



9 771855 874009

DAVID BOWIE

Heroj za vse čase



VELIKI
INTERVJU

Ciril Zlobec,
pesnik

LITERARNI
FENOMEN

Karl Ove Knausgård
z romanom Moj boj

ZVOČNA
ZDRUŽEVANJA

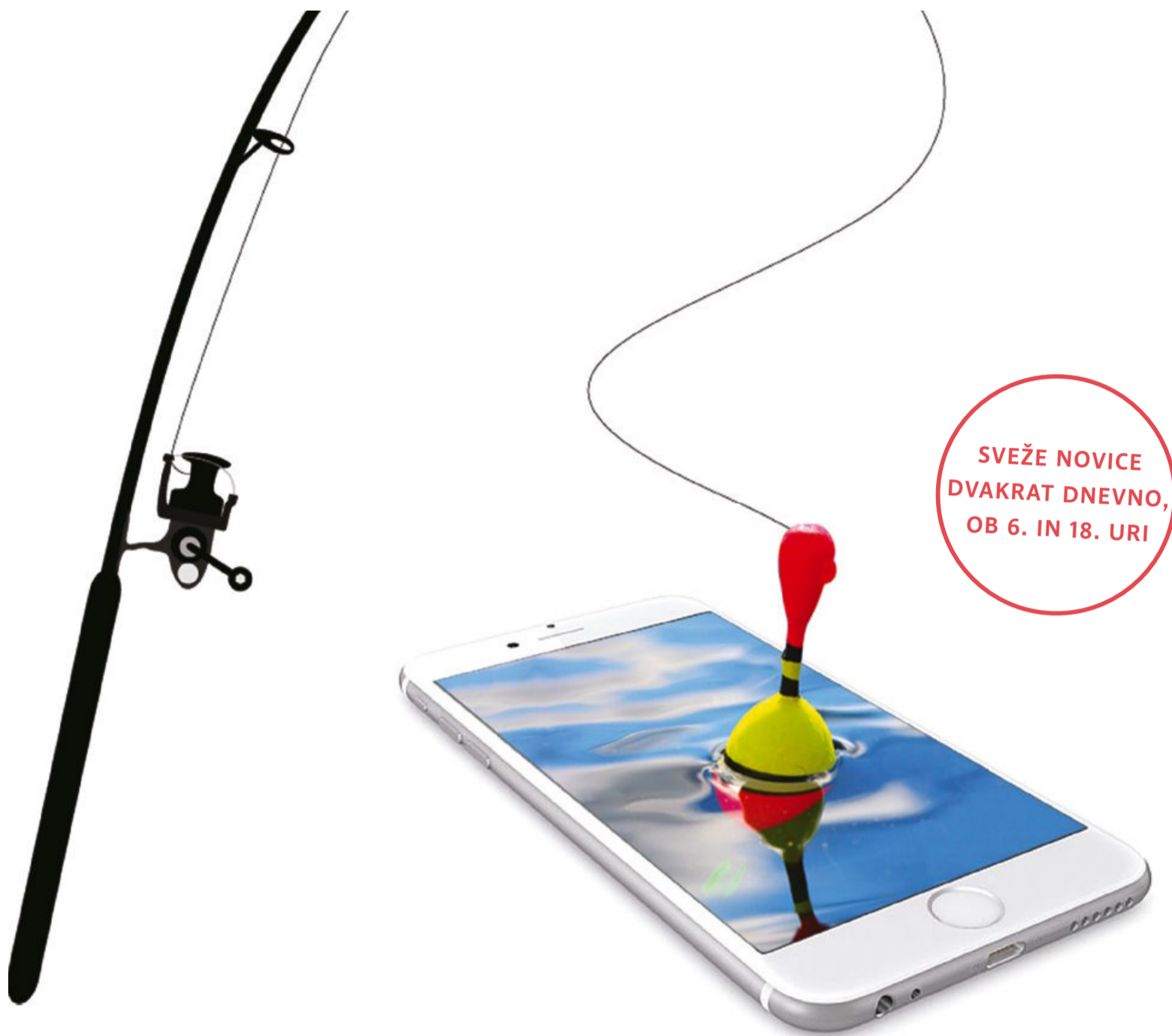
Ballaké Sissoko
in Vincent Ségala

POT DO
POEZIJE FILMA

Tarantinova
nova mojstrovina

ANEJ KORSIKA,
KOLUMNA

Dušan Mramor,
junak našega časa



SVEŽE NOVICE
DVAKRAT DNEVNO,
OB 6. IN 18. URI

Delo d.o.o., Dumajska 5, 1509 Ljubljana, 592676

BI RADI UJELI SVEŽE NOVICE?

Z APLIKACIJO DELO EKSPRES ZA VAS UJAMEMO NAJAKTUALNEJŠE NOVICE.
VSAKO JUTRO IN VSAK VEČER OD PONEDELJKA DO PETKA.

NALOŽITE APLIKACIJO IN PREBERITE PRVIH 10 NOVIC BREZPLAČNO
TER SE NAROČITE ZA SAMO 1,99 EUR NA MESEC*.

LETNI DOSTOP PO PROMOCIJSKI CENI 15 EUR ZA NAKUP DO 31. 3. 2016.

VEČ INFORMACIJ IN NAKUP DOSTOPA NA WWW.DELO.SI/EKSPRES

DELO E » » I S P R E S

* Naročniki digitalnega paketa Delo, ki so naročeni mesec dni ali več, imajo Delo Ekspres že vključen v svoj paket.



Available on the
App Store



Get it on
Google play



4-5 DOM IN SVET

6 RETROVIZOR

HEROJ ZA VSE ČASE

»Kdo je David Bowie?« se že od nekdaj zdi temeljno vprašanje, ki – to je zdaj že jasno – nikdar ne bo ponudilo pravega ali zadovoljivega odgovora, četudi se vseskozi zdi, da se skriva tik pred nami. Z vprašanjem brez odgovora se kljub vsemu spopada **Gregor Bauman**.



8 DIALOGI

»NISEM SE BORIL LE ZA NARODOVO, AMPAK TUDI ZA OSEBNO SVOBODO«

Ciril Zlobec ima res kaj povedati. Pesnik, akademik, soavtor kultne zbirke *Pesmi štirih*, je v slovenskem prostoru, tudi z urednikovanjem, prevajanjem in političnim udejstvovanjem, pustil nezamenljiv, redek pečat. Njegov karakter namreč vsebuje tako strpnost in razumevanje drugačnosti kot neomajnost, digniteto in svojevrstno kraško kljubovalnost. Z njim se je pogovarjala **Dijana Matković**.

RADAR

12 FENOMEN KNAUSGÅRD

Absolutne, same zase obstoječe umetnosti ni, ker je vedno vpeta bodisi v relacije s človekom, ki jo ustvari, bodisi z okoljem, v katerem je nastala. Karl Ove Knausgård z romanom *Moj boj* je, takšno je mnenje **Andreja Koritnika**, odličen primer.

13 PREGLED, KI TO NI

Kustosi MG+MSUM so pripravili razstavo sodobne umetnosti kot transmedijskega in transdisciplinarnega odziva na družbeno krizo. Ocenila jo je **Vesna Teržan**.

14 SODOBNE OBLIKE SHAKESPEARJA

400 let mineva od smrti Williama Shakespeara. On bi se strinjal, da je to odličen razlog za praznovanje. Tudi v Sloveniji, natančneje v ljubljanskem Cankarjevem domu. Z Uršulo Cetinski, direktorico hiše, ki pripravlja festival *Shakespeare za vedno*, se je o celoletnem dogodku pogovarjal **Andrej Jaklič**.



Macbeth (režija Brett Bailey)

15 ZVOČNI MEDIJSKI PAKETEK

Če sodite med ljudi, ki se od vseh stvari najraje pogovarjajo o kulturi, se boste s t. i. podcasti v prihodnosti počutili podobno na domačem terenu kot se počutite med obiskom literarnega večera, branjem kulturoloških esejev ali brskanjem za kulturnimi vsebinami v dnevnem časopisu. Zakaj, razloži **Žiga Valetič**.

16 ZDRUŽEVANJE (NA VIDEZ) NEZDRUŽLJIVEGA

Zamislimo si duet zahodnoafriške harfe kora in violončela. Na misel pride marsikaj, tudi pomislek, da zaradi različnih akustičnih značilnosti, načinov učenja glasbil, tonskih sistemov, železnega glasbenega repertoarja in njihovih zakoreninjenih vlog v dveh glasbenih kulturah predstavlja nekaj nezdržljivega. Tak zadržek, je prepričan **Ičo Vidmar**, graciozno odrineta v stran malijski veščak na kori Ballaké Sissoko in francoski čelist Vincent Ségal.

17 FRAGMENTI ČASA

Nicolas Jaar je tik pred novim letom presenetil z novim zvočnim izdelkom – enourno opero, ki jo lahko »ujamete« na *podcastu RA 500 (2015-12-28)*. Tam jo je ujel in poslušal **Miroslav Akrapović**.

18 ALMA ZA ZAČETNIKE

Vse, kar ste želeli vedeti o Almi Karlin, si lahko preberete v stripovski biografiji Marijana Pušavca in Jakoba Klemenčiča, ki je pred kratkim izšla pri Stripburgerju, prav lahko pa bi jo videli tudi v znameniti ameriški zbirki For Beginners. Piše **Iztok Sitar**.

20 DEJANJE

POT DO POEZIJE FILMA

Ko je prejšnji teden tudi v domače kinodvorane vstopil novi, osmi celovečerec Quentina Tarantina, vestern *Podlih osem* (The Hateful Eight), smo dobili enkratno priložnost, da si pobliže ogledamo dve skrajnosti sodobnega Hollywooda. Za nas je to storil **Denis Valič**.



22 KRITIKA

KNJIGA: Harper Lee: Če ubiješ oponašalca (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Vinko Möderdorfer: Brskanja (Aljaž Krivec)

KNJIGA: Milan Kleč: Koralde (Anja Radaljčac)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Dušan Mramor, junak našega časa



NASLOVNICA

David Bowie je od trenutka, ko je v orbito lansiral majorja Toma, na Zemljo pošiljal informacije, da ne smemo vdani v usodo stopicati na mestu, temveč se moramo ves čas spreminjati.

Foto Reuters

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 7, številka 1

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Medvedović
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.o.o., Dunajska 5, Ljubljana
GLAVNA DIREKTORICA: Irma Gubanec
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
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo d.o.o., 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

Pogleda 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.etratika.delo.si.

Igrajo lokalno, prodajajo globalno

Benedict Cumberbatch kot Hamlet v naslovni vlogi Shakespearse klasike, Lindsey Lohan v drami Davida Mameta *Speed the Plow*, Nicole Kidman v drami Anne Ziegler *Photograph 51* ... Skoraj vsaka večja britanska gledališka produkcija ima v igralski zasedbi vsaj enega globalnega zvezdnika. To po eni strani v dvorane privablja (ne glede na kakovost) bistveno več in drugačne publike kot do zdaj, hkrati pa odpira nove možnosti promocije in prodaje gledaliških predstav.

Ena takih je tudi neposredni prenos predstav v kinodvorane po svetu. Za kako velik posel gre, pove že podatek, da si je leta 2014 več gledalcev ogledalo gledališke predstave v Londonu kot nogometne tekme londonskih moštev. Neposredni prenos gledaliških predstav so število obiskovalcev še bistveno povečali. Več kot štiri milijone gledalcev si je od leta 2009 ogledalo prenose londonskega National Theatra, vstopnice za *Hamleta* s Cumberbatchem v naslovni vlogi so se prodajale najhitreje v zgodovini spletne prodaje, nanje je na vrhuncu povpraševanja čakalo tudi do 30.000 ljudi, nekateri so tudi kampirali pred gledališčem Barbican, prvi prenos pa si je po vsem svetu ogledalo več kot 200.000 gledalcev.

Priljubljenost gledališča seveda ni nič novega, novo pa je to, da je mogoče, seveda z zvezdniško zasedbo, gledališke projekte zaradi razvoja tehnologije tržiti globalno. Posledično to pomeni, da je v produkcijo z bistveno manjšim tveganjem mogoče vložiti bistveno več denarja. Ki se tudi lažje povrne,

saj so zgolj neposredni prenos dejavnost, ki v Veliki Britaniji na leto ustvari dobrih 15 milijonov evrov prihodkov.

S prvimi neposrednimi prenosi so začeli v newyorški Metropolitan operi leta 2006. Uspeh pri gledalcih je bil tako velik, da so se začele kazati tudi negativne posledice. Problem je namreč v tem, da se vedno več producentov odloča produkcije konceptualno prilagoditi filmskemu, ne opernemu občinstvu. To pomeni, da so scenografija, maska, luči, igra in režija prilagojeni pogledu kamere oziroma filmskega gledalca. Bolj kot kvaliteta opernega glasu ali plesa v ospredje stopa fotogeničnost pevcev oziroma plesalcev. Nekatero operne in baletne hiše opažajo tudi zmanjševanje povpraševanja po vstopnicah za ogled predstave kot posledico možnosti filmskega ogleda, ki je od »pravega« ogleda bistveno cenejši. Tako gledališki kot operni producenti so zato primorani v iskanje vedno večjih zvezdniških imen.

Kar pa za gledališke hiše ni vedno slabo. Zadnje študije National Theatra kažejo, da se je, odkar neposredno prenašajo svoje gledališke predstave, bistveno spremenila struktura gledalcev. Z neposrednimi prenosi jim je uspelo nagovoriti mlajšo publiko, ki z gledališčem, opero ali baletom nima pravih izkušenj, predvsem pa tisto, ki ji nakup vstopnice predstavlja ključni problem za obisk katere od predstav. Neposredni prenos je tako (mimogrede) postal ne samo uspešen komercialni projekt, pač pa tudi dejavnost z močnim socialnim korektivom. **A. J.**



Benedict Cumberbatch

Glasba je močnejša od razstreliva

Takoj po samomorilskem napadu talibanov pred letom dni v kabluski šoli, ki meji na Francoski kulturni center in v kateri je v času napada večina učencev in zaposlenih sedela v parterju male dvorane in spremljala gledališko igro, ni bilo jasno, komu je bilo dejanje namenjeno. Med občinstvom je bilo namreč veliko diplomatov in uglednih Afganistanc, samorilec pa se je najprej prebil v prvo vrsto in se razstrelil v neposredni bližini nemškega obiskovalca.

Nekaj sedežev proč je sedel Ahmad Naser Sarmast, vodja šole *Afghanistan National Institute of Music*. V napadu je bil težko ranjen, nekaj dni pozneje pa so talibani priznali, da je bil prav on cilj njihovega napada. Razlog zanj je bila tudi gledališka igra, del koncerta, ki je vznemirila talibane, ki so zaradi tega v napad poslali otroškega samomorilca.

Leto dni pozneje si Naser Sarmast še vedno ni povsem opomogel od napada. Ob detonaciji je oglušel, kar je za profesionalnega glasbenika in ustvarjalca pomenilo pravzaprav konec kariere igranja trobente in klavirja, tudi poučevanja. Šrapnel je namreč poškodoval tudi del njegovih možganov.

Z operacijo so mu uspeli povrniti sluh desnega ušesa, na levem je ohranil zgolj 20–30 odstotkov sluha; šrapnel se je na srečo izkazal za manj usodnega, kot se je zdelo na začetku.

Zato je lahko takoj, ko si je dovolj opomogel, nadaljeval s kariero vodje šole in poučevanjem. Popolnoma mu je uspelo obnoviti šolo in ohraniti šolski orkester, s katerim je lani gostoval tako v newyorški Carnegie Hall kot na sydneyjskem filmskem festivalu. Je tudi najbolj zaslužen za to, da je šola prejela prestižno Unescovo priznanje za inovacijo in izobraževanje.

To je ena redkih afganistanskih šol, v katerih je nošnja ženskih naglavnih pokrival osebna odločitev vsake posameznice. Najverjetneje pa je edina šola, v kateri pouk poteka v spolno mešanih razredih in glasbenih ansamblih.

Prav tako ni draga. Institucijo jo je ustanovilo ministrstvo za izobraževanje, večina študentov jo obiskuje s pomočjo državnih štipendij, najrevnejšim pa stroške pokriva šola sama. Gre za unikatno rešitev, za katero se je odločil Sarmast sam. Najrevnejšim omogoča tedenske štipendije, ki so tako visoke, da se njihovi starši raje odločajo za to, da otroke pošljejo v šolo kot na delo ali prosjačenje na ulico.

Pritiski na šolo in vodstvo po napadu niso ponehali. Nekaj tednov pozneje ga je državni urad za varnost opozoril, da sku-

pina talibanov pripravlja ponovni napad na šolo, z avstralske ambasade pa je prišlo priporočilo, naj preneha z vodenjem šole in poučevanjem ter čim prej zapusti državo.

Odločil se je, da ostane in vso energijo usmeri v povečanje varnosti. Dal je zgraditi stražarske stolpe, elektronski sistem nadzora in druge oblike varovanja, zaradi katerih pouk poteka normalno, študenti in starši pa nimajo občutka, da jim ves čas grozi nevarnost.

Napad se je zgodil v začetku osemtedenskega ciklusa šolskega praznovanja. Šlo je za prvi koncert t. i. *Winter Music Academy*, na katerega je bilo povabljenih veliko Kabulčanov, diplomatov ... Vabila so bila poslana precej pred začetkom, kar je bil po njegovem tudi razlog, da so prišla v roke talibanom.

Zato se je po napadu odločil spremeniti koncept festivala. Ciklus se ne bo več odvijal zvečer, pač v opoldanskem času, namesto diplomatov in eminentnih gostov pa bodo v parter povabljeni otroci iz sirotišnic, tisti iz begunskih taborišč in ostali, ki jim ekonomski in socialni status ne omogočata obiska tovrstnih prireditev.

Šola se je po napadu tudi kadrovske okrepila. Ne samo da noben od učiteljev ni zapustil delovnega mesta, brez težav mu je dveh letih iskanja uspelo najti osem novih in zapolniti vsa manjkajoča mesta. **A. J.**



Ahmad Naser Sarmast

Prvih 5 ...

Manu Delago



MANU DELAGO HANDMADE

Kdo je Manu Delago? Gotovo je mojster hanga in tudi mojster bobnov, saj je član ekipe, ki zvočno podlaga Björk. Sicer je avstrijskega porekla, a ga njegov univerzalni jezik, glasba, vodi po celem svetu. 21. januarja se bo s svojim obvladovanjem omenjenih inštrumentov in še z marsičim drugim pojavil v Ljubljani, v Kinu Šiška. V »marsikaj drugega« spada predvsem projekt *Silver Kobalt*, stičišče pop, avantgardne, elektronske in ambientalne glasbe. Ne bo sam, temveč z ekipo, ki ga bo podpirala vsaj z enako vnemo kot on podpira druge.

Sam pa ne bo tudi zato, ker mu bo delovno temperaturo pomagala doseči domača zasedba All Strings Detached, ki jo tvori Vesna Godler in Jana Beltran. Za njima je že albumski prvenec, *Heavy Rain*, tokrat pa napovedujeta tudi niz komadov s prihajajočega albuma.

Mimogrede: če je cena vstopnice v predprodaji 10 evrov, na dan koncerta pa dva evra več, je za vse imetnike festivalskih vstopnic MENT vstop brezplačen. Za vse pa velja: dvorana Komuna, od 20. ure dalje.

ANTONI TÀPIES, GRAFIKA 1959–1987

Vse do 5. junija je v Mednarodnem grafičnem in likovnem centru na ogled grafična ustvarjalnost Antonia Tàpiesa (1923–2012). Gre za starega znanca slovenskih



Antoni Tàpies

galerijskih prostorov, v katerih je prisoten že od leta 1967, ko je na Bienalu prejel veliko nagrado. Dobro je bil sprejet tudi med domačo ustvarjalno javnostjo, vplival je na avtorje informela, Janeza Bernika, Andreja Jemca ter Bogdana Borčiča. Tàpies – slikar, kipar, grafik in teoretik – je sicer eden najbolj priznanih katalonskih umetnikov, ki je svojo umetniško prepoznavnost gradil na netradicionalno umetniških materialih, tudi marmornem prahu, pesku in zemlji.

MADŽARSKI NOVI VAL

14. januarja v Španskih borcih pričakujte premiero dveh solov dveh mladih madžarskih ustvarjalcev. Gyula Cserepes pripravlja solo z naslovom *Selfy*, Bence Mezei pa *UTOPIJAZDAJ* (v iskanju lepega življenja). Gyula Cserepes je plesalec, performer in koreograf, ki profesionalno pleše od leta 2007, od leta 2008 pa je član ansambla EnKnapGroup. Podpisuje se že pod avtorska deli *Revive the Castle*, *New Age Gypsies* in *The Bridge*. Bence Mezei je član EnKnapGroup od leta 2012, *UTOPIJAZDAJ* (v iskanju lepega življenja) je njegov avtorski solo prvenec, v katerem se ukvarja z vprašanjem lepote, v čem in kako jo iskati.

Velika dvorana ob 20. uri.

GLASNEJŠA OD BOMB

Od 14. do 24. januarja si bo mogoče v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma ogledati zadnji filmski projekt norveškega režiserja Joachima Trierja. *Glasnejša od bomb*

... prihodnjih 14 dni



(Louder than Bombs) je avtorjevo prvo delo v angleškem jeziku, h kateremu pa je uspel privabiti karizmatično igralsko ekipo, med njimi tudi Rachel Brosnahan, Amy Ryan, Davida Strathairna, Gabriela Byrne, Isabelle Huppert ... Žanrsko film sodi v milje družinske drame, ukvarja pa se z idejo razvoja znotraj družine, načena problematiko sožitja, potrebe po ločenosti in jazu ... Zgodba, zelo na kratko, je taka: »Priprava razstave, posvečene slovitvi vojni fotogra-

Glasnejša od bomb



finji Isabelle Freed, tri leta po njeni nepričakovani smrti naposled združi njenega moža in oba sina. Ko na površje priplava neprijetna družinska skrivnost, so trije prisiljeni uvideti sami sebe v novi luči, pri tem pa morajo na novo opredeliti svoje najgloblje potrebe in želje.«

IVAN KOŽARIĆ, PREGLEDNA RAZSTAVA

Slikar Ivan Kožarić (1921, Petrinja) velja za enega najpomembnejših umetnikov na Hrvaškem, vsekakor pa za največjega še živečega hrvaškega umetnika in avtorja vrste javnih spomenikov. 23. januarja Mestna galerija Ljubljana v sodelovanju z zagrebškim Muzejem sodobne umetnosti in kustosinjami Matejo Podlesnik ter Radmilo Ivo Janković pripravljajo veliko pregledno razstavo.

Kožarić je diplomiral na zagrebški Akademiji za likovno umetnost, bil je član (pred)konceptualne skupine Gorgona in je odločilno vplival na vrsto generacij umetnikov. Razstavljal je tudi na Beneškem bienalu (1976) in bienalu v Sao Paulu (1979), do zdaj je imel več kot šestdeset samostojnih in dvesto skupinskih razstav. Njegova dela so del številnih evropskih svetovnih zbirk sodobne umetnosti. Leta 2012 je imel v Muzeju sodobne umetnosti (MSU) v Zagrebu veliko retrospektivno razstavo, ki je bila leta 2013 prikazana tudi v Haus der Kunst v Münchnu. Leta 2007 je zagrebški mestni urad odkupil celoten Kožarićev atelje s prek 6.000 deli in ga poveril v trajno hrambo MSU. Glavnina del pregledne razstave prihaja iz omenjene zbirke.

Razstava bo na ogled vse do 10. aprila.



Ivan Kožarić, Prizemljeno Sonce (1971)

Zdi se, da Slovenijo po petindvajsetih letih zapolnjujejo antipolitičnost moderne, apatičnost ljudi, ruralni populizem, erozija sekularizma, pervertirana moč kapitala.



Dr. **Bogomir Kovač** v *Mladini* (8. 1. 2015) o tem, kam smo prišli po 25 letih samostojnosti.

Pri trgovcih z umetninami vse v redu

Lanskoletna trgovina na globalnem trgu umetnin je bila živahna, na njej se je izmenjala tudi temu primerna količina konvertibilnega denarja.

Dokazi: maja je dražbena hiša Christie's v New Yorku prodala sliko Pabla Picassa iz leta 1955 *Ženske iz Alžira* (Les Femmes d'Alger). Cena? 179,4 milijona ameriških dolarjev. Prodaja je prispevala levji delež k največjemu tedenskem izkupičku na dnevni dražbi, saj je bil tisti majski teden za Christie's vreden več kot milijardo dolarjev.

Naprej: novembra je prav »težkokategornika« ponovno ujela Christie's. Kitajski zbiratelj Liu Yiqian je za debelih 170 milijonov v svoje depoje pospravil Modiglianijevo mojstrovino, nastalo davnega leta 1917, *Ležeči akt* (Nu couché).

Glede na poročilo londonskega podjetja za raziskavo umetniškega trga, ArtTactic, sta obe največji dražbeni hiši, Christie's in Sotheby's, lani skupaj ustvarili 3,7 milijarde dolarjev prihodka od prodaje umetniških izdelkov, nastalih od konca druge svetovne vojne do danes.

Pod črto je znesek sicer šest odstotkov manjši kot tisti iz leta 2014, večino prihodka pa je ustvarila prodaja umetnin iz obdobja impresionizma – kar 2,7 milijarde dolarjev –, ki je bila v primerjavi z letom 2014 večja za 14 odstotkov.

Povpraševanje po delih najslavnejših umetnikov – poleg Picassa in Modiglianija v »premium« razred sodijo tudi Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Gerhard Richter in seveda Andy Warhol – je v primerjavi s predhodnim letom enako ali celo večje, ustvarijo tudi večino prihodka. Prav tako velik del prihodka je ustvarilo trgovanje z umetninami iz druge polovice prejšnjega stoletja, ki so dosegale vrednost, manjšo od dveh milijonov dolarjev.

Padajočemu trendu povpraševanja pa so podvržena dela generacije še živečih, predvsem mlajših ustvarjalcev. Če je bilo delo abstraktnega brazilskega slikarja Christiana Rose novembra 2014 prodano za dobrih 200.000 dolarjev, je leto pozneje transakcija dosegla zgolj 30.000 dolarjev. Po mnenju analitikov gre prej kot za padec povpraševanja ali kakovosti za realno stanje na trgu, kjer ne prevladujejo več iracionalni, temveč poslovno močno opravičeni nakupi.

Istočasno je zaznati povečano zanimanje za figurativno slikarstvo in za manj uveljavljene ter komercialno slabše



izkoriščene ustvarjalne miljeje. Eden takšnih je korejsko monokromno abstraktno slikarstvo (dansaekhwa), popularno v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, katerega predstavniki so v mednarodni javnosti malo znani umetniki Ha Chong-ghyun, Yun Hyongkeun, Park Seobo in Chung Sang-Hwa. Slednji je lani oktobra na dražbi v Seulu svojo sliko prodal za milijon dolarjev. Slabše kaže umetninam iz t. i. klasičnega obdobja, občutno zmanjšano pa je tudi povpraševanje po ruski umetnosti.

A obstajajo izjeme: ena takšnih je britansko podjetje Carter Marsh & Co., ki je lani zelo uspešno prodalo zbirko muzejskih angleških ur. Od 105 eksponatov so jih unovčili kar 97 in pri tem ustvarili več kot 22 milijonov prihodka ter tako lastniku zbirke kot posredniku zagotovili izredno velik dobiček. **A. J.**

Pisatelj, ogrožena vrsta

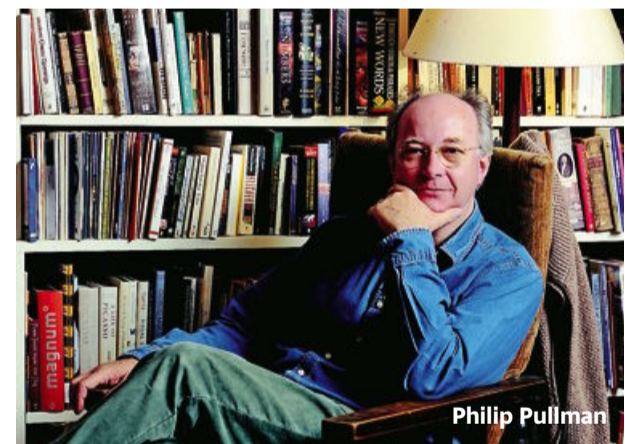
Philip Pullman, avtor nadvse uspešne trilogije *Njegova temna tvar* (His Dark Materials), je glavni pobudnik in vodja projekta, ki ga je začelo britansko združenje pisateljev Society of Authors, prizadeva pa si za izboljšanje položaja pisateljev, ki v zadnjem obdobju doživljajo vedno močnejše pritiske velikih založnikov. Ti gredo predvsem v smeri zmanjševanja avtorskih honorarjev, bistveno spremenjenih pogajalskih izhodiščih in lastništva avtorskih pravic.

