo bodo obeležili 40-letnico ustanovitve skupine in izida njihove debitantske plošče *Pljuni istini u oči*, ki je na police prodajaln kaset in plošč prišla decembra 1975.



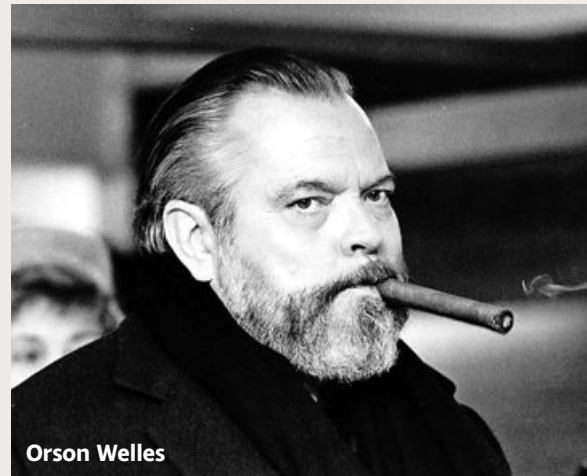
TEŽA VERIGE IN TEŽA GENOCIDA

Za dogodka, ki ju napovedujemo v isti vestički, morebiti sprva ni videti, da imata kaj prida skupnega, razen tega, da gre za premieri dokumentarcev, ki jima bosta prisostvovala njuna režiserja. V Kinodvoru bodo na dan izida *Pogledov*, v sredo, 13. maja, ob 20.30 premierno zavrteli novi dokumentarci Joshue Oppenheimerja *Pogled tišine*. Nova Oppenheimerjeva stvaritev je nekakšno logično nadaljevanje *Teatra ubijanja* (2012), dokumentarca, ovenčanega z oskarjem, v katerem mu je pred kamero uspešno premore dovolj kritičnosti, ki so v šestdesetih letih v Indoneziji pobijali domnevne komuniste (in tako »očistili« indonezijsko prebivalstvo za kakšen milijon ljudi). *Pogled tišine* je pogled z druge strani: zgodbo pripoveduje okulisti, ki je v teh obračunih izgubil brata. Glavna atrakcija premiernega predvajanja filma pa bo režiser, s katerim se bo po projekciji pogovarjal Ervin Hladnik Milharčič.

V petek, 15. maja, pa se bo dvorana Slovenske kinoteke stemnila za dokumentarce *Teža verige 2*, ki je nadaljevanje *Teže verige* (2010). Oba je zrežiral Boris Malagurski (1988), ki kljub mladosti očitno premore dovolj kritičnosti, da obravnava teme, zaradi katerih si je prislužil vzdevek »srbski Michael Moore«. *Teža verige* se je lotevala dogajanja ob razpadu SFRJ in vloge, ki so jo pri tem odigrale velesile. Malagurski je za tem, v tujini nagrajevanim dokumentarcem posnel še nekaj filmov, v katerih ni pomišljal zarezati v sredico (srbske) družbe – tja, kjer najbolj boli.

POKLON KLASIKOM NA JAVNI TELEVIZIJI

Poslanstvo javne televizije je predvsem izobraževati in prosvetljevati, in oddaja *Kinoteka*, ki je na sporedu vsak petek ob 22.30 uri na drugem programu RTV SLO ter prinaša brezčasne mojstrovine sedme umetnosti, je primer zglednega izpolnjevanja poslanstva slovenske radiotelevizije. Po prvem tematskem sklopu, v katerem so sladokuscem ponudili porcijo italijanskega neorealizma z De Sico in Fellinijem (film vsakič pospremi pogovor s strokovnjakom za to področje), bo ta mesec v središču Orson Welles (letos mineva sto let od njegovega rojstva). Dvaindvajsetega maja si bo mogoče ogledati njegovega



... prihodnjih 14 dni



Državljana Kana (v pogovornem delu bo gostoval Andrej Gustinčič), 29. maja *Veličastne Ambersonove*, 5. junija *Tretjega človeka* in 12. junija *Dotik zla*.

Orson Welles je umrl leta 1985, star komaj sedemdeset let. Zadnjega filma z naslovom *The Other Side of The Wind* (Druga stran vetra), ki ga je snemal od leta 1970, ni uspel dokončati. Za posnete filmske materiale v zvezi s tem in preostalo zapuščino je pristojna Oja Kodar, ki je bila zadnjih petindvajset let njegova sopotnica tako v poslovnem kot zasebnem življenju. Manj znano, a zato nič manj zanimivo je, da je gospa Kodar, ki jo je Welles spoznal v šestdesetih v Zagrebu, med snemanjem enega svojih filmov, pravzaprav skorajda »naše gore list«: rojena je bila na Hrvaškem kot Olga Palinkaš in tam menda živi še danes ...

URBANIZEM IMA STO DVAJSET LET!

V tednih in mesecih, ko se je Slovenska cesta za plankami lepoticila, da bo postala »dnevna soba Ljubljane«, je bil urbanizem najbrž beseda, ki so jo meščani izgovarjali z večjo pogostostjo kot sicer. Najbrž ne vedno v pozitivnem pomenu. Odgovora na vprašanje, kaj urbanizem v resnici je, pa ne bo prineslo odprtje Slovenske ceste, temveč se bo zanj treba odpraviti v Muzej arhitekture in oblikovanja v Fužinski grad. Tam bo od 14. maja na ogled razstava *Načrti, pasti in alternative – 120 let modernega urbanizma v Ljubljani*. V letu 2015 namreč poleg stopetdesetletnice Fabianijevega rojstva obhajamo tudi sto dvajset let od »regulacijskega načrta za Ljubljano«, ki ga je Fabiani izdelal po potresu leta 1895.

JAZZ CERKNO

Letos dogodek na idrijskem slavi okroglo, dvajseto obletnico. To je dosežek, ki ga je vsekakor vredno obeležiti, ne zgolj z zapisom, pač pa tudi z obiskom. Da razlog ni zgolj simbolne, temveč tudi konkretne narave, so seveda poskrbeli organizatorji: od 21. do 23. maja se bo na različnih prizoriščih po Cerknem dogajalo marsikaj. Letos se nam obeta posebno bogat spremljevalni programa, med drugim zaradi uličnih nastopov Kar Češ Brass Bandater Pihalnega orkestra Cerkno, pa tudi zaradi dokumentarne razstave *Dvajset in nekaj let jazza - in še česa - v Cerknem*, pa zaradi glasbenih delavnic za otroke, okroglih miz ... »Glavni« program pa bodo mdr. zapolnili Igor Matković »Long Distance Journey« feat. M. Wasilewski, Marc Ribot's Ceramic Dog in The Ex with Ken Vandermark & Nate Wooley.

Marc Ribot's Ceramic Dog



Iskreno se mi zdi, da je biti angažiran na splošno v svetu danes moderno. V svetu, kjer je toliko stvari na tolikih področjih narobe, in ob vseh ljudeh, ki so angažirani, je pametno zadrževati svojo energijo za svoje področje, kjer najbolj vemo, kdaj si iščemo izgovore za svojo površnost in lenobo, kdaj pa res naredimo maksimum.



Jaša Mrevlje - Pollak, predstavnik Slovenije na Beneškem bienalu v *Dnevnikovem Objektivu* (9. 5. 2015) o tem, kaj danes pomeni biti angažiran.

Biti Damon Albarn

Ko se po dolgem času studijske in koncertne suše zberejo glasbeniki, ki so v nekem obdobju kot skupina pomenili več od drugih, je to vedno razlog za dodatno veselje njihovih privrženec. Starih in novih poslušalcev. Fenov, ki so jih imeli priložnost po(do)živeti, in tistih, ki so se rodili pozneje ter jih že dodobra nervirajo cover posnemovalci. Mediji prav tako dostikrat »zafrfotajo« z inercijo tega pristnega veselja, a vselej v sorazmerju z uspešnostjo skupine v preteklosti. Založniška dejavnost, ki smo jo nekoč poznali, pa se na tovrstne reünione odziva z vnaprej izdelano statistično projekcijo nakladnih števil. Naj ta ugotovitev ne izzveni kot graja založb, kar jih je še ostalo, kajti ni ga na svetu glasbenega reüniona – vnovične združitve in/ali vrnitve, skupinske ali posamične – ki ga založba ne podpre!

Slava in čast gor ali dol, pri glasbenih reünionih ni pretiranih stroškov. Promocijo sproži najpomembnejši člen v zgodbi vnovične vrnitve na glasbeno sceno – feni. Četudi njihovo hrepenenje ne odtehta vrnitve, se razpadle skupine vrnejo vsaj zaradi kakšnega skupnega nastopa. Če gre za dobrodelnost, se pozabijo tudi nerešljivi notranji spopadi, razpota in huda kri med posamičnimi člani postanejo stvar preteklosti. Točno tiste, ki jo nato (po)skušajo še enkrat postreči starim in novim privrženecem ...

Pa vendar je v teh glasbenih vrnitvah kar nekaj vsebinskih razlik. Skupina Blur, ki nas je pred tednom dni razveselila s svojo studijsko vrnitvijo v vrtinec današnjih glasbenih dogajanj, je najboljši primer tovrstnih vsebinskih razlik in razlogov za vrnitev.

Zastavonoše otoškega britpopa in predvsem skupina, ki je bila (skupaj z Oasis) prva na braniku t. i. glasbeno-kulturološko-sociološke »bitke za Britanijo«, se je s svojim zadnjim albumom *The Magic Whip* dokončno zapisala ne le v zlate,

temveč platinaste anale svetovne glasbene zgodovine, pa tudi v prihodnosti rock in pop glasbe.

Dvanajst let po objavi albuma *Think Thank*, ki ga je skupina Blur projektirala in splavila brez kitarista in glasbenega avtorja Grahama Coxona ter 16 let po njegovem odhodu, so se »preostali« fantje, Damon Albarn, Alex James in Dave Rowntree, zbrali in izdali *The Magic Whip*, ploščo, ki pre-sega marsikateri segment njihove dosedanje diskografije. In to predvsem po zaslugi Damona Albarna. Damona, ki je kot demon popkulturnih glasbenih izrazov močno določil obdobje zadnjih dvajsetih let popularne glasbe. Pomislite le na Gorillaz, Mali Music, The Good, The Bad and The Queen, Rocket Juice & The Moon, DRC Music pa ustvarjanje glasbe za film, gledališče in opero – *Ravenous*, *101 Reykjavik*, *Journey To The West*, *Dr Dree*, pa solo album *Everyday Robots* ... Vse to (in še več) je Damon Albarn!

Oasis so bili v času največje priljubljenosti britpopa mnogo uspešnejši od Blur. A Damon na uspeh bratov Gallagher ni bil nikdar ljubosumen, zato ju je ves čas vabil in nazadnje tudi zvabil v skupinski »all respect session« – *Tender with Noel*. Govora je seveda o skladbi z albuma, ki sem ga omenil v konstelaciji avtorske časovne zanke – *Think Thank*. Ta skupinski »session« je spremljala Noelova izjava za *New Music Express*, britanski tiskani medij, ki je bil glavni mislec in projektant glasbenega žanra britpop in je ena redkih glasbenih tiskovin, ki je preživela medijski preklon na spletišča: »Albarn je nor, Albarn je nor!! V nekaj minutah mi je na kratko opisal ducat glasbenih projektov, ki jih ima namen delati v prihodnjih letih in pri katerih bi me povabil k sodelovanju. Albarn je popolnoma nor ... nor skladatelj glasbe!«

To je Damon Albarn, glasbenik, zaradi katerega se je vredno vrniti v fonoteko in pobrskati po starih zaprašenih albumih njegove matične skupine Blur. **Miroslav Akrapović**



Katarina Marinčič, pisateljica

NE ZDI SE MI POMEMBNO, DA SEM VŠEČ VSEM

TANJA PETRIČ, *foto* IGOR ZAPLATIL

Pisateljica Katarina Marinčič, ki na ljubljanski Filozofski fakulteti poučuje francosko književnost 18. in 19. stoletja, je nase opozorila že s prvencem *Tereza* (1989). Pozneje je izdala še romana *Rožni vrt* (1992) in *Prikrita harmonija* (2001), slednji ji je leta 2002 prinesel Delovo nagrado kresnik. Napisala je tudi zbirko zgodb *O treh* (2005), ki je bila nagrajena z Dnevnikovo fabulo, njeno najnovejše delo, roman *Po njihovih besedah*, ki je izšel pri založbi Modrijan, pa je pred kratkim prejel kritiško sito Društva slovenskih literarnih kritikov in se uvrstil na seznam desetih nominirancev za letošnjo nagrado kresnik.

Z avtorico sva se sprehodili v preteklost, se dotaknili njenih pisateljskih začetkov in takratne literarne scene ter spregovorili o fikcionaliziranih in resničnih čudakih, o razsvetljenski tradiciji, pa tudi o *Charlieju* in samopodobi Francozov.

Romaneskn prvenec *Tereza*, družinsko-meščanski roman, ste izdali pri enainvajsetih. Se spomnite svojih pisateljskih začetkov? So vas k pisanju spodbujali v ožjem družinskem okolju?

Nihče me ni nikoli neposredno spodbujal, res pa je, da sem pri pisanju imela možnost opazovati svojega očeta Andreja Hienga. Njegovo pisateljsko življenje se mi je zdelo najlepše od vseh življenj, kar jih lahko imaš: veliko si sam, sediš, razmišljaš in si po svoji volji odmerjaš čas. Že takrat sem z otroško lucidnostjo opazila, da oče, čeprav se pri pisanju včasih mršči in nervozno stiska zobe, v svojem delu zelo uživa. Pisanje se mi je torej že na zunaj kazalo kot nekaj lepega. Pozneje se mi je zazdelo, da morda premorem tudi nekaj talenta. Gotovo pa je bilo pri vsem skupaj pomembno, da je v naši družini umetniški poklic veljal za povsem »normalnega« in samoumevnega. Vem, da je to velika sreča: zagotovo niso vsi mladi ljudje, ki stopajo na umetniško pot, v svojem najožjem okolju deležni takega razumevanja – pa če jih imajo starši še tako radi. Umetnost smo pri nas doma šteli za resno delo, resnejše kot zaposlitve, ki mogoče prinesejo več denarja. Z očetom sva se o književnosti pogovarjala zelo malo, o tem, kaj piše on in kaj jaz, še veliko manj. Bistveno je bilo splošno vzdušje v družini, pa najbrž tudi dejstvo, da je bil oče mojster v izbiranju knjig, ki mi jih je od najzgodnejših let podtikal in branje.

Otroci umetnikov naj bi bili nekoliko tekmovalni in v nenehnem boju s starševsko senco ...

Beseda »senca« me v povezavi z mojim očetom kar malo zabava. Kdor ga je osebno poznal, ve, da to ni bil človek, ki bi metal senco. Kvečjemu v blagodejnem smislu, kot lepo drevo na vroč poletni dan, ne pa kot neka temačno obremenjujoča prisotnost. Mislim, da se tudi sam ni obremenjeval

DVOMIM, DA NAS SPOL PRI PISANJU ZAZNAMUJE NA ENAK NAČIN, KOT NAS V RESNIČNEM ŽIVLJENJU. PRIMER IZ LITERARNE ZGODOVINE: TOLSTOJ IN FLAUBERT STA IMELA, VSAK NA SVOJ NAČIN, V RESNIČNEM ŽIVLJENJU DOKAJ PROBLEMATIČEN ODNOS DO ŽENSK; PA VENDAR STA KOT UMETNIKA O ŽENSKAH POVEDALA PSIHOLOŠKO TOČNEJŠE IN CELO SOČUTNEJŠE STVARI KOT KATERAKOLI MENI ZNANA PISATELJICA.

s tekmovalnostjo ali razmišljanjem o svoji veličini. O sebi je imel včasih seveda tudi kritično mnenje, ampak če mu kaj ni uspelo, zagotovo ni tuhtal o nepremagljivih sencah. To se mi zdi zdravo stališče, domišljam si, da sem ga majčkeno podedovala, poskušam ga ohraniti. Oče je imel smisel za humor, začinjen z ironijo in samoironijo. Ni bil samovšečen človek. Če sem morda stremuška in tekmovalna, za to gotovo ni kriv on.

Vaš romaneskn prvenec je nastal v obdobju, ko je bila slovenska literarna pokrajina precej bolj maskulinizirana. Poleg tega je prva dva romana, *Terezo* in *Rožni vrt*, izdala zamejska založba Wieser iz Celovca. Je bilo to dvoje povezano?

Z izdajo prvenca sem imela precejšnjo srečo. Za roman *Tereza - ljubezenske zgodbe*, ki sem ga povsem naivno poslala na več naslovov, sem poleg Wieserjeve prejela ponudbo še ene slovenske založbe. No, založba Wieser, ki ji niti nisem poslala rokopisa, me je sprejela po zaslugi takratnega urednika Lada Kralja, ki je prebral odlomek v *Sodobnosti*, me vprašal, ali je roman že končan, ga prebral in se nemudoma odločil, da ga uvrsti v program. Eleganco in velikodušnost te odločitve danes razumem bolje, kot sem jo takrat. Založnik Lojze Wieser je potem predlagal, da črtamo podnaslov, ki se mu je zdel po nepotrebnem zavajajoč. Romani se prodajajo bolje kot zgodbe, je razložil – in me takoj prepričal.

Kako so vas kot mlado avtorico sprejeli moški pisateljski kolegi?

To je eno izmed vprašanj, na katera najbrž odgovarjam z zopрно naivnostjo. Občutka, da me moški kolegi izrivajo, nisem imela nikoli. Seveda še zmeraj – in niti slučajno samo na literarni sceni – naletimo na izpade in izgrede, ki konkretnim moškim niso ravno v čast. Takšne krivice in žalitve opazim predvsem, kadar se dogajajo drugim ženskam, sama sem zanje precej imuna. Glede na to, koliko sijajnih pisateljic in pesnic trenutno ustvarja pri nas, pa mislim, da lahko ob raznih nebogljenih mačizmih preprosto skomignemo z rameni.

V zgodnejših delih ste se bolj kot v poznejših posvečali (netipičnim) ženskim figuram. Kakšne so bile te ženske in kam so se umaknile?

Ne vem, ali gre tukaj za kakšno posebno spremembo. Že pri prvem romanu, ki je tako lepo, naivno naslovljen po junakinji, so me nekateri dobrohotni kritiki spraševali, ali se zavedam, da mi je najbolj uspel lik trgovca Barde, moža srednjih let, pa da so ženski liki pravzaprav v ozadju, z naslovno junakinjo vred. Na to lahko odgovorim zgolj s poskusom zelo amaterske psihološke samoanalize. Zdi se mi, da gre pri mojem pisanju predvsem za pogled od zunaj, za opazovanje, ki je povezano z globokim zanimanjem, ne pa s tem, da bi skozi pisanje razčiščevala svoje dileme. Od nekdaj me mika gledati v čim bolj drugačno in drugo. Če banalno poenostavim: moški me najbrž zanimajo zato, ker nisem moški. Temu lahko rečeva tudi želja ali celo potreba po distanci. Uporaba moškega pripovedovalca pa je lahko tudi zgolj jezikovni manevar, slogovno sredstvo. Dvomit, da nas spol pri pisanju zaznamuje na enak način, kot nas v resničnem življenju. Primer iz literarne zgodovine: Tolstoj in Flaubert sta imela, vsak na svoj način, v resničnem življenju dokaj problematičen odnos do žensk; pa vendar sta kot umetnika o ženskah povedala psihološko točnejše in celo sočutnejše stvari kot katerakoli meni znana pisateljica.

Vaše knjige vsebujejo kar nekaj zgodovinskih podatkov. Koliko je vaše pisanje povezano s predhodno fazo raziskovanja?

Gradivo sem v pravem pomenu »zbirala« predvsem za roman *Prikrita harmonija*, ki se godi v času prve svetovne vojne. Z mikrofilmov sem prebrala vse takratne časopise, ker sem hotela poustvariti predvsem vzdušje neke dobe. Sicer pa verjetno res še nikoli nisem napisala zgodbe, ki bi si jo povsem izmislila. Tudi tiste zgodbe, ki nimajo eksplicitnega zgodovinskega okvira, sem »nekje slišala«. V novelistični zbirki *O treh* se zadnja zgodba o Zlatku iz Litije ne navezuje na zgodovinsko ozadje, je pa v resnici zelo natančno povzeta po resničnih dogodkih. V tem smislu tudi nimam posebnega odnosa do zgodovinskih motivov, doživljam in uporabljam jih kot vse druge motive. Pri zgodbah me zanima predvsem človeška psihologija. Zakaj si jih ne izmišljujem čisto sama? Saj v določenem smislu si jih. Mislim, da tu vendarle vsi počnemo isto, pisatelji, pa tudi pesniki: na novo, po analogiji sestavljamo fragmente, ki smo jih nekje pobrali.

Na sledi katere literarne tradicije ste, če bi se morali »popredalčkati«?

Če se res moram opredeliti, bi se iz več kot enega razloga opredelila za razsvetljensko tradicijo, ki mi je blizu tako po formi kot po duhu. Predvsem zato, ker je razsvetljenska literatura premoгла pogum, da se je na ustvarjalni način in brez sramu zgledovala po starejših književnostih. Za Diderotovim

ali Sternovim eksperimentiranjem stojita izjemno široka izobrazba in poznavanje tradicije. Zato so njune umetnije tudi speljane s tolikšno sproščenostjo in samoumevnostjo. Čeprav so mi vsaj nekateri postmodernisti zelo blizu in jih spoštujem, jih 18. stoletje po mojem prekaša v erudiciji in sproščenosti – ki se med sabo nikakor ne izključujeta, nasprotno.

Če povzamem lok vašega pisanja, ste prešli od družinsko-meščanske kronike, ki gradi na medosebnih odnosih, k fikcionalizirani biografiji, ki se bolj osredotoča na posameznika in njegovo vlogo v svetu. Ali sami zaznavate ta premik?

To je zelo točna opazka, če mi je všeč ali ne. V zgodnejših knjigah so me gotovo bolj zaposlovali medčloveški odnosi, podrobnosti so mi zbujale resnobno zanimanje, medtem ko je moj današnji pogled na svet bolj humoren, bolj panoramski, s tem pa verjetno, žal, tudi bolj egocentričen. Ko sem bila mlajša, sem imela občutek, da se moram ukvarjati predvsem z intimnimi stvarmi: z ljubezenskimi zgodbami, družinskimi odnosi ... Ne vem, ali gre z biografskega in moralnega stališča za dober premik ali ne. A pri junakih mojega zadnjega romana, Mayu, Schliemannu in Pacepi, me je navsezadnje pritegnilo prav njihovo popolnoma ekskluzivno zanimanje zase.

V svojih delih se pogosto poigravate z romanesknimi žanri, omenila sem že družinsko kroniko in primesi meščanskega romana, pa ljubezenski roman, v najnovejšem delu *Po njihovih besedah* se zdi, da se žanrska heterogenost še razveje – v njem najdemo od epske pesnitve do dramskih vložkov, pravzaprav celo zakladnico žanrov in slogov. Kakšno vlogo odigra formalna plat?

Odločitev za formo je prišla iz vsebine. Prej enostavno nisem naletela na zgodbo, ki bi me spodbudila k takšnemu

ČE SE RES MORAM OPREDELITI, BI SE IZ VEČ KOT ENEGA RAZLOGA OPREDELILA ZA RAZSVETLJENSKO TRADICIJO, KI MI JE BLIZU TAKO PO FORMI KOT PO DUHU. PREDVSEM ZATO, KER JE RAZSVETLJENSKA LITERATURA PREMOGLA POGUM, DA SE JE NA USTVARJALEN NAČIN IN BREZ SRAMU ZGLEDOVALA PO STAREJŠIH KNJIŽEVNOSTIH.

poigravanju. Mislim, da bi se mi to zaradi manj kilometrine in izkušenj v zgodnejših delih tudi slabše posrečilo. Upala sem si sicer že od nekdaj, v zadnjem romanu pa sta želja po formalnem eksperimentu in vsebina sovpadli. Vendar si ne želim ponavljati tega vzorca. V naslednjem delu bom najbrž pisala drugače, pač spet v skladu z vsebino.

Po drugi strani pa prav poigravanje z obliko zgodbo fragmentira, sesuva in izmika bralcu možnost popolne identifikacije s katerimkoli od treh protagonistov, niti s pisateljem Pavlom. Kako bi zagovarjali »mesenost«, življenjskost svojih junakov? Da jim slednje nekoliko umanjka, je zaznati kot očitek v sicer izjemno pozitivnih kritičkih odzivih.

Na tako poglobljene in blage kritike, kot sem jih bila deležna ob tem romanu, se res ne bi odzivala samoobrambno. O takih pripombah čisto mirno razmislim, če se mi po premisleku zdijo utemeljene, jih poskušam nekako upoštevati, za prihodnjč. Kritik je navsezadnje (samo) bralec, bralec pa je pomemben. No, pri kritičkih odzivih se mi zdi zanimivo, da se ni, z eno samo res svetlo izjemo, nihče spraševal o tem, v kolikšni meri mi je uspelo vzpostaviti odnos z bralcem. Koliko se mi je posrečilo (po vzoru Diderota in Sterna) zaplesti bralca v nekakšen prijateljski prepir ... To je morda manevar, ki so ga kritiki nekoliko spregledali. S tem seveda nočem reči, da bi ga morali hvaliti. Rada bi slišala, ali se mi je posrečil.

V romanu sem hotela doseči dvojni učinek. Po eni strani stalno zavedanje, da beremo literaturo, umetno ustvarjeno zgodbo, ob kateri se je nekdo zabaval, ko jo je pisal, in pri tem upal, da se bo zabaval tudi tisti, ko jo bo bral. Kljub temu pa sem si želela, da bi bralec tu in tam zdrsnil v zgodbo in se



morda celo razjezil, ker mu je bila nenadoma odvzeta. Drugače povedano: če gre za jezo, omejeno na občasno nejevoljo, mi je to celo všeč. Če pa postane moteče do te mere, da je nekdo neprestano frustriran, mi pri tem konkretnem bralcu žal ni uspelo. Ne zdi se mi pomembno, da sem všeč vsem. Pomembno pa je, da lahko, če uporabim Balzacov izraz, *bistroumni* bralec, četudi z manj naklonjenosti, bere mojo knjigo in ji sledi.

Poistovetiti se z literarnim junakom ali pri bralcu sprožiti tovrstno identifikacijo se mi tokrat ni zdelo bistveno. Ti liki so vendar obrobni ljudje, čudaki, strašni egoisti – in prav je, da bralcu ostanejo majčkeno tuji. Kdo pa se lahko poistoveti s Schliemannom? In ne vem, ali bi se kdo sploh hotel identificirati s Pacepo in Karlom Mayem ... Saj se denimo tudi z junaki Franza Kafke v vseh detajlih ne moremo identificirati. Vselej gre za neko zunanjo perspektivo.

»Morda je naloga literature, da razsvetljuje naključja,« v romanu *Po njihovih besedah* zapiše pisatelj Pavel. A je v tem skrit vaš kredo ali splošna resnica literature?

Literatura nima nobene strogo določljive funkcije, razen tistih najbolj visokoletečih poznorazsvetljenskih ciljev: tako kot sleherna umetnost tudi literatura civilizira človeštvo. Leposlovje vendar ni nekaj enovitega. Nekatera besedila morda res razsvetljujejo naključja, nekatera deloma pojasnjujejo mehanizme, po katerih deluje svet. Spet druga besedila počno kaj drugega ali sploh ničesar. Govoriti o nalogah in funkcijah literature se mi zdi naivno, včasih tudi rahlo nasilno početje.

Kako bi vendarle zagovarjali knjigo, branje, literaturo, če bi vas spraševali po njihovem smislu in uporabnosti v današnjem svetu?

Mislim, da lahko v obrambo knjige uporabimo enake argumente kot v obrambo umetnosti nasploh, ali pač v obrambo vseh človeških početij, ki niso usmerjena v takojšnji dobiček. Voltaire je, in to ravno v pesmi, ki slavi materializem in svobodno trgovino, lepo zapisal, da so odvečne stvari v resnici zelo potrebne. Včasih niti ni treba dolgo čakati, da se pokaže njihova uporabnost. Nalašč povem preprosto (saj *zagovarjati* je umetnost treba pred »preprostinjaki«, ali ne?): najuspešnejši ljudje na svetu – Bill Gates, Steve Jobs, če hočete – ne prihajajo iz ekonomske stroke. So individualisti, obdarjeni vsaj z zametki umetniških talentov, in to jim najbrž pomaga razumeti tudi mehanizme, po katerih deluje trg. Ah, za mnoge politike je tole najbrž še vedno pretežka razlaga ...

