



BOB DYLAN

Zgodba nikoli končanega potovanja

IZZIVI URBANIZMA

**Problemi mesta
in njegove rasti**

KDO JE PRAVI MUSLIMAN?

**Dr. Khaled Fouad
Allam, intervju**

FABULA

**Prestizni
festivalski gostje**

IZ »GOVNA« USTVARITI ZLATO

**Petdeset
odtenkov sive**

DINAMIKA SOČASNEGA SVETA

**Retrospektiva
Borisa Gorenca**

PODČRTANO Z DISCIPLINO

**Gledališki opus
Mateje Kolečnik**

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **David Rockefeller** Trilateral, skupina Bilderberg in skrivnosti stoletnega patriarha
- ☞ **Charlie Hebdo** Politična nekorektnost brez meja
- ☞ **Auschwitz** 70 let po osvoboditvi
- ☞ **Hrvaška** Novi mulci na politični sceni
- ☞ **Pegida** Nemška vstaja proti islamu

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



Delo, d.d., Dunajska 5, SI-1509 Ljubljana, 982934

4-5 DOM IN SVET

6 PROBLEMI

IZZIVI URBANIZMA

Mesto je organizem, ki se nenehoma spreminja. Če katero, potem je Ljubljana eno tistih mest v Sloveniji, ki v zadnjem obdobju doživlja največji razvoj. Kot **Vesni Teržan** razkriva Marko Peterlin, arhitekt in urbanist, ne vedno povsem v skladu s stroko ne z željami njenih prebivalcev. Primere dobre prakse predstavlja **Ilka Čerpes**, arhitektka in docentka za urbanizem na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani, razmislek na to temo pa **Uroš Lobnik**, arhitekt, teoretik, izredni profesor in predstojnik Oddelka za arhitekturo na Fakulteti za gradbeništvo Univerze v Mariboru.

10 DIALOGI

JE PRAVI MUSLIMAN TISTI, KI NE PIJE VINA IN REŽE GLAVE?

Dr. Khaled Fouad Allam v Trstu živi že več kot dvajset let. Rojen je bil Alžiriji, v mesto v zalivu se je priselil kot lektor za francoski jezik. Danes eden najbolj znanih in cenjenih poznavalcev islama v Italiji, avtor številnih knjig in pisec kolumn v dnevno časopisje, je svoje znanje za bralce *Pogledov* zaupal **Agati Tomažič**.

12 FABULA

Čez nekaj dni bodo različna ljubljanska prizorišča gostila literarni festival *Fabula*. Predstavljamo največja imena mednarodnega pisateljskega sveta, ki bodo na festivalu sodelovala »v živo«.

ZVON

15 BOSANSKA BILLIE HOLIDAY

Če sta Mostar Sevdah Reunion in Damir Imamović sevdalinki vrnila zimzeleno patino in intelektualno podobo, ji je Amira Medunjanin vrnila dušo. Pravzaprav, dala ji je svojo. Ni razloga, da **Miroslavu Akrapoviću** tega ne bi verjeli.



16 IZ »GOVNA« USTVARITI ZLATO

Denis Valič je prepričan, da je to mogoče. Dokaz za to je film *Petdeset odtenkov sive*.



17 PODČRTANO Z DISCIPLINO

Aktualna postavitev Ibsenove *Hedde Gabler* v Drami SNG Maribor poleg samostojne specifike v uprizarjanju nakazuje tudi očiten zavoj znotraj režijske poetike Mateje Koležnik. To je natančno razdelala **Zala Dobovšek**.

18 POGLABLJANJE V MEDIJ IN DINAMIKO SOČASNEGA SVETA

Za kompleksen slikarski opus Bojana Gorenca (1956), kot pravi **Vladimir P. Štefanec**, se po eni strani zdi, da korenini v poznem modernizmu, a z mnogimi deli avtor hkrati poudarjeno, včasih celo angažirano detektira sodobne pojave. Tako ne reflektira le 20., ampak tudi 21. stoletje.

19 HOMMAGE JUGOSLAVIJI

Bosanske basni so Tomažu Lavriču na stežaj odprla vrata na Zahod, odlična risba in scenarij ter aktualna in angažirana tema sta navdušila pregovorno izbirčne Francoze, tako da je že leta 1999 po prvi slovenski izdaji album izšel pri ugledni založbi Glenat in spotoma mimogrede pobral še nekaj eminentnih nagrad. O ponatisu legendarnega albuma piše **Iztok Sitar**.

20 ESEJ

NIHČE. NEKDO. KARTOGRAF SVETA.

Shadows in the Night (Sence v noči), Dylanov 36. studijski album, sestavljen iz desetih interpretacij popularnih skladb, malodane ponarodelih skozi glas Franka Sinatre, poslušamo, kot da bi sedeli v sliki Edwarda Hopperja z naslovom *Ponočnjaki*, za šankom, muzika pa bi prihajala iz radijskega aparata, te v novem času navidez redundantne škatlice. Odličen razlog za daljši zapis o Dylanu, katerega avtor je **Nejc Pohar**.

22 KRITIKA

LIRSKA EPOPEJA

Ep Borisa A. Novaka, *Vrata nepovrata*, je po mnenju **Andreja Božiča** zasnovan kot tkanje fragmentov osebnih, posamično doživetih in skupaj preživetih, družinskih zgodb, je filigransko zgrajena stavba majhnih in najmanjših pripovednih, pripovedovanih in znova pripovedovanih, re-konstruiranih drobcev življenja in doživljanja, zgodovine pesnikove rodbine.

KONCERT: Modri 5. Orkester Slovenske filharmonije (Stanislav Koblar)

KONCERT: Jean Sibelius (Tomaž Gržeta)

KINO: Leviatan (Leviafan), r. Andrej Zvjagincev (Špela Barlič)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Korist močnejšega



NASLOVNICA

Orjaški opus Boba Dylana se bere kot priročnik za življenje in preživetje, črna skrinjica 20. stoletja, zgodovinska čitanka, visoka pesem metamorfoz, mimikrije, spreminjanja in postajanja. Foto Dokumentacija Dela

pogledi

štirinajstdnevnik za umetnost, kulturo in družbo
izhaja vsako drugo in četrto sredo v mesecu

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 4

V. D. ODGOVORNEGA UREDNIKA: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
FOTOGRAFIJA: Jože Suhadolnik
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Mededović
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja
NASLOV UREDNIŠTVA
Pogledi, Dunajska 5, 1000 Ljubljana
T: 01/4737 290
F: 01/4737 301
E: pogledi@delo.si
S: www.pogledi.si

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubanec
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Tomaž Prpič,
T: 01/473 75 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@delo.si
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

Vse pravice so pridržane. Ponatis celote ali posameznih delov na katerem koli mediju je dovoljen samo s predhodnim pisnim dovoljenjem izdajatelja in navedbo vira.



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Poglede sofinancirata Mestna občina Ljubljana in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Pogledi so začeli izhajati 7. aprila 2010 v okviru projekta Ljubljana – svetovna prestolnica knjige 2010.

Časopis Pogledi izhaja dvakrat mesečno, julija, avgusta in decembra pa enkrat mesečno dvojna številka. Letna naročnina s 25-odstotnim naročniškim popustom je 49,35 EUR z DDV, za naročnike Dela in Nedela s 40-odstotnim naročniškim popustom pa 39,47 EUR z DDV. V naročnino je vključena dostava na dom na območju Slovenije. Letna naročnina za tujino zajema naročnino in pripadajočo poštnino. Odpovedi naročnine sprejemamo samo v pisni obliki; odpovedi, prejete do 25. v mesecu, upoštevamo ob koncu meseca oz. ob koncu obdobja, za katero je plačana naročnina. Cenik in splošni pogoji za naročnike so objavljeni na www.etrafika.delo.si.

Na ribolov z - dinamitom

Pred slabim letom se je skupina rekreativnih potapljačev na enem od številnih koralnih grebenov na Borneu predajala podvodnemu sanjarjenju in opazovanju enkratnega sveta. Naenkrat je vse preplavil čuden občutek, kot da se jim je povečal pritisk, prav tako je bilo zaslišati zamolklo bobnenje. Vse to je trajalo zgolj nekaj sekund, ne prej ne potem ni bilo nobenega znaka za kakršnokoli nevarnost več. Ko pa so se vrnili na površje, so na obali blizu grebena naleteli na ribiče, ki so s čolnom krožili po vodi in lovili ribe. Mrtve ribe. Hitro je postalo jasno, da je šlo za obliko ribolova, prepovedanega večinoma povsod po svetu, ki pa je zato zelo popularen v manj razvitih in slabo nadzorovanih krajih. Z dinamitom.

Ribolov z dinamitom je upravičeno prepovedan. Ne gre le za to, da v nevarnost spravlja potapljače, pobije namreč precej več živalskih vrst, veliko več rib, kot je potrebno, poleg tega uničuje tudi podvodno favno, še posebej so izpostavljeni krhki in občutljivi koralni grebeni. Škoda je še toliko večja, ker je mogoče ribe, umorjene z dinamitom, poloviti le dokler plavajo na površini, kasneje, ko potonejo, jih je malone nemogoče pobrati z morskega dna (oziroma je to zelo zamudno in hkrati nedobičkonosno).



Lov z dinamitom sicer ni nova ribolovna tehnika. Prvi, ki so ga začeli prakticirati, so bili mornarji različnih evropskih držav. Zelo se je razmahnil z razvojem vojaške tehnike, predvsem min, še najbolj pa ročnih granat, ki so vojakom zelo poenostavile pridobivanje nujnih prehrabnih surovin.

Način lova z dinamitom od takrat ostaja praktično enak. Načeloma ga ni težko nadzorovati, problem je le, da ga je največ v slabo razvitih gospodarstvih, kjer je nadzor minimalen. Prav tako se ribiči nadzoru izogibajo tako, da z dinamitom lovijo ponoči in v globljih vodah, kjer je detonacije težje zaznati. Velika nevarnost za ljudi so doma narejena eksplozivna sredstva in nepazljivo ravnanje z njimi.

V Libanonu je posebej razširjeno nočno lovljenje. Najprej z lučmi privabijo manjše ribe, ki se zadržujejo bližje površju. Ko se jih nabere dovolj, vržejo dinamit, mrtve ribe, ki počasi tonejo proti dnu, privabljajo večje ribe, ki jih ribiči lovijo s klasičnimi ribolovnimi tehnikami.

Tudi Tanzanija je ena od držav, v katerih se je tovrsten ribolov v zadnjih nekaj letih močno razmahnil. Razlog je v tem, da se je država začela intenzivno ukvarjati z izkoriščanjem rudnih bogastev, prav tako se je povečalo število strateških infrastrukturnih projektov, kar pomeni, da je razstrelivo precej lažje dostopno kot pred tem. Lovijo v bližini koralnih grebenov, kjer je verjetnost, da bodo uničili mreže, velika, prav tako je rib vedno manj in je lov z dinamitom precej hitrejši in tudi enostavnejši. Pomanjkanje kontrole je takšno, da se lovi tudi vedno bližje naseljenim območjem. Tako je bilo v bližini velikega pristaniškega mesta Dar Es Salaam v času opazovanja - potekalo je lani v obdobju šestih tednov - zaznati povprečno po dvajset eksplozij na dan.

Zaradi pomanjkanja sredstev in osebja je nadzor praktično nemogoč. Škoda, ki nastaja, pa je izredna. Kot opozarjajo naravovarstveniki, bi lahko lov z dinamitom zaradi razširjenosti primerjali s krivolovom, in ilegalna trgovina z divjimi živalmi (ali njihovimi telesnimi deli) iz bližnjih naravnih parkov.

Nekoliko bolje je v sosednji Keniji, kjer jim je zaradi poostrenega nadzora, ki ga izvaja vojska, ribolov z dinamitom uspelo skorajda povsem iztrebiti. Vojaki pri tem ne sodelujejo, ker bi bili kaj posebej tenkočutni do narave, temveč ker želijo obenem zatreti tudi teroristične aktivnosti v državi.

Kambodža je pri zatiranju ribolova z dinamitom prav tako na dobri poti. V okolici večjih otokov ga skorajda ni več, še vedno pa je detonacije slišati v bolj oddaljenih in manj naseljenih območjih. Eden od razlogov, da so pri omejevanju uspešni, je v odločitvi države, da se bo začela intenzivno tržiti kot turistična destinacija. Se pravi, da si želi postati miren in varen kraj za turiste. Prav tako je vladi uspelo prepričati precejšnji delež lokalnega prebivalstva, da samo opravlja nadzor in javlja morebitne kršitve. Jasno jim je postalo, kot piše *New York Times*, da tovrstni lov na kratki rok sicer prinaša dobiček, na dolgi rok pa škoduje celotni, predvsem lokalni skupnosti. **A.J.**

Skriti šarm filantropije

Ko je lani v starosti 95 let umrl Američan Ralph C. Wilson, ustanovitelj legendarnega moštva ameriškega nogometa *Buffalo Bills*, je zapustil tudi ne preveč medijsko izpostavljeno fundacijo *Ralph C. Wilson Foundation*. Znesek, s katerim je fundacija upravljala, je bil »težak« slaba dva milijona dolarjev. Za časa svojega življenja je Wilson aktivno sodeloval na različnih področjih filantropije, prav tako je večkrat manjšo količino sredstev nakazal zdravstvenim ustanovam, vendar se medijsko nikoli ni izpostavljaj. V oporoki pa je zahteval, naj se proda nogometni klub, ves denar pa nameni njegovi fundaciji. Vrednost klub je v pol stoletja obstoja narasla več milijard dolarjev. S to poslovno-filantropsko potezo je po pisanju *Chronicle of Philanthropy* postal drugi najbolj darežljivi človekoljub v Združenih državah Amerike v letu 2014.

Tovrstna praksa postaja vedno bolj pogosta, načini darovanja in obdobje, v katerem posamezniki darujejo, pa vedno bolj različni. Če je bilo nekdaj običajno, da se bogastvo fundacijam nameni po smrti, se zdaj vse bolj često dogaja, da posamezniki darujejo že za časa svojega (tudi poslovn) aktivnega življenja. Takšen je tudi milijarder Ted Stanley, tretji na lestvici najbolj darežljivih filantropov, ki velik del svojega milijardnega bogastva razdaja v zrelem obdobju svojega življenja.

Prvo mesto na lestvici zaseda Bill Gates, star 59 let. Skupaj z ženo Melindo sta v fundacijo *Bill and Melinda Gates Foundation* letos vložila kar milijardo in pol ameriških dolarjev. Četrtri na seznamu je Jan Koum, soustanovitelj podjetja *WhatsApp*, sledita mu Sean Parker, investor, ki je star 38 let, ter Nicholas Woodman, ustanovitelj podjetja *GoPro*, star 39 let.

Prvih petdeset na seznamu je darovalo skoraj deset milijard dolarjev, dvanajst pa je bilo mlajših od petdeset let. Povprečna starost darovalcev se niža, ker živimo v času, ko se kapital oplaja precej hitreje kot nekoč. To pomeni, da ljudje, ki jim resnično uspe, postanejo bogataši veliko mlajši, kot je bilo to nekoč realno sploh mogoče. Podjetje *WhatsApp* obstaja manj kot desetletje, pred kratkim pa ga je kupilo podjetje *Facebook* za 22 milijard dolarjev. Podjetje *GoPro* je šele lani

vstopilo na borzo, v enem letu pa svojo vrednost potrojilo, samo Woodman ima zalogo delnic, vredno dve milijardi dolarjev. Gre za količino denarja, ki jo je bilo nekoč mogoče ustvariti v nekaj desetletjih, ne zgolj letih.

Zelo pomemben razlog je tudi ta, da filantropija postaja vedno bolj popularna. To pomeni, da je darovalcem zagotovljena precejšnja medijska izpostavljenost, poveča se jim ugled, hkrati pa v manj ugoden položaj postavlja vse tiste, ki tega ne počnejo. Če so nekoč filantropi anonimno darovali različnim fundacijam in konkretnim ustanovam, je danes tovrstno početje medijsko izredno dobro pokrito.

Tudi zato prihaja do vsaj etično spornih načinov darovanja in koristi, ki jih tovrstno darovanje fundacijam omogoča. V zadnjem obdobju se je izredno povečalo darovanje v t.i. *D.A.F. sklade*, ki jih za darovalce upravljajo profesionalci s področja finančnega upravljanja. Darovalci tako v sklad vložijo določeno količino denarja, in so zategadelj deležni davčnih olajšav. Poleg tega se sami odločajo, kdaj in kam bodo vložili denar, pri čemer jih nič ne obvezuje, da denar uporabijo do izteka določenega časovnega obdobja. Dokler njihova sredstva mirujejo, pa z njimi upravljajo profesionalci. Glede na poseben status tovrstnih skladov oz. fundacij so oproščeni plačila provizij pri finančnem poslovanju. Tovrstno obliko filantropije opravljajo trije mlajši donatorji, Koum, Woodman ter Parker. V skrajnem primeru to lahko pomeni tudi, da sredstva, podarjena v tovrstne sklade, nikoli ne pridejo do tistih, ki jih najbolj potrebujejo. Eden večjih donatorjev v tovrstne sklade je tudi Mark Zuckerberg, ustanovitelj podjetja *Facebook*, ki je skupaj s svojo ženo Priscillo Chan, enemu takšnih skladov večkrat »podaril« več deset milijonsko donacijo. Pri čemer se seveda dolgo časa ni vedelo, kdaj in kje je ta denar res končal.

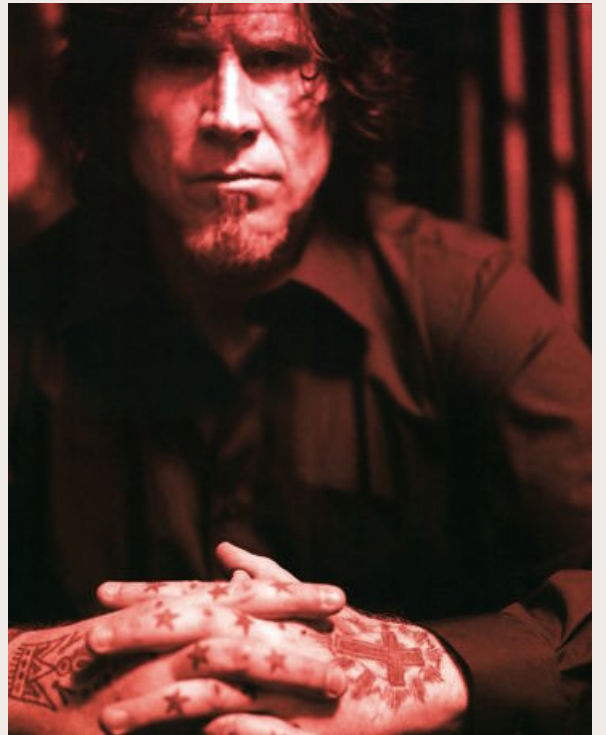
Šele pod velikim pritiskom javnosti sta zakonca sporočila, da je 125 milijonov dolarjev šlo za razvoj šolskega sistema v predmestju San Franciscu, 75 milijonov dolarjev pa za potrebe splošne bolnice prav tako v San Franciscu.

Po New Yorkerju priredil A.J.

Prvih 5 ...

MARK LANEGAN BAND

Bil je že v Ljubljani, ta ga je sprejela evforično, zato ni prav nič čudno, da se ponovno vrača na »mesto zločina«. 28. februarja se v Kinu Šiška obeta gostovanje Marka Lanegana, urbane legende sodobne rockovske godbe. Že zgolj njegova kratka biografija nakazuje razloge, zakaj je tako. Res je, ima jih skoraj petdeset, kar pomeni, da gre za zrelega glasbenika, ki ga so ga takšnega naredila ne le leta, pač pa stvari, ki jih je počel v teh petih desetletjih. Bil je vodja legendarnega grungevskega benda The Screaming Trees, gostoval pri Queens Of The Stone Age, v seattelski



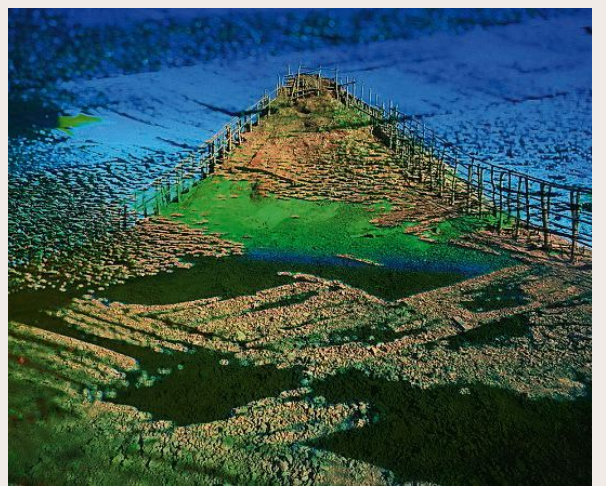
superskupini Mad Season, Moby, Soulsavers, ustvaril devet avtorskih studijskih albumov, ... skratka, sodeloval je na več kot 50 albumih. Kakor koli, Mark je še kako živ, njegova glasba pa (ravno zato) še kako temna, obarvana z bluesovskimi toni in prav nič optimistično zvoneča. Več kot jasno je, da Lanegan ne slika sveta, ki je lep, pač pa svojo življenjsko in vitalno ustvarjalnost črpa iz sveta, ki človeka ves čas sili v konflikt, in to tako s samim sabo kot z okolico. Ravno ta stalna napetost pa je razlog za njegov izreden opus, ki, obarvan z melanholičnimi toni, očitno odgovarja tudi slovenski duši. Zadnji album, *Phantom Radio*, tovrstno usmeritev zgolj le potrjuje. Kar na eni strani pomeni, da je jasno, kaj od koncerta lahko pričakujemo, a je ta jasnost kljub vsemu zavita v tisto tančico nepredvidljivosti, ki si jo Mark s svojim bendom vedno znova namenoma privošči.

PETI ELEMENT

Galerija Jakopič nadaljuje s serijo razstav, s katerimi predstavlja tako domače kot tuje vrhunske fotografe. Tokrat, od 24. februarja dalje, je na ogled pregledna fotografska razstava Marka Modica, enega ključnih umetnikov srednje generacije, ki zadnje obdobje bolj kot po domačih gostuje po tujih razstavnih prostorih.

Kar Marka Modica loči od ostalih fotografov, je dejstvo, da je zanj fotografija zgolj izhodišče za vstop v druge umetniške kolaže, na primer fotomontažo, fotokolaž, tudi slikarska, risarska in performativna dela. Tokratna postavitev poskuša njegov izjemno obsežen ustvarjalni opus prečistiti in hkrati prečesati, zgostiti in osredotočiti. Predstavljeni bodo namreč ključni eksponati njegovega trideset let dolgega ustvarjanja.

Koncept je enostaven: izbrani bodo štirje sklopi fotografij, na temo štirih ključnih elementov. Peti, ki ga omenja že naslov projekta, pa je nevidnost vidnega sveta, ki ga človekovo oko praviloma ne zaznava, fotograf pa ga je sposoben ovekovečiti.



... prihodnjih 14 dni

NEKI NOVI TIPI

Mestno gledališče ljubljansko ne izpušča iz rok »svete krave«, muzikala, s katerim si je v zadnjih nekaj leti ustvarilo sloves edinega pravega gledališča, ki je sposobno redno in kvalitetno producirati tovrstne gledališke produkcije. Tokrat se podajajo v »nevarne vode«. Koketiranje s pop kulturo, sploh s tisto najbolj popularno, je namreč vedno nevarno. Majhen je razkorak od odlične interpretacije določenega fenomena do njegove cenene imitacije. Kakorkoli, *Neki novi tipi* ni samo naslov muzikala, gre tudi za ime ansambla, ki si ga nadenejo štirje mladi fantje v Veliki Britaniji na začetku šestdesetih let. To so leta, ko je tako na Otok kot tudi v druge dele Evrope že začel pljuskati val ameriške popularne glasbe, beri soula, ritem in bluza, gospela, tudi rokenrola. Neki novi tipi si želijo vsega, kar to prinaša. Želijo si igrati, biti opaženi, imeti okoli sebe vse, kar je lepega in vse, ki so lepe ... tudi ali predvsem pa si želijo biti slavni. Nekako znana zgodba, ki pa je še kako aktualna danes, čas, v katerega je dogajanje postavljeno, pa zagotavlja tudi obilico nostalgičnih pogledov in vzdihovanj. Torej: MGL, 27. februar, žanr glasbena komedija, geslo za vabljenje: The Beatles, ura: 20.00.

COCKTAIL IN SAMOSPEVI

Marko Breclj se vrača. Vrača se 3. marca v Cankarjev dom, in to v ciklus Cankarjevi torki, torej v klubski prostor v najvišjem nadstropju naše največje kulturne ustanove. Da ne gre zgolj za običajen koncertni dogodek, je gotovo jasno, kar naj bi sledilo, pa najbolj pojasni kar sam. Takole zapiše: »Zanj bo ta nastop osebni in društveni praznik. Osebni zato, ker letos mineva 40 let od neuspešnega nastopa Dua tria Buldožer na Opatijskem festivalu s pesmijo *Rastemo* in se bo jeseni neizogibno srečal z možnostjo upokojitve. Kulturno društvo, ki mu predseduje petindvajseto leto, pa letos »praznuje« izgon iz koprškega Mladinskega, kulturnega, socialnega, multimedijskega, medgeneracijskega in muzejskega centra. Izganja seveda



znameniti izvoljenec množic, pilot demokracije in kandidat za kriminalca, Boris Popovič. »Šlo bo torej za simbolno, hkrati pa še kako konkretno, kolizijo številnih dogodkov, ki so zaznamovali njegov bogati in vedno znova polemični opus, s katerimi pa ves čas dokazuje svojo nepripravljenost podleganju normam, ki mu jih vsiljujejo takšni ali drugačni birokratski, družbeni, politični, življenjski in vedenjski formalizmi. Seveda ne bo sam, spremljala ga bosta trio Tretji tir ter pianist Miran Tomažič, hkrati pa mladi slikar Vasko Vidmar pripravlja vpogled v likovno ustvarjalnost svojih vrstnikov.

DUST&ILLUSIONS

Pred tridesetimi leti se je na Baker Beachu v San Franciscu začel festival Burning Man. Dogodek se je kmalu preselil v puščavo Black Rock v severni Nevadi, kjer je zaradi dogajanja, ki vrhunec doseže s sežigom ogromne lesene lutke, prerasel v festival svetovnih razsežnosti. Njegov razvoj prikazuje dokumentarni film Olivierja Bonina, *Dust&Illusions*, ki bo 26. februarja ob 20.00 uri na ogled v ljubljanski Stari elektrarni. Gre za genezo dogodka, ki je nekakšen eksperiment na področju skupnosti, kot obliko umetnosti, ki favorizira radikalno samoizražanje, v treh desetletjih obstoja pa se je razvil v največji kulturno-umetniški dogodek Severne Amerike, ki je danes postal tudi močno iskano tržno blago in večmilijonski posel.

Za zdaj se nam tega še ni treba bati. Precejšen dosežek bo že, če bomo lahko narekovali v slovenščini... Zaskrbljen sem za nadaljnjo priključitev slovenščine tehnološko razvitim jezikom, brez digitalne podprtosti slovenščina dolgoročno nima kaj dosti početi oziroma bo vse bolj etnografski jezik.



Jezikoslovec in pedagog **Marko Stabej** v *Dnevniku* (23.2.2015) o tem ali bodo roboti kmalu pisali romane v slovenščini.

Analogno izpodriva digitalno

Dotik je nekaj magičnega. Dotikanje je spoznavanje, je prepoznavanje, navezovanje stikov. Je vzpostavljanje konkretnega odnosa do stvari, ljudi, okolja. Tip je čut, na katerega se zanašajo že novorojenčki, ključen ostane, vse dokler ne umremo. Čeprav živimo v času, ki ga vedno bolj napolnjujejo dražljaji, ki jih ustvarjajo digitalne naprave, tip oziroma dotik ne izgublja veljave. Ravno nasprotno. Analogni izdelki ne izginjajo s prodajnih polic, čeprav zanje že dolgo časa obstajajo digitalne alternative. Če že, potem želja po njih ponovno raste. Dokazov je veliko.

Na primer glasba. Ko je bil CD na višku popularnosti, se je zdelo, da je izginotje vinilnih plošč samo še vprašanje dni. Danes se dogaja ravno obratno. Digitalizacija glasbe zmanjšuje prodajo CD-jev, vinilne



plošče pa se zaradi specifičnih kvalitet, ki jih ne zmore poustvariti noben drug medij, vračajo. Lani je bila prodaja »vinilk« v Veliki Britaniji težka 20 milijonov funtov, kar je šestkrat več kot leta 2011, manufakture za proizvodnjo vinilnih plošč pa so razprodane za več mesecev vnaprej.

Podobno se dogaja na drugih področjih industrije zabave. Prodaja izdelkov, ki spremlja največje hollywoodske filmske produkcije, namenjene najširši publiki, se vedno bolj vrača k analognim igram, igračam in ostalim izdelkom za prosti čas.

Celo na področju konzolnih iger je trend nasproten, nazaj v smeri proti klasičnim arkadnim igram, proti enostavnim kombinacijam nalog in njihovih rešitev, ki za svoje delovanje ne potrebujejo visoke tehnologije, hkrati pa tudi od potrošnika ne zahtevajo velikega intelektualnega, mentalnega in tudi finančnega vložka.

Idealna poslovna kombinacija je seveda prodaja tako analognega kot digitalnega. Takšen uspeh je doletel Disneyev film *Infinity* ter film *Skylanders* produkcijske hiše Activision. Zadnji je ustvaril povpraševanje po 175 milijonov analognih kosih različnih izdelkov, digitalna verzija pa je pristala na seznamu dvajsetih najbolj prodajanih franšiz videoiger vseh časov. *Infinity* je iz »analogne« prodaje ustvaril več kot pol milijarde dolarjev prihodkov.

Oba projekta imata podobne razloge za uspeh na zahtevnem trgu. Imata zelo prepoznavne glavne junake, ki s svojo (fiktivno, pravljico) pojavnostjo enako učinkovito funkcionirajo tako v analognem kot digitalnem svetu. Kar pomeni, da so privlačni tako v obliki analogne igrače kot v obliki digitalne igre.