V odprtem pismu britanskih založnikom Society of Authors sporoča, da je povprečni letni prihodek profesionalnih pisateljev 11.000 britanskih funtov (15.000 evrov) in da le dobrih 11 odstotkov pisateljev živi izključno od svojega dela, torej pisanja.

»S stališča ustvarjalca je očitno, da je založništvo dejavnost, razdeljena med nekaj velikih igralcev. Nekateri med njimi služijo velikanske vsote denarja, drugi se izogibajo davčnim obveznostim, tretji prevladujejo na področju spletnega založništva in manjšim ustvarjalcem narekujejo pravila igre in vsiljujejo svoje pogoje,« pravi Pullman. »Gre za zastrašujoče okolje, bistveno manj prijazno, zato pa bolj sovražno do avtorja kot kadarkoli prej. Poslovno okolje je bistveno spremenjeno, enako ostaja zgolj dejstvo, da je dejavnost založnikov in korporacij odvisna od nas, ustvarjalcev, od našega dela. Pozablja pa naslednje: ne glede na to, da sicer imajo velikansko finančno moč, pa nimajo kreativnega naboja, od katerega so odvisni njihovi projekti. Tega imamo mi, zgodovinarji, pesniki, dramatik ... Mi ustvarjamo material, s katerim se drugi nato okoriščajo.«

Združenje od založnikov zahteva 50 odstotkov prihodka od prodaje spletnih knjig namesto obstoječih 25, prav tako od založnikov zahteva, da avtorje brez agentov obravnavajo enako kot tiste z močnimi organizacijskimi zaledji.

»Brez temeljitih sprememb pogodbenih razmerij bo pisatelj postal ogrožena vrsta, založniki – posledično pa tudi družba, v kateri delujejo – pa bodo prikrajšani za vedno več kakovostnih vsebin. Dokler avtorji ne bodo imeli enakopravnega statusa, se bo kakovost novih založniških projektov zmanjševala, prav tako bo vedno manj novih, mlajših ustvarjalcev, razvoja novih ustvarjalnih poetik ...« je prepričana Pullmanova kolegica v združenju, Nicola Solomoni.



Philip Pullman

»Vse, kar pisatelji pričakujejo, sta pravičnost in poštenost,« zatrjuje Pullman. »Seveda nočemo in ne pričakujemo, da veliki založniki popolnoma izginejo oziroma prenehajo delovati. Njihova prisotnost je nujna. Knjige so fizični objekti, ki jih je treba izdelati, transportirati in prodati, prav tako jih je treba »preleti« v elektronsko obliko in jih ponuditi uporabnikom na spletu. So pa stvari, s katerimi nismo zadovoljni, in uredniška razmerja so ena ključnih. Ne želimo preveč, želimo le, da se uredijo pošteno. Da niso nagrajeni le založniki, pač pa tudi avtorji!«

Daniel Hahn, pisatelj in prevajalec, tudi član združenja, se zaveda, da se založniška industrija spopada s številnimi izzivi in da je precej založnikov, ki ima pri njihovem premagovanju velike težave. Dejstvo pa je, da levji delež bremena odpade na avtorja. Prepričan je, da se ne sme zgoditi situacija, v kateri bodo zgolj dovolj premožni lahko tudi pisatelji.

Odgovor založnikov na njihove zahteve je, da se zavedajo težav, s katerimi se sooča vedno več avtorjev, da pa to ni zgolj posledica pogodbenih razmerij, pač pa sprememb na knjižnem trgu. Po mnenju Richarda Molleta, vodje združenja Publishers Association, je bistveni razlog v zmanjšanju dobička od prodaje, ki je posledica vedno večje konkurence. To, piše *Guardian*, ne predstavljajo zgolj drugi založniki, pač pa tudi vedno večja ponudba zabavne industrije, ki tekmuje za potrošnikovo pozornost. **A. J.**

David Bowie (1947–2016)

HEROJ ZA VSE ČASE

»Kdo je David Bowie?« se že od nekdaj zdi temeljno vprašanje, ki – to je zdaj že jasno – nikdar ne bo ponudilo pravega ali zadovoljivega odgovora, četudi se vseskozi zdi, da se skriva tik pred nami.

GREGOR BAUMAN

Bolje rečeno, poleg nas. David ima namreč skoraj toliko osebnosti, kot je sestavljal pesmi, in je na trenutke načrtno izginil, da bi se nekje znova pojavil. Kje in kdaj, se nikdar ni posebno obremenjeval, temveč je zaupal svojemu renesančnemu instinktu, ki ga je – na zemlji ali v vesolju – zelo redko pustil na cedilu. Tudi tokrat je bilo tako, saj mu je vdano namignil, da je znova čas, da pogleda navzgor in poišče zavetje v senci skrivnostne črne zvezde ★. S tem si je mimo vseh uporabnih klišejev najlepše čestital za svoj zadnji rojstni dan in se dva dni pozneje prepustil njeni usodni privlačnosti.

MOJSTER SPREOBRAČANJA

Uvodno vprašanje ni iz trte izvito. Z njim so se na Otoku znova začeli ukvarjati pred natanko tremi leti, ko je po desetletju ugibanj in tišine David Bowie vse presenetil z malo ploščo *Where Are We Now?*. Predvsem so se pojavila spraševanja, ali to pomeni začetek slovesa ali le (novo) izhodiščno točko za osvajanje »vesolja.« Pri Bowieju namreč nikdar ni šlo za naključja, temveč je nekje v ozadju ždel jasno razdelan koncept zvoka in vizije skozi prizmo sprememb blizu trendom, še bolj rečeno, vzporedno z njimi. David je bil vedno dober opazovalec. Znal je – kot pravi v pesmi *Life on Mars* – poiskati »seat with a clearest view« ter brbotajoče smernice z nekaj kozmetičnimi popravki prefiltrirati skozi sebi lastne umetniške ambicije. V njegovem egu in neštetihi *alter egih* se je zrcalila pop kultura (tistega) časa, ki je mladim dala priložnost, pravzaprav jih je neposredno nagovarjala, naj si upajo biti posebni in drugačni. David Bowie je namreč vse privlačno »spreobrnil« v natančno izdelan rockovski spektakel ter njegove izhodiščne idiome navdal z visokoumetniškimi stališči poparta.

Znotraj univerzalnega jezika umetnosti se je iz boemskega *outsiderja* preobrazil v super pop zvezdnika in sebe pretvoril v umetnost, v subjekt in objekt (čaščenja) hkrati. Na tej mizansceni se je rad in brez sramu ljubil s svojim egom. Z vsako novo inkarnacijo je pobral »enkratnih« petnajst minut Warholove slave in (za)brisal meje med različnimi umetniškimi panogami. V kompleksnem univerzumu Davida Bowieja je bilo prostora za vse: rockovske glasbenike, modne oblikovalce, režiserje filmov in videospotov, urednike revij za modo in kulturo, gledališke rekviziterje, reklamne agencije ... Moralna prepričanja niso igrala posebne vloge, bolj pomembna je bila estetika in geste, s katerimi je skozi indeks osnovnih čutenj do potankosti izoblikoval karakter izbranega lika, njegov imidž in nastop. Predstavil ga je v najbolj glamurozni projekciji, stanki iz samih sanj, ki, seveda, dovoljujejo najrazličnejše interpretacije, da bi se v določenem (izpraznjenem) trenutku od njega poslovil in s tem ponudil priložnost še drugim, svojim sledilcem. Vendar bi bilo zmotno razmišljati, da je Bowie trende narekoval. Prej obratno; hodil je vzporedno z njimi, saj je hitro spoznal, da gibanje poteka tudi v širino in ne samo naprej. David Bowie v vsej svoji karieri namreč v nobenem trenutku ni lovil časa ali stopal pred njim, temveč je vedno – no, skoraj vedno – hodil vstric z njim in prave poteze potegnil ob pravem času. Vzel, kar potrebuje, vzeto prilagodil svojim »ekscentričnim« potrebam, vse ostalo prepustil varljivi sedanjosti. Vsakdo ga je zato videl po svoje: nekateri so ga smatrali

za umetniškega vizionarja, drugi za samozadostnega in vase zaljubljenega šarlatana. Vsi pa so si bili enotni, da ne vedo, kdo ali v kateri preobleki jih bo nagovoril na naslednjem albumu in ali bo novi Bowie končno pravi David Bowie?

SPREMINJATI SE, SPREMINJATI SE IN SAMO SPREMINJATI SE!

Tako kot se je spreminjal čas in njegovi dominantni trendi, tako se je spreminjal tudi David Bowie. Nobena manipulacija nima neomejenega roka trajanja, in tega se je zelo dobro zavedal. Ljudje že od nekdaj namreč čutijo potrebo po mistifikaciji kot obliki nagona za ustvarjanje (anti)junakov. Njih je Bowie vedno navdahnjal z elementi resnobnosti in/ali fanatičnimi potezami, jih vodil do roba norosti in se jim tam, na meji kulture in obstoja, odpovedal. Takšne igre (s publiko) mu seveda nikdar niso predstavljale težav, temveč so mu vzbujale skrajno zadovoljstvo. Zagotovo so ga spomnile na popolne začetke, ko je po nekaj malih neuspešnih ploščah svoj talent »zapravljal« kot plesalec v televizijski reklami za sladoleđ in pogodbeni igralec v nizkocenovnih televizijskih filmih (*The Virgin Soldiers*). Besedo *zapravljal* je kmalu zamenjal nov zornik: David Bowie se je izobraževal in se – poleg glasbe – začel iskati ter izražati tudi skozi druge medije. Vsrkaval je nova znanja in ne glede na središčno vlogo umetnosti pustil, da ga asimilira. Spoznavati je začel, da je nova kreativnost mogoča le v ekstremnih življenjskih situacijah, znotraj katerih je mogoče izraženo povezati s popolnostjo.

Vendar se ni želel pretirano poglobljati, temveč je svoj talent poskušal izbrusiti s pomočjo enostavnega »art« jezika, ki ga je začel in pilil s pomočjo pantomime in proučevanjem nemškega likovnega ekspresionizma z začetka 20. stoletja. Predvsem pa je spoznal, da je iz vsega, česar se je lotil, na koncu vedno odkorakal sam. Poudarjeni individualizem v času, ko so trendi zagovarjali kolektivizem, mu je pozneje prišel še kako prav – egocentrizem je uporabil kot osnovno inspiracijo, ki jo je spretno sinhroniziral z vodilnimi smernicami trenutka, vendar skozi povsem svoje fantazije. David Bowie je namreč od trenutka, ko je v orbito lansiral majorja Toma, skozi različne (dopolnilne) panoge umetnosti in s svojim načinom življenja na Zemljo pošiljal informacije, da iskanje samega sebe lahko pretvorimo v drzno gledališko točko in da ne smemo vdani v usodo stopicati na mestu, temveč biti dovtetni za sledi ali odtise časa in se z njimi vred spreminjati. S pomočjo šminke in igre mask ali brez njih, ni pomembno, kar šteje, je – SPREMEMBA. Da v marsičem prelomni album *Hunky Dory* (1971) odpre prav skladba *Changes*, ni naključje, prav tako ne, da se je s pesmijo – kot kaže danes – leta 2006 tudi za vedno poslovil od odrov. Vemo namreč, da je obljubil, da se nanje ne bo več vrnil.

NESKONČNO POTOVANJE MAJORJA TOMA

David Bowie je že v prvem resnem poskusu našel udobno mesto, da je videl konec neke utopije; konec šestdesetih, ko se je zdelo, da je vse mogoče. In dejansko je bilo res vse mogoče. Pod živim vtisom Kubrickovega filma *2001: Odiseja v vesolju* je izkoristil tisti osamljeni trenutek, ko je svet dihal enotno in je fantazija ponudila enega redkih dokumentarnih odgovorov. Ali

je major Tom nastal na podlagi zgodbe (usode) Syda Barretta, takratnega vodilnega halucinogenega vesoljeplovca, nikdar ni izdal. Zunaj območij ubežnih hitrosti, kamor je Syd odkrito gravitiral v skladbi *Astronomy Domine*, se je sprostilo veliko praznega prostora. Major Tom se je odklopil v to smer. Bowie seveda ni bil ne prvi ne edini, ki je v šestdesetih komuniciral z zunajzemeljskimi (pre)izkušnjami, vendar vseeno najbolj primeren, da so kriptogram kozmične odisejade razumeli kot človekovo hrepenenje po osvajanju neznanega. Omogočal je sanje o nemogočem in do takrat prevladujočo idejo notranjega vesolja, kjer je vsak posameznik raziskoval skrajnosti, apliciral v neskončnost, v protislovni občutek med osvobajanjem in odtujevanjem.

Če je pozneje iz leta 1969 poimenovani album *Space Oddity* (1972) še izžareval nekaj optimizma, se je besednjak v začetku sedemdesetih radikalno spremenil. Besede so postale težke in prepojene s cinizmom, kar se je preslikalo tudi v popularno glasbo. Raziskovanj je bilo konec, prišel je čas za analizo. Bowiejev naslednik *The Man Who Sold the World* je – poleg *After the Goldrush* Neila Younga – najlepši primer (raz)členjenja temne strani človekove identitete, izgubljene v prostoru po padcu kontrakture. Utopije je bilo konec, čas je bil pripravljen za ničejanski individualizem (*Oh! You Pretty Things*). Vendar se Bowie – v nasprotju s svojimi kolegi – ni spuščal v analize nastalega praznega prostora, temveč je vedno bolj dajal vedeti – JAZ SEM SPOROČILO. Okrog njegove zunanje podobe se je zato zlasti v medijih spleta gosta mreža nejasnosti in nasprotij o njegovi prisebnosti in spolni orientaciji. Med vrsticami oziroma izza potenciranega senzacionalizma je bilo vseeno že mogoče razbrati prirojeni občutek za opazovanje ter smisel za potovanje in raziskovanje abstraktnih resnic. Zato ni nikakršno presenečenje, da sta kmalu zatem sledila ključna trenutka v njegovi karieri: albuma *Hunky Dory* (1971) in *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972).

VZPON IN PADEC ZIGGYJA STARDUSTA

S *Hunky Dory* je Bowie večje sinhroniziral razvijajočo se raznovrstnost na glasbenem in pojavnostnem polju. Naslovnica veliko dolguje Greti Garbo in Lauren Bacall, vsebina se – poleg neposredno izraženega manifesta osrednjemu umetniškemu gibal: *spremembi* – aktivno in odkrito naslanja na vplivnostno zaledje Andyja Warhola, Boba Dylana in Velvet Underground (*Queen Bitch*). Izbrana posvetila so bila le del subjektivne politike, prava zgodba namreč ni več potrebovala maske. Glam rock je bil na pohodu, na čelu njega Bowiejev prijatelj in tekmelec Marc Bolan. Vse se je bleščalo in dobivalo groteskne obrise: glasbeniki, oprema, scena ... V tem je David Bowie uvidel in našel svojo priložnost. Na Zemljo je poslal Ziggyja Stardusta in Pakje z Marsa, poslednjo rockovsko zvezdo, ki se sooči s planetarno slavo medtem, ko planetu grozi zadnjih pet let obstoja. Odštevanje že teče ... Vse nekdanje osvojene veščine (pantomima, sposobnost igre, gibanje pred kamerami) so mu zdaj prišle prav in David Bowie, pardon, Ziggy Stardust, je zasijal v vsej svoji superzvezdniški veličini. V njem so se na spektakularen način uravnotežili narcisoidnost, šminka, šansonjerska patetika in humor. Ziggy je hkrati predstavljal tudi dokončno afirmacijo Davidovega



večmedijskega talenta in smisla za glasbeno gledališče, ki je z enakovrednim uspehom preneseno na oder, vinilni format in pozneje še na film. Založba RCA se je namreč takoj zavedela skrivitega potenciala v liku in frustracijah rockovske zvezde (tuje vrste) in razkošna procesija se je po angleški odpravila še na ameriško turnejo. Vse se je merilo v presežnikih: nastopali so v izbranih dvoranah, prenočevali v najbolj luksuznih hotelih, se vozili naokoli v izbranih črnih limuzinah ... Zanj so skrbeli Warholovi publicisti, v vsakem trenutku je imel na voljo osebnega kuharja in frizerja, ves cirkus pa je bil obdan z neprebojnimi varnostnimi sistemom. Ko je prvič popustil, se je spektakel razplamtel v farso in Bowie je bil zaradi izgrediv prisiljen prekiniti koncert v Earl's Courtu, drugega pa odpovedati. Spoznal je past, ki mu jo je nastavil njegov *alter ego*, zato je podobo, ki jo je ustvaril in se z njo poistovetil celo v zasebnem življenju, moral uničiti, preden bi se zgodilo obratno. Že v amerškem delu turnee je začel sestavljati radikalno drugačen material, ki je spomladi leta 1973 svoj prostor našel na vinilnem odtisu albuma *Alladin Sane*. Za Ziggyjem je tako ostal samo višek neporabljene šminke in skladišče atraktivnih kostimov. David Bowie, razbremenjen težkega bremena, se je tako lahko nemoteno spreminjal naprej.

BERLINSKA RENESANSA

Veliko je bilo tistih, ki so klicali, zahtevali Ziggyja nazaj, vendar se David ni pustil motiti. Smrtna obsodba je bila dokončna. Vedel se je zelo lahkotno, o čemer priča na hitro sestavljeni album priredb *Pin Ups* (1973) in dokaj medla vizija postapokaliptičnega kaosa *Diamond Dogs* (1974), ki je pravzaprav odslikaval njegov notranji kaos. V iskanju novih operativnih umetnosti so mu stvari zlagoma uhajale iz rok. Predvsem je motila odsotnost emocij, prav tako pa ni našel »nove« ironije, s katero bi vzpostavil ravnovesje. *David Live* (1974) je ta neznosni krč zgolj še poglobil. David Bowie je potreboval ponovni stik z realnostjo oziroma, bolje rečeno – odklop! Točko preloma pooseblja razpoloženi soulovski album *Young Americans* (1975) in njegov (ne)logični avantgardni naslednik *Station to Station* (1976), kjer se v vsaki zarezi zasliši ravnotežje novega začetka. Vendar to še ni bilo dovolj, moral se je izolirati, umakniti od vsakodnevnega umetnega vrveža, ki se je ustvaril okrog njega in mu odvezal ustvarjalni fokus. Taktični umik v (Zahodni) Berlin je pomenil prostovoljno izgnanstvo treznjenja in detoksikacije, kjer se mu je kmalu pridružil še iz sanatorija nedavno izpuščen boter punka Iggy Pop. Na tem mestu se običajno zapiše: »In vse ostalo je zgodovina.« »Smrtna kombinacija« je namreč postala ena največkrat citiranih v antologiji popularne glasbe (in širše). Dekadencija in podoba z zidom ločenega mesta so bile pravi »naravna« atmosfera, ki je v Bowieju znova prebudila globoko zakopani impulz za eksperimentiranjem. Počutil se je svobodnega, nihče mu ni sledil ali ga na vsakem koraku zasledoval, zato se je lahko nemoteno zлил s sceno in vsrkaval punk in krautrock, ki sta se odbijala od berlinskega zidu. Na kratko povedano – ponovno je izmislil samega sebe, na tej poti pa pomagal tudi Iggyju Popu, kateremu je produciral prva dva solistična albuma po razpustitvi The Stooges: *The Idiot* in *Lust for Life* (oba 1977). David Bowie tokrat preobrazbe ni realiziral skozi izbrani karakter (Thin White Duke se je poslovil s prihodom v Berlin), temveč skozi glasbo, z novimi

avtorskimi modusi, ki so korespondirali med njim in boemskim okoljem, nasičenim z obsesivno gotiko, *cutting-edge* principi in hladnimi arhitekturami. S trojčkom *Low* (1977), *Heroes* (1977) in *Lodger* (1979) in s svetovalcem Brianom Enom, katerega v tej zgodbi ne smemo izpustiti, je ustvaril svoj neoklasicizem, kar je bilo jasno že v danem trenutku in ne šele v letih, ki so sledila. Njegova/njuna berlinska faza namreč še danes na zunaj ohranja neopisljivo privlačnost za (pre)številne umetniške azilante in iskalce navdiha. Z njo je David Bowie zaključil desetletje, ki je nesporno pripadlo njemu, si napolnil baterije in kmalu ustvaril še izjemen (prvi) rez s preteklostjo skozi rekapitulacijske motive na *Scary Monsters* (1980), kar je postalo razvidno šele pozneje.

IZ AVANTGARDNEGA POPA V ČISTI MAINSTREAM

V osemdesetih so se okrog Davida Bowieja (z)lomila številna kopja. Upravičeno ali ne, to je že drugo vprašanje, ki z današnjega stališča dobiva povsem druge in drugačne konotacije. Album *Let's Dance* (1983) – ne glede na to, da je marsikomu povzročil sive lase – nikdar ni bil sporen, temveč je že ob izidu predstavljal eleganten nabor pop pesmi, ki so spomnile na plesne radosti rhythm in bluesa. Koliko je na eleganco vplival prehod iz založbe RCA na EMI, je težko oceniti, a dejstvo je, da si je Bowie v obdobju materialistične površnosti zaželel lahkotnejše glasbe kot opozicijo prejšnjemu nihilizmu in stanju urejenega kaosa. Nehal je kršiti pravila in začel ustvarjati pozitivno glasbo, saj je vplive črpal v svoji bližini in jih kot take sintetiziral v obče sprejemljive pop skladbe. Res pa je, da je postal predvidljiv (*Tonight*, 1984) in samozadosten. A če danes poslušamo najbolj spljuvani *Never Let Me Down* (1987), bi tudi na njem našli nekaj zanimivih in takrat preslišanih rešitev oziroma drugačnih vtisov; vseeno ne dovolj za nadpovprečno oceno. Kožo si je reševal z odličnimi malimi ploščami za filme, zlasti z *Absolute Beginners* in *When the Wind Blows*. Nešteto vprašani ni ponudilo pravih odgovorov niti z bolj čvrstim projektom *Tin Machine* (1989), le prazna jadikovanja na bazi salonske korespondence. David je namreč udobno užival v »middle of the road« klišejih popularne kulture in slepo verjel, da se prava resnica skriva na površini, čajankah v prestižnih galerijah ali prvih vrstah modnih brvi. Zvok in vizija pa sta se v tem času porazgubila med osladnim popom in Armanijevimi kreacijami. Šele s svetovno turnejo *Sound & Vision*, ki je pospremila pregledni dvojni album največjih označevalcev *Changesbowie* in nas je tistega deževnega 5. septembra 1990 povabila v Zagreb, se je zavestno in diskretno distanciral od razkošne večmedijske identitete. Pospremil jo je z ugotovitvijo, da ima nostalgija negativen vpliv na kreativni napredek kateregakoli umetnika, saj preteklost ne more enakovredno komunicirati s sedanostjo. To je dokazal v devetdesetih, ko je obrnil hrbet stari slavi in se znova sprijaznil s pozicijo urbanega pridigarja v družbi, ki se je znašla v informacijskem mrku. Sprva dokaj zadržano, ker je z novimi techno in drum'n'bass idejami hotel prehitro preveč (*Earthling*, 1997), da bi kmalu z reanimacijo tršega rockovskega zvoka s trilogijo *Hours*, *Heaten*, *Reality* (1999–2003) dosegel pravi »povratniški« učinek ... In potem vse tiho je bilo.

DOKONČNA VRNITEV KREATIVNEGA UMA

8. januarja 2013 se je znova pojavil od nikoder in napovedal *The Next Day*, v katerega je – kot smo zaslišali dva meseca

pozneje – spretno zakodiral različne odtenke svojega preteklega dela. Album kot celota je namreč prerez ali lepljenka njegove kariere in svojevrsten opomnik, da se je tudi sam spomnil, kaj vse in na kakšen način je počel. Takšna ugibanja je še toliko bolj potrdil video za drugo malo ploščo *The Stars (Are Out Tonight)* s Tildo Swinton in androgenim manekenom v glavni vlogi. *The Next Day* je dokaj konvencionalen rockovski album pestrih atmosfer, ki z različnih zornih kotov nagovarja vse tiste, ki nad Davidom niso nikdar obupali, in tiste, ki so znotraj polstoletne kariere izbrali sebi všečno obdobje. Predvsem pa je Bowie z njim dal jasno vedeti, da je še vedno prisoten. S pravkar izdanim albumom *Blackstar* namigovanja ni samo potrdil, temveč z njim napovedal tudi (svojo) prihodnost, še eno v nizu trajnih sprememb, ki jih je skorajda nemogoče prešteti. Že izbor naslova pove vse: obstoj črne zvezde ima maso in je ni mogoče zanikati, a njenega položaja ne moremo določiti. Vprašanje je, ali je David Bowie kadarkoli v svoji raznovrstni polstoletni karieri bolj natančno opredelil svoj umetniški karakter. Ali vsaj namignil, kje je moč poiskati odgovor na večno neodgovorjeno vprašanje: »Kdo je David Bowie?« Vsekakor nekdo, ki ga nihče ni znal posnemati, a so bili vsi pod njegovim vplivom. Termin se zato umika simbolu črne zvezde ★, saj je v svojem jedru neopisljiv. Govora je namreč o prisotnosti, ki je ni mogoče zanikati, a prav tako ne določiti njenih koordinat. David je z njo znova izzval svojo bujno domišljijo in se povsem prepustil nakopičenim eksperimentalnim nagonom, podobnim tistim iz berlinske faze. Preobrazba se je znova (iz)vršila skozi glasbo, le da je tokrat za osnovo vzel postmoderna-jazzovska strujanja in jih prepojil z ekscentričnim pop sentimentom. Na ta način je dobil bogate teksture, v katere je lahko implementiral trenutne vzgibe, od hiperaktivnih jungle ritmov, industrialia in krautrockovskega hladu do sonične topline. Nikakor se ni mogoče znebiti občutka, da je v studio prišel zgolj z osnutki skladb, ki jih je potem prepustil improvizacijski »nemilosti« jazzovskega kvinteta pod vodstvom saksofonista Donnyja McCaslina. Cameo vloga je tokrat pripadla Jamesu Murphyju (LCD Soundsystem). Bowie seveda ne bi bil Bowie, če v ozadju ne bi »prilepil« nekaterih odmevov iz preteklosti, vendar povsem v funkciji dramaturgije sedanosti. Tako se občasno prikradejo obrisi skladb *When the Wind Blows* in *A New Career in a New Town (Low)*, ki še dodatno podkrepijo intrigantno realizacijo. Matematično gledano: David Bowie je z *Blackstar* oziroma ★ znova ponudil veliko vitalnega materiala za analizo kot rezultat svoje neusahljive energije in osveženega instinkta za eksperimentiranje. Na neki način lahko govorimo o strateški potezi, s katero je napovedal novo, najverjetneje brezkompromisno fazo v najbolj čvrstem oziroma klasičnem smislu tega pojma. In ki nikoli ne bo ponudila končne odgovora, če odštejemo različne pričakovane nedokončane posnetke, osnutke skladb, pesmi, ki se bodo pojavila »od nikoder.« Da o posiljenih kompilacijah niti ne izgubljam besed. Smrt je pač donosen posel za preživele.

NEDOKONČANI EPILOG

Znotraj ali zunaj osrednjega toka popularne glasbe: David Bowie je in bo ostal eden najbolj vplivnih umetnikov v njeni antologiji. Danes in čez neprešteto število let. S svojo pojavnostjo in eksperimenti je navdahnili številne (pod)žanre sodobne glasbe, od punka, novega vala in gotskega rocka do elektronike. Njegove transformacije so danes v sferi mita in obvezno čtivo za vse sledilce popularne kulture v njenem najširšem smislu. Ne glede na ogromno število sprememb, o(b)staja nekaj, kar se pri njem v vsem tem času ni spremenilo. Zelo nerad je hodil na daljše turnee in nastopal pred publiko. Že od nekdanje bil zapečkar, ki so mu koncerti pomenili nujno zlo ali izpolnjevanje pogodbenih obvez do založniške hiše. David Bowie je »o tem« do konca držal usodo v svojih rokah. Ko ga je med snemanjem albuma *The Next Day* nekdo iz spremljevalnega benda zaskrbljeno vprašal, le kako bomo vse to izvajali v živo, je kratko in jasno odgovoril: »Ne bomo!« Tik pred izidom albuma *Blackstar* je dal jasno vedeti, da je njegova odločitev dokončna in da se ne bo pustil prepričati. Nihče izmed nas niti slučajno ni vedel (tudi sam ni dajal nikakršnega vtisa), da je »vmes« prisoten še nekdo tretji, ki nima usmiljenja.