V aktualnem delu operirate s pojmi, kot je »laž«, »umetniška samovolja«, po drugi strani pa je pojem »laži« v povezavi z »umetnostjo« ne nazadnje tudi po tragični izkušnji francoskega *Charlie Hebdo* precej problematičen ...

Ne vem, ali gre pri tragediji s *Charliejem* res za nesporezum v pojmovanju umetnosti. Mislim, da gre v konkretnem primeru za travmatičen trk dveh pogledov na svet, ki pa sta oba popreproščen odraz svojih civilizacij. Seveda, braniti je treba sleherno svobodo, ki ne ogroža drugega. In norčevanje, če se komu zdi še tako bogokletno, ne ubija. Tu ni kaj razpravljati. A medijsko izpostavljanje tega dogodka se mi zdi – z naše, zahodne stani – precej hipokritsko. Ne da bi morali *Charlieju* posvečati manj pozornosti. Nasprotno, s stališča zahodne civilizacije bi bilo nujno, da bi se veliko

UMETNOST SMO PRI NAS DOMA ŠTELI ZA RESNO DELO, RESNEJŠE KOT ZAPOSLOTITVE, KI MOGOČE PRINESEJO VEČ DENARJA. Z OČETOM SVA SE O KNJIŽEVNOSTI POGOVARJALA ZELO MALO, O TEM, KAJ PIŠE ON IN KAJ JAZ, ŠE VELIKO MANJ.

večkrat odzvali tako množično, kot smo se v primeru zločina nad karikaturisti. V saudskem zaporu sistematično bičajo blogerja. Ženskam v tej »zahodni zavezni« grozi zapor, če si drznejo voziti avto. Pa je direktorica Mednarodnega denarnega sklada Christine Lagarde nedavno preminulega vladarja te dežele meni nič tebi nič označila za »diskretnega feminista«. Ja, saj so se obilno norčevali iz nje – Francozi to še vedno znajo.

Kaj bi se lahko Slovenci naučili od Francozov?

No, v tem primeru je moj »pogled od zunaj« zagotovo naven in idealizirajoč. Pa vendar. Pri Francozih mi je izjemno všeč, da veliko in ognjevito polemizirajo. Če pogledamo v njihovo zgodovino, denimo na spopad med katoliško in laično stranjo ob koncu 19. stoletja, in to polemiko primerjamo s polemiziranjem med slovenskimi klerikanci in liberalci, bomo ugotovili, da je francoska razprava potekala na višjem intelektualnem nivoju, a je bila hkrati bistveno bolj surova in odkrita. Pri nas, pa najbrž to velja tudi za širši srednjeevropski prostor, so stvari velikokrat zavite v hinavčenje. Kdor nekaj pove naravnost, hitro obvelja za agresivneža. V resnici največ gorja, največ nasilja, povzročijo neartikulirani sentimentalneži, cmeravci. Francozi znajo biti strašno nesramni – in pri tem strašno vljudni. Nisem prevelik frankofil, a to držo občudujem.

Kakšen je v tem smislu francoski knjižni trg? Dovolj odprt za »tuje zgodbe«, recimo takšne, kot so vaše?

Tukaj sicer nisem dober vir informacij, moje poznavanje Francozov je vendarle omejeno na določen sloj. Ljudje, s katerimi sodelujem in prihajam v stik v svojem profesorskem poklicu, so seveda visoko kultivirani in imajo temu primeren odnos do drugih literatur. Kolikor pa lahko sodim od daleč, je odnos Francozov do drugih kultur najbrž še vedno pod vplivom njihove kulturne vloge v preteklosti, nekdanje veličine. Francozi so bili skozi najmanj dve stoletji narod, ki je seval navzven. Položaj je bil drugačen kot denimo v Nemčiji, kjer se je od nekdaj veliko prevajalo, ali pri nas, ki smo se oplajali s tujimi vplivi. Tudi če se sprehodim po bolj založenih italijanskih knjigarnah, vidim, da je prevodov več kot v Franciji. Celo angleški in ameriški prostor se mi zdita v tem smislu radovednejša. Morda se motim. In po drugi strani: sevanje navzven vsaj deloma še vedno traja. Da se je iz travmatične izkušnje kolonializma izluščilo nekaj tako sijajnega, kot je sodobna frankofonska književnost, vendarle govori tudi o kulturni moči matičnega naroda, ali vsaj njegovega jezika.

Čeprav niste »hiperproduktivni«, ste za vsako knjigo, ki ste jo napisali po letu 2000, prejeli kakšno nagrado. Za *Prikrito harmonijo* ste dobili Delovo nagrado kresnik, za zgodbe *O treh Dnevnikovo* fabulo, za najnovejši roman *Po njihovih besedah* kritiško sito. Kakšen odnos imate do nagrad?

Morda laskava ugotovitev, da za vsako knjigo prejmem kakšno nagrado, izvira prav iz tega, da nisem hiperproduktivna. Nagrado prejmem vsakih pet let – kak produktivnejši avtor ravno tako, le da vmes napiše knjigo ali dve, ki morda nista nagrajeni. Moram reči, da mi slabšalni izraz »hiperproduktivnost«, ki se mnogokrat uporablja tudi za izvrstne avtorje, ni blizu. Sama bi se prav rada znašla nekje na pol poti, naredila zdrav kompromis med hiperproduktivnostjo in počasnostjo, pa ne gre. Takšen je pač moj naravni ritem. Pisatelj naravni ritem je treba spoštovati. Če kdo med dobrimi knjigami napiše tudi kakšno slabo, v tem res ne vidim težave. Balzac je med dvema odličnima romanoma napisal deset slabih knjig. Mislim, da na to gledamo preveč čistunsko in tragično, preveč je škodoželjnosti in zgražanja.

Kaj je trenutno najti v vaši pisateljski delavnici?

Trenutno se ukvarjam predvsem s svojo fakultetno službo, z zadnjimi predavanji in izpiti v tem študijskem letu. Čisto fizično še ne nastajajo nova besedila, imam pa že kar jasen načrt. Mislim, da bom čez poletje ali jeseni začela pisati novo knjigo, ki bo nekoliko krajša od aktualne, zato nanjo verjetno ne bo treba čakati deset let. ■

ZAKAJ BI SE BALI SAMOUPRAVLJANJA

Samoupravljanje pri nas povezujemo predvsem z izkušnjo jugoslovanskega samoupravnega socializma, vendar gre za precej starejšo idejo, ki jo je mogoče tolmačiti na zelo različne, celo sovražne si načine in si tudi zato zasluži našo pozornost.

ANEJ KORSIKA

Kljub prizvoku, ki ga ima beseda pri nas, pa je samoupravljanje kapitalizem že zdavnaj zelo uspešno posvojil in začel tržiti. Lep primer je brezkončno število aplikacij, ki nam pomagajo pri »samoupravljanju« samih sebe. Tako obstaja ogromno takih, ki so namenjene izboljšanju in povečanju posameznikove produktivnosti. Od preprostih »to-do« list do bolj zapletenih, temu primerno pa tudi dražjih aplikacij, ki nam obljublajo, da bodo življenje organizirale praktično namesto nas. Skupaj z internetom – ki omogoča, da se naše naprave med seboj povežejo in izpolnjujejo tudi bolj zapletene operacije, na poti domov lahko npr. zavremo vodo za kosilo, vklopimo gretje ali hlajenje in na vrt spustimo psa – je sodobni človek lahko samoupravnik, kot ga svet še ni videl. Odveč je poudarjati, da je tovrstno »samoupravljanje« dostopno le najpremožnejšim, in še to z osnovnim ciljem, da bi se otresli nadležnih vsakdanjih opravil ali pa stroškov, povezanih s služinčadjo, ter postali še bolj produktivni in še premožnejši.

ČEMU SE JE BOLJE ODPOVEDATI

Tovrstno »samoupravljanje« z gledišča obstoječih družbenih odnosov ni problematično, saj jih le krepi in pogloblja. Stvari postanejo napete, vsaj z vidika najpremožnejših, ko se začnemo pogovarjati o idejah, ki posegajo v lastninske odnose. Karl Marx je na nekem mestu v zvezi s tem pripomnil: »Cerkev se raje odpove 9/10 svojih zapovedi kot pa 1/10 svojih posesti.« Ekonomske pustolovščine mariborske nadškofije temu vsekakor pritrjujejo.

Ideja, da je vprašanje lastnine ter njenega upravljanja oziroma razpolaganja z njo osrednje politično vprašanje, je stara in priljubljena tematika, o kateri so se izrekli najboljši umi v zgodovini človeštva. Kako tudi ne bi bila, v takšni ali drugačni obliki je prav lastnina tista, ki daje podlago in se zrcali v resnično družbeno moč. Ko Platon skozi Sokratova usta v spisu *Država* razpravlja o oligarhiji, izpostavi, da velike prihodkovne razlike med bogatimi in revnimi ustvarjajo tla za razrast kriminala in revščine. Celotna oligarhična družba tako temelji na količini lastnine in bogastva, ki ju ima v rokah posameznik. Če bi Platon lahko danes, več kot dve tisočletji po svoji smrti, uzrl lastno domovino in se na svoje oči prepričal, kaj se dogaja v sodobni Grčiji, bi to državo kot Evropsko unijo v celoti brez dvoma označil za oligarhijo.

VEČ DENARJA, VEČ GLASOV

Še precej dlje gre v svojem spisu *Utopija* Thomas More. Na otoku Utopija namreč sploh ne obstaja zasebna lastnina, vse dobrine so shranjene v javnih skladiščih in v vsakem trenutku na voljo ljudem, ki jih potrebujejo. V Morovi viziji so Utopijci vsestransko razviti ljudje, večji tako kmetovanja kot prizadevni v širjenju obzorij svojega duha. Delo zanje že ni več neznosna prisila in nujnost, ampak zgolj sredstvo, ki jim omogoča, da se posvečajo drugim stvarim, ki jih veseli. Utopijski delovnik traja 6 ur. Ob tem se velja spomniti, da letos obeležujemo 500-letnico izida *Utopije* in da 6-urni delovnik še danes ostaja utopična in za večino nezamisljiva, če ne kar nezaslišana ideja.

Prvi resnejši poskusi udejanjanja skupnosti, ki bi delovale po egalitarnih načelih in ljudi ne bi segregirale po lastninskem principu, so se začeli pojavljati vzporedno z vzponom kapitalizma oziroma v času industrijske revolucije (torej nekje od druge polovice 18. stoletja do prve polovice 19. stoletja). Ne nazadnje so bile pravice človeka in državljana kot geslo upora proti samovolji monarha temeljni gonilni princip tako ameriške kot francoske revolucije. Kljub načelni zavezanosti univerzalni enakosti vseh je preteklo še kar nekaj vode in predvsem krvi, da so ta načela vsaj približno vstopila v prakso.

O tem, da tudi današnji svet še ni očiščen demokracije, kjer se teža in število glasov meri po debelini denarnice, pa priča največja demokracija na svetu, Indija, v kateri še naprej vztraja kastni sistem. Še bolj jasen primer finančnega cenzusa pa je način glasovanja v Mednarodnem denarnem skladu; tam je moč glasvu posamične države neposredno zvezana z njenim prispevkom skladu. ZDA imajo tako, proporcionalno gledano, 17 glasov od 100, Japonska in Nemčija vsaka po 6

itn. Najbogatejšim 30 državam skupaj pripade okrog 77 odstotkov vseh glasov. Preostalih 158 državam članicam, med katere spada tudi Slovenija, tako ostane dobrih 23 odstotkov glasovalnih pravic. Lepšega primera finančnega cenzusa, ki ne obvladuje samo posameznikov, temveč kar celotne države, skoraj ne moremo najti. O tem, kdaj bodo odnosi na svetovni ravni finančno demokratizirani, če sploh kdaj, je težko soditi, toliko bolj, ker so že poskusi na mikroravni, torej na ravni posamičnih podjetij, pogosto zatrti v kali.

NEW HARMONY IN NUEVA GERMANIA

Med prve tovrstne poskuse spada projekt utopičnega socialista Roberta Owna, ki je bil hkrati tudi eden izmed utemeljiteljev delavskih kooperativ. Owen je svojo vizijo utopične družbe poskušal realizirati v praksi in v ta namen v ameriški zvezni državi Indiana kupil del zemlje. Ustanovil je naselje »New Harmony«, ki naj bi delovalo po naprednih načelih, med njimi tudi na podlagi skupne lastnine. Družbeni eksperiment ni zaživel in ga po kakšnih dveh letih niti niso več poskušali oživiti, vseeno pa je »New Harmony« postal pomembno znanstveno središče, predvsem na področju naravoslovja, še posebej geologije. Eden izmed Ownovih sinov je bil pozneje celo zaslužen za ustanovitev ene najprestižnejših ameriških ustanov, The Smithsonian Institute. Še enkrat pa velja poudariti, da tovrstne samozadostne

SOUPRAVLJANJE IN SAMOUPRAVLJANJE V RESNICI NE PRESEGATA KAPITALISTIČNE PROIZVODNJE, TUDI DELAVSKA TOVARNA MORA, ČE ŽELI PREŽIVETI, SVOJE PROIZVODE PRODATI NA TRGU, VSTOPATI V TRŽNE ODNOSI IN SE PRILAGAJATI KONKURENCI. VSEENO PA ZA ODLOČITVAMI STOJI CELOTEN KOLEKTIV IN ZANJE TUDI NOSI ODGOVORNOST.

skupnosti nikakor niso nujno družbeno napredne. Takšen primer je projekt »Nueva Germania«, ki si ga je v Paragvaju zamislil Bernhard Förster, goreč antisemit in mož enako antisemitsko razpoložene Nietzschejeve sestre. Tudi ta projekt je, na srečo, propadel. V že omenjeni Indiji danes obstaja tudi ena največjih skupnosti amišev v ZDA; ti sicer poznajo zasebno lastnino, je pa zato upravljanje z njo še vedno stvar družbenega konsenza.

Tovrstnih primerov ne manjka in bi jih zlahka naštevati še naprej, na koncu pa so bili vseeno vedno prepuščeni iznajdljivosti njihovih ustanoviteljev in predvsem tega, koliko jih je bila pripravljena tolerirati širša družba. Vseeno pa obstaja tudi primer državnih poskusov uvajanja skupne lastnine in samoupravljanja. Začenši z oktobrsko revolucijo leta 1917 in vsem drugim prevratom, ki so ji sledili, je bil program komunističnih partij po vsem svetu – tovarne delavcem, zemljo kmetom! Po dolgi in mučni zgodovini človeštva naj bi lastnina naposled postala skupna in z njo naj bi upravljali tisti, ki jo dejansko ustvarjajo. Ta cilj še ni bil dosežen, vseeno pa se lahko iz začetnih poskusov učimo za prihodnje delovanje.

Pri uvajanju delavske demokracije in samoupravljanja je najdlje prišla Jugoslavija. V začetku petdesetih letih prejšnjega stoletja, po razhodu s Sovjetsko zvezo, je Jugoslavija začela uvajati socialistično samoupravljanje. To je zmanjšalo neposredni vpliv države na podjetja, upravniki oz. menedžerji podjetij pa so bili pod nadzorstvom delavskih svetov. V njih so sedeli vsi zaposleni in vsak je imel pravico do enega glasu. Kljub znatnemu vplivu partije so bili delavci in delavski sveti vseeno relativno avtonomni in so v veliki meri določali razvojno pot posamičnih podjetij. S tem je

Jugoslavija, predvsem v levičarskih krogih, po svetu vzbujala veliko zanimanja in bila vir navdiha, kako bi lahko izgledala bolj humana pot v socializmu. Vsekakor bolj humana kot v primeru Sovjetske zveze.

JUGOSLOVANSKI SAMOUPRAVNI SOCIALIZEM

Do bolj temeljitih sprememb pa je prišlo z novo ustavo leta 1974, ki je še podrobneje razdelala in uzakonila ideje samoupravnega socializma, katerih glavni ideolog je bil Edvard Kardelj. O dopolnilih zvezne ustave, ki so uvedla tozde, tj. temeljne organizacije združenega dela, so se razpisali tudi v glasilu kolektiva tovarne obutve Alpina Žiri *Delo in življenje*. To tovarniško glasilo daje zanimiv vpogled v to, kako so si delavci oziroma delavski poverjeniki v praksi tolmačili in promovirali te spremembe. Takole so zapisali: »Doslej je kot temeljna organizacijska oblika združenega dela veljala delovna organizacija (podjetje, zavod, zadruga ipd.). Delovna organizacija se je lahko delila na več organizacij združenega dela, vendar je le kot celota predstavljala temeljno samoupravno celico v gospodarskem sistemu. To organizacijsko načelo se sedaj postavlja na glavo, kajti odslej je TOZD temeljna oblika združenega dela, samoupravljanja, gospodarjenja. Njej pripada ustavna pravica do samoorganiziranja in s tem tudi vse poslovne funkcije (proizvodnja, sredstva, trg, razvoj) in seveda vsi rezultati dela.« Kako pa je samoupravljanje dejansko izgledalo v praksi? Pri odgovarjanju na to vprašanje se bomo oprli na kratko, vendar zelo informativno knjižico, ki na zgoščen in kritičen način obravnava projekt jugoslovanskega samoupravljanja. *The Road to Collapse: The Demise of the League of Communists of Yugoslavia* (Pot v propad: smrt Zveze komunistov Jugoslavije) je prosto dostopna tudi na spletu, v njej pa zgodovinar Lev Centrih osvetljuje osnovne značilnosti samoupravljanja.

Samoupravljanje jugoslovanskega gospodarstva ni izvezlo iz logike tržnih odnosov, nasprotno, osnovne organizacije dela so zdaj postale odgovorne tako za donosnost svoje proizvodnje kot za zagotavljanje plač delavcem. Podjetja so tako morala postati dobičkonosna, kar je v praksi pomenilo, da se je precej bolj kot položaj delavcev okreplil položaj upravnikov oziroma menedžerjev. S sprostitvijo in poznejšo odpravo centralnega vodenja jugoslovanskega gospodarstva je več pristojnosti prešlo na posamične republike, nato na njihove regije oziroma občine, vse do temeljnih organizacij združenega dela. Sistem odgovornosti pa je potekal v obratni smeri, tozdej je tako lahko deloval z izgubo, saj so jo lahko pokrivala in odgovornost zanj nosile višje organizacijske oblike, vse do republiške ravni in na koncu tudi federativne. V tem oziru je bilo jugoslovansko gospodarstvo mešanica tržnih in planskih odnosov. Izjemno velika preizkušnja, nazadnje pa tudi eden glavnih vzrokov razpada federacije, je bila gospodarska kriza v začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja. Kriza je bila, podobno kot danes, predvsem dolžniška. Še leta 1970 je bil jugoslovanski zunanji dolg 2,3 milijarde dolarjev, v naslednjih osmih letih je narasel na 12 milijard, leta 1980 pa je znašal že 20 milijard.

VRNITEV MEZDNE MISELNOSTI

Podobno kot danes je bil tudi takrat eden glavnih akterjev pri »reševanju« dolžniške krize Mednarodni denarni sklad. Ta je bil Jugoslaviji pripravljen odobriti nadaljnja posojila le v zameno za stroge varčevalne ukrepe in nadaljnjo liberalizacijo gospodarstva. Ker je to pomenilo tudi občuten padec življenjskega standarda, ki je strmoglavil na raven iz šestdesetih let, pomanjkanje in težjo dostopnost nekaterih osnovnih dobrin in storitev, se je med delavci razširila t. i. mezdna miselnost. V žargonu takratnega časa je ta pomenila, da je bilo delavcem precej vseeno, vsekakor pa to ni bila njihova prioriteta, kakšen bo družbeni razvoj in njihovo delovno okolje. Namesto o razvoju samoupravnega socializma so bili zaradi velikih varčevalnih rezov prisiljeni razmišljati predvsem o svojem vsakodnevnem položaju in preživetju. Ne glede na vse pa je bilo samoupravljanje nekaj, česar samoupravni menedžerji niso mogli spregledati. Samoupravne rituale so morali spoštovati in jih izvajati, se udeleževati »nesmiselnih« in dolgih sestankov, ki so proizvajali gore papirjev. Kot ugotavlja Centrih, Kardeljeva ideja samoupravnega socializma ni uspela v svojem zasta-



FOTO TADEJ REGENT

vljen cilju, torej ustvarjanju novega človeka in predvsem novih družbenih odnosov. Namesto tega pa so nastale nove institucije, ki so delavcem ponujale številne priložnosti za (pasiven) odpor. Po drugi strani pa je imel tudi socialističen menedžment priložnost, da na teh srečanjih na svojo stran pridobi delavce in jih prepriča v nepriljubljene odločitve. To se je izkazalo kot posebno pomembno v devetdesetih letih, v času tranzicije, ko so številni menedžerji uspeli delavce prepričati v manjše plače kot sredstvo reševanja podjetij.

CERTIFIKATSKA BLAZNOST

Razpad Jugoslavije je povzročil tudi zlom ideje samoupravljanja. V prvih dveh letih se je tako dogajalo plenjenje družbene lastnine oziroma t. i. divja privatizacija, ki je nekdanje družbeno lastnino oškodovala za (preračunano na današnje razmere in po približnih ocenah) milijardo evrov. Temu je sledila uvedba certifikatov, skozi katere se je porazdelilo družbeno premoženje oziroma lastnina. Slovenci smo tako postali delničarji in lastniki vsaj simboličnega kapitala. To lastništvo pa se v veliki večini primerov ni preslikalo v nove oblike samoupravljanja, nasprotno, v resnici je bila to le podaljšana in, v primerjavi z Vzhodno Evropo, precej nežnejša privatizacija. Po letu 2000, še toliko bolj pa po vstopu v Evropsko unijo, je večina certifikatov že zamenjala lastnike. Na eni strani so jih delavci prodajali predvsem za potrošne dobrine, na drugi strani so jih lastniki akumulirali – in s tem tudi svojo ekonomsko in politično moč. Veliki met so poskusili doseči z menedžerskimi odkupi, ki so jih banke velikodušno kreditirale in celo vsiljevale svoja posojila. Prav gotovo bi bila v rokah peščice Slovencev še toliko bolj skoncentrirana gospodarska moč, če bi tovrstno »odkupovanje« podjetij uspelo in jim načrtov ne bi preprečila finančna kriza.

MNOGO HRUPA ZA NIČ

Tako hitro kot so banke vsiljevale kredite in poceni denar, so po letu 2008 tudi zaprle dotok financ podjetjem in na ta način še zaostrele že tako hudo krizo. Številna slaba posojila, ki jih posojiljemalci več niso bili sposobni odplačevati, je na koncu, preko dokapitalizacije bank, na svoja pleča prevzela država oziroma tisti, ki jo financiramo, torej državljani. Del državne lastnine je danes skoncentriran v Slovenskem državnem holdingu, preko dokapitalizacije bank in prenosa slabih terjatev na Družbo za upravljanje terjatev bank, t. i. slabo banko, pa je država učinkovito nacionalizirala oziroma je v njeno lastništvo prešlo še več podjetij.

Vprašanje lastnine in njenega upravljanja je danes tako na samem vrhu strateško-razvojnih vprašanj in perspektiv države. Tako aktualna kot vse pretekle vlade so, vsaj deklarativno, zavezane prodaji državne lastnine. V privatizacijo silijo tudi Evropska unija, OECD, Mednarodni denarni sklad in druge organizacije, ki poučujejo male države, kot je Slovenija. Pretekle vlade se v resnici ne razlikujejo po tem, ali privatizirati ali ne, razlike obstajajo samo pri vprašanju hitrosti te privatizacije. Aktualna vlada je pri tem v resnici zelo hitra in »uspešna«. Četudi je prodajanje Telekomu razburkalo javno mnenje, pa je bilo npr. žito prodano praktično čez noč in brez razprave. Pivovarska vojna, ki je pred leti več mesecev

burila duhove in se vrtela okrog vprašanja nacionalnega interesa, je danes dobila prav nič spektakularen in povsem defetističen epilog. Spomnimo, leta 2000 je pivovarna Laško začela uresničevati idejo holdinga slovenske industrije pijač. V Unionu so to razumeli kot sovražno gesto in začeli iskati tujega strateškega partnerja in ga tudi našli v belgijskem pivovarskem velikanu, s katerim se je Laško vse do leta 2005 spopadalo in pravdalo za lastništvo Uniona. Laškemu je na koncu uspelo in praktično celotna slovenska industrija pijač je bila pod eno streho.

Samo zato, da jo je lahko deset let pozneje v paketu nabavil nizozemski Heineken International, skratka, mnogo hrupa za nič. Ob letošnji prodaji seveda nihče več ni govoril o nacionalnem interesu, po dogajanju v preteklih letih bi bila to le slaba šala. V resnici se razprava med privatizatorji in antiprivatizatorji vrti izključno okrog vprašanja lastništva in posledično upravljanja s to lastnino. Nenehno se pojavlja vprašanje, ali so boljši domači ali tuji lastniki.

Stran, ki je v obdobju tranzicije in tudi pozneje imela prevladujoč vpliv na slovensko gospodarstvo, niza bolj ali manj prepričljive argumente, da so najboljši domači lastniki. Med vrsticami tako pravijo, da bi bilo najbolje, če bi še naprej ostali lastniki oni sami. To je zgodba, ki jo prodaja domnevna levica, v resnici pa gre za liberalne stranke. Konservativne oziroma desne stranke temu lastništvu nasprotujejo tako ideološko kot praktično, saj je z njihovega gledišča bolje imeti nad seboj tujca kot pa domačega političnega konkurenta. Nobena od strani pa si ne zastavlja vprašanja, ali je obstoječa oblika lastništva najboljša možna.

SAMOUPRAVLJANJE PO SAMOUPRAVLJANJU?

V leta 2009 izdani knjigi *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us* (Pogon: Presenetljiva resnica o tem, kaj nas motivira) ameriški avtor Daniel H. Pink na podlagi empiričnih dokazov ugotavlja, kakšna je resnična delovna motivacija. Pink poudarja, da bo velika večina del v 21. stoletju pogojenih z veččinami samoupravljanja in drugih notranjih elementov motivacije in da so hierarhični menedžment in pretirano zanašanje na finančno nagrajevanje na neki točki postali enostavno neučinkoviti. Namesto tujih ali pa domačih »strokovnjakov«, ki bodo za astronomske vsote vodili naša podjetja, se tako utemeljeno postavlja vprašanje, zakaj teh podjetij ne bi vodili sami. Na tem je nekaj čisto intuitivnega – mar ni najbolj smiselno, da s stvarmi upravljajo in jih načrtujejo tisti, ki o njih največ vedo, torej zaposleni sami.

Uspešnih primerov tovrstnega soupravljanja in samoupravljanja po svetu v resnici ne manjka. Argentina, ki jo je kriza doletela že slabih deset let pred Evropo, npr. pozna *fábricas recuperadas*; v grobem prevodu bi lahko rekli, da gre za izbrane/obnovljene tovarne. Čeprav je termin zajemal predvsem klasično industrijsko proizvodnjo, pa je danes razširjen tudi na druge gospodarske panoge. Med bolj znanimi je npr. samoupravni hotel Bauen v argentinski prestolnici Buenos Aires.

TRG JE ŠE VEDNO KLJUČEN

Soupravljanje in samoupravljanje v resnici ne presemeta kapitalistične proizvodnje, tudi delavska tovarna mora,

če želi preživeti, svoje proizvode prodati na trgu, vstopati v tržne odnose in se prilagajati konkurenci. Vseeno pa so te odločitve sprejete kolektivno, zaradi česar so načeloma upoštevani širši interesi, ne izključno motiv dobička, in za njimi stoji celoten kolektiv ter zanje tudi nosi odgovornost. David P. Ellerman, ki je obširno raziskoval vprašanje ekonomske demokracije oziroma demokratizacije ekonomije, v knjigi *Demokratsko podjetje* poudarja: »V današnjem svetu večina podjetij temelji na najemanju, zasebnem ali javnem, človeške delovne sile. Naša naloga je, da temu oblikujemo alternativo. Namesto zaposlitve v podjetju bi lahko uvedli članstvo v podjetju. Ekonomska demokracija potrebuje odpravo delovnega razmerja, ne odpravo zasebne lastnine. Demokracija je lahko združena z zasebno lastnino na delovnem mestu, rezultat te združitve je demokratsko podjetje v delavski lasti«.