Kar je bistveno, svojo pojavnost lahko ohranjajo praktično nespremenjeno tako v analognem kot digitalnem mediju. So nekakšni hibridi, sposobni preživeti v vseh okoljih in pri tem ne bistveno spreminjati svoje pojavnosti. Tudi zato so tovrstni filmski žanri, kombinacija računalniške animacije in »realnega« okolja, vedno bolj popularni, saj jih je brez večjih težav mogoče prenesti na področje videoiger. Analogno-digitalna kombinacija z veliko večjim učinkom nagovarja širšo populacijo, ciljna skupina je bistveno širša kot pri izključno digitalnih oziroma analognih projektih. Trend je tako velik, da se

mu ne morejo izogniti niti največji proizvajalci klasičnih igrač. Danski gigant Lego je tako ustvaril posebno serijo *Lego Fusion*, v kateri se v analogni obliki pojavljajo junaki, ki nastopajo v digitalnih oblikah. Podoba je seveda klasično »legovska«.

Analogno tako (p)ostaja to je seveda izku-

ja del digitalnega sveta. Ključna šnja, ki jo uporabnik dobi pri igranju. Občutki prijetnosti, bližine in neposrednosti analognih izdelkov so nekaj, česar digitalni nikoli ne bodo sposobni ustvariti in to ne glede na to ali gre za igračo, lutko ali pač vinilno ploščo.

Analogne igrače sprožajo impulze, ki nas povezujejo z otroštvom, s svetom, ki ga v realnosti ni več, še vedno pa obstaja v obliki spominov in občutkov. Pomenijo vračanje v izgubljeni, pozabljeni in na novo odkriti svet. Poslušanje vinilne plošče, opazovanje ovitka, obračanje plošče, prasketanje ... vse to je nekaj, kar je del celostne izku-

šnje, ki je na »pretočeni« glasbi ni mogoče doseči.

Vrednosti analognega se zavedajo tudi druge veje industrije za prosti čas. Tako ima na primer velika večina digitalnih fotografskih aparatov že vgrajene aplikacije za posebno obdelovanje fotografije - sepija, posebno, »klasično« zajemanje slike, arhaična barvna lestvica ... Gre enostavno za to, da se osredotočajo na tisto, kar se je v procesu enostavno izgubilo, je pa ključno za celostno izkušnjo. Ta pa je povezana s čustvom, s čustvenim odnosom do stvari, z osebno izkušnjo, ki jo ima uporabnik do konkretnega objekta.

In še nekaj je, kar bistveno določa brezčasnost analognega. Možnost posedovanja, lastništva, imetja. Do oblik digitalnega se ni težko prebiti oziroma jih uporabljati. iTunes, Spotify, Google Play ... so storitve, ki vam omogočijo takojšnjo uporabo zelenega, ne glede na to, kje ste. Nikoli pa, zaradi oblike, v kateri so, niso zares vaša last (ne pravno ne kar se tiče konkretnega posedovanja). Čeprav digitalni svet omogoča nakup in hranjenje (na primer v »oblaku«), je občutek lastništva bistveno manjši in manj zadovoljujoč kot pri analognih objektih. Nevidno na polici, shranjeno na trdem disku, na USB-ključu, na bralniku ... gre za vsebine, ki hkrati so in niso in do njih ni mogoče vzpostaviti nobenega pravega emotivnega odnosa. Kar pomeni, da se ta ne more niti razvijati, deliti ...

Zato igrače, analogne igre, vinilke ... ohranjajo svoj smisel in hkrati povečujejo materialno vrednost. Ker se njihova zgodba s časom, s trajanjem širi, raste in pridobiva (tudi) (materialno) vrednost. Omogoča zbiranje, menjava, nove interpretacije, komunikacijo z drugimi, analogne stvari imajo bistveno močnejšo socialno komponento kot digitalne.

Zabavna industrija se tega zelo dobro zaveda, zato se tudi vrača nazaj k analognemu kot emocionalnemu, družbenemu, družabnemu doživljanju sveta, ki ga digitalno v svoji enostavni obliki očitno ni dovolj upoštevalo.

Prihodnost je torej, kot pravi *The Guardian*, jasna. **A.J.**

Marko Peterlin, urbanist, raziskovalec

IZZIVI URBANIZMA IN VODENJA MEST



FOTO IGOR ZAPLATIL

Kako upravljati mesto? Kako voditi mestno politiko, da bi bila v dobro večine meščank in meščanov? Namreč, beseda politika naj bi že od nekdaj pomenila upravljanje skupnih reči. Ali jo še vedno razumemo tako?

VESNA TERŽAN

Marko Peterlin, arhitekt in urbanist, se ukvarja s proučevanjem politik urejanja prostora. Je tudi direktor Inštituta za politike prostora, ustanovljenega leta 2006, nevladne organizacije, ki se osredotoča na participativne procese pri urejanju prostora in proučuje nove prostorske prakse in nove pristope pri urbani prenovi. »Inštitut je trošivka. Pomembno je znanje in izkušnje, ki jih pridobivamo skozi svetovalno delo, to nam pomaga pri naših zagovorniških aktivnostih v smislu nevladne organizacije in obratno – izkušnje z aktivističnimi aktivnostmi na terenu so zelo pomembne pri naših svetovalnih in raziskovalnih aktivnostih. Te tri dejavnosti so v jedru našega delovanja. Med osrednje aktivnosti štejemo povezovanje nevladnih organizacij in nudenje strokovne in informacijske podpore. To povezovanje izvajamo skupaj s partnerskimi organizacijami v okviru Mreže za prostor, ki je neformalna povezava nevladnih organizacij na področju urejanja prostora,« pravi Peterlin, ki je znanje in izkušnje po zaključenem študiju na ljubljanski Fakulteti za arhitekturo nabiral tudi na Katalonski politehnični univerzi v Barceloni, kjer je zaključil magistrski študij Metropolis. Že kar nekaj časa se ukvarja z evropskimi politikami urejanja prostora.

So komercialne zabave in prireditve na ljubljanskih trgih in ulicah, ki prinašajo korist predvsem najemnikom javnih površin in posredno tudi MOL, zares tudi v interesu meščanov?

Definicija javnega prostora govori o tem, da mora biti ta prostor dostopen vsem pod enakimi pogoji. Vsaka izključna raba je problematična in se je treba o njej zelo preudarno odločati. Seveda je javni prostor namenjen predvsem javnemu življenju. In v tem smislu so dogodki na njem nekaj najbolj normalnega. A če javni prostor namenimo izključno komercialnim dogodkom, ki so odplačne narave, postane ta prostor veliko manj v uporabi vseh ostalih meščanov. Pravi ključ je v zdravem ravnotežju. Načeloma ne nasprotujem komercialnim dogodkom na javnih površinah, tudi na tistih najbolj reprezentativnih, vendar mora biti tovrstna raba za omejen čas in v omejenem obsegu.

Dunaj ima npr. zabavišne javne prostore v Pratru, pred mestno hišo pa občasne prireditve, kot je božični sejem.

Na Dunaju se dogodki pred mestno hišo odvijajo celo leto. Tam je veliko prostora in vtis je, da so dogodki in razpoložljivi prostor v zdravem razmerju. Ljubljanski Prešernov trg pa je premajhen za vse dogodke, ki so se še nedavno na njem

odvijali. Premajhen je za oder, ki se običajno postavlja pred lekarno, mimoidoči se morajo pogosto drenjati med ograjo prireditve in robovi trga. Dobro je, da so se zdaj dogodki preselili tudi na Kongresni trg. Vendar pa so tam problem plačljivi dogodki, v času katerih se zapre trg v celoti, vključno z delom parka Zvezda. Ogorčenje prebivalcev v zvezi s tem je

UKREPI V SMISLU DOBREGA UPRAVLJANJA BI MORALI VSEBOVATI MEHANIZME NAGRAJEVANJA USPEHOV IN SANKCIONIRANJA NEUSPEHOV, KI BI LAHKO PRINESLI NEKAJKRAT VIŠJE PRIHRANKE IN HKRATI TUDI VEČJO DODANO VREDNOST, SAJ BI BILE STORITVE KAKOVOSTNEJŠE. V RESNICI NIMAMO PROBLEMA ZATO, KER BI BIL DRŽAVNI APARAT PREVELIK, AMPAK KER JE SLABO UPRAVLJAN.

bilo zato po mojem upravičeno. No, zdaj, po obnovitvi Trga republike, ko so z njega umaknili mirujoč promet, upam na zdravo ravnotežje med prosto uporabo trga in dogodki odplačne narave, o tem, kaj je pri tem prava mera, pa se je treba veliko pogovarjati.

V času novoletnih praznikov je MOL Trg republike spremenila v veliko drsališče. Kar je še danes.

Treba se je zavedati, da revna mesta, kar Ljubljana v primerjavi z drugimi evropskimi prestolnicami tudi je, iščejo načine dodatnih prilivov v svoj mestni proračun. Zato je v Ljubljani pričakovati več tovrstnih prireditev kot v bogatejših mestih. Kljub vsemu pa bi pri oddajanju javnega prostora pričakovali preudarnost in transparentnost. S tega vidika je tudi problematična tajnost nekaterih pogodb z zasebnimi partnerji. Zelo težko je npr. ugotoviti, koliko mesto dejansko stane za kolesarjenje sicer zelo koristen projekt *Bicikelj*. Tudi zato, ker ne vemo, kakšna je cena oglasnega prostora v javnem prostoru.

Velik problem v naših mestih so opuščene gradbene jame in posledično večmesečne zapore pločnikov v mestu, ki naj bi sicer štitele mimoidoče, a zato morajo pešci hoditi po vozišču.

Zagotovo je to problematično, tudi zaradi varnosti pešcev! V primerih gradenj sredi mesta naj bi šlo za izredne dogodke za določen čas. Seveda pa nastane problem, če te gradnje trajajo in trajajo in se na gradbiščih oz. v gradbenih jamah vrsto let nič ne dogaja, ulice pa ostajajo brez pločnikov.

Ko se gradnja enkrat ustavi, občina nima mehanizma za ukrepanje. Ker je teh primerov zdaj veliko, bi kazalo to urediti z nekim protokolom. Gre tudi za javni denar, saj najem javnega prostora ni poceni. Ne nazadnje gre za upravičeno nadomestilo za zmanjšano uporabnost javnega prostora za meščane. Ampak ko gre podjetje enkrat v stečaj, nastaja dolg z vsakim dnem mirovanja gradbišča, ta pa bremeni podjetje. Ni mi znano, ali mesto te dolgove uveljavlja v stečajnih postopkih, vsekakor pa bi bilo smiselno, da bi jih.

Obstajala je pobuda, da bi moral investitor gradbeno jamo, ki je več kot eno leto v mirujočem stanju, spremeniti v začasni park.

Tukaj je več problemov, kot bi jih človek pričakoval na prvi pogled. Namreč, če investitorju, ki je v stečaju, naložiš tovrstno obvezo, to nima pravega smisla, četudi se sliši lepo, saj tega ne bo zmožen izvesti. Je pa res, da bi bila začasna raba mirujočih gradbišč za mesto večstransko koristna. Namreč, ko je bil iz mestne celote za dalj časa odvzet del njegovega prostora, je to osiromašilo širšo okolico. Oteženo je gibanje, trpi videz prostora. A ne le to, če prostor ni naseljen, zanj in za njegovo okolico nihče ne skrbi, prav tako pa okoliško lokalno gospodarstvo nima strank. Če je prostor v uporabi, pa čeprav začasni, se ti negativni učinki močno omilijo. Bi pa to moralo biti razmeroma enostavno urediti vsaj za mirujoča zemljišča v javni lasti. A pri nas imamo precej težav z upravljanjem javnega. Kar pogledimo, kakšne težave imamo z upravljanjem sistema, ki mu pravimo državna uprava. S tem se skoraj nihče ne ukvarja.

Mar ni upravljanje z aparatom, kot je državna uprava, ključnega pomena za funkcioniranje celotne družbe?

Seveda je! Kljub temu se vsaj zadnjih deset let vlade ukvarjajo le s tem, kje bodo krčile in kje prihranile. In na koncu so vsi ukrepi linearni, na počez, za vse enako. Ukrepi v smislu dobrega upravljanja bi morali vsebovati mehanizme nagrajevanja uspehov in sankcioniranja neuspehov. To, s čimer naj bi se upravljanje načeloma ukvarjalo. Ti mehanizmi bi

lahko prinesli nekajkrat višje prihranke in hkrati tudi večjo dodano vrednost, saj bi bile storitve kakovostnejše.

V resnici nimamo problema zato, ker bi bil državni aparat prevelik, ampak ker je slabo upravljan. Če bi bili uslužbenci motivirani in bolje vodeni, kar je eden od ciljev upravljanja, bi lahko dali od sebe več. Če bi bile storitve optimizirane, bi bilo bistveno manj odvečnega dela, več dela pa bi lahko posvetili razvoju novih storitev, ki jih danes uprava niti ne zagotavlja. Težava je tudi v tem, da imamo v državni upravi pogosto upravne strukture, ki se ne zavedajo, da so prav to, uprave. Pa pri tem ne gre za to, da bi se morala državna uprava obnašati kot podjetje, saj so njeni cilji drugačni, vendar pa je kljub temu upravljanje tako velikega sistema zelo zahtevno in se je treba z njim še kako ukvarjati. Korporacije se tega dobro zavedajo, prav tako se tega zavedajo tudi uprave mnogih drugih držav in mest po svetu.

Med vašimi nalogami je tudi pretres novih občinskih prostorskih aktov Ljubljane?

Javna razprava je potekala v dveh krogih. Pripombe na izvedbeni načrt smo pripravili skupaj še z nekaterimi nevladnimi organizacijami in poskušali pokriti čim več tem.

LJUBLJANA JE BILA OD PRVEGA GENERALNEGA PLANA IZ LETA 1966 DALJE ZASNOVANA KOT POLICENTRIČNO MESTO. PLAN IZ LETA 2010 JE TO STRATEŠKO USMERITEV SPREMENIL ODLOČNO V SMER MONOCENTRIČNEGA MESTA. MOJE SKROMNO MNENJE JE, DA JE TA KONCEPT NAPAČEN, SAJ JE MESTO V RESNICI PRECEJ POLICENTRIČNO, ŠE DANES ŽIVI POVSEM DRUGAČE, KOT JE OPREDELJENO V NAČRTU. POLEG TEGA IMA POLICENTRIČNOST MNOGE PREDNOSTI ZA DELOVANJE MESTA IN KAKOVOST BIVANJA V NJEM.

Čeprav smo se povezali, je bilo zaradi prepodrobnega plana pravzaprav nemogoče pokriti vse teme. Tako smo lahko le odškrnili vrata v problematiko. Obravnavali smo tudi splošni vidik in hkrati podrobneje pregledali posamezne elemente (gabariti mesta, promet, sam koncept mesta). Ljubljana je bila od prvega generalnega plana iz leta 1966 dalje zasnovana kot policentrično mesto. Plan iz leta 2010 je to strateško usmeritev spremenil odločno v smer monocentričnega mesta. Moje skromno mnenje je, da je ta koncept napačen, saj je mesto v resnici precej policentrično, še danes živi povsem drugače, kot je opredeljeno v načrtu. Poleg tega ima policentričnost mnoge prednosti za delovanje mesta in kakovost bivanja v njem.

Največ težav smo videli v pomanjkanju izvedbenih instrumentov. To sicer ni posebnost tega dokumenta, saj je podobno z večino državnih in strateških dokumentov pri nas. Gre za to, kako se povezuje cilje z ugotovljenimi problemi in kakšni ukrepi iz tega izhajajo, kdo jih bo izvajal, ter s kakšnimi viri. Pri nas je ključni sistemski problem to, da imamo plane, ki nimajo izvedbene odslikave v proračunih. Postavlja se vprašanje, kako se plan sploh lahko izvaja, če izvedbeni del ni povezan s postavkami v mestnem proračunu. Odgovor pripravljavcev je bil, da je izvajanje plana odvisno od investicijskih namer zasebnikov. Kar pravzaprav lepo ilustrira naše težave pri upravljanju z javnim. Korenček v obliki proračunskega denarja je v eni roki, palica v obliki plana pa v drugi, in roki kot da ne vesta druga za drugo.

Kako pa z javnim prostorom gospodarijo v skandinavskih deželah, ki so v marsikaterem pogledu zgledne?

Iz virov, ki so mi na voljo, in iz osebnih izkušenj ob obisku teh mest lahko rečem, da je upravljanje z javnim prostorom v državah, ki imajo bolj razvito javno upravljanje, zelo drugačno od našega. Sicer so povsod prisotni trendi komercializacije javnega prostora, to ni posebnost našega prostora. Vendar mesta, ki so močnejša v svoji držbi, bolj trdno regulirajo gospodarjenje z javnim prostorom in se bolj odzivajo na aktualne probleme. Naj navedem primer s področja oglaševanja v javnem prostoru: najbolj odmeven primer v zadnjem času je bila odločitev mestnih oblasti francoskega Grenobla, da so popolnoma prepovedale oglaševanje v javnem prostoru. To se je zgodilo v srcu Evrope in ne nekje v Severni Koreji. Ko so oglaševalci želeli spremeniti svoj poslovni model, so v Grenoblu ugotovili, da mestu oglaševanje bolj škodi kot koristi. Prav to področje pri nas pravzaprav ni regulirano. Zato je to eno od področij za odločnejši pritisk civilne družbe, ki bi na področju oglaševanja lahko zahtevala bistvene spremembe, kot je to pred časom že storila pobuda Plakatopolis.

Veliko aktivnosti vašega inštituta je usmerjenih v spodbujanje participativnih praks pri oblikovanju urbanih politik in prostorskih načrtov. Komu svetujete?

Načeloma je svetovanje namenjeno nevladnim organizacijam. Zlasti lokalnim, ki so šibke v smislu kadrovske zasedbe. Sodelovali smo z Društvom za urbano okolje iz Stare Šiške pa s kulturnimi organizacijam, ki delujejo na tem področju, na primer KUD Obrat. A bolj kot to, da bi mi svetovali drugim, smo partnerska združba. Mogoče imamo malo več znanja in dostopa do ene vrste informacij ali orodij. A vsak ima svoje izkušnje in razvija svoje prakse. Npr. društvo ProstoRož ima pomembne izkušnje pri spodbujanju regeneracije sosesk v sodelovanju z lokalnim prebivalstvom, za to se uveljavlja izraz celovita urbana prenova. KUD Obrat pa ima s svojim projektom *Onkraj gradbišča* bogate izkušnje v smislučasne rabe prostora in urbanega vrtnarjenja.

V okviru *Mreže za prostor* se povezujemo tudi z NVO po vsej državi. V začetku smo bili zelo »ljubljanški«, zdaj pa imamo močne partnerje v Mariboru, Celju, Novem mestu in Kopru. V Mariboru je izredno močna scena nevladnih organizacij in mislim, da je to glavni potencial tega mesta, še posebej zdaj, ko poslušamo, kaj počne mestna oblast. V Mariboru je veliko dobrih primerov časne rabe prostorov in regeneracije mesta od spodaj navzgor, npr. *Živa dvorišča*, *GT22*, *Kino Udarnik*, *Tkalka*, *Salon uporabnih umetnosti* in še mnogi drugi.

Zdi se, da bi morale regeneracijo svojih četrti podpirati četrtne skupnosti, torej od spodaj navzgor. Najbrž bi bilo treba te urbane dejavnosti sistemsko urediti?

Naša velika želja je, da bi pridobljene izkušnje združili z znanjem, ki ga mesto že ima. Pri nas smo pravzaprav prikrajšani za sredstva četrtnih skupnosti, ki so pravzaprav brez svojega proračuna. Zelo malo denarja lahko namenajo za lokalne projekte. Prikrajšani smo tudi za državni denar, saj za to področje ni razpisov. Edina sredstva, ki so bila na voljo, so iz Evropske unije, zato je bilo treba kar nekaj iznajdljivosti, saj v državnih operativnih programih do zdaj ni bilo predvidenih sredstev za te namene.

In kaj bi lahko naredila slovenska mesta?

Spet bom podal primer iz tujine, da pokažem, kaj bi se lahko spremenilo tudi v manjših mestih ali pa v mestnih četrtih, zlasti tistih, ki so v težavah in kjer se pojavlja več problemov. Dunaj je lep primer: že dobrih trideset let imajo prakso, da rešujejo probleme okrajev ali nudijo pomoč s pomočjo pisarn prenove. To so točke, ki imajo vpliv na vodenje projektov na tistem območju, kjer opravljajo neke

stalne javne funkcije, hkrati pa se odzivajo na sprotne potrebe četrti in pri tem združujejo različne vire financiranja. Ti viri so večinso lokalni, delno pa tudi projektni iz deželnih, državnih in evropskih sredstev. Na našem inštitutu smo ta model raziskali prav na pobudo MOL.

Torej spet trčimo ob problematiko vodenja sistema?

Na inštitutu se trudimo, da bi postopoma vzpostavili systemske inštrumente v ta namen. Na tej točki smo se ujeli tudi s prizadevanji ministrstva za okolje in prostor. Ob pripravi operativnih programov za kohezijsko politiko EU zahteva, da se del sredstev koristi skozi celostne teritorialne naložbe in tudi, da gre 5 odstotkov sredstev v okviru operativnega programa v trajnostni urbani razvoj. Tu država vidi priložnost, da občine na eni strani zaveže k trajnostnemu razvoju, na drugi pa jim nekaj ponudi. Radi bi verjeli, da smo s svojimi prizadevanji in pripombami na osnutke operativnih programov prispevali k temu, da se je razširilo razumevanje te problematike.

Poslušamo o evropskih sredstvih, o kohezijskih skladih in podobnem, a običajni državljani učinkov tega denarja ne občutimo v vsakdanjem življenju. Dokumenti, ki jih je treba izpolniti za pridobitev evropskega denarja, so nerazumljivi, napisani v zapletenem jeziku. Zapleteni so procesi priprave, poleg tega si dokumenti sledijo v nekem hierarhičnem zaporedju in morajo biti usklajeni med seboj. Morda pa je problem tudi, da niti ne obstaja želja, da bi se ti procesi zares odprli prebivalstvu. Tako so pri nas in tudi drugod v Evropi zrasla posebna specializirana podjetja, ki pomagajo pri pripravi prijav EU-projektov in tolmačijo dokumente državni upravi in občinam ali podjetjem in društvom. Vendar ta podjetja ne morejo napolniti vsebin, ampak vodijo le proces prijave.

Nove članice EU si strašansko prizadevajo, da bi črpala ta kohezijska sredstva.

Res je, a ob tem je treba poudariti ključni moment – kohezijsko politiko razumemo kot pomoč nerazvitemu delu EU. V bistvu pa je to kompenzacija, ki jo nudi razviti del EU, da lahko dostopa do trgov manj razvitih. Ker so močnejši, imajo tržno prednost, s čimer lahko pridobijo mnogo več, kot plačujejo za kohezijsko politiko. Po drugi strani pa je slika nenavadna že pri samem proračunu EU, saj velike države dobijo največ skozi kmetijsko politiko. In to nekatere bogate države spremeni ali vsaj zelo približa statusu neto prejemnic. Kohezijska politika naj bi pomagala zmanjševati razlike znotraj Evrope, a njen učinek je v času krize skoraj zanemarljiv, saj se je prepad med severno in južno Evropo le še poglobil. ■



Trg republike v Ljubljani je bil pred kratkem obnovljen po izvirnih načrtih. Prostor ravno s svojo monumentalnostjo naravnost vabi, da se po njem sprehodimo, hkrati omogoča do sedaj zaradi stoječega prometa zastrte poglede na mesto. Tudi zaradi tega je agresivna naselitev z drsališčem (streljaj daleč sta dve celo zimo aktivni ledeni ploskvi) izrazito vprašljiva, če se doda še količina svetlobnega in zvočnega smetenja, še toliko bolj.

FOTOGRAFIJI ALES CERNivec

MESTO JE JAVNI PROSTOR

Razvoj javnega prostora mest je eden izmed najkompleksnejših izzivov sodobne družbe.

ILKA ČERPES

Mesta so nastala kot človekovo orodje za generiranje gospodarskega, družbenega in kulturnega razvoja, ker se v njih organizirano prepletajo in zgoščajo raznolike ideje, ljudje in njihove dejavnosti.

Javni prostor je fizični okvir, ki omogoča, da mesta opravljajo vlogo nosilcev razvoja. Je prostor, v katerem se uresničuje bistvo mesta, to je prost pretok ljudi, blaga in idej. Javni prostor je organiziran v omrežje ulic, trgov, parkov, cest, ki povezujejo mestne predele v funkcionalno in doživljajsko celoto, podobno kot ožilje povezuje dele telesa in jih oskrbuje s potrebnimi snovmi za preživetje. Zmogljivost omrežja javnega prostora določa sposobnosti mesta za celovit razvoj. Da bi krepila svoj razvojni potencial, so mesta vse do danes širila javni prostor z razprševanjem gradenj v okoliško krajino. Razvijala so se predvsem z rastjo, kar je privedlo do ogrožanja naravnega ravnovesja in bistvenega poslabšanja kakovosti bivanja.

Konec 20. stoletja smo izgubili iluzijo o razvoju na temelju neskončne rasti in jo nadomestili z vizijo trajnostne družbe, ki je na novo opredelila politike načrtovanja, gradnje in upravljanja mest. Med najpomembnejšimi cilji razvoja trajnostne družbe so ukrepi za omejevanje rasti mest in spodbujanje njihovega notranjega razvoja na podlagi kakovostnih sprememb znotraj obstoječih fizičnih meja. Urejanje javnega prostora je osrednja strategija trajnostnega razvoja mest, ki nadomešča rast z razvojem, torej količino s kakovostjo. Gre za celovit pristop, ki hkrati upošteva gospodarski, družbeni in kulturni vidik razvoja. Gre za proces, v katerem se neprestano preverjajo in usklajujejo interesi vseh deležnikov pri gradnji mest. Pri tem je naloga mestnih oblasti načrtovati in voditi procese usklajevanja raznolikih javnih in zasebnih interesov v javno korist, kot je opredeljena s cilji trajnostnega razvoja. Ker je javni prostor presečišče vseh interesov in je v javni lasti, je urejanje javnega prostora ključno orodje za uravnavanje razvoja mest, s tem pa tudi družbe nasploh.

Na poti k trajnosti so sodobna mesta razvila tri načine urejanja javnega prostora, ki jih družijo načelo ponovne uporabe že zgrajenega prostora in zadržani odnos do prekomernega trošenja naravnih virov. V strnjenih mestnih središčih se s tehnološkimi rešitvami in trajnostnimi gradivi preureja obstoječa zgodovinska substanca za nove vsebine, ki večajo kakovost bivanja in krepijo gospodarsko podstat mest. Obstoječe mestno tkivo se reciklira s presnavljanjem območij opuščene industrije in transportne infrastrukture, ki se z vnašanjem začasnih rab in ekološkim čiščenjem oživljajo in pozneje tudi prenavljajo v živahne mestne predele mešanih rab. Te so povezane z inovativno oblikovanimi javni prostori za nove oblike urbanega bivanja in pobude civilne družbe, kot so na primer vrtnarjenje, alternativno umetniško ustvarjanje, socialno podjetništvo, kopanje, drsanje, tek in podobno. Javni prostor sodobnega mesta je tudi krajinski prostor, ki prodira globoko v grajeno strukturo, izboljšuje klimo in omogoča samopreskrbo s hrano. V obratni smeri mesto po tem prostoru razširja dobrobiti urbanega bivanja z urejanjem omrežja poti in sonaravnim umeščanjem točkovnih programov za preživljanje prostega časa, izobraževanje in kulturno rast. Ker pripravlja priložnosti za nova delovna mesta in zmanjšuje potrebe po dnevnih migracijah, je krajinski javni prostor strategija upravljanja razpršene primestne gradnje in orodje politike izenačevanja pogojev bivanja v mestu in na podeželju. ■

ILKA ČERPES je arhitektka in docentka za urbanizem na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani.



Exhibition Road London, Velika Britanija, Dixon and Jones, 2011: prenova zgodovinskih mestnih jeder, deljeni prometni prostor

Delež javnega prostora v današnjih mestih je med 15 in 20 odstotkov celotne površine mesta. Večino površin javnega prostora zasedajo ceste za avtomobilski promet. Zato je strategija širjenja javnega prostora v strnjeno grajenih zgodovinskih mestnih jedrih usmerjena v preusmerjanje rabe cestnih površin od avtomobilov k pešcem. Londonska ulica Exhibition Road je preurejena v javni prostor deljene prometne rabe za pešce, avtomobile in kolesarje. Hkrati opravlja funkcijo vhodne ploščadi v svetovno znane muzeje in akademske ustanove (kot so Natural History Museum, The Science Museum in drugi, ki jih letno obišče enajst milijonov obiskovalcev) in funkcijo pomembne avtomobilske prometnice skozi mestno središče. Zaradi sozvočja z obdajajočimi monumentalnimi stavbami sta posebej skrbno oblikovana tlakovanje in javna razsvetljava. Odstranili so vse višinske ovire na cestišču, uporabili so pešcem prijazne, kakovostne in trajne materiale, ki vzbujajo občutek varnosti, urejenosti in skladnosti s pomenom okoliških zgradb.



Steilneset Memorial, Vardø, Norveška, Peter Zumthor in Louise Bourgeois, 2011: novi tipi javnega prostora, novi programi, nova identiteta kraja

Novi tipi javnega prostora gradijo nove tipe mesta, ki so preplet krajinskih in grajenih struktur. Sodobno mesto je povsod, kjer je uveljavljen urbani način življenja. Javni prostor sodobnega mesta povezuje krajino, strnjeno grajeno zgodovinska mestna središča, razpršeno grajeno predmestja in stara vaška jedra v omrežje krajev, ki na enkrat in neponovljiv način zagotavljajo vsem ljudem dostopnost do raznolikih bivanjskih vzorcev, kulture, izobraževanja in gospodarskega razvoja. Spomenik Steilneset je posvečen spominu na čarovniške sodne procese v kraju Vardø na severu Norveške. Stoji ob obali fjorda in je s cesto povezan v sistem turističnih poti po neobljudenem delu Norveške. Izgradnjo sta sofinancirali država Norveška in zasebna družba, ki upravlja z lokalnimi cestami. Vsebina spomenika je uperjena proti vraževerju in izpostavlja pomen izobraževanja in ozaveščanja ljudi za splošni razvoj družbe.