Zgornje besedilo je nastajalo v tednu, ko se je odštevanje že začelo. Z namenom je bilo oddano na dan, ko je izšel album ★ kot del neopisljivega spoštovanja, ki sem ga vedno (in ga vedno bom) gojil do Davida Bowieja. Res si nisem mislil, da bom moral tri dni pozneje – poleg nekaterih posodabljanj – v solzah sestavljati ta prekleti odstavek. Jutranja novica je sprva delovala povsem neverjetno, kot del promocijskega trika, vsaj tako sem se tolažil, četudi sem v isti sapi vedel, da se Bowie tako cenene poteze nikdar ne bi poslužil. Ali da je »zaigrana« smrt še eden izmed karakterjev v njegovi kameleonski nabirki. Vse gre skozi človekove misli v trenutkih zanikanja. David Bowie je bil enostavno večji od življenja, zato je prav, da je odgovor odnesel s seboj. Morda nam je prav na ta način odgovoril na čisto vse, kar smo potrebovali vedeti o njem, hkrati pa tudi zadnja misija breztežnostnega albuma dobiva svoje prave kriptografske in kriptofonske obrise. V tem trenutku se sicer zdi, kot da blebdi tisti njegov glasen zvok, a jasno je, da se bo večno vračal skozi posamezne faze, kot tisti neskončni kozmični »jive«, kajti, kadarkoli boste pogledali navzgor, bo tam kot Starman obdan s pajki, škrtati, pošastmi in podobnimi spaki vedno bedel David Bowie v družbi Majorja Toma, Ziggyja Stardusta ... In Freddieja Mercuryja. Se vidiva, ko me odnese v tvojo smer, maestro! ■

Ciril Zlobec, pesnik in akademik

NISEM SE BORIL LE ZA NARODOVO, AMPAK TUDI ZA OSEBNO SVOBODO

DIJANA MATKOVIĆ, foto TOMI LOMBAR

Vkavarni hotela Lev ga osebje nagovarja z absolutnim spoštovanjem in neopredeljivo domačnostjo obenem, ki izvira – kot sem kmalu ugotovila – iz Zlobčevega sproščenege, prijaznega odnosa do ljudi. Lani je praznoval okroglih devetdeset let, toda če odmislimo, da si je na poti do njemu ljubege separeja malce pomagal s palico, je ob meglenem dopoldnevu deloval bolj živahno kot novinarka, fotograf in osebje kavarne skupaj. »S pripovedjo se razživim in pozabim, da sem že zelo bolan,« mi je zatrdil. »Govorjenje me pozdravi.«

Zlobec ima res kaj povedati. Pesnik, akademik, soavtor kulturne zbirke *Pesmi štirih*, je v slovenskem prostoru, tudi z urednikovanjem, s prevajanjem in političnim udejstvom, pustil nezamenljiv, redek pečat. Njegov karakter namreč vsebuje tako trpnost in razumevanje drugačnosti kot neomajnost, digniteto in svojevrstno kraško kljubovalnost. »Morda bi slovenski narod potreboval več vaših lastnosti,« mi nehote uide.

Obenem je življenje pustilo pečat na njem samem – hotelo je, da postane »sirota« tako v starševskem kot prijateljskem smislu. Prezgodaj sta mu odšla oba otroka, (po)ostal pa je tudi zadnji še živeči avtor *Pesmi štirih*.

Ko po dobrih dveh urah izstopiva iz kavarne, naju oblijejo sončni žarki, ki so med najinim pogovorom prebili meglo. Spremljam ga skozi vrata, ko opazim: »Mar niste prišli s palico?« Obrneva se nazaj v kavarno. »Bil sem dve leti v partizanih,« mi pravi, »pa nisem padel. Potem sem v enem tednu dvakrat. Nizek pritisk. Mi je rekel zdravnik, da se ne rabim nič sramovati ene palčke.« Še enkrat se zazrem v njegovo markantno podobo brade-brkov, obleke in dolgega plašča ter sklenem: »Saj vam pristoji. Zelo pristoji.«

Prihajate iz zelo verne družine. Toda preden sva sedla k intervjuju, ste dejali, da božiča ne praznujete. Kateri je bil tisti dogodek v vašem življenju, zaradi katerega ste izgubili vero v boga?

Moja mama je mrmraje molila celo med puljenjem plevla na njivi. Eden mojih bratov je bil kartuzijanec, toda tudi on je moral skozi nemško taborišče, ena od dveh sester je bila nuna, druga nadvse zagnana aktivistka OF, spet eden od bratov je kot italijanski vojak v Nemčiji preživel usodo vojnega ujetnika, ob razpadu Italije sva spet z enim od bratov, ki je zapustil bogoslovni študij, odšla v partizane. Pa še prej, takoj po prvi svetovni vojni, je bil eden mojih stricev kot slovenski duhovnik konfiniran na Sardinijo. Rodil sem se torej v izrazito katoliški družini, ki pa je bila skozinskoz prežeta z neomajno nacionalno zavestjo. Element vere je bil popolnoma nemoteče integriran v aktivno slovenskost. Sam sem se od vere ohladil razmeroma zgodaj, v semenišču, kjer sem študiral za duhovnika. Hkrati pa sem, skrivoma, pisal pesmi. Zaljubljen v Danteja in njegovo *Božansko komedijo* sem s pubertetno samozavestjo začel pisati kar slovenski nacionalni ep o trpljenju Primorcev pod fašizmom. Odkrili so me in *stante pede* izključili. Da bi utemeljili, zakaj me od danes na jutri brutalno mečejo ven, so potrebovali laži. Ob tem sem dobil prvi sunek spoznanja, da vse, kar ima moč, prej ali slej to moč izkoristi nad tistim, ki je nima. Tako sem videl, da je Cerkev kot institucija in nosilka razlage vere enaka drugim, ki imajo moč.

Kako vidite vlogo RKC v Sloveniji danes?

Jaz nisem šel nikoli, tudi zaradi družine, na nasprotno pozicijo in se postavil nasproti nečemu, kar sem sam zase spoznal kot neustrezno. Ostal sem skeptik, ali pa ...

Agnostik?

Agnostik, da. Nihče ni tako popoln, ne kot posameznik ne kot skupnost, da bi lahko bil komurkoli vzor ali celo vsaj vzorec, nekakšna nedeljska obleka, ki si jo po potrebi nadenemo na svojo dušo. Sicer pa danes, pri svojih devetdesetih,

že kar moram biti prijazen z ljudmi in življenjem. Vse ima svoje senčne strani, si pravim, tudi moja samopodoba. Tudi svojo uporno načelnost mehčam ob spoznanju, da moram drugačnost pri drugih vsaj dopuščati, če že ne ceniti.

Po stoletju in več smo kot narod še zmerom tam, kjer smo bili: preutrujeni, a le še bolj strastni iskalci svoje podoobe. Do grla potopljeni v čas, ki ga živimo, soočamo sami sebe z dejanji in čutenjem naših prednikov. Naš spomin, individualni ali skupni, ni povsem zanesljiv, da bi ga lahko brez slabe vesti jemali kot čisto, politično in etično zavezujočo resnico. Moja, tvoja, naša, vaša resnica so le bolj ali manj upoštevanja vredni približki. Najslabše, kar lahko storimo, je referendumsko ali kaka druga pravno zavezujoča resnica.

Imam se za utopista, a sem tudi agnostik in skeptik: prav je, da ima skupnost ali posameznik za gonilo življenja pred sabo neuresničljive cilje. Ker pa življenje redko komu ustreže, jih je treba uskladiti z realnostjo in reči, dobro, hotel sem, da je moja pesem dantejevsko mogočna, ko je napisana, pa ni ravno to, ampak slaba tudi ni. Vedeti moraš, da obstaja nevidna meja, ki se giblje od dosegljivosti do idealitete. Lahko jo pomikaš precej naprej. Če jo jemlješ kot absolutno, boš ostal popolnoma blokiran že na začetku in boš nujno zgubil spoštovanje do samega sebe.

Vaš filozofsko-bivanjski koncept življenja se zdi kot dobra razlaga, zakaj niste nikoli postali cinični in zagrenjeni.

Poglejte, moja hčerka je umrla zaradi anoreksije, ko je zapadla v neke reči, ki jih ni mogla več rešiti. Kar je značilno za to bolezen. Na vse načine sem ji skušal pomagati in jo rešiti. Postavila mi je vprašanje: »Oče, povej mi en sam razlog, zaradi katerega bi morali živeti.«

In ste napisali pesem, kajne? Z naslovom *Razlogi so*.

Drži. Omenjeno pesem sklenem s spoznanjem, da razlogi za življenje so celo takrat, ko je življenja v nas vse manj in manj. Pravzaprav je življenje edina vrednota, ki nas presega. Ampak vrednota samo kot možnost. Lahko živiš sto let, toda da bi imel občutek o življenju kot vrednoti, ga moraš sam osmišljati iz dneva v dan.

V to je umeščeno tudi moje razumevanje ljubezni. Ljubezni dvoedine, kot sem jo poimenoval. Moški, ženska, istospolni par, vseeno, pojmujeta ljubezen kot svojo eksistenčno ambicijo, skupaj sta zato, da bosta to edino ljubezen oplemenitila, da bi ju osrečevala, osmišljala ipd. Za to mora biti spoštovano partnerstvo obeh oseb, ki si prizadevata za eno, za skupno ljubezen. Prav danes poročajo mediji, da je mož ubil svojo partnerko in jo potem kot mrtvo truplo odpeljal v bolnišnico. Ubil jo je, potem pa odpeljal. Najbolj absurdne situacije odkrivamo prav v polju ljubezni. Pogosto so plod spleta okoliščin, ki je lahko porojen iz ubijalske pasivnosti ali nekompatibilnosti ljubezenskega para. Mnogi, ko vidijo, da ne gre, kot so si idealistično zamišljali, vržejo puško v koruzo in si zagrenjeno rečejo, pa saj je vseeno.

Kaj bi odgovorili tistim, ki pravijo – denimo pisatelj Beigbeder kar v naslovu romana – da »ljubezen traja tri leta«? Ali tistim, ki pravijo, da smo samo »serijski monogamisti«?

Ljubezen je permanentno spreminjanje intenzitete, vsebine, je ohlajevanje, pa spet približevanje, pa je dvom in spet trdnost. Ena sama izrečena beseda, pa pomislimo, kako je možno, da mi je ta človek to rekel? Če je ta beseda pod nivojem tvoje idealitete odnosa, te vznemirja in vaju morda celo odtuji za nekaj časa. Ljubezen je po svoji naturi – prav zato, ker gre od idealitete do zločina – zelo izpostavljena motnjam. Bolj je odnos srečen, bolj je občutljiv za motnje. Že beseda, že pogled ...

Lahko odnos vrže iz ravnotežja.

Ja, v nestabilnost.



Zdi se, da je na ljubezenskem področju največja zagata sodobnega človeka, utesnjenegega z izbiro, kako razločiti, katere so tiste ljubezni, za katere se je vredno boriti, in katere tiste, kjer je treba odnos končati.

Eno svojih zbirk sem naslovil *Dvom, upanje, ljubezen*. Mislim, da ljubezen zares občutiš in doživiš kot življenjsko filozofijo šele kot rezultat vsega drugega, kar jo sestavlja. Zame je dvom zelo pozitivno iskanje duha. Dvom me sili, da globlje razmišljam. Prek dvoma pridem do upanja. Dvom me navdaja s potrebo po aktivnem življenju in me navaja na pozitivno varianto iskanja upanja. Takoj ko začnem razmišljati, se že iz dvoma rešujem v upanje. In ko se upanje usede vame, je pred mano le še korak do prebujene ljubezni. Tudi če moraš skozi bolečino.

Odnos se skozi ta proces pogloblja.

Ja, absolutno. Ljubezen zaznavam v vseh njenih različicah. Zame je že prijateljstvo neke vrste ljubezen. Starševski odnos je ljubezen. Navsezadnje lahko ljubiš že samo idejo ljubezni. Ljudje so zaljubljeni v vizijo življenja, družbe, civilizacije. Možnosti je zelo veliko, toda za vsako se moraš boriti in jo uskladiti s samim sabo, z lastno narobenostjo. Ne morem na primer imeti ambicije, da bi postal operni pevec, če nimam posluha.

Treba se je poznati, da vemo, kje si postaviti omejitve.

Predvsem vedeti, kdo si in kaj si. Kaj v realnosti in kaj v lastni fikciji.

Prej sem vas vprašala, pa sva to nekako zaobšla: kako vidite vlogo RKC v Sloveniji danes?

Mislim, da Slovenci trenutno doživljamo eno najbolj težko razločljivih, kaj šele uresničljivih preizkušenj. Ker smo bili v preteklosti dolgo časa ena tistih narodnih skupnosti, ki so



jo in jo še zmerom obkrožajo narodi z vsakršno večjo močjo, imamo občutek nezadoščenosti in smo svojo pripadnost narodu izoblikovali že do patoloških razsežnosti. Pogosto tudi do Cerkev in religije. Skozi religijo smo izpovedovali stisko slovenske usode. Da smo, kot Izraelci, nekakšno izbrano trpeče ljudstvo, ki ga Bog sicer stalno preizkuša, a nam je hkrati nadvse naklonjen. Izoblikovani smo predvsem prek kulture, umetnosti, zlasti pa literature in tudi poezije. Če je kdo v tujini uspešen, a je pri tem izgubil svojo nacionalno identiteto, postane skoraj narodni izdajalec, neetičen, nemoralen. Pripadnost narodu je postala svetinja, nadomestilo nerealizirane državnosti.

Ko smo dosegli svojo državnost in stopili v Evropsko skupnost, smo bili prepričani, da smo avtomatično naredili korak v ugodnejšo pozicijo v kontekstu evropske in svetovne skupnosti. V resnici pa se je izkazalo, da si enakopraven samo toliko, kolikor lahko v dialogu z drugimi uveljaviš svoj državni in narodni interes. Tega pa žal težko uveljavljamo, saj nam ga sploh ne uspe ustrezno definirati. Zdi se mi, da je največja muka to, da nimamo svojega nacionalnega interesa, ki bi bil brez nasilja, brez formalizma, brez sovražnega vzgiba na referendumih. Referendumi so predvsem dokaz, da se ne moremo o ničemer normalno dogovoriti. Nismo zmožni poenotiti svoje pozitivne energije. Nimamo še izoblikovane svoje državniške podobe.

Kakšna bi morala biti ta podoba po vašem?

Mislim, da bi morala izhajati iz realnosti, da smo dvomilijonski narod. Pri sedanjih rezilnih žicah se predvsem vidi, da se naš občutek ogroženosti poraja v sorazmerju s šibkostjo predstave, ki jo imamo o nas samih. Spogledujemo se z Nemčijo, Francijo, ZDA, namesto da bi pri svoji kolektivni pameti, ki jo vendarle imamo, iskali svojo podobo. Imamo zelo veliko pametnih ljudi.

Cerarju ste predlagali »ministrstvo za pamet«.

Bolj za šalo. Res pa je, da nimamo ali ne znamo odkriti sposobnih ljudi, ki bi znali to pamet sintetizirati v skupno voljo. Tega nismo zmožni. V tej zmedbi lovimo sami sebe v poskusu, da bi ja izpolnili tako imenovane bruseljske napotke. Namesto da bi prišli v Bruselj in rekli, v redu, saj to imamo mi že urejeno. Čedalje več je reči, ki jih moramo izpolniti, in vedno zamujamo ali pa se slampasto obnašamo. Čustveni protitudarec je, da čutimo, da smo manj svobodni zdaj, ko imamo svojo nacionalno državo, kot prej, ko smo bili republika znotraj federativne skupnosti.

Da se človek res vpraša: »A smo se/ste se za to borili?«

Po vsakem resnično velikem zgodovinskem vzponu spet gregorčičevsko pademo iz praznika v delovni dan in nas takoj popade skepsa »a smo se za to borili? ... Toda: ali je vodilo življenja tak ali drugačen praznik, vzpon, hipen dvig nad same sebe, ali pa je naše bistvo tisto, kar traja, naš vsakdanjik? Vzpon lahko traja leto, dve, pa tudi samo en dan, in potem padeš spet na to, da se boriš za vsakdanji kruh. Seveda, prav je, da smo pričakovali več in boljše, toda hkrati se je treba zavedati, da stanje vzpona ni večno. In če se vrnem k metafori ljubezni: orgazem je trenutek. Ni večno stanje erotičnega odnosa. Tako je tudi z zgodovinskim orgazmom. Že pred štiridesetimi leti sem zapisal, da smo narod, ki živi na način afirmacije *per negationem*. Uživamo, ko drug drugega sramotimo, zaničujemo, uničujemo. S tem hočemo dokazati svojo moč, namesto da bi iskali sodelovanje drug v drugem. Poglejte katerikoli forum – parlament, stanovsko društvo, navzven in navznoter je vse sprto. Ker ni združevalne ideje, ki bi izhajala iz tega, kar smo, ne pa iz tega, kar bi radi bili.

Sedanji trenutek ne obeta, da bo jutri kaj boljše. Ne razumemo, da evropska skupnost ni to, kar deklarira v sebi –

družba enakopravnih. V teoriji ja, ampak popolna svoboda pomeni popolno diktaturo, saj je najbolj svoboden tisti, ki ima največjo moč. Najbolj svobodna je danes najmočnejša banka na svetu. Ne pa najbolj pameten vladajoči.

Če bi bili v tem trenutku mlajši: je slovenska politika še v takšnem stanju, da bi želeli aktivno vstopiti vanjo?

V gledanju na mojo udeležbo v politiki obstaja nekakšna zmotna. Jaz si nisem nikoli – niti kolikor je črnega za nohti, ko so jih postrizel – prizadeval, da bi prišel v politiko. Na volitvah leta 1990, ko stranke še niso bile izoblikovane, sem dobil – če naj se malo pobaham – največ glasov. Ne delam si iluzij: zaupanje v pisatelja je bilo takrat večje kot zaupanje v politike.

Imeli ste največ moralnega kapitala.

Že mnogo prej sem se nedvoumno opredelil: »Storil bom vse, kar je v moji moči, da bi bilo v politiki čim več kulture, v kulturi pa nič politike.« Pesniki so bili tako rekoč še do včeraj najbolj zaupanja vredni nosilci ideje o samostojnosti. Imel sem določene karakteristike – bil sem Primorec, kleni nacionalist, preganjan pod fašizmom, partizan, pesnik, nikoli nisem imel oblastniških ambicij. Vsi tisti, ki pokažejo slo po oblasti, postanejo tudi predmet medsebojnega zanikanja. Bojijo se, da jih bo kdo izpodrinil in tako dalje.

Ali ni ravno politika zelo nazoren dokaz, da se tudi pametni, kultivirani, visoko etični ljudje, ko zaslutijo moč, v moralnem smislu sfžijo?

Pri nas še vedno velja zmotno prepričanje, da je politika predvsem oblast, ki jo imaš in ki se izrazi v večji plači in bonitetah. Prava politika, pametna, na katero sem mislil, vidi čar sodobnega sveta v različnosti, drugačnosti, pestrosti razlik. Potrebujemo spoštljiv odnos do razlik, ne

poenotenosti mišljenja in čustva. Namesto tega vsak svoje goni celo življenje.

Ne glede na spreminjajoče se realnost.

Vsaka družba je in ostaja pluralna. Mislim, da bi morali končno začeti spoštovati različnost. Ne kakršnekoli, ne neumne različnosti, češ, demokracija je, vsak ima pravico do svojega mnenja.

Vsakega, četudi razmišlja povsem skregano z logiko, z etiko, znanstvenimi dognanji itn., politično korektno imenujemo »drugače misleči«. Mar niso nekateri vendarle zgolj napačno misleči?

Če je mnenje neuporabno za družbo, ga je treba ignorirati. Obenem se v praksi vidi, da Slovenci očitno potrebujemo predvsem ljudi, s katerimi se ne strinjamo in se nočemo strinjati, saj smatramo, da bi bila prizadeta naša osebna integriteta, če bi karkoli sprejeli od koga, ki je drugačen od nas.

Se ni prav to videlo pri nedavnem referendumu o družinskem zakonu? Kjer so imeli nekateri občutek, da bo, če peščica ljudi dobi svojo ustavno pravico, drugim nekaj odvzeto?

V principu ne moreš komu vzeti tistega, kar samoumevno imajo drugi. Kjer eni uživajo svobodo, jo morajo tudi drugi. Zlasti, ko nikomur nič ne jemljejo.

Nekje sem zasledila, da vas govorjenje sprošča. Ste imeli v življenju vedno tudi primerne sogovornike?

Če vzamemo vsaj *Pesmi štirih* – nas so jemali kot neko skupnost. Bili smo različni, a enotni. Neka novinarka nas je opredelila kot »ubran kvartet«.

In bili ste tudi najboljši prijatelji?

Absolutno. Vsako pesem smo prebrali pred drugimi. Nihče od nas ni drugega ocenjeval z vidika lastnega pisanja. Ker smo različnost sprejeli kot dragocenost. Moč poezije je segla tudi v osebna življenja, bili smo tudi družinski prijatelji.

Ker ste nastopili kot fronta, kot skupina štirih, se je najbrž zgodilo, da je kdo ostal v vaši senci?

Prav gotovo. Če vzamem usodo svoje zadnje zbirke, kjer je prodanih šest tisoč izvodov, ko jih eni niti dvesto ne morejo prodati, to drži. Ker veliko berem in spoznavam publiko, moram reči, da se je nekaj zgodilo. To ni bil moj načrt niti prizadevanje. Ljubezenska pesem je komunikativna, bralec v njej najde sebe, se zdrami. Mislim, da je moja zbirka na dan prišla v času, ko se je ob t. i. svobodnem trgu razpaslo sovraštvo, ter postala gesta proti sovraštvu. Postala je socialno odmevajoča. Tako je bilo tudi z usodo *Pesmi štirih*, ko so na nas pritiskali, češ, zakaj izdajate partizansko idejo, poglejte raje Bora in Kajuha. Mi pa smo rekli, bistvo poezije je to, da je pesnik notranje svoboden.

In v tem je bilo tudi vaše dejanje upora.

Name kot partizana so še posebej pritiskali, češ, kako moreš. Jaz pa sem vztrajal: nisem se boril le za narodovo, ampak tudi za svojo osebno svobodo. In če jaz čutim, da bi rad napisal ljubezensko pesem, mi tega nihče ne more preprečiti.

Obstajali pa so tudi tisti, ki so intelektualistično vihali nos nad ljubezensko poezijo, eden izmed njih je bil Josip Vidmar.

Vidmar, dosleden sam sebi, je zamahnil z roko, češ, kje je pa kak resen pesnik, ki piše ljubezenske pesmi celo o svoji ženi. Večina svetovne, pa tudi naše ljubezenske poezije, od Danteja do Petrarke in Prešerna, je bila namreč hrepenenjska poezija. Oboževano bitje je bilo oddaljeno, prevzvišeno, v mnogih primerih, denimo pri Danteju, postavljeno v posmrtnost. Mi pa smo vzvišenost vrnili nazaj v zemeljske okvire. Pa tudi naša količinska ni nepomembna. Ogromno smo ustvarjali in pisali. Mnogi, tudi zelo dobri pesniki in pesnice, so bili morda pač premalo prisotni v moderni družbi. Če nisi stalno prisoten, te mediji žal ne opazijo – in potem te ni. Jaz sem bil na radiu trideset let, Kovič je bil založnik, Pavček je bil na radiu, pa v gledališču, Menart je bil tudi v Svetu knjige in še kje, vsi smo bili prisotni, če ne kot pesniki pa kot prevajalci, hkrati pa smo se odzivali na družbene probleme. Zlasti

na kulturne. Jaz sem bil najprej urednik *Besede*, do njene sodne ukinitve leta 1957.

Do ukinitve je prišlo zaradi *Zatega poročnika* Lojzeta Kovačiča, kajne? Pred leti sem vas poslušala na simpoziju o Kovačiču. Spominim se zanimive anekdote, ki ste jo povedali v zvezi z njim. Menda je imel neke odobren brezplačen dnevni obrok, kosilo ali večerjo, hodil pa je na večerje. Pa ste ga vprašali, zakaj ne hodi na kosila, ki so obilnejša, in je odvrnil, da se zvečer ne vidi, da ima hlače na riti strgane. In ste mu dali svojo partizansko uniformo.

Tako, ja. Bravo. To so bile geste, ki so za današnji čas nepojmljive. Pa sva si bila različna.

V kakšnem smislu?

On je bil otrok družine, ki jo je vojna popolnoma razbila. Rojen v tujini. Mati je bila Nemka. Obe sestri vzgojeni popolnoma nemško. Pregnali so jih čez mejo. Lojzeta, ki je bil sošolec Tita Vidmarja, je Tit opazil in ga predstavil tudi očetu. Ko so družino izgnali, ker da sodelujejo z okupatorjem, se je Josip Vidmar angažiral zanje, Lojzetu je plačeval tudi kosilo v ljudski kuhinji. Lojze, čeprav sin krznarjev, je bil tako nespreten, da si ni znal zaflakati hlač. Imel je prešite z dratom, da je skupaj držalo! Tako si ni upal ven čez dan in je tisti bonus porabil za večerjo.



Ste kdaj razmišljali, zakaj skuša človek robota ustvariti po svoji podobi, četudi bi bila

kaka druga oblika v praktičnem smislu bolj ustrezna?

Zato, ker je človek ozaveščen in razvojni kreativen, tudi kadar to pomeni njegovo pogubo. Robot je ustvarjen, da bi počel to, kar je ustvaril človek. (Malce pomolči) Najin pogovor je zašel v sumljive vode.

Se vam zdi?

To je tisto, kar ste omenili, da se s pripovedjo razživim in pozabim, da sem že zelo bolan. Med govorjenjem sem se pozdravil. Če se koncentriram, je v redu.

Saj bom počasi nehala drezati z vprašanji.

Ne, saj vas moram pohvaliti, da ste načeli nekatere teme, vprašanja, ki so tudi zame vznemirljiva.

Ste kdaj pomislili, če morda velja, da ljudi, ki so zelo karizmatični, polni energije, življenje preizkuša bolj, kot ostale?

Zapisal sem: »Ne preizkušaj me preveč, življenje, veliko si mi dalo in vse mi vzelo.« Če to pesniško sintagmo elaboriram, moram reči, da vse groze življenja ob smrti svojih otrok ne bi preživel, če je ne bi iz dneva v dan pretakal v poezijo in posvetinčil v sebi oba svoja otroka, sina in hčerko.

Literatura vas je torej reševala.

Tako nekako.

Katere dobre družbene spremembe pričakujete v naslednjih obdobjih družbe, čez 5, 10, 20 let?

Pričakujem, da bo prišlo do določene odločnejše korekcije tega avtomatičnega razvoja družbe v odnosu do svobodnega trga. Da bo družba začela čutiti kot nujnost, ne le kot moralno obvezo, da človeka kot posameznika, kot nosilca razlik, ne more več zanemarjati. Ker kaj pa je družba, če ne vsota posameznikov? Računam oziroma upam, da bomo Slovenci spet našli svoj trenutek, ko se bomo kot skupnost – enotnost razlik – vzdignili nad sami sebe, in da bi hitreje in temeljiteje kot preostali svet uveljavili takšen premik. Upam, da se bo to zgodilo, čeprav nič ne kaže, da zelo kmalu. Ampak verjamem v kontinuiteto rodu. Imam vnuka, pravnikinje, štiri deklice. Upam in obupujem hkrati. ■

VIKI GROŠELJ IN NJEGOVIH 40 LET SOOČANJ Z VELIČASTNO HIMALAJO

Avtorjevi zapisi z letošnje jesenske odprave na nepalsko Himalajo in zbrani avtorjevi članki, objavljeni v zadnjih dvajsetih letih v Sobotni prilogi, ki dobro odlikavajo slovenska in svetovna dogajanja v Himalaji.

14,90 EUR*

276 strani, 16 x 23 cm, več kot
100 barvnih fotografij, broširano



Delo d.o.o., Dunajska 5, SI 1009 Ljubljana, 592805

Everest in Nuptise, foto Viki Grošelj

Za dodatne informacije in naročila nam pišite na narocnine@delo.si oziroma pokličite na brezplačno številko **080 11 99**.

* Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 4,37 EUR za Slovenijo. Ponudba velja do 15. 12. 2016 oziroma do razprodaje zalog.



Absolutne, same zase obstoječe umetnosti ni, ker je vedno vpeta bodisi v relacije s človekom, ki jo ustvari, bodisi z okoljem, v katerem je nastala. Karl Ove Knausgård z romanom *Moj boj* je odličen primer.

