



56. JAZZ FESTIVAL LJUBLJANA

## Ta izmuzljivi predmet poželenja



JUNG,  
FRANCOSKI STRIPAR

Ponovno bi si  
želel imeti dvojno  
identiteto

SKLADATELJ  
TAN DUN

Od šamanizma  
do ustvarjalnosti

FRANZ FERDINAND  
& SPARKS

Zagotovilo boljše  
prihodnosti

LAURENT BINET:  
HHHH

Pisati zgodovinski  
roman, pisati  
zgodovino

PERSPEKTIVE

Anej Korsika  
– Jezikologija



# De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



## V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Gorica:** Fašisti na slovenski zahodni meji
- ☞ **Nepal:** Potres pod streho sveta
- ☞ **Miran Erič, raziskovalec starodavnih plov:**  
Arheologi kopljeemo zgodbe, ne predmetov
- ☞ **Ex Juga in pivo:**  
Hektolitri zvarjeni v milijarde
- ☞ **Socialno podjetništvo:**  
Posel, ki je demokratičen

Naročite se na revijo  
s 25 % popustom.

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

Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na [www.trgovina.delo.si](http://www.trgovina.delo.si).



DELO  
DE  
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

TA IZMUZLJIVI PREDMET POŽELENJA

Bliža se 56. izvedba ljubljanskega jazz festivala, najstarejše mednarodne glasbene prireditve pri nas. Spet bo priložnost za živi stik z jazzovsko intonirano muziko in glasbami, ki so v dialogu z jazzom, a nočejo, kot zapiše **Ičo Vidmar**, biti izrecno jazzovske.

9 DIALOGI

PONOVNO BI SI ŽELEL IMETI DVOJNO IDENTITETO

Jung, s pravim imenom Jun Jung-sik, je Korejec, ki je pozabil korejsko in se pri petih letih naučil francosko – takrat ga je posvojila belgijska družina Henin. Svojo grenko življenjsko izkušnjo otroka, ki ga je ves čas grizlo vprašanje, zakaj so se mu biološki starši odrekli, in si je moral izboriti mesto v posvojeni družini in kulturi, je popisal v stripu *Medena koža*, v pogovoru pa pojasnil **Agati Tomažič**.

12 BESEDA

ROBERT LOZAR – ZALIVANJE SEKVOJ

RADAR

13 ODRSKA EKSPERTIZA O LAKOTI

Namen uprizoritve *Gladi* v Mini teatru je po mnenju **Zale Dobovšek** prikazati bolečo aktualnost vsebine, hkrati pa prenesti gigantsko kvoto besedilne predloge na oder, jo scensko adaptirati in »ukalupiti« v komponente gledališkega jezika.



14 KRITIČNI DUH ŠESTDESETIH

Razstava *Grafike kapitalističnega realizma* v MGLC deluje butično, ni ravno obsežna, vsebuje pa, je prepričan **Vladimir P. Štefanec**, nekatere pozornosti vredne vsebinske poudarke.

15 RAVNA ALI POŠEVNA, STREHA JE »IN«

Na Šubičevi gimnaziji, petdeset metrov stran od slovenskega parlamenta, so dijaki odprli strešni vrt. Na Dukičevih blokih ob ljubljanskem Nebotičniku na strehi v panjih gojijo čebele, znanka se v stolpnici v Savskem naselju v hudi pripeki odpravi na streho spat ... Strehe, nas prepričuje **Janja Brodar**, živijo »novo« življenje.



NASLOVNICA

V Ljubljani bo med 1. in 4. julijem potekal 56. ljubljanski jazz festival. Eden glavnih gostov bo tudi kitarist James Blood Ulmer.  
Foto: Dokumentacija Dela

16 ČE BI BILA ROJENA V ŠPANJI, BI BILA ŠPANSKA PESNICA

Cvetka Lipuš je pesnica s prepišno geografijo. Rodila se je v Železni Kapli, za nekaj časa odpotovala v ZDA, zdaj pa živi v Salzburgu. Pred kratkim je pri založbi Beletrina izšla njena sedma pesniška zbirka *Kaj smo, ko smo*, o kateri je spregovorila s **Tanjo Petrič**.

17 OD ŠAMANIZMA DO USTVARJALNOSTI

Skladatelj Tan Dun pooseblja misel o 21. stoletju, ki v žarišče postavlja kitajsko novo glasbo. Zakaj, nam pojasni **Veronika Brvar**.



18 SVOBODNA GLASBA SVOBODNEGA ČLOVEKA

Enajstega junija je zastalo srce petinosemdesetletnemu Randolphu Denardu Ornettu Colemanu, enemu poslednjih velikanov jazza, ki je začel v drugi polovici petdesetih let temeljito spreminjati glasbo. Njegovo delo povzema **Jure Potokar**.

19 ZAGOTOVILO BOLJŠE PRIHODNOSTI

Kaj se zgodi, ko moči združijo veterani pop-rock scene Sparks in njihovi sodobniki Franz Ferdinand? **Miroslav Akrapović** pozna odgovor.



20 DVOUMNOST FILMSKE PODOBE ŽIVALI

*Jurski svet*, novi, četrti del franšize *Jurski park*, s katero poskušajo slednjo oživiti, je še večji, glasnejši in strašnejši kot vsi ostali. Tudi zato, je mnenja **Denis Valič**, se nam ta ponuja kot priročna pretveza, kot izhodišče za razmislek o filmski reprezentaciji živali.

21 ZAKOPATI, IZKOPATI, OPROSTITI

Birgit-Sabine Sommer, urednica in režiserka iz Frankfurta ob Majni, je ob 60-letnici avstrijske državne pogodbe v Železni Kapli in okoliških grapah posnela dokumentarno-igrani film *Der Graben/Grapa*. Kako se je lotila še danes kočljive tematike, je razložila **Jerneji Jezernik**.