High Line, Manhattan, New York, Združene države Amerike, James Corner Field Operations and Diller Scofidio + Renfro, 2009–2011: presnavljanje območij opuščene industrije in transportne infrastrukture

High Line je 2,33 km dolg odsek opuščene proge mestne železnice, ki so ga preuredili v javni linearni tematski park. Namenjen je rekreaciji in ogledu kulturnozgodovinskih znamenitosti. Opuščeni tiri so bogato ozelenjeni z nizkim in visokim rastjem, ki zadržuje vlago in s tem izboljšuje klimatske razmere v mestu. V enem izmed najgostejše pozidanih mest na svetu, kjer so stavbna zemljišča izjemno draga in večinoma v zasebni lasti, je High Line inovativna in pragmatična strategija širjenja javnega prostora z recikliranjem obstoječih infrastrukturnih koridorjev v javni lasti.



Razmišljanje
o urbanih procesih

MESTO V PEŠČENI URI*

UROŠ LOBNIK

Statično mesto je ukinila suburbija. Ne kot načrtovalsko entiteto, temveč kot prostor odklona. Kot največje eksperimentalno polje mesta. Tudi v manjših državah redkih urbanih presežkov, kjer se izvaja epigonstvo »velikega brata«, kar je občutljivo zapisal pisatelj Lojze Kovačič: »Komaj se rodimo, že pripadamo. Majhen narod pripada margini, ki, ponavljam, zmeraj o nečem razglablja ter nekaj hoče.«

Kaj torej hočejo dežele »margarine«, ki le s peščico mest izvajajo urbanizacijo? Gojiti zavest pripadnosti mestom, naseljem ter kakovosti naravnega prostora (so urbano aktivne) ali neangažirano dajati prednost suburbanizaciji (biti urbano pasiven)? Če se odločimo za aktivno politiko, naj razvijemo svoje majhne dežele v metropole s parki ali kot naravno krajino z urbani rezervati?

Morfološke preobrazbe in procesi izginjanja tradicionalne skladnosti (v katerikoli kulturi) potekajo vzporedno in hkrati z mnogimi družbenimi spremembami. Strok se na najvidnejše pokazatelje okoljskih sprememb samo navidezno azurno odziva, predvsem v kontekstu forme.

Potreba sodobne družbe po razvoju nove urbanosti je neizprosna. Nova urbanost se zadovoljuje, najprej in predvsem, s procesi nenehnega hanibalizma starih in ponovnega izumljanja novih površin – deteriorizacije ozemelj. Deteriorizacija in tranzicija kontinuirano razvijata številna deficitarna območja, ki mesta oskrbujejo s potencialnimi površinami sodobnega prostorskega razvoja. Da se lahko procesi hanibalizma preurejanja razvojno deficitarnih območij načrtujejo, se mora predhodno v družbi izoblikovati zavest o priložnostih in nuji usmerjanja razvojno deficitarnih območij. Urbanizem potrebuje javno zavest.

»Klasični urbanizem« z vrednotenjem fizičnih komponent estetsko zaključenega urejenega urbanega prostora v 19. stoletju in »modernistični urbanizem«, ki je vzpostavil parametre funkcijskega vrednotenja prostora, sta s svojim statističnim coniranjem izključila potrebe po nenehni spremenljivosti urbanega prostora in s tem po njegovi polivalentnosti.

Paradoksalno pa se izguba statičnega urejanja prostora razume kot izgubljanje prvobitnosti. Slednje prepričljivo dokazujejo prav tista območja, ki jih poskuša družba čim bolj zavarovati pred sodobno urbanizacijo! Kaj pa je narodni park drugega kot recipročno urbanizirana površina? Je skrbno in dogovorno interdisciplinarno načrtovano urbanizirano območje, kjer prevladuje javni interes? S pomočjo računalnika štejemo drevesa in spremljamo obiskovalce, določamo dopustno mejo obremenitve, hrupa, pojavnost golih teles (na plaži in v urbanih okoljih), kar je nesporen dokaz, da je naravni park urbano načrtovana cona. Najsi gre za varovana naravna ali zgodovinska območja, povsod je urbanizacija tista, ki naravi ali grajenemu prostoru vzame »prvobitnost«.

Mesto je danes na podeželju in podeželje je v mestu, ali drugače – mesto je v naravi in narava v mestu. Bo mesto brezmejno? ■

* Prirejeni odlomek besedila Uroša Lobnika *Mesto v peščeni uri* iz zbornika *O urbanizmu. Kaj se dogaja s sodobnimi mestom?* (založba Krtina, 2007).

UROŠ LOBNIK je arhitekt, teoretik, izredni profesor in predstojnik Oddelka za arhitekturo na Fakulteti za gradbeništvo Univerze v Mariboru.

Dr. Khaled Fouad Allam, sociolog

JE PRAVI MUSLIMAN TISTI, KI NE PIJE VINA IN REŽE GLAVE?

Napad na uredništvo Charlie Hebdo se za Khaleda Fouada Allama ne bi mogel zgoditi ob primernejšem trenutku: v zadnjih tednih lanskega leta je izšla njegova knjiga z naslovom *Jihadista della porta accanto* (Džihadist iz sosesčine, Edizioni Piemme, 2014). Januarja 2015 so jo ponatisnili, z avtorjevim predgovorom, da je naključje, ki je sovpadlo z njegovim svarilom pred avtohtonimi evropskimi teroristi, seveda tragično. »Ampak v resnici sem takšen napad pričakoval in predvideval,« pravi profesor, ki na tržaški fakulteti na oddelku za politične in družbene vede predava sociologijo islamske družbe.

AGATA TOMAŽIČ, *foto* VORANC VOGEL/DOKUMENTACIJA DELA

Dr. Khaled Fouad Allam v Trstu živi že več kot dvajset let. Rojen je bil Alžiriji, v mesto v zalivu se je priselil kot lektor za francoski jezik. Danes je eden najbolj znanih in cenjenih poznavalcev islama v Italiji, avtor številnih knjig in pisec kolumn v dnevno časopisje, zadnja leta za poslovni dnevnik *Il Sole 24 Ore*. Od leta 2005 do 2008 je bil poslanec v italijanskem parlamentu. Pogosto ga vabijo za gostujočega predavatelja, prav zdaj pripravlja kovčke za skorajšnji odhod v Pariz, kjer bo na Inštitutu za proučevanje islama in družbe muslimanskega sveta (pod okriljem elitne École des hautes études en sciences sociales, EHESS) do aprila predaval o pravu in modernosti v islamskem svetu. Zavoljo profesionalnih premikov in zasebnih potovanj redno spremlja dogajanje v islamskih skupnostih po svetu, med pogovorom da vedeti, da je na tekočem s shizmo oziroma obstojem dveh muslimanskih skupnosti v Sloveniji, in se pozanima, kdo financira gradnjo džamije v Ljubljani. »Aha, vahabiti, torej,« pokima, ko izve odgovor. In kihne – ampak zgolj zato, ker mu je kljub mili tržaški mediteranski zimi uspelo stakniti nahod.

Smo v Trstu, mestu, kjer so leta 1848 na podlagi dogovora med avstrijskim in otomanskim cesarstvom uredili prvo muslimansko pokopališče v Evropi. Kako si ta podatek razlagati z današnjega gledišča, mar nam pripoveduje, da je avstrijsko cesarstvo premoglo več strpnosti kot Evropska unija?

Najprej je treba opozoriti, da so zgodovinske okoliščine zelo različne, primerjamo namreč 19. in 21. stoletje. V odnosu med cesarstvom in narodi, ki so bili njegov sestavni del, vedno prevlada skupnostni vidik, ki veliko bolj pripomore k integraciji različnih identitet, pa naj gre za pripadnost muslimanski veri ali ne. Trenja med različnimi identitetami so se začela šele s pojavom nacionalizma. François Mitterand je v enem svojih slovitih govorov dejal: »La nation, c'est ma chair.« S tem je hotel povedati, da je narodnostna pripadnost nekaj ključnega, vraslega, neločljivega. In nacionalistična občutja se lahko sprevržejo v uničevalnost. Za časa avstrijskega cesarstva oz. avstro-ogrske monarhije pa tudi otomanskega imperija nacionalizem še ni zares obstajal (oziroma se je šele prebujal), dialektika med identiteto in različnimi kulturami pa je bila malone obče mesto. Zdaj je vse to izbruhnilo in naša težava je v tem, da nimamo pojma, kako v dobi globalizacije obravnavati odnose med različnimi identitetami. Islam je pri tem najbolj problematičen, morda bo postal celo glavni problem 21. stoletja.

Pa vendar ste pred petimi leti, ko sva se prav tu pogovarjala o domnevno multikulturnem značaju Trsta, dejali, da v prihodnosti »ne jezik ne religija ne država ali mesto, v katerem smo se rodili, ne bodo prevladujoči gradniki identitete človekove identitete«.

A to sem rekel? Najbrž sem to izrekel bolj kot upanja polno napoved za prihodnost ... Kakorkoli že, zdaj jo preklicujem: na podlagi vseh indicij je očitno, da gremo v povsem nasprotno smer. Zabredli smo v krizo tako imenovane multikulturalnosti, krizo odnosov med islamom in Zahodom, krizo integracije ter tokov izseljevanja in priseljevanja. Pa še kriza Evrope! Če Evropa še vedno ne ve, kaj bi rada bila, je jasno, da v odnosu do islama to povzroča nemalo težav. Mislim, da smo zakorakali v zelo občutljivo obdobje, v katerem bo vojn in konfliktov na pretek. Menim, da bo prva polovica tega stoletja zelo težka ...

Ali bi trenjem med Islamsko državo in Zahodom lahko podelili verski predznak ali pa gre kratko in malo za ekonomsko vojno, glede na veliko število z nafto bogatih zalivskih držav, ki IS podpirajo?

Mislite na Katar in Savdsko Arabijo? Da, toda IS ni samo to ... IS je zrasel iz razpoke, ki je zazijala v muslimanskem svetu že v 20. stoletju. Začelo se je s koncem otomanskega kalifata leta 1924, ko se je pojavila želja po političnem islamu. Del muslimanov je izbral ureditev nacionalne države, ostali pa so bili mnenja, da se je slej ko prej treba obrniti nazaj h kalifatu. Vprašanje kalifata ni nekaj novega; v muslimanskem svetu so si ga zastavljali celo 20. stoletje. In ker je nacionalna država v zatonu, kar velja predvsem v arabskem svetu, kjer tem državam ni uspelo zasnovati svoje lastne vizije modernosti, smo priča, kako retrogradne ideologije, kakršna je ta, ki pridiga o vrnitvi h kalifatu, zamajejo vsa ravnanja, vzpostavljena v preteklih desetletjih. Poleg tega besedilo ob razglasitvi kalifata nosi naslov *Obljuba Boga*. V arabščini se to sliši mnogo bolj silovito, saj pomeni, da kalifat ni bil mrtev, temveč samo zagreben v plitkem grobu, zdaj pa se bo dvignil in splaval na površino naših družb. In IS bo to »obljubo Boga« izpolnil. Zelo nevarno pri vsem tem je, da je islamski državi tokrat prvič uspelo, kar je drugim gibanjem spodletelo: nezadovoljstvo in upor so prevedli v institucijo, skorajda v državo. Resda je mednarodna skupnost ni priznala, vendar ima ta država svoje ozemlje, ki sega vse dlje. Po novem že do Libije.

Kakšno vlogo je pri tem odigrala (oziroma ni odigrala) t. i. arabska pomlad? Je bilo verjeti, da bodo protesti spodnesli avtokratske vladarje in prinesli v države demokracijo, že vnaprej malce naivno?

En sam uspešen primer je: Tunizija. Ne vem, če bi se lahko ponovil kje drugje. Tunizija je poseben primer, premore zelo močno civilno družbo, ki je obstajala že v prejšnjem stoletju. Razvito je tudi sindikalno gibanje, ki ga v drugih arabskih državah ni. Treba je poudariti, da si družbe v različnih arabskih državah niso podobne, v Jemnu je drugače kot v Tuniziji, Jordaniji ali Egiptu. Bistvo arabskih revolucij je drugje, sam sem ga poimenoval »skrita funkcija arabskih revolucij«: omogočile so, da se je po obetu demokracije, zaradi katere naj bi izbruhnile, vnel spopad za nadzor nad političnim islamom. To je tudi odgovor na vprašanje, zakaj Savdska Arabija in Katar financirata fundamentalistična gibanja. Države, ki imajo danes nadzor nad političnim islamom, bodo jutri imele nadzor nad islamom v celem svetu. In to ni malo.

Eden od vzrokov, zakaj tranzicija v demokracijo skoraj nikjer ni uspela, je tudi ta, da imajo vse arabske države, ki so vzniknile v tridesetih letih prejšnjega stoletja, avtoritarne ureditve, ki je razvoj demokracije zavračala. Če k temu dodamo še vero, je jasno, da so demokratizaciji na poti številne ovire. Ko so že skoraj prišli do cilja, se je zgodilo ravno nasprotno od tistega, za kar so si prizadevali. Vzemimo Egipt: v trenutku, ko bi morali udejanjiti demokracijo, toda brez Muslimanske bratovščine, se je zgodilo to, da se je prav Muslimanska bratovščina, ki ima svojo lastno politično agendo, vrnila na politično prizorišče in spet je posredovala vojska. To pa pomeni blokado. Lahko rečemo, da je politično prizorišče v Egiptu povsem blokirano za dolga leta vnaprej. Po drugi strani pa je zanimivo opazovati, kaj zdaj počno mladi v Egiptu: trumoma se zatekajo h kulturi, saj menijo, da bodo tako tlakovali pot za politične spremembe. Imajo prav, tako se kuhajo revolucije, pri francoski ni bilo

nič drugače. Francoska revolucija se je začela pripravljati dvesto let pred 1789. Potrebni so filozofi, umetniki, glasbeniki. Politiki se vpletejo šele za njimi. Dodaten zaplet pri arabskih državah je v tem, da so načela političnega islama diametralno nasprotna demokratičnim. Politični islam demokracijo zavrača in jo ima za vrsto gnilobe z Zahoda, o tem se odkrito govori in piše. Zahod povezujejo z demokracijo, oboje pa je treba pobiti s kolom in uničiti. Položaj torej ni lahek.

Dosledno razlikujete med političnim islamom in islamom kot religijo.

Ne, med političnim islamom in samo islamom. Politični islam je svetovni nazor, ki si prizadeva preoblikovati družbo skladno s politično agendo in smernicami, ki jih po njihovem predpisuje islam. Precejšen prostor namenja pravu, političnim strukturam in aspektom, ki so diametralno nasprotni ustroju sodobnih demokracij, temelječih na svobodi in enakosti. Samo islam pa je islam, ki meni, da se ga da posodobiti. A da bi to posodobitev izpeljali, je potrebna civilna družba, ki bo to sposobna sprejeti. Obstajajo tudi muslimani, ki so za modernizacijo. Jaz sem eden takih. Toda za posodobitev bo treba izpolniti nekaj pogojev, kar je zelo težko, tako v Evropi kot v njihovih matičnih deželah.

Tole bo verjetno izzvenelo kot butasto vprašanje, a ima vendarle mogoče kaj opraviti s posodobljeno različico islama: kako je človek lahko musliman ter ljubitelj in poznavalec vina hkrati, tako kot vi? Kdo ali kaj muslimanom prepoveduje uživanje alkohola, ki ima navsezadnje arabsko poimenovanje, odkod to?

Ogromno muslimanov je, ki pijejo vino. V islamu ni duhovščine, ki bi take reči prepovedovala. Samo Bog lahko presodi, kako si se v življenju vedel. Gre za čisto osebne zadeve. Prepričanje, da se alkohola ne sme uživati, pa ni stereotip. Politični islam poudarja vidik islamskega prava, ki sloni na prepovedih. Politični islam pravzaprav sloni samo na prepovedih, *haram*, in zapovedih: če si moški, moraš imeti brado, če si ženska, moraš nositi hidžab, ne smeš jesti določene hrane ali jesti samo *halal* ... Gre za status muslimana in skozi ta status moraš pač početi, kar moraš. Toda v resnici lahko samo Bog presodi, kdo je pravi musliman. Nekaj protislovnega je v teh džihadistih, ki pobijajo ljudi in ne pijejo vina, ne jedo svinjine. Kdo je torej pravi musliman? Tisti, ki pije vino, ali tisti, ki reže glave?

Pripravljenost mladih, da postanejo džihadisti, ki ji označite kot »postmoderne križarje«, razlagate s praznim prostorom, ki je zazeval po padcu berlinskega zidu in po krizi, v katero je zabredla naša potrošniška družba. Nišo je zapolnil politični islam, ki mladim ponuja perspektivo ...

Ja, če džihadiste doživljamo kot ljudi, ki so jih zmanipulirali do te mere, da so se odločili za džihad in urjenje zanj ipd. Ampak džihadist ni samo vojščak. V arabščini za vojno obstaja druga beseda – *harb*. *Džihad* pa ne pomeni svete vojne, kot je pogosto narobe slišati, temveč zavest o izpolnjevanju neke svete naloge. Nekateri islamski teologi razlagajo, da je džihad šesti steber islama – poleg izpovedovanja vere v Alaha, molitve petkrat na dan, postenja v času ramadana, zakata ali dajatve vbogajme, hadža ali romanja v Meko. Mladi, ki so – v psihološkem smislu – povsem izgubljeni, si v *džihadu* obetajo dobiti neke vrste priznanje, ki ga od družbe ne pričakujejo več. In to je zelo resno. S tem pridobijo skorajda plemenit status. Pri tem so na delu psihološki mehanizmi, psihologija



motivacije. *Džihad* torej nadomešča nekaj, kar ni delovalo v družbi, kjer si bil rojen in kjer živiš. Zato so pripravljeni razbiti vse, da bi lahko odšli. In da bi se bojevali.

V Veliki Britaniji, Franciji, Nemčiji ... je integracija muslimanov v družbo spodletela. Zanimivo, v narekovajih, seveda, je bilo videti te mlade džihadiste iz vseh teh držav, ki so pred TV-kamerami trgali svoje potne liste. Tega res ne storiš po hipnem navdihu, mar ne: strgaš svoj ameriški potni list?! Njihovo dejanje je zato tem bolj skrajno in nam kaže, da jih država ni bila sposobna vključiti v družbo kot enakopravne državljane. Svojo muslimansko identiteto vrednotijo višje kot državljanstvo v evropski državi ali ZDA. To je zelo resno. Nekje je nekaj šlo po zlu ...

Ali se je integracija pokazala za neučinkovito v povezavi s krizo? Dokler je v državah, kamor so se muslimani priseljevali, vladalo blagostanje, se nihče ni preveč ukvarjal z vero, k njej so se obrnili šele pripadniki druge ali tretje generacije ...

Ne, ekonomske krize so se ves čas pojavljale. Vzrok za neuspešno integracijo ima globlje korenine: družba ne deluje, kot bi morala. Evropa ima zaradi vsega, kar se dogaja v muslimanskem svetu, še več težav pri integraciji islama. Ne smemo si zatiskati oči pred tem. Najhuje pa je, da so džihadisti pretežno iz starostne skupine mladih med šestnajstim in tridesetim letom, ko se osebnost še oblikuje. Družine, iz katerih izhajajo, pa ne razumejo prav dobro, kaj se dogaja. Islam, kakršnega so poznali oni, ni bil bojevit, ni bil dejavnik za destabilizacijo odnosov na mednarodnem političnem prizorišču. Zdaj pa je islam postal prav to. In je kot tak palica v mehanizmu za integracijo.

Njihovi starši so bili nad napredkom čisto fascinirani ... In so vero potisnili v ozadje ... Modernost jih je prevzela.

Ja, mogoče. Toda mar ni v Evropi tudi modernost zašla v krizo? Kriza je vseobsegajoča, od krize vrednot naprej. Naš svetovni projekt je v krizi. Ekonomska kriza, ki sicer ni samo ekonomska, ampak je kriza civilizacije, vse to samo še poslabšuje. Trdim, da ni več svetovnih projektov. Pravzaprav je IS tisti, ki ponuja novo vizijo sveta. Kar je še kar zaskrbljujoče za te mlade, kajne?

Doslej sva se pogovarjala predvsem o mladih potencialnih džihadistih iz Francije, Velike Britanije, tudi v Nemčiji so. Kaj pa v Italiji, od koder ni slišati nič škandaloznega, kar zadeva sožitje med muslimani in Italijani? Pa vendar je v Italiji nemalo muslimanov, Rim premore največjo džamijo v Evropi, sezidano v šestdesetih letih 20. stoletja.

Tudi pri nas so, ja. Kakšnih petdeset se jih je odšlo bojevat, letos poleti smo imeli primer Italijana, ki se je spreobrnil v islam in umrl na bojišču v Siriji. Nobeni državi ni prizaneseno. Tudi v Avstraliji so džihadisti. V Franciji je položaj nekoliko poseben, ker ima njen odnos z arabskimi deželami dolgo

zgodovino, poleg tega še vedno tli vprašanje alžirske vojne. V Franciji živi sedem milijonov Arabcev, ki so Francozi.

Napisali ste tudi knjigo z naslovom *Islam spiegato ai leghisti* (Islam za člane Severne lige). Bi lahko potegnili kakšne vzporednice med Severno ligo in Pegido?

To je očitno, dolgo je že minilo, odkar sem napisal to knjigo, vmes je to postalo polje, na katerem se ustvarja politični konsenz. Kadar država zaide v politično krizo, je zelo lahko doseči konsenz s pomočjo deleža prebivalstva, ki je stigmatizirano – zaradi muslimanskega porekla. Danes, ko priljubljenost populističnih gibanj raste iz dneva v dan, je ta pojav prav tako zaskrbljujoč. Še nekaj drugih stvari je, ki so imele prste vmes, da smo se znašli, kjer smo, in o tem sem pisal že pred časom. Po padcu berlinskega zidu se je začelo oblikovati nekaj, kar sem poimenoval »simbolična meja«. Simbolične meje niso več ločnice, ki bi potekale med pripadniki določenega družbenega razreda. Po letu 1989 so postale meje med ljudmi določene pripadnosti – narodnostne ali verske. Ni naključje, da je ravno po padcu berlinskega zidu razpadla Jugoslavija. Nekaj podobnega se je zgodilo na Irskem, pa v Ruandi. Narodnostni dejavnik postane dejavnik pri sproščanju političnega nasilja. Namesto narodnostnega dejavnika se zlahka vplete tudi verski. Enako se je zgodilo v Alžiriji: leta 1993 se je vnela vojna med navadnimi muslimani in skrajneži. Dogaja se nekaj, čemur pravim etnizacija – v družbenih odnosih narodnost igra vse večjo vlogo. Zaradi tega se družba razbije na segmente. Simbolične meje niso ozemelske, temveč so ločnice pripadnosti narodu ali veri. V današnjem svetu to povzroča težave. Po eni strani na spletu lahko virtualno potujemo, kamor hočemo, v šengenskem območju lahko potujemo tudi v realnosti, po drugi strani pa se dogajajo odtujitve. In te so lahko na ravni posameznika ali na ravni skupnosti. Džihadist je sad take odtujitve na ravni posameznika in na ravni skupnosti.

Zapisali ste, da islamski skrajneži niso po naključju izbrali za tarčo svojega napada redakcijo Charlie Hebdo v Parizu. Pariz je namreč prestolnica države, v kateri se je začelo razsvetljenje v francoska revolucija, oboje je s svojimi načeli temelj sodobne zahodne družbe.

Ja, res je. To dejanje ima simbolično vrednost; politično nasilje je znamenje simboličnega nasilja. Politična modernost se je rodila v Parizu, ne v Stockholmu – ne da bi hotel znikati lepoto in kulturni pomen Stockholma. Francoska revolucija temelji na načelih svobode in enakosti, ki ju islam sistematično zanika.

Pripravljali so tudi več napadov na cerkve, tudi v Italiji. Na srečo so jih pravočasno odkrili, a takšne želje so še vedno prisotne. Bojevati se proti krščanstvu je zanje zelo pomembno, zahod namreč povezujejo s krščanstvom. Saj smo spremljali, kaj so naredili s krščanskimi ločinami v Iraku lani poleti.

Po napadu na uredništvo Charlie Hebdo so se razcvetele teorije zarote ...

Joj ne, o tem se ne bi pogovarjal ...

Pa vzemiva samo eno, ki se mi zdi še kar realistična: da je bil cilj tega atentata radikalizirati muslimansko prebivalstvo v Franciji, ki je eno med najbolj laičnimi v Evropi.

Ampak saj to ni teorija zarote! O tem govori IS: razlikuje med muslimani, ki podpirajo kalifat, in drugimi muslimani. Slednje imenuje za narobe verujoče ali nevernike. Njihova strategija je zanetiti nekakšno državljansko vojno med pripadniki islama v Evropi.

In po vaši presoji se v Evropi ne prebivalci ne državniki ne zavedajo nevarnosti, ki preži nanje?

Ja, IS podcenjujejo. Če bi se tega problema lotili, bi se seveda najprej pojavilo vprašanje varnosti. To je sicer temeljnega pomena, na voljo pa je tudi cel kup ukrepov javne politike za boljšo integracijo muslimanov v družbo. Poseči bi morali v izobraževanje in v javne sisteme od A do Ž. A doslej ni videti, da bi se v evropskih državah lotili česa takega. Sedijo križem rok, džihadisti pa rastejo iz dneva v dan.

Pred leti ste v zbirki *Raccontare Trieste*, ki je prinašala besedila izpod peresa prebivalcev Trsta z vseh vetrov, objavili zgodbo, katere zaplet je temeljil na napadu islamskih teroristov na jedrsko elektrarno Krško. Se vam zdi to verjetno?

Ja, seveda. Gotovo se tudi oni tega zavedajo in izvajajo ustrezne varnostne ukrepe. A saj ni nujno, da je Krško, lahko je katera koli druga nuklearka, v Franciji jih je sedemnajst. Gre za zelo občutljive tarče. Moja sestra je biologinja in dela v bakteriološkem laboratoriju v Franciji; upoštevati morajo varnostne ukrepe, ki se meni zdijo naravnost nori. Poleg tega obstajajo tudi bakteriologi, ki so muslimanskega porekla. In nekatere zaradi tega kot kandidate za delovno mesto zavrnejo. Ali pa potem povzročajo sive lase varnostnikom. In varnost veliko stane ...

Leta 2013 so na Reki zgradili novo, zelo lepo džamijo po načrtih hrvaškega akademskega kiparja Dušana Džamonje, ki je res prava umetnina in se blešči v jadranskem soncu na hribu nad mestom. Toda gradnjo je financiral Katar. Ali so donacije iz držav, kot sta Katar in Savdska Arabije, ki niso redke marsikje po Evropi, neke vrste trojanski konji?

Seveda.

Kakšno pa je po vašem videnju in vedenju poslanstvo Al Džazire?

Gre za zelo sofisticiran način usmerjanja pripadnikov muslimanske skupnosti na daljavo. Pri čemer se delovanje tega daljinskega upravljavca ustavi prav takrat, ko bi morala priti demokracija. ■

FESTIVAL KREDIBILNEGA PISANJA

Ljubljanski festival *Fabula* bo v prihodnjih dneh gostil številne goste. Predstavljamo zgolj nekatere izmed njih.



Janice Galloway
bo v Klubu
Cankarjevega doma
nastopila 28. 2. ob
20. uri.

ŽENSKA ROKA MED KLAVIRSKIMI TIPKAMI IN NJEGOVIM UDOM

Janice Galloway: Clara. Prevedel Jure Potokar. Spremlja beseda Tina Mahkota. Beletrina, Ljubljana 2014, 547 str.

Po besedah škotske pisateljice Janice Galloway se je Clara Schumann pojavljala v njenem življenju v različnih kombinacijah. Pri pisanju romansirane oziroma apokrifne biografije *Clara* torej ni šlo za to, da bi pisateljica zasledovala subjekt svojega romana, čeprav je bilo na neki točki seveda tudi to nujno, temveč je slavna nemška pianistka, skladateljica in urednica menda Gallowayeva kar sama poiskala. »Predvsem pa imam zelo rada njeno glasbo, pa tudi glasbo njenega moža,« je v nekem intervjuju dejala pisateljica, ki se je Clare Schumann lotila izjemno eruditsko, če ne celo enciklopedično, saj je selektivno izbirala fragmente iz pianistkinega življenja.

Na hrbtni strani slovenskega prevoda romana *Clara*, za katerega je Gallowayeva leta 2002 prejela nagrado društva Saltire za najboljšo škotsko knjigo leta, lahko beremo stavka, ki povzemata bistvo romana: »Bila je glasba. Vedno je bila glasba. In on.« Brez pompozni napovedi torej lahko sklepamo, da gre v tej malodane epski pripovedi, izpisani z bravuroznim, ponekod celo melodramatičnim jezikom, za rivalstvo med ljubeznijo in umetnostjo; v izhodišču gre pisateljici za to, da bi, zasledujoč resnični lik ženske iz 19. stoletja, bralcu in sebi pojasnila, kako se spolna razlika vpisuje v kontekst ljubezni in umetnosti. Tina Mahkota v spremnem zapisu k romanu omenja avtoričino razočaranje nad študijem angleškega jezika, kot je o njem spregovorila v intervjuju za revijo *Literatura* pred petnajstimi leti, ko je ob izidu romana *Dihati moraš, to je vsa skrivnost* (Študentska založba, 2000) prvič obiskala Slovenijo; angleška književnost naj bi zajemala le pisanje mrtvih moških; precej podobno naj bi bilo tudi na glasbenem oddelku v Glasgowlu, kjer je pisateljica študirala in kjer se ji je zdelo, »da ženske ne obstajajo«.