Med najbolj znane delavske kooperative spada španski Mondragon, ki je številnim vzor in je uspel dokazati, da lahko delavske kooperative dosežejo tudi zavirljivo velikost in so dolgoročno vzdržne. Predvsem pa bistveno bolj odporne na ekonomske krize kot druga, običajna podjetja. Prav o Mondragonu in drugih evropskih kooperativah je študijo opravil tudi prestižni Massachusetts Institute of Technology (MIT). Zaključek poročila je, da je pomembnejše oblikovanje ekonomsko prepletene mreže kooperativ kot pa osredotočanje na eno samo kooperativo. »V tržnem gospodarstvu so kooperative podvržene številnim strateškim izzivom, predvsem če na trgu nastopajo samostojno. Ena delavska kooperativa je zelo verjetno obsojena na propad, če se sama poda v bitko z neusmiljeno svetovno konkurenco.

Po drugi strani pa sistem več kooperativ in podpornih organizacij lahko ustvari infrastrukturo, ki je zmožna trajnostne rasti, razvoja in širitve. Mondragon se je tako uspel razviti iz ene kooperative v več kot 250 kooperativ. Te vključujejo industrijske, trgovske, finančne, izobraževalne, raziskovalne in razvojne kooperative oziroma podjetja,« navajajo v poročilu MIT.

V BISTVU RACIONALNA ODLOČITEV

Slovenija je majhna država tako po površini ozemlja kot po številu prebivalcev in tudi po gospodarski moči znotraj EU, kaj šele na svetovni ravni. Od nas je odvisno, ali bomo te objektivne okoliščine s svojim delovanjem še poslabšali ali jih bomo uspeli obrniti v svojo korist in prednost. Razprodaja državne srebrnine, domačim ali tujim zasebnim lastnikom, politične in ekonomske moči prebivalstva v nobenem smislu ne bo povečala. Nasprotno, količina in uveljavljanje te moči bo vedno odvisno od volje vsakokratnih lastnikov.

Namesto nenehnih razprav o menjavi lastnikov bi bila nujno potrebna in nadvse koristna resna razprava o menjavi oblike lastništva. Ker ima država še vedno v lasti pomembne deleže v gospodarstvu (od terjatev na DUTB do številnih zadolženih družb), bi bilo lahko samoupravljanje dejansko izvedljiva državna ekonomska politika. Izkušnje nekaterih najuspešnejših in na krizo odpornih podjetij iz tujine kažejo, da gre za racionalno odločitev, ki jo omogočata in celo terjata tako tehnološki kot družbeni razvoj. ■

Besede, čista izguba časa

AGATA TOMAŽIČ

Pred nedavnim me je nekdo z ene od slovenskih fakultet neformalno povprašal, ali bi se bila pripravljena v sklopu vaj pri enem od predmetov na eni od smeri, recimo ji medijske študije, v naslednjem semestru oglasiti pri njih in razložiti, kako poteka delo (časopisnega) novinarja. Opravljanje tega poklica da mi gre po presoji te osebe kar dobro od rok. Iz kamna, pravzaprav bahavega in prevzetnega marmorja bi moralo biti moje srce, da me tako povabilo ne bi ganilo, in to kljub prepričanju, da se novinar za svoje delo najbolje usposobi z zavzetim študijem katerekoli druge smeri, obrtniških znanj pa priuči s prakso.

Po pravici povedano, sem svoje prepričanje – nekako tako kot Job Mermolja iz ene Cankarjevih *Vinjet*, ki »je imel jako lepo, v zeleno usnje vezano in le na robovih nekoliko obrabljeno prepričanje« – kar hitro odložila na polico. Pa se je oglasilo nekaj drugega, čemur bi z malo patetike lahko rekla »moralni pomislek«. Nekaj sprevrženega je v tem, da bi človek mladim generacijam predstavljal poklic, katerega poslednji Mohikanci se z rokami in nogami oklepamo mesta na plačilnem seznamu svojega delodajalca ter pri tem nehote odžiramo prostor prekarcem, katerih edina hiba je, da so se prepozno rodili. Kakšne poklicne prihodnosti se lahko nadeja nekdo, ki se leta 2015 študijsko usposablja za novinarja in ga mika delo v tiskanih medijih? V poklicu, ki je bil skoraj celo 20. stoletje zaradi svoje neodvisnosti sanjska služba za vse rahlo neprilagojene egocentrike, ki niso premogli dovolj *zicledra* za pisanje literarnih ali znanstvenih besedil, zavračanje dolgotrajnejše osredotočenosti na eno temo pa so kompenzirali z nadpovprečno družabnostjo in sposobnostjo navezovanja stikov z najrazličnejšimi ljudmi, ki so jih žargonsko poimenovali *vir*i. Proti koncu 20. stoletja jim je padla sekira v med in so bili za svoje diletantstvo, kar so jim očitali iz akademskih krogov, ali pa pobalinstvo, s katerim so jih obkladali politiki, nagrajeni z rastočimi prihodki od oglasov in posledično dokaj solidnimi plačami.

Vse, kar je od zlate dobe v branži tiskanih medijev danes ostalo pri nas, so nostalgичno navdahnjeni starejši kolegi, ki v pogovorih uporabljajo historicizme, kot so »štirinajsta plača« ali »službena pot v tujino«. Za mlade ni na voljo drugega kot obglodane kosti: zmagoslavni dosežki predhodnikov in stari, nekoč zelo zmogljivi in temu primerno dragi računalniki, h katerim jih priklenejo in pričakujejo, da bodo s povzemanjem in pogrevanjem spletnih vesti spet pritegovali bralce in zagnali spiralo branosti navzgor. Vse primere so, kakopak, mišljene metaforično. Želje delodajalcev, ki za mlade niti to niso več, pa so utopične. Le kdo, pri zdravi pameti, bi se bil pripravljen podati na tako poklicno pot? Za članke piscev, ki smejo svet zvečine opazovati samo izza šipe v redakciji, ljudje plačujejo samo še po inerciji. In še teh je vse manj.

Pa ni problematično samo plačevanje za novinarske članke, ki so – z redkimi izjemami – danes predvsem reciklirani. Pisana beseda nasploh je postala ena od dobrin, ki so denarno najnižje ovrednotene. *Besede so vsak dan manj vredne*, je bil na pragu novega tisočletja oglaševalski slogan slovenskega operaterja mobilne telefonije. Takrat so se obenj spotaknili mnogi, zdel se jim je bogokleten, sploh v Sloveniji in za Slovence, ki so se kot narod menda ohranili prav zaradi pisane besede. Razglašanje ničvrednosti besed je bilo za najbolj zgrožene najbrž nekaj takega, kot če bi pred ljubljanskim magistratom ponovno sežigali knjige. Dobrih petnajst let po blasfemični reklamni kampanji se nihče pretirano ne vznemirja, če knjige, razpostavljene na stojnicah v čast svetovnemu dnevu knjige, najbolj prizadevno prelistava veter. Knjiga je v naših krajih v resnici postala enako čaščena kot kakšna relikvija, te pa se, kot je znano, občuduje samo skozi steklo in se jih je strogo prepovedano dotikati. Še eno protislovje v zvezi s temi sve-

Vse, kar je ostalo od zlate

dobe v branži tiskanih

medijev, so nostalgичno

navdahnjeni starejši

kolegi, ki v pogovorih

uporabljajo historicizme,

kot so »štirinajsta plača«

ali »službena pot v tujino«.

Za mlade ni na voljo

drugega kot obglodane

kosti: zmagoslavni dosežki

predhodnikov in stari,

nekoč zelo zmogljivi in

temu primerno dragi

računalniki, h katerim jih

priklenejo in pričakujejo,

da bodo s povzemanjem

in pogrevanjem spletnih

vesti spet pritegovali

bralce in zagnali spiralo

branosti navzgor.

tinjami postaja vse bolj očitno: sramotno nizki honorarjih tistih, ki jih ustvarjajo, od piscev do urednikov, lektorjev in oblikovalcev. Povrhu je izdelek vseh ljudi v verigi, katerih delo je popolnoma razvrednoteno, naprodaj po niti ne tako nizki ceni. Besede so vse manj vredne za tiste, ki jih spravljajo v smiselno zaporedje, premikajo in razvrščajo na strani, oni, ki bi jih mogoče radi kupili, pa si jih ne morejo privoščiti. (Toda zavita pot knjige od avtorja prek JAK do polic v knjigarni ni predmet tega besedila – kar ne pomeni, da si ta tema ne zasluži novinarske obravnave.)

Pridušati se nad tem, da so se dejavnosti in poklici, povezani s pisano besedo in (slovenskim) jezikom nasploh, znašli med najslabše plačanimi, je najbrž enako nesmiselno kot še najprej vztrajati na tem področju (ali se celo na novo usmerjati nanj). Poskušajmo pogledati, kaj se je zgodilo. V tiskanih medijih v Sloveniji se je že v devetdesetih letih dogajalo marsikaj, kar jim je spodkopalo kredibilnost, po letu 2000 pa je zaposlenim zanko okrog vratu dokončno zadrnil internet (in razmah zastojkarstva). Nekoliko absurdno je, da je razpečevanje svojih člankov po sodobnih telekomunikacijskih kanalih skorajda sodilo v opis novinarjevih delovnih nalog. Ne morem si kaj, ampak med novinarji, ki brezplačno objavljajo svoje članke na spletu, in prodajalkami v supermarketu, ki strankam pomagajo naučiti se plačevati na avtomatski blagajni, ni velike razlike. V obeh početjih je slutnja konca: ko bo nakup živil povsem avtomatiziran, blagajničark ne bodo več rabili; ko bo izumrla generacija, ki je bila vajena za časopis (oziroma njegovo vsebino) plačevati, bodo ljudje klikali po avtomatsko generiranih, brezplačnih vesteh na spletu. Ali raje po podobah, saj te povedo več kot besede in njih konzumiranje vzame manj časa.

Tudi prevajanje je zdrsnilo na enako nizko raven plačil kot ustvarjanje novinarskih tekstov. Toda presenetljivo je, da so se honorarji za tehnična besedila, kjer si je mogoče pomagati s strojnimi prevajalnikom, obdržali dokaj visoko. Nizki so honorarji za avtorsko delo, leposlovno prevajanje. Pa smo spet pri misteriju cen knjig. Nove tehnologije so tu imele prste vmes pri zniževanju cen tiska: odkar je natisniti knjigo manjši finančni zalogaj kot v času svinčenih črk, so knjige trg preplavile. Diverzifikacija je znižala naklade, manjše število izvodov pa – skladno z ekonomijo obsega v obratni smeri – menda pomeni višjo ceno posameznega izvoda.

Najbrž bi vse te procese lahko označili kot posledico nove digitalne revolucije. Revolucija žre svoje otroke, vsaka tehnološka revolucija pa odplakne poklice, ki postanejo nepotrebni. Tako kot nekoč v daljni preteklosti parni stroj ali električne statve je tudi v drugi polovici 20. stoletja naglo razvijajoča se informacijska tehnologija, ki je vrhunec doživela z internetom in vsemi njegovimi pritiklinami, izvedla svojevrstno čistko v nemalo panogah. Vsaka tehnološka revolucija seveda ponudi tudi nešteto novih možnosti za tiste, ki so večši novih tehnologij: t. i. IT-strokovnjaki so med najboljše plačanimi in trg delovne sile se jih kar ne more zasititi. Udejanjanje zakona ponudbe in povpraševanja ne bi moglo biti bolj enostavno. Navsezadnje živimo v dobi, ko je na dlani, da si je vsak čisto sam kriv za svoj neuspeh in samo v njegovih rokah leži odločitev, ali bo privzel mučeniško držo in se še naprej mazohistično trudil delati nekaj, za kar dobiva drobiž, ali pa se bo s stisnjenimi zobmi prestrukturiral za delo v stroki, ki ima prihodnost.

Kdo ve, koliko takega mazohizma in trme je bilo v čudakih, s katerimi sem v Noči knjige korakala za uslužbencem rokopisnega oddelka Narodne in univerzitetne knjižnice in v soju njegove žepne svetilke odkrivala skrite lepote slovenskega hrama kulture. Zanimanje za ogled je bilo veliko in ker bi se več kot štiridesetglava gruča po ozkih stopniščih Plečnikove stavbe raztegnila v predolgo, neobvladljivo kačo, je bilo nekaj ljudi, ki se niso predhodno prijavili, že pri vhodu treba odsloviti. Najbolj zagnani so

prišli ovešeni s fotoaparati in spoštljivo škljocali v zmerni do pretežni temi. Ne vem, najbrž je bil res polmrak, v katerem je bilo samo slutiti obrise knjig, čitalniških miz in stolov, kriv, da je bilo vse skupaj podobno ogledu kakšnega muzeja, kjer bi eksponate svetloba v hipu nepovratno poškodovala, pa jih požrtvovalni kustosi zato ščitijo s temo. In mrak je s svojo skrivnostnostjo poskrbel, da se je ustvaril neki občutek zarotniškosti, kot bi pripadali kakšni skrivni sekti, zgodnjim kristjanom, recimo, ki so stopicali po temačnih katakombah. »Vem, da smo danes zavezanci tiskani knjigi neke vrste dinosavri, ki se zbiramo ob večernem zatonu neke dobe,« je v predgovoru k izboru svojih kolumn s povednim naslovom *Kaj sploh počnem tukaj* (Mladinska knjiga, 2014) zapisal Jurij Paljk, odgovorni urednik tednika *Novi glas*. Ja, čisto lahko bi bili tudi dinosavrom podobne zveri, ponosne, a ranljive v svoji neprilagodljivosti, ki smo sloneli na robu pečine in otožno zrl v pojemajočo svetlobo sonca.

Evolucijska biologija, v teh zemljepisnih širinah za zdaj še priznana, uči, da so dinosavri in njim podobne živali izumrli prav zaradi nezadostne prilagojenosti. Mogoče z ljudmi, ki imajo radi besede in se z njimi preživljajo, ni nič drugače. Morda jih bodo nasledili novi rodovi, ki s tem ne bodo več tratili ur in bodo v življenju zato veliko bolj srečni. Kdo danes pogreša ročne statve ali poštno golobe? Čista izguba časa! ■



FOTO IGOR ZAPLATIL

Silvan Omerzu, univerzalni lutkar

V BISTVU SMO LJUDJE KOT AVTOMATI

VESNA TERŽAN

Lutke so ena najstarejših performativnih oblik, slovensko lutkarstvo pa je staro približno 105 let, če kot mejnik vzamemo leto 1910, ko je Milan Klemenčič, prvi slovenski lutkar, v Štorjah pri Ajdovščini postavil Malo lutkovno gledališče. Muzej lutk na Ljubljanskem gradu, ki ga bodo odprli 26. maja, je del obeleževanja te obletnice. Pri oblikovanju vsebin in tudi same postavitve razstave je sodeloval tudi vsestranski lutkovni ustvarjalec Silvan Omerzu, ki je poleg nekaterih razstavnih eksponatov tudi avtor zaščitnega znaka muzeja, oblikoval pa je tudi grajsko pot do muzeja.

Nedavno ste na oder Lutkovnega gledališča Ljubljana postavili *Ostržka* Carla Collodija. Klasiko, ki pa je ravno zaradi svoje prepoznavnosti še toliko bolj zahtevna za uprizoritev.

Collodijeva tema o kosu lesa, ki oživi, velja za klasiko lutkovnega gledališča. Je mojstrovina mladinske književnosti, ki pa ni preprosta za uprizoritev. Potrebna je veliko krajsanja in čiščenja, da postane razumljiva. Sam sem se je lotil z različnimi tehnikami lutk in mask različnih velikosti. Pri predstavi sem bil hkrati režiser, avtor dramatisacije in likovne podobe. To je bilo po eni strani lažje, po drugi pa težje. Lažje zato, ker sem si sam izbral prizore, ki so mi likovno ustrezali in hkrati odgovarjali mojemu režijskemu konceptu, težje pa, ker so za tako obsežno delo potrebni precejšnja koncentracija in dobri živci. Tudi zato, ker sem sodeloval pri oblikovanju in izdelavi lutk ter mask.

Pri posameznih projektih velikokrat opravljate več nalog – ste režiser, dramaturg, ustvarjalec likovne podobe in oblikovalec lutk.

Ugotovil sem, da svoje ideje na odru lažje realiziram, če sem sam tudi režiser. Bistveno je, da pri snovanju predstave izhajam iz likovne podobe, katere rešitve so zame bistvenega pomena. Najprej si zamislim likovno dramaturgijo, prizore, ki bodo likovno učinkovali, šele nato se lotim tehnologije, ki mora biti usklajena z likovnim delom predstave. Sicer sem zelo dobro sodeloval z nekaterimi tekstopisci, ampak pri lutkah je podobno kot pri filmu, ko nad scenarijem hkrati ves čas bdita režiser in scenarist. Eni prizori so lahko v neki predstavi dramaturško odločilni, a v lutkovnem mediju niso izvedljivi. Lutke zmorejo marsikaj, tudi več kot igralci, a vsega žal ne.

Če ste pri snovanju predstav »one man band«, pa je formiranje muzeja vendarle »kolektivna igra«. Kakšno je bilo ključno vodilo ekipe, ki je zasnovo stalno muzejsko postavitev?

Gre za stalno razstavo, ki pa jo je mogoče obnavljati. Osnovna postavitev sledi zgodovini slovenskega lutkarstva od Klemenčičevih marionet, sokolskega marionetnega gledališča ter Pavlihovega gledališča ročnih lutk Nika Kureta do partizanskih lutk. Temu sledi izredno plodno obdobje Jožeta Pengova v Lutkovnem gledališču Ljubljana, zaključa pa se s predstavitev legendarne prestave Franceta Miheliča, *Sinja ptica*. Sedemdeseta leta prejšnjega stoletja zaznamujejo nove lutkovne poti, ki so jih tlakovali močni likovni avtorji, kot so

Tomaž Kržišnik, Zlatko Bourek, Miroslav Melena ... Lutkarstvo je predstavljeno tako z likovne, tehnološke in režijske kot dramaturške perspektive, prav tako obiskovalci dobijo vpogled v ustvarjalno dogajanje v različnih institucionalnih ter neinstitucionalnih lutkovnih gledališčih. Otvoritev muzeja pomeni, da je tokrat prvič izbrano in določeno tisto, kar je vredno in nujno ohraniti za vedno, in to v primernih pogojih. Morda opravljena selekcija do vseh avtorjev res ni poštena, a žal drugače ne gre.

V kakšnem stanju so razstavnih eksponati?

Boljše ohranjene lutke so tiste iz petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko je Lutkovno gledališče Ljubljana vodil Jože Pengov. Takrat je bil tehnični vodja Ciril Jagodic, sicer tudi tehnolog in animator lutk, ki se je zavedal dragocenosti lutk, vedel je, koliko časa, dela in ljubezni je vložene v izdelavo lutk. Z razvojem lutkarstva so lutke postajale večje, za izdelavo so uporabljali druge materiale in pojavil se je problem ohranjanja lutk in njihove hrambe. V zadnjem Pengovovem obdobju v LGL je Slavko Hočevnar, neke vrste likovni reformator slovenskega lutkarstva, začel izdelovati lutke iz novih materialov, tudi penaste gume, ki je po določenem času strohnela in propadla. Več sreče so imele marionete, ki so bile hranjene v zaščitnih vrečkah. Žal se zaradi slabega hranjenja več predstav sploh ni ohranilo; med njimi tudi *Sinja ptica* in *Zvezdica Zaspanka*, ki sta izginili v požaru v prostorih nekdanjega Viba filma.

Ključni del muzeja so tudi eksponati, ki omogočajo povsem konkretno izkušnjo posameznih lutkovnih tehnik.

Moja naloga je bila tudi postavitev interaktivnega dela razstave, kjer so prikazane različne lutkovne tehnike. Zasnova sem tri odre, enega za igranje z ročnimi lutkami, drugega z marionetami in tretjega s senčnimi lutkami. Vse tri bo s pomočjo animatorjev mogoče tudi preizkusiti. Pred odri bodo stali avtomati, ki jih bodo obiskovalci prav tako lahko animirali. Pozneje se obeta tudi knjižnica s strokovnimi revijami in literaturo.

Avtomati se tudi sicer pogosto pojavljajo v vaših predstavah.

Fascinirajo me že od otroštva. Ne uporabljam jih, ker bi se rad znebil animatorjev, ampak ker predstavi dajejo nekakšen pospešek. Morajo biti enostavni ter mehanični, ne elektronski ali digitalni. Preprosti gibi mehaničnih avtomatov imajo večji pomen, vodijo nas k razmišljanju, od kod prihajamo in kam gremo, kdo nas vodi. V bistvu smo ljudje kot avtomati – ves čas ponavljamo iste gibe.

V Gledališču Konj, ustanovljenem leta 1993, ste uporabljali zelo različne lutkovne tehnike, ki so razgibale likovno dramaturgijo, in hkrati izbirali referenčna dramska besedila.

V obdobju Gledališča Konj se mi je zdelo, da je treba zapolniti neke vrzeli, ki so takrat zijale v našem lutkarstvu. Tako se je zazdelo, da lahko ta manko zakrparam, če izhajam iz časov, ko je bila lutkarja razuzdana, bolj ljudska. Tako sem naredil predstavo po motivih tradicionalne angleške igre

Punch and Judy, naslovljeno *Kdo bo Jodlu nataknil zanko?*, uprizorjeno leta 2002. Jodl je najprej pretepel psa, potem svojo ženo, ob tla vrigel dojenčka, pobil policaja, hudiča ... Že pred tem smo prav tako s klasičnimi ročnimi lutkami ustvarili *Napravite mi zanj krsto* (1993), pri naslednji, *Don Juan* (1995), pa smo kombinirali marionete in *javajke* ter dodali še avtomat. Do takrat so pri nas igrali z *javajkami* kot celimi figurami z nogami, te so se vlekly za telesom, saj nog običajno niso animirali. Meni so se zazdele noge odveč in sem naredil tehnološko spremembo. Vodilo sem umestil v trup lutke, torej je bila roka pri animaciji v trupu, s čimer je lutka postala gibljivejša. Tako sem počasi razvijal svoj slog, ki je slonel tudi na tehničnih spremembah.

Te predstave smo igrali v KUD France Prešeren in tam je bila drugačna publika kot na primer v Cankarjevem domu, kjer sem ustvaril trilogijo na podlagi besedil nemškega romantičnega pisatelja E. T. A. Hoffmana, *Zbogom, princ* (2001), *Peskar* (2002), *Svetnik Krespel* (2003). Obdobje romantike mi je omogočilo razprtje nove dimenzije. Če je najprej prevladovalo srednjeveško-renesansno izhodišče, je romantika navrgla in prepletla nove teme, in to na bistveno bolj kontemplativen način, ki je zahteval tudi nove tehnike oz. nove načine uporabe klasičnih materialov.

Pri izdelavi lutk uporabljate različne materiale.

Lutke sem oblikoval tako iz papirja kot iz lesa. Včasih sem kombiniral les in stiropor, tudi kaširal. Že v začetku sem uporabljal le nekaj barv. Pozneje sem barve povsem opustil in dovolil materialu, da spregovori. Lutka ponuja sklop svoje tehnologije, ki je likovno zanimiva že sama po sebi. Lutke so v preteklosti običajno oblačili tudi zato, da so skrili tehnologijo, zame pa je tehnologija nekaj izredno zanimivega.

Raziskovanje lutkovnih tehnik je vaša prednost, ne nazadnje tudi zato, ker ste lutkarstvo študirali v Pragi.

Že pred odhodom na Češko sem ustvaril več predstav, s katerimi sem začrtal svojo ustvarjalno smer. V bistvu sem v tujini iskal zgolj potrditev, ali je pravilna, tudi zato, ker se je v tistem obdobju v slovenskem lutkarstvu začel zame nenavaden trend kombiniranja lutke in igralca, ki se je bolj kot z lutko ukvarjal z igralcem. Jaz pa sem čutil potrebo po pristnejšem lutkarstvu. Nisem vpisal specialke, ampak sem obiskal nekaj čeških mojstrov in ugotovil, da imajo tisti, ki jih najbolj cenim, podoben pogled na lutkarstvo kot jaz. Češka mi je dala potrditev, da je moja ustvarjalna smer prava.

Ali bo nova muzejska postavitev omogočala, da bodo lutke polno zaživele?

Ko lutko pogledaš, začutiš njen potencial za gib, njeno gibljivost. Tudi če samo stoji ali sedi, je v njej ta potencial, ki pa ga lahko sproži že zgolj sprememba svetlobe, žarek sonca, nenadejana senca ... Vse to gledalca napelje na to, da začne sam animirati lutko. Tovrstno presenečenje sem doživel, ko sem postavljal lastno razstavo lutk v kostanjeviški cerkvi, ko je lutke animirala igra svetlobe in senc. Da so lutke v gledalčevi domišljiji zaživele, je bila dovolj že ustrezna osvetljava. Brez animatorja. ■

VOJNA – PEKEL ALI ORGIJA

Sploh ni naključje, da se je v kar nekaj uprizoritvah letošnje gledališke sezone – ta se je med drugim spominjala in obeleževala obletnico prve svetovne vojne – med dramskimi osebami pojavila temeljna dilema med ohranjanjem in uničenjem spomina na vojno. Odgovornost do ozaveščanja in potlačevanje sta v kontekstu vojne vpisana v samo naravo njenega arhiviranja.

ZALA DOBOVŠEK

Zato včasih preprosto potrebujemo neki objektivni impulz, da kljub vsemu (upravičeno, pričakovano) skozi umetniški postopek znova dregnemo v mračno zgodovino. Govora je seveda o obletnicah, o zgodovinskem markiranju začetkov in koncev dogodkov, še bolj pa o njihovih posledicah, ki so se prek nevidne časovne kače v takšnih in drugačnih oblikah zasadile v naš vsakdan, v družbeno konstitucijo mišljenja in delovanja. Kot pozaba ali travma, kot krivda ali zanikanje. In ko smo že pri zanikanju, se ne smemo slepiti, da so obletnice umetna tvorba, torej standardizirano merjenje časa. Da premnogi dogodki na temo vojne v minulem letu oziroma sezoni niso nastali spontano ali kot osebna iniciativa, ampak prej kot družbeni imperativ, pritisk javnosti in birokratskih ustrojev. Pogosto nas pač »predramijo« številke in ne naša lastna vest.

Spregovoriti o vojni mimo emocij – je to izvedljivo, je to zaželeno? Emocija zapacka naš spomin, to ni nič novega, hkrati pa velja čustveni pretres (z vidika gledališkega učinka) kot ena najbolj trdnih vezi pri ohranjanju spomina (na določeno predstavo). Če se v skladu s časom in družbenimi okoliščinami še nismo spreobrili v popolne cinike, emocijam še prepuščamo nekaj vloge pri razumevanju zgodovine. Toda kaj povzroča spominjanje, ki je obremenjeno z emocijami – dogodek sam ali z njim povezana emocija? Ker čim manj je preteklost obremenjena z emocijami, manj premična je in težje se jo zlorablja. Razlogov za osrediščenje spomina okrog vojn pa je zmeraj veliko. Vojne veljajo za markantne kraje spomina, njihove žrtve zahtevajo maščevanje, medtem ko zmage vzbujajo ponos; in vse te emocije je zlahka instrumentalizirati. A če se, denimo, odrečemo čustveni niansi, kako se potem skozi distancirano držo in zgolj razumsko interpretacijo prebiti v zavest gledališkega gledalca – in tam dolgoročno ostati? Vprašanja in precepi, ki znotraj scenskega uprizarjanja, sploh ko je to povezano z občutljivimi zgodovinskimi temami, veljajo za poglobitna. V enem od idealnih primerov naj bi intenzivna emocija (naj bo to jok ali smeh) sprožila globok razmislek (o videnem/povedanem), temu pa naj bi sledila posameznikov razsodni sklep in neodvisni uvid.

Spominjanje kot selektivna kategorija se v navezavi z vojnami kaže kot skrajno problematičen element, kajti najpogosteje se spomin spreminja v obdobjih vojne, ko je potvarjanje zavesti najočitnejše (umetniški dogodek je torej že v samem izhodišču najmanj dvojno potvorjen). V krizi si spomin zaradi poudarjanja kontinuitete skupnosti prizadeva

uravnati preteklost, na kar se opira nagib o »enotnosti in identiteti«, ki ju spomin zagotavlja. Čim bolj je zaostrena kriza, močnejša in bolj emotivna je podoba preteklosti: je hkrati idealizirana in demonizirana (Kuljič).