ANDREJ KORITNIK

Jean-Jacques Rousseau je bil v mnogočem poseben, v dobrem in v slabem. Kaj od tega je bolj pomembno? Odgovor se je pokazal na tehtnici zgodovine: kar je storil dobrega, je težje kakor drugo, in to naj raje pogoltne pozaba, kakor da jo obuja človekov cinično obarvani spomin. Znameniti Švicar je »izumil« pripoved v prvi osebi ednine in *Izpovedi* začel udarno: »Svojim bližnjim hočem prikazati človeka v vsej njegovi resničnosti; in ta človek bom jaz. Jaz sam.« Nemogoče ga je posnemati, ampak le občudovati in častiti. »Če nisem nič boljši, sem vsaj drugačen,« je bil zadovoljen Rousseau.

Verjetno bi bil še bolj, ko bi videl samovšečnost selfi kulture, družbenih omrežij, kiborgiziranih, od resničnosti iztrganih prijateljev; morda bi se navdušil nad protislovjem do skrajnosti pretirane človekove racionalizirane individualnosti, ki kljub temu sili v »povezovanje«, v skupnost, v družbo in vsa njena razmerja, čeprav so navidezna in obstajajo v kibernetski svetovni podob, barv, zvokov. Itak živimo po njegovi družbeni pogodbi. Tudi zato zgodbe vsakdanjosti privlačijo in budijo v sleherniku voajerizem nove vrste: zanimajo me življenja drugih. Izvirno sporočilo Orwellove satire je pozabljeno med platnicami angažiranih interpretacij; ostal je le abstraktni, dobri Veliki brat, ki je z družbenimi spremembami zadnjih desetletij izgubil zločesto naravo in omogočil, da banalno vsakdanjost kogar koli dojemamo kot enkratno, posebno umetniško dejanje. Vendar ne smemo obsojati – nihče ni otok.

Enako je v primeru norveškega »literarnega fenomena« Karla Oveja Knausgård, ki v prvem delu cikla romanov *Moj boj* (Min kamp, 1, 2009) zapiše, da je »pri slikah in pri angelih nekaj strašno nezadovoljivega, ker oboje tako nepreklicno sodi v preteklost, se pravi v tisti del preteklosti, ki smo jo pustili za sabo, ki nič več ne sodi v naš svet, ki smo ga ustvarili, svet, v katerem veliko, božje, svečano, sveto, lepo in resnično niso več veljavni pojmi, prej nasprotno: dvomljivo so in celo smešni.« To je novi, (de)humanizirani svet, v katerem nesmisel premaguje smisel, je prepričan Knausgård.

Ko je leta 2009 začel objavljati monstuozen roman, je kot »kralj približnosti« najprej na Norveškem, nato pa še po drugih kottičkih sveta zaslovel kot človek, ki je napisal knjigo, ki strogo

zavzelo niti ni roman; ki se je podpisal kot avtor šestih debelih knjig, katerih dramaturgija je svobodna spominska asociacija in kombiniranje dialogov z esejističnimi vložki; ki je pisal o »ničemer«: torej o samem sebi.

Avtobiografska proza sicer ni nič novega. A pri Knausgårdu ima posebno avro. Pojasniti, zakaj je tako, pa je veliko bolj zapleteno, kot je vprašanje samo. Naivno je misliti, da obstaja umetnost, ne da bi bil umetnik vanjo osebno vpleten. Absolutne, same zase obstoječe umetnosti ni, ker je vedno vpeta bodisi v relacije s človekom, ki jo ustvari, bodisi z okoljem, v katerem je nastala. Knausgård je odličen primer. Prvi stavek prve knjige *Mojega boja* je neizprosno, univerzalen: »Srce živi preprosto. Utrupa, dokler gre, potem se ustavi.« Med enim in drugim trenutkom pa je v življenju slehernika nenehno prepletanje intimnega in javnega. V tem pogledu je Knausgård posebej tendence, kako se najintimnejše podrobnosti preobrazijo v last »javnega«, družbe, drugih ljudi. S svojo družino in družbo je sklenil »faustovsko pogodbo«, saj v vseh šestih knjigah ni le razkril svoje intimne, temveč zasebnost svoje družine, prijateljev, svojih otrok in bivše žene. Med letoma 2009 in 2011, ko je hlastno in z vso hitrostjo – menda po 20 in več strani na dan – pisal več kot 3500 strani *Mojega boja*, je postalo jasno, da roman ne zbujajo skrajnih, kontroverznih odzivov le zaradi naslova, ki zbujajo asociacije na Adolfa Hitlerja, temveč tudi zaradi burnih odzivov njegovih bližnjih: zaradi prve knjige očetova stran družine s Karlom Ovejem ne govori več, saj je po njihovem mnenju onečastil spomin na očeta in babico.

Kajti prvi del *Mojega boja* (ali *Smrti v družini*, kakor so ga naslovlili v anglosaškem svetu) je prav obračun s spominom na očeta, osnovnošolskega učitelja, ki je zapustil družino in se v družbi svoje mame zapil do smrti. Morda je eden od razlogov, zakaj je Knausgård zaslovel, v dobrem in slabem, mukotrpnosti, do skrajnih podrobnosti prežgan spomin, utelešen v pripovedi, v kateri bralci z obema bratoma, Karlom Ovejem in Yngvejem, po očetovi smrti, ko je treba poskrbeti za pogreb, vstopimo v razpadajočo hišo njune babice, v kateri »me je obrnilo. Smrad je bil nevzdržen. Zaudarjalo je po gnilobi in scalini.« Z njima boječe, obupani korakamo skozi grozljivo razdejanje v hiši, kjer povsod ležijo prazne steklenice, plastične vrečke, razmetana oblačila. Z njima se soočimo s shirano, dementno babico, smrdečo po urinu; s Karlom Ovejem in Yngvejem se bralci podamo na mučno pot (o)čiščenja.

Knausgård nam ne prizanaša niti za hip, z njim počistimo sleherni smet ogabnega bivališča, napolnjenega s cigaretinimi ogorki, prežetega z vojnim po scalini; čistimo iztrebke, v smeti mečemo plesnivo hrano, grobo drgnemo madeže neznanega izvora. Način, kako pisatelj z živim pripovedovanjem gradi podobe svojega spomina, je sugestivni, »uničujoči« in boljši del prve knjige *Mojega boja*. Prav zaradi boleče natančnega opisa posledic očetovega zapijanja in babičinega alkoholizma si je prisluzil zamero očetovih sorodnikov, pozneje pa zaradi drugega dela (naslovljenega kot *Zaljubljeni moški*), v katerem se mukotrpnost ukvarja z ločitvijo od Tonje Aursland, še odmeven spor z bivšo ženo.

Toda ali lahko s tem dobro pojasnimo »fenomen Knausgård«? Le z zgodbo o razpadanju družine, ki sama po sebi ni zares »šo-

kantna« in žal tudi nič novega? Seveda – že vprašanje implicira odgovor: ne moremo. Zapleti, ki so se pletli zaradi *Mojega boja* predvsem zato, ker je njegov subjekt nezakriti, do zadnjega vlakna »resnice« odkriti jaz Karla Oveja Knausgård in njegovih odnosov z drugimi, ne morejo biti glavni razlog, da je bila knjiga večkrat nagrajena in prevedena že v več kot dvajset jezikov; prvi del pod prevajalsko taktirko Darka Čudna zdaj lahko beremo v slovenščini.

Zadeva je še bolj zanimiva, saj kontroverza med javnim in zasebnim, vzpostavljena v svetovni javnosti glede Knausgårdovega *Mojega boja*, ni edina reč: njegovo literaturo zelo radi primerjajo z megalomanskim projektom pred svetom izoliranim posebnem, Marcelom Proustom, ki danes uživa eterično večno slavo avtorja cikla romanov *Iskanje izgubljenega časa*; v knjigi, o kateri vsi govorijo, nihče pa je ne bere,okus po magdalenici izzove plaz nehotnih, nehotenih spominov po modernističnem literarnem vzorcu; ni naključje, da v esejih, vstavljenih v *Moj boj*, Knausgård modernizem visoko ceni in zatruje, da Prousta ni le bral, temveč gotal. Njun spominski postopek je podoben vsaj formalno, le da Knausgårdovo v sebi zadrževano goro spominov sprosti že vonj po jedkem čistilu, ki ga mora v mukotrpnem odpravljanju dolgotrajne družinske tragedije po očetovi smrti skupaj z bralcem pomazati po vsakem centimetru grozljive, zapacane hiše.

Knausgårdova obsesivna želja, da bi napisal »nekaj res velikega«, se mu je, kot kaže, uresničila. Natančni drobci njegovih spominov pa več ne vzpostavljajo z asociacijami in z dolgo, zapleteno stavčno skladnjo – kot v Proustovem primeru – skonstruiranega sveta preteklosti, temveč samosvoj lik egotripa, ki pravzaprav ne pripoveduje nič posebnega, lik moškega, odkritega do sebe in prepojenega z življenjskim pesimizmom. Zanj sreče in smisla ni. »Ko svet zaobjameš širše, ne izginja le bolečina, ki jo svet povzroča, ampak tudi smisel. Razumeti svet pomeni, da moraš do njega imeti neko distanco.« Čeprav »nikoli ne povem, kaj zares mislim, nikoli, kaj zares menim, vedno se namreč prilagodim vsakokratnemu sogovorniku, delam se, da me njegove besede zanimajo«, je Knausgårdov *Bildungsroman* verjetno presenetil zato, ker v njem najdemo le odkritosrčno črnogledost družinskega očeta, ki dopoldne piše romane, popoldne pa prevzame vlogo gospodinje in očeta; ker je naiven in ker do sveta, tudi ko o smrti govori najhujše reči, ni ciničen. In je zato bistveno drugačen od široko razplojenega, ciničnega pogleda nas, sodobnikov. Zanj je pisanje bolj uničevanje kot ustvarjanje, pokrajine njegovega spomina (ne glede na to, katera banalnost v življenju mu jih izkoplje iz globočin pozabljenja) so pregledne, jasne; niti niso šokantne, so odkritosrčne. In čeprav je njegov pripovedni slog na videz preprost in spontan, je živost njegovega stila eden od razlogov, na katerega ne smemo pozabiti, ko želimo razumeti, kje so razlogi za »fenomen Knausgård«.

Bolj kot Proustu pa Dostojevskemu, Tolstiju in bitnikom, s katerimi ga primerjajo, je bliže Amosu Ozu ali Robertu Bolaňu; bliže je Ozovi neizprosni samoodkritosti do frustracij smrti v družini, kakor jih doživlja v izjemni *Zgodbi o ljubezni in temnini*, ali Bolaňovemu dojemanju infrarealizma v *Divjih detektivih* ali v *2666*. Vendar o *Mojem boju* s takimi primerjavami, bodimo iskreni, ne moremo povedati nič pametnega. Res je, knjiga lahko s preveč podrobnostmi utruja, a se kljub temu dotakne bistvenih reči sodobnosti: kraljestva vsakdanjosti. Čeprav zadnja, šesta knjiga prinaša Knausgårdov esej o Hitlerju in Breiviku in težko še velja za roman, pa naj bo to še tako izmuzljiva proteskna literarna zvrst, je *Moj boj* romaneskno delo, v katerem se zrcali več kot le pisateljeva življenjska zgodba; z malo ironije bi lahko pomislili, da razvpiti konec velikih zgodb, ki ga je glasno razglašal postmodernizem in zato moral uničiti/dekonstruirati še zadnje drobce smisla v subjektu, ob tem pa še razglasiti smrt avtorja, sploh ni resničen. Pravzaprav se sploh (še) ni zgodil. Na to domnevo nas opozarja Knausgårdov *Moj boj* – niz šestih debelih knjig, v katerih je banalna vsakdanjost pozunanjena v literarno umetnost, v skladu z »duhom časa«, ki že dolgo obožuje Velikega brata in ki mu je vsaka zgodba »velika«. Že konec velikih zgodb ni majhna stvar.

Karl Ove je velika zgodba, čeprav se pretvarja, da je majhna; je tako zelo individualna, celo banalna, da je lahko splošna in se polasti intimnih občutij in izkušenj vsakogar od nas. Od mrtvih vstali avtor v dobi digitaliziranega in od realne družbe »osvojenega« subjekta pa tudi nikoli ni bil zares mrtev. Zadnji stavek šeste knjige *Mojega boja*, da je povedal vse, kar je hotel, in da naposled ni več avtor, ni bila veljavna izjava, saj Karl Ove piše naprej. Rousseaujevski duh koncept avtorja na skrivaj oživlja, čeprav razsvetljenstvu svojega projekta še ni uspelo končati. Družbena omrežja so človeštvo osvobodila do te mere, da modernistični musilovski mož brez posebnosti ni več šokantna figura v času, temveč individualni simbol univerzalnega. Če ga začutiš, je tvoja last, saj si tudi sam »brez posebnosti«, pa čeprav nerealna digitalna omrežja vsakršni povprečnosti nadenejo sijaj izjemnosti. Brez krivde krivi, brez posebnosti posebni.

Karl Ove Knausgård se pač z živim jezikovnim slogom in z ravno pravim razmerjem med romaneskno naracijo in esejističnimi vložki o raznih temah pretaplja v izkušnje drugih. Vprašanje je, ali se res spreminjamo in ne ostajamo »za vedno« enaki, za vedno jaz in samo jaz sam. Karl Ove ve: »Samo oči se ne starajo na obrazu. Od rojstva do smrti so enako jasne. Krvne žilice resda lahko popokajo in zrkla se skalijo, oči pa sijajo ves čas enako.«

V drsenju časa proti temini, najsi si v očeh drugih tak ali drugačen, pa nekoč dragoceni simboli izgubijo lesk in sijaj in postanejo le še predmeti. ■

KARL OVE KNAUSGÅRD

Moj boj

PREVOD DARKO ČUDEN

MLADINSKA KNJIGA,
LJUBLJANA 2015

527 STR., 32,96 €



PREGLED, KI TO NI

Sodobna umetnost kot transmedijski in transdisciplinarni odziv na družbeno krizo ali kakšno umetnost so v obdobju 2005–2015 videli kustosi MG+MSUM.

VESNA TERŽAN

V Moderni galeriji v Ljubljani, osrednji slovenski muzejsko-galerijski ustanovi, naj bi v skladu z zakonodajo skrbeli za hranjenje, predstavljanje, dokumentiranje, vrednotenje, proučevanje in raziskovanje umetnosti 20. stoletja in hkrati skrbeli tudi za ustrezno prezentacijo, interpretacijo in dokumentacijo sodobne umetnosti prve tretjine 21. stoletja. Ena izmed njihovih muzejskih nalog je tudi pričujoči pregled »glavnih tokov v slovenski vizualni umetnosti in njej sorodnih področjih«. Ob razstavi *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015* so si ustvarjalci zastavili tudi vprašanje: kako misliti muzej v razmerju med modernostjo in sodobnostjo? Sprašujejo se tudi, kako misliti muzej med vpetostjo v lokalni in hkrati v globalni prostor, med univerzalnim in avtentičnim interesom ter posebnostmi našega prostora. Razstava ponuja odgovore. Ali bomo odgovore našli na razstavi?

Prvi veliki in pomembni pregled slovenske umetnosti se je zgodil leta 1979, ko so v Moderni galeriji pripravili razstavo *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*. Takrat je Moderna galerija povabila k sodelovanju vse ključne strokovnjake, da so skupaj zasnovali pregled. Ta je sledil natančnemu premisleku, kaj uvrstiti v ožji izbor in na kakšen način, da bi predstavili celotno sliko slovenske likovne umetnosti do leta 1978. Pregled je zajel večino umetniških zvrsti – arhitekturo (in urbanizem), slikarstvo, kiparstvo, grafiko, video in konceptualno umetnost, ilustracijo, fotografijo, grafično in industrijsko oblikovanje – in predstavil vodilne umetnike in umetnice. Obsežen katalog pa je postal vir in referenčna točka za nadaljnje raziskave in študij slovenske umetnosti 20. stoletja.

V novem tisočletju, 24 let po prvem pregledu, je vodstvo Moderne galerije dobilo nalogo, da s tovrstnimi pregledi nadaljuje: leta 2003 so pripravili pregled za leta med 1975 in 1985 ter ga naslovili *Do roba in naprej*; vključili so slikarstvo in kiparstvo, video, alternativna gibanja, fotografijo in dodali gledališče. Igor Zabel se je v besedilu v katalogu razstave med drugim vprašal, »kako sta še mogoča umetniška praksa in umetniški objekt po konceptualnem«. In dal tudi odgovor ter hkrati zakoličil okvir novih iskanj v sodobni umetnosti.

Naslednji pregled – *Razširjeni prostori umetnosti* (1985–95) – so javnosti ponudili že naslednje leto. Zabel je v tekstu *Avtopoetike* naslovni pojem razložil kot tisti, s katerim lahko označimo ustvarjanje umetnikov, »ki razvijajo svoj značilni likovni jezik in svoje podobe, ne da bi pri tem nujno upoštevali nove tokove in težnje v umetnosti, ali pa na njih reagirajo le znotraj svojega likovnega idiolekt«. In ker je izbor temeljil na resničnih razširjenih prostorih umetnosti, so bili poleg slikarstva in kiparstva, videa in novih umetniških praks, fotografije in arhitekture, ponovno vključeni še grafično in industrijsko oblikovanje, film, gledališče in ples. Izšel je zajeten katalog, ki je podrobno predstavil razširjeni ustvarjalni diapazon umetniških praks. Ni nepomembno, da je Zabel izpostavil slovensko alternativno sceno, ki je v osemdesetih dala družbi in umetnosti odločilni pečat. Zapisal je, da pri alternativni sceni nikakor ni šlo samo za nove umetnostne oblike in estetske možnosti, temveč so bile umetnostne oblike neločljivo prepletene z družbeno-kritičnimi in političnimi stališči.

Pregled naslednje desetletke (1995–2005) je sledil leto zatem. Naslovili so ga *Teritoriji, identitete, mreže*. Tega leta je umrl Igor Zabel, idejni in teoretski vodja razstavne in raziskovalne dejavnosti Moderne galerije. V tekstu *Sodobna umetnost* je že nakazal obrise o vzpostavitvi novega strokovnega izraza, ki ga kustosi letošnjega pregleda poskušajo dokončno opredeliti. Ugotavljal je, »da je v dekadici 1985–95 slovenska umetnost doživela globoke premike, in v tem procesu se je postopno izoblikovala zamisel o sodobni umetnosti«. Kot temeljno spremembo je videl prevladujoče razumevanje, da je umetnina nujno objekt s posebnimi formalnimi značilnostmi, da se je umetniško delo razširilo v prostor, nato



Delo Lenke Đorojević in Mateja Stupice na razstavi *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015*. Foto Matija Pavlovec (© Moderna galerija, Ljubljana)

v situacijo in razmerje, ki ni nujno prostorsko. Postalo je procesualno, spremenljivo, včasih bistveno časovno in tudi usmerjeno v dejavno interakcijo s svojim okoljem in s publiko. Izpostavil je tudi pomen drugega trienala U3, ki ga je kuriral Peter Weibel. Weibel je umetnost, prikazano na U3, opredelil kot umetnost onstran bele kocke, kot umetnost, ki ni več ujeta v tradicionalno umetnostno polje in njegova določila. Moderna galerija je tako vzporedno vodila dve vrsti pregledov umetnosti. Prva naloga je bila ta, ki ji jo je »zadala zgodovina«, torej pregledi slovenske umetnosti po desetletjih, druga pa detektirati principe aktualne, sodobne slovenske umetnosti. In tovrstne preglede bi naj prinašal trienale U3.

A pri aktualni razstavi *Umetnost v Sloveniji 2005–2015* se zdi, da so kustosi premešali talon in iz njega izvlekli karte, primerne za »igro U3«. S takšnimi kartami pa je težko »odigrati partijo« celovitega pregleda slovenske umetnosti oz. umetnosti v Sloveniji. Namreč, ta razstava ni in ne more biti pregled umetnosti v Sloveniji, saj v tem izboru manjka veliko umetniških praks in že priznanih avtorjev, ki so ustvarjali v zadnjem desetletju. Res je, da ti niso bili del mainstreama Moderne galerije, a vseeno gre za ustvarjalce, ki so na področju slikarstva, kiparstva, videa, fotografije, oblikovanja, arhitekture ... ustvarili pomembna dela. Tako pri tem pregledu ne gre le za premestitev točke pogleda na umetnost, ampak predvsem za nadaljevanje dosedanje razstavne politike Moderne galerije in za poudarek na t. i. transmedijskih in transdisciplinarnih umetnostih, na avtorjih in umetniških praksah, ki so prevladovali v razstavnih programih Moderne galerije.

Ob pregledu drugih slovenskih razstavišč in umetnostnih ustanov pa lahko opazimo, da pojem »umetnost v Sloveniji« obsega več in da je širši od tega, kar lahko vidimo na pričujoči razstavi. Vsekakor je umetnost v Sloveniji pluralnejša v svoji idejah, oblikah in umetniških praksah. Kar nekaj umetniških zvrsti in praks je izpadlo iz tega izbora, zato pa razstava ponuja prvič številčno zastopan strip z vrhunskimi predstavniki, od arhitekturnih stvaritev pa je prikazan le KSEVT, ki je brez dvoma edinstvena arhitekturna stvaritev v Evropi in bi si zato zaslužil tudi večjo pozornost in drugačno obravnavo na razstavi, a vendar ni edina omembe vredna arhitekturna stvaritev zadnjega desetletja.

Razumem, pri tej razstavi je bil na delu povsem drugačen razmislek kot pri predhodnih pregledih. Pa vendar, da je razstava luknjičava, govori spremljevalni program. Za celovitejši vpogled v tako zastavljen pregled mora obiskova-

lec slediti urniku spremljajočih dogodkov, razvrščenih vse do meseca marca (predavanja, okrogle mize, performansi itn.), kar pomeni, da kustosi od obiskovalca ne zahtevajo le nekajurnega ogleda razstave, temveč tudi osredotočeno pozornost na spremljajoči program. Napovednik odkriva, da ta ni le spremljevalni, ampak program, ki vitalno dopolnjuje razstavo, tudi z nekaj poglavji iz družbenopolitičnega konteksta (podobno tudi katalog) in predstavivijo posameznih zvrsti (biotehnoška umetnost, angažirana arhitektura in urbanizem, novi performansi ...). A to so še vedno posamezna poglavja, ki ne omogočajo vzpostavitve celotne slike ustvarjalnosti tega desetletja.

In kje bi lahko iskali vzroke za tovrstni koncept razstave? Ali gre za ravnodušnost, povezano s posebnim estetskim izenačevanjem, ki se vzpostavlja vzporedno z ravnodušnostjo in aroganco v polju političnega? Morda gre odgovor iskati v dejstvu, da lahko karkoli postane objekt umetnosti in da so se zabrisale razlike med vsebinami in različnimi umetniškimi zvrstmi. Da so se pojavile nove oblike razstavljanja in reproduciranja umetnosti. Da se pri ustvarjanju in prepoznavanju umetnosti brišejo meje med čutnim in razumskim. Da čutno in umno postaneta nesmiselna v tolikšni meri, da je posledično mogoče brezbrizno beleženje čutnih vtisov vse do čiste formalizacije. Da zameglitev meja znotraj umetnosti pomeni tudi zameglitev meja med umetnostjo in neumetnostjo. Da objekti vsakdanjega življenja prehajajo v umetnost in da umetnost postaja življenje.

Eden izmed možnih odgovorov je zapisan v katalogu razstave: namreč, da so razstavo bolj kot klasičen pregled posameznih obdobij, fenomenov in področij zasnovali kot problemsko interpretacijo in kot poskus ugotavljanja temeljnih in najzanimivejših problemov sodobne umetnosti v Sloveniji ter iskanja njenih presečišč in protislovij. Ali so v tem uspeli, si bo odgovoril vsak obiskovalec sam. Zagotovo pa mu bo v pomoč kronološka dokumentacija predstavljenega obdobja, ki je pomemben del razstave. Ta prikaže dogodke v Moderni galeriji vzporedno s tistimi v širšem polju sodobne umetnosti. In ko bodo marljivi dokumentalisti leta 2215 raziskovali ustvarjalnost našega stoletja, bodo ugotavljali, da v publikacijah in digitalnih zapisih MG+MSUM ne najdejo več podatkov o slikarjih, kiparjih in arhitektih ter da so nekatere večine na majhnem področju na južni strani Alp povsem izginile. Zbegani bodo, saj bodo v drugih virih našli podatke, da so arhitekti projektirali hiše, da so oblikovalci snovali zanimive proizvode, da so slikarji slikali ... ■

**Krize in novi začetki:
umetnost v Sloveniji 2005–2015**

MUZEJ SODOBNE UMETNOSTI METELKOVA,
LJUBLJANA

22. 12. 2015–3. 4. 2016

Uršula Cetinski, generalna direktorica Cankarjevega doma

SODOBNE OBLIKE SHAKESPEARJA

ANDREJ JAKLIČ

Ce kdo, potem je William Shakespeare globalni umetnik. Razlogov je več, gotovo najprepričljivejši pa je ta, da gre za ustvarjalca, ki nas, vseeno ali njegova dela prebiramo, gledamo v gledališču, na filmu ... presune. Presune z ustvarjalno močjo, neposrednostjo, inovativnostjo, drznostjo ... človeškostjo. In to vedno znova. In to že vsaj štiri stoletja, kolikor letos mineva od njegove smrti. In zato je logično, da se njegovemu »liku in delu« poklanja vse svet. Praktično ni države, v kateri niso napovedani ali že potekajo dogodki v njegovo čast. Slovenija pri tem nikakor ni izjema. *Shakespeare za vedno* je celoletni festival, s katerim bodo v Cankarjevem domu s številnimi projekti zaznamovali in počastili bardovo neuničljivo ustvarjalno dediščino. O tem in še marsičem smo se pogovarjali z generalno direktorico Cankarjevega doma, Uršulo Cetinski.

Vsi se lahko strinjamo, da je Shakespeare eden največjih, če ne največji ustvarjalec. Pa vseeno, kaj je tisto, kar ga po vašem mnenju dela večjega od ostalih, posebnega, enkratnega?

Kompleksnost njegovih del, zaradi katere tudi sodobnost razbiramo kot scenosled njegovih veličastnih dram, naše sodobnike pa glede na njihove karakterne lastnosti kot ponorele Leare, oblastizeljne Macbethe, nesrečne Romee in Julije, katerih združitvev je nemogoča zaradi socialnih, etničnih, verskih okoliščin ...

Mimogrede, se vam ne zdi pomenljivo, da slavimo obletnico njegove smrti, ne rojstva. Mogoče to kaj pove o nas samih?

Predvsem Britanci z različnimi prireditvami vsako leto obeležujejo Shakespearov rojstni dan, krščen je bil 26. aprila 1564. Štiristota obletnica smrti, umrl je 23. aprila 1616, pa je deležna globalnega obeleževanja, ponekod skupaj s spominom na Cervantesa, ki je umrl na isti dan.

Obeleževanje njune smrti se mi ne zdi morbidno, saj se spomnimo na dan, ko je umetnik sicer nehal obstajati kot fizično bitje, vendar pa smrt ne pomeni umetnikovega konca, saj je njegovo neponovljivo delo močno živo kot sopotnik naše sodobnosti. To velja tako za Shakespearja kot za Cervantesa.

400 let je gotovo razlog za praznovanje. Mojstra bodo slavili po celem svetu, v Bruslju so tik pred premiero *Romea in Julije*, v Singapurju pripravljajo tragedijo *Macbeth*, celoletno dogajanje v britanskem Stratfordu bo posvečeno Shakespearju, Globe Theatre z njegovimi deli gostuje po vsem svetu ... Tudi pri nas bo slavnostno, saj nas čaka kup »shakespearijanskih« dogodkov. Zanimivo je, da bo največja produkcija opera, ne pa klasična gledališka uprizoritev katere od njegovih klasik. Medklic: *Iliada* se je izkazala kot odlični projekt, *Macbeth* v režiji Janeza Pipana leta 1997 in *Vihar* v režiji Vita Tauferja leta 2008 sta zadnji domači koprodukciji Shakespearja, uprizorjeni v Gallusovi dvorani?