Ukvarjanje Gallowayeve z vprašanjem kulturno in zgodovinsko pogojenih spolnih razlik, spolnih stereotipov, s politiko identitet, z vprašanji moškosti in ženskosti v razmerju do osebnega in družbenega, angažiranega in kritičnega, torej ni naključje. Zdi se celo, da se je pisateljica portreta Clare Schumann lotila z vsemi predteksti v mislih; s tem so mišljeni tako nemi filmi iz daljnega leta 1927 (v Združenih državah) kot leta 1940 v studiih UFA v nacistični Nemčiji posneti filmi ter tudi ameriški film *Ljubezenska pesem* (Clara je igrala Katharine Hepburn) in nemška *Pomladna simfonija*, v kateri je pianistko igrala Nastassja Kinski. Tina Mahkota nas opozarja, da je Clara Schumann s svojim ovalnim obrazom in mandljastimi očmi zrla v nas tudi z modrega bankovca za 100 mark, izdanega leta 1998 v zadnji seriji zahodnonemške valute pred uvedbo evra. Vsekakor – Clara Schumann je umetnica, ki si je predvsem v zadnjih desetletjih utrla pot

v standardni, ne samo koncertni, temveč predvsem splošno kulturno-družbeni repertoar.

Pa vendarle še vedno ostaja odprto, kako jo je upodobila škotska pisateljica, za katero je značilno, da v svojih romanih in kratkih zgodbah opisuje sodobne ženske srednjega in delavskega razreda, uslužbenke, uradnice, učiteljice, skratka Škotinje, ki se v sodobnem okolju Škotske počutijo odtujeno. Če upoštevamo še, da se je Janice Galloway deklarirala kot feministka, za katero je »osebno hkrati tudi politično in je pisanje o ženski seksualnosti predvsem politično dejanje«, potem bi pričakovali vse kaj drugega kot liričnost, mehko, posebno blagost, ob tem pa še visoko jezikovno normo, ki se skladno prilega portretirankinemu dostojanstvu, mestoma spokojnosti, in zamlčanost, ki spoštuje vrednostni sistem opisovaneega stoletja. Hkrati pa to stoletje tudi ni zagrnjeno v meglo preteklosti, temveč je s pomočjo npr. nenadnega prehoda iz kočij na vlake opisano živo, potisnjeno v sočasnost. Seveda bi bilo pretirano reči, da Clara Schumann deluje kot sodobna ženska, pa vendarle so njene intimne zagate zelo »tukajšnje in zdajšnje«, zlasti če pomislimo, da je umetniškost apriorno nekaj, kar naj bi historično pripadalo moškemu svetu.

Clarina umetniškost je še dodatno potencirana s tem, da je obdana z moškima likoma, ki se znajdeti v medsebojnem v konfliktu. Z ene strani njeno »ženskost« oblega oče, ki jo je prisilil k strogemu drilu v glasbi in sproduciral njen umetniški genij, na drugi stoji Robert Schumann, ki jo poskuša »umiriti« oziroma si ob sklenitvi zakona želi doseči vse tisto, kar je Clara kljub svoji mladosti že dosegla; zaradi tega jo – vsaj začasno in da ga ne bi ogrozila – želi podrediti družinskemu okolju. Odlomki, v katerih Clara poskuša ubežati premočni očetovi navzočnosti, pri čemer se oklepa njegove volje, hkrati pa poskuša ujeti senco občudovanja in željo, ki jo vanjo projicira Robert, predstavlja torišče romana. Ob tem, da je tovrstna razpetost, upam si trditi, eden najsubtilnejše podanih primerkov v evropski literaturi nasploh. Pri tem sta bistvena pisateljčina ponižnost do »tradicije« in nadpogled, ki ji pomaga kontekstualizirati like (zaradi tega nadpogleda se tudi zdi, da ima pisateljica natančno vizijo, kaj želi povedati, ne glede na to, da smo priča meandrskemu izgubljanju v jeziku, ki proizvaja svojevrstno ritmiko teksta). Če smo dovolj pozorni, slišimo glasbo, ki se poraja s stičišča preteklosti in zdajšnjosti, morda celo prasketanje elektrike, ki se širi iz ljubljenja med Claro in Robertom.

V romanu *Clara* pa ne sledimo samo izmeničnemu gibanju pianistkine roke med klavirskimi tipkami in Robertovim napetim udom, kar samoumevno napeljuje na odpiranje ženskemu užitku, ki je v središču tega romana (čeprav zelo podtalno, nepompozno), temveč predvsem njeni glasbeni rasti. Clara kljub strastnosti in zmožnosti predajanja ni opisana kot ekscentričarka, ravno nasprotno – njen vođeni obraz izraža nekaj na meji dolgočasja, brezbržnosti. Njen oče je to imenoval možnost samodiscipliniranja, Robert »razto-

pljenost v notranjosti«. Brez dvoma jo njen mož kljub krilatitcam, da gre za sopotnico, vidi kot objekt ljubezni, pozneje pa, predvsem zaradi lastnega pomanjkanja pragmatizma in razrahljanega zdravja, opusti idejo koloniziranja njene intimne; privoli v potovanja, ki jih zahteva Clarino koncentriranje, in predvsem v to, da s prisluženim denarjem preživlja družino (sedem otrok). Edina prepoved, ki jo Clara v tem oziru prekorači, je, da se ne podredi zgolj zasebnemu, kot se je od nje pričakovalo, in da s tiho močjo vkoraka v javno življenje. Pisateljčini komentarji, češ da je bilo to za tisti čas subverzivno, so antropološki, pa vseeno nevsiljivi.

Privzdignjenost umetniškega duha, podana skozi lik Roberta, torej ni čisto odsotna, navsezadnje je roman upovedan tudi skozi njegovo perspektivo, vendar jo nadvlada ženski pragmatizem v obliki Clare, ki ima po odigranem koncertu povsem mokro prsnico in ki nekoč sredi koncerta splavi, na koncu pa se prikloni ploskajoči množici. Janice Galloway je tudi prek nadrobnih opisov uporabe ženskih steznikov, večplastnih kril, načinov rojevanja, vzgoje otrok ipd. pokazala, da se zvezdnitstva ne doseže čez noč, temveč da je umetnost, katerakoli že, sploh če gre za profesionalizem, garaško delo, ki zahteva številne vrline; od poravnavanja računov in pošiljanja kreditnih pisem do zbiranja priporočilnih pisem, nagovarjanja plemstva, pokroviteljev ali pooblaščenih teles, kar je v 19. stoletju pomenilo odvisnost od muhastih, razvajenih in pogosto nevednih bogatih.

Če Gallowayeva po eni strani pokaže na naravo mecenstva in odvisnost umetnikov od njega, ji po drugi lepo uspe prikazati status klasične glasbe, ki je le pred stoletjem in nekaj dosegala današnjo raven popularne kulture. Razlika je najbrž v izgubi posluha za zahtevnejšo vrsto glasbe, ki se nam je medtem zgodil na *mainstreamovski* ravni.

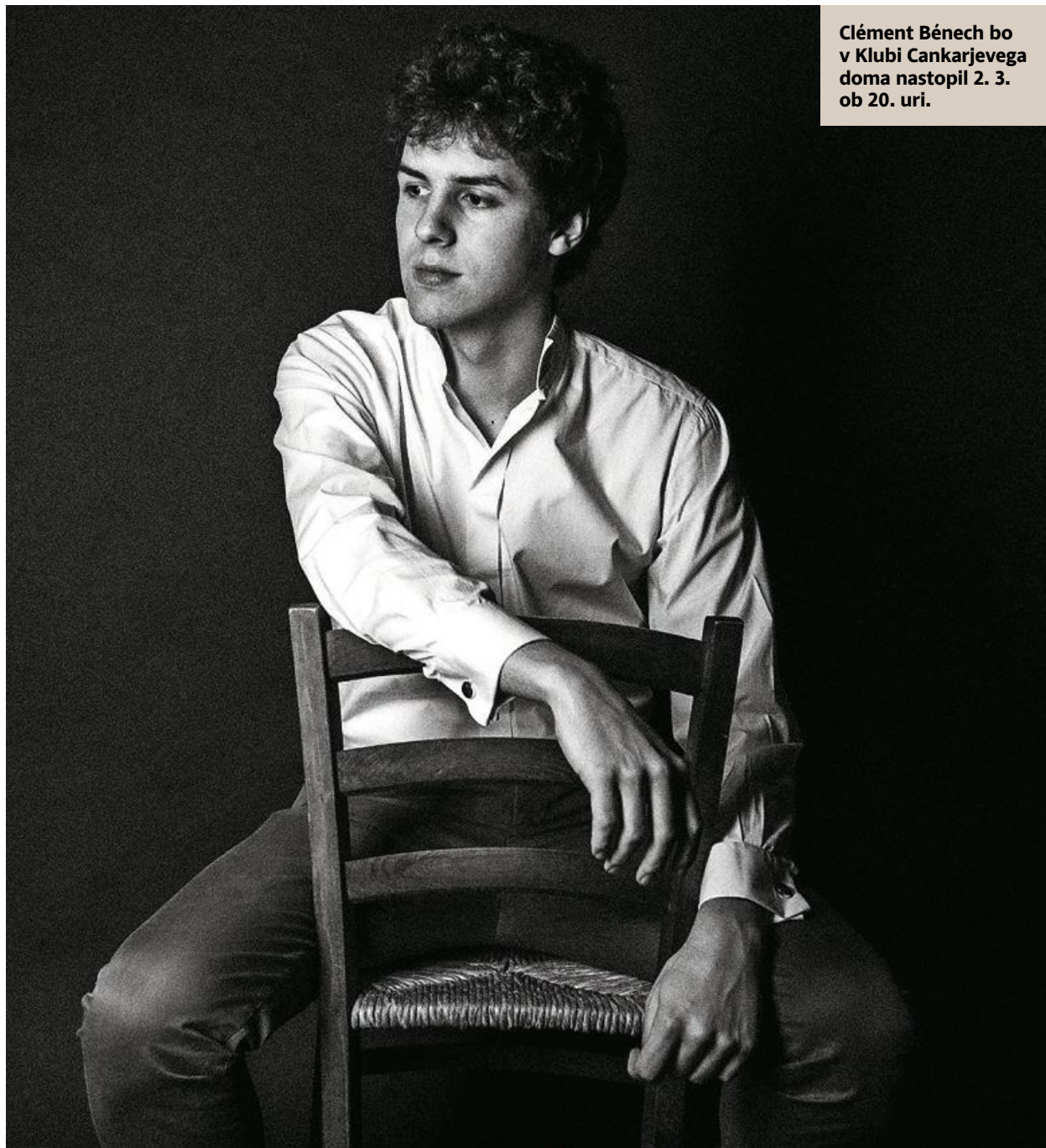
Naj bo nihanje Clare Schumann med obema literarnima stereotipoma, torej »hišnim angelom« ali *femme fatale* še tako skrajno, zanjo nikoli ni usodno. Prevajalec Jure Potokar je na tiskovni konferenci povedal, da je, čeprav ni oboževalec klasične glasbe, med predvajanjem skladb Clare in Roberta Schumann odkril, da so ti komadi globoko vsajeni vanj; na precej podoben način bi bilo mogoče reči, da se nam med branjem tega romana ženska podrejenost izriše nekje v ozadju lobanje. Toda ker je Janice Galloway iskrena, sočutna ustvarjalka, čutimo njen napor, da bi naredila glas svoje junakinje slišan, ne da bi pri tem porušila dominantno moško matrico nadvladovanja. Verjetno ji je to uspelo z odpiranjem še drugih tem: foucaultovskega zapiranja v institucije, zdravniških avtoritet, smrti, dojemanja in prezentiranja smrti javnih osebnosti, prijateljstva med umetniki (Wagner, na primer, je v tem romanu opisan kot izraziti negativec, Brahms pa skoraj kot angel), soočanja z najglobljimi človeškimi strahovi. Po tej knjigi bo težko reči, da se umetniški genij in ljubezen – v ženskem svetu – izključujeta, ali pa, da sta se izključevala v preteklosti. **Gabriela Babnik**

NEŽNA HUMORISTIČNA PRIPOVED

Clément Bénech: Slovensko poletje. Prevedla Jana Pavlič. Beletrina (zbirka Žepna Beletrina), Ljubljana 2015, 88 str.

Clément Bénech, triindvajsetletnik iz Pariza, je močno pisateljsko vizijo začutil ob branju lanskega nobelovca Patricka Modiana. Izobraževal se je na pariški Sorboni, pozneje pa še v Berlinu. Navdušuje se nad belgijskim pisateljem Jeanom-Philippom Toussaintom in predvsem nad Fénéonovim nagrajencem Éricom Chevillardom. Prej kot na kakšno drugo literarno delo pa nas lahko tni roman *Slovensko poletje* (*L'été slovène*) lahko spomni na Rohmerjevo *Poletno zgodbo* (*Conte d'été*, 1995). Poleg očitne podobnosti obravnavanega letnega časa je, tako kot Rohmerjev film, tudi Bénechev prvenec zgodba o mladostniški zaljubljenosti v vsej svoji trivialnosti, samovšečnosti in nezaupljivosti.

Slovenijo je Clément Bénech obiskal poleti s svojim dekletom, na potovanju pa snoval kratek roman, ki je za slovenske bralce lahko zanimiv z imagološkega vidika (»Dobrodošla, dobrodošla!« nama je zaklical lastnik gostilne, oblečen v tradicionalno obleko (kavbojke in bela srajca), ko se nama je približal z odprtimi rokami.). Zaljubljena študenta geografije se kot turista odpravita v deželo, v kateri se ni mogoče izgubiti, saj je manjša od Bretanije. Privilegij branja romana s slovenskimi očmi je zagotovo tudi opazovanje lova na pristno izkušnjo, ki se začne in doseže svoj vrh s tem, da protagonista, ko sta ujeta na otočku sredi Blejskega jezera, bereta Prešerna. Problematiko komunikacije med junakoma opazimo razmeroma hitro, saj prvoosebni pripovedovalec in hkrati protagonist nikakor ni sposoben zadržati svojih misli zase, nenehno formulira notranje stanje tako z besedo kot tudi s trmoglavo otročjostjo. Neprestana racionalizacija in podajanje poročil njegove notranjosti nažira že tako skromno zastavljen odnos s punco Eleno. Samoanaliza poteka tudi skozi opise sanj, ki slikajo tesnobno svobodnjaštvo mladega para. A strah pred izgubo ljubezenskega interesa in s tem izguba sama nikakor nista predstavljena usodno in mračno – lahko tnost pripovedi je na trenutke že kar sumljiva. Formalno in jezikovno je delo precej enostavno zastavljeno, po drugi strani pa imamo občutek, da ima pisatelj svoj jezik in zgodbo ves čas pod nadzorom. Poleg elementov romantične komedije je roman tudi nenehna definicija in poklon literaturi, vse lastnosti, ki mu jih očita dekle, bi bile najbrž krasne pisateljske sposobnosti (rahločutnost, pretirana premišljenost, nagnjenost h nenehnemu opazovanju ...). Nežna humorna pripoved je kljub svoji mladostni naivnosti odgovor na čas, v katerem nastaja, in prikaz polemičnega odnosa dveh nemirnih bitij, ki razlogov za nesrečo še nekaj časa raje ne bi iskala vsak pri sebi. **Nika Jurman**



Clément Bénech bo v Klubi Cankarjevega doma nastopil 2. 3. ob 20. uri.

LITERATURE SVETA

FABULA

28. 2. – 8. 3. 2015

www.festival-fabula.org

festival omogočata:

Mestna občina
Ljubljana

producent:

Beletrina
zavod za založniško dejavnost

koproducent:

cankarjev dom

medijski pokrovitelj:

Radio
Slovenija

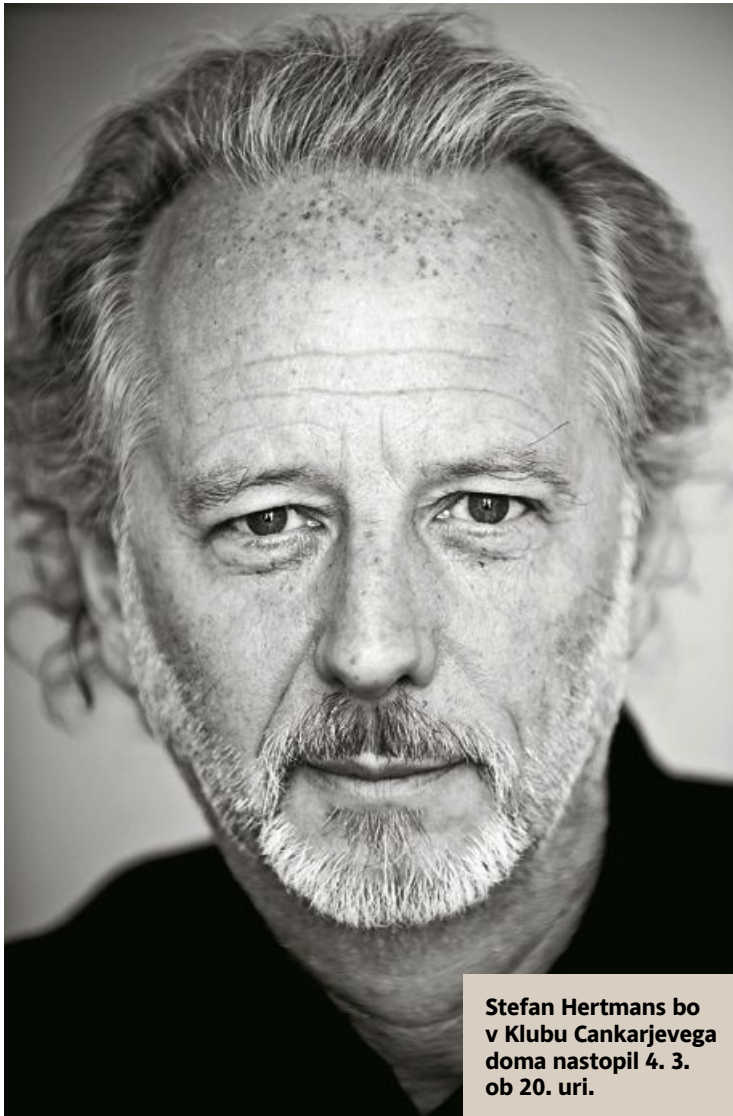
IZKUSTVO NEKEGA DRUGEGA ŽIVLJENJA

Stefan Hertmans: Vojna in terpentin. Prevedla Staša Pavlovič. Beletrina (zbirka Žepna Beletrina), Ljubljana 2015, 387 str.

Flamski pisec Stefan Hertmans (1951) si je že zgodaj utrdil sloves vsestranskega ustvarjalca. Je avtor mnogih nagrajevanih romanov in pesniških zbirk, zbirk esejev, kratkih zgodb in gledaliških besedil, a tudi predavatelj na najuglednejših evropskih univerzah ter stalni gost mednarodnih podijev. Debitiral je leta 1981 z romanom *Vesolje (Ruimte)*, največ bralske in literarnokritične pozornosti pa pritegnil leta 1994 z romanom *V Merelbeke (Naar Merelbeke)*. Če je za njegovo zgodnjo prozo veljalo, da je pretirano postmodernistična, bizarna in nerazumljiva, preveč v slogu *Borgesa ali Cortázarja*, je ta v devetdesetih postala nekoliko neposrednejša, manj hermetična in bolj tradicionalna. Kljub temu se avtor v svojih poznejših delih ni povsem odpovedal niti »velikim medprostorom« v literaturi niti motivu svojega literarnega ustvarjanja, ki ostaja, tako kot pri Rilkeju, upanje, da bi skozi umetniško delo uzrl izkustvo nekega drugega življenja.

V svojih melanholičnih, poetičnih, eruditskih besedilih, mestoma spisanih v malone manieristični maniri velikih mojstrov, se pogosto dotika tem spominjanja, otroštva ter odnosa med domišljijo in resničnostjo. Kljub že več kot tri desetletja trajajoči uspešni pisateljski karieri pa je avtorju največji preboj zagotovo uspel z zadnjim romanom *Vojna in terpentin (Oorlog en terpentijn)*, ki je izšel ob stoti obletnici začetka prve svetovne vojne; takoj po izidu v Belgiji in na Nizozemskem je doživel neznanski uspeh med domačimi bralci, kmalu zatem pa zbudil še veliko zanimanje tujih založb. Medtem je bilo prodanih že več kot dvesto tisoč izvodov knjige, ki je bila pred kratkim ponatisnjena že osemnajstič, Hertmans pa je na svoj že tako zavidljiv seznam nagrad dodal še prestižno nagrado AKO za najboljši roman preteklega leta, na seznam gostovanj in prevodov pa mnoge nove, še neosvojene države in jezike, med drugim tudi slovenščino.

Če se je avtor v svojih prvih delih navdihoval pri Borgesu in Cortázarju, nas s svojim zadnjim in najuspešnejšim romanom napeljuje vsaj na Dickensa in Sebalda. *Vojna in terpentin*, roman, ki so ga že kmalu po izidu okronali za mojstrovino, knjigo leta in celo za novorojeno klasiko, je vojni roman, družinska kronika in srce parajoča ljubezenska zgodba, ki jo je žirija nagrade AKO opisala kot »literarno stekleno palačo, v kateri se resničnost in fikcija, realizem in surrealizem, podoba in domišljija igrata skrivalnice z bralcem«. Zgodbo romana je avtor črpal iz spominov svojega deda, Urbaina Martiena, vojaka in amaterskega slikarja, ki mu je tik pred smrtjo (in tik preden je Hertmans izdal svoj prvenec) podaril dva stara zvezka, ki se ju je ta v strahu pred nepričakovanimi skrivnostmi dolga leta bal odpreti. Življenje njegovega deda je bilo zaznamovano s siromašnim otroštvom v zadnjih izdihljajih 19. stoletja, s srhljivo izkušnjo prve svetovne vojne, z veliko, mnogo prezgodaj preminulo ljubeznijo, duševnimi težavami, klasično glasbo in gorečo predanostjo slikarstvu. Roman ob pretresljivi in napeti zgodbi odlikuje avtorjev dar za živopisno opisovanje podrobnosti, njegovo stilistično neverjetno večje pero in pretanjen občutek za lepo. Hert-



Stefan Hertmans bo v Klubu Cankarjevega doma nastopil 4. 3. ob 20. uri.

mans z lahnimi, nežnimi, a intenzivnimi potegi peresa slika z besedami, kot je to s čopičem in barvami veliko pred njim počel njegov ded, še pred njim pa njegov praded, čigar freske še dandanes krasijo nekatere flamske cerkve.

Tisto, kar *Vojna in terpentin* loči od večine ostalih del, ki tematizirajo *veliko vojno*, je osebna perspektiva. V trdelnem romanu se pred bralcem namreč odstira življenje enega samega vojaka, še preden je ta to sploh postal in še veliko po tem, ko so puške že potihle in so bili jarki že zasuti. V prav tolikšni meri, v kolikšni avtor dedu dovoli spregovoriti o grozljivih treh letih in pol na fronti, o neskončnem dolgčasu, strahu, smradu, grozi in mrazu, si avtor sam dovoli raziskovati nepovezane niti dedovega življenja, slediti njegovim potem skozi kraje, spomine, fotografije in slike. Da bi se dokopal do prave družinske resnice, je Hertmans lastne spomine nanj združil s citati iz njegovih zvezkov ter s tem ustvaril ganljivo, otožno, s simboli preprejeno pripoved – ne le o življenju izjemnega človeka, ampak o življenju cele generacije, o tragični flamski zgodovini, skritih strasteh in o ranjeni duši preprostega človeka, ujetega med vojno in terpentin.

S tem romanom skorajda mitskih razsežnosti se je Stefan Hertmans prebil na mnogotere police domačih flamskih in nizozemskih knjižnic, prav gotovo tudi zato, ker so bralci skozenj, kot bi si to želel sam, *uzrli izkustvo nekega drugega življenja*. Zdaj ste na vrsti slovenski bralci. **Staša Pavlovič**

LITERATURA, ŽALOST, PRETEKLOST

Georgi Gospodinov: Fizika žalosti. Prevedel Borut Omerzel. Beletrina (zbirka Žepna Beletrina), Ljubljana 2015, 315 str.

Georgi Gospodinov je doktor znanosti in predavatelj sodobne bolgarske književnosti na Novi bolgarski univerzi ter hkrati pisec, ki kot muha ali preteklost skuša izstopiti iz svoje glave na papir. Rojen v Jambolu leta 1968, se kot romanopisec, pesnik, dramatik in scenarist uvršča v vrh prevajanih sodobnih bolgarskih avtorjev. Njegova prva pesniška zbirka *Lapidarij* (1992) je bila nagrajena za najboljši prvenec leta, kritika in bralci pa so z odobravanjem sprejeli tudi prihodnje zbirke pesmi in kratkih zgodb. Mednarodno prepoznavnost in priznanje mu je prinesel *Naravni roman*, romaneskni prvenec iz leta 1999, preveden v več kot dvajset jezikov (leta 2005 tudi v slovenščino).

Če se v *Naravnem romanu* opira na filozofijo narave antike, v procesu pisanja pa se poigrava z mejo med realnostjo in fikcijo, ga v *Fiziki žalosti* (2011) zanimajo tri fizikalno breztežnostne razsežnosti: literatura, žalost in preteklost.

Prebijanje fizičnosti literature in konkretnega sveta avtorju omogoča množinski subjekt, »jaz smo«, večkrat rojeni in večkrat umrli v prvi in tretji osebi, s katerima vstopa v lastne spomine in zgodovino drugih – ter iz njih izstopa. Njegov stalni spremljevalec je Minotaver, deček bik, ki ga avtor razume kot človeško določilo otroštva in smrti. Vmes je labirint – skupek nenehnih trenutkov izbire. Izbrati enega lahko pomeni odpovedati se drugemu, predvsem pa gre skozi celoten roman za vprašanje zapuščanja in pozabljanja, točneje prebolevanja. Prebolevanja časa.

Gospodinov izkoristi vprašanje staranja za nenehno vračanje v spomine in v »zgodovino tega, kar se še ni zgodilo«. Pri tem vztrajno variira med preživetim okoljem komunistične Bolgarije ter poigravanjem s prihodnostjo, edinim časom, ki je še na voljo. Njegovo dožemanje časa spominja na filme Charlieja Kauffmana, kjer postane povezava literarnega lika in časovnega okvira nebstvena, kadar gre za vprašanja, o čem pravzaprav roman govori. Govori namreč natanko tako, kot bi sleherni med nami poskušal v pripovedi zaobjeti lastno življenje: nepovezano, protislovno, polno stranskih vlog, dekonstrukcij in rekonstrukcij spominov. Resnice ni, tako kot sta vprašljiva smrt ali bog. Obstaja pa svet, četudi le tisti tik pred apokalipso, in obstaja pripovedovalec, četudi šibkejši od poslušalca.

Pripovedovalec, tisti protislovni »jaz smo«, je hkrati kipec zgodb in obsesivni pisec seznamov; je Minotaver, svoj dedek, oče in babica v isti glavi; je Nietzsche, ko se sprašuje o večnem vračanju, in Borges, ko trpi za »bralno bulimijo«; je kanibal vegetarijanec, ki umre od zasmehovanja.

Ko se sprašuje o »fiziki žalosti«, ji pripisuje bistveno lastnost: delovanje delcev je odvisno tega, če so delci opazovani ali ne. S tem po svoje nagovarja tudi človeka, saj naj bi smisel človeškega delovanja ne bilo njegovo razumevanje, temveč zgolj njegovo opazovanje (in zapisanje).

Zato Gospodinov življenje v pisanju išče skozi vsakokratno menjavo perspektiv svojega bivanja: skozi različne načine rojstva, smrti, spominov staršev in njihovih ljubimcev, antične mite, videoigrice, ostanke preteklosti in vrednost minljivosti, ostro bolečino in dovršeno ironijo. Ko ima dovolj vprašanja o »the saddest place in the world«, enostavno zatrdi: »The saddest place is the world«.

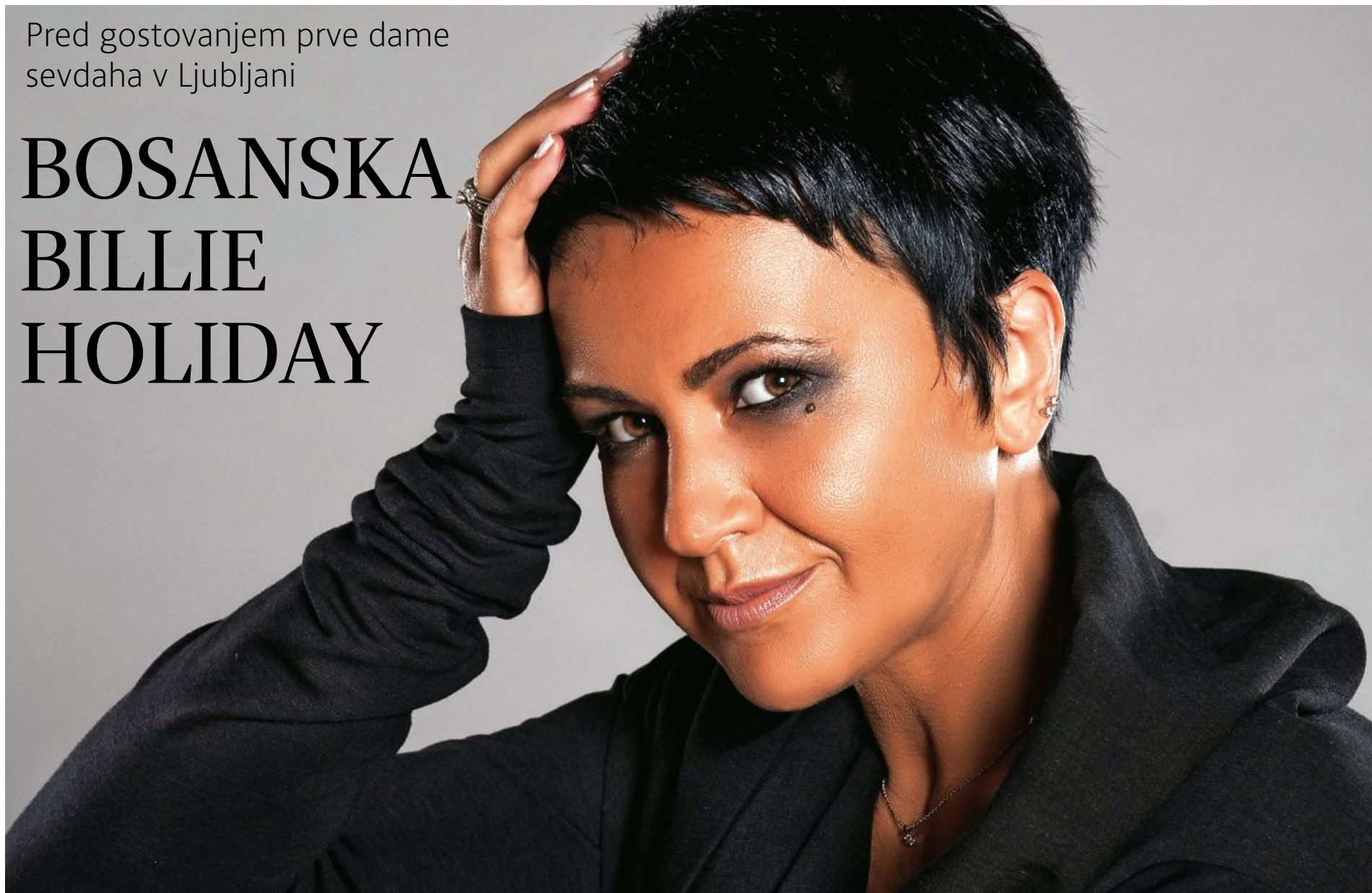
Neodvisno od tega, ali je za to kriva literatura, preteklost ali kar žalost sama. **Maša Pelko**



Georgi Gospodinov bo v Klubu Cankarjevega doma nastopil 6. 3. ob 20. uri.