Z vojnami je križ tudi še zdavnej potem, ko se končajo. Njihova končna podoba je vselej filtrirana in naj – v tokratnem primeru – literat/dramatik pri svoji (fiktivni ali realistični) zgodbi izhaja iz političnih arhivov, medijskih dokumentov, neposrednih pričevanj ali lastnega izkustva, vsi podatki bodo vselej le približek, zbirka selekcioniranih epizod. Prvi zaradi namernega prirojanja resnice, slednji zaradi nehotenega favoriziranja. *Damnatio memoriae*

DELEŽNI SMO BILI PLOHE RAZNORODNIH VIDIKOV SPOMINJANJA VOJNE, IN V TEM SE JE MORDA SKRIVALA TUDI NEVARNOST PRED IMUNITETO NAŠEGA POGLEDA IN DOŽIVLJANJA. VERIŽNO OPOMINJANJE LAHKO NEMALOKRAT DOSEŽE NASPROTNI UČINEK, ZATO JE ZA MARIKOGA TA ZASIČENOST LAHKO DELOVALA ODBIJAJOČE.

(politično motivirano brisanje spomina) je in bo ostal eden glavnih neizkoreninjenih dejavnikov konstruiranja preteklosti – in z njo sedanjosti. Prav tako pa tudi zasebna amnezija posameznikov, le da se njena političnost kaže skozi princip intimnega in ne javnega.

Letošnja gledališka sezona je (v nekaterih gledaliških hišah bolj, drugje manj oziroma nič) minila v znamenju obeleževanja 100-letnice začetka 1. svetovne vojne. Ob gledaliških produkcijah je sočasno potekalo nič koliko vzporednih dogodkov, vrstile so se razstave, filmi, literarni in glasbeni dogodki, ki so vsak iz svojega zornega kota razrezovali zgodovinsko epizodo ene od največjih sistematičnih svetovnih morij preteklega stoletja. Deležni smo bili plohe raznorodnih vidikov spominjanja vojne, in v tem se je morda skrivala tudi

nevarnost pred imuniteto našega pogleda in doživljanja. Verižno opominjanje lahko nemalokrat doseže nasprotni učinek, zato je za marsikoga (ne pa za vse) ta zasičenost lahko delovala odbijajoče. Včasih je nemogoče določiti, kje se konča pieteta in začne komercialna (iz)raba travmatičnih zgodovinskih dogodkov, ki te banalizira in romantizira ter posledično razvrednoti.

Najbolj sistematično so se (po)vojne tematike lotili v SNG Drama Ljubljana in v ta namen na repertoar umestili tri uprizoritve, v motivih neposredno navezujoče se na 1. svetovno vojno – *Hinkemann*, *Čarobna gora*, *Figurae Veneris Historiae*, medtem ko so tri uprizoritve z motiviko vojne korespondirale bolj posredno – *Tugomer*, *Iliada*, *Jugoslavija, moja dežela*). Prve tri lahko razumemo kot zbir del, ki med seboj komunicirajo komplementarno. V *Hinkemannu* (režija Marko Čeh) je v prvem planu življenje po vojni, v *Čarobni gori* se napetost njenega vznika šele vzpostavlja, medtem ko v *Figurae Veneris Historiae* (režija Aleksandar Popovski) vstopimo v njeno jedro. Pred nami so ne le tri skrajno raznolike vsebinske variacije interpretiranja pred- in povojnega obdobja, temveč tudi uprizoritvene. *Hinkemann*, uprizorjen skozi notacijo mrakobnega ekspresionizma, osvetli posttravmatsko poškodovanost posameznika v vojni, kjer mu tudi izmalicijo tudi spolni organ; s tem je vpisana svinčena metafora o večpomenski človeški kastraciji, njegovi nezmožnosti progresive in lastne regeneracije. Medtem *Čarobna gora* (režija Mateja Kolečnik) v svoji lucidni kritiki malomeščanske dekadence, konflikta ideologij in »metafizični študiji časa« nastopa kot nekakšen megalomanski uvod v začetek 1. svetovne vojne, vanjo se namreč glavni junak Hans Castorp odpravi v samem zaključku romana/dramatizacije. Njegovo predhodno bivanje v varnem okolju zdravilišča kontrastno preseka vdor realnosti in nenadoma zazeva slutnja njegove krvoločne prihodnosti. Sprevrženost, kakršna je nanizana v *Figurae Veneris Historiae*, moramo razumeti v njenem najzlahtnejšem pomenu. Smrtni strah, ki ga v posameznika vcepi vojna, se kaže tudi v njegovem »brezumnem« početju, ki lahko izbruhne tudi v obliki tveganih spolnih ekscesov (»vojna je množična orgija«), saj lastno telo včasih ostane edini instrument, s katerim se lahko prestopi onstran realnosti, v svet nasladne zamaknjenosti in pozabe na jutrišnji dan, ki ga morda sploh ne bo.

Preobrat v interpretaciji surovih časov sigurno pooseblja roman *Dobri vojak Švejk* Jaroslava Haška (režija Jaka Ivanc), ki so ga na spored umestili v Mestnem gledališču ljubljanskem. Pogled na 1. svetovno vojno so v MGL v skladu s predlogo zasnovali skozi ganljiv humor, ki zmere zaradi nezapletenega značaja protagonista pripraviti nenapet teren za identifikacijo. Švejk kot nekakšen prototip slehernika se v surovem vojnem okolju znajde in preživi s pomočjo preračunane naivnosti, ta pa se rojeva iz neke duhovne čistosti, ki ni okužena z ideologijo, temveč motivirana zgolj z željo po vzpostavitvi miru in spoznanju o absurdnosti vojn.

V Slovenskem stalnem gledališču Trst (v koprodukciji s Stalnim gledališčem Furlanije - Julijske krajine in Il Rossetti in Case del lavoratore teatrale) so z uprizoritvijo *Trst, mesto v vojni* (režija Igor Pison) zakoračili v lokalno situacijo, kar nakazuje ne le na kompleksnost vojnega stanja samega po sebi, pač pa je tu prisotna še večplastnost prostora – mesta dveh kultur, dveh jezikov, dveh temperamentov. Sporočilno neposredna uprizoritev reprezentira dva kontrastna pola: moške na frontni liniji in ženske, katerih nenehna negotovost in splašenost parirata strahu in tesnobi vojakov. Uprizoritev, ki zaradi režijskega prijema (vnosa »pripovedovalca«) in zlitja gledališkega medija s filmskim, zaradi številnih, a natančno lociranih potujitvenih nastavkov, učinkuje pretresljivo, še posebej, ker gledalca polnokrvno angažira v vzpostavljajanju stališč.

Britanski zgodovinar Peter Burke je zapisal, da »pogosto slišimo, da zgodovino pišejo zmagovalci; a prav tako jo tudi pozabljajo. Ti si lahko dovolijo pozabo, medtem ko poraženci nikakor ne morejo sprejeti dogodkov, zato so za večno obsojeni, da o tem premišlujejo, podoživljajo in se sprašujejo.« Ali to pomeni, da je umetnost vselej v vlogi poraženca ali preprosto noče pozabiti? Morda pa se ti dve niansi niti ne izključujeta. Morda je vsak, ki ne želi pozabiti, ampak nepopustljivo negovati spomin, zgolj žrtev oziroma poraženec lastne utopije. ■



Hinkemann, režija Marko Čeh (SNG Drama Ljubljana)

FOTO PETER UHAN

ZMAGOVALEC IN OSTALI

V okviru svojega paradnega projekta *Velikani svetovne umetnosti na lendavskem gradu* Galerija-Muzej Lendava tokrat predstavlja dela sedemdesetih znanih ali zelo znanih umetnikov 20. stoletja. Eden med njimi je Picasso, drugi so avtorji, ki so se mu, na pobudo avstrijskega umetnostnega zgodovinarja in kritika Wielanda Schmieda, s svojimi deli poklonili ob njegovi devetdesetletnici, torej malo pred njegovo smrtjo in kmalu po njej.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

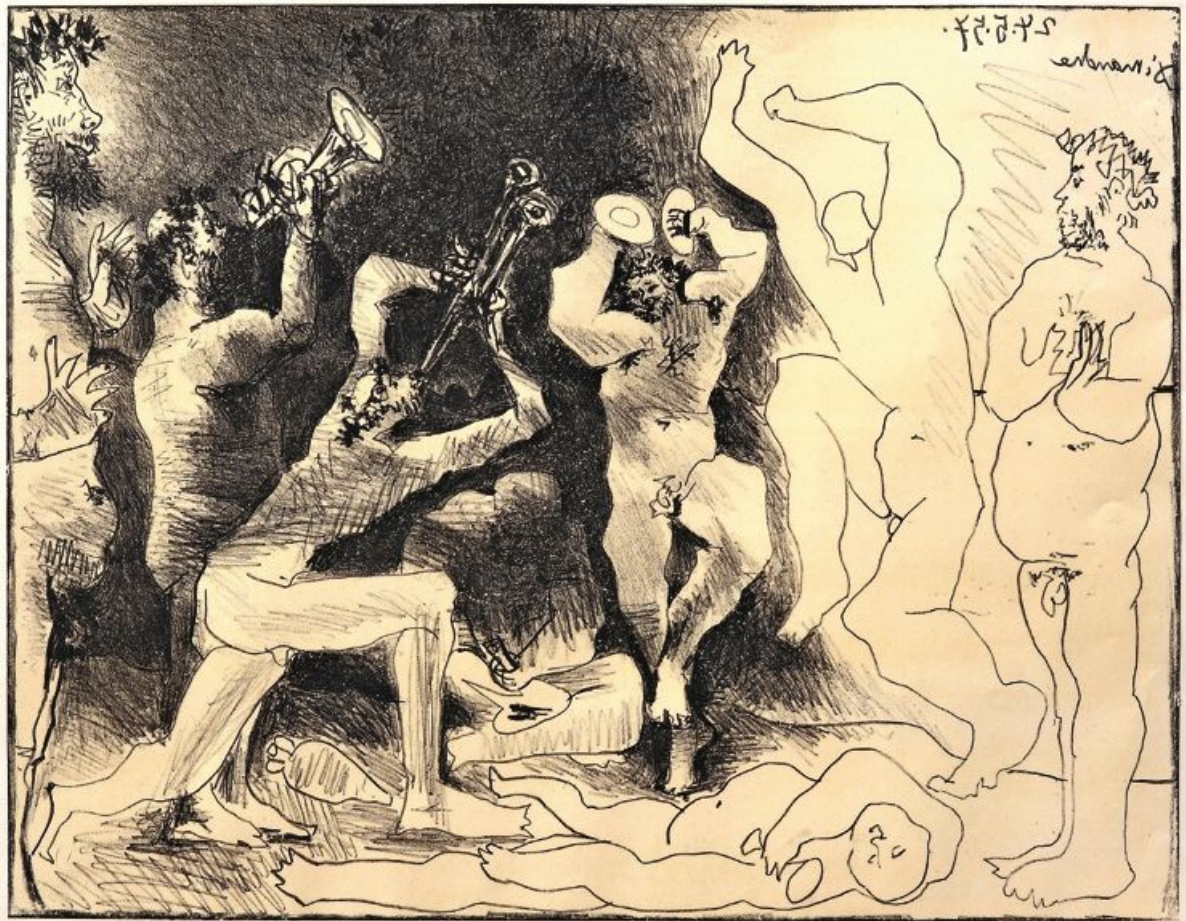
In s čim si je Picasso zaslužil takšno izjemno gesto kolegov? Brez dvoma je bil in je najbolj znani, sloveči umetnik prejšnjega stoletja, njegovo ime je seglo tako rekoč do slehernika in lahko še danes poskrbi za rekordno obiskanost razstav in dražbene vrhunce. »Primer Picasso« je pravzaprav večplastni fenomen, ki ne priča zgolj o umetniku samem, ampak tudi o načinu uveljavitve in sprejemanju umetniških in nasploh znanih osebnosti v javnosti. Picassa zvečine dojemajo kot stvariteljskega kolosa, eruptivnega genija, umetnika z erosom, ustvarjalnim in spolnim, a hkrati je bil tudi nadvse prodoren in stremljiv ustvarjalec, spreten samopromotor, mojster uveljavljanja, nekateri menijo, da tudi na račun drugih. Njegov motivni svet (golobi, bikoborbe, portreti žensk, umetnik in model, bakana-lije ...) ni bil ravno razsežen, izrazni načini so se spreminjali, prešel je kar nekaj faz, ob nekaterih se je gotovo zgledoval po drugih umetnikih, si od njih izposojal, kar ga je pritegnilo, šlo v njegov kontekst. Za strokovno in širšo javnost je bil Picasso zanimiv in hvaležen umetnik, bil je revolucionar in tradicionalist hkrati, s svojimi deli je občasno, a ne preveč vznemirjal, njegov lik se je v marsičem skladal z arhetipsko predstavo o umetniku, nadgradil pa ga je še z obilnim medijskim pojavljanjem in vključitvijo v svet slavnih in bogatih. Picassu so že zgodaj začeli jesti iz roke, dobro je znal prodajati svoj sloves in dela, očitkov o dvomljivi izvirnosti nekaterih se je uspešno branil s posrečenimi izjavami, »priznanji«, kot je tisto: »Če je kaj za ukrasti, ukradem.«

Ljudem se je prikupil bolj od izvirnejših, radikalnejših kolegov, zgodaj postal blagovna znamka, ki se je ni branila niti politika, ideologija. Po nemškem bombardiranju Guernice med špansko državljansko vojno je ustvaril monumentalno istoimensko platno, ki je zanimiva sinteza starejših elementov njegovega slikarstva in je bilo leta 1937 nosilna podoba španskega paviljona na pariški Svetovni razstavi, drugo svetovno vojno, ko se je velika večina njegovih kole-

OB NAJBOLJ ZNANIH GRAFIČNIH LISTIH, USTVARJENIH V ESTETIKI ZNAČILNEGA »MODERNISTIČNEGA NEOKLASICIZMA«, JE RAZSTAVLJENIH TUDI NEKAJ GRAFIK, NA KATERIH PICASSOVA IZRAZNOST NI TAKO NARATIVNA, TEMVEČ POSEŽE PO SPROŠČENEJŠEM VIZUALNEM SPEKTRU, VSE TJA DO ČRTO-TOČKASTIH RISB.

gov umaknila pred nemško okupacijo, je dokaj nemoteno preživel v Parizu, takoj po nemškem odhodu je paradiral z osvoboditelji, dobil je nekaj prestižnih naročil od Združenih narodov, narisal Stalinov portret ... V letih mojega otroštva je veljal Picasso za pravega, resničnega umetnika, tako rekoč za merilo tega, kakšen mora umetnik biti. Pojavljal se je povsod, od televizijskih oddaj o umetnosti in kulturi do družabnih rubrik časopisov in revij, v katerih se je kazal s svojimi mladimi ženami in prijateljicami, otroci zelo različnih starosti, starejši kot je bil, pogosteje smo ga videli golega do pasu, v kratkih hlačah, kopalkah.

Razumljivo je torej, da so v Lendavi ponosni, da gostijo dela »najslavnejšega likovnega umetnika 20. stoletja«, kot so zapisali v razstavnih zloženki (razstavo sicer spremlja tudi katalog), četudi se mi tokratna razstava ne zdi kvalitetni vrh njihovega večletnega razstavnega projekta. Kar zadeva Picassa, vidimo na razstavi štirideset del v različnih grafičnih tehnikah, iz različnih obdobj, z različnimi motivi, ki predstavljajo nekakšen hitri prerez poglobitvenih poudarkov iz umetnikovega opusa. Na ogled so stvaritve na temo bikoborb, nekaj bakhantske tematike, infantilizma, rudimentarnih figur ... Na več grafikah je upodobljena tematika slikarja in modela,



Pablo Picasso, *La Danse des faunes*, 1957, litografija, 48 x 64 cm

ki je tudi osrednji motiv po mojem mnenju najintrigantnejših med razstavljenimi deli. Gre za nekaj jedkanic iz »knjige umetnika«, kot temu pri nas pravimo danes, nastalih na pobudo Picassovega agenta Ambroisa Vollarda v letih 1927–31. Agent je umetnika spodbudil, da se je lotil vizualne interpretacije Balzacove novele *Neznana mojstrovina*, in njegova zamisel se zdi odlična. Novela namreč pripoveduje zgodbo o cenjenem ostarelem slikarju, ki že celo desetletje poskuša ustvariti mojstrovino, podobo ženske, s katero bi izrazil tudi njenega duha. Na račun obsedenosti s tem delom zaničuje svoje ostale, sicer izjemne umetnine, potem pa se izkaže, da je nastajajoča stvaritev v očeh drugih le zmešnjava likovnih elementov, brezvredna čačka. Slikar po zasmehovanju mladih kolegov umre, še prej pa sežge vse svoje slike.

Picasso, eden začetnikov kubizma, se je s tematiko vsekakor lahko precej poistovetil. Kot avtor prelomnih *Avignonskih gospodičen* (1907, prvič razstavljen 1916) je bil tudi sam deležen odklonilnih odzivov, in tako ti kot avtorsko iskanje ob nastajanju slike odmevajo v omenjeni grafični seriji (v Lendavi je razstavljen njen poglavitni del). V njej ne vidimo le obraza, ki nas spomni na eno od omenjenih »gospodičen«, ampak tudi nekaj drugih mojstrovih motivnih stalnic (boj bika in konja, starejši umetnik in mlajši model, dramatično iztegnjen konjski vrat, ki se pozneje pojavi na *Guernici* ...), besedila pa Picasso tudi ni interpretiral le na en način. Ob najbolj znanih grafičnih listih, ustvarjenih v estetiki značilnega »modernističnega neoklasicizma«, je razstavljenih tudi nekaj grafik, na katerih njegova izraznost ni tako narativna, temveč poseže po sproščenejšem vizualnem spektru, vse tja do črtno-točkastih risb.

Glede na Picassov sloves in tudi ugled med kolegi (slovel je tudi kot inovativni grafik) ni čudno, da je bil odziv na pobudo po umetniški počastitvi njegove devetdesetletnice tako dober. Tega je gotovo okrepilo tudi dejstvo, da je Picasso kmalu po začetku projekta umrl, kar je počastitvi seveda dalo dodatno razsežnost. Nabor imen, na razstavi večinoma predstavljenih s po eno grafiko, je res impresiven (Joan Miró, André Masson, Richard Hamilton, Frank Stella, Antoni Tàpies, David Hockney, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Victor

Vasarely, Henry Moore, Joseph Beuys, Hans Hartung, Robert Rauschenberg, Hans Bellmer ...) in ta del razstave je vsekakor najmanj enakovreden Picassovemu oziroma ga kar presega. Čeprav sta oba dela seveda smiselno povezana, je razstavna celota hkrati dovolj raznovrstna, da deluje zelo odprto.

Sodelujoči avtorji so se svojega počastitvenega ustvarjanja lotili na zelo različne načine. Nekateri so ostali trdno v okviru svojih izraznosti, svoja izbrana dela so le opremili s priložnostnimi napisi, drugi so se spustili v soočanje s Picassovim opusom, njegovimi izbranimi motivi, njegovim likom. Vidimo variacije njegovih del, nekaterih značilnih Picassovih likovnih elementov, kombiniranih ali preobraženih v maniri avtorjev, gre tudi za igro različnih likovnih pristopov in nazorov, za korespondenco različnih izraznih jezikov, navsezadnje tudi za igro različno velikih egov v navezavi na verjetno največjega, Picassovega. V generacijsko dovolj širokem naboru avtorjev, raznoliki paleti likovnih pristopov 20. stoletja, naletimo tudi na Picassove kamerade iz zgodnejših obdobj, na primer Andréja Massona in Joana Mirója, čigar delo, z značilno oblikovanimi črkami počaščenčevega priimka, je na razstavi še posebej izpostavljeno.

Razstavna celota, na kateri vidimo dela iz zbirke Richarda H. Mayerja, ki jo hranijo v Kunstgalerien Bötttingerhaus v Bambergu, je v več smislih zanimiva, raznovrstna in v gledalcu lahko vzbudi množico misli o razlikah in sorodnostih med posameznimi umetniki, pa tudi o njihovih različnih poteh in umetniških karierah. Znano je, da življenje, seveda tudi umetnikov, ni vedno pravilno in da zmagovalci navadno poberejo več, kot jim gre. In Picasso je bil vsekakor zmagovalec. ■

Hommage à Picasso

GALERIJA-MUZEJ LENDA

17. 4. – 30. 9. 2015

V ISKANJU NOVE DOMAČNOSTI

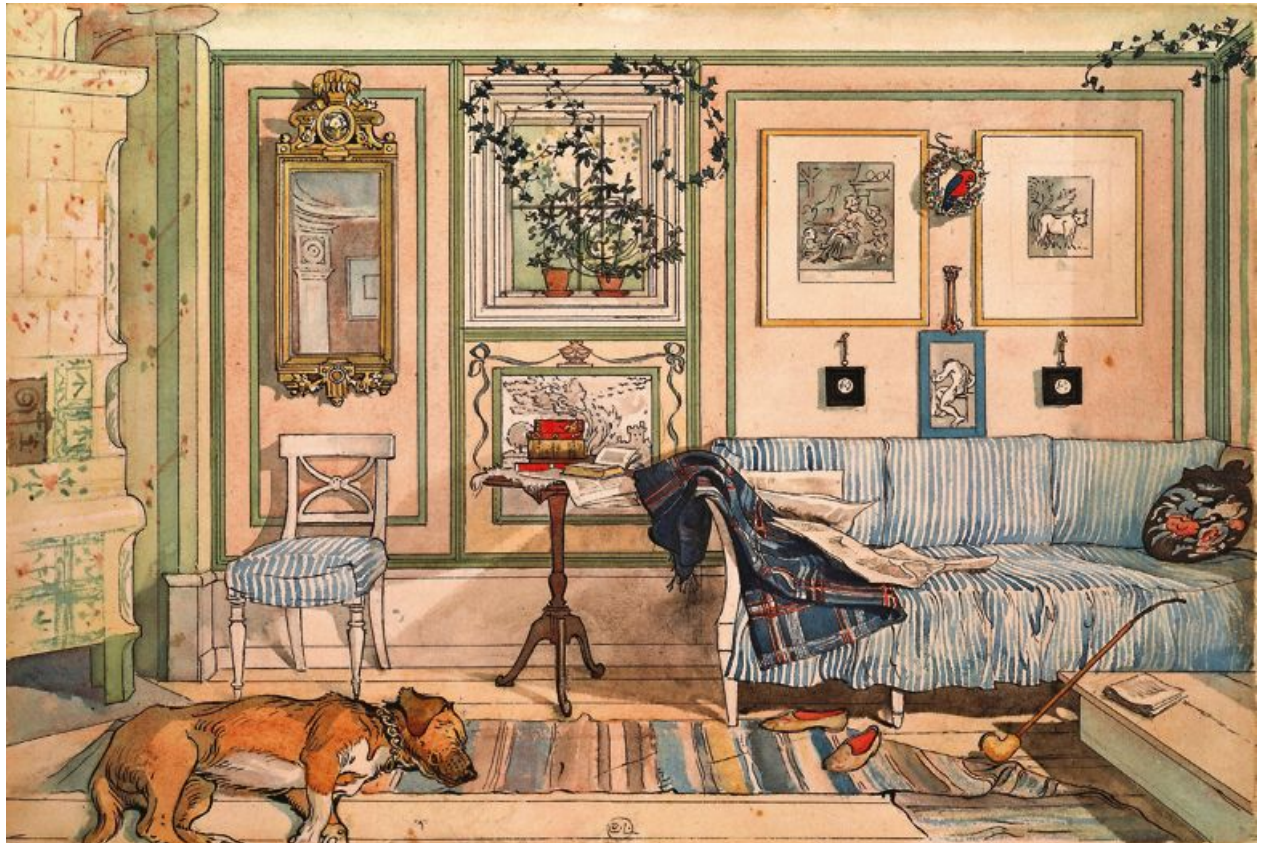
Za domačega arhitekta je bilo snovanje interjerja do nedavnega nečastno početje. Nekaj, kar ni »prava« arhitektura. A s pomanjkanjem večjih naročil je postala t. i. notranja oprema ena od pogostih nalog birojev. Pri tem so se pojavili mnogi novi izzivi in težave v smislu odnosa med naročnikom in izvajalci.

JANJA BRODAR

Ti odnosi so pri interjerju še tesnejši kot pri snovanjih večjega merila, saj gre za poseg v najbolj intimen prostor našega bivanja, kjer se soočamo z vlogami spolov in odnosom do družbe nasploh. Če parafraziram Ruskina, je »izgled stanovanja vitalni pokazatelj moralnega zdravja nekega naroda«. Ugotavljam, da je domačnost (angl. *domesticity*) ena bistvenih in premalo resno obravnavanih tem v naši sodobni arhitekturi.

Po Walterju Benjaminu se je v zgodnjem 19. stoletju prvič primerilo, da sta postala prostor dela in prostor doma ločena, kar je posledica industrijske revolucije, novih tehnologij, kapitalistične ekonomije. Razsvetljenske vrednote moderne dobe so postale privatnost, udobje in osredotočanje na družino. Kot razlaga Christopher Reed v izvrstni zbirki esejev *Not at Home*, je ekonomska moč novih industrialcev in tovarnarjev, torej vzpenjajoče se meščanske elite, zahtevala tudi svoj kulturni delež; želela je preseči svoj pregovorno »slab okus« in hkrati zavreči aristokratsko estetiko. Medtem ko je moški odhajal na delo, je bila meščanski ženski podeljena nova vloga poklicne gospodinje in s tem tudi kreatorke in opremljevalke lastnega doma: njena naloga je bila ustvariti okusen, udoben, intimen in praktičen prostor za družinsko življenje – dom je postal osebna zadeva in izrazno sredstvo buržoazne žene, s čimer je ženska prvič v zgodovini na neki način vstopila v svet (snovalke) umetnosti.

Poklic profesionalnega dekoraterja, ki ga je pred tem zahteval aristokratski način kazanja statusa v domu, ni bil več potreben, še več, dekoraterski priročniki, ki so v začetku 19. stoletja preplavili francoski trg, so »tujca, ki ti ustvarja podobo doma« dojemali kot nemoralnega. Ambienti te



Carl Larsson – Cosy Corner (1894)

ena izmed najpopularnejših hiš oz. idealiziranih podob doma vila slikarja Karla Larssona ravno iz tega obdobja.

Z domačnostjo sta popolnoma pometla šele avantgarda in modernizem. Biti nedomačen, nedomačijski, je pomenilo biti napreden. Prvak modernizma v arhitekturi, Le Corbusier, je povsem zavračal »sentimentalno histerijo o kultu hiše« (modre in roza hortenzije pred romantično ornamentiranimi hišami so bile zanj moralno žaljive) in jo nadomestil z betonskim »strojem za bivanje«, ki naj bi bil bolj skladen s tem, kar je moderni inženir, ki ga je doba slavila, delal v službi. Bistveno pravilo modernizma je postalo izoginitev dekoraciji, saj naj bi ta izvirala iz primitivnih čustev. Pri več umetnikih in arhitektih tiste dobe je zelo očiten prestop od posvečanja domačnosti k avantgardnemu in »čistemu« modernizmu – npr. pri Franku Lloyd Wrightu, ki se je celo življenje boril, da ne bi izpadel »domačijski« in je po 11 letih uspešne prakse in vzgoje mladih arhitektov zapustil biro, ženo in kopico svojih otrok v predmestju Čikaga ter zbežal z naročnikovo ženo v Evropo.

Modernizem je bil v zanikanju domačnosti in slavljenju tehnologije in napredka zelo dosleden, a si danes s kritično distanco upamo trditi, da se ni obnesel kot zares življenjski (kar ne izniči njegovega pomena za razvoj arhitekture). Znan je primer prave pravdne vojne, ki sta jo na sodišču bila slavni nemški modernist Mies van der Rohe in njegova naročnica za Farnsworth House: slavna hiša – pritičen kubus s steklenimi stranicami in brez sten (z izjemo »jedra« z ločenim moškim in ženskim straniščem – kar spet kaže na vprašanje spolov skozi pojem domačnosti) naj bi naročnici omogočala moderno bivanje, zlitje z naravo in povsem svobodno gibanje. Projekt je dvakratno presegel predvideni proračun in ni zadovoljil osnovnih potreb naročnice. »Mies talks about free space: but this space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from the outside.« Ob tem komentarju nezadovoljne naročnice se je v ameriškem časopisu *House Beautiful* leta 1953, ko je primer postal razvpit, pojavila reklama za žaluzije.