Drži. Prva velika domača gledališka produkcija se je na Gallusovem odru zgodila leta 1986, ko je Cankarjev dom produciral *Krst pod Triglavom* v režiji Dragana Živadinova, pri čemer sta pomembno vlogo pri tem revolucionarnem početju imela tudi Mitja Rotovnik kot generalni direktor in Goran Schmidt kot vodja gledališkega in filmskega programa. Potem pa se je začelo obdobje velikih gledaliških koprodukcij. Cankarjev dom je doslej v Gallusovi dvorani v sodelovanju z različnimi slovenskimi gledališči koproduciral pet gledaliških predstav in več oper. Zanimivo je, da so bile prve tri po Shakespearjevi dramski predlogi; prva se je zgodila daljnega leta 1992, ko je Dušan Jovanović režiral *Kralja Leara*, sledila sta *Macbeth* v Pipanovi režiji in *Vihar* v Tauferjevi, potem pa se je »shakespearovanje« na našem odru končalo, saj se je Eduard Miler leta 2012 odločil za Brechta in *Ustavljivi vzpon Artura Uia*, Lorenci pa lani za Homerjevo *Iliado*. Poleg producentov in umetniških vodij posameznih gledališč so pri izbiri dram za uprizorjanje v Gallusovi dvorani veliko vlogo vedno odigrali tudi režiserji, saj so koproducenti vselej upoštevali njihove želje in vizije. Zanimivo je, da so se prvi trije režiserji, ki so bili povabljeni h koprodukcijskemu sodelovanju, Jovanović, Pipan in Taufer, odločili prav za Shakespearja, kar pa ne čudi, saj je veličina njegovega dela primerna za velik format Gallusovega odra, čeprav ga lahko zelo učinkovito uprizorjamo tudi v intimnih prostorih.

Sicer pa si Cankarjev dom prizadeva, da bi v Gallusovi dvorani bienalno koproduciral dramo, ki se izmenjuje z



Uršula Cetinski

opero, tako da je leto 2016 pripadlo operi, izbira opere pa se je zgodila kot konsenz obeh koproducentov.

Še beseda o programu, ki nas čaka. Precej žanrsko različen, tudi nekonvencionalen. Po kakšnem ključu ste ga ustvarjali, katero je bilo osnovno vodilo?

Izhodišče je bila operna koprodukcija *Otello*, ki smo jo želeli postaviti v kontekst oziroma širši okvir. V tem smislu je pomemben tudi sklop sedmih predavanj dr. Svetlane Slapšak, ki ga je naslovila *Razkrinkani patriarhat* in je po zasnovi sodeč izviren razmislek o Othellu. Zanimale so nas tudi sledi, ki jih Shakespeare pušča na slovenskih tleh, v tem smislu sta pomembni razstavi *Hamlet na Slovenskem* (avtorica Mojca Jan Zoran) in razstava *Brezčasna Ofelija*, ki jo bomo odprli 13. aprila, kurator Vasja Nagy pa zasleduje motiv Ofelije v sodobni slovenski fotografiji. Simon Popek je pripravil zanimiv festival *Shakespeare na filmu*, s katerim začnemo 23. februarja, njegov izbor pa sega od klasike do sodobnosti. Predvsem nas je zanimalo, kako Shakespeare odzvanja v različnih medijih umetnosti kot tudi v različnih časovnih, geografskih in seveda družbenih kontekstih.

Sodeč po gostujočih projektih je Shakespeare zelo hvaljezen »material« ne zgolj za interpretacijo, pač pa tudi za ustvarjanje novih, z njegovimi deli inspiriranih projektov. Kar ne nazadnje tudi govori o vznemirljivosti in kakovosti.

Res je. Navdihoval bo tudi slovenske umetnike. Andreja Rozmana - Rozo, ki se bo predstavil s *Šekijevo šunkico ali Hamletom po slovensko*, Primož Vitez in Mitja Vrhovnik Smrekar pripravljata *Shakesonete*, v katerih bodo nastopili skupina Bossa de novo, Boris Cavazza in Urška Taufer, Jaka Andrej Vojevec bo režiral predstavo *Hamlet pa pol*, ki nas bo povedla v zakulisje slovenskega gledališča, Hamleta se bo novembra, ko bo naš festival *Shakespeare za vedno* že formalno končan, v novi predstavi *Samo Hamlet* lotil tudi Matjaž Farič. Zgodilo se bo še marsikaj vznemirljivega, 8. marca tudi nastop izjemnih britanskih igralcev, ki igrajo med drugim tudi v Kraljevem narodnem gledališču (Royal National Theatre); Julian Rhind Tutt, Jonathan Slinger in Danny Sapari pripravljajo poseben nastop *Shakespeare v prevodu* kot enkratni dogodek samo za naš festival.

Vaši favoriti festivala?

Favoriti so vsi, največja producentska zaloga pa zagotovo operna koprodukcija Verdijevega *Otella* v sodelovanju s SNG Opera in balet Ljubljana, ki bo premierno uprizorjena 21. januarja, umetniki pa že vadijo pod dirigentskim vodstvom Jaroslava Kyzlinka in režiserja Manfreda Schweigkoflerja, ki pri naših ustvarjalcih velja za človeka, s katerim je vedno prava radost sodelovati, tako da je razpoloženje na vajah izvrstno. Neznansko pa se veselim tudi gostovanja *Macbetha*, ki v režiji Bretta Baileyja prihaja k nam 23. februarja iz Južnoafriške republike. Predstava po Verdijeve operni predlogi je čudovita, izjemno doživetje, ki je evropsko občinstvo navdušilo v Londonu in drugih evropskih prestolnicah, in sicer *Macbeth* iz osrčja Afrike, kjer se zgodba dogaja, česar ne doživimo prav pogosto, dokazuje pa, da Shakespeare lahko izvrstno korespondira z različnimi kulturami.

Nehvaležno vprašanje, a vseeno: ali obstaja slovenski avtor, ki zajema z isto kakovostno žlico kot Shakespeare?

Težko je kogarkoli primerjati ravno s Shakespearjem. Na različnih področjih umetnosti imamo Slovenci tudi med sodobniki kar nekaj avtoric in avtorjev s pomembnih evropskim dometom, verjetno pa potrebujemo časovno distanco, ki v umetnosti pogosto šele post festum pokaže pravi domet. V umetnosti je namreč zelo zanimivo, saj včasih prihaja tudi ponovnega odkrivanja že pozabljenih umetnin, ki se za pomembne izkažejo šele po daljšem obdobju od nastanka, medtem ko blišč marsikaterega dela, ki v času nastanka igra pomembno vlogo v umetnosti in družbi nasploh, po časovni distanci tudi za vselej zbledi.

Sofoklej, Shakespeare, Beckett. Trije različni ustvarjalni velikani, tri različna zgodovinska obdobja, tri obdobja človeškega razvoja ... Tako različni, pa mogoče ravno zato: v kakšnem vrstnem redu so na vašem osebnem spisku priljubljenosti. Zakaj?

Antika mi je zelo blizu, vendar Evripid bolj od Sofokleja. Morda zato, ker sem se kot komparativistka in germanistka veliko ukvarjala z Medejo kot žensko, ki se osvobodi spon patriarhata. Pozneje sem diplomirala z nalogo, ki se je ukvarjala z motivom Medeje v dramah Heinerja Müllerja. Shakespeare in njegove sodobne izpeljave, tudi na filmu in ne le v gledališču, so mi vselej v navdih. Morda mi je najbolj tuj Beckett, sicer genialen avtor, vendar pa zelo uspešnih predstav po njegovih predlogah v resnici nisem videla prav dosti. Morda je šlo le za nesrečno naključje.

Nazaj k Shakespearju: pesnik ali dramatik, kateri vam je bližje?

Čeprav so Shakespearjevi soneti vsekakor vrhunska in sofisticirana poezija, mi je bliže kot dramatik, saj sem človek gledališča, drame pa že implicirajo tudi neskončno paleto možnosti gledaliških uprizoritev. Blizu so mi tudi sodobne interpretacije Shakespearja, denimo *Stroj Hamlet* Heinerja Müllerja iz leta 1977, ki je kratko, vendar mogočno besedilo, za katerega se zdi, da prav vsak stavek v njem obeta gledališko uprizoritev zase. Besedilo vsebuje tudi prečudovit Ofelijin monolog, ki si ga rada recitiram v izvorniku, saj tako fenomenalno zveni; ženska, ki je reka ni vzdržala, ženska na vrvi, ženska s prerezanimi žilami utripalnicami, ženska, oblečena v svojo kri, na njenih ustnicah sneg ...

Najljubše tri drame?

Macbeth, *Romeo in Julija*, *Sen kresne noči*.

Kaj bi bilo drugače, če ga ne bi bilo?

Umanjkala bi čudovita, neverjetno konsistentna matrica, ki nam pomaga razumeti in razbrati kaotičnost življenja in sveta. Hkrati pa opozarja na nespremenljivost naših najglobljih in usodnih nagibov.

Še za konec. Prvi in zadnji citat, ki vam pade na pamet, ko vam kdo omeni ali se spomnite na mojstra?

»Nekaj gnilega je v deželi Danski.« ■

ZVOČNI MEDIJSKI PAKETEK

Če sodite med ljudi, ki se od vseh stvari najraje pogovarjajo o kulturi, se boste s t. i. podcasti v prihodnosti počutili podobno na domačem terenu, kot se počutite med obiskom literarnega večera, branjem kulturoloških esejev ali brskanjem za kulturnimi vsebinami v dnevnem časopisu.

ŽIGA VALETIČ

Beseda *podcast* je v slovenščini deležna malce nerodnega prevoda »poddaja«, saj nas ta izraz bolj asociira na igre z žogo kot pa na sproščeno debato o resnih témah, na pogovorno oddajo, torej, ki je bila posneta, naložena na svetovni splet in zdaj tiči zalepljena v eno od njegovih pajčevin. Zaradi predpone pod- »poddaja« zazveni manj vredno, neresno, alternativno oz. pod nivojem, kot takšno pa jo uveljavljeni mediji v Sloveniji za zdaj tudi dojemajo. Če beseda *cast* v grobem pomeni »navreči«, *broadcast* pa »predvajati«, nas etimologija angleške besede pod privede do »lupine«, »ohišja« ali »pokrivala«. Posamezen *podcast* je torej sklop pogovornih oddaj, ki jih združuje tematska lupina oz. krovno vsebinsko ogrodje.

Glavna značilnost spletnih pogovornih oddaj je njihova komunikativnost, saj nam vsebine posredujejo na sproščen in, vsaj navidezno, neformalen način. Prijateljske razprave o aktualnih fenomenih si največkrat ne postavljajo strogih časovnih okvirov, tega jim niti ni treba, in v tem se *podcasti* bistveno razlikujejo od radijskih oddaj; razprava pač traja, kolikor traja – pol ure, uro, dve uri, dokler pač tečejo jeziki ali se ne oglasi mehur. Vse skupaj spominja na okroglo mizo ali pa obšankovski klepet, le da so sodelujoči praviloma artikulirani in v dotični temi bolj podkovani od bifejskih strokovnjakov. Pravzaprav vse pomembnejše *podcaste* poganjajo in v njih sodelujejo razpravljavci z medijsko in intelektualno kilometrino: novinarke in novinarji, pisateljice in pisatelji, raziskovalke in raziskovalci ...

Podcasti so, vsaj v svetu je tako, nekaj tega pa smo zagnali tudi pod Alpami, posvečeni vsem mogočim tematikam: nogometu, zgodovini, znanosti, tehnologiji, humorju, partnerskim odnosom, ekonomiji, politiki in, navsezadnje, kulturi. Ena od senzacij je tudi resničnostni kriminalni *podcast* z naslovom *Serial*, ki se v celotni sezoni (dvanajst

VSE SKUPAJ SPOMINJA NA OKROGLO MIZO ALI PA OBŠANKOVSKI KLEPET, LE DA SO SODELUJOČI PRAVILOMA ARTIKULIRANI IN V DOTIČNI TEMI BOLJE PODKOVANI OD BIFEJSKIH STROKOVNJAKOV. PRAVZAPRAV VSE POMEMBNEJŠE PODCASTE POGANJAJO IN V NJIH SODELUJEJO RAZPRAVLJAVCI Z MEDIJSKO IN INTELEKTUALNO KILOMETRINO: NOVINARKE IN NOVINARJI, PISATELJICE IN PISATELJI, RAZISKOVALKE IN RAZISKOVALCI ...

delov) posveti enemu samemu zločinu brez pravega epiloga, v oddaji pa sodeluje plejada ljudi, ki so tako ali drugače povezani z žrtvijo. Spletne pogovorne oddaje gredo korak dlje od blogov in vlogov (videoblogov), kjer razpravlja (ali razkazuje svoje podvige) ena sama oseba, dlje pa gredo lahko tudi od spletnega mnenjskega *driblinga*, kjer drug drugega dopolnjujemo, kritiziramo ali hvalimo in kjer vedno preži nevarnost *trollovstva*.

V Sloveniji za zdaj poznamo tri portale, ki skrbijo za svežo dobavo *podcastov*, to so Metina lista, Apparatus in Marsowci. Metina lista, ki jo nekako posebejla novinarka Nataša Briški, ponuja tri *podcaste*. Na *Metamorfozi* (trenutno je posnetih osem oddaj) razpravljajo o biologiji organizmov, na *PHoDcastu* (#38) predstavljajo lik in delo slovenskih doktoric in doktorjev znanosti, medtem ko je *Metin čaj* (#70) najmanj hermetičen in posledično tudi najbolj razpršen *podcast*, kar pomeni, da tematizira in predstavlja različne ljudi, projekte, razmisleke in stališča. Po navadi imamo opravka s spletnim intervjujem, ki ga občasno vodi pa dva novinarja, poleg Nataše Briški še Aljaž Pengov

Bitenc, znan po spletnem vzdevku pengovsky.

Najbolj aktivni pri ustvarjanju *podcastov* so pri Apparatusu, kjer v nekaterih temah po desni prehitvajo tudi veliko bolj resne medije. Osnovni *podcast Apparatus* (#116), ki ga vodi motor celotnega projekta Anže Tomić, prinaša intervjuje z zanimivimi in prodornimi ljudmi različnega kova, podobno pa počne tudi oddaja *Podrobnosti* (#53), kjer Anžetu pomaga košarkar Boštjan Nachbar. Končno sledita *podcasta*, ki se odmikata od golih intervjujev in si dajeta opraviti s popularno umetnostjo. V *Glavah* (#70) Anže Tomić, Boštjan Gorenc - Pižama in gosti »pametujejo o dobrih filmih, dobrih serijah in odličnemu Billu Pullmanu«; v zadnji oddaji o filmu *Vojna zvezd: Sila se prebujata* se jima na primer pridruži režiser in scenarist Matevž Luzar, na splošno pa je stvar zastavljena precej lahkotno. Prav film in televizija sta najbolj zastopani kulturni veji med *podcasti*, tako na Apparatusu najdemo v tem trenutku najboljšo spletno oddajo *FilmFlow* (#37), kjer mnenja o filmskih rečeh stresa štiri kritičarke in filmske aktivistke mlajše generacije: Bojanaregar, Ana Šturm, Maja »Willow« Zupanc in Maja Peharc. In zapišejo: »Pogovor teče o najboljših filmih, ki jih (ni)ste videli, pa o popkulturi, pa o lajfu.«

Kljub razširjenim domnevam, da javnost niti ne potrebuje poglobljenih filmskih razmislekov, češ da se kot kulturni kompas obnesejo že običajni piarovski teksti, ocena na IMDb in spletne klepetalnice, se je hkrati pokazalo, da se obilju kulturne ponudbe navkljub vedno več ljudi obrača k zaupanja vrednim mnenjem poznavalk in poznavalcev. To niso nujno novinarji v obstoječih revijalno-časopisnih okvirih, temveč tudi blogerji in, kakopak, mlade sile, ki poganjajo spletne pogovorne oddaje. Pred dvema letoma je zamrla brezplačna revija *Premiera* in njeno vlogo so si delno razdelili pamfleti kinoprikazovalcev ter internet. Zato se oddaje, kakršni sta *FilmFlow* ali tudi *Kinostop* (#9), ki ga na portalu Filmstart prav tako ustvarja skupina mladih zanesenjakov, kažejo kot prelomne na več ravneh, ponazarjajo namreč možno nadgradnjo in dopolnilo tiskanim medijem, ki še vedno doživljajo zaton.

Podcastom izrazito podobna je denimo videokolumna, ki se je prijela in časopisu *Delo* prinaša novo tehtnost: v mislih imam tedenske družbenopolitične pogovore med sodelavcema Janezom Markešom in Alijem Žerdinom. Takšnih projektov bi lahko bilo bistveno več, toda brez vlaganja in modernizacije do novega nagovora potencialnih bralcev in privrženecv nekega medija ne bo prišlo. Na drugi strani sodi med najbolj priljubljene literarne *podcaste* prav *Guardianova* spletna pogovorna oddaja o knjigah, ki se odvija bolj vsakdanje kot smo vajeni, torej manj intelektualistično, manj

resnobno. Do neke mere je ta *podcast* podoben naši televizijski oddaji *Knjiga mene briga*, razlika pa je seveda v tem, da je statična slika povsem odvečna (televizija ima potencial za več kot govorjenje), pa tudi v tem, da britanski *podcast* ne gradi samo na hermetizaciji, temveč tudi na popularizaciji literature in knjig.

Enega redkih, če ne celo edini *podcast* o knjigah najdemo pri nas na portalu Marsowci, imenuje se *Membranje* (#17), zanj pa skrbi novinar Lenart J. Kučić. Soliden poskus, ki za zdaj nima dovolj trdne konceptualne zasnove in v širšem smislu še ne more doprinesiti k razvoju knjižnega področja. Čudi torej, da se vplivnejše »literarne postaje«, kot so AirBeletrina,

LUD Literatura, Književni listi, EMKA, Bukla, ali pa prireditveni centri (npr. Trubarjeva hiša literature) še niso odločili zakorakati na odprto polje *podcastov*. Kdor bo tja zakorakal najbolj resno in temeljito, bo brez dvoma narekoval delček prihodnosti.

Poznamo tudi nekaj manjših *podcastov*, do novembra 2015 na primer beležimo več posnetkov Izaka Koširja na portalu Torex ob petih pod naslovom *Torpedo*, toda *podcasti* nikakor niso samo stvar podtalja. Javni mediji, kakršen je zavod RTV Slovenija, sodijo med največje producente spletnih vsebin. Med najbolj priljubljene *podcaste* v Veliki Britaniji med drugim spada *Friday Night Comedy* (BBC), ki je šolski primer dobre medijske strategije za ohranjanje

in privabljanje občinstva. Tudi naš RTV ustvarja mogočen interaktivni multimedijški portal (MMC), toda nekatere od posnetih in konceptualno bolj izdelanih radijskih oddaj bi lahko zapakiral bolj domišljeno, lažje dostopno in nasploh bolj spletogenično.

Ob začetnem navdušenju nad to novo obliko medijskega paketa se je seveda treba tudi vprašati, ali v poplavi medijskih kanalov premoremo ne le prostor, ampak predvsem čas za *podcaste*. Navsezadnje se je o kulturi lepše pogovarjati s prijatelji v živo. Na računalniku ali v slušalkah prav tako raje prisluhnemo glasbi, ki je dandanašnji dostopna vsa in povsod, kot pa prostodušnemu čebljanju o vesolju, življenju in sploh vsem. In seveda, *podcast* se delno zažira tudi v žive dogodke, v javne tribune, v predstavitve knjižnih del, v knjigarniške pogovore in salonske razprave z občinstvom. Pa vendar so se *podcasti* marsikje po svetu izkazali za kakovosten način nagovora spletne javnosti, predvsem kadar želijo tiskani mediji pozornost z interneta preusmeriti nase (in pokazati, da so sodobnim vsebinam kos tako in drugače). Izkazali so se za koristne v primerih obravnave vsebinske niše, ki bi potrebovala redno nego, pa je zaradi tehničnih in finančnih omejitev drugače ne more dobiti. In izkazali so se za način, kako bi lahko ustanove, ki delujejo v javnem interesu – pri čemer nikakor niso izključeni zasebni porabniki proračunskega denarja – še bolje služile prav javnemu interesu. Če se naštetih pozitivnih vidiki še vedno berejo kot višja matematika ali znanstvena fantastika, pa verjetno ne bo več dolgo tako. ■



ZDRUŽEVANJE (NA VIDEZ) NEZDRUŽLJIVEGA

Malijski veščak na kori Ballaké Sissoko in francoski čelist Vincent Ségal konec meseca prihajata na največji oder Cankarjevega doma.

IČO VIDMAR

Srečanje afriške in evropske glasbene tradicije ni novo. Novejše pri srečanjih, kjer so glavni nosilci glasbeniki, je resnično sodelovanje med njimi, skupno ustvarjanje. Ni lepšega od tega, ko glasbeni veščini na glasbilih, ki imata vsako posebno simbolično težo v različnih glasbenih tradicijah, združita glasbenika s posluhom za skupno igro. Takrat pride do pretoka in sinteze idej iz bogatih zalog in oblikovanih izvajalskih konvencij, ki jima pripadata, a ju hkrati tudi nadgradita, zavijeta z utrjenih poti.

Zamislimo si duet zahodnoafriške harfe kora in violončela. Na misel pride marsikaj, tudi pomislek, da zaradi različnih akustičnih značilnosti, načinov učenja glasbil, tonskih sistemov, železnega glasbenega repertoarja in njunih zakoreninjenih vlog v dveh glasbenih kulturah predstavlja nekaj nezdržljivega. Tak zadržek graciozno odrineta v stran malijski veščak na kori Ballaké Sissoko in francoski čelist Vincent Ségal.

Njuna glasbena dogodivščina in prijateljstvo trajata deset let, prvi skupni album sta objavila leta 2009 s pomenljivim, zelo evropskim »klasičnim«, a navsezadnje primernim naslovom – *Chamber Music* (Komorna glasba). Sissoko in Ségal bosta nastopila 21. januarja v Cankarjevem domu v okviru ciklusa Glasbe sveta, kar bo imenitna priložnost za preverjanje združevanja navidezno nezdržljivega.

Dvojec je lani – ponovno v malijskem glavnem mestu Bamaku, največ na Sissokojevem domu – posnel nov album, *Musique de nuit* (Nočna glasba), ki pa je tematsko že



NI LEPŠEGA OD TEGA, KO GLASBENI VEŠČINI NA GLASBILIH, KI IMATA VSAKO POSEBNO SIMBOLIČNO TEŽO V RAZLIČNIH GLASBENIH TRADICIJAH, ZDRUŽITA GLASBENIKA S POSLUHOM ZA SKUPNO IGRO. TAKRAT PRIDE DO PRETOKA IN SINTEZE IDEJ IZ BOGATIH ZALOG IN OBLIKOVANIH IZVAJALSKIH KONVENCIJ, KI JIMA PRIPADATA, A JU HKRATI TUDI NADGRADITA, ZAVIJETA Z UTRJENIH POTI.

pestrejši, saj med drugim seže tudi po sofisticirani priredbi brazilske sambe. Kakor je povedal Ségal, je bilo prevroče, da bi muzicirala podnevi, album sta snemala pod zvezdami na terasi harfistove hiše. Poleg tega se je od njunega prvega snemanja v studiu pop zvezdnika Salifa Keite v Maliju dogajalo preveč drugega: vojna na severu države, uboji, državni udar, francoska vojaška mirovna operacija, parlamentarne volitve pod mednarodnim patronatom. Spokoj, ki veje iz njune glasbe, je v popolnem nasprotju z družbenim nemirrom in strahom pred razpadom v tej veliki zahodnoafriški državi ob reki Niger. Novice pravijo, da se je zaradi tega v Bamako preselilo veliko glasbenikov s severa, kjer so islamske skupine prepovedale igranje glasbe. To je popolna blaznost, prepovedati glasbo v družbi, kjer je neločljivi del vsakdanjega življenja; je v nasprotju z islamom, kakršnega so gojile generacije in z njimi znameniti glasbeniki, kot je bil Ali Farka Touré.

Ballaké Sissoko je v Ljubljani nastopil že lani kot član tradicionalne griotske zasedbe velikega malijskega pevca Kasseja Madyja Diabateja. Pozornim proučevalcem zahodnoafriških godb ni ušla posebnost griotske (»džélijske«) glasbene tradicije različnih mandejskih etničnih skupin, razprostranjenih v Maliju, Gvineji, Burkini Faso, Gambiji in Senegal. Ravno svetovljanski grioti so ohranjali in prenašali bistveno v starih tradicijah, ki so jih hkrati integrirali v mednarodno glasbeno govorico. Zato so ostali tako posebni v sodobnem glasbenem svetu, ki ga je v Zahodni Afriki zaznamovalo redčenje lokalnih dialektov ali pa povsem brezsramna organizacija

srečanj glasbenikov z različnih koncev sveta z njimi brez kakršnega koli poglobljanja ali vsaj poskusa razumevanja njihovega izročila. To resnici na ljubo velja za precej velik del produkcije v polju *world music*.

Toda griotom, stari dedni kasti glasbenikov, je ne glede na številne spremembe njihovega položaja v družbi in glasbenem življenju vseeno uspelo ohraniti kontinuiteto in integriteto lastnega glasbenega jezika, četudi se ta odvija v sodobnem snemalnem studiu v Parizu, v elektrificiranem modernem orkestru, kjer je v času po neodvisnosti novih držav vlogo pokrovitelja prevzela država, v današnjih klubih v Bamaku, kjer igrajo za mešanico tujih obiskovalcev in domačinov. Razlika glede na stare čase je geografska. Če so včasih potovali od vasi do vasi in z glasbo prenašali modrost, komentar, ustno zgodovino, peli hvalnice veljakom, se danes večinoma gibljejo od enega svetovnega mesta do drugega in nazaj domov, če se zaradi hudih razmer doma niso nastanili kar v enem izmed njih. V devetdesetih letih je bil glavna lokacija Pariz, deloma tudi London in severnoameriška mesta.

Sissoko doma in v tujini velja za virtuoz na kori, tej fascinantni, izjemno lepi 21-strunski harfi s kalabašem kot resonančnim telesom in nežnega, mehkega zvena strun. Prihaja iz griotske družine. Bil je napol samouk, napol pa v uku v šoli slavnega očeta, griota (džélija) Madija Sissokoja in tudi član nacionalnega instrumentalnega ansambla, v katerem je pozneje kot najstnik zamenjal očeta. Muziciral je tudi v priljubljenih električnih bendih kitaristov (orkestrih po francoskem poimenovanju). Njegova glasbena pot je podobna tisti drugega izjemnega korista, bratranca Toumanija Diabateja, ki je nadaljeval in moderniziral izročilo očeta, virtuoz Sidikija Diabateja, ki je koro osamosvojil in jo z osupljivo improvizacijsko žilico naredil za solistično koncertno glasbilo, kjer je do izraza toliko bolj prišel vpliv islamske, arabske kulture s poudarjenimi ornamentami in zapletenimi figurami.

Oba sinova slavnih očetov sta pripadnika nove generacije harfistov, ki so dodatno modernizirali koro, glavnim štirim uglasitvam sta dodajala nove in jih tudi prilagajala evropskemu tonalnemu sistemu, kar je bila deloma zahteva igranja harmonij v popularnih orkestrih kitaristov, nekdanjih izvajalcev na lutnjo kone, ki je bila del tradicionalnega griotskega ansambla. Ravno džéliji so zaradi svojega družbenega statusa in spreminjajočih se pokroviteljskih razmerij lažje sprejemali tuje vplive, medtem ko sta negriotska lovska in bobnarska godba ostali bolj zavezani tradicionalnim funkcijam in oblikam. Paradoks je bil torej ta, da je posvečena kasta glasbenikov, institucionaliziranih prenašalcev ustne tradicije, po svoje podlegla zahodnim vplivom oziroma se

jim je odpirala bolj kot drugi segmenti glasbenih kultur Zahodne Afrike. Toda obenem je ostala zavezana sofisticiranemu glasbenemu sistemu griotov, ki je (bil) odvisen od njihove širše vpetosti v mandejsko družbo, medsebojno prežemanje tradicij in njihova številna zavračanja, posledica česar je vztrajnost

kulturnih oblik in njihovo dinamično spreminjanje.

Na te probleme v svojih razpravah o predstavljanju afriške glasbe opozarja ganski muzikolog Kofi Agawu: pomemben vidik kolonizacije Afrike je bila tudi kolonizacija afriške glasbe. Funkcionalna tonalnost je bila kolonizirajoča sila v Afriki, evropska tonalnost je spremljala »t. i. civilizacijsko poslanstvo v Afriki« od prvih začetkov prodora Evropejcev na afriška tla prek krščanskih himen in hvalnic, glasbo za ples v plesnih dvoranah. Vse te glasbene oblike so kot del oblačila modernosti gradile iz tonalnih temeljev. Medtem ko danes vsi prevprašujejo vidike evropske zapuščine na afriških tleh – v širših kulturnih zadevah, v zvezi z jezikom, s političnim in izobraževalnim sistemom – so manj pozornosti posvečali stalnemu in vztrajnemu vplivu funkcionalne tonalnosti in z njo zadržano bogastva in potenciala domačinskih oziroma predkolonialnih afriških tonalnih virov. Agawu trdi, da zato vsak resen program dekolonizacije, ki zanemara preobrazbo afriške glasbene zavesti s prodorom evropske tonalnosti ali spregleda dejstvo, da so številni sodobni Afričani ostali zaprti v ječi tonalnosti, ne more doseči svojega končnega osvoboditvenega cilja.