Pred gostovanjem prve dame
sevdaha v Ljubljani

BOSANSKA BILLIE HOLIDAY



Če sta Mostar Sevdah Reunion in Damir Imamović sevdalinki vrnila zimzeleno patino in intelektualno podobo, ji je Amira Medunjanin vrnila dušo. Pravzaprav, dala ji je svojo.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Nekje v prvi polovici osemdesetih let prejšnjega stoletja so se zvočne kulise mesta, v katerem sem bil rojen, spopadle z vso vnetostjo in gorečnostjo. V večinsko industrijsko-kmečko prebivalstvo, ki je po tradiciji in izročilu prisegalo na bosansko in ostalo balkansko narodno zabavno glasbo in temu odgovarjajočo se medijsko sliko, je treščil instrumentalni ansambel Južni Vetar. Seveda z ultimativno zasedbo pevk in pevcev – Šemso Suljaković, Sinanom Sakićem, Kemalom Malovčićem, Šerifom Konjevićem, Miletom Kitićem, Dragano Mirković, Indiro Radić. Tistega leta, bilo je malo pred zimsko olimpijado, jih v »naših« krajih nihče ni mogel zgrešiti. Enako hitro, kot je javnost zaradi njih »zamenjala ploščo«, so stare plošče z novimi, njihovimi, začeli menjati tudi radijski in televizijski programi.

Zaščitni znak, skladateljska, produkcijska in aranžerska rdeča nit zgoraj naštetih, ki jo pooseblja ansambel Južni Vetar, so arhetipski vzorci tradicionalne romske, grške in turške glasbe, (za)igrani akustično in tudi s pomočjo električnih instrumentov. Gre za glasbo za vse priložnosti, za poroke, pogrebe, avtobusno postajo, kavarno in diskoteko. Gre za narodno, žalostno in zabavno glasbo hkrati. In tudi zato emocionalno agresivno, ritmično hitrejšo in do skrajnih meja »bolečine« lirično patetično glasbeno zvrst. Njena strukturna posebnost so prevladujoče rezke in nizke frekvence umetno poustvarjenih zvokov šargije – tradicionalnega bosanskega glasbila, zaigranega na klaviaturah, ki smo jim vsi rekli sintesajzer. V takratnem družbenopolitičnem kontekstu našega vsakdana je to *one man band* glasbilo postalo referenčna točka glasbenega (ne)okusa, ki je kulminiral z najglasnejšo kakofonijo v naših ušesih. Kakšni boji so to bili, in to še preden se je ulična skovanka turbo folk tudi uradno potrdila kot žanrska zvrst!

Istočasno se je začel tudi prav nič prikriti kulturni boj, katerega največja kolateralna žrtev je bila ravno sevdalinka. Ne rock, pop, jazz ... temveč tradicionalna glasbena oblika, ki je, presenetljivo, najbližje katerikoli zvočno-lirični klasifikaciji folk glasbe. Kajti tudi v primeru turbo folka, ki je takrat začel masovno in komercialno izrabljati tehnologijo in to počne še danes, gre v melodičnem izhodišču za poskus podoživljanja glasbene preteklosti v njenem izvirnem kontekstu.

Toda tovrstna žanrska »revitalizacija«, ki se je iz zakajenih klubskih prostorov sumljivega slovesa čez noč zavihtela na naslovnice, radijske valove in udarne televizijske termine, je popolnoma v ozadje, lahko bi temu rekli tudi v ilegalo, odrinila bosansko sevdalinko. Iz naših ušes in življenj so potihoma, počasi in temeljito izginili zvoki sevdaha – ljube-

zenskega hrepenenja, strasti in žalosti. Pri tem sevdalinki ni prav nič pomagal akademsko zastavljeni družbenopolitični in kulturni diskurz. Narodova (za)vest se je enostavno sprijaznila z dejstvom, da se je vas dokončno spustila v mesto, in ta posplošena sintagma je postala orodje in instrument vseh nadaljnjih bojev.

A če se vrnemo v aktualni glasbeni čas, v katerem so sodobni izvajalci tradicionalne bosanske glasbe ali sevdalinki prepoznani, znani in cenjeni v širšem globalnem glasbenem kontekstu, se nam odprejo globlji in jasnejši pogledi tega žanra. Žanra, ki ga ta trenutek najmočneje pooseblja Amira Medunjanin.

Če sta Mostar Sevdah Reunion in Damir Imamović sevdalinki vrnila zimzeleno patino in čvrsto intelektualno podobo, ji je Amira vrnila dušo. Pravzaprav ji je dala svojo. Danes se dejstvo, da uspe le redkim izbrancem in da jim glasba postane način življenja, bere kot nasvet, kako se izogniti zgrešeni življenjski logiki in propadli investiciji. A glasbeno gledano je takšno predajanje in razdajanje edina resnično iskrena in torej edina prav oblika umetnosti.

Ko pevk, ki jo novinarski kolega Garth Cartwright imenuje »bosanska Billie Holiday«, pravi, da živi sevdah, njene besede odznavajo enako kot njena interpretacija. Marsikdo se pohvali, da je njegovo razpoloženje »v sevdahu«. Nekateri celo »padejo v sevdah« in tvegajo, da jim čustvovanje zamegli razsodnost. Toda le izjemnim sevdah odpre srce in duha ter jih postavi pred osvobajajoče se bistvo lastnega jaza. Desetletni diskografski scenosled, ki ga je Amira Medunjanin okronala z albumom *Silk & Stone*, predvsem pa njeni samosvoji koncertni nastopi, ponujajo najboljšo potrditev, podobo in zgodbo te glasbene predanosti.

V evolucijskem predznaku, ki sega bistveno dlje od letnic začetka te zgodbe, se Amira z lahkoto postavi ob bok legendarnih interpretov sevdaha. Vpogled v to antologijo nam pokaže, da je že od svoje prve omembe v asmanskem času, prek terenskih zbiranj in prevodov Johanna Wolfganga Goetheja, pa vse do socialističnega simfoničnega zasuka v žanrskem tlakovanju, število ženskih izvajalcev sevdalinki povsem nekonkurenčno. To nikakor ne pomeni, da ta patriarhalna posebnost žanra, ki ga najbolj odlikujejo verzi, napisani iz ženske perspektive in o ženskih usodah, zmanjšuje ali izničuje ohranjanje tradicionalnega glasbenega izročila. Je pa res, da se pri monumentalnem podoživljanju glasbe kot poslušalci lažje poosebljamo s tistim, ki nam poje v svojem imenu.

V tem se nam ob vsej pevski nadarjenosti in dovzetnosti za improvizacijo razkriva sevdah Amire Medunjanin, ki se

s pravšnjo mero zvokovnih odmkov od izvirnosti nikoli zares ne loči od samega vira. Kar pa je istočasno že tudi edino življenjsko pomembno navodilo, ki ustvarja ves današnji spekter t. i. world music, katerega del je (če ne drugega) na policah in portalih z glasbeno ponudbo tudi bosanska sevdalinka.

Toda biti resnično del glasbenega dogajanja, v katerem te doletijo tudi navdušujoče primerjave z Cesario Evoro, je po vsem turobnem obdobju, ki je (za)grozilo, da bo ustavilo čas, osvobajajoče ne le za umetnico, temveč tudi za resnične ljubitelje glasbe. Ta vrhunskost pevke, katere rahločutnost in senzibilnost je kljub jezikovni oviri mogoče prepoznati kot nekaj zelo osebnega, hkrati pa univerzalnega in vsem nam, ne glede na barve življenja, enakega, je zagotovilo dolge in svetle prihodnosti.

Nihče si v tistem predolimpijskem času z začetka zgodbe zagotovo ni mislil, da bo glasba naših babic in prababic na svoji vsebinsko-funkcionalni ravni izenačena z bluesom. Že samo marketinško poenostavljanje tako starega ljudskega izročila, ki se je skozi čas (o)hranilo predvsem v intimnem družinskem okolju, se zdi nadvse absurdno. A bolj kot ta potrošniška formulacija, ki poslušalcu omogoča lažjo orientacijo in izbiri glasbe za dušo, je neverjetna, romantična in resnična zgodba pevke, ki se je čez noč odločila, da bo svojo prevajalsko kariero pri Evropski komisiji v Sarajevu zamenjala s sevdahom. Dejstvo, da se slednji zrcali skozi avtoričino celostno podobo, ki sevdalinki prinaša sedmo mladost in nov zagon, je zelo pomemben podatek za umetniško in znanstveno razlago njenega dela.

A še celo bolj kot to šteje dejstvo, da si izjemne umetnine Amire Medunjanin ohranjamo nekje v svojem dobro varovanem in neuničljivem kotu spomina. In čakamo, da jih oživijo in udejanjijo le tisti, ki jih čutijo vsaj enako kot – ona. ■

AMIRA MEDUNJANIN

Silk & Stone

WORLD VILLAGE, 2015



IZ »GOVNA« USTVARITI ZLATO

Nekaj je nespornega: *Petdeset odtenkov sive* si je v osupljivo kratkem času pridobilo status prave popkulturne senzacije ter enega najbolj svojskih fenomenov sodobne množične kulture. A če je začetek neproblematičen in je okrog njega dosežen širši konsenz, pa je nadaljevanje poti v družbi tega dela ena sama drama. In to ne glede na smer, v katero krenemo.



DENIS VALIČ

Ze takoj se začnemo spraševati, ali nismo s tem, ko smo se tudi sami odločili za komentar na to razvpito delo, le podlegli kolektivni blodnji narcisoidne narave, ki nas hrani s fantazmo, da naše mnenje nekaj šteje, da je naš komentar na to delo relevanten? Težko je namreč spregledati, da se danes javni medijski prostor utaplja v morju komentatorskih zapisov na to delo, ki so si kljub razlikam v podrobnostih bolj ali manj enaki (skoraj vse bi lahko označili za mnenjske komentarje). Zakaj bi torej potrebovali še enega? Ali se s tem nismo le naivno ujeli v dobro podmazano kolesje promocijske mašinerije, ki stoji za tem filmom, pa čeprav naj bi bil naš komentar izrazito kritično naravnani?

Do prepričanja o upravičenosti tovrstnih pomislov nas pripelje tudi spoznanje, da *Petdeset odtenkov sive* povsem očitno predstavlja eno tistih del, ki jim do živega ne pridejo niti najbolj ostra kritiška peresa. Še več, če so bili za prenekatero hollywoodsko programirano uspešnico lahko usodni že posamezni primerki neizprosni kritik v osrednjih ameriških medijih, pa se ob *Petdesetih odtenkih sive* zdi, da se s kopičenjem teh le priliva olje na ogenj njenega uspeha. Slika je skoraj identična tudi pri nas, saj se ne glede na skoraj soglasno negativno kritiško oceno prav zaradi *Petdesetih odtenkov sive* ljudje znova vračajo v kinodvorane.

Kljub tehtnosti pomislov, ki problematizirajo odločitev za pisanje novega komentarja na to delo, pa se vendarle zdi, da je ta odločitev lahko tudi utemeljena in celo zaželena. In sicer takrat, ko se komentar vzdrži vrednostne presoje, ko se izogne pasti, da bi bil še eden v množici tistih, ki potencialnega gledalca opozarjajo pred domnevnimi slabostmi in redkimi kvaliteta del, in ko se od presoje tega, ali *Petdeset odtenkov sive* gledalca resnično »zrajca« ali ne, raje usmeri k kontekstualizaciji filmskega dela.

Že iz tega, kar smo zapisali do zdaj, je več kot razvidno, da *Petdeset odtenkov sive* v kontekstu sodobne hollywoodske produkcije predstavlja resnično svojski fenomen, delo, ki je v določenem pogledu celo edinstveno in po svoje kar čudežno. Rekli bi namreč lahko, da je po skoraj stoletje dolgem nizu ne povsem prepričljivih in največkrat le pogojno uspešnih poskusov hollywoodskim producentom, tem alkimistom moderne dobe, prav v tem delu končno uspelo udejanjiti tisto, o čemer sanjamo vsi: iz »govna« ustvariti zlato.

Pa ne le zaradi tega, ker se večina kritiških komentarjev presenetljivo soglasno strinja v tem, da je film *Petdeset odtenkov sive* »eno navadno sranje«, množice pa se ne glede na to še naprej stekajo v kinodvorane in tako filmu le še utrjujejo naslov enega najbolj dobičkonosnih produktov v zgodovini Hollywooda. *Petdeset odtenkov sive* že s prav

neznosno lahkostjo uresniči temeljno ideološko premiso hollywoodske filmske industrije: s čim manjšim vložkom ustvariti največji možni dobiček. Štirideset milijonov težki proračun je za današnje razmere izrazito, skoraj naivno skromen, še posebej, če že v izhodišču staviš na franšizo (v konkretnem primeru trilogijo), usoda katere je življenjsko odvisna od uspeha njenega prvega dela. Prav nič bolj ambiciozna ni bila niti sestava igralske ekipe, ki je vse prej kot zvezdniška. In, ne nazadnje, ženska delovna sila, ki predstavlja ogrodje ustvarjalne ekipe filma (režiserka, scenaristka, dve izmed treh producentov, osrednji lik oziroma glavna igralka), je tudi v Hollywoodu še vedno cenejša od moške. Končno pa so tu še tisti, ki so udejanjenje

PETDESET OD TENKOV SIVE ŽE S PRAV NEZNOSNO LAHKOSTJO URESNIČI TEMELJNO IDEOLOŠKO PREMISO HOLLYWOODSKE FILMSKE INDUSTRIJE: S ČIM MANJŠIM VLOŽKOM USTVARITI NAJVEČJI MOŽNI DOBIČEK.

alkimistične formule, ki pravi, da je iz »sranja« mogoče zvariti tudi zlato, prepoznali tudi v bolj konvencionalnih okvirih. Veliko je namreč komentatorjev, ki menijo, da je ustvarjalcem v procesu priredbe knjižnega dela za filmsko platno uspelo omiliti cenenosti in banalnosti iz prvega. Skratka, da jim je iz izrazitega šunda uspelo ustvariti povsem korekten hollywoodski izdelek, ki brez podcenjevanja gledalcev meri na najširše občinstvo.

Pa vendar se zdi, da prav nič od tega še ne razloži fenomenalnega uspeha, ki ga je doživelo delo. Zato pa je videti, da velja razloge zanj iskati predvsem pri tistem, kar ga v kontekstu sodobne hollywoodske produkcije dela vzpostavi kot izstopajočega, drugačnega. In začuda je to nekaj tako banalnega kot žanrska opredelitev. *Petdeset odtenkov sive* je namreč eden resnično redkih primerov ženske eskapistične fantazije v domeni »drugačne« erotike. A čeprav se kot možna razlaga za nepričakovani uspeh filma kar sama od sebe ponuja prav ta »drugačnost«, nekonvencionalnost v zgodbi opisanih spolnih praks, torej nekakšna erotična eksotika, pa nas je pogled na strukturo občinstva v ljubljanski Komuni, kjer smo si ogledali obravnavano delo, in njegove reakcije

(prevlada parov v srednjih letih je bila nedvoumna, prav tako pa tudi nekakšno nelagodje in zadrega pri moških), opozoril še na neko drugo plat te »drugačnosti«.

Ta namreč ne meri predvsem ali zgolj na nekonvencionalne spolne prakse v domeni sadomazohizma, kjer ima osrednje mesto igra vlog gospodarja in temu podrejenega sužnja, med rekviziti pa najdemo različne vrste bičev, lisic, ovratnic in vrvi. Skratka, na tako branje zgodbe, ki v njej prepozna žensko eskapistično romanco, v kateri je Anastasiji dodeljena vloga nekakšne Pepelke, skromnega, v ničemer zares posebnega in izstopajočega dekleta, ki pa pritegne pozornost vplivnega in bogatega Princa. Branje, v katerem moški še vedno nastopa kot tisti, ki se mu ženska v imenu ljubezni brezpogojno podredi in ki ohranja v začetku zastavljeno razmerje med spoloma.

Ne, drugačnost erotike v filmu *Petdeset odtenkov sive* določa subtilna, komaj opazna, a zato nič manj radikalna subverzivnost v interpretaciji likov in razmerij med njimi. Sprva je sicer morda res videti, kot da nas podoba filma vodijo k postopni, a neizbežni kapitulaciji Anastasije. A do te nikoli ne pride, kar je prvo veliko presenečenje. Celo nasprotno, ustvarjalke filma so liku Anastasije omogočile, da se v njunem razmerju postopno uveljavlja kot vse bolj enakopravni partner. In čeprav na neki način sprejme njegovo igro vlog, pa Christianu še zdaleč ne dopusti, da bi imel zadnjo besedo pri njenem oblikovanju. A ne le to: ko se v zaključnem prizoru s ključovalnim odhodom, ki je nedvoumen in glasen »ne« njegovi težnji po tem, da si jo v ljubezenskem odnosu podredi, pa Anastasija postane celo osrednja junakinja filma.

O tem, kako radikalna je ta gesta za tradicionalno konservativni Hollywood, kjer se zdijo razmerja med spoloma za vekomaj zacementirana, ni treba izgubljati besed. Zadoščalo bo, če se poskušamo spomniti, kdaj smo nazadnje videli kak podoben hollywoodski izdelek, film, v katerem je ženskemu liku nedvoumno podeljena glavna vloga. Ni jih prav veliko. No, še manj pa je takih, pri katerih bi ogrodje ustvarjalne ekipe tvorile predstavnice ženskega spola.

Na neki način se celo zdi, da se je s *Petdesetimi odtenki sive* v srce hollywoodske filmske industrije prikradla nekakšna oblika t. i. slash produkcije, torej tiste ustvarjalnosti ameriških gospodinj, ki se osredotoča na reinterpretacijo medosebnih in seksualnih odnosov med liki klasičnih del (predvsem v žanru znanstvene fantastike).

S tem pa je nenadoma lažje razumeti tudi nepričakovani uspeh filma, saj ta tako kot prej omenjena slash produkcija nagovarja tisti segment občinstva, ki ga Hollywood redno zanemarlja in ignorira. ■

PODČRTANO Z DISCIPLINO

Aktualna postavitev Ibsenove *Hedde Gabler* v Drami SNG Maribor poleg samostojne specifikke v uprizarjanju nakazuje tudi očiten zavoj znotraj režijske poetike Mateje Kolečnik.

ZALA DOBOVŠEK

Pot do takšne – tako v misli kot v dejanju – izčiščene estetike se seveda ni zgodila čez noč, pravzaprav jo lahko razumemo kot logično (ne pa nujno pričakovano) potezo, ki je nasledila niz njenih nedavnih režij.

V *Heddi Gabler* se, simbolično rečeno, zgodi popolno izničenje scenskih/scenografskih pripomočkov, dekoracij, mašil, tako imenovanih rešilnih bilk pri igralčevi interpretaciji. Podatek je toliko bolj ključen, saj se je do nedavnega zdelo, da je Mateja Kolečnik izvajalce (sicer zmeraj čvrsto podprte s psihološkim profilom) praviloma umeščala v samo središče scenografskega mehanizma, v njegovo kolesje, kjer so manevri objektov mestoma diktirali dinamiko, obnašanje in značaj posameznega lika.

V uprizoritvi smo priča nekakšni prerezani popkovini z režiserkinimi predhodnimi estetikami. Toda le na vizualni ravni, še vedno je namreč prisoten pridih filmskega kadriranja, jedrnatosti v komunikaciji (ta je vpisana že v samo pisavo Ibsena), hipnih psiholoških rezov in gladkega nizanja prizorov. V podolžni in utesnjeni stekleni komori se ukorenini vzdušje univerzalnosti, zgodba je oprana ibsenovske nadrobne podatkovne »navlake«, lociranosti in zgodovinskega konteksta. V središču pozornosti so človeška razmerja, komplicirani značaji, potlačeni goni, namišljene izživetosti, vse tiste psihološke mlake, v katerih se, če zarijemo dovolj globoko, nahajajo osupljivi, s tem pa pogosto tudi ganljivi človekovi vzgibi. Liki zaradi scenografske okrnitve postanejo dobesedno in metaforično »prepuščeni samim sebi«. Razvidno je, da v to mrežo zagrenjenih, osamljenih ali izmaličeno ambicioznih duš Mateja Kolečnik vstopa s psihoanalitičnim skalpelom. Zato je zlasti opazovanje »procesiranja« lika Hedde Gabler v interpretaciji Nataše Matjašec Rošker izjemno, saj svojo diagnozo melanholične/depresivne soproge pred nas polaga v totalnosti pojave, njena psihična razjedenost se naseljuje povsod, zaznana je v njenem gibu, tonu, pogledu, tišini, mirovanju, celo v njeni odsotnosti. Čvrsta osredotočenost na igralski izraz, na zavest o svoji odrski prisotnosti, osebnostnem (dramskem) profilu, telesu, komunikaciji z okolico in polnim razumevanjem režijske poetike, se izkaže kot nekakšna odlična prispodoba razumevanja igralskega »poslanstva«: odtegnjena (odrska) materialnost in z njo vzpostavljena čistina kot idealna pot k čim globlji identifikaciji z likom. Ta na eni strani oddaja občutek absolutne verjetnosti, hkrati pa ohranja navzočnost dobro prikrite distance – zasebnega odmika od vloge, ki samo še potrdi, da je lik psihološko izpeljan brez slehernega trenutka naključnosti.

Natančnost, disciplina in nadzorovanje večplastne odrske naracije so se v zadnjem času (ob dejstvu, da so te lastnosti tako ali tako siceršnji sinonimi za režije Mateje Kolečnik) v veliki meri razrasli v režiserkinemu uprizarjanju japonskih dram. Tako v *Prijateljih* (SNG Drama Ljubljana, 2013) kot *Modernih nô dramah* (Slovensko stalno gledališče Trst, 2014) je sodelovala s svojim stalnim sodelavcem, koreografom Matijo Ferlinom, čigar intervencije na neki simbolni ravni pogosto predstavljajo vdor abstraktnega in paralelnega, ki z vselej jasnim namenom prodirata in razrezujeta neko prej že čvrsto vzpostavljeno in konkretizirano odrsko govorico. Sistem oziroma disciplina v prikazovanju/pripovedovanju zgodbe, ki sta v izhodišču značilna za japonsko kulturo oziroma njeno personifikacijo, sta se v omenjenih uprizoritvah kazali na dveh raznolikih ravneh: pri



Hedda Gabler (Drama SNG Maribor, 2015)

Prijateljih v sami strukturi in narativnem/atmosferskem podtonu, pri *Modernih nô dramah* pa pri pazljivosti prirejanja in povezovanju različnih izvirnih dram, da bi izbor čim bolj precizno izrisal značaje likov ter med njih vzpostavil priporočeno fabulativno (ne)koherentnost.

Prijatelji so učinkovali kot absurden, nadrealističen komentar k sodobni osamljenosti in so v tej kritiki zmogli korespondirati ne glede na geografske, časovne in kulturne prepade. K temu je pripomogla prav močna stilizacija odrske govorice, ki se je gibala med grobo stvarnostjo in stalnimi dolivi nadrealnega, sanjskega in popačenega. Šlo je za zlitje prečiščenih značajskih potez in hkratnih metaforičnih sestopov vstran, ki so skozi (kolektivni) gib reflektirali in prisovali notranja občutja ali pritisk zunanje oblasti.

Koncept *Modernih nô dram* je ubral smer, ki je gledalcu popolnoma premaknila linijo zavesti, pred nas je razgrnila šop nepoznanih kodov in eksotiko, ki jo vzbudi vstop v neraziskano. A vendar ni šlo le za surovo oddaljenost vzhodne kulture, ki si svet, življenje, umetnost, ljubezen in smrt razlaga drugače, včasih celo nasprotujoče si našemu mišljenju. Postavitev *Modernih nô dram* je v slovenskem gledališkem prostoru v zadnjih nekaj letih brez dvoma obveljala kot gledališki ekskurz, ki je do potankosti in nepričakovano spreobrnila gledalčeve receptorje in ustaljene vzorce procesiranja ob vstopu in potapljanju v iluzijo. Šlo je za vitalen spoj rotirajočega trisa – režije, scenografije in koreografije. Čitljivo se je odvijala vzročno-posledična zgodba, toda z nenehnimi prelivanji utvare in resničnosti ter s tehnološkimi vrivki, ki so pripoved nenadoma že lahko opredelili kot zvočno/slikovno kuliso, a se že v naslednjem prizoru prelevili v ikone japonske ritualnosti, se globoko potopili v minimalizem podob in premikov.

Fenomenologija telesa je bila razcepljena na dve na videz nasprotujoči si sili; ponekod kot zgolj operativni (zvočni) izvršilec, povsem ločen, izmaknjen svoji osebnosti/intimnosti, druge ranljivo, transformirano telo, uigrano s tradicijo ter z gestikulacijo prežeto kompozicijo. Uprizoritev je bila svojevrstna kolektivna raziskava japonskega melosa, in prav s tem, ker je izvrstno prikazala njegov domet, globino in kompleksnost, je hkrati priznala, kako daleč, neznana in nedostopna nam pravzaprav je.

Seveda bi bilo povsem zgrešeno opredeliti režijske tendence Mateje Kolečnik v en sam trenutni tok in ga strogo zamejevati med posameznimi uprizoritvami. Če v ozir vzamemo obdobje zadnjih petih let, vidimo, da se njeni osrednji uprizoritveni prijemci ves čas prepletajo, variira le intenziteta posameznih prioritet, kar je glede na izbor različnih dramskih predlog povsem logično. Mateja Kolečnik namreč v slovenski gledališki prostor vstopa s poslušom za raznolike uprizoritvene žanre, v katerih pa vendarle zmeraj pusti svoj prepoznavni, osebni pečat. Naj bo to drama, komedija, mladinska igra, muzikal, surrealne ali socialne zgodbe, njen prestop v gledališki medij ostaja dosleden, metodичen in odgovoren. Povsod je raziskovanje dogodkovnih nitih sistematično, razdelava psiholoških profilov utrjena, mizanscena strogo predpisana, uporaba učinkov glasbe pozorno dozirana.

V uprizoritvah z izjemno močnim, centralnim in funkcionalno nepogrešljivim scenografskim donosom (scenograf Henrik Ahr) opazimo, da je njen režijski sistem skrajno matematičen, pogosto gre za fluidno kombinatoriko nekaj scenografskih obratov, ki skozi kompozicije hipno prestavljajo čas, prostor in atmosfero (na primer v uprizoritvah *John Gabriel Borkman*, *Lizistrata*, *Čarobna gora*, *Skrivnosti*). Ibsenovega *Johna Gabriela Borkmana* (Drama SNG Maribor)

je »ožela« na dobro uro dogajanja, pospešenost pa se ni kazala le v črtanju replik, hitrostno menjavanje prizorov je pogojevalo tudi vehementno vrtnčenje osrednjega scenskega elementa, in že smo pri enem od tistih primerov, kjer je scenografija zavzela tako rekoč enakovredno semiotično, pa tudi psihološko vlogo pri zapletu in razpletu dogajanja. Ob bok že tako napetim, histričnim in popadljivim likom, je spoj sprožil visoko dinamiko menjave »slik« in dialogov, kar sicer lahko vzbudi dobrodošlo hitrost dogajanja, a ob tem lahko iztrga ali povzroči trenutke stagnacije, ki so ponekod nujni za vzpostavitev kontrasta, s tem pa tudi morda končnega vrhunca. Toda glede na to, da je postavitev želela na prvem mestu podčrtati predvsem aktualne vzporednice nekdanjega bankirja z današnjimi in je – v primerjavi z izvirnikom – manj pozornosti posvečala tenzijam ostalih družinskih članov, je v tem dosegla namen.

Vsebinsko grandiozne, a v njihah in premisah tako rekoč minimalne scenografske krivulje, Kolečnikova prav tako vnese kot središčni objektivni aparat v uprizoritvi dramatisacije *Čarobne gore* Thomasa Manna. Zgodba, v obsegu orjaškega romana (priredba Katarina Pejović), se v postavitvi zvede na nekaj nihalnih kontur, ki nihajo, se odbijajo, izvajalce zibajo, skrivajo, prinašajo in jim spodmikajo tla. V skladu z obravnavano tematiko je uprizoritev zastavljena klinično, likovno sterilno, gre za svet na drugi strani povprečnosti, za »vzvišeno« mesto na gori, ki v svoji politiki preživljanja življenja nima dosti zveze z realno (večinsko) podobo sveta. Postavitvi je odvzeta ambientalna globina, gre že skoraj za nekakšen dvodimenzionalni format, posledično s tem pa so tudi značaji likov skoncentrirani po principu »kratko, a jedrnato«. Spet smo priča nekakšni komplementarni zasnovi likovnega in psihološkega donosa, ki rezultirata tako, da spoj razmeroma minimalistične (a pomensko bogate) scenografije in jasno izrisanih karakterjev (ki ne pretiravajo v svoji izraznosti), ustvari in utrdi veličastnost zgodbe, čeprav se navzven tej veličastnosti nekako ves čas izogiba.