Zanimanje za domačnost se je ponovno pojavilo v postmoderni, ki je pomenila več kot le naivno vračanje zgodovinskih oblik. Arhitektura se je v postmoderni poskušala odzvati na resne spremembe v družbi, kot so vznik etničnih in verskih manjšin, gejevskih in lezbičnih skupnosti, družine, kjer oba starša delata, enostarševske družine ipd. Kakšna bivališča potrebujejo ti ljudje? Močno se je povečalo zavedanje o različnih domačnostih, ki jih zahtevajo različne družbene skupine. Popart in feminizem, ki sta zamajala svet visoke umetnosti in arhitekture, sta se ponovno lotila vprašanja domačnosti. Popart s podobami doma kot potrošnega ma-

teriala, feminizem pa z vzpostavljanjem nove domačnosti, ki pa ni, kot je bilo to značilno za meščansko tradicijo 19. stoletja, izhajala iz doma kot zavetja pred svetom, temveč kot polje, kjer se družbeni napori mešajo z vsakdanjim življenjem. Feminizem je zanikal modernistično standardizacijo, učinkovitost in stil; zanj je bila pomembna prilagodljivost, individualnost ter nova organizacija bivalnih prostorov. Feministična prizadevanja so skupaj z razvojem gejevske estetike postavila temelj oblikovanja doma in interjerja, ki se vleče v današnji čas. »Lifestyle« je postal milejši izraz za spolno orientiranost. Predstavljajte si npr. Mapplethorpeove ambiente, ki jih v avtobiografiji *Pač mulca* opisuje Patty Smith. V gejevskih predelih so se pojavile pozorno prenovljene stavbe, *high-style* butiki, knjigarne, bari, skratka tisto, kar še danes predstavlja sodobno urbano kulturo, ki jo v vsakem mestu išče globalni turist.

Zgoraj opisani razvoj se je odvijal v ZDA in na Zahodu. Slovenska arhitekturna šola izhajala iz tradicije modernizma, ta pa se je postavil ravno z nasprotovanjem domačnosti. Zadnjih dvajset let je tudi zato v slovenskem interjerju prevladoval kvaziminimalističen slog, ki je površno izhajal iz doslednega modernizma in rezultiral v precej osiromašene ambiente. V ZDA, kjer se ni bilo treba upirati aristokratskim elitam, pa notranje oblikovanje ni v celoti naredilo križa čez vse, kar ni spolirano, pravokotno ali povsem konceptualno, ampak se je razvijala t. i. moderna klasika. Skupaj z DIY-kulturo, eko-bumom in pohištvenimi verigami poceni vsečne mode za opremo doma je tovrstno mešanje stilov postalo prevladujoč trend.

Lifestyle je danes glavna tema. Kultura podobe, ki jo goji internetni medij, ne izvira iz dejanske izkušnje prostora, a močno vpliva na popularnost sodobnega interjerja, ki ga zaznamuje množica fotografij ambientov na svetovnem spletu. Domačnost in dekoriranje spet pridobivata na veljavi. Ikea, denimo, gradi svoj uspeh ne le s ceno in popularnim skandinavskim dizajnom, temveč predvsem z mojstrsko aranžiranimi in pofotkanimi ambienty v svojih katalogih. Na podobo doma in ambienta vpliva tudi *naredi sam* kultura, ki daje prednost recikliranju. Dovoljeno je svobodno kombiniranje pristne opreme iz različnih obdobj.

Na pladnju se nam ponuja primerjava s feminiziranim ambientom z začetka 19. stoletja. A če je takrat poklic dekoraterja propadel, bi bilo danes prav, da se ponovno vzpostavi – v množici produktov in stilov je do zares vrhunskega rezultata mogoče priti le z mojstrskim prijemom. Gre pa opozoriti še na eno vzporednico z obdobjem meščanstva: pri snovanju doma danes arhitekta skoraj vedno pokliče prav – ženska. ■

POPART IN FEMINIZEM, KI STA ZAMAJALA SVET VISOKE UMETNOSTI IN ARHITEKTURE, STA SE PONOVO LOTILA VPRAŠANJA DOMAČNOSTI. POPART S PODOBAMI DOMA KOT POTROŠNEGA MATERIALA, FEMINIZEM PA Z VZPOSTAVLJANJEM NOVE DOMAČNOSTI, KI PA NI IZHAJALA IZ DOMA KOT ZAVETJA PRED SVETOM, TEMVEČ KOT POLJE, KJER SE DRUŽBENI NAPORI MEŠAJO Z VSAKDANJIM ŽIVLJENJEM.

dobe so postali eklektična mešanica vseh mogočih stilov, utelešenih v industrijsko izdelani opremi zgodovinskih oblik. Za moderno je veljalo domačno, udobno in praktično in ne absolutno avtentično. Domačnost so predstavljali prenapolnjeni feminizirani meščanski ambienti, ki pa so, roko na srce, bili še vedno namenjeni temu, da se bo v njih po naporni službi dobro počutil ravno moški.

Kot je to stoletje pozneje prikazoval popart, je že v zgodnjem kapitalizmu tudi oprema doma postala potrošno blago. Upor standardizaciji in potrošnji – in drugim slabostim industrializacije – je v umetnosti predstavljal romanticizem, v arhitekturi pa *arts&craft* gibanja (art nouveau, secesija, fin de siècle), ki so spet slavila ročno delo, oblikovanje domačega dekorja pa uporabljala kot enega osnovnih umetniških izraznih sredstev. Oscar Wilde je denimo zatrjeval, naj v domu nimamo ničesar, kar ni bilo v veselje tistim, ki so to proizvedli, niti tistim, ki bodo to uporabljali (načelo, ki bi ga bilo treba vsaj kdaj pa kdaj upoštevati tudi danes). Ko je Virginia Wolf napisala slavno *Lastno sobo*, se je okrog njene sestre, slikarke Vansse Bell, ustvaril krog naprednih umetnikov Bloomsbury Group, ki so prisostvovali seksualni revoluciji in se želeli odmakniti od *tea-table society*. Skozi opremo stanovanja so iskali novo estetiko in domačnost. Lep primer je postimpresionistična poslikava sobe otrok Vanesse Bell z motivi iz džungle. Na Švedskem, denimo, je še danes

ALI BI BILO TO VODNIKU VŠEČ?

Tina Popovič, vodja inštituta Divja misel, idejna avtorica projektov Knjižnica pod krošnjami in Moje ulice, je te dni precej zaposlena. Prvega maja je Divja misel skladno z razpisom MOL postala programski upravitelj Vodnikove domačije v Ljubljani za obdobje naslednjih petih let. »Na pogovor lahko pridete v petek,« reče Popovičeva, »dopoldne bodo polagali trato, a nič ne de.« Toda v petek pred mogočno staro kmečko hišo pod obronki Šišenskega hriba ni videti vrtnarjev ...

AGATA TOMAŽIČ

Ne, ne, trata bo umetna,« smeje se pojasni sogovornica, »položili jo bodo po tleh v prostoru, kjer bomo uredili prvo stalno lokacijo Knjižnice pod krošnjami.«

Vodnikova domačija v ljubljanski Šiški bo za ekipo Divje misli prva izkušnja s tako velikim prostorom. V upravljanje so si jo pravzaprav želeli pridobiti že v prejšnjem razpisnem obdobju, a niso bili izbrani. Popovičeva danes pravi, da je vesela, ker se je tako izteklo, saj da na takšen zalogaj takrat niso bili pripravljeni. Vnovič so kandidirali z izpopolnjenim, konceptualno izčiščenim programom, v katerem se kot rdeča nit prepletajo knjiga, zgodbe in pripovedovanje. Ki bodo v središču pozornosti tudi v Galeriji Vodnikove domačije Šiška, kjer se bo dr. Petja Grafenauer kot kuratorica osredotočala na presečišča besed in podob, prva razstava, ki jo pripravljajo za jesen, pa bo ob 70-letnici izhajanja *Cicibana*. Na ogled bodo ilustracije in drugi materiali, ki jih že zbira in zbira Pavle Učakar, likovni urednik pri Mladinski knjigi in poleg hišne kustodinje soavtor te razstave.

KOT ŠTUDENTI V PRVEM STANOVANJU ...

Galerija, ki je bila svoj čas gospodarsko poslopje poleg domačije, je še eden od prostorov, ki ga bo do prvega dogodka, jesenske razstave, treba za osvežiti in opremiti, in to z minimalnim proračunom in maksimalnim prostovoljskim vložkom. Divja misel je za programsko upravljanje v prvem letu namreč dobila od mestne občine natanko 40.000 evrov. Sredstev za obnovo prostorov nimajo na voljo, zato so se morali znajti po svoje, razlaga Tina Popovič. Ki priznava, da so to – kljub začetnemu navdušenju – občutili kot svojevrsten korak nazaj. Divja misel je s svojim prvim projektom Knjižnica pod krošnjami začela delovati leta 2006 in odtlej je prehodila že dolgo pot, zrasli so v resno ustanovo, ki sodelavcem za njihovo delo plačuje. Zdaj pa bi njihov položaj lahko primerjali s tistim, v katerem se znajdejo študenti, ki se prvič selijo na svoje: navdušenje je veliko, finančne omejitve pa tudi. A sogovornica v optimističnem tonu brž doda, kako srečni so, da so jim priskočili na pomoč prijatelji in znanci. Po notranjščini sta se sprehodila arhitekta in oblikovalca Rok Kuhar in Katjuša Krajnc (Rdeča raketa) in jim dala nekaj dragocenih, brezplačnih nasvetov, glede zasaditve vrta jim svetuje Zaš Brezar (Landezine), pri sestavljanju sporočil in besedil jim pomaga Igor Medjugorac (Rdeči oblak), tehnična dela vodi Matej Perko. Stene v pritličju so že prebeljene, na belo so pobarvali stare šolske stole, v zgornjem nadstropju se

sušijo mize. Oprema malo spominja na Ziferblat, z žlahtnim pridihom retra, kar je v hramu, kjer se časti knjigo, pravzaprav kar posrečena in všečna odločitev.

Poleg knjige bodo sodelavci Divje misli – pogovoru se kmalu pridruži še Katja Preša, ki že nekaj let vodi pogovorne večere s starejšimi Ljubljanci v okviru cikla Moje ulice – v program Vodnikove domačije odločili vtakli tudi Valentina Vodnika in njegovo zapuščino. Tina Popovič pravi, da si skoraj ne bi mogli želeli bolj navdihujočega človeka, kot je bil Vodnik s svojo vsestranskostjo. Ogromno dogodkov, ki se bodo odvijali v prostorih Vodnikove domačije, se tako navezuje na eno od njegovih dejavnosti – bil je prvi slovenski pesnik, urednik in novinar prvega slovenskega časopisa *Lublanske novice*, prevajalec, pripadnik Zoisovega razsvetljenskega krožka ... »Kadar smo v dvomih, se včasih vprašamo, ali bi bilo to, kar počnemo, Vodniku všeč,« malo v šali pristavi Popovičeva.

Spomin na Vodnika želijo oživiti tudi s prenovo stalne razstave o njegovem življenju in delu. Radi bi pripravili postavitev, ki bo obiskovalcem prinašala kaj več kot podatke na treh panojih, s katerimi so doslej odpravili Valentina Vodnika v njegovi lastni domačiji. V sodelovanju z različnimi strokovnjaki za Vodnikovo življenje in za obdobje razsvetljenstva na Slovenskem, recimo z Janezom Polajnarjem (MGMLJ) ter dr. Marijanom Dovičem in Luko Vidmarjem (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU), že potekajo dogovarjanja in vsebinska usklajevanja. Tina Popovič z optimizmom in zagnanostjo pričakuje, da bo nared septembra. Želijo si urediti tudi prostor, ki bo poustvaritev nekdanjih čitalnic, morda bi nekoč v prihodnosti tam prirejali tudi bésede z vso narodnobuditeljsko ikonografijo od zastavic naprej – nekako tako kot se je v Šolskem muzeju na uri lepopisja mogoče poučiti, kako je bilo včasih v šoli.

Pri snovanju dogodkov v Vodnikovi domačiji (in že prej, preden so jim jo dodelili v petletno upravljanje) smo vedno imeli v mislih, naj bodo takšni, da se jih na dolgi rok da razvijati in nadgrajevati, pripoveduje Popovičeva. Po takšnih smernicah je, kot je videti, vzniknila tudi zamisel za pogovorne večere z dopisniki slovenskih medijev iz tujine, ki bodo potekali pod naslovom *Lublanske novice s celega sveta*. Kot prvi gost bo 4. junija nastopil Andrej Stopar, novinar RTV Slovenija, nekdanji dopisnik iz Moskve. Pod naslovom *Čas za razmislek* se bodo na pogovornih večerih lotevali bolj poglobljene obdelave družbeno aktualnih tematik, 28. maja bodo gostili Erika Valenčiča.

Generacija, stara med trideset in štirideset let (njej pripada tudi Tina Popovič, ki je na ljubljanski Filozofski fakulteti

študirala filozofijo), je tista, ki jo bo na prireditve Vodnikove domačije najlaže privabiti, meni sogovornica. Od približno enako starih kolegov in prijateljev dobivajo ogromno ponudb za sodelovanje. Tudi z obiskanostjo prireditev za predšolske in srednješolske otroke po pričakovanju Popovičeve ne bo težav, navsezadnje se je ta populacija navadila zahajati v Vodnikovo domačijo v letih, odkar tam deluje Glasbena šola KUD Vodnikova domačija. Pravzaprav so najtrši oreh srednješolci, meni. K branju in h knjigam jih bodo poskušali pritegniti tudi s pomočjo Marjetke Krapež, profesorice slovenščine na ljubljanski Gimnaziji Vič in gonilne sile literarnega društva L'etažer.

Še ena zanimiva skupina ljudi, s katerimi se je ekipa Divje misli spoznavala predvsem pri Mojih ulicah, so starejši. Zanje bo Bralni klub, ki bo potekal enkrat na teden, vsakič pa naj bi pod drobnogled vzeli eno knjigo, iz katere bodo najprej brali odlomke in se nato o vsebini pomenkovali. Starejši bodo na dogodkih Moje ulice pripovedovali o svojih spominih na življenje v Ljubljani nekoč.

KNJIGE ZA PRVO POMOČ

Seznam prireditev in dogodkov, ki jih načrtujejo in s katerimi bodo začeli že sredi maja ali najpozneje v septembru, je dolg in raznolik, skoraj tako kot so številni in zanimivi prostori, ki se razpirajo med ogledom Vodnikove domačije. Ko že misliš, da si prišel do konca, so pred tabo še ena vrata, mala in takšna, da bi v najboljšem primeru lahko vodila v kakšno ropotarnico, a se izkaže, da je za njimi eden največjih prostorov: velika dvorana pod mogočnim lesenim ostrešjem.

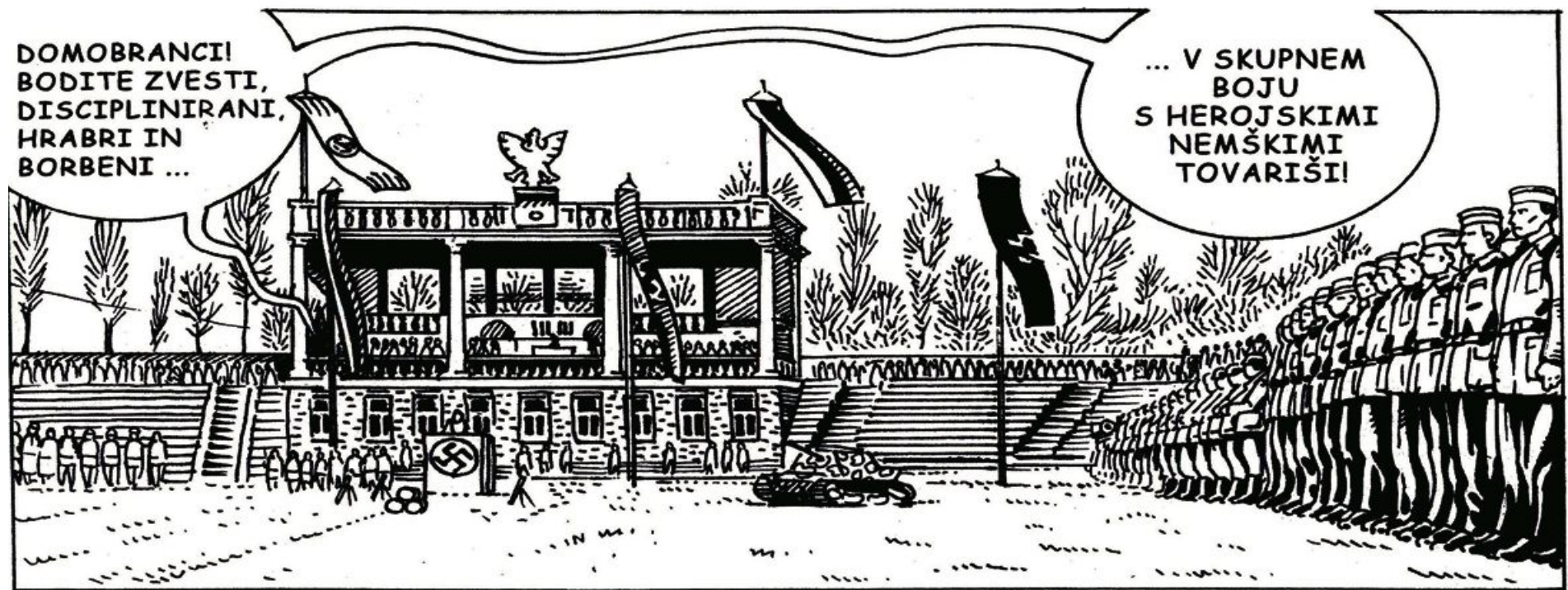
Tini Popovič je veliko do tega, da bi Vodnikova domačija dihala z okoliškim prebivalstvom, ki se že zdaj rado oglasi pri njih, recimo na poti na Rožnik, in poizveduje, kaj počnejo ali bodo počeli. »Prizadevamo si, da bi bile naše prireditve tako zanimive, da bi se Ljubljanci odločali med obiskom kina ali gledališča in obiskom razgibanega večera v Vodnikovi domačiji. Pri tem bi bili radi malo drugačni, saj je klasičnih literarnih večerov po ljubljanskih knjigarnah in v Trubarjevi hiši literature kar precej.« Njen »malo drugačen« odnos do književnosti in knjig kar dobro odraža omarica za prvo pomoč v predverju Vodnikove domačije: v njej niso obveze in razkužila, temveč jo bodo s petimi knjigami po lastnem izboru vsak mesec znova polnili vidnejši kulturniki. Tudi knjige so včasih primerna prva pomoč. Nekateri menijo, da predvsem tiste za samopomoč, a domnevati je, da se bodo takšne bolj redko znašle v omarici ... ■



Tina Popovič

KRISTINA IN TEŽAVE S SPOMINOM

V času, ko je razdvojena Evropa praznovala zmago nad fašizmom in nacizmom ter sedemdeseto obletnico konca druge svetovne vojne, smo Slovenci v podobi *Spominov in sanj Kristine B.* dobili pr(a)vi pravni strip.



IZTOK SITAR

Lani poleti so norveški skavti iz Trondheima, ki so taborili na Korčuli, na precejšnje začudenje mimoidočih domačinov in turistov položili cvetje k dokaj zapuščenemu in zaprašenemu spomeniku NOB v centru mesta in z minuto molka počastili partizanske borbe, ki so padli v boju proti fašističnemu okupatorju. Približno ob istem času je v Kranju začel Zoran Smiljanić po scenariju Blaža Vurnika, kustosa za novejšo zgodovino v Mestnem muzeju Ljubljana, risati strip *Spomini in sanje Kristine B.*, katerega predstavitev je bila 7. aprila letos na razstavi v Galeriji Vžigalica. Stripovske razstave so praviloma precej dolgočasne, vrste stripovskih tabel manjšega formata pod steklenimi okvirji, ki so si od daleč vse podobne, se pač ne morejo meriti z atraktivnimi postavitvami živopisnih slikarskih platen razkošnih dimenzij ali raznovrstnih skulptur in instalacij, ki se kot živa likovna telesa stapljajo z galerijskim prostorom in nam z vsakim novim pogledom iz drugega zornega kota nudijo novo interpretacijo umetnikovega ustvarjanja. Pri stripu smo pač omejeni samo na list neuglednega belega papirja, porisanega s pravokotniki in kvadrati, v katerih nam miniaturni liki v oblačkih razlagajo svojo bolj ali manj zanimivo usodo. Poleg tega moramo stripovske table gledati čisto od blizu, da sploh lahko kaj vidimo in preberemo, kar nam še dodatno zmanjšuje užitek ogleda celostne razstave, ki jo bojo z resničnim zanimanjem in veseljem obiskali samo največji stripovski fani.

Povsem drugačna pa je razstava *Spomini in sanje Kristine B.*, ki si jo ob 70. obletnici zmage nad fašizmom in konca druge svetovne vojne lahko ogledamo v Galeriji Vžigalica. Stripovski originali so poleg lično razstavljenih študijskih skic samo manjši del razstavnih eksponatov, glavnino tvorijo muzejski predmeti iz obdobja okupacije, ki nam skupaj s povečanimi stripovskimi kadri na velikih kartonastih panojih nazorno prikažejo življenje v mestu, obdanem z bodečo žico. Tako lahko vidimo italijanske fašistične in filmske plakate kot tudi domobranske propagandne ilustracije Jožeta Beraneka, okupatorske objave in razglase, protikomunistične časopisne članke, kip glave kralja Viktorja Emanuela III. in portret Benita Mussolinija, značilno progasto taboriščno uniformo, čevlje z lesenimi podplati in seveda kolot zloglasne žice, s katero je bilo obdano mesto. Pa tudi propagandne letake Osvobodilne

fronte ter partizanske rekvizite, s katerimi so prenašali ilegalno pošto, kot je, denimo, predelana kamuflažna kanglica za mleko. Skratka, razstavljeni predmeti izvrstno dopolnjujejo in nadgrajujejo originalne Smiljanićeve table in lahko rečem, da je razstava *Spomini in sanje Kristine B.* sploh ena najbolje postavljenih stripovskih razstav, kar sem jih do zdaj videl – pa jih nisem ravno malo.

Poleg razstave je bila seveda tudi predstavitev istoimenskega albuma; z razstavami je pač tako, danes so tu, jutri pa se jih le še malokdo spomni, pa če so bile še tako dobre, knjiga pa, kakršnakoli že je, ostane, in tudi če jo kritiki danes raztrgajo, jo bodo mogoče že jutri hvalili na vse pretege, in to, kar je bilo še včeraj problematično, je lahko danes prednost. Kar se, seveda, lahko zgodi tudi temu albumu. Smiljanićeva risba v stripu je, pa naj se sliši še tako čudno, tipično smiljanićevska, seveda brez kakšnih likovnih presežkov, po drugi strani pa tudi brez kakšnih večjih risarskih

SMILJANIĆEVA RISBA JE BREZ KAKŠNIH LIKOVNIH PRESEŽKOV, PO DRUGI STRANI PA TUDI BREZ KAKŠNIH VEČJIH RISARSKIH ANOMALIJ, KI SMO JIH BILI VAJENI V PREJŠNJIH STRIPIH.

anomalij, ki smo jih bili vajeni v prejšnjih stripih. Zakaj sem napisal *čudno*? Skice v svinčniku, ki so razstavljene ob originalih, so narisane izjemno natančno, tako arhitektura medvojnega Ljubljane kot tudi obrazi in figure protagonistov, končna tuširana izvedba pa je precej bolj površna in seveda slabša. Sama knjiga je oblikovana zelo domiselno, povsem v retro stilu predvojnih francoskih albumov ali ameriških filmskih plakatov iz tridesetih let, tudi ilustracija na naslovnici strani z vrsto Mussolinijevih portretov v ozadju in Kristino v marilynmonroejevski poletni oblekici v ospredju, ki kakor po ravnokar pokajenem džojntu lebdi v zraku in poskuša zbežati pred nevidnim zasledovalcem, vendar se kot v sanjah ne premakne nikamor, sploh ni slaba, ravno nasprotno – izvrstno nam že s samo naslovnico pronicljivo prikaže vsebino stripa.

Namreč, če ste v stripu pričakovali napete opise diverzantskih akcij ali srhljivih prizorov mučenja na Urhu, boste verjetno malce razočarani, to je povsem navadna zgodba (kolikor je pač zgodba z vojno tematiko lahko navadna) o fiktivni ljubljanski družini, ki v času okupacije poskuša čim bolje, pač po svojih zmožnostih in iznajdljivosti, preživeti leta vojne. Vurnikova pripoved, v kateri priletna gospa Kristina opisuje svojemu vnuku Timiju življenje v mestu, obdanem z bodečo žico, se odvija zelo filmsko in tekoče, kar je bržkone tudi Smiljanićeva zasluga (poleg risarskega dela je namreč sodeloval še pri adaptaciji scenarija), ki je rojen pripovednik

in ne slovi zaman kot eden naših najboljših stripovskih scenaristov za dolge zgodbe. K tekoči berljivosti pripomorejo tudi živahni in sproščeni, prav nič papirnati dialogi, ki nam še bolj živo predstavijo posamezne protagoniste. Obenem pa nam v spremnem tekstu na nevsiljivo edukativen način (strip je namenjen predvsem mlajši populaciji) avtorja predstavita tudi nekatere zgodovinske osebnosti, ki so krojile podobo in usodo mesta. Po drugi strani pa je strip tudi izjemno politično (ne)korekten, povsem v aktualnem spravnem duhu, ki na noben način, tudi na račun zmanjševanja pomena in vloge odporniškega gibanja, ne želi razdvajati že tako razdvojenega naroda, namreč, pripovedovalka Kristina poskuša razumeti tako partizane kot domobrance in sama ne deli sodb ne o enih ne o drugih. Ali kot pravita avtorja na koncu knjige, to je »zgodba o razklanem narodu, zločinu in posledicah« pa tudi »o pogumu in izdaji, nasilju in smrti« ter seveda »ljubezni in življenju«. Kristino na začetku stripa zajame vojna vihra kot neizkušeno dekletce, ki se je maloprej nehala igrati s punčkami iz cunj, ven pa pride kot – ženska.

Ljubezenski trikotnik med Kristino, ilegalcem in poznejšim partizanom Gregorjem ter domobrancem Vincencem pa je na žalost prikazan zelo površno in prav škoda je, ker mu nista avtorja namenila več pozornosti; navsezadnje je to zgodba o odraščanju najstniškega dekleta, za katerega je, vojna gor ali dol, ljubezen vsekakor ena od najpomembnejših stvari na svetu. Odličen primer bi lahko našla v Lavričevi *Zaobljubi* po scenariju Francoza Franka Girouda (slovenska izdaja je izšla leta 2011 pri založbi Buch), kjer je na samo parih uvodnih straneh zelo doživeto in plastično orisan podoben ljubezenski trikotnik med Hrvatom, Bošnjakom in Srbkinjo v Mostarju na predvečer druge svetovne vojne, kar bi stripu s fiktivnimi junaki dalo precej večjo avtentičnost. Druga stvar, ki je v stripu omenjena samo mimogrede, so ilegalni otroci v Ljubljani. Sicer ni s tem nič narobe, vsega dogajanja med vojno se pač ne da spraviti na dobrih sedemdeset strani, kolikor jih ima dotični album, vendar pa ne vidim prav nobene povezave z evropskim projektom *Skriti otroci druge svetovne vojne* o t. i. ilegalčkih, otrocih partizanov in aktivistov OF, ki so jim starše ubili ali ti iz povsem objektivnih razlogov niso mogli skrbeti zanje, in katerega del naj bi bil tudi ta strip.

Ko na koncu knjige vnuk Timi, zdolgočasen mulc, ki ga zgodovina sicer ne zanima kaj prida, ga je pa zgodba, začuda, povsem posrkala vase, vpraša staro mamo, »kdo je imel v tej godlji navsezadnje prav, partizani ali domobranci«, se gospa Kristina, ki se sicer spomni vseh nepomembnih podrobnosti iz svoje mladosti, izmaže s filozofskim odgovorom, »da so vse stvari med seboj povezane in da ima vsako dejanje svoj vzrok in posledico«. Kar pa mulcu pri pisanju šolskega eseja o okupirani Ljubljani seveda prav nič ne pomaga. Mogoče bi morali norveške skavte povabiti tudi v Slovenijo, da bi Timiju in njegovim vrstnikom, pa tudi gospe Kristini in vsem ostalim, ki jih zapušča zgodovinski spomin, jasno povedali, kdo je bil med vojno na pravi in kdo na napačni strani, kdo se je boril proti okupatorju in kdo je bil – kvizling. Norvežani to namreč dobro vedo! ■

Z. SMILJANIĆ IN B. VURNIK

Spomini in sanje Kristine B.