Ozrmo se še na manj poudarjeno evropsko stran. Tudi tam (tu?) ni nič samoumevnega, vnaprej danega, kljub domnevni trdnosti in institucionalni moči. Zgled je ravno glasbena pot Ségala. Je klasično izobraženi violončelist, ki je osvojil večino in konvencije na glasbenih izobraževalnih ustanovah zahodnega sveta, služboval je v opernem orkestru, nato pa se odločil, da prestopi v druge glasbene svetove, popularne in manj popularne, tudi eksperimentalne. To pomeni, da je moral širiti tehnike igranja, se posvečati obdelavi glasbila, ki je podobne starosti kot afriška kora (na prelomu 17. in 18. stoletja), in z njim negovati druge vidike, če je hotel muzicirati z brazilskimi glasbeniki, elektrofoniki, pop zvezdnikom Stingom ali Cesario Evoro. Tudi sam je moral zavestno zapuščati izoblikovani teren in se spustiti v drugačno glasbeno igro.

Duet Ségala in Sissokoja ne bo naše prvo vrhunsko evropsko srečanje z afriško koro. Na blejskem festivalu Okarina sta leta 2014 krasno nastopila klasična harfistka, Valižanka Catrin Finch, in senegalski korist Seckou Keita. Dobrodošli v svetu ubiranja strun, nežnih harmonij, a tudi begavih melodij zamaknjenih poudarkov in zrnatosti, ko evropsko in afriško glasbilo zamenjata predpisane vloge in – zadihata. ■

FRAGMENTI ČASA

Nicolas Jaar je tik pred novim letom presenetil z novim zvočnim izdelkom – enourno opero, ki jo lahko »ujamete« tudi na *podcastu RA 500* (2015-12-28).

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Koje čilski skladatelj elektronske glasbe Nicolas Jaar v sklopu projekta Darkside skupaj s kitaristom Davom Harringtonom pred dvema letoma objavil album *Psychic*, se ga je polastila dokaj cinična oznaka oziroma manjvrednostna prisposoda. Za vse tiste, ki so z malo manj blago naklonjenostjo spremljali njegov glasbeni opus, je Jaar postal avtor t. i. »Dire Straits disca«. Glavni krivec ali razlog za takšno rezoniranje njegove glasbe je bila (so)uporaba električne kitare, ki skozi Harringtonove prste ni spolzela kot nadomestek Jaarovemu elektronskem vzdušju, temveč se je na omenjenem albumu integrirala kot nenadomestljiv del glasbene celote. Kdor je poznal Jaarov dotedanji koncertni program, je bil še kako seznanjen z vlogo Dava Harringtona v njem. Navsezadnje celoten Jaarov glasbeni nauk sloni na nenehnem prepletu elektronsko pogojenih sozvočij in analognem glasbenem instrumentariju, ki se kot razmejivna imaginacija na daljnem obzorju pretaka v avtorjevo predstavo o glasbi svetov.

Da je bila slednja močno prisotna v njegovem glasbeno-izobraževalnem odraščanju, se ima Jaar zahvaliti predvsem svojim čilskim koreninam, ki so tega mladega, petindvajsetletnega glasbenika, ki živi v New Yorku, izstrelile v orbito elektronske glasbene sce-

ne. Toda v nasprotju s svojimi vrstniki in sodobniki se je Nicolas Jaar že v izhodišču elektronskega skladanja vzpostavil kot avtor t. i. spevne elektronike.

Elektronska glasba, ki jo je podpisal na svojem studijskem prvencu *Space Is Only Noise*, ni bila le poligon razkazovanja raznorodnih praks znotraj glasbenega žanra, temveč fascinantno zvočno-lirično glasbeno delo, ki je prekipevalo od sporočilnosti in zavzemanja za človeška in človekoljubna stališča znotraj ponorelega sveta. Njegova eksperimentalna nota se je slišala kot samoumevna impresija z novodobno politiko in kulturo plesa, pri kateri je bilo očitno, da Nicolas Jaar poskuša s svojim kozmopolitskim nazorom nagovarjati čim širše in še dlje kot drugi. Zato so bili najbrž vsi tisti, ki niso dojel kitariskega zvoka v projektu Darkside, tisti, ki niso prikimali njegovi psihofizični soodvisnosti od aktualnega trenutka, in vsi, ki jim gre sobivanje njegove glasbe v intimnih malih prostorih in velikih množičnih plesnih avditorijih na živce, nemalo presenečeni, ko se je lani oglasil z albumom *Pomegranates*. Gre za dokaj nenavadno zgodbo o skladanju ali skladateljsko zgodbo s ključem, ki ima opraviti tako z avtorjevo fikcijo kot tudi s fikcijo kot tako.

Nekatere skladbe (*Survival, Near Death, Divorce, Shame*), ki so po svoji tematski konfiguraciji postajale obsesija mladega skladata-

lja, so namreč povsem slučajno postale okvir za širšo zvočno sliko. Če sem bolj natančen: za zvočno-gibljivo sliko. Legenda pravi, da si je Nicolas Jaar v studijski vnemi eksperimentiranja svojih novih zvočnih kulis na predlog prijatelja ogledal armenski film *The Color Of Pomegranates* (1969), ki ga je režiral Sergej Paradžanov. Tista univerzalna umetniška povezljivost, ki ne pozna razlik med časom in prostorom, se je v primeru Jaara, ki je med ogledom tega filma obnemel, izkristalizirala kot namišljen *soundtrack*. In zaradi avtorjeve želje, da celoten film postavi v kontekst svoje zvočne kulise, smo dobili izjemen zvočni celovečerec *Pomegranates*, ki skozi sinhronizacijo dvajsetih glasbenih miniaturnih predstavljaja Jaara kot skladatelja, ki presega vse namišljene meje t. i. »Dire Straits disca«. Še več! V devetdesetih minutah smo pričre gravitiranju arhetipskih klavirskih pejsažev v slogu Erica Satieja, ki se kot pogonsko gorivo zažirajo v konfigurirano gmoto zabeljenih basovskih linij in fino stkanih nalomljenih ritmov. Temu sila nepričakovanemu glasbenemu biseru je sledila tudi Jaarova naslednja glasbeno-filmska akvizicija. Tokrat skozi projektno sodelovanje pri glasbi za film *Dheepan* francoskega režiserja Jacquesa Audiarda, ki je lani presenetljivo slavil na filmskem festivalu v Cannesu.

Emotivna drama, umeščena v družbeno okolje Šrilanke, je bila slišati kot naravna

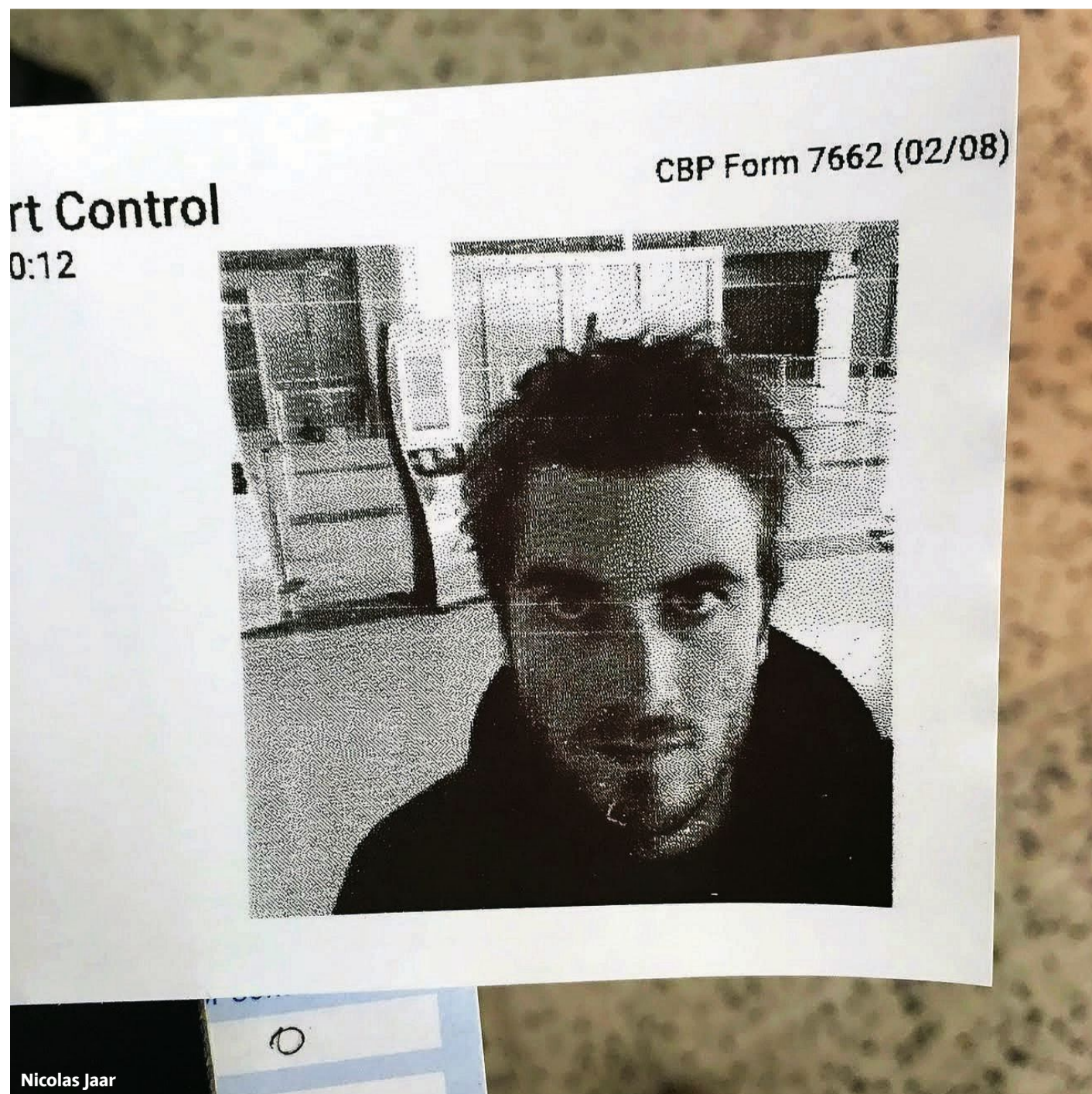
gradacija skladateljske logike in predstave o kozmični majhnosti človeka, ki se na vse mogoče načine poskuša otresti spoznanja, da je tisti bogaboječi hrup, ki ga ustvarja v življenju, le slaba imitacija tistega, kar prihaja iz veselja. Seveda si dovolim lastno čustvovanje s slišanim, ki ni nujno komplementarno z videnim. Navsezadnje je to tudi eden od razlogov za moje simpatije do glasbenega dela tega čilskega avtorja, ki je leto 2015 zaključil v najboljšem glasbenem slogu. Najprej nas je počastil s strukturalno izdajo *Nymphs II*, ki ji je sledil mini album *Nymphs III* z že antologijsko trinajstminutno skladbo *Swim* – »hommage« vsem tragičnim in neuspešnim emigrantskim poskusom, da zapustijo

RAZUMEVANJE SVETA V 21. STOLETJU, EMPATIJA IN ČLOVEKOLJUBJE NE SMEJO BITI RELIKT IZ ČASOV KITARSKE HEGEMONIJE. DOKAZ, DA SE LAHKO S KITARO ALI BREZ NJE DALEČ PRIDE, JE RAVNO NICOLAS JAAR.

vojna območja in preplavajo morja na poti do svobode. A da njegova minimalistično postrežena elektronska simfonija ne bi ostala le v domeni glasbenih sladokuscev in tistih, ki poskušamo plavati proti vetru v jadrnih globalnega rožljanja z orožjem, je v izteku leta poskrbel *Resident Advisor*. Ta kulturni, žanrski, družbeni in spletni mejnik, ki predstavlja gibalo elektronske glasbe na enemu mestu in v danem času, je pod jubilejno številko (*RA 500*) izdal t. i. podcaste izbranih elektronskih avtorjev, izvajalcev, didžejev. Med drugimi tudi Nicolasa Jaara, ki je za potrebe te okrogle *mixtape* RA številke v brooklynskem studiu posnel enourno elektronsko opero.

Morda se opera bere in sliši kot nekaj, kar je še vedno preveč pretenciozno za klasično obravnavanje glasbe, v kateri je popularna kultura zagotovo pomemben segment, a le dokler ne slišite Jaarove seizmologije čustvovanja za čas, ki ga doživljamo. *Podcast* je vsebinsko razdeljen na tri dele in je brez slišnih ali vidnih ponavljajočih se sekvenc. Vsaj v tistem jedrnatem, po pomembnosti najbolj izpostavljenem delu enournega krmiljenja, se je Jaar poskušal izogniti predvidljivosti.

To nikakor ne pomeni, da smo pričre skladateljski neprepoznavnosti. *RA 500* z Jaarovim podpisom vas bo popeljal skozi ljubezen in okoljevarstveno problematiko, da bi nam v tretjem delu nastavil zrcalo begunske problematike. Ko med ostalimi zaslišite a *cappella* skladbo Marcela Khalifa in Mahmouda Darwisha – *Ahmad Emerges From Ancient Wounds*, ki jo naplavlajo zvoki že omenjene Jaarove *Swim*, vam ni treba biti sinhrono povezani z današnjim časom, da bi začutili ganjenost, ki bo ob vsakem naslednjem poslušanju prešla v žalost in bolečino. O tem spregovori resnična kultura plesa, ki se kot nekoč v davnih osemdesetih postavlja v vlogo politike plesa. Razumevanje sveta v 21. stoletju, empatija in človekoljubje ne smejo biti relikti iz časov kitarske hegemonije. Dokaz, da se lahko s kitaro ali brez nje daleč pride, je ravno Nicolas Jaar. ■



ALMA ZA ZAČETNIKE

Vse, kar ste želeli vedeti o Almi Karlin, si lahko preberete v stripovski biografiji Marijana Pušavca in Jakoba Klemenčiča, ki je pred kratkim izšla pri Stripburgerju, prav lahko pa bi jo videli tudi v znameniti ameriški zbirki For Beginners.

IZTOK SITAR

Z izidom Gatnikove *Magne Purge* pri Škucu leta 1977 je slovenski (in jugoslovanski) strip dokončno izgubil svojo nedolžnost in odrasel, saj so ga brali večinoma intelektualci, hkrati pa je do takrat stigmatizirano vejo likovne umetnosti suvereno postavil ob bok etablirani kulturi. Novi status medija sta s pridom izkoristila tudi ljubljanska *Tribuna* in zagrebški *Studentski list*, ki sta dve leti pozneje skupaj izdala Marxov *Komunistični manifest* v stripu Rodolfa Marcenara. Čeprav je samo slovenska izdaja izšla v relativno visoki nakladi 5000 izvodov, je bila v hipu razgrabljena, saj stripa niso kupovali le srednješolci in študentje, ki jim je bil prvotno namenjen, pač pa tudi ali predvsem takratni *družbenopolitični* delavci, ki se jim seveda ni dalo brati zahtevnega in dolgočasnega Marxovega originala in so se raje prepustili čarobnim slikam italijanskega risarja in duhoviti adaptaciji izvirnega teksta nemškega filozofa. Študentski socialistični stripovski pok so slišali tudi v Beogradu, kjer seveda niso hoteli zaostajati za Ljubljano in Zagrebom, zato so se tudi mladinci iz SIC (Studentski informativni centar) odločili izdajati stripe. Ker pa temeljno delo marksizma, *Kapital*, še ni izšlo v tako priročni obliki, jim ni ostalo drugega, kot da izdajo – samega Marxa.

Leta 1976 je namreč pri majhni newyorški levičarski založbi Writers and Readers knjigarnarja Glenna Thompsona izšla biografija *Marx za začetnike* izjemno priljubljenega mehiškega karikaturista in striparja Riusa (Eduardo del Rio Garcia), znanega predvsem po ostrih satirah proti Katoliški cerkvi in ameriškemu imperializmu. *Carlito*, kot so strip poimenovali v njegovi domovini (kjer je izšel že leta 1972), je takoj postal uspešnica, že v sedemdesetih letih je bil natisnjen v milijonski nakladi in preveden v dvanajst jezikov, kar doletje ni uspelo nobenemu stripu za odrasle. Marx je sprožil plaz drugih *začetnikov*, od Lenina (1977), Freuda (1979) in Einsteina (1979), ki smo jih leta 1980 dobili tudi v srbohrvaškem prevodu, do povsem svežih življenjepisov naših sodobnikov, kot je, denimo, Barack Obama (2009). Do zdaj je izšlo več kot sedemdeset zvezkov, ki pa ne obravnavajo samo tako ali drugače zaslužnih mož in žena, pač pa nam tudi politiko, umetnost, ekonomijo in druge bolj ali manj duhamorne in težke teme predstavijo na razumljiv in neredko tudi duhovit način. Intrigantni zbirki For Beginners so sledile tudi nekatere druge založbe, denimo angleški Icon Books, ki je leta 1996 izdal izvrstno biografijo

Kafke izpod peresa staroste ameriškega in nasploh svetovnega *undergrounda*, Roberta Crumba, in ki smo jo desetletje pozneje lahko brali tudi v slovenskem prevodu. Seveda pa ni naključje, da so se pri Stripburgerju, kjer je knjiga izšla, odločili ravno za Crumba; tudi mladci iz omenjene revije, ki je začela svojo podzemno pot daljnega leta 1992, so se namreč prikobacali izpod njegovega *undergroundovskega* plašča, da legendarnega Kostje Gatnika, začetnika dotičnega žanra pri nas, sploh ne omenjam. Krog je bil tako sklenjen.

Pravzaprav bi lahko bil, če se lani ne bi pojavila biografija svetovne popotnice iz Celja, Alme Karlin, ki jo tako po obliki kot vsebini in obsegu lahko mirne duše postavimo ob bok ameriškimi *Začetnicam*. Sploh pa po intrigantnem izboru

jo je preživela na Norveškem in Švedskem, kajti Angleži so jo zaradi avstrijskega državljanstva imeli za *nezanesljivo*, se je po kratkem postanku v Celju poslovila od matere in se z zvesto Eriko (tj. pisalnim strojem), kovčkom, stotridesetimi dolarji in tisoč markami, kar za tak podvig res ni bil velik znesek, decembra 1919 odpravila v Trst.

S tem se konča uvodni del pred dolgim devetletnim potovanjem v stripovski biografiji scenarista in pisatelja Marijana Pušavca (1962), sicer Alminega celjskega rojaka in vnetega proučevalca njenega življenja in dela, saj se je z intrigantno svetovno popotnico kontinuirano ukvarjal kar petnajst let. Pušavec nas skozi kupe gradiva, od korespondence in neobjavljenih arhivskih člankov do njenih romanov in slovitega

tridelnega potopisa *Samotno potovanje, Doživeti svet in Urok južnega morja*, ki je doživel več ponatov in izšel v skupni nakladi več kot sto tisoč izvodov, suvereno vodi po poti od Južne in Severne Amerike prek Japonske in Kitajske do Avstralije in Tihomorskih otokov ter na koncu Indije, od koder se Karlinova decembra 1928 vrne v Evropo. Navkljub geografsko izjemno razgibanemu dogajanju ter množici prizorišč in anonimnih protagonistov, pri katerih bi manj večji pripovedovalec zlahka zapadel v opisovanje nepomembnih detajlov in izgubil nit zgodbe, pa je Pušavec, ki se je scenaristično kalil že pri Smiljaničevih *Hardfuckersih* in *Meksikajnarjih*, izvrstno opravil nalogo, saj se strip bere tekoče kot



portretiranke. Alma Ida Wilibalda Maximiliana Karlin, kot se je glasilo njeno polno ime (kar je že od daleč nakazovalo, da ni bila kakšno rdečelično kmečko dekle, ampak gospodična iz fine meščanske rodbine, kjer so doma govorili zgolj nemško, za kar pa seveda ni bila sama prav nič kriva), je bila izjemno zanimiva osebnost. Bolehno dekletce, katerega rojstvo je bilo že samo po sebi čudež (mama je bila namreč takrat stara skoraj petdeset let, to pa so leta, pri katerih se je včasih umiralo in ne rojevalo), je privekalo na svet 12. oktobra 1889 v Celju. Seveda si nihče ni mislil, da bo preživela; bila je *vodenoglavica* in zdravnik ji je »dal« največ pol leta, vendar je s svojo slo po življenju, vztrajnostjo in trmo postavila diagnozo na laž in se razvila v povsem normalno dekle. Navkljub temu pa je precejšen del mladosti preživela po raznoraznih klinikah, kjer so ji s srednjeveškimi metodami poskušali uravnati rami, ena je bila namreč malenkost višja od druge, kar je bolj motilo njeno mamo kot samo Almo, ki je sovražila klavstrofobične klinike in provincialno utesnjenost ter hlepela po svobodi in neodvisnosti.

Sicer pa jo je dominantna mati, s katero se nista ravno najbolje razumeli (v nasprotju z očetom, ki pa je umrl že pri njenih osmih letih), vzgajala v duhu vdane in ubogljive bodoče žene in gospodinje, saj je navzlic njenemu ne ravno lepemu obrazu in »švogotnemu« telesu menila, da bo dobra partija za možiteva, kar pa samosvoji najstnici ni padlo na kraj pameti. Veliko bolj sta jo zanimala risanje in pisanje pa tudi nadarjenost za učenje tujih jezikov ji je prišla zelo prav, ko je po šoli nadaljevala študij v Londonu in se preživljala s prevajanjem in inštrukcijami angleščine. Navkljub kopici ljudi, ki jih je spoznala v babilonski prestolnici ras, kultur in jezikov, od domačinov do eksotičnih tujcev, pa je bila precej osamljena in melanholična ter razočarana v ljubezni, kar je le še podžigalo njen notranji nemir in željo po svobodi, ki jo je gnala na pustolovsko pot okrog sveta. Po »veliki vojni«, ki

Zagor (kar je v tem primeru vsekakor kompliment). Hkrati se pronicljivo izogne komentarjem in vrednostnim sodbam, saj Almino zgodbo pripoveduje v prvi osebi, s čimer da stripu pečat avtentičnosti, ter spretno krmari med njenimi včasih malce rasističnimi in po drugi strani teozofskimi nazorskimi čermi.

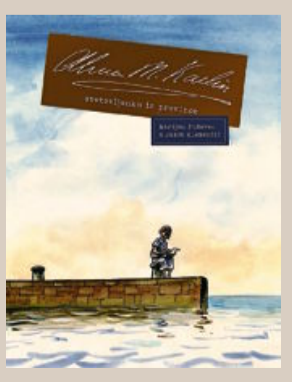
Nič lažjega dela ni imel Jakob Klemenčič (1968), zadolžen za likovni del biografije. Čeprav je že izkušen stripovski maček, ki od začetka sodeluje s Stripburgerjem, za katerega je narisal več izjemno zanimivih krajskih stripov in vtisnil slovenskemu *undergroundu* svoj pečat, pa je Alma Karlin njegov prvi celovečerec, kot bi dejali v filmskem žargonu. Klemenčič je že z začetniškimi stripi nakazal svojo bodočo usmeritev in obsedenost s čudaškimi, morbidnimi in degeneriranimi figurami ter mračno, klavstrofobično atmosfero, ki jo je pozneje samo še stopnjeval in preveva njegov celotni opus. Degeneriranih figur v tem stripu sicer ni ravno veliko, zato pa je toliko več temačnega kafkovskega vzdušja, ki je pisan na kožo Almini melanholiji in njenim pustolovščinam, prav tako pa tudi ostalim protagonistom, izrisanim v rahlo stiliziranem plastičnem slogu, ki ustvarja realen prostor in oblike z močnimi kontrasti in jasno izraženimi sencami v chiaroscuro tehniki, s katero Klemenčič mojstrsko nadgrajuje risbo. Figure so anatomsko korektne, z mestoma rahlimi anomalijami rok, ki pa niti niso moteče, prav tako je dobro izrisana pokrajina s pripadajočo arhitekturo (nekatero slike so prav fascinantne), kar je za potopisni strip skorajda nujno, in čeprav se podobe z razkošnimi pejzaži ne pojavljajo prav pogosto, nam kljub temu več kot uspešno pričarajo podobo potovanja.

Pušavec in Klemenčič sta z *Almo Karlin* postavila nove standarde v biografskem žanru, in prav nič čudnega ne bi bilo, če bi se strip nekoč pojavil tudi v angleškem prevodu v legendarni zbirki za začetnike. ■

MARIJAN PUŠAVEC,
JAKOB KLEMENČIČ:

**Alma M. Karlin,
svetovljanka
iz province**

FORUM LJUBLJANA, 2015,
164 STR., 10 €



ŽIVLJENJE DR. FRANCETA BUČARJA SKOZI OČI DELOVEGA NOVINARJA ALIJA ŽERDINA.

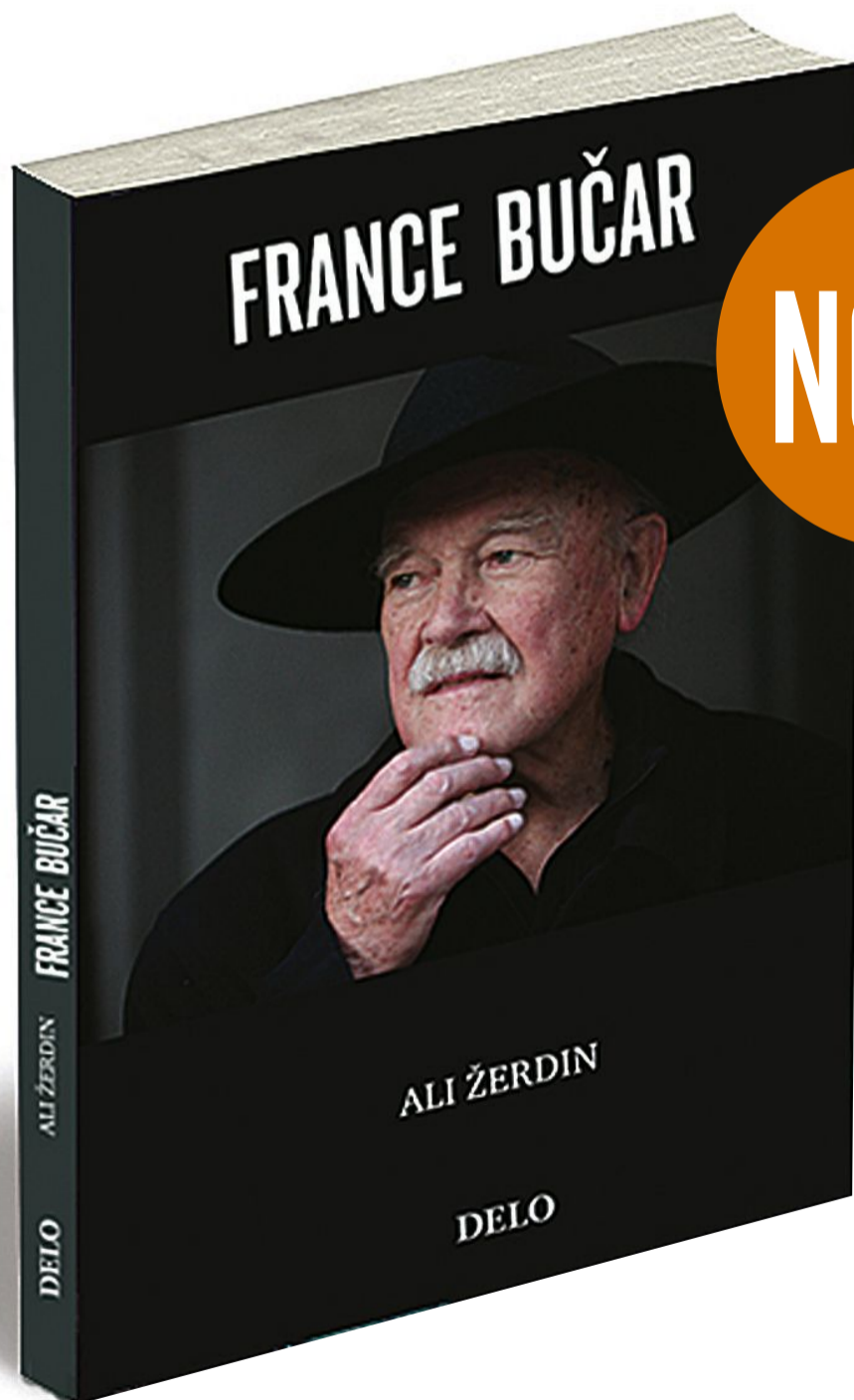
»Jabolko je gnilo,« se je prefektu pritožil dijak Škofovih zavodov.