Tu je še serija nedavnih uprizoritev, ki bi jim lahko pripisali scenografsko »statiko« (*Malomeščani*, *Malomeščanska svatba*), ponekod tudi že precej izprazen odrski prostor (*Hudič babji*). Pri teh uprizoritvah gre zaradi spodreznih vizualnih atrakcij predvsem za uvid v natančno razdelane psihološke nastavke, ki se v vedenjskem vzorcu zasadijo v zadnji detalj na telesu, tako rekoč vsak trzlaj je zavestno načrtan, drobni kompulzivni signali posameznika nastopajo kot esencialna pot k razumevanju njegovega psihičnega »drobovja«.

Nekakšen paradoks je morda, da se kljub pogosto vztrajajoči želji po eksaktnih in markantnih scenografskih idejah srž bistva režij Mateje Kolečnik trdno drži načela, da se ključ do poantiranja, ostrenja ali kritike določene zgodbe vselej nahaja v dialogu, odnosih, psihološki (ne)uravnovešenosti, v besedi in izreki, skratka, v igralski artikulaciji kot stebru in akumulatorju predstave. Uprizoritve, ki jih praviloma označuje čvrsta odrska usklajenost in tehnična perfekcija, lahko s svojo »brezhibno tehnološko metodičnostjo« posrkajo spontanost in ranljivost igralca, ali bolje rečeno, postavijo mu izziv, da preseže mehanski sistem in prevzame vlogo zagotavljanja odrskega doživetja, ki naj ga – kljub vsemu – plemeniti izvajalec, njegova živa, izčiščena beseda, popolna nadzorovanost nastopa in okrestirana dinamika telesa ter značaja. ■

POGLABLJANJE V MEDIJ IN DINAMIKO SOČASNEGA SVETA

Za kompleksen slikarski opus Bojana Gorenca (1956) se po eni strani zdi, da korenini v poznem modernizmu, a z mnogimi deli avtor hkrati poudarjeno, včasih celo angažirano detektira sodobne pojave. Tako ne reflektira le 20., ampak tudi 21. stoletje.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Na Gorenčevih delih je marsikje opazna izkušnja grafike, ki jo je študiral na ljubljanski Akademiji, ob tem pa tudi njegova teoretska naravnost, saj je tudi prevajal in pisal besedila o umetnosti. Njegov poglobljen pristop k likovnemu ustvarjanju je viden na vseh ravneh, na poseben način ga odraža tudi naslov pričujoče razstave, ta naj bi bila načelno sicer pregledna, a je umetnik ugotovil, da je za tak koncept v Mestni galeriji premalo prostora, zato je njeno zasnovo raje zastavil bolj študijsko in jo navezal na razstavo z istim naslovom, ki jo je leta 1982 postavil v Galeriji ŠKUC.

Gorenec se je pri svojih slikarskih premišljevanjih pogosto oziral v dve smeri hkrati, poglobljal se je v globljo naravo svojega medija (od sredine osemdesetih je deloval izključno kot slikar), obenem pa analiziral dinamiko, pojave sočasnega sveta, predvsem mehanizme njegovega dojetja skozi elektronske vizualne medije. Njegove slike so se od nekdaj zdele kot sinteze raznorodnih vplivov, elementov, tendenc, silnic, tako klasičnih (italijansko slikarstvo starejših obdobij) kot modernističnih (opazne so navezave na zgodovinske avantgarde) in sodobnih, saj je v svoj izraz že v osemdesetih uvedel temo zaslonov, ki jo obravnava vse do danes, ko je že vsem jasno, da gre za eno ključnih danosti našega dojetja okolja. Očitno je torej, da ga zanima ustvarjanje novih paradig in da so dela praviloma podložena s teorijo, ki je pogosto kompleksen preplet različnih vsebin. Prelivanje takšne teorije na platna zna poroditi tudi učinke, ki niso zgolj odsev njenega vernega prenosa v polje umetnosti (če je ta sploh mogoč), ampak pride tudi do novih, nepredvidenih, včasih celo iracionalnih učinkov.

GORENČEVE SLIKE SO »ODPRTE KODE«, PRISTOPITI JIM JE MOGOČE SPROŠČENO IN NA TA NAČIN SI GLEDALEC LAHKO OBETA POLNO, PODUHOVLJENO DOŽIVETJE TER IMA DOBRE MOŽNOSTI, DA UMETNIK NANJ PRENESE TAKO SVOJO POSTMODERNISTIČNO IGRIVOST KOT KRITIČNOST.

Gledalec stvari najbrž pogosto tudi neizbežno doživlja, razume po svoje, v skladu z lastnimi pogledi in teoretskimi osnovami, pač. Včasih je na primer soočen s »čistimi formami«, abstrahiranimi poduhovljenimi podobami, drugič s samosvojimi kombiniranimi tehnikami, kompleksnimi kompozicijami, slikami, zgrajenimi iz več planov. V tem smislu Gorenec, ki včasih tudi poskuša usmerjati gledalčev pogled, njegovo dojetje prostora, seveda ni »lahek« umetnik, hkrati pa za gledalca njegovih del ni smiselno, da bi se frustriral spričo avtorjevega tovrstnega renomeja. Njegove slike so namreč, ne glede na to, koliko in kakšna teorija se skriva za njimi, »odprte kode«, pristopiti jim je mogoče sproščeno in na ta način si gledalec lahko obeta polno, poduhovljeno doživetje ter ima dobre možnosti, da umetnik nanj prenese tako svojo postmodernistično igrivost kot kritičnost. Zdi se mi tudi, da bi slikar, ker je nekakšen »umetnik prehoda«, ki združuje modernistično naravnost

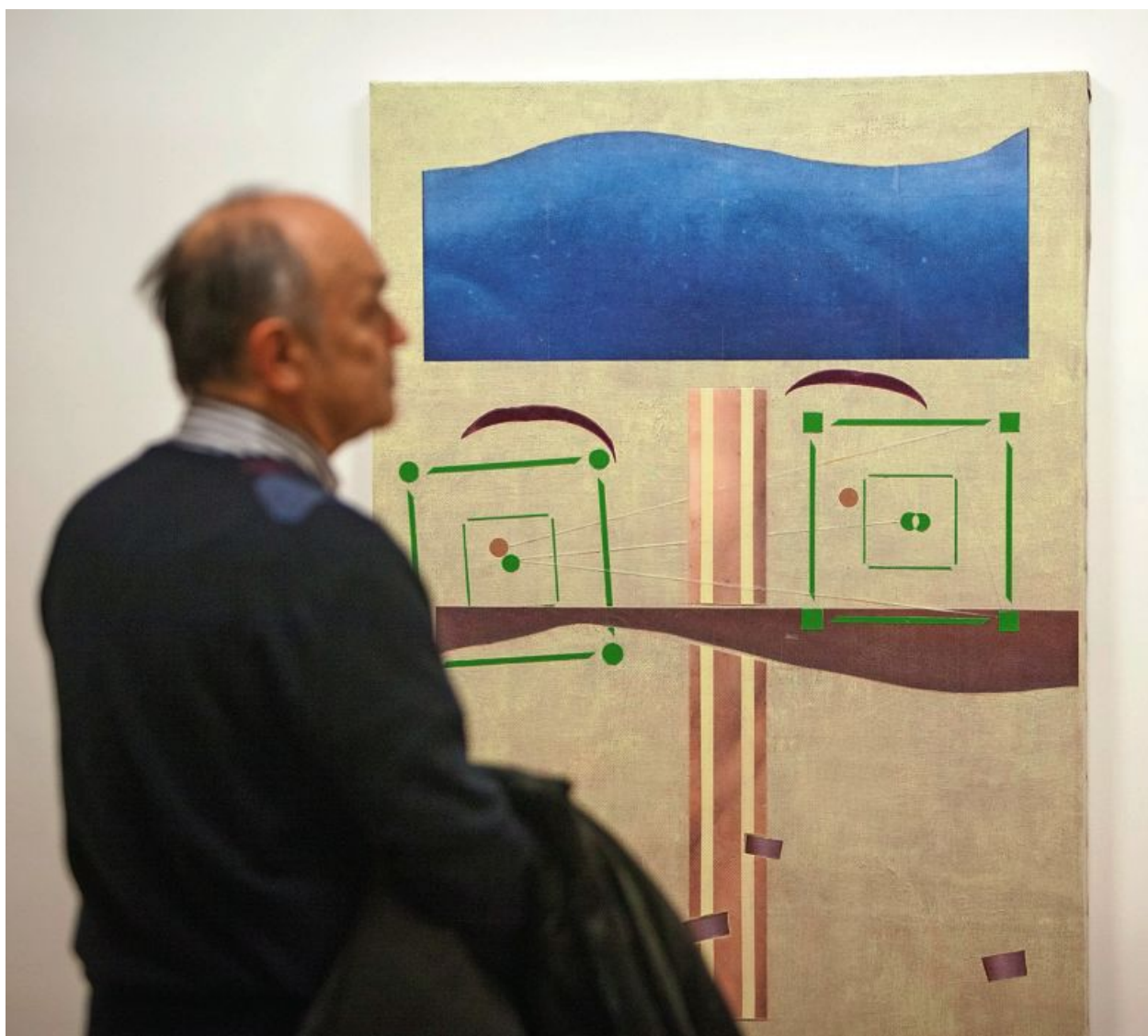


FOTO MATEVŽ PATERMISTER

s sodobnimi likovnimi praksami, utegnil biti blizu zelo širokemu generacijskemu spektru. Tako starejšim, ki od umetnosti pričakujejo resno, poglobljeno, ozaveščeno delo v izbranem mediju, kot mlajšim, ki jim je bližje umetnostno odzivanje na sočasne pojave.

Najstarejša razstavljena dela so s konca sedemdesetih in začetka osemdesetih, značilno pa jih določa avtorjev odmik od klasične slikarske forme. Gre za drugačne oblike in materiale, »osvobajanje slike«, raziskave učinkov različnih materialov, součinkovanja detajlov in celot, za revitalizacijo slike in hkrati za nekakšen sproščujoči formalizem (kar se sicer sliši kot paradoks, a pri Gorencu ni), ki se na vsebinski ravni prepleta z arhetipskimi in kozmološkimi vsebinskimi poudarki. To so slike za odprto, asociativno dojetje, ki so v času nastanka, v takratnih razmerah v polju umetnosti, delovale še bolj odprto in sveže kot danes. V osemdesetih je slikar pogosto pomembno soustvarjal celovit vtis tudi s premišljeno načrtovanimi in avtorsko izdelanimi okvirji, nasploh pa je za njegova takratna dela značilna asketska odmerjenost, ki pripelje do ubranega součinkovanja uporabljenih likovnih elementov. To včasih ponudi prav metafizični učinek.

Gorenčeva devetdeseta so barvno sproščenejša, svetlejša, pojavijo se nove kombinacije črtnosti in barvnih nanosov, na primer »medena satovja« in velikoformatne slike s kolo-ritom spranih fresk. Na različne načine se posveča vprašanju definicije, redefinicije in sploh vsakršne gradnje likovnega prostora, kmalu se pojavijo tudi človeške figure, vzete iz različnih kontekstov, letrizmi, prepletejo se različne tradicije in formalni postopki, tako prihaja do nadčasovnih, nadgeo-grafskih sintez, ki so včasih sicer dokaj izmuzljive.

V tretjem tisočletju zaveje skozi Gorenčevo delo nekaj podobnega popart pridihu (le od kod se je vzel?), in pojavijo se sporočila, ki jih lahko razumemo kot družbeno angažirana ali vsaj kot osebno izpoved, primarni krik posameznika,

njegovo željo po uporabi, trganju spon, pristnem občutenju življenja, bivanja (delo *Divja narava*, 2006). Formalno in vsebinsko se učinkovito prepletata tudi ob primerjavah, součinkovanju zanimivo organiziranih sorodnih form (*Gozd, telo, arhitektura*, 1998–2000), pred nami je vseskozi slikarstvo, ki ga avtor očitno dojema kot poslanstvo, resno fizično in duhovno delo, boj za izražanje resnice bitja.

Zanimivo, da se živahnost del skozi čas stopnjuje, da pri tem prednjačijo najnovejša, ki se do neke mere zdijo nadaljevanje prejšnjih, starejših, določeni elementi se ponovijo, a vse skupaj se zdi še nekoliko bolj sproščeno, sveže. Na delu je spet tudi kolažiranje, ki je hvaležen način za izražanje kompleksnih vsebin in postane izrazitejši, predvsem pa bolj sproščeno kot v prejšnjih obdobjih. A hkrati je očitno, da forma in vsebina tukaj ne sporočata nujno istega, saj gre najbrž za odziv na sodobne digitalizirane podobe, na s tem povezan spremenjen način dojetja stvarnosti, spremenjeno definicijo vidnega sveta v celoti in v tem smislu tudi neizbežno spremenjen način dojetja slikarstva. Slika *Kvadrati* (2014) deluje na primer kot razpadajoča digitalna podoba, sesuta slika, motnja na digitalnem zaslonu, še jasneje naslavlja problematiko delo *2012*, z napisom MALODUŠJE sredi razpršene podobe iz (digitalnih) kvadratkov. Kot da umetnik skozi dejansko in metaforično digitalizacijo odslkava širše izgubljanje smisla, kot da kaže, da nova tehnologija z razbijanjem celovitih podob na kvadratke (in s tem povezanimi neskončnimi možnostmi manipulacij) pomeni tudi zaton pristnega človeškega odnosa do okolja, do sveta, in s tem tudi onemogoča neodtujeno človeško bivanje, odzivanje, komunikacijo, slika je razbita, z njo tudi svet, in verjetno ga ne bo mogoče nikoli več sestaviti. Zato »malodušje«. V tem smislu se skozi navidezni formalizem prebije jasno humanistično sporočilo.

Upam, da bo obiskovalcem razstave kmalu na voljo obljubljeni katalog. ■

BOJAN GORENEC

**Kako slike prihajajo
(slikarstvo 1979–2014)**

MESTNA GALERIJA LJUBLJANA

29. 1. – 29. 3. 2015



HOMMAGE JUGOSLAVIJI

Zakaj Tomaž Lavrič še ni dobil Prešernove nagrade? Odgovor na to vprašanje se sicer ne skriva v pričujočem tekstu, če pa vzamete v roke strip *Bosanske basni*, se boste tudi vi vprašali, zakaj.

IZTOK SITAR

Najprej je bila Beseda. Potem je bila Bosna. Najprej je bil Ivo Štandeker (1961–1992), ki je leta 1987 prišel na *Mladino* in začel pisati o stripu. Osnovalec je rubriko *XX. stoletje*, s katero je postavil nove temelje slovenski stripovski kritiki, ki je bila vse od Vidmarjevih kulturnih esejev v *Magni Purgi* in *Tribuni* samo blede senca same sebe, v resnici pa zrcalni odsev slovenskega stripa tistega časa. Z njo je po dolgem in počez prekrizal fiktivni stripovski svet in hkrati na straneh *Mladine* z *Novim slovenskim stripom* ustvaril realnega, osvobojenega vseh predsodkov proti politiki, seksu in cerkvi, takega, ki se ni več zatekal k domišljijским temam in junakom, ampak je naturalistično odlikoval surovo družbeno stvarnost, katere glavni junaki smo bili mi sami. Potem ga je prešinilo: »Zakaj za vruga naj pišem o stripu, če v Sloveniji ni stripa?« Zbral je par avtorjev in Beseda je meso postala. Po njegovi ideji je nastala zdaj že legendarna *Diareja* takrat anonimnega Tomaža Lavriča (1964), danes prvega moža slovenskega stripa, ki v dveh ali treh sličicah (brez odvečnega balasta interiera in eksteriera, samo z glavnim junakom) čiste linije komentira politične anomalije bivše države in je svojevrstna kronika jugoslovanske krize in razpada države, ki nam vsekakor podaja veliko bolj avtentičen pogled na polpreteklo zgodovino kot vsi šolski učbeniki skupaj.

Ko se začela vojna v Jugoslaviji, je Ivo nehal pisati o stripu, ga je pa začel zato dobesedno živeti, bil je kot stripovski junak iz akcijskega trilerja, ki je vedno tam, kjer je najhujše – ko se je končala desetdnevna vojna v Sloveniji, je odšel v napadeni Vukovar, preživel je obstreljevanje Dubrovnika, in ko se je začelo obleganje Sarajeva, je bil, jasno, tam. »Rad imam mesta, ne pa tudi tistih, ki jih uničujejo,« je zapisal v zadnjem poročilu iz bosanske prestolnice, preden ga je junija 1992 ubila sovražnikova granata. Postal je nesmrtna legenda kot stripovski junaki, o katerih je pisal.

Pet let pozneje pa je tudi dejansko postal glavni junak Lavričevega kratkega stripa *Muha*, v katerem na luciden način izvemo, koliko so bili vredni mirovni sporazumi, ki so jih med vojno skorajda vsakodnevno podpisovali Srbi. Novinarja Ivo in Ervin (Hladnik Milharčič) brez bencina običita na kolovozu sredi neke bosanske gmajne, po katerem se ravno takrat s podpisovanjem premirja vrača srbska delegacija v spremstvu modrih čelad. Vodja skupine, precej zamaščen politik, ki se je po mirovnem sporazumu verjetno obilno mastil z odojkom, gre veliko potrebo opraviti kar za bližnje drevo. Ker pri sebi nima toaletnega papirja (kdo bi mislil na take banalnosti, ko gre za prihodnost države), iz aktovke potegne šop papirjev. Po opravljenem ritualu se politična delegacija odpelje naprej, Ivo pa, sklonjen nad kupček zmečkanega smrdečega papirja, ki ga obletavajo muhe, stoično vpraša Ervina: »Te zanima, kaj se je zgodilo z zgodovinskim mirovnim sporazumom?«

Bosanske basni, kot je naslov cikla devetih zgodb, iz katerega je tudi pričujoča o muhah, so posvečene Ivu Štandekerju, hkrati pa so tudi Lavričev *hommage* Jugoslaviji (»To je bila moja država, moja generacija in vojna v moji bližini«, je rekel v nekem intervjuju) in ostra obsodba krvave bratomorne morije, v kateri ni zmagovalca, ampak so vsi poraženci. V nasprotju s Spiegelmanovim biografskim stripom *Maus*, ki osvetljuje problematiko holokavsta z živalskimi liki v podobi miši kot Judov, mačk kot Nemcev in prašičev kot Poljakov, je Lavričeva živalska farma samo pretveza, skozi katero nam prikaže človeška čustva in emocije malih ljudi v vrtincu strasti in okrutnega boja za preživetje. Omnibus čustev ponazarjajo živali, ki so hkrati naslovi posameznih zgodb: *Riba* (šovinizem), *Kača* (manipulacija), *Muha* (laž), *Ptica* (žrtvovanje), *Pes* (retardiranost), *Mula* (prijateljstvo), *Svinja* (zasvojenost), *Mačka* (nemoč) in na koncu *Miš* v podobi Disneyjeve Miki Miške, naslikane na repu bojnega lovca, ki na začetku stripa vzleti z letalonosilke na Jadranu in predstavlja ignoranco ameriške in zahodnoevropske skupnosti do bosanske vojne, do katere ima pilot dotičnega letala povsem brezbrizen odnos, saj nam na koncu stripa v slogu Remarquasporočja, da ni na Balkanu nič novega. Vsaka zgodba nam na svoj način predstavi različne protagoniste Basni, od beguncev do mudžahedinov, tako da spremljamo bosansko vojno skozi devet različnih zornih kotov. Stripi so tudi različno dolgi, od kratkih črtic, kot je *Ptica*, svojevrstna adaptacija Boccaccieve *Novela o sokolu iz Dekamerona*, do bolj kompleksnih daljših pripovedi, kot sta *Pes* in *Mula* (v knjigi je sicer uporabljena srbohrvaška beseda *Mazga*, kar je tudi vzdevek glavnega junaka). Slednja je še posebno zanimiva v luči aktualnega naraščanja islamskega ekstremizma, saj nam podaja eno od mogočih razlag, kako lahko povsem običajen človek postane islamski skrajnež.

Likovno so *Basni* vrhunec Lavričevega stripovskega ustvarjanja, čeprav je pri tako vsestranskem risarju, ki z neznosno lahkoto menja povsem različne risarske stile, od realizma do stilizacije, težko govoriti o vrhuncih, saj so vsi njegovi stripi izjemno dobro narisani. V *Basnih* se je še najbolj približal realizmu z manjšimi stilizacijami posameznih protagonistov, ki nam v dinamično kadriranem stripu v kontrastnem črnbelen slogu naturalistično prikažejo vso bedo vojne. Zlasti so fascinantni nočni prizori, ki s poigravanjem svetlobe in sence še potencirajo že tako mračno vzdušje in kafkovsko atmosfero, s katero nakazujejo brezizhodnost položaja. Lavričeva specialnost so tudi raznovrstni koti kamere in menjavanje perspektiv, ki nam ob menjavanju različnih planov postreže s pravo filmsko montažo. Dotična montaža cele strani z velikimi slikami, ki niso utesnjene in prenatrpane, kot pri nekaterih poznejših stripih (denimo zgodbi o Jezusu, ki smo jo pred kratkim lahko brali v *Mladini*, prav tako pa

bi jo mirne duše lahko tudi v *Družini*), je nasploh razkošna, kot tudi sama kompozicija slike in umestitev figur v prostor. Sočni in jedrnat dialogi v različnih srbohrvaških dialektih (v stripu namreč vsi protagonisti govorijo v svojem lastnem jeziku) nam še bolj približajo samo dogajanje in usode ljudi ter dajo stripu še dodatno avtentičnost.

Bosanske basni so Lavriču široko odprla vrata na Zahod, odlična risba in scenarij ter aktualna in angažirana tema (Bosna je bila takrat »in«) sta navdušila pregovorno izbirčne Francoze, tako da je že leta 1999, dve leti po prvi slovenski izdaji, album izšel pri ugledni grenobelski založbi Glenat in spotoma mimogrede pobral še nekaj eminentnih nagrad (med drugimi Grand Prix v Švici in srebrnega leva v Belgiji) ter se kot edini slovenski strip znašel v kontroverzni angleški antologiji Paula Gravetta *1001 comics you must read before you die*. Preveden je bil še v italijanščino in španščino, leta 2006 pa je v originalu izšel tudi na Hrvaškem in v državah bivše Jugoslavije sprožil burne odzive; predvsem v srbskih, deloma pa tudi v hrvaških *domoljubnih* krogih, so ga označili kot politično nekorekten propagandni pamflet, čeprav so *Bosanske basni* verjetno najbolj objektivni strip o balkanski vojni.

Po sedemnajstih letih od prve izdaje smo lani tudi pri nas končno (!) dobili dopolnjen ponatis, v prvi namreč ni bilo zgodbe *Mula*, ki jo je Lavrič dorisal naknadno za francosko tržišče, saj se je galskim petelinom zdel izvirni album nekoliko pretanek (standardna norma za celovečerec je sicer 46 strani, zbirke kratkih zgodb pa naj bi bile malce obsežnejše). S tem je ubil dve muhi na en mah, knjiga je tako postala debelejša, hkrati pa smo dobili eno najintrigantnejših zgodb v zbirki. In, ne nazadnje, enega najboljših slovenskih stripov nasploh. »Zdaj mi ni več treba pisati o stripu,« bi rekel Ivo, »zdaj imamo strip!« ■



NIHČE. NEKDO. KARTOGRAF SVETA.

Shadows in the Night (Sence v noči), Dylanov 36. studijski album, sestavljen iz desetih interpretacij popularnih skladb, malodane ponarodelih skozi glas Franka Sinatre, poslušamo, kot da bi sedeli v sliki Edwarda Hopperja z naslovom *Ponočnjaki*, za šankom, muzika pa bi prihajala iz radijskega aparata, te v novem času navidez redundantne škatlice.

NEJC POHAR

Kot da bi se znašli na balkonu kalejdoskopskega gledališča *Mullholand Drive* Davida Lyncha in bi Dylanov glas pel tudi po tem, ko bi telo kolabiralo. Kot da bi *Čarovnik iz Oza* po padcu zavese očaral kot ventrilokvist. Kot popoln filmski soundtrack, ki ves čas prši iz zunajnosti polja.

Sence v noči so skozi ušesa 21. stoletja blazne, drzne, tragične, komične, a nikdar tragikomične, presunljive in sentimentalne, a nikdar nostalgične ali naivne. Najprej zato, ker Dylan svoj glas, glas iz peska in lepila, kot je o njem pel David Bowie, »sooč« z zlatim glasom Franka Sinatre. Dylan ob nedavnem govoru ob prejetju predgrammyjevske nagrade Musicares za osebnost leta 2015 o svoji specifični barvi glasu, ki so jo kritiki označili kot žabje regljanje, nepetje, momljanje, citira Sama Cookea: »Glasov naj se ne meri po tem, kako lepi so. Namesto tega so pomembni samo, če vas prepričajo, da pojejo resnico.« Takoj zatem zato, ker tokrat prvič v popolnosti črpa iz Velike ameriške pesmarice in interpretov Tin Pan Alleya in v tem smislu dokončno obračuna s samim seboj. Toliko bolj v smislu avtorja, ki je ljudske pesmi interpretiral kot avtorske, avtorske pesmi pa so se skozi nepregledno množico priredb razraščale v ponarodele pesmi.

V tem smislu bi veljalo v mojstrski film *7 obrazov (I'm not there, Todd Haynes, 2007)*, ki na mejo med kopijo in original postavi sedem utelešenj Dylana samega – zvezdniskega igralca, najstniškega Woodyja Guthrieja, protestnega pevca, elektrificiranega in izžvižganega trubadurja, Rimbauda, ostarelega Billyja the Kida in Woodyja Guthrieja –, umestiti še v mafijo in afere z ženskami potopljenega pevca divjega New Yorka petdesetih. Nenazadnje zato, ker Dylan svoje interpretacije ne išče v razkošnih orkestracijah, polnih godal in močne ritem sekcije, ampak jo utemeljuje na zvoku svojega banda ter »staromodnosti« produkcije – brez slušalk, nasnemavanj, ločenih stez. Kot da bi kavboji igrali šlagerje. Vsi glasbeniki so v eni sobi, Dylan vztraja na čim manjšem številu mikrofонов, tonskemu mojstru pa obljubi, da bodo vsak komad odigrali tolikokrat, kot si bo zaželel.

Sami smo *Sence v noči* poslušali na podobno staromodni način, ponoči, v enem zamahu, od začetka do konca. In kmalu zatem, vstopajoč povsem aleatorično, tudi preostalih 35 albumov. Na kakšnem drugem mestu bi poskušali Dylanov opus zgostiti v razmerje med telesom in glasom, glasbo, besedo, zvokom in tišino, ga uloviti v znamenito Dylanovo barvo glasu, fetiš, ki zakriva rano 20. stoletja, da bi ob koncu morda ugotovili, da na tej meji med kopijo in originalom glas nikdar zares ne pripada telesu, ki ga proizvaja, a smo med in po poslušanju osupli iz klasične oboževalske, malodane predteoretske, pozicije.

OPISUJE SVET, ŠE PREDEN JE BIL TA SPLOH USTVARJEN

Orjaški opus Boba Dylana kot priročnik za življenje in preživetje, črna skrinjica 20. stoletja, zgodovinska čitanka, visoka pesem metamorfoz, mimikrije, spreminjanja in postajanja. Če je Lou Reed kot eden izmed ključnih avtorjev rokenrola kot načina borbe za različne oblike svobod svoj lik in delo vztrajno ločeval, Dylan mednju umesti toliko glasov, identitet, zgodovinskih, geografskih in emotivnih pripovedovalnih pozicij, da se njegovo delo in njegov lik izmenjujeta kot dve plati kristalnega kovanca, ki se vrti skozi zrak. Njegov zvok poslušamo, ne da bi vedeli, ali ga bo naključje obrnilo v cifro imaginarnega ali moža realnega, osupli nad tem, s kakšno preciznostjo opisuje svet, še preden je bil ta sploh ustvarjen. Dylana poskušamo vzpostaviti kot mnogodimenzionalno presečišče – presečišče med barvo glasu in besedami, ki jih ta glas, morda akuzmatičen, kot da bi prihajal iz prastarega radijskega aparata, morda ventrilokvističen, v kolikor se ventrilokvizem lepi na vsako emisijo glasu, izgovarja, poje, presečišče med zgodovinskim spominom in inovacijo, kopijo in originalom, fabrikacijo resnice in formo kot resničnostjo, univerzalnostjo občosti in partikularnostjo intime, ljudskim pesništvom in rokenrolom, vertikalno preteklostjo in horizontalno sedanjostjo. Zdi se, da zmoremo skozenj uzreti

spiralo prihodnosti kot ena izmed mogočih vstopnih vrat v malodane borgesovski univerzum, zametek skupnosti kot redek privilegij tistih, ki tvegajo naključje kot pogoj ljubezni. Fikcija in fakcija na isti strani enačbe Dylanove glasbe kot življenja, ki povzroča realne učinke.

FOLK PELJAL V POSTELJO Z ROCKOM

New York. Filharmonija. 31. oktober 1964. Dve leti po tem, ko je izdal prvo ploščo. Med uglasčevanjem kitare je zastal in se zasmeljal: »Ne vem, kaj vas straši. Saj je samo noč čarovnic. Sam nosim masko Boba Dylana. I am masquerading.«

43 let, 33 studijskih albumov in 2000 koncertov pozneje se 13. junija 2008 na odru varaždinskega mestnega stadiona po legendarni napovedi, spominjajoči na uvode potujočih karnevalov, na odru prikaže drobna postava: »Dame in gospodje, prosim pozdravite poeta lavreata rokenrola. Glas obljube kontrakulture šestdesetih. Fant, ki je folk peljal v posteljo z rockom. Ta, ki je v sedemdesetih uporabljal makeup in izginil v meglici zlorabe substanc. Se ponovno pojavil, da bi našel Jezusa. Bil na koncu osemdesetih odpisan kot tisti, ki je bil, in ki je nenadoma zamenjal prestavo ter ob koncu devetdesetih izdal nekatere izmed najmočnejših pesmi svoje kariere.