LJUBLJANA 1941–1945

MUZEJ IN GALERIJE MESTA LJUBLJANE

LJUBLJANA 2015, 78 STR., 20 €

RAZSTAVA: GALERIJA VŽIGALICA, 7. 4.–18. 5. 2015

FILMSKE PODOBE IN MNOŽIČNI POBOJI

Film oziroma filmske podobe in množično nasilje bi lahko imenovali za tista dva družbena pojava, ki sta morda celo najbolj zaznamovala moderno dobo in jo tudi najgloblje opredeljujeta.

DENIS VALIČ

Tako ne preseneča, da so se številni cineasti – od Clauda Lanzmanna in Marcela Ophülsa do Rithyja Panha, torej predvsem v domeni dokumentarnega filma – v svojih delih lotili temeljitega premisleka tistih momentov, ko se njune poti križajo. Tem avtorjem se s svojima zadnjima filmoma pridružuje tudi Joshua Oppenheimer.

Ta ameriški dokumentarist, ki zadnja leta živi na Danskem, je svoje prvo delo, televizijski dokumentarec *The Entire History of the Louisiana Purchase* posnel že konec devetdesetih let, a v mednarodnem prostoru se je silovito uveljavil šele s svojim celovečernim dokumentarnim prvcem, delom *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012), v katerem preiskuje eno najbolj krvavih poglavij iz zgodovine sodobne Indonezije, množične poboje »komunistov«, ki so se zgodili po vojaškem udaru leta 1965. Za to pretresljivo delo je prejel številna mednarodna priznanja, od nagrade ekumenske žirije na Berlinalu, evropske filmske nagrade za najboljši dokumentarec, pa vse do nominacije za oskarja v kategoriji celovečernih dokumentarnih del (ki pa ga seveda ni dobil, ker je bilo delo z ameriškega stališča preveč kontroveržno, saj je v njem brez zadržkov spregovoril o vlogi, ki so jo v pobojih imele Združene države). Tem dogodkom pa se posveti tudi v svojem najnovejšem filmu, delu *Pogled tišine* (The Look of Silence, 2014) – tega bo avtor predstavil tudi na ljubljanski premieri filma, 13. maja v Kinodvoru – le da v njem obrne perspektivo: če so v prvem o pobojih spregovorili krvniki, pa Oppenheimer tokrat besedo prepusti žrtvam oziroma njihovim potomcem.

Morda bi lahko rekli, da je Oppenheimer pri snovanju obeh del izhajal iz predpostavke, da je film že skorajda od samih začetkov vplival ne samo na to, kako dojemamo politično nasilje, temveč tudi na to, kako je to »uprizorjeno«. V uvodu h knjigi *Killer images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (2012) – zborniku besedil, ki preiskujejo prav tovrstna razmerja med filmsko podobo in nasiljem – je celo zapisal, da je prav danes, ko je medijsko poročanje postalo celo osrednji del »vojne proti terorju«, razumevanje tega, kakšna je vloga filmskih podob tako pri imaginaciji kot v dejanjih izvrševalcev in žrtev množičnega nasilja, še toliko bolj pomembno. Meni namreč, da je filmska upodobitev pogosto neposredno vpletena v samo mašinerijo izničenja. Primerov je veliko, začenši z nacisti, ki so se še kako dobro zavedali moči podob, zaradi česar so na eni strani strogo pazili na to, da ne bi o njihovem brutalnem programu iztrebljenja obstajala kakšna sled, v obliki podobe, na drugi strani pa so se sočasno lotili tudi fabriciranja lažnih filmskih dokumentov, katerih naloga je bila prav tako zabrisati sledi za izvrševanje »dokončne rešitve« oziroma zrelativizirati obstoj holokavsta.

A tovrstne primere najdemo tudi v bližnji preteklosti in vse do sodobnosti. Znano je na primer, kako je med prvo liberijsko državljansko vojno (1989–1996) Joshua Milton Blahy, eden gospodarjev vojne, ki so v svoje enote nasilno vključevali tudi ukradene otroke, slednje prav s podobami iz filmov pripravljaj na to, da se brez pomislekov podajo v boj in brezkompromisno morijo nasprotnike. Načrtno je namreč izbral take filme, v katerih je bil neki igralec ubit, nato pa jim je pokazal film, v katerem taisti igralec znova nastopi, s čimer jih je prepričeval, da smrt ni dokončna. Primere tovrstnega vpliva filmskih podob na domišljijo rabljev pri izpopolnjevanju svojih metod mučenja pa nam ponuja tudi sodobna avdiovizualna produkcija. Tako je znano, da so številni mučitelji iz Guantanamo z navdušenjem spremljali televizijsko serijo *24 ur*, saj jim je Jack Bauer iz epizode v epizodo širil obzorja v domiselnem pristopu k tehnikam mučenja.

V svojih dveh celovečernih dokumentarnih delih pa nam enega teh primerov z vsemi mučnimi podrobnostmi natančno predstavi tudi Joshua Oppenheimer. Že s prvcem *Teater ubijanja* se namreč ozre v zgodovino Indonezije, v obdobje med letoma 1965 in 1966, torej neposredno po državnem udaru, ki ga je izvedla vojska, ko je bilo med čistkami »komunistov« (tu pravzaprav ni šlo za ljudi z določenih političnim prepričanjem, pač pa kar za vse, ki so jih osumili, da bi lahko bili nasprotniki novega režima) brutalno pobitih več kot milijon ljudi. Te poboje ni izvedla oblast, torej vojaška hunta, temveč je to nalogo – neuradno,



Pogled tišine (The Look of Silence, 2014), režija Joshua Oppenheimer

seveda – naložila odredom smrti iz vrst lokalnih paravojaških organizacij in kriminalcev, predvsem tistih, ki so sebe označevali za »kino gangsterje«. To so bili namreč nasilni kriminalci, ki so nadzirali črni trg vstopnic za kinodvorane, slednje pa so bile tudi osrednja baza vseh njihovih kriminalnih dejavnosti. Vojska se je naslonila nanje predvsem zato, ker so ji bili v vojni proti političnim nasprotnikom – predvsem komunistom – na neki način skoraj naravni zavezniki. A ne le zato, ker so se med opravljanjem svoje dejavnosti že ničkolikokrat izkazali za izjemno nasilne, pač pa tudi zato, ker so ti sovražili komuniste, saj so ti bojkotirali ameriške, seveda predvsem hollywoodske filme

EKSEKUTORJI, KI NASTOPAJO V FILMU IN SE PRED KAMERO BAHAJO S SVOJO UČINKOVITOSTJO IN DOMISELNOSTJO PRI MORJENJU, VEČKRAT JASNO POVEDO, DA SO SE PRI SVOJIH DEJANJH ZGLEDovali PREDVSEM PO HOLLYWOODSKIH FILMIH.

in jih s tem prikrajšali za zaslužek. Toda to še zdaleč ni bila edina vez med odredi smrti in filmskimi podobami: eksekutorji, ki nastopajo v filmu in se pred kamero bahajo s svojo učinkovitostjo in domiselnostjo pri morjenju, od Anwarja Conga in Hermana Kota do časopisnega urednika Ibrahima Sinika, večkrat jasno povedo, da so se pri svojih dejanjih zgledovali predvsem po hollywoodskih filmih. Tako eden izmed njih pove, da so se zvečer, ko so prišli iz kina, počutili tako, kakor da bi ravnokar sestopili s platna, in to jim je dajalo novih moči pri surovih podvigih.

Toda *Teater ubijanja* nam razkrije, da vpliv filmskih podob ni vedno le enosmeren. Oppenheimer v zapisu, ki se odvrti takoj po uvodni špici, sicer pove, da se je filma lotil predvsem zato, da bi preko rekonstrukcije prizorov te brutalne morije poskušal razumeti, kako in zakaj je do nje sploh prišlo. A medtem ko je s kamero sledil temu procesu, so se v podobe vpisale tudi posledice te rekonstrukcije – vsaj nekateri, denimo Anwar Congo, so se namreč v nekem trenutku, ko so gledali sami sebe pri ponovnem upodabljanju svojih dejanj,

zavedeli silovite nasilnosti in neusmiljenosti svojega početja. Tako prvi namig na ta proces »ozaveščanja« o naravi lastnih dejanj Oppenheimer ponudi že v prvi tretjini filma, in sicer v dveh prizorih. Prvi je tisti, ko se družčina kriminalcev, nekdanjih rabljev, poda po ulicah mesta in ljudi vabi k sodelovanju v »njihovem« filmskem projektu – rekonstrukciji dogodkov iz sredine šestdesetih let. V nekem namreč uzremo Anwarja, kako se tiho in žalostnih oči umakne v ozadije, od koder le nemo opazuje. A to je le bežen namig. Eksplicitnejši nastopi takrat, ko se Anwar prvič ugleda v filmskih podobah – ko sledi posnetkom rekonstrukcije davljenja z žico, po katerem je najraje segel, saj tako ubijanje »ni bilo tako krvavo in s tem ne tako smrdeče«. Takrat se njegov izraz nenadoma spremeni, brezskrbno veselo se umakne mračnim mislim, sam pa izjavi le: »Tu se ne bi smel smejeti.« Prav soočenje s svojo podobo v rekonstrukcijah pri Anwarju povzroči to, da se nenadoma z vso silovitostjo začne zavedati svojih nočnih mor, ki so bile posledica takratnega ubijanja in v katerih ga preganjajo njegove žrtve, ter začne razmišljati o tem, kako so se počutile njegove žrtve. Ta proces vrhunec doseže na koncu filma, ko se Anwar zlomi – kakor da se vse do trenutka, ko je ugledal filmsko podobo svojih dejanj, ni zavedal resničnosti teh.

A seveda je to le eden izmed momentov filma *Teater ubijanja*, ki kompleksno predstavi delovanje skorumpirane in s kriminalom povezane družbe, kjer je strah eden glavnih vzvodov nadzora in kjer se vse zelo drago plača. Po podobni poti pa je Oppenheimer krenil tudi v svojem drugem filmu, *Pogledu tišine*, le da je v njem zamenjal perspektivo. Zdaj zgodbe filma ne pripovedujejo več krvniki, pač pa ta napreduje skozi pogled tistih, ki so bili žrtve, oziroma njihovih bližnjih. Predvsem skozi pogled Adija, okulista srednjih let, čigar brat je bil žrtev teh pobojev. In čeprav je v indonezijski družbi, kjer so rablji še vedno na oblasti, nevarno govoriti o tistih dogodkih – že sam pogled na špico filma je nadvse zgovoren, saj se je več kot polovica sodelavcev (verjetno lokalnega prebivalstva) v strahu pred povračilnimi ukrepi skrila za podpisom »anonimni« – se je Adi vendarle pogumno odločil, da krvnikom svoje družine pogleda v oči in jim začne zastavljati vprašanja. A ne z namenom, da bi preko nekakšnega, čeprav le simbolnega maščevanja dosegel zadoščenje, pač pa le zato, da bi se o teh dogodkih lahko prvič odkrito in predvsem resnično spregovorilo. S *Teatrom ubijanja* in *Pogledom tišine* je Oppenheimer ustvaril dve deli, ki vsaj z enako silovitostjo in brezkompromisnostjo kot Rithy Panh v svoji *Sliki*, ki je ni spregovorijo o razmerju med (filmsko) podobo in množičnim nasiljem. ■

Veliki uspeh dirigenta Marka Letonje v Ženevi

DVE DESETLETJI MEDNARODNIH USPEHOV

Grand Théâtre de Genève slovi po inventivnem opernem in baletnem repertoarju, kakovostnih in smelih uprizoritvah ter zajetni produkciji, tudi do 14 novih opernih in baletnih predstav v sezoni, in najmanj še toliko drugih glasbenih dogodkov. Z najnovejšo uprizoritvijo opere *Medeja* Luigija Cherubinija kakor da bi se dotaknili ideala operne poustvarjalnosti.

STANISLAV KOBLAR

O bčinstvo, mediji in stroka ne skoparijo s hvalnicami predstavi. Da je ženevska *Medeja* res izjemen dogodek, je pokazal huronski aplavz, med katerim je pridružitve vidno ganjenega dirigenta Marka Letonje zanesenim protagonistom na odru dvignila dvorano na noge! Pričujoča produkcija je še eden izmed mednarodno opaženih uspehov Marka Letonje, ki se že več let vrstijo kot po tekočem traku. Impresivni seznam sodelovanja z vodilnimi orkestri na stari celini, v Avstraliji in Novi Zelandiji ter z vrsto uglednih opernih ansamblov se bolj kot ugoden splet okoliščin kaže kot logična posledica mednarodno priznanih dosežkov.

Na tej poti je bil angažma mojstra Letonje za šefa dirigenta Simfoničnega orkestra in Opere v Baslu (leta 2003) zagotovo eden pomembnejših mejnikov, saj so številnim produkcijam v matični ustanovi sledila gostovanja v operah v Ženevi, Rimu, Dresdnu, Milanu, Montpellieru, Berlinu, Strasbourgu, Lizboni, Cagliariu, Stuttgartu, Perthu ... V tem obdobju je Marko Letonja ustvaril tudi izjemen posnetek integralnih simfoničnih del Felixa Weintgartnerja, bolj kot skladatelja znanega kot legendarnega dirigenta Dunajskih filharmonikov (1908–1936), za katerega je prejel najvišjo možno oceno strokovne kritike.

Kaj Letonja pomeni na mednarodni operni sceni, lahko razberemo iz zapisa o projektu Wagnerjevega *Nibelungovega prstana* na odru Nacionalne renske opere v Strasbourgu. Avtor ga zaključa z besedami, da je Letonja »wagnerjanski dirigent, na katerega je treba računati«. V okviru tega projekta je Marko Letonja za izvedbo *Somraka bogov* prejel veliko nagrado združenja kritikov za glasbo 2011. Zato je bil debi Marka Letonje v Dunajski državni operi leta 2013 nekaj pravzaprav predvidljivega, nekaj, kar se je na njegovi profesionalni poti prej ali slej moralo zgoditi. Imenitna predstavitev dunajskemu občinstvu s *Pikovo damo* mu je odprla sodelovanje v sledečih sezonah v tej hiši, med drugim tudi v novi produkciji *Hoffmannovih pripovedk* Jacquesa Offenbacha.

Če se vrnemo k *Medeji*, ki je »zanetila ogenj v Grand Théâtre de Genève«: brez zadržkov bi pritrdil, da gre za redko simbiozo imenitne glasbene izvedbe in vrhunske, psihološko poglobljene režije. Zamisel o tej uprizoritvi je nastala pri režiserju Christofu Loyu in slavni ameriški sopranistki Jennifer Larmore pred tremi leti. Del njune korespondence – objavljen je v gledališkem listu kot svojevrstni *hommage* sodelovanju – kaže, kako premišljen je bil pristop k branju dela in razvoju psihološke plasti interpretacije dela, ki je stvarna os pričujoče uprizoritve, na katero se navezujejo ostali elementi Loyeve režije, ne nazadnje tudi zelo odzivna glasbena izvedba pod taktirko Marka Letonje.

In prav v tem psihološkem kontekstu je videti presežke hotenj po zlitosti obojega, glasbe in dramskega dogajanja. Pri Cherubinijevi *Medeji*, ki ni opera glamurja, lepih arij in zborov, namenjena zabavi, temveč immanentna stvaritev glasbene tragedije redke tematske in interpretativne teže, je to še posebnega pomena. Žal je deset dni pred premiero Jennifer Larmore, kateri je bila tokratne uprizoritve *Medeje* bila pisana na kožo, zbolela. Rešitev se je ponudila v kanadski sopranistki Alexandri Deshorties, ki je sprejela enkratni izziv »prostega pada« v praktično že dokončano predstavo in presegla vsa pričakovanja.

Cherubinijeva *Medeja* (izvajana je bila v italijanski različici Carla Zangarinija brez recitativov) je primer popolne skladnosti dramske in glasbene teksture; od simfonično trdnega glasbenega prologa, v katerem skladatelj opiše dogodke, krajo zlatega runa, pobeg in tavanje Jazona in Medeje, do potovanja argonavtov, ki se konča v Korintu, začenja pa bistvo zgodbe; tragedije, ki se bo v dveh dneh odvila v palači korintskega kralja Kreonta in zaključila v mediteransko žgočem klimaksu poltenosti glasbe, tokrat še z dramatično vizualizacijo režiserja Loya. Samosvoj Loyev



Marko Letonja

ohlapien meščanski pristop k antični tragediji sicer ne kaže velike želje po monumentalnosti ali družbenem kontekstu zgodbe, ki sta pogosto v ospredju inscenacij tega dela. Prav nasprotno, s tem ko izlušči (psihološko) esenco dela, vsadi dramo o *Medeji* v njo samo!

Vse drugo, tudi osebne civilizacijske razlike med *Medejo* in Jazonom s korintsko elito vred, so od trenutka, ko se *Medeja* obnemeli Korintčanom oglasi z mrazečim glasom, le interakcije, kolobarji za kamnom, vrženim v vodo. V tej funkciji je tudi izčiščena mizanscena: brez posebne globine odra, s funkcionalno scenografijo Herberta Murauderja, sestavljeno iz premičnih panojev, ki odpirajo in zapirajo oder ter vseskozi na novo gradijo prostor. Trije kratki alegorični diskurzi, projekcije pokrajine v horizontu odra, diskretno napovejo dominantno vzdušje dogajanj posameznih dejanj.

S premikanjem panojev Loy razgibano modelira prostor in *Medejo* pelje kakor skozi začaran labirint strasti, ponižanja, zavrženosti in sle po maščevanju, v katerem bo (tem bolj zagnano bo iskala izhod) bližje neizbežni usodi. Z nevsiljivimi sodobnimi oblačili se Murauder kot kostumograf niti ne dotakne stereotipov antičnih kostumov. Tovrstna neobremenjenost predstave pa odpre pot drugačni percepciji dela – od antičnega družinskega konflikta k univerzalnemu vzorcu. K uspehu predstave je zagotovo pomembno prispevala tudi izjemna dramaturgija Ivonne Gebauer in dovršenost telesne izraznosti, ki jo je do podrobnosti izpeljal koreograf Thomas Wilhelm – pa ne le pri protagonistih, temveč tudi pri zboru in statistikih, s katerimi so s pogostimi menjavami pozicij na odru in občasnimi zamrznitvami gibanj bili doseženi učinkoviti asociativni prebliski. Ne nazadnje je treba opozoriti še na učinkovito, estetsko čisto luč Reinharda Trauba.

Z akustično odlično mizanscensko postavitvijo solistov in zbora ter neobičajno postavitvijo orkestra na raven auditorija,

med odrom in dodatnim ozkim proscenijem, je Cherubinijeva glasba pod taktirko Marka Letonje izzvenela v velikem, trajno napenjajočem se ekspresivnem loku; od rahlo arhaičnega zvena, vendar koncertno čisto zaigrane uverture, kateri je s selektivnimi poudarki dal narativni značaj (podobno kot v predigrah drugega in tretjega dejanja), prek mnogih dovršenih izraznih podrobnosti, zlahtnih lirčnih utrinkov, dramaturško fenomenalno zarezanih anticipativnih pavz, ki jih je dosegel z občutkom za dramski tok celote, soliste in zbor, vseskozi smotno razvijajoč energije partiture do razbeljenega finala.

V konsistentnem glasbeno-režijskem okviru, ki sta ga zarisala Letonja in Loy, je zablestela Alexandra Deshorties, sopranistka dominantne prezenice, izjemne senzibilitete ter velikih vokalnih in igralskih razponov, zmožna ekspresivnih linij in ostrih obratov. Dramatski lok, ki ga je postavila že v prvem dejanju, je v tretjem dejanju vzdignila do pretresljivega notranjega konflikta izdane, prezrte žene in odvržene matere, ki ga po izgubljenem boju za ljubezen nezvestega moža razreši z grozljivim maščevanjem, umorom njunih otrok. Podprta s projekcijo v globini odra, ki je zajela mimiko njenega obraza do najmanjše podrobnosti, je dosegla takšno prepričljivost igre, v kateri meja med *Medejo* žrtvijo in *Medejo* zločinko postane komaj zaznavna. Na tej točki predstava doseže tudi svoj absolutni dramski vrh, spektakularen veristični finale *Medejinega* zažiga Korintove palače in kaosa pa ji doda le še dokončen okvir.

Ob tem interpretacijskem monolitu nikakor ne gre spregledati kreacij drugih protagonistov; sijajne Sare Mingardo v vlogi Dojilje, izjemnega tenorista Andrea Caréja v vlogi Jazona, baritonista Daniela Okulitcha kot Kreonta, Grazie Doronzio v vlogi Glauke, Alexandra Mileva kot kapitana kolhiške ladje ... ■

ZVOČNO ŽARENJE

Keith Jarrett, najvplivnejši džezovski pianist našega časa, je 8. maja praznoval sedemdeseti rojstni dan. Pravzaprav bi lahko zapisal tudi največji pianist našega časa, kajti v skoraj petdesetletni karieri je Jarrett snemal pravzaprav vse od pop pesmi do klasike, prav tako pa tudi v najrazličnejših zasedbah.

JURE POTOKAR

Poleg tega je ustvaril skoraj nepregledno množico skladb najrazličnejših žanrov, od solističnih in takih za majhne zasedbe, zlasti za trio, do pravih klasičnih mojstrov in orkester. In če Jarrettova »klasična« del in izvedbe (med drugim Bacha, Mozarta, Šostakoviča, v počastitev jubileja pa pravkar Bartoka in Barberja) niso tako cenjene, kot bi si sam morebiti želel, so pomembno vplivale vsaj na tisto področje njegovega ustvarjanja, ki ima še posebno ceno. Gre za klavirsko improvizacijo, ustvarjalno nišo, ki jo je veliki ameriški mojster bolj ali manj »izumil« in povzdignil v neslutene višine.

Srečno naključje, sinergija ali kakorkoli že hočete to imenovati, je tudi zveza Keitha Jarretta in nemškega producenta maga Manfreda Eicherja, ustanovitelja danes najvplivnejše in najtrajnejše neodvisne založbe plošč ECM, ki je svoje džezovske začetke že zdavnaj nadgradila z glasbeno vsestranskostjo in hkrati z žlahtnostjo, ki se trmasto upira vsesplošnemu ukalupljanju najnižjega skupnega imenovalca okusa in povprečnosti. Eicher je Jarretta prvič slišal na evropski turneji nekje v Skandinaviji in mu takoj ponudil snemalno pogodbo. Bilo je čisto na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja, in čeprav Jarrettova plošča *Facing You* ni ravno med prvimi za novo založbo, je takoj nakazala izjemni potencial umetnika, takrat starega dobrih petindvajset let, ki si je drznil v studiu sam sesti za klavir in posneti glasbo, za katero je mogoče reči, da je zaradi več razlogov ena najpomembnejših v sodobnem džezu. Ne samo, ker do tedaj take solistične klavirske plošče še ni bilo, prav tako ne zato,

BIL JE ČAS, KO JE JARRETTA V DRUGI POLOVICI DEVETDESETIH SINDROM KRONIČNE UTRUJENOSTI TAKO DOTOLKEL, DA JE POPOLNOMA NEHAL NASTOPATI IN JE RESNO RAZMIŠLJAL O TEM, DA MORDA NIKOLI VEČ NE BO MOGEL STOPITI IZ SVOJE HIŠE, ZATO SI JE V NJEJ UREDIL STUDIO IN POSNEL NEKAJ NOVIH MOJSTROVIN, IN BILA SO LETA ZMAGOSLAVNE VRNITVE Z NOVIM KONCEPTOM IMPROVIZACIJE, SESTAVLJENE IZ KRAJŠIH, BOLJ ZAKLJUČENIH DELOV.

ker je značilen primer zgodnjega (in še vedno veljavnega) estetskega kreda založbe ali ker gre za izrazit odmik od tedaj prevladujočega glavnega toka džeza, niti ne zato, ker je pomenila Jarrettov dokončni prodor in temelj njegovih poznejših improviziranih solističnih mojstrov in, ampak tudi zato, ker je glasba na njej čudovito zamišljena in bleščeče izvedena. Ali z drugimi besedami, čeprav je od nastanka minilo skoraj štiriinštirideset let, glasba na njej ni izgubila privlačnosti, lirične lepote in svežine.

In vse odtlej ostaja zveza genialnega ameriškega glasbenika z nemško založbo trdna in plodna kot najbrž še nobena. V slabih petinštiridesetih letih je Jarrett pri ECM izdal skoraj nepregledno vrsto plošč, na katerih je z neizčrpno imaginacijo improviziral sam ali s skupinami, interpretiral džezovske standarde in velikane klasične glasbe, igral na klavir, njegovo električno različico, orgle, čembalo, včasih pa tudi na saksofon, različna tolkala in bog vedi kaj še. Ne, ni vse odlično ali vsaj dobro; vmes so plošče, ki so avtorju bolj kot karkoli drugega rabile za eksperiment, odskočno desko, s katere je posegal po novih vrhuncih, toda teh je bilo vendarle toliko, da vseh ni mogoče omeniti.

Med drugim (najprej dvojno vinilno) ploščo *Köln Concert* (izšla je točno pred štiridesetimi leti), ki je z več kot 3,5 milijona prodanih primerkov daleč najboljše prodajana



klavirska plošča vseh časov, vsekakor pa brez dvoma najboljše prodajana plošča improvizirane glasbe, ki je kdajkoli izšla. In čeprav je Jarrett pred leti izjavil, da se je ta koncert, posnet v razprodani kölnski operi pozno zvečer, po končani redni operni predstavi in na precej razmajanem Bösendorferjevem malem koncertnem klavirju, ki so ga sicer uporabljali samo za vaje, in to potem, ko je popolnoma neprespan v renaultu 5 Manfreda Eicherja do Kölna pripotoval iz Züricha, spremenil v glasbo za ozadje in da bi se ljudje morali naučiti pozabljati, si česa takega pravzaprav ni mogoče predstavljati. Ta izjemno lirična in popolnoma improvizirana mojstrovina, ki s skoraj hipnotičnim ponavljanjem preprostega melodičnega motiva prepriča in navduši zlasti v prvem, najdaljšem delu, je namreč za džez v naslednjih desetletjih navdušila množico poslušalcev, ki ga sicer nikoli ne bi poslušali, hkrati pa je polna neprecenljivih osebnih spominov milijonov kupcev, da so jo le redki pripravljeni pozabiti.

»Pravi« ljubitelji džeza bi seveda izbrali nekaj drugega: Jarrettovo prvo solistično ploščo, nekoč trojni vinilni album, posnet na koncertih v Bremnu in Lozani. *Solo Concerts: Bremen and Lausanne* (1973) je dokončno poskrbel, da je Jarrett zaslovel, in ob izidu je bilo skoraj zastrašujoče, s kakšno lahkoto pianist, ustvarjajoč iz nič oziroma iz tišine, nadaljuje in vzdržuje improvizacijo, ki se razteza čez tri strani vinilnih plošč in traja neverjetnih 64 minut! Oziroma še bolj osupljivo, da glasba (danes razdeljena na dva ploščka) kljub trajanju, ki krepko presega dve uri, ni niti za trenutek dolgočasna in predvidljiva. Kot niso njegovi sloviti vriski, stoki in zamrmrane melodije, s katerimi ta nekako samodejni izliv idej in vrhunske izvedbe vedno dopolnjuje.

Skrajneži pa morda *Sun Bear Concerts* (1978), prvotno gargantovski desetorni album, sestavljen iz koncertov na japonski turneji leta 1976, ko je Jarrett med 5. in 18. novembrom nastopal v petih različnih mestih in vsakokrat »iz tišine« izvedel popolnoma improviziran in fenomenalno svež solistični koncert, ki zgolj za odtenek zaostaja za njegovimi največjimi mojstrovinami. Seveda so se nekateri (pogosto tisti, ki so za kölnski koncert govorili, da ni drugega kot *easy listening*) trdili, da gre za ultimativen ego trip, toda ti si gotovo nikoli niso vzeli časa, da bi temu neverjetnemu ustvarjalnemu izbruhu kdaj zares v celoti prisluhnili.