»Ti nisi nič boljši,« mu je odgovoril prefekt.

Impulzivni dijak je jabolko vrgel v prefekta. Uspešno ga je zadel v hrbet.

Dijaku je bilo ime France. Pisal se je Bučar. France Bučar iz Bohinjske Bistrice.

(izsek iz knjige France Bučar)



NOVO

DELO

14,90 EUR*

Delo d.o.o., Dunajska 5, SI 1509 Ljubljana, 592804

Za dodatne informacije in naročila nam pišite na narocnine@delo.si
oziroma pokličite na brezplačno številko **080 11 99**.

* Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 4,37 EUR za Slovenijo. Ponudba velja do 15. 12. 2016 oziroma do razprodaje zalog.

POT DO POEZIJE FILMA

Ko je prejšnji teden tudi v domače kinodvorane vstopil novi, osmi celovečerec Quentina Tarantina, western *Podlih osem* (The Hateful Eight), smo dobili enkratno priložnost, da si pobliže ogledamo dve skrajnosti sodobnega Hollywooda.

DENIS VALIČ

Na eni strani kolosalni visokoproračunski spektakel trenutno najmočnejšega hollywoodskega studia, *Vojna zvezd: Sila se prebujata* (Disney), v katerem se udejanja silovita mašinerija filmske industrije, na drugi pa izraziti avtorski izdelek z obrobja, v katerem se udejanja svojski ustvarjalni genij enega najbolj vplivnih in samosvojih cineastov našega časa – Quentina Tarantina.

In ker sem *Vojni zvezd* posvetil že veliko besed, bom tokrat pozornost usmerili predvsem k delu še danes – ko je spomin na njegov siloviti, skoraj šokantni vstop v svet filma z začetka devetdesetih let pri večini najverjetneje že precej zbledel – enega najbolj prepoznavnih in hkrati svojskih ameriških filmskih ustvarjalcev sodobnosti. Tistega, ki je za mnoge še vedno tudi sinonim za ameriški neodvisni film, pa čeprav je bil le eden izmed mnogih, ki so svojo kariero začeli z vstopom v devetdeseta in s tem ameriškemu neodvisnemu filmu omogočili, da je v naslednjem desetletju doživel nekaščno renesanso, ero, ko so *indieji* tudi v Hollywoodu postali iskano blago. Še več, Tarantinov filmski slog, pa tudi njegov pristop k filmu nasploh, je bil tako radikalno drugačen od vsega, kar smo do takrat videli v ameriškem filmu, tako iskriivo inovativen, domišljen in preišljeno artikuliran, da se je izraz »tarantinovski« uveljavil ne samo kot pridevnik, s katerim označujemo njegovim delom podobne filme, pač pa tudi kot svojski žanr.

OBLIKOVAL JE SVOJ ŽANR

In prav v tem smislu gre razumeti tudi njegovo tezo, da sam pravzaprav že vso kariero snema »en in isti film«. Ob pogledu na njegov, sicer resda bolj skromni opus – v nekaj več kot dvajsetih letih ustvarjanja je Tarantino posnel »vsega« osem oziroma sedem celovečercer, saj dvodelni film *Ubila bom Billa* (Kill Bill: Volume 1, 2003; Kill Bill: Volume 2, 2004) sam šteje za enega – se nam ta misel zdi nadvse nenavadna. Poglejmo. Njegov celovečerni prvenec *Stekli psi* (Reservoir Dogs, 1992) – britanski filmski mesečnik *Empire* ga je v obdobju največjega navdušenja nad Tarantinovim izvirnim in inovativnim pristopom k filmu razglasil celo za najpomembnejši neodvisni film vseh časov, kar se zdi danes vendarle malce pretirano – je zgodba o ropu, ki se izjalovi. *Šund* (Pulp Fiction, 1994), film, s katerim je v Cannesu osvojil zlato palmo in dosegel mednarodno slavo, je bizarna zgodba o dveh plačanih morilcih in njunem šefu. *Jackie Brown* (1997) prinaša zgodbo o ženski, ki jo hoče trgovec z orožjem, za katerega opravlja prenose denarja, žrtvovati



Quentin Tarantino

TARANTINO NASILJA NI NIKOLI NE IDEALIZIRAL NE GLORIFICIRAL, KAJ ŠELE, DA BI GA MITIZIRAL ALI MISTIFICIRAL IN S TEM NAMIGOVAL NA NJEGOVO ZUNANJO, VEČNO UTEMELJENOST. PREJ NASPROTNO. POGOSTO GA STOPNJUJE DO TE MERE, DA JE ŽE PRAV KARIKIRANO IN S TEM NA NEKI NAČIN OSMEŠENO.

brez pomisleka, a se mu ta premeteno upre in z domišljenim načrtom prevara tako njega kot tudi policiste, ki so jo pred tem aretirali. Že omenjeni *Kill Bill* je stilizirano posvetilo vzhodnjaškimi kung fu filmom in pripoveduje zgodbo o nekdanji plačani morilki, ki se maščuje svojim kolegom. Omenimo še *Neslavne barabe* (Inglorious Bastards, 2009), njegovo prvo »zgodovinsko« delo (obravnavava dogodke med drugo svetovno vojno in sledi posebni skupini zaveznikov, katere naloga je bila čim bolj ekscesno in brutalno iztrebljati naciste) in *Djanga brez okovov* (Django Unchained, 2012), to zgodbo iz časa neposredno pred ameriško državljansko vojno, ki spregovori o nenavadnem prijateljstvu med osvobojenim sužnjem in lovcom na glave evropskih korenin.

Na vsebinski ravni se torej vsak Tarantinov film izrazito razlikuje od ostalih. Razlik pa je veliko tudi na formalni ravni, saj imamo opraviti s tako različnimi deli, kot so poklon kung

fu klasikam, svojska reinterpretacija t. i. blackplotation in gangsterskega filma sedemdesetih let, pa klasičnega vojnega filma, filma pregonov z avtomobili in ne nazadnje vesternov. Zakaj torej Tarantino govori o tem, da so vsa ta dela le različice enega in istega filma? In zakaj mu v tem pritrjuje tudi vse več kritikov oziroma poznavalcev njegovega opusa? Zato, ker ta dela premorejo veliko več elementov, ki v kontekstu njegovega opusa delujejo kot centripetalna sila, kot pa tistih, ki delujejo sredobežno. Te elemente, ki so pravcate stalnice njegovega filmskega ustvarjanja, najdemo tako na slogovni kot idejni ravni, tako v pripovednem načinu kot v temah in motiviki, ki so stalnice njegovih del. Tarantino jih uporablja tako dosledno, preišljeno, inovativno in artikulirano, da je pri tem vso kariero ne le vseskozi snemal en sam film, temveč je skoti ta proces izoblikoval tudi nov, povsem svojski in samosvoj žanr – tarantinovski film.

Sprva, sredi devetdesetih, ko je bila »tarantinomanija« na vrhuncu in si je skoraj vsak mlad (predvsem ameriški) režiser želel biti podoben Tarantinu, se je termin »tarantinovski« pojavljal predvsem kot pridevnik, s katerim so označevali dela, ki so bila povečini le bleda kopija izvirnika. Danes, ko se nad Tarantinom navdušujejo le še tisti, ki cenijo njegovo nespremenljivost, doslednost in vse očitnejšo zrelost (na začetku kariere je Tarantino priljubljenost gradil predvsem na ekscesnosti svojega pristopa; a če malce parafraziramo znano misel angleškega pesnika Williama Blaka, je Tarantino v drugi fazi svoje kariere z zlaganjem ekscesa na eksces zgradil nič manj kot »palačo modrosti«), pa je »tarantinovski« svojska žanrska oznaka, saj režiserjeva filmska osmerica predstavlja inovativni model sodobnega igranega filma, ki ga lahko opredelimo s sistemom »norm, konvencij, [ter] tematskih in formalnih zakonitosti«, kot pravi definicija žanra iz *Filmskega leksikona* (Modrijan, 1999).

TRENUTEK SAMOZAVEDANJA

Poglejmo torej, kateri so elementi Tarantinovega opusa, ki jih lahko združimo pod kapo enega, enotnega sistema norm, konvencij oziroma tematskih in formalnih zakonitosti. Charles Mcgrath, eden vodilnih ameriških poznavalcev Tarantinovega dela, je v svojem zapisu za *New York Times* izpostavil te stalnice Tarantinovega opusa: posebni koti snemanja in svojsko kadriranje ter izvirne pripovedne konvencije; skrajno in grafično, nazorno prikazano nasilje ter številni pokoli, med katerimi so prelite ekscesne količine krvi; nenavadna glasbena oprema filmov, ki ji Tarantino posveča posebno pozornost (tako kot tudi sicer zvočni podobi filma); nekonvencionalni in duhoviti dialogi, ki z rabo pogovornega jezika, obravnavo na videz povsem banalnih, trivialnih tem in vključevanjem značilnih premolkov dosežejo silovite čustvene učinke; delo s številnimi, v času nastanka filma že skoraj pozabljenimi igralci (ti v njegovih delih pogosto odigrajo svoje življenjske vloge), ki jim pridruži nekaj aktualnih zvezdnikov; enciklopedično poznavanje zgodovine filma in ostalih področij popkulture, ki se s številnimi referencami vpletajo v njegova dela.

Predvsem slednje je ena tistih značilnosti, ki jo je med vsemi sodobnimi cineasti prav Tarantino najbolj domiselno dodelal in izpopolnil. Seveda smo že v preteklosti poznali t. i. citiranje, nanašanje na posamezne avtorje ali njihove dela. Toda tako zavestno, dosledno in množično (ne nazadnje pa tudi tako tesno vpeto v sam avtorjev slog), kot so reference na filmsko zgodovino in popkulturo uporabljene pri Tarantinovem filmskem ustvarjanju, niso pri nobene drugem sodobnem cineastu. Spomnimo se denimo samo uvodne špice njegovega prvenca *Stekli psi*, kjer je Tarantino kot tiste, ki so mu pri delu nudili navdih in pri katerih je »kradel«, navedel tako različne avtorje, kot so Timothy Carey, Roger Corman,



Podlih osem

Chow Yun Fat, Jean-Luc Godard, Jean Pierre Melville, Lionel White in še nekateri drugi. Nič kaj drugače ni niti v samem filmskem dialogu, saj nas v film vpelje refleksija o takrat priljubljeni pesmi Madonne *Like a Virgin*; pozneje liki razpravljajo še o Leeju Marvinu, Tarantino pa se v filmu prikloni tudi stripovskemu liku Silver Surferju. Rekli bi lahko celo, da so Tarantinovi filmi nekako obsedeni s tem, da opozarjajo na neki trenutek samozavedanja, na svoje zavedanje mesta, ki jim pripada v kontekstu ameriške popkulture.

Nekateri poznavalci njegovega opusa, na primer Douglas Kimball Holm, avtor študije o Tarantinovem delu, ga – v nasprotju z Davidom Cronenbergom – označujejo za izrazito ameriškega avtorja. Cronenberg naj bi namreč predstavljal tisti tip filmskega avtorja, ki se pri svojem ustvarjanju bolj kot na filmsko zgodovino opira na literarno dediščino in lastno življenjsko izkušnjo. Zato naj bi predstavljal tisto vrsto cineastov, ki težijo k visoki umetnosti ali vsaj takem pojmovanju umetnosti, kot izhaja iz evropske duhovne tradicije. Nasprotno pa naj bi Tarantino v svojem pristopu k filmu utelešal enciklopedičnega ustvarjalca, avtorja, ki ima tako dober vpogled v zgodovino področja, da gledalec brez vsaj približno enako dobrega poznavanja področja in njegove dediščine preprosto ne more dojeti vseh nians njegovega dela.

»KRADE« TUDI SAMEMU SEBI

Navedimo samo nekaj primerov tovrstne referenčnosti Tarantinovih del. V več filmih (na primer *Stekli psi*, *Neslavne barabe*, *Ubila bom Billa*) se tako pojavlja posebni zvočni učinek, vojakov krik ob tem, ko je smrtno ranjen, imenovan *Wilhelmov krik* (Wilhelm Scream); prvič so ga uporabili leta 1951 v filmu *Oddaljeni bobni* (Distant Drums), nato pa je romal med arhivske zvočne učinke, po katerih lahko posežejo filmski ustvarjalci, kar je Tarantinovo svojsko posvetilo žanru vojnega filma. Omenili smo že, da se v *Steklih psih* pojavi poklon stripovskemu liku Silver Surferju. Pa vendar gre tu hkrati še za nekaj več: za Tarantinov poklon njemu ljubemu filmu *Breathless* Jima McBrida iz leta 1983, remaku Godardovega *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960). V McBridovi različici namreč glavni lik, ki ga igra Richard Gere, obsesivno prebira ta strip. Tarantini pokloni so pogosto tudi neposredni citati: tak je na primer kader iz *Šunda*, v katerem Marcellus (igra ga Ving Rhames), brutalni gangsterski šef, obrne glavo, da bi s pogledom ujel Butcha (Bruce Willis), ki ga je premeteno prevaral, a tudi rešil. Ta prizor je namreč skoraj identičen prizoru iz Hitchcockovega *Psiha* (Psycho, 1960; feni naj se kar lotijo iskanja). Omenili smo že reference iz Tarantinovih uvodnih oz. objavnih špic. Tu je še en zanimiv primer, ki kaže na njegovo enciklopedično poznavanje vsakovrstne avdiovizualne produkcije. V objavnih špicah filma *Jackie Brown* se Tarantino namreč posebej zahvali »hčerki Berta D'Angela« (Bert D'Angelo's Daughter). Če ne poznamo ameriške televizijske produkcije iz sedemdesetih

let, nam ta zahvala ne pomeni prav nič, saj bomo Berta D'Angela zaman iskali med živečimi avtorji ali igralci. Gre namreč za lik iz detektivske serije *Bert D'Angelo Superstar*, v katerem je imel naslovno vlogo Paul Sorvino. Tarantino se je torej zahvalil Sorvinovi hčerki, Miri Sorvino, ki je bila takrat tudi njegova partnerka.

A Tarantino je »kradel« tudi samemu sebi in svoje filme prepletal z referencami na lastna dela. Lep primer nam ponudi replika »OK ramblers, let's get rambling« (»Prav, klateži, gremo se klatiti«), ki jo slišimo tako v *Steklih psih* kot tudi v filmu *Od mraka do zore* (From Dusk Till Dawn, 1996), delu njegovega prijatelja Roberta Rodrigueza, za katerega je Tarantino spisal scenarij. Še bolj zanimiv primer pa nam ponudi film *Jackie Brown*. Spomnimo se prvega prizora v nakupovalnem središču, ko Max Cherry (igra ga Robert Forster) izstopi iz kinodvorane, gledalec pa pri tem sliši glasbo, ki spremlja objavno špico. To je namreč glasba, ki spremlja objavo filma, v katerem nastopa Max Cherry, torej filma *Jackie Brown*.

Čeprav Tarantino pravi, da vseskozi snema le en film, pa svoja dela vseeno deli v dve skupini oziroma dve vesolji. A ta delitev se zgodi izključno na tekstovni, scenaristični ravni, zato teh dveh tez ne gre obravnavati kot nasprotujočih si. Eno vesolje ustvarjajo tisti scenariji, kjer imamo opraviti predvsem s tovrstnim enciklopedičnim poigravanjem s pokloni in citati, vesolje »filma v filmu«, kot mu pravi Tarantino. Drugo vesolje pa predstavljajo scenariji, v katerih v ospredje stopijo zgodovinske ali družbene tematike. To vesolje je Tarantino poimenoval za vesolje »resničnejšega od stvarnega sveta«. V slednjega se uvrščajo zlasti poznejši, »zgodovinski« filmi, kakršni so pravzaprav vsi po *Neslavnih barabah*: torej še *Django* in *Podlih osem*. Seveda pa to ne pomeni, da med obema vesoljema obstaja globok prepad. Vsako Tarantinovo delo nosi značilnosti obeh vesolj, le da enkrat v ospredje stopijo značilnosti enega, drugič pa drugega.

OSMEŠENO NASILJE

Teško bi rekli, da filmi, kot sta *Stekli psi* in *Šund*, poleg enciklopedičnih referenc na zgodovino filma in popkulture ne premorejo nekih drugih, družbeno relevantnih uvidov. V obeh je na primer nadvse zanimiv Tarantinov odnos do nasilja in njegova reprezentacije. Za večino Tarantinovih del velja, da je v njih skoraj ekscenčna doza nasilja in da je to na trenutke že prav skrajno ter nadvse eksplicitno prikazano. Tovrsten pristop k obravnavi nasilja je pravzaprav ena od stalnic Tarantinovega opusa, ki obenem predstavljata enega glavnih očitkov nenaklonjenih kritikov: češ, v njegovih delih je polno skrajnega in nesmiselnega nasilja. A če je res, da je to nasilje skrajno, pa nikakor ne more biti res, da je nesmiselno oz. neutemeljeno. Vsaj v kontekstu njegovega opusa ne. Tarantino namreč nasilja ni nikoli ne idealiziral ne poveličeval, kaj šele, da bi ga mitiziral ali mistificiral in s tem namigoval na njegovo zunanjo, večno utemeljenost. Prej

nasprotno. Pogosto ga namreč tako stopnjuje, da je že prav karikirano in s tem na neki način osmešeno. Predvsem pa je vedno zamejeno v filmskem svetu, kjer edino najde svojo utemeljitev, saj je običajno izvedeno iz karakterja likov ali svojske, pogosto družbeno ali zgodovinsko pogojene situacije, v kateri se ti nahajajo (spomnimo se le na trojček njegovih »zgodovinskih« filmov).

Stalnic na slogovni, tematsko-idejni, pripovedni in vsebinsko-tekstovni ravni je seveda še več. Omeniti velja niz posebnih, svojskih kotov snemanja oziroma kadriranja, od t. i. *trunk shota* (subjektivne kamere iz prtljažnika avtomobila, usmerjene proti zunanosti oziroma tistemu, ki prtljažnik odpira) do *corpse shota*, poistovetenja gledalčevega pogleda s pogledom mrtveca, ki jih je vpeljal in najbolj dosledno uporabljal prav Tarantino. Ali pa t. i. *crash zooma*, nenaadnega približanja liku ali situaciji, h kateri želi preusmeriti gledalčevo pozornost. Njegov zaščitni znak je postal tudi njegov svojski način pripovedovanja zgodb. Tako Tarantino z namigi gledalca ne vodi v smer razrešitve zapleta, temveč ga povečini zavaja in usmerja v slepe ulice, nato, običajno v zadnji tretjini filma, pa mu ponudi ponovni ogled dela dogajanja, le da z druge perspektive, take, ki dejansko razkrije srž dogajanja. Na tekstovni ravni je nadvse zanimivo njegovo vztrajno problematiziranje in ironiziranje težnje po etičnih standardih znotraj zločinskih združb, prav tako pa njegova iskriva in skrajno domiselna raba dialoga oziroma sploh jezika, saj se temu v njegovih delih nikakor ne posreči, da bi deloval v vlogi tistega elementa, ki je garant identitete in vrednot.

NAJBOJŠI, KO NI PRILJUBLJEN

Vse te stalnice se magistralno združijo tudi v njegovem zadnjem delu, tarantinovskem vesternu *Podlih osem*, ki je brez dvoma njegovo najbolj zrelo delo ter njegov najiskrenejši izraz predanosti in ljubezni do filma. Hkrati pa nam prav to delo morda še najbolj eksplicitno odkriva tudi avtorja, ki je nadvse senzibilen za družbeno relevantne tematike ter prodoren opazovalec likov in družbenega okolja, v katerega se umeščajo in s tem sooblikujejo. Tisto, kar je motilo mnoge in so številni imeli za njegovo avtorsko kaprico – namreč dejstvo, da je Tarantino vztrajal tako pri snemanju kot pri prikazovanju filma na danes že skoraj muzejskem formatu filma, na 70 milimetrskem filmskem traku – pa se na koncu izkaže kot čisti presežek, ki nas popelje do nič manj kot poezije filma. Da bi temu verjeli, bo verjetno zadoščalo že to, da nekeje v prvi tretjini filma najdete prizor, v katerem Tarantino na slikovit način kontrastira vroči dinamizem življenja in gon po preživetju, ki ga utelešata dva žrebca, ter neusmiljeni ledeni pekel, ki se udejanji v okoliškem naravnem okolju. Ta prizor na idejni ravni povzema kar celoto filma, hkrati pa se s svojo abstraktnostjo in simbolnostjo dotakne tudi vizualne poezije. Še enkrat se je izkazalo, da je filmski avtor najboljši takrat, ko ni več priljubljen. ■

NE INTIMNO, DRUŽBENO VPRAŠANJE

Ob novem Adelinem glasbenem videospotu *Hello* ali pa ob podobah Kardashianovih žensk, ki jih vidimo v razmerjih s temnopoltimi moškimi, je očitno, da objektivizacija in seksualizacija temnopoltih moških že nekaj časa in predvsem v popkulturi doživlja novo renesanso. Spričo tovrstne skomercializirane podobe se je smiselno razgledati po kompleksnejši prezentaciji intimnega trka med svetlopolto žensko in temnopoltim moškim.

GABRIELA BABNIK

Roman Harper Lee *Če ubiješ oponašalca* je ena zgodnejših in verjetno ena najslavnejših obdelav tovrstnega trka, ki je obravnavan ne še kot intimno, temveč kot družbeno vprašanje. Po svoje je simptomatično, da je podoba Drugega pisateljica Harper Lee zasnovala v času, ko je ameriško gibanje za državljanske pravice dobilo največji zagon. Mnogi kritiki izjemno uspešnost romana pripisujejo duhu časa, čemur ne gre oporekati, nenazadnje je bila prva različica spisana le tri leta potem, ko je Rosa Parks sedla na belski sedež v avtobusu v Montgomeryju v Alabami (1955), leto potem, ko je Martin Luther King ustanovil Konferenco voditeljev kristjanov Juga (1957), in dve leti preden so temnopolti študentje začeli miroljubni protest v belskem lokalu v Severni Karolini (1960). *Če ubiješ oponašalca* je pri založbi B. Lippicott Company, ki je tudi odkupila rokopis, izšel julija 1960. Natisnjenih je bilo 30 milijonov izvodov, avtorica je zanj prejela Pulitzerjevo nagrado, leta 1962 je sledila tudi uspešna filmska adaptacija z Gregoryjem Peckom v glavni vlogi, ki je, kot beremo v spremnem zapisu Ericce Johnson Debeljak k novemu slovenskemu prevodu romana (prvi je izšel leta 1964 z naslovom *Ne ubijaj slavca*), zaznamoval generacije ameriških in drugih gledalcev.

Toda dejstvo časa pojasni le glediščno točko in obravnava Drugega, ne pa tudi, kako je ta skonstruiran. Zgodba je umeščena v čas tridesetih let prejšnjega stoletja in je ne glede na to, da je pisateljica izjavila, da se je z romanom želela oddaljiti od tematike južnjaških grozljivk, kakršne sta ustvarjala W. Faulkner in T. Williams, pisana v določeni tradiciji. Upovedana je skozi oči petletne deklice Jean Louise Finch, ki živi v ovdovelim očetom Atticusom Finchem, bratom Jemom in temnopolto gospodinjjo v alabamskem mestu Maycomb. Deklica Scout skupaj z bratom in prijateljem spremlja sodni proces proti črncu Tomu Robinsonu, ki je obsojen posilstva belke. Obtoženega zagovarja Atticus Finch. Liberalni odvetnik ima glede pravic in svoboščin vseh prebivalcev maycombskega okrožja izdelano stališče. Njegov idealizem je v nasprotju s predsodki, ki jih ima večinsko bela skupnost, sredi katere živi. Pisateljica nam v stopnjevanem tempu demonstrira rase konflikte in predsodke; začne z Bojom Radleyjem, zaprtim v strašljivi hiši, ki jo otroci obsedeno oblegajo, ekskalira pa s Tomom Robinsonom, ki je predmet poželenja bele ženske in ki ga je ta – zalotena pri dejanju in zaradi občutka krivde – obsodila posilstva.

KDO JE GLAVNI JUNAK?

Če v romanu rasna segregacija na ameriškem Jugu usmerja tok dogajanja, obstajajo ugibanja, kdo je resnični junak v prvencu Harper Lee. Nekateri so mnenja, da je to pravosodje samo. Toda tovrstno stališče prezentira le en vidik romana in preusmerja pozornost na pravni sistem in pravno državo, ki, kot poudarja avtorica spremnega zapisa, že od nekdaj veljata za predmet prav posebne ameriške obsesije in ponosa. Hkrati roman nima monolitne zasnove, temveč je upovedan skozi otroške oči, kar je nekatere zavedlo, da so *Če ubiješ oponašalca* brali kot razvojni roman; v središču naj bi bila torej psihologizacija odrasčajoče deklice. Očitno je, da Atticusova neobičajna vzgoja hčere in obramba črncev korespondirata in da pisateljica resda nekoliko sramežljivo namiguje na vez med gibanjem za pravice žensk in črncev, toda tovrsten pogled pojasni predvsem razlagalni, na trenutke že alegorični ton knjige. Dekličina perspektiva



pripravi vdihuje živost, ni pa predmet obravnave; je predvsem orodje za osvetlitev specifične teme.

Verjetno se gravitacijski točki romana navkljub notranjim diferenciacijam ter komentarjem o različnih družbenih skupinah, ki jih je razidem zaznamoval (Maycomb je kljub zatohlosti živahno mesto), še najbolj približamo s pomočjo pisateljicine izjave, da je bil roman prvotno zastavljen kot dolgo ljubezensko pismo očetu, prav tako odvetniku, ki ga je zaradi njegovih moralnih stališč menda oboževala.

To še vedno izpostavlja moralni vidik romana in dejstvo, da gre za delo nacionalnega pomena, saj je kot obvezno šolsko čtivo zaznamovalo generacije ameriških otrok. Toda hkrati je nemogoče spregledati, da je Atticus Finch dvojni junak: predstavlja središčno točko v deključnem življenju (ob tem, da je njegova javna podoba v kontradikciji s *statusom quo*), sočasno pa pisateljica, in to je ključno, privzema njegovo držo. Tako Atticus kot Harper Lee sta se položaja afroameriške skupnosti na ameriškem Jugu lotila zelo študijozno. Znano je, da se je Leejeva šest mesecev pred zaključkom študija prava na Univerzi v Alabami, torej leta 1949, preselila v New York, kjer se je preživljala kot posrednica vozovnic različnih letalskih družb, nato pa se je po velikodušni gesti prijatelja posvetila zgolj pisanju. Njeni opisi sodnega procesa proti Tomu Robinsonu tako delujejo zelo avtentično. Atticus svojima otrokoma razlaga pravo, hkrati pa ga mimogrede pojasni tudi nam, bralcem. S tem ne razrahlja zgolj svojega pisanja in se znebi teoretskih vozlov, temveč se osredotoči na to, kar je v knjigi bistveno – razidem v sodnih institucijah.

Atticus in z njim pisateljica na sodišču izrekata nekatere stvari, ki so pozneje prešle v postkolonialno teorijo. Atticusovo zagovarjanje Robinsona na sodišču (češ da nekateri črnici lažejo, so nemoralni, da jim ne moremo zaupati, kadar so blizu žensk, vendar pa ta resnica velja za ljudi nasploh in ne za določeno raso) je temelj rasnega diskurza. In tudi ko pisateljica o obsojenem – seveda skozi deključine oči in z dobršno mero empatije – zapiše, »Če ne bi bil invalid, bi bil prav lep moški«, je očitno, da črncem posoja svoj glas, govori v njihovem imenu. Bralcem Césaira ali Fanona je jasno, da gre za pozitivno prezentacijo, ki je daleč od prezentacij v Conradovem romanu *Srce teme* ali Caryjevem *Mister Johnsonu*. To pisateljica še dodatno razdela z diferenciranim pogledom na sodni proces; v knjigi nam predstavi črnski pogled, ki je sicer najbolj oddaljen, pogled konzervativnih belih moških in pogled črncem naklonjenih belcev.

Potemtakem je mogoče reči, da je knjiga Harper Lee revolucionarna, in takšna ostaja vse do danes: zaradi že omenjene države odvetnika, ki zagovarja načelo enakosti, in večplastnega pogleda na črnsko vprašanje; nenazadnje pa tudi ne gre pozabiti, da tega romana ni spisal James Baldwin, temveč belka z ameriškega Juga.