»Ladies and gentlemen, Columbia recording artist, Bob Dylan.« Stoječ za klaviaturami na desni strani odra, malodane

DYLAN KOT VRTAVKA VES ČAS PREHAJA SKOZI ČASE IN PROSTORE, KJER NI VEČ MOGOČE LOČITI OSEBNE ZGODOVINE, USODNIH DRUŽBENIH PREMIKOV, GIBANJ, PREMEN, RAŠOMONOVSKEGA KONCERTA TISOČINENENOČI, INTERPRETACIJE KOT LASTNE RE-INTERPRETACIJE, ZAROTE IN ZAROTITVE, POSTAJANJA.

neopazen, skrit v črno obleko, izpod kordobskega klobuka znamke Stenton. Zvok njegovega banda je širok in mehek in poln suhe zemlje ameriškega juga, spominjajoč na kavbojske sejemske atrakcije, podložene s pedal steelom. Njegov glas je raskav, hripav, prehlajen, a ne hladen – reteritorializiran. Neskončna turneja, če bi koncerte nizali drugega za drugim, dan za dnev, več kot pet let, kot drugo ime za način, kako najti dom.

V Peckinpahovem filmu *Pat Garret in Billy the Kid* Dylan igra Aliasa, povsod je, na obeh straneh zakona, a hkrati večino časa molči, opazuje, pred finalnim obračunom Billyju kot sel prinese vest: »Pote prihaja, Billy.« Vsakič ko se pojavi, nosi nov klobuk: »Hotel sem začeti in najti, tako kot v Odiseji, ali iti nekam domov ... začeti, da bi našel ... dom, ki sem ga zapustil daleč nazaj, ne da bi se natančno spomnil, kje bi lahko bil, ampak bil sem na poti tja. In gledajoč to, kar sem zagledal na poti, je bilo tako, kot sem si predstavljal, da bo. Zares nisem imel nobene ambicije. Rojen sem bil zelo daleč od tam, kjer bi naj bil, in tako sem zdaj na poti domov.«

Bob Dylan alias Robert Zimmerman alias Jack Frost alias Elston Gunn alias Bobby Vee alias Tedham Porterhouse alias Blind Boy Grunt alias Robert Milkwood Thomas alias Boo Wilbury alias Sergei Petrov alias Alias.

TAKO IGRAŠ, DA MUZIKA POSTAJA ŽIVA

V začetku je bila beseda in beseda je bila pri Bobu in beseda je bila Bob. Ta je bila v začetku pri Bobu. Vse je nastalo po njej in brez nje ni nastalo nič, kar je nastalo. A Bob v začetku morda ni bil Bob, ampak Robert. Robert Allen Zimmerman, rojen očetu Abramumu in materi Beatrice 24.

maja 1941 v bolnišnici Svete Marije v Duluthu, Minnesota. Odraščal je v Hibbingu, Minnesota: »Takrat še ni bilo nobene žalosti ali strahu ali negotovosti. Samo gozdovi in nebo in reke in potoki, zima in poletje, pomlad, jesen. Menjave letnih časov. Cirkusi in karnevali, pridigarji in akrobatski piloti, hillbillyjevski šovi in komedijanti, big bandi, sijajne radijske oddaje in sijajna radijska glasba. To je bilo pred supermarketi in multipleksi in vsem drugim. Takrat je bilo vse bolj enostavno. In ko odrasčaš v takem okolju, to ostane v tebi. Potem sem šel v New York, mislim da je bilo konec petdesetih, ampak pred odhodom sem videl in čutil veliko reči, ki me definirajo še danes. Na neki način sem to, kar sem postajal takrat.«

Povzetek velikega ameriškega romana, spominjajoč na zbrana dela Cormaca McCarthyja. V avtobiografiji Dylan opisuje dogodek, kako se je pripeljal v New York, mesto vseh mest. Kmalu po tem, ko je podpisal pogodbo s Columbio, ga je Billy James, ki je pri založbi skrbel za publiciteto, vprašal, kako je prispel v mesto. Dylan mu je odgovoril, da se je pripeljal s tovornim vlakom, čeprav v svoji avtobiografiji zatrjuje, da to sploh ni bilo res, ampak je prišel z avtom, impala, letnik 1957: »Po mislih so mi švigali moji skrivnostni interesi ...« Brisanje meje med imaginarnimi in realnimi dogodki.

Ko je v petdesetih igral na sejmju, ga je na odru presenetil sejemski rokoborec Gorgeous George, ki je kot vihar stopil do Dylana, mu pomežiknil, in »zazdelo se je, da mi govori: Tako igraš, da muzika postaja živa. Če je to res rekel ali ne, sploh ni bilo pomembno. Pomembno je bilo to, kar sem ga slišal reči in tega nisem nikdar pozabil.« V New York vstopi z jasnim načrtom nadaljevati ustno izročilo folk glasbe, glasbe, ki je preveč mračna, poltena, prepojena s človeškimi tekočinami in ostrim alkoholom zakotnih prohibicijskih špelunk, preintenzivna, da bi jo predvajali na radijskih postajah. V treh letih se mu med glasom, strunami kitare in lamelami ustnih orglic zarola celotno življenje, iz ambicioznega kantavtorja, ki si vsako pesem zapomni, ko jo sliši prvič, morda drugič, se, ne da bi to hotel, spremeni v glasnika, glasnogovornika, vest generacije, potomca Woodyja Guthrieja (This guitar kills fascists), Hanka Williamsa (I'm so lonesome I could cry), laburista Joeja Hilla, Hattie Carroll, Hollisa Browna ...

KOT BELEC SE JE POČUTIL NEPRIJETNO

Pragmatičnost pojmovanja svobode kot politične kategorije in ne kot odsotnost odgovornosti, hrbtne strani korporativne logike, ki jo Amerika, navkljub nenehnim poskusom poenostavitve in ukinitve, ohranja tam, kjer se zgodovine ne piše, ampak prepeva. Leto 1963 je za ameriško nacijo usodno, ko jo junija skozi televizijske sprejemnike nagovori predsednik John F. Kennedy (»...ta narod so ustanovili ljudje mnogih narodnosti in preteklosti. Ustanovljen je bil po načelu, da so vsi ljudje ustvarjeni enaki in da so pravice vseh ljudi izničene, ko so ogrožene pravice enega človeka.«), avgusta pa Martin Luther King, Jr. na pohodu na Washington v eni največjih retoričnih bravur 20. stoletja sanja (I have a dream...), da bomo nekega dne »živeli kot narod, kjer nas ne bodo sodili po barvi naše kože, ampak po vsebini naših značajev«. V Washingtonu so pred več kot 250.000 ljudmi, med njimi je bilo kar tri četrtine Afroameričanov, zapeli Mahalia Jackson, Marian Anderson, Joan Baez, Peter, Paul and Mary, Odetta in Bob Dylan. Dylan je kmalu po pohodu rekel, da se je kot belec, ki se je v Washingtonu vzpostavil kot javna podoba gibanja za državljanske pravice, počutil neprijetno. Kennedy je bil umorjen istega leta, Martin Luther pet let pozneje.

Dylan se je med dvema velikima umoroma leta 1965 s petim studijskim albumom vrnil domov, elektrificiral svoj folk in ga v naslovni *Subterranean Homesick Blues* kričavo odral v enem izmed najslavnejših videospotov vseh časov (Dylan, obrnjen proti kameri, dele besedila meče s kartonastih listov, v ozadju klepetata Allen Ginsberg in Bob Neuwirth). Istega leta so ga radikalni folk fani izžvižgali v Newportu, spoznal je Beatlese in se z njimi zakadil, se skrivoma poročil s Saro Lownds, njegova prva elektrificirana plošča pa je postala njegova prva plošča med desetimi najbolj prodajanimi ploščami v ZDA.

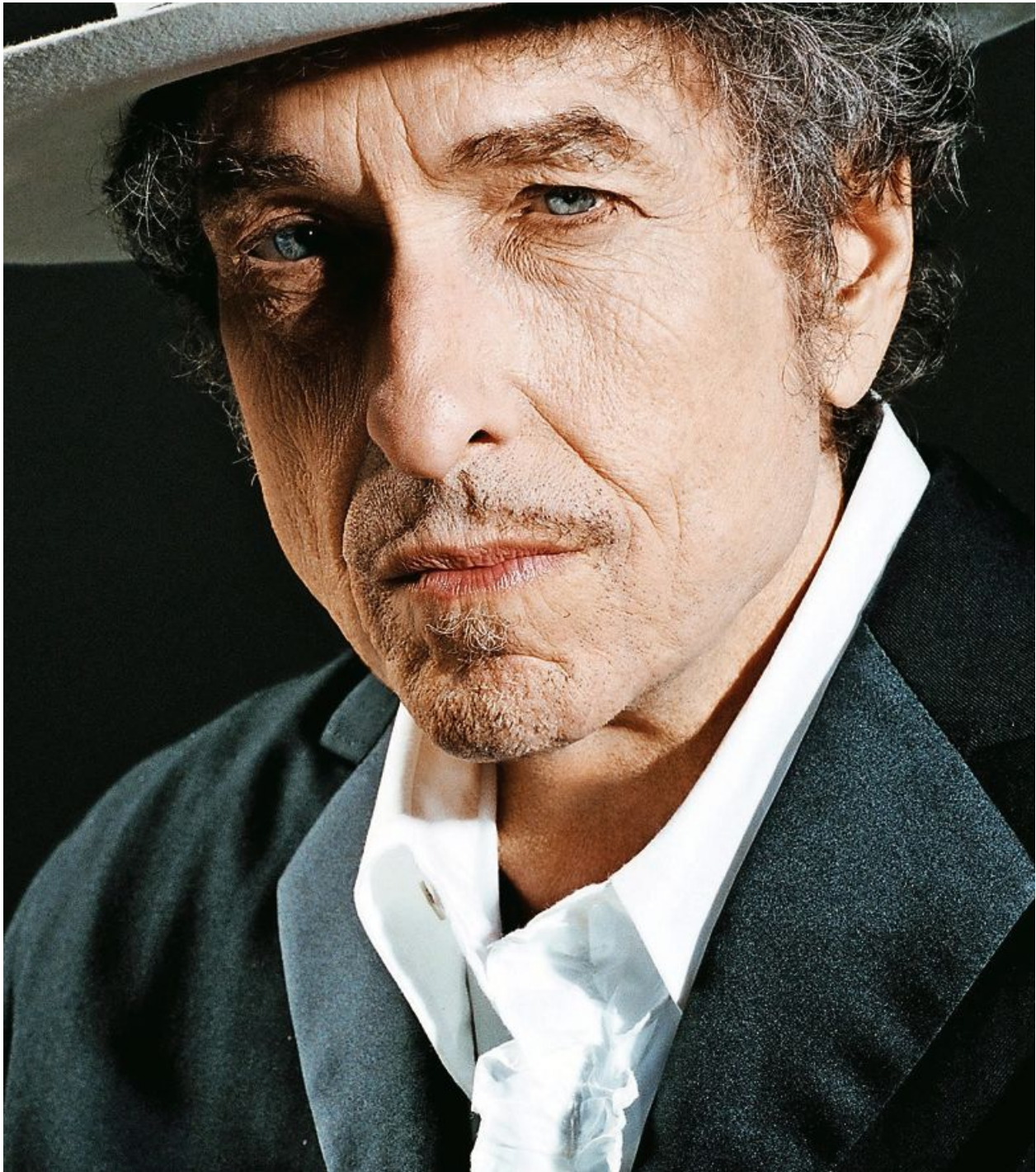


FOTO DOKUMENTACIJA DELA

KONCERTI SO SE SPREMINJALI V PRIDIGE

V prvih štirih letih je v orjaške hite spremenil več komadov kot kdorkoli prej. Pri tem zunanje dejstvo, ali je bila pesem ljudska ali avtorska, ni imelo nikakršnega pomena, saj je Dylan ljudske pesmi pel kot avtorske in si jih prilajščal, avtorske pesmi pa kot ljudske in si jih odtujeval. *House of The Rising Sun, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Blowin in the Wind, Masters of War, The Lonesome Death of Hattie Carroll, The Times They Are A-Changin, Chimes of Freedom, Its All Over Now, Baby Blue, Maggies Farm, Mr. Tambourine Man, Subterranean Homesick Blues, Like a Rolling Stone, Just Like a Woman, Sad Eyed Lady of the Lowlands* ... (via Dylan zanika, da piše protestne pesmi via Vietnam via belski rasizem via kubanska oktohrska kriza kot iztek hladne vojne via hipiji via turnon/tunein/dropout via delavska in družbena gibanja). Vsakič jih je igral drugače, jih spreminjal, prirejal, predeloval, igral v drugačnih tonalitetah. Kot komet, kot visok val, kot električna raketa se je takoj umestil v prostor med, rečeno *goodyjevsko*, pisnim in ustnim, prostor, kjer ni več mogoče ločiti med urbanim in neurbanim, med galopom kavbojskega konja, ki osvaja frontier, in zvokom vagona podzemne, ki skozi temo drvi v Chelsea Hotel. Na robu folka, bluesa, countryja, gospela, rokenrola, jazza in swinga. Interpretacija je postala reinterpreteracija, re-interpretacija pa pra-izvedba, vsakič je pel in igral tako, kot da poje prvič, kot da poje zadnjič, koncerti so se spreminjali v pridige, besede zavzemale lege visoke poezije.

Dylanovo občutljivost za nerazdružljivost političnega in osebnega gre v obliki ekskurza, ki razbija linearni tok, iskati na ljubljanskem Plečnikovem stadionu. Na njem je 10. junija 1991 pihal topel veter, podoben vetrovom romantičnih časov začetkov ustanavljanja nove države. Za hip se je zazdelo, kot da se je ekstaza začetka preselila na oder, kjer je Dylan začel z *Novim jutrom*: »A slišiš kikirikati petelina? Zajec teče čez cesto / Pod mostom / Kjer je tekla voda. / Tako srečen, da vidim, kako se smejiš / Pod modrim nebom. / Na to novo jutro, novo jutro, novo jutro s teboj.« Če velja hudiča in teorije zarote iskati v detaljih, potem je treba takoj dodati, da je Dylan dan zatem igral v Beogradu in setlisto spremenil v petih komadih. V Beogradu je zaključil s *Highway 61 Revisited*: »Now the rowin' gambler he was very bored / He was tryin' to create the next world war / He found a promoter who nearly fell off the floor / He said I never engaged in this kind of thing before...«, v Ljubljani pa z *Maggie's Farm*: »They say sing while you slave and I just got bored. / I aint gonna work on Maggie's farm no more.«

VPRAŠANJA ČLOVEKU, KI NE OBSTAJA

Poleti 1966 je Dylan s svojim petstokubičnim triumphom blizu svoje hiše v Woodstocku zletel s ceste in skoraj za sedem let prekinil koncertiranje. Sedem let brez turnej, samo albumi, drug za drugim, sanje o svetem Avguštinu kot napoved vere v krščanskega boga, soundtrack za Peckinpahov film, sodelovanje z Johnnyjem Cashom, zavrnitev nastopa na Woodstocku. V intervjuju za Rolling Stone iz leta 2012 je ponovno poudaril pomembnost koncepta spremenitve, transfiguracije.

V knjigi o življenju in časih Sonnyja Bargerja in motorističnega kluba Hells Angels je zapisan droben dogodek, kako je Bobby Zimmerman leta 1964 izgubil življenje v prometni nesreči blizu kalifornijskega jezera Bass. Bob Dylan je z motorja padel dve leti pozneje in na podlagi povezovanja dveh nepovezanih, ločenih, a nenehno podobnih dogodkov (priimek, motoristična nesreča ...) svoje življenje videl kot spremenitev, transfiguracijo, najbolj poznano prek krščanskega dogodka spremenitve na gori: »Ko mi zastavljate nekatera vprašanja, jih zastavljate človeku, ki je že dolgo mrtev. Zastavljate jih človeku, ki ne obstaja. Ampak ljudje ves čas ponavljajo isto napako. Transfiguracija je to, kar ti dovoli, da se splaziš izpod kaosa in zletiš nad njim. Tako lahko še vedno počnem to, kar počnem, pišem pesmi, ki jih pojem, se premikam naprej.«

ZGODBA O POTOVANJU

Sedemdeseta se odrolajo v podobnem ritmu izumljanja novih pripovedovalnih pozicij, uglasitev, ukan in premen, dylanologi in dylanisti bodo porabili še mnogo časa, da bi ugotovili, ali *Blood on the tracks*, izdan leta 1975, ostaja Dylanov najpopolnejši album. V njem slišimo ljubezen v vseh njenih bučanjih, šumenjih, zastajanjih in slepih rokavih, Dylan pa je pozneje komentiral, da album temelji na zgodbi Antona Pavloviča Čehova z naslovom *Stepa: Zgodba o potovanju*. Vstopiti v Dylanov opus prek ponovnega branja kanonske literature, od Biblije, Mojstra Eckharta in Shakespeara do Čehova, Poeja, Joycea, T. S. Elliota, Ginsberga in Brechta. Kot mnogokrat doslej Dylan konec sedemdesetih sam sebi podtakne kukavičje jajce, tokrat v obliki srebrnega križca, ki mu ga novembra 1978 na oder v San Diegu vrže eden izmed oboževalcev. Začne se Dylanovo krščansko obdobje, kjer koncerti začenejo spominjati na gospelovske maše, ikonografijo *Stare zaveze* počasi zamenjajo verz o krvi jagnjeta božjega, moči sina božjega in zahvale Gospodu. Po gospelovsko/krščanski fazi Dylan v osemdesetih na več zaporednih albumih sodeluje z različnimi umetniki – Mark

Knopfler via Dire Straits, Tom Petty via Heartbreakers, Sam Shepard, Robert Hunter via The Grateful Dead, Daniel Lanois, Slash, Elton John, George Harrison, Stevie Ray Vaughan. S številom sodelavcev in zapletenostjo produkcije se, malodane z vsakim albumom, veča stopnja kritiškega razočaranja in zadržanosti občudovalcev. Vse do leta 1992, ko Dylan izda *Good as I been to You*, prvi album po 28 letih, kjer slišimo samo Dylanov glas, kitaro in orglice, nobene avtorske skladbe, samo priredbe ameriških ljudskih pesmi. In podobno tak *World Gone Wrong* leto zatem.

TROEDINA TRILOGIJA

Po letu 1993 je sledil od začetkov leta 1962 najdaljši, štiriletni premor med dvema studijskima albuma. *Time Out of Mind* se je leta 1997 zaslíšal kot muzika onkraj dobrega in slabega, kot muzika, ki jo poje človek, ki zagleda samega sebe, zasidran v težki zemlji ameriškega frontierja, razsrediščen sredi ponovno vzpostavljene aleksandrijske knjižnice, kot glas človeka, ki je vstal od mrtvih, prehajal med časi in prostori, zgodovinskimi in geografskimi pozicijami. Sledila sta *Love and Theft* in *Modern Times*, vsem trem albumom upamo v raziskovanju poslednjih reči pripisati status troedine trilogije. Poročilo z onega sveta – videl je reči, ki jim ljudje ne bi verjeli.

Po konsektivnem poslušanju vseh treh, po vrnitvi s poti, potovanja, najraje z avtom, priporočljive so pokrajine, ki ponujajo širok horizont in hitro premikajoče se oblake, se vsakič znova zastavi vprašanje, v katerih okoliščinah lahko nujno individualna zgodba z individualnimi liki, tudi tokrat raz-igrana skozi raznolike pripovedovalske strategije, uspešno reprezentira kolektivne procese? Mogoče gre odgovor iskati skozi koncept dveh obličij, kot ga vzpostavlja Deleuze: »Realnemu potovanju manjka moč, da bi se reflektiralo v imaginaciji; in imaginarno potovanje samo po sebi nima moči, kot je vedel že Proust, da bi se preverilo v realnem. Zato morata biti imaginarno in realno dve strani enega in istega trajektorija, ki ju je mogoče postaviti drugo ob drugega ali položiti drugo vrh drugega, superpozicionirati, dve obličiji, ki se nenehno izmenjujeta, gibljivo zrcalo.«

VEDNO JE TAM, KJER GA NI VEČ

Dylan kot vrtavka ves čas prehaja skozi čase in prostore, kjer ni več mogoče ločiti osebne zgodovine, usodnih družbenih premikov, gibanj, premen, rašomonovskega koncerta tisočinenenoči, interpretacije kot lastne re-interpretacije, zarote in zarotitve, postajanja. Poiskati vstopna vrata v neskončen opus. Prepreden z literarnimi referencami, pripetljaji ustnega izročila in dogodki globalnega pomena, preskoki časov, prostorov, zgodovinskih, geografskih in emotivnih izhodišč, srečevanj junakov Divjega zahoda,

V PRVIH ŠTIRIH LETIH JE V ORJAŠKE HITE SPREMENIL VEČ KOMADOV KOT KDORKOLI PREJ. PRI TEM ZUNANJE DEJSTVO, ALI JE BILA PESEM LJUDSKA ALI AVTORSKA, NI IMELO NIKAKRŠNEGA POMENA, SAJ JE DYLAN LJUDSKE PESMI PEL KOT AVTORSKE IN SI JIH PRILAŠČAL, AVTORSKE PESMI PA KOT LJUDSKE IN SI JIH ODTUJEVAL.

rimskih cesarjev, starogrških bogov, prohibicijskih beznic, po krivem obsojenih boksarjev, ljudi, umorjenih iz strasti, pohlepa, zaradi ljubezni, zaradi barve kože ali barve zastave, pod katero jadrajo osamljeni mornarji, zapuščene ženske, ženske, ki si jim dal svoje srce, hotele pa so tvojo dušo, ženske, ki ljubijo kot ženske, a se razhajajo kot majhne punčke, ženske deževnih dni, Sara, Johanna, Mona Lisa, Marija, Mona, Pepelka, Izis, Hattie Carrol, Nettie Moore, Corrina, teta Sally. Družine, sredi Velike depresije zblaznele od revščine, modrooki sinovi, ki so videli reči, ki jih ne bi smeli.

Dylan kot prerok, kot potujoči Jud, kot evangelist, kot sejemska atrakcija, kot Moby Dick in kot kapitan Ahab, kapitan Hector Barbossa, ključar neskončne fonoteke ljudske glasbe, kavboj, šerif, outlaw, national pride, treasure, diamond, hobo. Dylan kot igrivi zajec iz Aličine čudežne dežele, kot kameleon, pes krvnik na sledi lastnega umora, kukavica in njeno jajce. Dylan kot rdeča suha zemlja ameriškega frontierja in težka vlaga močvirji New Orleansa, kot odsev neonskih znakov na vlažnih nočnih ulicah divjega New Yorka, Dylan kot ocean, kot Moebiusova avtocesta, ki se previja sama vase.

Poiskati vstopna vrata v Dylanovo vesolje. Najti smisel prevajanja širnosti njegovega skrivnostnega in skrivnega sveta – vedno je tam, kjer ga ni več: »Sploh nisem oprijemljiv. Hočem reči, danes mislim nekaj in jutri mislim nekaj drugega. Tekom dneva se spremenim. Ko se zbudim, sem ena oseba, in ko grem spat, zagotovo vem, da sem nekdo drug. Večino časa sploh ne vem, kdo sem. To mi nič ne pomeni.«

Nekdo. Nihče. Kartograf sveta. ■

LIRSKA EPOPEJA

Vrata nepovrata Borisa A. Novaka brez dvoma so in bodo mejnik znotraj dogajanja slovenskega pesništva, so in bodo veličastno delo: monumentalna mojstrovina.

ANDREJ BOŽIČ

Ep ali, kakor delo – nekolikanj, priznajmo (si), pompozno in grandiozno – poimenuje avtor sam, »epos« *Vrata nepovrata* predstavlja oziroma napoveduje z enim samim, s sabo potrojenim, troedinim dejanjem celostno in celovito sintezo pesniškega snovanja Borisa A. Novaka. Prvi, pred kratkim izdani knjigi z naslovom *Zemljevidi domotožja* naj bi – tako pravi zapis na zadnji platnici – sledili dve nadaljevanji: *Čas očetov* in *Bivališča duš*.

Če, zazdaj, pustimo ob strani morebitno brezplodno literarnozgodovinsko prerekanje o tem, ali gre res in resnično za »pravi« ep in ali je, natanko takšen, kakršen je proklamiran in reklamiran, to resnično in res »prvi« slovenski ep, prerekanje, ki si ga je, na podlagi prebranega, čisto mogoče zamišljati, ki ga lahko nekoč v prihodnosti ne le predvidimo, temveč ga moramo nemara celo nujno predpostaviti, je vendarle, kljub vsemu, potrebno pesniku priznati pogum, da si je zastavil, da izpolnjuje v današnjem, poeziji bolj ali manj nenaklonjenem, prozaičnem času, tako razsežno, tako obsežno nalogo, in pripoznati njegovo, domala nezaslišano in neznansko drznost pri (doslej) opravljenem ustvarjalnem naporu. Brez dvoma so in bodo, ko bo celota enkrat pred nami, *Vrata nepovrata* mejnik znotraj dogajanja slovenskega pesništva, bodo in so veličastno delo: monumentalna mojstrovina.

Pesnik, prevajalec, publicist, literarni znanstvenik in univerzitetni profesor Boris A. Novak, ki je širši slovenski javnosti znan morda predvsem kot človeško zavzeti, angažirani intelektualci, se je s svojo raznoliko, raznorodno pesniško dejavnostjo, obsegajočo tako dela za otroke in mladino kot dela »za odrasle«, segajočo tudi na področje dramske umetnosti, z raznoterimi poslovenitvami nekaterih najpomembnejših piscev svetovne književnosti, z literarnovednim raziskovanjem in z njegovim posredovanjem mlajšim generacijam, znotraj prostora naše kulture uveljavil in zakoreninil, kakor pričajo številne prejete nagrade, kot ena izmed osrednjih, nespregledljivih in pomembnih osebnosti zadnjih nekaj desetletij. Od zgodnejšega, mladostnega in mladostniškega, razbrzdano avantgardističnega obdobja preigravanja različnih razsežnosti jezika je Novaka pesniško popotovanje, prek zavestnega in zavezujočega spoprijemanja z avtopoetološkimi problemi, prek spopadanja s tradicijo, vodilo, spodbujeno z vprašanjem razmerja med govorico in svetom, z vprašanjem njunega odnosa, na eni strani, k oživljanju starih, zaprašenih in nemalokrat že pozabljenih kitičnih in pesemskih oblik, a obenem, na njihovi sledi, k izumljanju novih, in, na drugi strani, k eksistencialni poglobitvi izraza, ki je zlasti spričo konfrontacije z usodonostnimi grozotami balkanskih vojn dobil celo lastnosti (osebno)izpovednega, pri čemer si obe strani vzajemno sopripadeta in se medsebojno sprepletata, pri čemer avtorjev razvoj nenehno spremlja, bistvenostno – na praktični in na teoretski ravni – utemeljuje spoznanje, njegova stvariteljska maksima, da (naj) v poeziji zven pomeni in pomen zveni.

»KUP ČREPINJ?«

Kakor naznanjeno celoto, tudi prvo knjigo Novakovega epa zaznamuje tripartitna struktura: *Zemljevide domotožja* namreč sestavlja šestinštirideset večdelnih, notranje razslojenih spevov, razporejenih v tri »zvezke«, ki nosijo naslove: »Nagovor«, »Zgodovinski atlas zapuščenih stanovanj« in »Muzej nomadskih prevoznih sredstev«. Ritmično in metrično bogato razgiban, gibek verz se, marsikdaj skandiran s pomenljivimi prestopi ali s poudarjenimi prelomi, pod večšo roko pesnika dosledno, po zgledu in po navdihu, po odkrito priklicanem vzoru Dantejeve *Božanske komedije*, povezuje, z manjšimi odstopanji, z značilnimi izjemami, v



FOTO IGOR MODIČ

NOVAKOV EP JE ZASNOVAN KOT TKANJE FRAGMENTOV OSEBNIH, POSAMIČNO DOŽIVETIH IN SKUPAJ PREŽIVETIH, DRUŽINSKIH ZGODB, JE FILIGRANSKO ZGRAJENA STAVBA MAJHNIH IN NAJMANJŠIH PRIPOVEDNIH, PRIPOVEDOVANIH IN ZNOVA PRIPOVEDOVANIH, RE-KONSTRUIRANIH DROBCEV ŽIVLJENJA IN DOŽIVLJANJA, ZGODOVINE PESNIKOVE RODBINE.

verizno rimane – ali, redkeje: asonirane – tercine, a hkrati vase občasno letristično prevzame posamezne grafizme, se zdaj preljuje v likovno pesem in drugič spet izkaplja v molčanje. Že živa, živahna sopostavitev, istočasnost formalne enovitosti in raznovrstnosti nakazuje Novakovo prizadevanje po sintetični strnitvi prehojene ustvarjalne poti. Njegova pesnitev pogleduje nazaj in naprej: v potekanju časa dozorela, skozenj predrugačena se na drugačen način vrača k igrivosti pesniških začetkov. To dvojno, podvojeno gibanje očrtujejo in v sozvočju z oblikovnimi potrjujejo tudi vsebinske plasti epa. Medtem ko se nenaden, trenutnost preblisk pogostokrat izkristalizira v zgoščeno, domala aksiomatično, strogo logično podan uvid, nekakšno izjavno »resnico«, kakršne lahko v njihovi razvejanosti spoznavamo v izboru zgodaj, med letoma 1973 in 1975 nastalih, a pozno objavljenih, iskrih in duhovitih *Definicij* (2013), za hip zaustavi pesem in jo obenem požene naprej, črpa izbira motivov in tém svojo snov iz okrožja, ki ga je v poglobitvenih potezah zarisala zbirka *M O M : Mala Osebna Mitologija* (2007). Kakor njegova predhodnica, tudi ep snuje, je sam zasnovan kot tkanje fragmentov osebnih, posamično doživetih in skupaj preživetih, družinskih zgodb, je filigransko zgrajena stavba majhnih in najmanjših pripovednih, pripovedovanih in znova pripovedovanih, re-konstruiranih drobcev življenja in doživljanja, zgodovine – in, kakor sleherne, z njo zaklete – neke, pesnikove rodbine. Je poskus z-lepljenja zgodb(ic) v samó eno, v eno sámo, enovito in edinstveno Zgodbo. Je, z močjo in z nemočjo lirike, z njenim krhkim, trepetajočim glasom, s petjem, pred neizogibnim propadom, pred padcem v nepovrat pozabe, v skrinjo spomina pesniške govornice zajeta, »vjezikvzeta« epopeja.