In to je šele začetek zgodbe o genialnem otroku, ki je pri treh letih na klavirju spremljal melodije z radia, pri sedmih prvokrat javno nastopil in začel nekoliko pozneje »popravlja« Mozartove skladbe, ki jih je igral. Ki ga je v džez zapeljala prav možnost improvizacije, hkrati pa je vanj prinesel tehnično brezhibnost, fluidnost in lahkotnost igranja, ki za večino džezovskih glasbenikov ni značilna. Jarrett sicer meni,

da so džezisti pred njim v roke komaj kdaj dobili klavir, ki ne bi bil tehnično pomanjkljiv, kar še zlasti velja za tiste iz klubov. Vse te kvalitete sta izpričevala tudi oba kvarteta, s katerima je nastopal v sedemdesetih. Če je ameriški (Dewey Redman, Paul Motian in Charlie Haden) izhajal iz bebopa, se je evropski (Jan Garbarek, Palle Danielsson, Jon Christensen) naslanjal na klasično izročilo in skandinavsko ljudsko pesem, oba pa sta ustvarila nekaj izjemnih mojstrov in, prvi recimo *The Survivor's Suite* (1976), drugi *Belonging* (1974).

Kot jih je njegova tretja, najstalnejša zasedba, trio s kontrabasistom Garyjem Peacockom in starim prijateljem, bobnarjem Jackom De Johnettom, ki je nastal leta 1983 in začel na začudenje večine snemati standarde, torej skladbe, ki so v zlati dobi džeza vanj prihajale najpogosteje iz filmov ali muzikalov. Toda kaj kmalu se je pokazalo, da nudi temeljna forma standarda toliko izvedbenih možnosti, kot si jih lahko izmislijo izvajalci. In tukaj so bili trije vrhunski mojstri, ki so od samega začetka dokazovali, da kljub redkim skupnim vajah premorejo skoraj telepatično usklajenost, ki jo je recimo mogoče slišati na ploščah *Bye Bye Blackbird* (1991), posvečeni Milesu Davisu, na *Whisper Not* (2000) ali na *My Foolish Heart: Live at Montreaux* (2007).

Bil je čas, ko je Jarretta v drugi polovici devetdesetih sindrom kronične utrujenosti tako dotolkel, da je popolnoma nehal nastopati in je resno razmišljal o tem, da morda nikoli več ne bo mogel stopiti iz svoje hiše, zato si je v njej uredil studio in posnel nekaj novih mojstrov in, in bila so leta zmagoslavne vrnitve z novim konceptom improvizacije, sestavljene iz krajših, bolj zaključenih delov.

Kot je pravkar objavljena solistična mojstrovina s pomenljivim naslovom *Creation*. Tokrat si je prvokrat dovolil uporabiti »božjo roko« in ploščo sestaviti iz devetih improviziranih skladb s šestih koncertov v štirih mestih in petih dvoranah, ki jih je imel lani. Prav tako se je sam odločil, v kakšnem vrstnem redu bodo oštevilčene improvizacije (Part I-IX) razporejene. Ploščo zaznamuje temnejše in bolj zadržano vzdušje, brez težnje po virtuoznosti izvedbe. Toda to še ne pomeni, da ni od prvega do zadnje tona, da o redkih premolkih niti ne govorim, mojstrsko izvedena in bleščeče zamišljena. Kolikor je mogoče reči po prvih poslušanjih, je *Creation* novo zmagoslavje ustvarjalne domišljije, hotenja in volje, ki na najlepši način dokazuje, da je Jarrett s »prazne palete« še vedno sposoben ustvarjati zvočno celoto izjemne barvitosti in do najmanjše potankosti harmonične celote. Da ostaja eden tistih redkih glasbenikov, ki jih je nujno vsaj enkrat slišati in videti na odru, da se s svojimi očmi, ušesi, pravzaprav s celim telesom prepričamo, kako čarobno je lahko nastajanje glasbe. ■

DRUGA GODBA ZA DANAŠNJO RABO

Zgodba o Drugi godbi je poučna za naš lokalni prostor. Ta mednarodni glasbeni festival ni od včeraj. To ne pomeni, da mu gre zaradi tega danes dobro, a obdržati se enaintrideset let s spremenljivo srečo je vredno pozornosti.

IČO VIDMAR

Tov zafrknjeni Ljubljani – v nasprotju z razširjenim mišljenjem – ni lahko. Naš prostor se provincializira. Glasba je že zaradi svoje mobilnosti eno redkih področij, kjer ima domača publika vsaj z nekaterimi svojimi kreativnimi segmenti reden stik z mednarodno kakovostjo in vpogled vanjo, kar se odraža tudi v domači glasbeni tvornosti. Vendar stanje stvari ni stabilno. Tiste domače glasbene scene, ki kaj dajo nase in si zamišljajo, da so »priklopljene« na drugačen svet, so žanrsko precej zaprte in majhne, množica glasbenih festivalov različnega dosega in profilov pa tudi ni nobeno jamstvo za preseganje zaprtosti. Večina je utonila v povprečju skupnih imenovalcev festivalske kulture. V glavnem so sredstvo za preganjanje dolgčasa poleti, nekateri so lokalne podjetniške podružnice močnih mednarodnih posrednikov glasbe v ekonomiji žive glasbe.

DISTANCA DO URADNEGA GLASBENEGA ŽIVLJENJA

Razlika med začetki Druge godbe, njenimi preobrazbami in sedanostjo je precejšnja, a festival vseeno vleče rdečo nit iz časov formiranja in po svoje ohranja izvorno zasnovano. Tu je koristen zgodovinski pogled. Druga godba se je konstituirala leta 1984 v spletu zanimivih družbenih okoliščin. Bila je zgled uspelega uresničevanja samoupravnih interesov v kulturi. Pobudo zanjo so dali posamezniki in jo osmislili skozi mladinske ustanove, v osemdesetih letih že navajene izražanja alternativnih stališč in idejnih odklonov, a tudi spretnega krmarjenja med institucijami. Na ustanovitev mednarodne glasbene prireditve Druga godba, kakor se je tedaj imenovala, in njeno prvo izvedbo leta 1985 je vplivalo več dejavnikov.

Prvi je bil usoda ljubljanskega jazz festivala. Leta 1982 ga je pod svoje okrilje vzel novi, s samopriskom zgrajeni osrednji slovenski kulturni center Cankarjev dom. Njegov novi programski odbor je spremenil vsebinske poudarke. Na oder prireditvenega prostora ljubljanskih Križank je pripeljal sodobni jazz, avantgardiste in »leve populiste« (kar je sicer briljantno nemogoča etiketa kritike Radia Študent, konkretno Zorana Pistotnika, za glasbene izraze, ki so uhajali iz jazza in se inovativno križali s popularnejšimi, plesnimi oblikami, zgled tega bi bili na primer Defunkt). Takšen jazz festival je napolnil Križanke, pridobil mlajše občinstvo, a se tudi zameril tradicionalni slovenski jazzovski nomenklaturi, ki ji je po treh letih uspelo spodnesti programsko ekipo in festivalski program delno omehčati, vendar nikoli zares retraditionalizirati.

Stane Sušnik, tedanji glasbeni urednik na TV Ljubljana, je bil eden izmed umaknjenih jazzovskih selektorjev. Nikoli ni bil del ekipe bodočega festivala, je pa med pogovori snovalcev prireditve skoval posrečeni izraz *druga godba*, ki vsebuje distanco do uradnega glasbenega življenja, a hkrati tudi bližino in razliko do izraza »alternativna kultura«, ki se je ravno prijemal drže tedanjih subkulturnih krogov. Drugačnost ali drugost tedaj ni bila del uradnega žargona, alternativnost je bila prihranjena za podtone, ki so včasih – pa ne vedno – vsebovali kali kulturne opozicije.

Drugi dejavnik je bila vrzel po enkratnem glasbenem festivalu mednarodnega neodvisnega rocka v opoziciji (*rock in opposition*, RIO) in njegovih nadaljevanj s posameznimi koncerti in glasbeno-gledališkim Pomladanskim festivalom v preddverju Križank. RIO je vrhunec doživel na dvodnevem mednarodnem festivalu na polnem vrtu ljubljanske gostilne Rio (»RIO v Riu«) leta 1980, pozneje pa je Škuceva »sekcija za art rock« nekaj koncertov priredila v preddverju Križank in drugod po Ljubljani in Sloveniji.

KOMBINACIJA RAZLIČNIH AKTERJEV

Škuc ROPOT je bil takrat organizacijsko in finančno še prešibek za organizacijo velikih rock koncertov. Povezava z Drugo godbo mu je ustrezala. Za seboj je že imel uspeli preboj z Radiem Študent in pomembno osvojitve Križank z domačim Novim rockom ter s koncerti tujega in domačega alternativnega rocka v menzi Študentskega naselja v Rožni dolini in šentviški dvorani Doma svobode. Pozablja se, da je ROPOT organiziral tudi prvi koncert nove afriške popularne godbe v Ljubljani, in sicer skupine mojstra na kori Fodaya Muse Susa z newyorškimi avantfunk muzikanti v Šentvidu. Samo ugibamo lahko, kakšno bi bilo njegovo sodelovanje z



Cesaria Evora je na Drugi godbi nastopila leta 2002

FOTO: PRIMOŽ ZENEC

Drugo godbo, če ne bi (najverjetneje) leta 1987 tik pred zdajci odpadel napovedani koncert ubrisanega ameriškega *hardcore* benda Butthole Surfers. Zato pa je ta venomer napeta sprega Ljubljani dala prvi reggae koncert Benjamina Zephaniaha, v idealnem času koncert The Pixies na njihovem vrhuncu leta 1989 in pozneje še kultnih The Gun Club.

Glasbena mladina Slovenije se je Drugi godbi priključila s svojo redno dejavnostjo, poznavanjem in naprezanji za uveljavitev sodobnega ljudskega godčevstva in sodobne umetne glasbe, kmalu pa je za nekaj let prevzela tudi vlogo organizatorja prireditve, kar je bilo zanjo v danih razmerah precejšnje finančno in organizacijsko breme. Če k temu dodamo še izdajanje mesečne glasbene revije (pozneje preimenovane v revijo Muska) in kasetnih izdaj nove slovenske ljudske godbe in drugih posnetkov z Druge godbe, je jasno, da je bila tudi na publicističnem in izdajateljskem področju ključna oporna točka.

Tedanja mladinska organizacija ZSMS je nudila spodobno ideološko politično podporo, ki je pomenila lažje lobiranje za sredstva iz mestnega in republiškega kulturnega proračuna. Tako je Druga godba v prireditvah spretno vključila praznovanje dneva mladosti in podelitev tedaj prestižnih nagrad zlata ptica za mlade slovenske ustvarjalce, ki so jih podeljevali ob izbrani muziki na novo odkritih slovenskih ljudskih godcev, med njimi je bil nepozaben nastop Beltinške bande na čelu z legendarnim cimbalistom Miškom Baranjo. Z ustanovitvijo Centra interesnih dejavnosti mladih (CIDM) na Kersnikovi 4 v Ljubljani je Druga godba dobila izvršnega producenta, prvega glavnega organizatorja prireditve.

Radio Študent je bil zraven. Bil je vplivni medijski in tehnični podpornik, predvsem pa ključni posrednik godb. Bil je drugogodbeni možganski trust. Ogrodje programskega odbora prireditve so sestavljali sodelavci njegove glasbene redakcije, ki je ob znanih afinitetah ves čas gojila tudi pristno zanimanje za različne glasbe sveta, njihove povezave z narodnoosvo-

DRUGA GODBA JE NUJNO POTREBOVALA NOV NAČIN KONCERTNO-FESTIVALSKEGA PREDSTAVLJANJA VSEBIN. TUHTANJE PO NEKAJ POSKUSIH PRENOVE V MINULIH LETIH IN SEDANJE TVEGANJE, V KATEREGA JE BILA PRISILJENA, SE JE IZPLAČALO.

bodilnimi in protikolonialnimi boji, kar je bila dediščina in interpretacija vloge Jugoslavije v gibanju neuvrščenih. Od začetkov je z Drugo godbo sodelovala tudi RTV Ljubljana, tudi po zaslugi nekdanjih urednikov Radia Študent. Osrednja radiotelevizijska hiša je snemala koncerte, jih predvajala in kritično pokrivala v svojem programu.

Festival Ljubljana je tedaj upravljal z edinim večjim ljubljanskim poletnim prireditvenim prostorom v Križankah. Imel je razmeroma bled program z nekaj prebliski, a je premogel dovolj posluha, da je v zasnovi prireditve Druga godba videl priložnost za sodelovanje. Križanke so postale domicil mlade majske glasbene prireditve.

Kar zadeva mednarodno sodelovanje, je bil (ob navedenih povezavah vpletenih) eden prvih kanalov za pridobivanje nastopajočih iz tujine britanski festival Womad z osrednjo zaslombo v figuri pop zvezdnika Petra Gabriela. Multikulturni program festivala Womad je sprva močno podpiral progresivno usmerjeni socialistični Umetniški svet Londona, ki ga je spodnesla konservativna vlada Margaret Thatcher. Ustvarjena povezava z Womadom je omogočala lažji dostop predvsem do afriških izvajalcev.

ODPIRANJE GLASBENEGA (IN ŠE KAKŠNEGA) POLJA

Ta začetni širši institucionalni ustroj je nekaj let ostal enak in je Drugi godbi na začetku nudil potrebno stabilnost, tudi takrat, ko je bilo treba pokriti nastalo finančno izgubo ob nikoli pretirano visokem proračunu prireditve, kar je tedanja kulturna politika znala narediti brez odvečnega kravala. Druga godba je bila torej heterogena združba ustanov in posameznikov. Pravzaprav vse našteje institucije v takšni ali drugačni obliki danes še obstajajo, vendar so njihovi položaji in statusi zelo različni. Ene so šibke in ranljive, druge, po pravilu gre za javne zavode, se bohotijo.

Na ravni glasbenih vsebin je bil osnovni profil Druge godbe jasen. Zajemal je glasbo, ki je bila v slovenskem in jugoslovanskem prostoru slabo zastopana, zavzel je položaj med alternativnim rockom in sodobnim jazzom, ki sta imela svoja domicila, a tudi različno močno zaslombo v kulturni politiki.

Druga godba je s svojo prvotno široko zasnovo prehitevala podobne festivale zahodnih glasbenih metropol. V domačem prostoru, kjer so redni stiki s tujimi izvajalci resnično manjkali, je odpirala glasbeno polje. Za današnji pogled seznami glasbenikov in skupin, ki so tedaj nastopali v Ljubljani, izgledajo impresivno, toda ta pogled, razvjen vsakodnevnih koncertov, spregleda, da so bili ti redkost, poseben dogodek, na katerega so že zato prišli različni poslušalci, lačni glasbe. In vendarle, ko se ozremo v leto 1989 in se ob Pixies v nabito polnih Križankah

spomnimo še izvrstnih nastopov britansko-ganske skupine Trevorja Wattsa Moiré Music in newyorških The Lounge Lizards z Johnom Luriejem v glavni vlogi, potem je na dlani, da je bila raven sestavljanja programa odlična.

Učinki niso bili takojšnji. Kakor je pri godbah običaj, šele za nazaj dojemamo, kaj smo slišali in gledali, kaj preslišali in spregledali. Druga godba si je upala, včasih prej intuitivno kot resnično domišljeno, večkrat zaradi nuje zapolnjevanja programa, na isti oder sopostaviti različne glasbe različnih praks, kar je pozneje med žanrsko profiliranimi poslušalci marsikdaj povzročilo negodovanje in celo utrjevalo glasbene hierarhije in diskriminacijo med glasbami, kar ni bil njen namen. To preseganje ločnic in snubljenje poslušalcev k radovednosti je še danes njena odlika. Z njo je ta prostor začel »odkrivati« glasbe, se ob njih poučevati, zabavati, plesati, premišljevati. Zapolnjevala je vrzel in bila pomembna promotorka tistih glasb, ki jih v živo prej ni bilo mogoče slišati, še na radijskih postajah ne. Ob njih je publika kopičila svoj kulturni kapital in tudi poglobljala vednost o godbah. To so počeli vsi – glasbeniki, novinarji, promotorji, glasboljubci in melomani. Začetna odprtost Druge godbe do akterjev na »sceni« je med drugim podarila tudi prvo večjo javno predstavitev neodvisnega sodobnega plesa v Sloveniji. Komaj ustanovljeni Plesni teater Ljubljana mladih plesalcev in plesalk, zbranih okrog koreografije Ksenije Hribar, je svoje *Alpsko sanjarjenje* (1986) uprizoril ravno na Drugi godbi.

ČAS PRINAŠA SPREMEMBE

Druga godba se je v devetdesetih letih iz mednarodne prireditve preimenovala v mednarodni glasbeni festival po tujih vzorih. Po umiku Glasbene mladine Slovenije se je pravno preoblikovala v zasebni zavod in postala članica evropskega mreže festivalov world music, EFWMF. Program je čedalje bolj gradila na pop zvezdah world music, ki so za kratek čas prišle do predvajanj videov na MTV, in ravno prek njih je navzven postala prepoznavna kot festival *world music*. Na programu je sicer ohranjala jazzovske izvajalce, novo umetno glasbo, alterrock, nove didžejske plesne glasbe, reggae, vendar je festival skoraj docela posvojil dominantni diskurz v polju *world music* (vodilne glasbenike, ki jih je lansiralo omrežje) in s tem tudi ožil izvirne programske vsebine. To je eden od paradoksov tega domnevno glasbeno širokega polja: tipalke steguje v vse kote sveta, jih geografsko odkriva prek glasb in izvajalcev, razkriva širšemu občinstvu, glasbeni zvok, njegovo oblikovanje in načini predstavljanja pa so si vse bolj podobni. Načini predstavljanja v polju *world music* so postali standardizirani vzorci za poudarjanje glasbene različnosti in lokalnosti. Po letih izjemnega množičnega obiska koncertov v Križankah, ko je festival uvel svetovno kubansko evforijo, MTV zvezde iz tretjega sveta, zlasti Afričane (Salifa Keito, Cheba Khaleda, Yousouja N'Dourja in Cesario Evoro), je postal prvi in vodilni slovenski festival *world music*. To sicer nikoli ni bil v celoti, a to je bila njegova prevladujoča podoba v 21. stoletju, ki se je otepa še danes. Ne glede na to je velik prispevek Druge godbe še zmerom njeno redno posredovanje izbranih koncertov glasb in glasbenikov iz Afrike, tudi po tem, ko se je množična zagretost javnih uslužbencev za rajanje ohladila ali pa se ciklično vrača, kakor na koncertih etiopskega maga Mulatuja Astatkeja ali nigerijske pevke Nekke.

Osrednje prizozišče dogajanja Druge godbe so bile desetletja Križanke. Godba je ohranjala izvirno tematsko strukturo zaporednih nekaj festivalskih tematskih dni v tednu, občasno se je z manjšimi koncerti selila v druge prostore, poskušala organizirati cikle koncertov med letom. Se kdo še spomni »diskoteke« Dakota v začetkih BTC-ja in brutalne, neposredne rap atake benda Fun-Da-Mental leta 1996?

Toda medtem se je pri nas z lomastenjem vsepovprek spremenilo marsikaj: kulturna politika, medijska krajina in uredniške politike, ki hlastajo za trendovskim in banalnim, poslušalske navade, kupna moč dolgoletnih rednih odjemalcev, izobražencev in študentov, pojavila se je »svobodna konkurenca« drugih prirediteljev koncertov, ki so predstavljali bolj specializirane ali trendovske glasbe, ki jih je Druga godba neredno vključevala v svoj program. Temu izzivu ni bila vedno kos ali pa ji je ob izvrstnem programu zagodlo muhasto vreme, ki je odgnalo občinstvo in povzročilo hudo finančno izgubo, kar je lahko za zavod in festival, ki je sicer redni prejemnik javnih sredstev, pogubno.

PRISILJENI V GOSTOVANJA

Tu se dogajajo paradokse reči, z *world music* je Druga godba prodrla v redni program Cankarjevega doma in doživela javno potrditev, ne glede na osebne povezave in »dvojno funkcionarstvo« dolgoletnega vodje festivala. Cankarjev dom je nekaj let s sofinanciranjem ali soproducentstvom

dogodkov reševal finančno konstrukcijo festivala v težavah. Po drugi strani tuji mediji in novinarji iz polja *world music* Drugo godbo že nekaj let redno uvrščajo med najprodnornejše manjše festivale v Evropi, kar pri nas ne šteje oziroma prej vzbuja sum. Festival je v preteklosti tudi uspešno kandidiral za evropska sredstva, bil je med prvimi, ki se je povezoval z drugimi sorodnimi prireditelji, kar je danes nenadoma izjemno razvpit princip delovanja, novi čudežni recept posrednikov in producentov kulturnih dogodkov, o čemer bi ravno Druga godba povedala marsikaj, zlasti o realnih učinkih teh rabot.

DRUGA GODBA SI JE UPALA, VČASIH PREJ INTUITIVNO KOT RESNIČNO DOMIŠLJENO, VEČKRAT ZARADI NUJE ZAPOLNJEVANJA PROGRAMA, NA ISTI ODER SOPOSTAVITI RAZLIČNE GLASBE RAZLIČNIH PRAKS, KAR JE POZNEJE MED ŽANRSKO PROFILIRANIMI POSLUŠALCI MARSIKDAJ POVZROČILO NEGODOVANJE IN CELO UTRJEVALO GLASBENE HIERARHIJE IN DISKRIMINACIJO MED GLASBAMI, KAR NI BIL NJEN NAMEN. TO PRESEGANJE LOČNIC IN SNUBLJENJE POSLUŠALCEV K RADOVEDNOSTI JE ŠE DANES NJENA ODLIKA.

Tisto, kar ostaja starega, je, da Druga godba s svojimi prireditvami vedno gostuje v drugih prostorih in se zaradi različnih aranžmajev vsako leto znova pogaja in išče skupni jezik z upravitelji javnih ali skupnostnih prostorov, naj gre za javne zavode ali združbe z Metelkove. Lani je na sodišču izgubila pravdo s Festivalom Ljubljana glede nejasnega računanjanja uporabnine Križank. Njen argument je bil, da bi morali v primeru uporabe javne kulturne infrastrukture prireditelji, ki so izvajali javno podprtih kulturnih programov, plačati le dejanske dodatne stroške, ki nastanejo z uporabo javnih prostorov. Sodišče ni upoštevalo njenih argumentov, zato pa je – tudi na podlagi teh pritožb – Ministrstvo za kulturo leta 2013 v tej smeri vsaj popravilo zadevni 75. člen *Zakona o uresničevanju javnega interesa v kulturi*. To so pa druge zgodbe mednarodnega festivala v mestu, ki želi tekmovati z drugimi za najlepše, najbolj kulturno. Prireditve namesto v Križankah zdaj gostuje drugje in sklepa priročne koprodukcijske dogovore za izvedbo. Na podlagi tega Druga godba scompra nomadsko zgrajeni program in ga priklopi na trende. Njen programski odbor še zmerom vsako leto sestavi zgleden program, ki se počasi odmika od starejšega modela, ki ji je v »zlatih časih« zagotavljal množičnost. Teh »zlatih časov« pravzaprav nikoli ni bilo. Festival zato išče nove načine predstavljanja, od dvodnevne maratona do strnjenosti v treh dnevih v različnih prostorih, kar je izvedbeno lažje, a jemlje energijo. Druga godba je nujno potrebovala nov način koncertno-festivalskega predstavljanja vsebin. Tuhtanje po nekaj poskusih preнове v minulih letih in sedanje tveganje, v katerega je bila prisiljena, se je izplačalo. Povzroča pa tudi nesporazume, ki so plod razvad dolgoletnih in novih obiskovalcev. Vedno je vmes tudi kakšna organizacijska nerodnost in togost.

SAMOUPRAVNO URESNIČEVANJE INTERESOV

Ne nazadnje, na Drugi godbi še vedno zaslišite godbo, ki je drugje ne boste. Tudi debatira se o njej, tehtno, kritično, informativno. Pravzaprav je še huje. Za začetek boste slišali godbo, ki ni zavezana anglofonskemu gospostvu na dveh celinah in posnemanju dominantnega vzorca, ki ga oponašajo mnogi. Na organizacijski in programski ravni Druge godbe vendarle izgleda, da je stari model samoupravnega uresničevanja interesov v kulturi aktualnejši, kot bi si posamezni akterji na področju glasbene produkcije v tem prostoru upali priznati.

Nič nas ne sme presenetiti, razen v godbah. ■

31. DRUGA GODBA

Tako kot že nekaj zadnjih let, se tudi tokratna izdaja Druge godbe koncentrira na zadnji majski vikend. Ta se začne pravzaprav že v četrtek zvečer, ko bosta v Klubu CD nastopili Aziza Brahim in Noura Mint Seymali, v baru Pritličje pa bo plesne ritme sukal didžej Dennis Dovell. Pravi šus se začne seveda v petek – Hindi Zahra in Tune-Yards v Kinu Šiška, Yasmine Hamdan v Gala Hali, Hayvanlar Alemi v Channel Zero, Sons of Kemet v Menzi pri koritu, DJ-program Global Club Music Network – DJ Ops & D. Watts Riot v Klubu Gromka. Sobota pa je takšna: Madame Baheux v Klubu CD, Božo Vrečo ter Silvia Perez Cruz & Toti Soler v Linhartovi dvorani, Katalena ter Canzoniere Grecanico Salentino v Kinu Šiška, za konec pa še Batida v Stari mestni elektrarni.





● ● ● KNJIGA

Stendap med platnicami

URŠKA STERLE: **Dnevnik dvornega norca.** Škuc (Zbirka Vizibilija), Ljubljana 2015, 80 str., 18 €

»Rojstvu« dvornega norčka smo bili priča že v drugi avtoričini kratkoprozni zbirki *Večno vojno stanje* (2010) v zgodbi z enakim naslovom kot pričujoča knjižica, toda naboj »kričača« je nosila že njena za fabulo nominirana in z zlato ptico nagrajena prvenka *Vrsta za kosilo* (2006). Vendar pa očitni razliki s predhodnima kratkoproznima zbirka *Dnevnik dvornega norca* prinaša v večji sklenjenosti besedila, sestavljenega iz enajstih epizod, ki funkcionirajo tudi kot samostojne kratke zgodbe, ter umiku prvoosebne lezbične pripovedovalke, ki tokrat daje prednost naslovni norčevski perspektivi, poslanstvu razgaljanja cesarjeve nagote in topoumnosti slovenske drhali. V avtoričini prepoznavni satirično-groteskno-parodični pisavi uziramo domišljeno jedkanico slovenskega tu in zdaj.



Besedilo se brez usmiljenja loteva domala vseh področij življenja, od družbenega »moralnega propada« do »Velike Gospodarske Krize«. Gonilo tega satiričnega dnevnškega prehoda po deželici naši so paradoksi, sprenevedavosti, sprevrženosti in druge lokalne posebnosti, dodatno izoblikovane ob trku z globalizacijo, tehnizacijo, kapitalizmom.

Dogajanja, razen ključne peripetije – tragične in bizarne smrti Tajnice, ki uokvirja esejistično srž knjige, tako rekoč ni. Pač pa je pred bralcem natančen uvid v vsakdanje prakse in praktike in podvige slovenskega življa. Na primeru življenjskih usod Tajnice, Krote in njene matere ter Male živali, ki predstavljajo tri značilne prototipne posameznike, avtorica nastavlja množstvo drobnih zrcalc prevladujoči ideologiji, zajedeni v vseh koticih »slovenskega javnega in zasebnega«, tokrat zlasti povprečnega, značilno slovenčjskega. Tajničino usodo, ki že na začetku premine »pod kupom ekskrementov poznega kapitalizma«, lahko beremo kot groteskno podobo propada starega (socialističnega) delavstva, v Novih časih zastrupljenega z idejo Napredka kot življenjskim smotrom; ohola Kropa je predstavnica žlahtno komolčarske, oportunistične, podkupljive, povzpetniške (tajkunske) družbene linije, ki se po svoje znajde tudi v tako skrajnih razmerah, kot so »patentirane« Revolucije; njena mati je plemenita nadaljevalka izročila kulta trpečih, čemernih, jadikujočih slovenskih Mater; Mala žival pa zastopa razvajeno in zatorej letargično, depresivno mladino, ki tudi po osebnem moralnem očiščenju ostaja »cmerava mevža«. Poleg teh »protipinj« nastopa še nekaj stranskih likov: Komedijant, ki šale uničuje kot za šalo, a ga ima občinstvo »božjastno rado«, najmlajši Revolucionar, »novi malik«, ali pa razvpiti Katimir Blaženi ipd., ki besedilo še krepkeje vpenjajo v aktualno družbenopolitično stvarnost, a hkrati vsi postajajo alegorija *per se*.