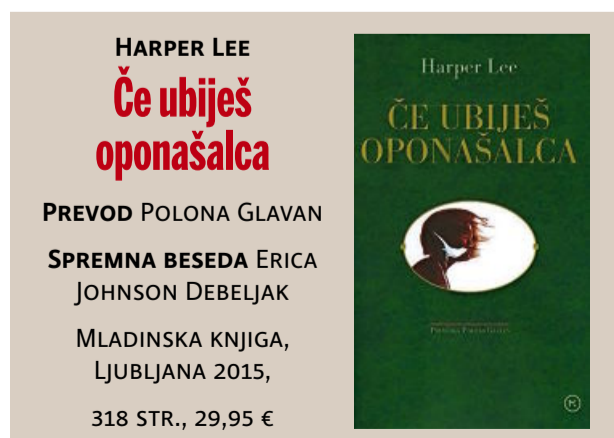
TEMNOPOLTI KOT DRUGI

Kljub dobromarnosti pa roman ohranja nekatere točke zamolčanosti. Takšen primer ni le Mayella Ewell, ki za lasten prekršek kaznuje objekt svojega poželenja, ali Boo Radley,

ki se v vlogi ptiča oponašalca skrivnostno pojavi ob koncu romana, temveč Calpurnia, ki je prezentirana stereotipno. Pisateljici je s pomočjo lika temnopolte ženske uspelo pokazati na enakovreden položaj Atticusovega javnega in zasebnega življenja, saj s tem ko Calpurniji repuščata vodenje gospodinjstva in deloma vzgojo otrok, dokazuje, da v domačem okolju kot na sodišču deluje v skladu z liberalnimi načeli. Takšna prezentacija Calpurnie pomeni opolnomočenje Atticusovega lika, pod pogojem, da Calpurnia ni tipična predstavica svoje skupnosti. Scout o njej pravi, da poleg »našega« jezika, obvlada tudi »njihov« jezik. Toda po drugi strani je Calpurnia kot ženska za Atticusa nevidna. Uspelo se ji je dokopati do modrosti in svojstvene države, vendar to ni dovolj, da bi Atticusu nadomestila umrlo ženo. Harper Lee je s podobo Calpurnie nedvomno dodala kamenček v velikem mozaiku, ki temnopolto žensko obravnava kot nevredno ljubezni (ta vloga praviloma pripada belki).

Atticus je torej tisti, ki navkljub moralizmu izvaja hegemonijo belcev nad črnici. Temnopolti v tem romanu ostajajo Drugi. Tom Robinson deluje premissljeno, vendar ne reagira, se ne ujezi, predvsem pa nikoli ne grozi. Če bi grozil, si verjetno ne bi prisluzil Atticusovih simpatij. Njegov največji prekršek ni v tem, da je zbežal s prizorišča zločina, temveč da je med sodnim procesom pokazal pomilovanje do revne belke (na dnu družbene lestvice niso neizobražene bele »smeti«, kot sta Ewellova, temveč črnici). Šele proti koncu romana vidimo Toma Robinsona, kako zavzame aktivno držo, toda aktivizem vodi v smrt. Obtoženi je torej obravnavan kot pasiven lik, ki potrebuje heroičnega belega zaščitnika. Postkolonialni teoretiki romanu zamerijo, da zanika črnski aktivizem. Črnici so oropani aktivne zgodovinske vloge; reducirani so na objekte, pasivne in brezmočne žrtve, ki bežijo s prizorišča zločina, ker se bojijo, da jih bodo prisilili k priznanju nečesa, česar niso storili. Na ta način so zgolj opazovalci boja proti represiji, ki se izvaja nad njimi.

Tovrstni zamolki ne okrnijo literarne vrednosti romana, je pa zaradi njih jasno, da ob vseh tribalizmi v ameriški družbi – razreda, ideologije, regije in rase, zadnja dominira. Osrednji konflikt v romanu ne poteka med razsvetljenim zgornjim razredom belcev in usmiljenja vrednim delavskim črnskim razredom. Prav tako se zgodba ne centrirata okoli vprašanja med liberalci in konservativci. Da beli rasisti Atticusa skušajo na vsak način kaznovati, ker jih je razkrinkal, čeprav so na sodišču zmagali, kaže le, kako zelo je intimen stik med črncem in belko tabuiziran. Atticus se jim resda zoperstavi, toda nekaj prikimavanja je vendarle videti v gesti, da je ta verjetno ne tako redek stik potrebno javno izpostaviti in ga obravnavati kot posebnost. Kar se tiče regije je v romanu ločnica jasno začrtana: ameriški Jug priznava ločenost belcev in črncev, medtem ko se na sprenevedanje Severa gleda z omalovaževanjem. In končno – rasna hierarhična lestvica je v Ameriki zelo jasno postavljena – belci so, Obama gor ali dol, še vedno na vrhu, in črni Američani še vedno na dnu, tisto, kar je vmes, pa je odvisno od časa in prostora. ■





● ● ● KNJIGA

Manj brskaš, več najdeš

VINKO MÖDERNDORFER: **Brskanja**. Spremna beseda Aljoša Harlamov. Goga, Novo mesto 2015, 244 str., 24,90 €

Če lahko zbirke kratke proze v grobem razdelimo na tiste, ki poskušajo slediti nekemu bolj ali manj rigidnemu konceptu, in tiste, ki nam želijo postreči z »izbranimi komadi« določenega obdobja nekega avtorja, lahko najnovejšo Möderndorferjevo zbirko umestimo v prvo skupino.

K temu nas, tako z naslovom kot z vsebino, spodbudita že otvoritvena *Božična zgodba* in zaključna *Velikonočna zgodba*. Z nekaj truda bi lahko med zgodbami našli vzporednice v motivu brskanja, ki je bodisi brskanje po škatli s spomini (*Preteklost v škatli*), za stanovanjem (*Življenje*), za glodavcem v sobi (*Miš*) itn. Prav tako se lahko opremo na spremno besedo Aljoše Harlamova, v kateri sledi pojmom časa in telesa, ki delujeta kot rdeča nit zbirke, ali pa se naslonimo na tisti znani Möderndorferjev osamljeni moški lik, ki se večkrat pojavi tudi v *Brskanjih*. Zato toliko bolj presenetli, da zbirka trpi za neenotnostjo v kakovosti zgodb.

Nekaj zgodb lahko označimo kot za avtorja tipične (kar je kvečjemu oznaka za lažje razumevanje zbirke in ne vrednotna sodba). Takšna je gotovo *Božična zgodba*. Fabula, ki jo prevevajo motivi osamljenosti, spolnosti in celo psihične bolezni, je spisana v tekočem slogu, osredotočena je na duševni svet osrednjega lika, v njej pa ni ničesar premalo in ničesar preveč. Podobno velja za *Začetek pesmi*, kjer srečamo moškega, ki zasleduje žensko, lahko bi celo rekli, da zasleduje ljubezen. Za *Preteklost v škatli* pa je bistven motiv spomina, ki za avtorja ni popolnoma nova tema. Prelivanje preteklosti in sedanjosti ter občutek krivde (ki ga napaja lastna brezbriznost), sta zasidrana okrog dogodkov iz polpretekle zgodovine (Goli otok).

Nekoliko izstopa zgodba *Miš*. Ponovno se srečamo z *möderndorferjevskim* likom, ki pa mu tokrat na pot stopi miš, ki postane odlična prisposoba za Drugega. Junak se glodavca ustraši in se odloči, da se ga bo znebil. Sproti ugotavlja, da o miši in njenem ozadju ne ve ničesar. Samo tam je, kot Drugi, ki ga mora uničiti, četudi ne ve, zakaj. Skozi vrsto pomislekov, ki natančno slikajo psiho-



Vinko Möderndorfer

loški profil junaka in njegov tok razmišljanja, jo naposled uspe ubiti. Zgodba je prepričljivo umeščena na mejo med realnim in fiktivnim, ki je plod fokalizatorjevih blodenj. Psihična bolezen torej, ki pa se v odnosu do miši začne izrisovati kot nekakšna kolektivna blodnja človeštva.

Prav tako velja izpostaviti *Velikonočno zgodbo* in *Končno je crknila*. V obeh imamo opraviti z dvojnostjo, ki se zrcali v protagonistorvi razklanosti med lastnim občutkom in tem, kar sam dojema kot etično neoporečno delovanje. V drugi se ta zrcali v podobi materinskega lika, razpetega med (anti)junakovim spoznavanjem kompleksnih občutkov, ki jih goji do pokojne matere, in devico Marijo. Podobno je glavni lik razpet med »prav in narobe« v *Velikonočni zgodbi*, kjer se simboli Kristusovega telesa znajdejo v trenju z seksualnim odnosom z junakovo žensko. Zdi se, da je izhodiščni moralni imperativ mogoče iskati v krščanskem izročilu, ki pa je vpeljana uravnoteženo in uspe poseči na polje etičnih določil posameznika in sodobne družbe.

Glavno težavo v zbirki predstavlja naslovna zgodba (na tem mestu velja opozoriti na podobnost tega besedila in drame Dragice Potočnjak *Srce na dlani*, o čemer je za spletni portal LUD Literatura pisala Anja Radaljic (*Can We Have Your Liver Then?*)).

Zgodba je izrazito daljša kot preostale, a tudi nekoliko dolgovozna in repetitivna. Ekonomičnost, ki zaznamuje naravo zbirke, je odsotna, včasih se zazdi, da se srečujemo z vselej istimi stavki. Čeprav tudi preostala besedila zaznamuje izrazito igranje na bralčeva čustva, se v tej zgodbi zdi, da je to hkrati tudi edini element. Bogataš Andrej si (za svojo bolno hčer) želi srce smrtno ponesrečenega najstnika, zato podkupi celoten slovenski zdravstveni (in še kakšnem) sistem in izsiljuje fantove starše, da bi srce tudi dobil. Zastavitev ponuja zanimiva izhodišča, vendar pa so ta izpeljana preveč razčustvovano in z jasno sodbo, ki se napaja v prikazu težke usode revežev in vsemogočnosti bogataša. S tem pa, v svoji neživljenjskosti in nenamerni karikaturi, posledično ne zareže v srž neke problematike, temveč le reproducira tisto večno obrekovalsko resnico, ki česa več kot obrekovanja niti ne zmore doseči in se tako v resnici napaja na istem mestu kot moment, ki ga na videz kritizira.

Brskanja nam tako načeloma nudijo v branje besedila, ki niso nič manj kot to, kar od pisatelja Möderndorferjevega kova pričakujemo. Posameznim izrazito presežnim tekstom se na žalost pridružita še *Življenje* (ki z izjemo osrednjega tragičnega dogodka ne ponuja dosti) in naslovno besedilo. Tako se zdi, da je zbirka najmočnejša tam, kjer iz navidezno banalnih situacij uspe izluščiti dober vpogled v neko širšo problematiko. Takrat, ko nimamo občutka, da želi vzpostavljati literarno resničnost nekoliko na silo.

ALJAŽ KRIVEC

● ● ● KNJIGA

»Tralala.«

MILAN KLEČ: **Koralde**. Založba Litera, Maribor 2015, 327 str., 24,90 €



Milan Kleč

Treba je napraviti uvod. Uvod? Uvod. Samo kaj zapisati v njem? Tudi če nič ne povem – brez uvoda ni nič. Vsak tekst rabi uvod. Tudi če malček razvlečen. Uvod je nujen. Ampak kaj zapisati vanj? Ali pa je uvod že celo srečno mimo?

Se mi zdi, tako kot za svoj govor ugotavlja Anda, prvoosebna pripovedovalka drugega in tretjega dela romana, da so *moje besede podobne njegovim*. Najbrž bi mi Anda rekla, da je to pač zato, ker sem komajda prebrala njegov roman in sem se ga »navlekla«. Njegovega sloga, namreč. Kar ni nujno slabo, ker je treba priznati, da se lahko kritičarka le redko navleče kakega sloga slovenskega avtorja, ki ga je prebrala, pa tudi če *komajda*. Je pač tako. Slogovno je verjetno eden najbolj prepoznanih avtorjev. Kleč, kdo pa drug.

Menda bralce včasih nervira. Njegov slog, kaj pa. Ampak osebno mi je še kar, tudi če je to počasi že *stara fora*, simpatičen. Še vedno slog. Se mi zdi tudi lepo in prav, da Kleč pri njem vztraja. Iskreno se mi zdi – pa res ne bi preveč o sebi, nečesa sem se menda navlekla tudi od Ande – da bolj malo avtorjev *vztraja pri* ali pa sploh *razvije* svoj slog. Večina si jih je še kar podobnih. Slogov slovenskih pisateljev, namreč.

Malo motijo edino slovnične napake, teh je tudi tokrat kar nekaj, čeprav manj kot pri *Matičarju*, ki ga Anda tudi omeni, češ da je na njem (tako kot na vseh Klečevih tekstih) »proof reading« opravil njen oče. Očitno en tip z literarne scene. No, mogoče je, mogoče pa ni. Ker mogoče je Kleč reči kar tako zapisal – kot recimo v *Uri resnice* – kot so se njemu osebno dejansko zgodile, mogoče pa ni. Kar tudi ni slabo, ampak je čisto posrečeno.

V bistvu je ta meja med »zares« in »fiktivnim« pri Kleču posebno fajn. Spet drugače, kot pri kakem drugem avtorju, ker je tako ... res iskrena. Zdi se, da Kleč pač preprosto, nujno, takole »pod mus« piše. Da mora. Pisati, kaj pa?

Vprašanje pa je seveda tudi, kaj potem pove. Ker to spet ni čisto nebitveno.

Tokrat se klečevski lik ukvarja z enim ptičem. O ptičih ne vem kaj dosti, ampak lahko rečem, da so fotografije čukov v romanu še kar luštne. Pa oponašanje internetnega medija, se pravi, se reče strani – to tudi. No, to le mimogrede. Tale ptič mu namreč ne da miru. Dere se pod njegovim oknom in pripovedovalec je gotov, da naznanja smrt. Čeprav morda naznanja tudi ljubezen in potencialno novo rojstvo. Ampak če si nevrotičen, ni prav verjetno, da boš izbral ta fajn možnost. Pripovedovalec – ta iz prvega in četrtega dela romana – je torej prepričan, da mu grozi smrt.

Hudo je to. Ta ptič. Ni ga za prenašati. Temu vsemu je treba narediti konec.

Zato pa tudi Kleč napravi prelom. Bralcem (po)znani klečevski lik se umakne in namesto njega pride Anda, njegova prijateljica, ki pa prevzame njegov slog. Pa zdi se, da tudi njegov miselni ustroj. Miselni ustroj? Kaj pa! Saj »on« sam Andi vendar pove, da ženske izumlja. Malo tudi njo. Ali celo veliko.

Pa ne gre le za Ando, gre za žensko, žensko kot družbeni konstrukt, kaj pa. To izumlja klečevski junak. Se pravi: moški. To je svet, kjer moški izumlja žensko, da je potem lepa, da ima mehko pičko in nosi čedne čevlje. Pa večno mlada je, mlajša od moškega. Par desetletij, kaj pa. In ko govori, govori (le) o njem. O čem pa?

Hkrati pa lahko rečem, da Anda, ki se vrže po klečevskem moškem in prevzame njegov govor, ki ji je vsiljen, ker svojega kratko malo nima, ni *le* ženska in on ni *le* moški.

Kako?

Jah. On je tudi starejši, ona pa mlajša, dosti mlajša. Tako da se med njima nujno vzpostavi tudi en tak medgeneracijski diskurz. In v tem smislu *skoraj* lahko rečemo, da je še kar posrečeno to, kako on njo izumlja in se ona pusti izumljati.

Koralde skozi to Andino podvojitve klečevskega moškega aludirajo tudi mlado generacijo, ki – morda – vendarle ne izumlja toliko zares novega, kot je izumljala kakšna prejšnja. Ali pa se je zgodilo tako, da so mlajšo generacijo starejše zapeljale v en takšen egoističen govor o sebi – o samem sebi ali o govoru? Morda je nadaljevanja govora o govoru govor o sebi? Anda se temu poskuša izogniti (govoru o sebi, hočem reči), pa ji ne uspeva prav zelo. Govori – pravzaprav – večinoma o svoji ljubezni. Do njega, kaj pa.

O smrti pa nič.

Se zdi, da to ni zanjo. Da je to za starejše generacije. Tudi o udbaških časih pa cenzuri, o čemer *tudi* govori on, ona nič kaj ne pove. Pa o kakšnem drugem družbenem vprašanju tudi ne. Nekaj o H&M, ampak samo luštne reči. Njegov rokopis prebere, te teme pa kar tako kratko malo preskoči.

Je diskurz mlajše generacije res takole, recimo, *banalen*? Morda pa tudi res je – včasih. Pri kakšnih avtorjih, to že.

Ampak ali je tak ves diskurz?

In zlasti: a so mlajše ženske takole, recimo temu, vse po vrsti takšnele naivne, zgolj same s seboj okupirane tepke kot Anda?

Ampak nič več ne bom rekla. Naj kar vsak sam presodi, čemu Kleč ne izpusti iz rok svojega klečevskega junaka in čemu klečevski junak kot po pravilu izbira mlajše pa malo trapaste ženske. Pa kaj to pove o klečevem opusu zadnjih let, pa kaj o sodobnem slovenskem romanu. Pa kaj o mlajši generaciji. Zlasti mladih ženskah.

In kaj je k(l)eč tega mojega sloga?

Se moji generaciji (s tem pa tudi Andi) ne poda?

Se (mladi) ženski ne poda?

In kakor se Kleču še: kaj pa vsebina? Se mu vsebina romanov še »podaja«? In komu – pravzaprav – se?

ANJA RADALJAC

Dušan Mramor, junak našega časa

Kralj je mrtev, naj živi kralj!« S tem vzklikom je bila v srednjem veku običajno opravljena tranzicija od starega (mrtvega) kralja k novemu, kakopak živemu. Vendar kralj v resnici ni nikoli umrl. Njegov duh je nekaj časa bival v enem telesu, ko je to odpovedalo, pa se je njegov duh preselil v drugo telo. Nemški zgodovinar Ernst H. Kantorowicz v svoji klasični študiji *Kraljevi dve telesi* pokaže, kako je razvoj in splet teologije, srednjeveškega prava in tradicije, privedel do kraljevih dveh teles. Eno je bilo organsko, na propad obsojeno telo mišic, živcev, možganov itn. Drugo telo, ki je s prvim sovpadalo, a ga hkrati presegalo tako časovno kot prostorsko, pa je bil Kralj z veliko začetnico, kralj kot utelešeno kraljestvo.

S padcem rezila giljotine francoske revolucije tako ni odletela samo glava Ludvika XVI., ampak je padel nagrobni kamen tudi na kraljestvo, vsaj francosko. Drugod, na primer v Veliki Britaniji, v Španiji in na Nizozemskem, kralji in kraljice še vedno obstajajo. Ampak so običajno samo še neznansko dobro plačane maskote teh držav, ki imajo veliko simbolno moč in skoraj nikakršne politične. V teh primerih je ostalo samo kraljevo tuzemsko telo. Žal še vedno obstaja nekaj držav, kjer ima kralj še naprej dve telesi, na primer Savdska Arabija. Upati gre, da se bodo njeni prebivalci v tem času naposled le rešili zaostalih mračnjakov, ki jim vladajo že predolgo, in ostali samo z enim kraljevim telesom. Še bolje pa z nobenim.

Potem ko so se kraljeve glave odkotalile na smetišče zgodovine, je na njen oder stopila nova korporealnost, meščanska država. Ta je brez kralja in njegove samovolje, namesto nje naj bi vladali zakoni, namesto njega pa



ANEJ KORSIKA

VČASIH, KO ČLOVEK NA SVOJI DELOVNI MIZI NAJDE NOVO AVTORSKO POGODBO, IZBIRA PAČ NI LAHKA. POTEK PA SE HITRO OVE, KAKŠNO ŠKODO BI LAHKO S TEM DENARJEM STORILI VSI TISTI, KI SI GA NE ZASLUŽIJO, IN S TEŽKIM SRCEM JO PODPIŠE. ZATO JE DUŠAN MRAMOR JUNAK NAŠEGA ČASA. JE ČLOVEK, KI DELA TISTO, KAR MORA, TISTO, KAR RAZUMEJO LE REDKI, NJEMU PODOBNI VELIKANI. VSI DRUGI, VELIKANSKA VEČINA, PA GA PREZIRAJO IN SOVRAŽIJO; KO BI LE VEDELI, S KAKŠNO BOLEČINO JEMLJE DRUGIM IN DAJE SVOJIM.

mi vsi. Vseeno pa tudi sodobno meščansko državo nekdo vodi in tudi v njej obstajajo sile, ki si podrejajo večino družbenega življenja. Kot so izpostavili že številni avtorji, je država najprej predvsem vojaško-fiskalni stroj. Če zdaj preidemo na primer Slovenije, lahko ugotovimo, da prvi del dvojca, torej vojaški stroj, pri nas nikoli ni zares zaživel. Bržkone so bili največji vojaški dosežki sodobne slovenske zgodovine bolj kot ne gverilske narave.

V ta kontekst lahko vključimo drzno in pogumno posredovanje generala Maistra po prvi svetovni vojni, potem pa seveda narodnoosvobodilni boj v času nacifašistične okupacije. Kot samostoječa vojska pa slovenska vojska v nobenem pogledu ni vojaški stroj. Sicer njeni pripadniki sodelujejo pri številnih misijah po svetu, vendar vsaj do zdaj ni bilo primera, ko bi podobno kot ameriška vojska šli »osvobajati in demokratizirati« države po svetu; tu samo sledijo ameriški vojski. Kot članica zveze Nato pa je slovenska vojska tako ali tako zavezana geopolitičnemu aranžmaju, ki skrbi predvsem za interese njene najmočnejše članice, ZDA.

Zato nam ostane samo Slovenija kot fiskalni stroj. Kot članica Evropske unije in evroobmočja ima država tudi tu močno zožen manevrski prostor, pa vendar, davke nam še vedno pobirajo, kajne?

S tem pa naposled pridemo do strojevodje tega fiskalnega stroja, Dušana Mramorja, ministra za finance. Ko so ga ob nastopu mandata novinarji vprašali, zakaj se je ponovno odločil, da prevzame finančno ministrstvo, je odgovoril politično pravoverno. Osebo mu sicer ni bilo do tega, kakopak bi lahko užival svojo starost in se ne obremenjeval z vsakodnevnim politiko. Ampak potem je pomislil na svoje vnuke (za vnuke gre!) in ugotovil, da je zanje dolžan narediti nekaj dobrega, da je odgovoren za njihovo prihodnost. Tako je govoril Dušan Mramor in se spravil k delu. Ob njegovem nastopu so fiskalni stroj napadali številni lakotniki, predvsem iz javnega sektorja in

njihovih napadalnih enot, sindikatov. Mramor je vse te napade pogumno odbil in izzivalcem zabrusil, naj brzdajo svoje apetite, saj je proračunska malha danes že bolj polna, da pa blaginje ne bo, če bodo tudi njihovi javnofinančni vampiri spet postali polni. Tako nam je Mramor dokazal, da je mogoče sočasno rasti in stradati, da ima izobilje smisel le takrat, ko živimo v pomanjkanju.

Komaj mu je uspelo zavreti volčjo lakoto socialnih dobičkarjev doma, že se je moral spopasti z Grki, natančneje s Sirizo in z Aleksisom Ciprasom. Kot je splošno znano, se lakomnost Grkov po tistem, česar si ne zaslužijo, in njihova sla po življenju nad svojimi zmoglostmi lahko meri samo še z njihovo kronično brezdelnostjo. Ampak Dušan Mramor se je neustrašno podal tudi v to bitko, sestanki evroskupine, ki so po svoji dolžini in intenziteti že zlovesče spominjali na seje kakega centralnega komiteja komunistične partije, mu niso vzeli zanosa.

Skupaj z Mirom Cerarjem sta Ciprasa tako srdito napadala, da je to opazil in pohvalil še ameriški *Financial Times*, njuno energijo pa jima je zavidal celo italijanski premier Matteo Renzi. Kakopak sta zaradi tovrstne načelnosti in poguma oba velika Slovenca spet morala na svoji koži izkušati bridkost tega, da nihče ni prerok v svoji domovini. Namesto čestitk sta bila doma deležna kritik, osornosti in nesramnosti. Celo toliko, da je minister Mramor v trenutku šibkosti potožil, da ga v Bruslju visoko cenijo in se čudijo nerazumnemu divjaštvu, ki mu je izpostavljen doma, ko pa mu bi morali prav mi postavljati »spomenike«. Vsaj nekaj utehe je fiskalni strojevodja dobil v tem, ko so mu nedavno še uradno priznali, da je najboljši strojevodja med vsemi evropskimi. Pomislite, naš Mramor je še boljši od nemškega Wolfganga Schäubleja!

Je ob vseh teh nadčloveških naporih sploh presenetljivo, da je bil Dušan Mramor ves čas v stalni pripravljenosti, da je ob takšnem hudourniku človeške energije še kaj postrani zaslužil z delom prek avtorskih pogodb? Nasprotno, čuditi bi nas moralo, da človek tako izjemnih sposobnosti sploh hoče biti računovodja številka 1 države, kot je Slovenija. Ampak namesto radosti in globoke hvaležnosti so na površje spet privrela čustva nevoščljivosti in trpkega gneva. V docela sprevrženi maniri so nekateri zahtevali, da razkrije, koliko je zaslužil s svojim pogodbenim avtorskim delom!

Mar kdo vpraša samozaposlenega, upokojenca ali študenta, koliko zaslužijo prek avtorskih pogodb? Seveda ne. Zakaj bi potem dvomili v človeka, ki je svojo pripadnost skupnosti izrazil že s tem, ko je privolil, da bo prejemal uborno ministrsko plačo. Dvoličnost brez primere, a ker resničnost vedno presega tudi najbolj divjo domišljijo, so najbolj zlobni duhovi zdaj začeli terjati, da gospod Mramor in njemu podobni odličneži vrnejo še tistih nekaj fičnikov finančne podpore, ki so jo prejeli za stalno pripravljenost.

O tem, da Dušan Mramor nikoli in nikdar ne izgubi vere v malega človeka (pa bi jo zaradi vseh njegovih pritlehnih napadov lahko že večkrat!), priča umirjena razlaga, ki jo je podal ob tem zadnjem napadu na njegovo dobro ime in osebo. Fiskalni stroj z izplačevanjem avtorskih pogodb in dodatka za stalno pripravljenost ni bil prav nič oškodovan, nam je pojasnil Mramor. Namesto da bi se titani človeškega duha zasluženo razbremenili in najeli nekaj neizkušenih pomočnikov, je napor dodatnega dela in stalne pripravljenosti nase vzela stara, izkušena garda.

Rekli boste, pa saj bi morali dati mlajšim priložnost, saj to je vendar sprevrženo, da ne zaposlujejo mladih in sebi izplačujejo dodatke! Vidite, čeprav se takšno razmišljanje zdi privlačno in celo nekako intuitivno pravilno, je zgrešeno in nevarno. Z denarjem in močjo pač ne zna upravljati kar vsak, oba hitro pokvarita človeka, oba sta strašansko prekletstvo, ki so ga zmogljive prenašati le najbolj trdne, stanovitne in etično-moralno ukoreninjene osebe.

Zdaj si pa predstavljajte, kakšna škoda bi bila državi storjena, če bi bili naenkrat v stalni pripravljenosti vi ali jaz. Saj niti ne bi dobro vedela, kaj to pomeni, denar, ki bi ga od tega neupravičeno molzla, pa bi gotovo zafrčkala za plačevanje položnic in drugih neumnosti. Ali pa še bolj nor scenarij: da bi nam ponudili opravljanje avtorskega dela ali, bog ne daj, celo redno zaposlitev. Denar, ki bi ga namenili našim pogodbam ali plačam, bi povsem zbledel, ko bi ga primerjali z neznanskimi stroški, ki bi jih skupnosti povzročili s svojo neizkušenostjo, zaletavostjo in vsesplošno neumnostjo.

Včasih, ko človek na svoji delovni mizi najde novo avtorsko pogodbo, izbira pač ni lahka. Potem pa se hitro ove, kakšno škodo bi lahko s tem denarjem storili vsi tisti, ki si ga ne zaslužijo, in s težkim srcem jo podpiše. Zato je Dušan Mramor junak našega časa. Je človek, ki dela tisto, kar mora, tisto, kar razumejo le redki, njemu podobni velikani. Vsi drugi, velikanska večina, pa ga prezirajo in sovražijo; ko bi le vedeli, s kakšno bolečino jemlje drugim in daje svojim. Je junak, kaj junak, superjunak, ki ga vidijo le redki. Celó v književnosti so redki ljudje njegovega kova, morda je edini lik, ki se mu približa, stripovski junak Alan Ford. Revež, ki je kradel revnim in dajal bogatim ... Čas bo pokazal in vse postavil na pravo mesto, do takrat pa: »Dušan Mramor je živ, naj živi Dušan Mramor!« ■

pogledi

naslednja številka izide
27. januarja 2016

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si