»Zakaj je moja zgodba kup črepinj? / Iz njih sestavljam kraj / rojstva in smrti, véliko, nezaslišano Zgodbo. / Prisluskujoč jo orkestriram, od neskončnosti nazaj // k začetkom, s pesniško, zvenečo, v molk venečo godbo ...« Tako pôje tretji, zadnji spev uvodnega in uvajalnega, prvega zvezka prve knjige epa.

»JAZ«

Potem ko v »Nagovoru«, upesnjujoč prikazanje skrivnostne in spreminjave postave sredi (avstralske) puščave, soočenje z njo, ki se mu razpre v spoznanje lastne naloge, naloge zadržanja še ohranjenih, še neokrnjenih okruškov z rodovnega drevesa, tako rekoč, njegovih sadov, četudi zbranih, razbranih zgolj z zbledelih fotografij in z nečitljivih dokumentov, s pomnjenjem pesmi, s kapitalom besed, razjasni namero celote, njen cilj in njen smoter, se Novak v drugem in tretjem zvezku posveti pripovedovalskemu razgrinjanju svojih zgodb in zgodb svojih bližnjih, njihovemu spletnju in njihovemu razpletanju, njihovemu mnogoplastnemu pletivu. Medtem ko z osemindvajsetimi spevi »Zgodovinskega atlasa zapuščenih domovanj« prelistavamo razprostranjene pokrajine in prostore prebivanja, svetovnosti človeškega dejanja in nehanja, daljave in bližine žitja na zemlji, pod nebom, od jezera, rek in morij prek polj, vasi in rek, skoz kabinete, kuhinje in spalnice do zaporov, bolnišnic in grobov, medtem ko se stran za stranjo pred našimi očmi vrstijo z njimi povezane, spričo njih prebujajoče se, morebiti tuintam in kdajpakdaj pesniško pretirane, »oplemenitene« podobe – bodisi do bridkosti bolečine grenkih bodisi do razgretega smejanja radostnih – dogodkov, se skoz petnajst spevov »Muzeja nomadskih prevoznih sredstev« sprehajamo mimo razstavnih eksponatov, ki pričujejo o potovanjih, preteklih in prihodnjih, ki zaobsegajo hkrati kar najbolj konkretne, trdno oprijemljive načine premikanja po svetu, kakršni so, denimo, škornji, konji ali vrtljaki, in kar najbolj abstraktne, sanjsko nestvarne: polet domišljije, let časa ali zalet zgodovine. In – kot njihovo korenino, kot njihovo krošnjo: – zgodbo. Zgodbo o Zgodbi.

Tisto, kar raznotere, razdrobljene zgodbe in zgodbe *Zemljevidov domotožja* veže v éno, v – sanjano, pesnjeno – Zgodbo, kar preprečuje, da bi razpadle v niz dispartnega, njihovo najnotrišnje vezivo, je najpoprej in navsezadnje pesemski – poenostavljeno rečeno: pesnikov pesniški ali pesniško pesnikov – »jaz«, ki, vztrajno vključujoč se v »mi« družine in vztrajno izključujoč se iz »vi« družbe, ostajajoč na meji drugega, na meji njegove drugačnosti, tujec, nenehno nihajoč na nevarnem previsu med (samo)pomilovanjem in (samo)povečevanjem lastnega spriča (občutja) tujstva, z izrisovanjem svojih zemljevidov vanje vrisuje samega sebe, obličje svojega domotožja. Iz njega se raztekajo in vanj se stekajo vse zgodbe, sleherna izmed njih: skozenj se dotikajo druga druge, skozenj se lahko dotaknejo drugega. Skozenj polje pesem: »peSEN«.

Toda: zmore vrtoglava zgradba celote stati z njim, na njegovih plečih, zmore »jaz« nositi cel, ves svet?

»Ta zgodba, vse sanje in sinje in / Vse ... rádot, groza, ves človeški svet. / Preberite jo in odložite v noč. // Občasno se vrnite sèm nazaj. / Nato pa le naprej! ... Jaz sem Nekoč. / Ta zgodba je slovo, poljub, smehlajj ...«

Počakajmo s sodbo o *Vratih nepovrata*. Počakajmo na naslednji dve knjigi Novakovega »eposa«. Počakajmo najprej: najprej preberimo. ■

BORIS A. NOVAK

Vrata nepovrata:
epos

PRVA KNJIGA:
ZEMLJEVIDI DOMOTOŽJA

ZALOŽBA GOGA, NOVO
MESTO 2014

469 STR., 24,90 €



● ● ● KONCERT

Kot celota kultivirano

MODRI 5. ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE.
DIRIGENT IN SOLIST (KLAVIR) IGNJAT SOLŽENICIN.
SPORED: **Mozart, Ljadov, Stravinski.** Gallusova dvorana, 19.in 20. 2. 2015

Osnovne značilnosti minulega 5. koncerta modrega abonmaja orkestra Slovenske filharmonije bi lahko strnili v dve točki; konsistentno zasnovan spored, ki je sestavljen iz dveh jasno ločenih delov, uverture k operi La clemenza di Tito, k. 621, in koncerta za klavir in orkester št. 18, v B-duru, K.456, Wolfganga Amadeusa Mozarta, simfonične pravljice Kikimora, op. 63, Anatolija Konstantinoviča Ljadova, ter Simfonije v treh stavkih Igorja Fjodoroviča Stravinskega, katerih izvedba je bila zaznamovana s suverenim nastopom Ignjata Solženicina, pretežno v ZDA delujočega pianista in dirigenta ruskega rodu, ki se je ljubljanskemu občinstvu predstavil v obeh vlogah.

Njegov pristop k interpretaciji Mozarta sloni na intenzivni razgibanosti, izrazno krepkih, kdaj pa kdaj precej robustnih kontrastih snovi in občasno ostrem zvenu orkestra, ki ga pri doseženi uravnovešenosti izraza in v mehko pogosto ovitih prehodov bistveno ne oddaljuje od klasicistične estetike in kot celota deluje kultivirano. Filharmoniki so uverturo k operi La clemenza di Tito (spisano v zadnjem letu skladateljevega življenja med ustvarjalno mrzlico nastajanja Requiema, Čarobne piščali in občnih potovanj) izvedli natančno, z žarom in lepim, svetlim zvenom. V pristnem dialogu z orkestrom, ki so mu okvir določila natančna stičišča solistične in *tutti* igre, je Solženicin izvedbo klavirskega koncerta kot celoto izpeljal suvereno; kot interpret solističnega parta pa je z občutkom za podrobnosti, jedrnatim *touchéjem*, čisto artikulacijo, prožno dinamiko, lepo izpeljanimi kromatičnimi povezavami in prehodi med temami v prvem stavku ter *ritournelli* in variacijami v tretjem, deloval prepričljivo. Z iskrivimi tempi je izvedbi zares vdihnili dodatne virtuoznosti in briljance, a si je s tem tudi precej omejil prostor potencialno refleksivnega poglobljanja v večplastno teksturo vse prej kot samo vsčnega dela. To se je še najbolj poznalo pri z melanholijo obarvanem drugem stavku (Andante). Tako pri uverturi kot klavirskem koncertu se je celoten ansambel izkazal z voljno igro, ubrano igro pihal in bleščečim nastopom trobil.

Kikimora, barvita simfonična stvaritev Anatolija Ljadova, mojstra zvočnega slikanja mističnih vzdušij, je izvedena v izvirnem pozno-romantičnem slogu, ekspresivno, v široki dinamični paleti od komaj slišnih sozvočij do silovitih impulzov trobil in tolkal.

Koncertni večer je zaključen s *Simfonijo v treh stavkih* Stravinskega, interpretativno zelo zahtevno skladbo, ki se je skozi čas, ne le zaradi pomislekov glede ozadja zapletenega nastajanja dela, temveč tudi zaradi fragmentarnosti zgradbe in same percepcije snovi, izkazala za še tako dobre orkestre vse prej kot lahka interpretativna naloga. Kako iz formalno raznorodnega gradiva (skic nedokončane koncerta za klavir, harfo in orkester ter delov filmske glasbe) namenjenega različnima medijema, kar je opazno in se se tako ali drugače kljub mojstrski opravljenemu delu skladatelja čuti skozi celo delo, ustvariti trdno celoto? Kako si razložiti (ne) programski značaj dela, ki preprosto sili v primerjave s tudi »medvojnima« sedmo simfonijo Dmitrija Šostakoviča ali peto Sergeja Prokofjeva? Solženicinu je to vrzel uspelo razvozlati le delno; z več uspeha v prvem stavku, razkošno postavljeni glasbeni upodobitvi odmevov vojne apokalipse polni močno zvenečih unisonov in disonančnih akordov, silovitih sunkov in razdirajoče jeklene ritmike, katere viharlost uravnovešijo prehodi klavirja in harfe (ob pomembni podpori pihal) iz simfonične h komorni teksturi, prav tako v bolj umirjenem, kontemplativnem drugem stavku. Žal, po viharo začetem tretjem stavku, so energije z osrednjo fugo opazno upadle in se razblinile v skorajda mehaničnem odštevanju taktov. Solženicinu se nekako ni uspelo izviti iz te čudne otrplosti niti pripeljati orkestra do naravnega klimaksa, kvečjemu sam finale simfonije je, kljub bleščečem utrinku pihal, izzvenel topo in neprepričljivo, kakor nepričakovan, prezgoden konec dela. **STANE KOBLAR**

● ● ● KONCERT

Zvoki hrepenenja in tihe izolacije

KULTURNI DOM FRANCA BERNIKA DOMŽALE, 18. 2. 2015, JEAN SIBELIUS

»Zakaj je Sibeliusova glasba še dandanes nekako zapostavljena oz. ne ravno pogosto na programih? Menim, da si tak simfonični gigant, kot je Sibelius, zasluži vsaj en koncert, posvečen izključno njegovim delom.« S temi besedami nas je na pomen dogodka opozoril umetniški vodja in dirigent koncerta, klarinetist Mate Bekavac. Za koncert ob 150-letnici rojstva velikega finskega skladatelja, čigar pomen in bogastvo umetniške pričevalnosti krepko presega meje njegove domovine, so se v priložnostni godalni orkester zbrali nekateri izmed naših najboljših, predvsem mladih glasbenikov. Izjemno posrečena zasedba je pripravila zanimiv spored, sestavljen iz manj znanih in redkeje izvajanih Sibeliusovih del – niso se namreč lotili nobene izmed njegovih sedmih simfonij ali simfoničnih pesnitev. V kontemplativno, melanholično mehko in skoraj mistično vzdušje celotnega koncerta nas je vpeljala skladba *Impromptu za godalni orkester*, ki ji je sledil *Andante festivo*. Po tem se je orkestru pridružila sopranistka Marta Močnik Pirc, ki je z izjemno jasno izgovorjavo, slogovno primernim fraziranjem ter naravno lepoto svojega glasu podala nepozabno interpretacijo *Arios*a, op. 3, zapetega v izvirnem jeziku. Kot virtuozna solistka se je predstavila tudi violinistka Božena Angelova, in sicer v *Suiti za violino in godala*, op. 117. Po premoru nas je na odru dočakal violončelist Igor Mitrovič, ki je tehnično korektno in precej občuteno predstavil *Temo in variacije v d-molu za violončelo solo*. Sibeliusa sicer poznamo predvsem kot skladatelja koncertne, prevladujoče orkestralne glasbe, vendar je veliko pisal tudi za gledališče. Naslednja skladba na sporedu je bila *Nočna glasba*, op. 51 iz glasbe za dramsko predstavo *Baltazarjeva gostija* Hjalmarja Procopéja. Mate Bekavac nas je očaral z intimno občutenim solom, oblikovanim z natančno premišljenimi barvnimi in dinamičnimi odtenki ter lahkotnim dialogom z orkestrom. Kot prikupen intermezzo je v izvedbi Angelove in Mitroviča izzvenela programska skladbica osemletnega skladatelja, naslovljena *Dežne kaplje*. Melodrama (glasba z recitacijo) *Samotna smučina* nas je popeljala na še eno domišljijsko potovanje po daljni finski pokrajini – nad zvokom orkestralne miniature so lebdele besede, ki jih je recitiral igralec Uroš Fürst, ki je tudi sicer med posameznimi skladbami bral poezijo ter s tem še bolj poudaril intimni značaj celotnega večera. Koncert je zaključil cikel šestih scen, *Sibeliusov op. 44*, pravzaprav glasba za dramo *Smrt Armasa Järnefelt*a. Prvi stavek tega cikla smo prepoznali kot enega izmed najbolj znanih skladateljevih del, *Valse triste*.

Vse skladbe so doživele izjemno nežno in globoko občutene interpretacije. Z njimi je orkester vzpostavil pristno komunikacijo s poslušalci, ki so 18. februarja povsem napolnili dvorano domžalskega kulturnega doma. Čeprav gre za precej neakustičen prostor, je orkester, ki šteje slabih 30 članov, zahvaljujoč muzikalnosti posameznih glasbenikov ter izjemno učinkovitemu vodstvu dirigenta Mateta Bekavca, dosegel neverjetno zvočnost. Zven majhnega godalnega orkestra je izpolnil ušesa, kot bi šlo za vsaj še enkrat večjo zasedbo. Ustvarili so veličastno, barvno in dinamično izenačeno zvočno maso, sposobno tako široko spevnega fortissima kot tudi izjemno milega, eteričnega, a vendarle kristalno jasnega pianissima. S prepričljivim in živim muziciranjem so izvajalci izvalili radodaren aplavz ter nam podarili še dva dodatka, ki sta sklenila enkrat glasbeni dogodek.

Pohvala gre torej članom orkestra in solistom, predvsem pa umetniškemu vodji Matetu Bekavcu, ki si je prireditve zamislil kot zvočno dogajanje z jasnimi dramskim lokom in poetično povednostjo, oplemeniteno tudi s kakovostnim besedilom v koncertnem listu izpod lastnega peresa. Zgledna je tudi izbira programa ter gesta, s katero so se naši glasbeniki spomnili velikega ustvarjalca.

TOMAŽ GRŽETA



● ● ● KINO

Pošast, ki žre svoje otroke

LEVIATAN (LEVIAFAN). REŽIJA ANDREJ ZVJAGINCEV. RUSIJA, 2014, 141 MIN. LJUBLJANA, KINODVOR IN MESTNI KINEMATOGRAFI PO SLOVENIJI

Leviatan, četrti, z zlatim globusom nagrajeni in do zdaj najbolj komunikativen celovečerec ruskega režiserja Andreja Zvjaginceva, globoko v sebi nosi sledi mnogih težkokategornikov ruske kulturne zgodovine – od epske širine in moralne kompleksnosti Dostojevskega, prek ironije Čehova in gogoljevske satire na temo pokvarjenosti podeželskih oblastnikov in brezobzirnosti birokracije pa vse do alegoričnosti in enigmatičnosti boleče lepih, po presežnem dišečih podob Tarkovskega. Še dobro, da je vsa ta velikopoteznost dobro našpikana z ironijo in humorjem ter prepojena z litri vodke, sicer bi se še kdo ustrašil.

Kolja je žilav srednjeletnik, ki s svojo družino živi v majhnem mestecu na koncu sveta, nekje na severu Rusije. Ob hiši ima mehanično delavnico in pred njo čudovit razgled, zaradi katerega ga namerava zabuhlo napihnjene, prepiti župan Vadim Šelevjat z mizerno odškodnino razlastiti in na zemljišču, na katerem stoji njegov dom, zgraditi kaj donosnejšega. Ko se Kolja upre, sproži rušilni val dogodkov, ki ne prinesejo nič dobrega ne njemu ne tistim, ki skupaj z njim mlatijo po mlinih na veter.

Na prvi pogled je *Leviatan* videti kot političen film na temo življenja v Rusiji pod zlovesčo taktirko Vladimirja Putina. Nekaj je gotovo na tem, a Zvjagincev s svojim prodornim režijskim pristopom presega aktualen ruski moment in cilja na globlje, elementarnejše rezine človeškega. Da ne gre za neposreden napad na Putina, ampak vsaj na celoten politični ustroj ruske družbe, plastično prikaže prizor, kjer možje na rojstnodnevem piknikovanju namesto v tarče streljajo v obledele portrete nekdanjih političnih veljakov. Ne nazadnje pa nas Zvjagincev že z naslovom usmerja v nekaj, kar po malem sili že v metafiziko.

V *Bibliji* je leviatan pogubna morska pošast, v tem monumentalnem filmu, polnem sublimnih podob okostij morskih pošasti – kitov in trohnečih ladij –, pa leviatan ni nič drugega kot država – sistem, oblast, pošast, ki žre svoje otroke. Ali pa v zadnji instanci kar človeška narava, ki si ne more kaj, da v poziciji moči ne bi tlačila vsega, kar ji leži južno od kolen. *Leviatan* je izvrstna dramatizacija dileme malega človeka, ali naj se poskuša zoperstaviti monstrumu države ali naj raje upogne hrbet. Smisel državne oblasti naj bi bil v tem, da v zameno za košček svobode štiti posameznika. O tem je v svoji knjigi, prav tako naslovljeni *Leviatan*, že v 17. stoletju pisal angleški filozof Thomas Hobbes. A kaj, ko se resničnost vse prepogosto upre teoriji. Koljin odvetnik, ki verjame v vladavino zakona, v bistvu ni dosti drugačen od tistih, ki ga v filmu sprašujejo, če verjame v boga – vsi verujejo v nekaj, česar še niso videli. Brez dvoma eden najboljših filmov tega leta – sprašujem se le, kako mu je uspelo postati nacionalni kandidat za tujejezičnega oskarja. **ŠPELA BARLIČ**

KORIST MOČNEJŠEGA

Nas lahko odgovor na preprosto vprašanje navdihuje in ostaja aktualen več kot dve tisočletji po tem, ko je bil podan? Brez dvoma in povsem upravičeno bi lahko trdili, da so največji preboji človeškega duha v resnici vedno novi odgovori na ena in ista stara vprašanja. Stara, vendar zaradi svoje večne aktualnosti v resnici prav nič preprosta vprašanja. Osrednje gibalbo Platonovih dialogov je prav Sokratova izjemna veščost v zastavljanju teh »preprostih vprašanj«.

Sokrat je imel očitno to posebno navado, da je nič hudega slutečega Atenčana zapletel v navidezno nedolžen pogovor. V njem je sprva dajal vtis neukega otroka, ki ga zanimajo stvari, ki so vsem drugim samoumevne. Vendar se je sogovorec pri odgovarjanju na ta vprašanja (Kaj je dobro?, Kaj je lepo?, Kaj je pravično? itn.) hitro zapletel, zlasti ko mu je Sokrat začel postavljati nadležna podvprašanja. Skozi to, babiško veščino je Sokratu vedno znova uspelo pokazati, da so najlažja vprašanja v resnici najtežja in da prav o stvareh, ki so za nas najbolj samoumevne in zdravorazumske, najmanj vemo.

Ob tem je zanimivo, da je s tovrstno pomočjo pri »rojevanju misli« Sokrat praviloma prevzel vlogo babice, ki pomaga pri zapletenem porodu. Sogovorčevi odzivi so si praviloma sledili nekako takole – pokroviteljstvo pri pojasnjevanju samoumevnosti, razdraženost pri spoznanju njihove nesamoumevnosti in naposled želja po učenju in globljem spoznanju. Skozi aporetične zaključke, ki so puščali večino vprašanj neodgovorjenih, pa je Platonu uspelo v dialog posrkati tudi bralko oziroma bralca – mi smo tisti, ki moramo opraviti napor mišljenja in se opredeliti do vprašanj.

Brez dvoma najbolj slaven dialog, *Država*, se ukvarja izključno z enim vprašanjem: kaj je pravično? Natančneje, skozi Sokratova usta Platon poskuša odgovoriti na trditev sofista Trazimaha, da je:

V SVETU, V KATEREM POBLAGOV LJAMO VSE IN VSAKOGAR, TUDI PRAVICA NI NOBENA IZJEMA, JE PAČ IZREDNO DRAGO IN ZELO REDKO BLAGO, KI SI GA LAHKO PRIVOŠČIJO LE NAJMOČNEJŠI. NAJUGLEDNEJŠE ODVETNIŠKE PISARNE, VIRTUOZNI SVETOVALCI ZA ODNOSE Z JAVNOSTMI, PRISRČNI ODNOSI Z GOSPODARSKIMI IN POLITIČNIMI KROGI ITN. VSE TO ZAHTEVA VELIKO, VELIKO DENARJA IN DOKAZUJE, DA JE PRAVICA IZREDNO DRAGA REČ, KI SI JE NE MORE PRIVOŠČITI VSAK OZIROMA SI JO LAHKO LE REDKI.

»pravičnost korist močnejšega« oz. da »pravica ni nič drugega kakor korist obstoječe vladavine«.

Četudi vsakdanja politična praksa to potrjuje kot resnično stanje stvari, je na takšni izjavi še vedno nekaj nezasišanega. Nekaj, kar je več stoletij pozneje na raven teorije politične prakse povzdignil Machiavelli. V *Vladarju* svetuje, da je sicer lepo, če ima ljudstvo svojega vladarja rado, vendar je pomembneje, da se ga boji. Le na ta način bo ta lahko udejanjal svojo suvereno voljo in vladal. Zlovesče izpeljave, ki so ostanek nekega drugega časa, ki smo se ga na srečo že osvobodili in od takrat napredovali. Že, že, na svetu je še veliko trinogov, ki v pesti držijo milijone, ampak za »svobodni svet« to seveda ne velja. Pri nas imamo demokracijo in pravično je tisto, kar je korist večine. Sliši se lepo, mar ne? V resnici kar prelepo, naravnost pravljico, tako zelo, da ima z resničnostjo prav toliko skupnega kot pravljica.

Živimo v svetu, v katerem proizvajamo več kot kdajkoli prej v človeški zgodovini. Proizvajamo rekordne stopnje revščine, neenakosti, brezposelnosti, onesnaženosti okolja ... Je treba nadaljevati? Vendar o tem, razen v primeru res hudih ekscesov (npr. ko v Bangladešu tovarna pod seboj pokoplje več sto delavcev ali pa ko pride do razlitja nafte), v resnici ne slišimo, beremo ali vidimo prav veliko.

Tako ne bomo našli lestvice 100 najrevnejših Slovencev in Slovenk ali pa 10 podjetij, ki so v zadnjem letu odpustila največ zaposlenih, tudi lestvico 10 podjetij, ki so na najbolj izvirne načine izigrala okoljske standarde, bomo težko našli. Revščine tako ne razumemo kot nujni proizvod tega sistema, ampak kot nadležno, rečeno v ekonomističnem žargonu, »negativno eksternalijo«. Sodeč po splošnem medijskem poročanju gre za napako v sistemu, nekaj, kar bomo odpravili s humanitarnimi obliži, kot so npr. programi botrstva. Ob vsem spoštovanju do tistih, ki v njem sodelujejo, pa se najbrž vsi zavedamo, da bi bil lepši in predvsem bolj pravičen svet tisti, v katerem takšnih programov sploh ne bi potrebovali. Zakaj ne bi enkrat na primer spregovorili o uvedbi maksimalne plače? Naredili lestvice podjetij, ki najbolj spoštujejo delovnopravno in



ANEŽ KORSIKA

okoljsko zakonodajo. Nadvse skromni in prav nič revolucionarni predlogi, ki pa vseeno zvenijo trčeno in neizvedljivo. V današnjem svetu je pač sonda na Marsu manjša znanstvena fantastika kot pa odpiranje vprašanja družbene pravičnosti.

»Pot na oblast je tlakovana z dvoličnostjo in žrtvami« ter »Tisti, ki se vzpenjamo na vrh prehranjevalne verige, ne smemo poznati milosti. Obstaja le eno pravilo: bodi plenilec ali plen«, sta izjavi iz zakladnice realpolitičnih modrosti Franka Underwooda, brezobzirnega političnega pragmatika in glavnega lika v zelo priljubljeni seriji *Hiša iz kart*. Underwood se zaveda, da je pravica korist močnejšega in da je dobra vladavina utemeljena na strahu. Te in druge modrosti nam pojasnjuje obrnjen neposredno v kamero, s čimer serija doseže učinek posebne intimne med igralcem in gledalcem. Mi vemo več kot vsi tisti, ki jih okrog prsta vrti Underwood, mi smo njegovi zaupniki in tisti, ki jim razkriva svoje najgloblje skrivnosti in zlovesče načrte.

Napaka!

Mi smo tisti, s katerimi Underwood in njemu podobni manipulirajo, mi smo tisti, ki nas vrti okrog prsta ... Nismo plenilec, temveč plen. Po definiciji lahko takšen sistem deluje le tako, da je večina plen, peščica pa je plenilec. Kljub temu pa takšen sistem deluje na iluziji, da smo plenilci lahko vsi. Pri vsem skupaj je najbolj fascinantno to, da takšna ideologija v resnici deluje, še več, deluje naravnost odlično!

Pred dvema letoma je revija *National Geographic* naredila primerjavo med tem, kako verjetno je, da bo posameznik oziroma posameznica zadel/-a na loteriji in drugimi neverjetnimi pripetljaji, ki nas lahko doletijo. Sicer prilagojeno ameriškim razmeram, a vseeno dovolj ilustrativno. Verjetnost, da umremo zaradi napada morskoga psa: 1 proti 3,7 milijona; verjetnost, da nas zadane strela: 1 proti 3000; verjetnost, da umremo nasilne smrti oziroma nas umorijo: 1 proti 19.000. Verjetnost, da bi zadeli na ameriškem Mega Millions Jackpot 2013: 1 proti 259 milijonom. In vendar se loterijam sveta ni bati, da bi ljudje na podlagi tega spoznanja množično nehali kupovati srečke. Tega se ne nazadnje tako ali tako vsi zavedamo. Loterija oziroma katerakoli igralnica v resnici temelji prav na tej neverjetnosti. Že res, da so možnosti za uspeh praktično nične, ampak zakaj ne bi bile ravno pri meni boljše, zakaj se ne bi prav meni nasmehnila sreča?

In tako, kot se reče, hiša na koncu vedno zmaga. Zaradi sanj, da bomo postali tisti eden oziroma ena, malce lažje in bolj pohlevno še naprej ostajamo eden izmed 259 milijonov. V resnici ima zelo podobno loterijsko logiko tudi političnoekonomski sistem, v katerem živimo. Da se neenakost in razslojenost vedno hitreje povečujeta, ni nobena skrivnost in tudi dežurni ideologi tega več ne zanikajo. Sistem je z vidika človeštva kot celote brez dvoma krivičen in tudi okoljsko nevzdržen. Z vidika peščice pa je pravičen, pravičen na način, kot to ustreza temu enemu odstotku, in pravica je tako spet korist močnejšega. Vladajoči nam niti ne ponujajo pravičnejšega sveta, kjer bi imeli lahko vsi dovolj, nihče pa toliko, da bi ob njegovem bogastvu zardevali še faraoni. Ponujajo nam sanje o tem, da lahko, če bomo le dovolj marljivi, obogatimo tudi sami in se pridružimo svetovni eliti. Rečeno drugače, ko enkrat postanemo dovolj premožni in močni, smo upravičeni tudi do pravice. V svetu, v katerem poblagovljamo vse in vsakogar, tudi pravica ni nobena izjema, je pač izredno drago in zelo redko blago, ki si ga lahko privoščijo le najmočnejši. Najuglednejše odvetniške pisarne, virtuozi svetovalci za odnose z javnostmi, prizrčni odnosi z gospodarskimi in političnimi krogi itn. Vse to zahteva veliko, veliko denarja in dokazuje, da je pravica izredno draga reč, ki si je ne more privoščiti vsak oziroma si jo lahko le redki.

Pri diamantni ogrlici, ki jo vidimo v izložbi, je stvar zelo preprosta in plastična – ne moremo si je privoščiti. Pri pravici pa se vendarle ohranja iluzija, da je ta enakomerno razporejena, da smo je vsi deležni enako ne glede na naš izvor in materialni status. Ampak dejstvo ostaja, da je pravica tudi danes korist močnejšega, in to se zelo plastično izraža skozi mednarodne odnose oziroma razmerja moči. Je pravično priznati Palestino? Vsekakor ne z vidika ZDA in Izraela; tisto, kar bi vznejevoljilo njiju, bi posledično vznejevoljilo tudi finančne trge, in za Slovenijo bi denar (beri zadolževanje) postal spet dražji. Tako nam je nedavno stvar zelo jasno predstavil finančni minister Dušan Mramor, in ker je pravično samo tisto, kar koristi močnejšemu, smo pohlevno uklonili hrbet.

Je pravično, če ima država suvereno pravico, da upravlja z lastnino te in preteklih generacij, še posebno tisto, ki je strateškega pomena? Ne z vidika Bruslja in Berlina, kot nam vneto razlaga premier Miro Cerar, smo se pri močnih zakleli, pardon, dali zaveze, da bomo razprodali družinsko srebrnino. Rečeno drugače, privatizirali bomo, ker smo tako obljubili tistim, ki bodo imeli neposredne koristi od te prodaje oziroma bodo kar sami kupci. In spet je pravica korist močnejšega.

V starem Rimu je nekoč eden izmed senatorjev predlagal, da bi uvedli pravilo, po katerem bi morali vsi sužnji nositi rdeča oblačila. Drugi ga je vprašal, ali se mu je povsem zmešalo, takrat bi sužnji hitro videli, koliko jih je in kako močni so lahko, če se združijo in uprejo. Dovolj bo, če se tudi danes razgledamo in spregledamo, koliko nas je v »rdečem« in da smo v resnici mi močnejši. Takrat bo lahko tudi pravica upravičeno korist močnejšega. ■