Dnevnik prinaša temeljito razkrinkavanje ne le aktualne stvarnosti, temveč tudi vzvodov, ki so jo oblikovali. Tranzicija, politika, gospodarstvo, izobraževanje, kultura, ekologija, novi mediji, zaposlovalne politike, individualizacija, medosebni odnosi, medgeneracijski prepad in komunikacijski šumi, sociala, sodstvo, družbena iniciativa, revolucionarna gibanja, kapitalizem, korupcija, klientelizem, nepotizem ipd. so pojmi, s katerimi je mogoče tematsko zaobjeti snovno razsežnost knjige, bore malo pa povejo o natančnosti uvida in jezikovni nabrušenosti, s katerima so ti pojavi ujeti med platnice. Zavoljo domala aforistične zgoščenosti tako rekoč sleherne misli te satire ob koncu knjige na vsega hudega vajenih bralskih brbončicah ne ostane tisti vse pogostejši priokus, da je prisostvoval še enemu poskusu nategnitve (morda solidne) kratke zgodbe na roman. Utegne nas prevzeti osuplost, da je v časih vsesplošne resignacije nad kakovostno družbeno kritiko vendarle mogoče napisati družbeno tehtno in sočno besedilo, četudi v slogu stendap performansa, ki ga avtorica tudi sicer prakticira. Knjiga je, kljub motivni paberkovarnosti z jasno tendenco po prerezu perečih fenomenov stvarnosti, še kako aktualna.

Trpko ironijo, pogosto privedeno do sarkastičnih leg, Urška Sterle najpogosteje dosega s parodijo diskurzov, tudi tistega, za katerega smo nekoč poznali besedo novorek, le da ima tokrat kapitalistični predznak, pri čemer avtorica učinkovito izkorišča vse jezikovne registre (od visokega do najnižjega) ter njihove izrazne potenciale.

Dnevnik dvornega norca je po učinku soroden grotesknim kratkim zgodbam tipa »Zadnja postaja« ali »Dolgčas« iz avtoričinega prvenca in se uvršča med čtiva za večkratno uporabo. A kaj, ko je »branje do dreves genocidnih knjig« danes povsem preživeto.

DIANA PUNGERŠIČ

● ● ● KNJIGA

Delavnica pod strašnim nebom

IVO SVETINA: **Strašni delavci.** Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), Ljubljana 2014, 134 str., 24,94 €

Na naslovnici najnovejše Svetinove pesniške zbirke *Strašni delavci* se z nepregledno belino bori ogleno črno obrobljena silhueta pesnika, ki si podpira glavo in strmi v prelomljen grški steber – simbolika z nje kar kriči in oblublja pomensko bogato zbirko, ki predstavlja precejšen zalogaj tudi (literarno)zgodovinskim navdušencem. Postopno razkrivanje konteksta se začne že z markantnim naslovom: skovanka »strašni delavci« je izposojena pri Rimbaudu, simbolistu, ki je s svojo poezijo – tej lahko mirne vesti rečemo kar vihrava eksplozija – pečat pustil tudi v ustvarjanju Iva Svetine. To je tudi edina medbesedilna navezava v zbirki, ki je posebej razložena z opombo, nepregledno število ostalih pa ostaja prevlečeno s tančico skrivnostnosti in se razkriva vsakomur drugače.

Za lažji pregled so pesmi razdeljene v štirinajst poglavij oziroma tematskih sklopov, ki imajo vsak svoje ozadje. Nekateri so bolj jasni, drugi malo manj, kar je odvisno predvsem od kulturnega horizonta bralca. V največjo pomoč pri razbiranju so lastna imena, ki jih v zbirki ne primanjkuje – Svetina v svoje pesmi vpenja zgodovinske osebnosti (Balzac, Keats, Shelley, Ginsberg, Rilke, Feltrinelli, Kopernik, Macha), božanstva (Anubis, Afrodita, Andromeda) in antične junake (Odisej, Telemah, Penelopa), poseben status pa imajo simbolisti, ki so povečini omenjeni posredno. V *Strašnih delavcih* je močno prisotna dediščina simbolizma; najdemo verze o Mallarméju in Valéryju, »barve se mešajo z glasovi in glasovi z vonji: / sinestezije so ga prikovala ob Učitelja«, pa tudi o najslavnejšem simbolističnem simbolu – pahljači, ki je »perutnice bitja, ki nikdar ne poletí«, njihov vpliv pa se zrcali tudi v slogu pisanja.

Ogromno je estetike grdega, ki ima seveda svoj namen; če smo imeli pri Baudelairu gnijoča trupla, imamo pri Svetini »posiljena otroška stegna, / razčetrverjena telesa«. Svetina je mnogokrat brutalno okruten in ravno ta grafičnost nasilja



spodbode in prebudi iz območja varnega, rutinskega branja ter potencira že tako močne in izrazite podobe (»V poldrugem metru / snega, posutega s finimi smrekovimi iglicami, / kamor so zagreblj lisice in zadržirane veverice«). Seveda pa je to samo eden od aspektov njegove poezije, prav tako učinkovito zna biti ciničen (»Onstran pa sladko življenje, / še po smrti srkajoče dry martini«; »Vračam se v reko, v kateri sem že stal, / tega mi ni bilo treba prebrati v knjigi«), lirsko (»da je maj in Karel Hynek Mácha in opoj«) ali epsko navdahnjen (»idila, vredna heksametrov«; »zakoni so, četudi so jih zapisali ljudje / besedne igre bogov / prerivajočih se na ledenih špicah Olimpa«).

Oblikovno so pesmi napisane v prostem verzu, toda Svetina v zapisu ohranja obliko kitic, in čeprav rime praviloma ni, nekateri elementi ustvarjajo pridih klasične poezije; to so predvsem pogoste poosebitve (»in noč je zalila / truplo vrh piramide in otrokom zaukazala, / naj se skrijejo v ogenj – / soj njihovih oči bo zapisan v risbo galaksij«) in inverzije (»četudi zanj je bilo rezervirano nebo«).

Strašni delavci so pomensko razkošna zbirka, in čeprav je njena enigmatičnost na trenutke skorajda strašljiva, je obenem nagrajujoča in polna domislic, citatov, navezav, aktualizacij in kritičnih pretresov. S svojo raznolikostjo tematik ter s časovnimi in geografskimi skoki poskuša odpirati nova okenca v stare svetove, kar ji včasih uspe bolje, drugič slabše. Zbirki škodi predvsem njena dolžina, ki je ob takem viharju referenc predimenzionirana, zato se poezija mestoma izgublja sama v sebi, postaja monotona in daje občutek »že videnega«, kar ji odvzame veliko začetne ostrine in surovega čara.

VERONIKA ŠOSTER

● ● ● KINO

Groza in strast na mostu Edmund Pettus

Selma. Režija Ava DuVernay. ZDA, Velika Britanija, 2014, 128 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kinodvor, Kolosej, Planet Tuš in mestni kinematografi po Sloveniji

Znamenitega govora Martina Luthra Kinga »I Have a Dream«, ki je pred dvema letoma praznoval 50-letnico, v filmu *Selma*, biografski rezini iz življenja tega velikega borca za pravice temnopoltih, ne boste slišali. Ne le zato, ker so bile avtorske pravice za uporabo Kingovih smelih govorov že pred leti prodane Spielbergovi produkcijski ekipi, ki naj bi snemala njegovo biografijo – ta slavna pastorjeva »pridiga« bržkone tako ali tako ne bi našla poti v film, ki poskuša velikega Kinga demistificirati in ga utelesiti v človeka, razpetega med politično in osebno, med njegovo javno funkcijo mnenjskega voditelja in nenasilnega upornika ter njegovo osebno intimo in notranje bitke.

Režiserka Ava DuVernay Kingu (v izjemni interpretaciji britanskega igralca Davida Oyelowy) ne želi postavljati spomenika, zato se omeji le na kratek časovni izsek; ne zajame celotnega loka Kingove mirovniške kariere, ampak se osredotoči na eno ključno, vihravo, dramatično obdobje njegovega življenja, v katerem trčijo različne silnice njegove bitke za boljši, pravičnejši svet. Dogodek pod lupo je miroljubni 87-kilometrski protestniški pohod od Selme, mesteca z večinskim črnskim prebivalstvom, do Montgomeryja, prestolnice zvezne države Alabame (pa tudi prestolnice kukluksklana), ki se sprevrže v nasilno obračunavanje policije s protestniki. Razmere v Selmi so kritične: čeprav je zvezni zakon iz leta 1964 prepovedal rasno segregacijo in črnskem prebivalstvu podelil volilno pravico, nazadnjaške lokalne oblasti z različnimi diskriminatornimi ukrepi in ustrahovanjem preprečujejo temnopoltim, da bi se vpisali v volilni imenik, lokalna policija in pravo pa, namesto da bi zavarovala ranljivo črnsko skupnost pred nasiljem belcev, vztrajno ščitita bele agresorje. Martin Luther King se zato odloči, da bo prav v Selmi bil svojo naslednjo bitko za državljanske pravice temnopoltih.

Veliko očitkov filmu je letelo na domnevno sporen prikaz lika in dela predsednika Lyndona B. Johnsona, ki v filmu pohodu





sprva ostro nasprotuje in pri FBI celo sproži preiskavo, namenjeno ohromitvi Kingove kampanje. O tem, kaj je res in kaj ne, naj sodijo zgodovinarji, dejstvo pa je, da Ava DuVernay, s tem ko postavi Lyndona v vlogo cincajočega, kompromisarskega politika, vzpostavi učinkovit antagonistični trikotnik med črnskimimi aktivisti, ki se borijo za svojo stvar, lokalnimi oblastniki, ki se upirajo izvajanju zakona, ki pravice črncev izenačuje s pravicami belcev, in vrhovno oblastjo, ki poskuša žonglirati med obema skrajnostma. Ta trikotna struktura v filmu vnaša dramsko napetost in ohranja Kinga v vlogi najbolj zaslužnega za končno ureditev volilnih pravic Afroameričanov.

To pa še zdaleč ne pomeni, da ima King v tem filmu apriorni status nedotakljivega božanstva. S tem ko se režiserka omeji na en sam (a zelo reprezentativen) izsek iz Kingovega življenja, nastane v filmu prostor za nekaj več intime pa tudi nekaj več ženske prisotnosti, kot je sicer navada v filmih te sorte. King v interpretaciji Ave DuVarney ostaja nesporni heroj, karizmatični in pogumni vodja civilnodružbenega gibanja, ne pa tudi brezmadežni svetnik. Film ga slika kot človeka iz mesa in krvi, človeka, ki ga razjedajo dvomi, človeka, ki ob porazih izgublja voljo do boja, in človeka, ki ima resne težave s seksualnimi aferami.

Velika odlika režije je, da v vseh teh nevralgičnih točkah pripovedi ostaja izjemno subtilna. Ava DuVernay pripoveduje potrpežljivo, zadržano, prizemljeno, z veliko neizgovorjenih besed in popolnoma brez senzacionalizma. Kinga ne poskuša ne povzdigniti ne demonizirati, le spustiti na zemljo in počlovečiti, in to na kar se da dostojanstven način. Izjemno lepo so zrežirani tudi prizori nasilja – tako prizor bombardiranja baptistične cerkve, v katerem so življenje izgubile štiri deklice, kot prizori spopadov med aktivisti in policijo na mostu Edmund Pettus. Že uvodni posnetek, v katerem film šokira z nenadno eksplozijo, ki zareže naravnost v sredino stavka nedolžnega brbljanja male deklice, gledalca v trenutku prestavi iz pozicije pasivnega opazovalca časovno, geografsko in čustveno oddaljenega dogajanja v vlogo priče, ki naj na lastni koži občuti vsaj delček groze nesmiselnega nasilja, s katero so morali vsak dan živeti prebivalci Selme. Nasilni prizori na mostu so podani s podobno senzibilnostjo: z veliko neposrednostjo, a z večjim poudarkom na duševnih kot na telesnih ranah – režiserka raje prikazuje grozo, nemoč in ponižanje na obrazih pretepenih kot njihovo kri in živo meso, a pri tem ne izgubi niti kančka ostrine in udarnosti.

Selma se gleda včasih kot politični triler, včasih kot intimna drama in včasih že skoraj kot stilizirana grozljivka. Tematika, ki jo obravnava, se morda na prvo žogo zdi preveč zaprašena in slovenskemu gledalcu preveč oddaljena, a film se posebej dobro odreže prav na tej točki: če kaj, potem poskrbi, da sta groza, ki pronica v vse pore življenja črnskega prebivalstva na jugu ZDA, in strast, s katero se za boljši jutri borijo aktivisti, otipljivi, nalezljivi in presenelljivo aktualni.

ŠPELA BARLIČ



O NENEHNO UMIRAJOČI KNJIGI

ALJAŽ KRIVEC

Če pričujoče besedilo prebirate na spletni strani, ste najbrž spotoma ugotovili, kdaj izide naslednja številka *Pogledov*, morebiti ste po novem poučeni tudi o prispevkih s sorodno vsebino in drugih prispevkih pišočega. Verjetno vam je v oči padel kakšen oglas, minuto pred tem ste preverili e-pošto, mogoče boste to storili še večkrat – kar med branjem tega besedila. A naj ta opis ne zavede. Obstaja velika verjetnost, da ste, oboroženi s pametnim telefonom, tablico in prenosnim računalnikom, pobrskali za nizozemskim piscem in njegovo knjigo, četudi ste hrati v rokah držali tiskano izdajo dotičnega časopisa.

Nekako tako bi bilo mogoče ponazoriti bistvene zaključke van der Weelove raziskave. Ne spreminjajo se zgolj mediji, ki nas obdajajo, temveč tudi naša besedilna zavest, ki je začela sovpadati z naravo medmrežja. Slednje pomika bralca od paradigme dolgih in poglobljenih besedil, ki zahtevajo temu primerno branje, kot alternativo pa ponudi kopico bolj ali manj natančnih in skrajno zgoščenih informacij. Te pa so le delček mozaika prebranega, ki se (z »brskanjem in klikanjem«) vzpostavi za vsakega bralca na novo. Lahko bi zaključil, da je tako znanje od dobrega poznavanja ene tematike prešlo k pavšalnemu poznavanju širokega nabora področij.

To nima opraviti zgolj s spremembo naše besedilne zavesti, temveč postaja nujen element vsakodnevnega sprejemanja informacij. Avtor opozarja, da je za kritično opredelitev do neke vsebine v digitalnem redu pristojen bralec sam. Medmrežje je, zaradi izredno nizkega praga dostopa, kvalitativno nehomogen prostor. Za (tudi navidezno strokovnimi) prispevki se lahko skrivajo uporabniki s takšnim in drugačnim znanjem in nameni. Van der Weel tako opozarja na razmah amaterizma in na preštevilne zapise – okruške, ki bralcu sami na sebi ne ponudijo veliko, mogoče pa spodbudijo njegovo željo, da se o neki tematiki pouči sam. Kot izjemo avtor izpostavi profesionalne medije, ki le prenesejo svoje skrbno urejene prispevke s papirja na splet. Vendar pa se zdi, da je na tem mestu treba dodati, da je nehierarhičnost spleta (ki za zdaj do neke mere še velja) tudi tista, ki daje glas

AVTORJEV ERUDITSKI ZAMAH ZAHTEVA VSAJ BEŽNO POZNAVANJE ZGODOVINE, KNJIGE KOT MEDIJA IN NEKAJ OSNOV O INFORMATIKI.

sicer spregledanim alternativnim glasovom – žvižgači bi brez internetnega dostopa bržkone dosegli neprimerno manj.

Toda kako se sploh opredeliti do novega informacijskega reda, ki je v našem vsakodnevnem življenju tako zelo prisoten? Najprej bi bilo treba vnmear pustiti etične in kvalitativne sodbe, ki se po avtorjevem prepričanju napajajo iz strahu pred novimi tehnologijami. Kakor je Platon do pisave čutil zadržke, saj bo ta povzročila pešanje posameznikovega spomina, in kakor so kritiki Gutenbergovega izuma videli nevarnost razvrednotenja besedila, tako se tudi kritiki e-branja radi sklicujejo na svojo čustveno navezanost na papir in opozarjajo na bralčevo razpršenost pozornosti ob branju besedila v okviru elektronskih medijev.

Platon je imel prav, Homerja zna dandanes bržkone le malokdo na pamet, tudi kritiki tiska so se morali soočiti s porastom trivialne literature in shematskim opremljanjem knjige, vendar pa znamo v pojavih pisave in tiska vsi kaj hitro najti nesporno dobre lastnosti in najbrž bomo lahko podobno nekoč odgovorili kritikom e-branja. Tako dolgo napovedovana »smrt knjige« na dolgi rok ni nič nenavadnega, ne nazadnje zgodovina knjige kot medija predstavlja le delček zgodovine zapisane informacije, da o govornih besedi sploh ne govorimo. Bistveno je namreč razumevanje medija, ki nosi besedilo, in prav tu se pojavi glavna težava prenosa, ki se odvija in se bo odvijal še bolj bliskovito. Zaradi naše posvojitve reda knjige namreč poskušamo vse modalnosti tiskanega besedila prenesti v novi medij, čeprav se ta ponaša z drugimi zakonitostmi, ki jih moramo šele dodobra spoznati. Naše delo je pri tem oteženo, saj bi bilo nove medije treba opazovati z določeno distanco, kar pa je, zaradi njihove vpletenosti v našo vsakodnevno življenje, onemogočeno. Kako



Adriaan van der Weel

naj sploh pišemo o novi tehnologiji, če jo hkrati uporabljamo za raziskovanje naše teme in zapisovanje rezultatov?

Prav to nerazumevanje se najbolj očitno kaže na institucionalni ravni. Način dela v izobraževalnih institucijah ne odraža življenja, ki ga poznamo od doma. V šolah še vedno vlada red knjige, preverjanja znanja niso prilagojena novi besedilni zavesti, poučevanje z novo tehnologijo pa je prej izjema kot pravilo. S podobnim problemom se sooča tudi (slovensko) knjižno založništvo, ki le počasi stopiclja po poti e-knjige, ki bi lahko na neki točki popolnoma izrinila tiskano. Miha Kovač v spremni besedi posredno opozori na neskladnost med slovenskim in tujim založništvom. Slednje bi lahko, brez pravočasnega ukrepanja, zamajalo domače založništvo, s tem pa zadalo tudi udarec slovenski pisani besedi.

Toda pustimo fatalizem ob strani. Kljub vsemu gre za predvidevanja, ki jih sicer moramo upoštevati, vendar pa ne odražajo nujnega razvoja dogodkov. Van der Weel se vendarle osredotoča predvsem na razvoj besedilne zavesti. Zanimajo ga oralna kultura, prve pisave, papirus, pergament, kodeksi, tiskana knjiga v različnih stopnjah razvoja in zadnja velika prelomnica – razvoj sodobne tehnologije. Vse navedene teme so popisane z natančnostjo, ki ničesar ne prepušča naključju in se lahko ponaša s številnimi referencami. Knjiga bo morebiti presenetila s popisom nenavadno dolgega in razburljivega razvoja računalniške in internetne tehnologije, z ugotovitvijo, da medij, na katerem je najti besedilo, odločilno vpliva ne samo na način branja, temveč tudi na družbeno dogajanje in celo razvoj človeških možganov. Avtorjev eruditski zamah zahteva vsaj bežno poznavanje zgodovine, knjige kot medija in nekaj osnov o informatiki, vendar pa hkrati bralca s ponavljanjem bistvenih informacij in potrpežljivostjo tudi nekoliko razvaja – če nam kaj slučajno, uide pa so tu še vedno spletni iskalniki. ■

ADRIAAN VAN DER WEEL

Spreminjanje naše besedilne zavesti

PREVEDLA DUŠANKA ZABUKOVEC

CANKARJEVA ZALOŽBA (BRALNA ZNAMENJA), LJUBLJANA 2014, 253 STR., 29,95 €



Kdor hoče kosilo, mora postati surov

Prvi maj je zagoneten praznik. Predvsem zato, ker smo vajeni misliti, da je zelo preprost. Da ga razumemo, da vemo, kaj predstavlja, da vemo, kaj emanira, da vemo, glede česa v zvezi z njim se bo kdo sprl, kaj se bo komu zdelo vredno praznovati in na čigavo udeležbo lahko računamo na tradicionalnem sindikalističnem kresu na Rožniku. Šele zlagoma, vsako leto nekoliko opazneje, smo pripravljeni razumeti, da je – kot vse, kar je povezano z delom – tudi njegov praznik po tistem spremenil svojo naravo, da je pridobil podtone, ki jih je treba privleči na površje in razbrati, na kaj opozarjajo.

Prvi maj, kakršnega smo poznali v tranzicijskih devetdesetih, protopraznik srednjega in ne toliko delavskega razreda, s tem pa protopraznik prostega časa. Praznik kresovanj in vrtnih zabav z žarom, praznik malega uniona in čevapčičev, praznik podaljšanih vikendov v Poreču, praznik tenisa, sprehodov, posedanja in pomenkovanja. Praznik dela, ki je opozarjal, da delo cenimo zato, ker implicira tudi počitek. Praznik, ki v sebi nosi spomin na to, da smo se dolgo borili in da je boj zdaj končno izborjen: boj za to, da se šolamo, da si s šolanjem prislužimo možnost za delo, z delom pa pravico do varčno, a udobno odmerjenega nedela. In tega je zdaj konec.

ENA NAJVEČJIH TEŽAV V ZVEZI S PREKARIATOM ŠE VEDNO OSTAJA POMANJKANJE RAZREDNE ZAVESTI OZIROMA TO, DA SE VEČJI DELEŽ TISTIH, KI MU PRIPADAJO, Z NJIM NE IDENTIFICIRA, MARVEČ SE IZ NEZNANEGA RAZLOGA IDENTIFICIRA Z RAZREDOM TISTIH, KI ŽIVIJO NA NJEGOV (TJ. NAŠ) RAČUN.

Prežitki starodobnih prvomajskih slavij s konca rajnkega 20. stoletja so danes bolj kot karkoli drugega prvovrstna metafora starajoče se države in njenih demografskih kakofonij. Praznik dela zadnja leta namreč pripada skoraj izključno še mladim upokojujencem in tistim, ki bodo to postali v naslednjih letih, zadnja leta svoje karijerne poti pa preživljajo predvsem tako, da poskušajo na vsak način potrošiti vse dopuste in nadure, ki so si jih prikopali za časa svojega aktivnega udejstvovanja v svetu dela. Dela prost dan torej pripada tistim, ki koncept dela prostega dne poznajo, razumejo in z njim živijo. Vsi ostali delamo dalje. Brez celokupnega razumevanja koncepta praznika.

Od nekdanj gojim prepričanje, da se je za preživetje srednjega razreda nujno boriti, saj srednji razred predstavlja optimalno etično izhodišče, med drugim ravno zaradi koncepta prostega časa. Pripadniki srednjega razreda so namreč tisti privilegiranci, ki imajo dovolj, da jim ni treba niti zavisti ali lakomnosti niti nečloveškega truda, hkrati pa premalo, da bi bili s svojim imetjem obremenjeni in bi ves svoj čas investirali v paranoidno obrambo svojega denarja. Pripadniki srednjega razreda so ljudje, ki imajo tako denarja kot časa ravno toliko, da jim nanju ni treba misliti in lahko mislijo na pomembnejše stvari. Kadar delajo, lahko spočiti mislijo na svoje delo, na tisto, kar je v delu namenjeno drugim, in na tisto, kar v njem pripada njihovim osebnim samorealizaciji, kadar pa počivajo, imajo čas drug za drugega in kakovostne medčloveške odnose, sredi katerih rastejo tako pomenki o zasebnem kot pomenki o javnem, iz katerih rastejo zamisli za izboljšave, ki se na drugi strani spet prelivajo v delo kot delo za družbo, za njeno stabilnost in blaginjo.

Zato se mi zdi največja nevarnost pri vnovičnem premišljevanju prvega maja gledati nanj kot na praznik lenuhov. Eden izmedličnih fašistogenih modnih



KATJA PERAT

dodatkov k načinu, na katerega se kot družba mislimo, je namreč diskreditacija s pomočjo koncepta lenobe. Blatenje vseh, ki so določene delavske pravice obdržali tudi v 21. stoletju, z argumentom, da je računati nanje šibkost, kakršne si dostojen človek ne bi smel privoščiti, in da mora vsak, ki ne bi rad obveljal za slepo črevo družbe, delati toliko, kolikor zmore, zmore pa vsak človek bistveno več, kot si lahko predstavlja. Z delavskimi pravicami, cenjene in spoštovani, ni čisto nič narobe. Narobe je to, da jih naraščajoč segment za delo usposobljenega in delujočega slovenskega življa nima.

Prekarni delavci smo namreč delavci, ki nenehno delamo. To seveda ne pomeni nujno, da delamo dobro in naredimo veliko, pa vendar je v naš *modus operandi* vpisano, da je treba nenehno rovariti, gledati na vse kot na potencialen biznis in na vsakogar kot na potencialnega delodajalca, predvsem pa se je nedopustno kadarkoli sprostiti. Sproščen človek je namreč mrtev človek. Prekarec, ki določeno količino časa ne dela, je iz obtoka. Je človek brez zvez, človek, za katerega ne bo nihče jamčil, predvsem pa zanj ne bo jamčilo njegovo delo, njegova vsem razvidna prizadevnost, delavnost, njegov neusahljiv zanos in neomahljiva ambicioznost. Kot v filmu *Howards End*, v katerem na začetku 20. stoletja obubožani mladenič dobro situiranemu dekletu razloži, da imajo iste geste pri ljudeh različnih družbenih razredov radikalno nasprotno simbolno vrednost in potegnejo za sabo radikalno nasprotno posledice: ko bogataš zamenja svoje življenjsko poslanstvo, to velja za znamenje spremembe življenjskega sloga, po možnosti podložene s tehtnim premislekom, ki ga je obrodilo kakšno leto kontemplativnega počitka, ko pa revež ostane brez službe, to velja za znamenje gotovega propada, saj delo izgubijo zgolj tisti, ki zanj niso sposobni, za nesposobnega človeka pa velja, da mu novega dela nikdar več ne bo nudil noben delodajalec pri zdravi pameti. Medtem ko se marsikaj spreminja, marsikaj ostaja isto, in deprivilegirani družbeni razredi si tudi po stotih letih ne moremo in ne smemo privoščiti, da bi nas kdo zalotil brezdelne.

Aprila so v Mestnem gledališču ljubljanskem začeli uprizarjati Brechtovega *Dobrega človeka iz Sečuana*. Zgodbo morebiti poznate: ne pretirano racionalna, a vsaj načeloma milostna prostitutka Šen Te od bogov, ki brez upa zmage v svetu ljudi iščejo dobrega človeka, dobi nekaj denarja in z njim zažene majhen trafikantski biznis. Ker, kot rečeno, ni pretirano racionalna, a vsaj načeloma milostna, s poslom ne kaže najbolje, in ko zares zariba, si izmisli preobleko: namišljenega bratranca Šuj Taja, hudo racionalnega in niti najmanj milostnega, ki spotoma postane tobačni magnat in kapitalist prvega razreda; Šen Te, kadar se prikaže, pa daje vtis nekoga, čigar dobrote dejanja njenega fiktivnega bratranca niso uspela umazati. Zakaj vam vse to razlagam? Ker je problem paradigmatski in koristen tudi za današnjo rabo. Vsi smo dobri, kadar razmišljamo abstraktno in kadar govorimo o stvareh, ki nas neposredno ne zadevajo. Kadar pa gre za vprašanja našega vsakdanjega kruha, vsi začnemo igrati po pravilih, ki so dana, ki so neposredno na razpolago, ne glede na to, koliko bi jih sicer radi preobračali in kako izprijena se nam zdijo. Če si še enkrat izposodim Brechta: najprej hrana, šele nato morala. Kdor hoče kosilo, mora postati surov.

Ena največjih težav v zvezi s prekariatom tako še vedno ostaja pomanjkanje razredne zavesti oziroma to, da se večji delež tistih, ki mu pripadajo, z njim ne identificira, marveč se iz neznanega razloga identificira z razredom tistih, ki živijo na njegov (tj. naš) račun. Kar je nekoč rekel Steinbeck, še zdaleč ne velja zgolj za Američane: reveži vsega sveta imajo namreč to nenavadno navado, da so se prej pripravljeni videti kot milijonarji, ki preživljajo težko obdobje, kakor pa kot razred izkoriščanih.

Zato je tisto, na kar bi veljalo spomniti v zvezi s praznikom dela, predvsem solidarnost. Neko osnovno zavezništvo, ki bi se ga prekariat lahko priučil iz zgodovine proletariata. Zavedanje, da smo si seveda različni in da je prav, da smo si, kljub vsemu pa nam gre, kot nam je vedno šlo, za skupen cilj. Za pravico do dostojnega življenja. ■