22 PISATI ZGODOVINSKI ROMAN, PISATI ZGODOVINO

**Aljaž Krivec** je mnenja, da Binetov z Goncourtovo nagrado ovenčan romaneskni prvenec *HHhH* lahko vsako slovensko gospodinjstvo oplemeniti za še en berljiv roman in nekaj podatkov iz zgodovine druge svetovne vojne. V najboljšem primeru pa spodbudi tudi razmislek o problematičnosti zgodovinskega spomina in pisanja.

23 KRITIKA

**KNJIGA:** Colum McCann: Transatlantik (Žiga Rus)

**KNJIGA:** Ilija Trojanow: Zbiralec svetov (Pavla Hvalič)

**KINO:** Kaj počnemo v mraku, r. T. Waititi in J. Clement (Špela Barlič)

24 PERSPEKTIVE

**ANEJ KORSIKA:** Jezikologija

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 6, številka 12

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana  
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubanec  
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče  
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:  
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si  
DIREKTORICA TRŽENJA  
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,  
E: dragica.grilj@delo.si  
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:  
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si  
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Tomaž Prpič,  
T: 01/47 37 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@delo.si  
DIREKTORICA MARKETINGA  
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,  
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si  
ČASOPISNI ARHIV  
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si  
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče  
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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



## Kako smo preživljali konec zahodne civilizacije



Mario Vargas Llosa

Nekako se je udomačila malodušna misel, da živimo v času konca. Konca intelligence, solidarnosti, človekoljubja, civilizacije nasploh. Dokazov za tezo, da se je naša civilizacija izpela, je na pretek. Zares oživimo samo, ko beseda nanese na hrano ali druge vrste užitkov, nekako tako kot stari Rimljani, ki so živeli od ene do druge požrtije in posledično dali pav-jim peresom čisto novo namembnost. Enako kot prebivalci rimskega imperija se požvižgamo na divja plemena, ki grozijo predreti evropski limes; namesto da bi se ukvarjali z mislijo, zakaj se to dogaja, napade zgolj poskušamo odbijati.

In ja, vse to se odraža tudi na kulturi, ki je v zadnjih desetletjih strmoglavila v neslutene globine. Nekako tako je najbrž razmišljal tudi južnoameriški nobelovec Mario Vargas Llosa, čigar eseji na to temo so že leta 2012 izšli pod naslovom *La civilización del espectáculo*, zdaj pa so jih prevedli v angleščino in izdali za ameriški trg kot *Notes on the Death of Culture: Essays on Spectacle and Society* (Zapiski o smrti kulture: Eseji o družbi spektakla). Kultura je mrtva in bo v najboljšem primeru preživela v nekaj malih družbenih enklavah, v nobenem primeru pa ne bo imela vpliva na *mainstream*, saj jo bo povsod nadomestila zabava, je glavno sporočilo pisateljeve knjige, o kateri razglabljajo na spletnem portalu salon.com.

Vargas Llosov argument, da standardi padajo, bi se dalo izpodbijati, meni avtorica zapisa. Že na prvo listanje zmoti dejstvo, da gre pri knjigi *Zapiski o smrti kulture* za nekakšno krpanko esejev in časnikarskih zapisov, ki so bili objavljani od sredine devetdesetih let naprej. Od obdobja, ko se je pojavil internet in korenito spremenil podobo kulturne krajine. Pa vendar avtor svojih stališč ne spreminja bistveno, pred čemer svari v zapisih zadnjih let, je opozarjal že sredi devetdesetih, ko je bilo po mnenju mnogih še vse v redu. To pa ne vzbuja ravno zaupanja v pisateljevo besedo, pripominja avtorica Laura Miller.

Pa vendar Vargas Llosa ni edini, ki jadikuje nad stanjem v kulturi in civilizaciji. In tudi ni prvi, začetki tega, recimo mu žanrskega pisanja (z angleško besedo poimenovanega *declinism*; zasilna slovenska ustreznica bi bila *zatonstvo*) gredo z roko v roki z začetki zgodovinskega pisanja. Prva uspešnica je izšla v dobi razsvetljenstva: Edward Gibbon je napisal *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Zgodovina zatona in padca rimskega cesarstva). Delo je izšlo v šestih knjigah, med letoma 1776 in 1789. Po prepričanju Gibbona je stari Rim propadel zaradi moralnega in vojaškega razkroja. Rimljani so postajali vse bolj razvajeni in leni, nalogo obrambe države pa odrinjali najeti vojski. Svoj delež krivde za pomanjkanje bojevitosti nosi tudi krščanska vera s pacifizmom in usmerjenostjo v življenje po smrti. In čeprav se Gibbon ukvarja s starim Rimom, je treba sporočilo njegovega pisanja brati med vrsticami: ali se bodo evropske velesile tistega časa zmožne izogniti usodi rimskega cesarstva? Odgovor je bil na dlani, v dobi čaščenja razuma in znanosti, kakršno je bilo razsvetljenstvo, se je zdelo, da je vse mogoče.

Zares zavzeti svečenik pesimistične vizije prihodnosti je bil Oswald Spengler, nemški zgodovinar in filozof z začetka 20. stoletja. Najbolj je znan po svoji knjigi *Zaton zahoda: oris morfologije svetovne zgodovine* (Der Untergang des Abendlandes, 1918). Njegova ključna teza je, da je vsako civilizacijo mogoče obravnavati kot neki superorganizem, ki ima določeno življenjsko dobo. Povprečno trajanje civilizacije, kakršne so bile egiptovska, kitajska, »mehiška«, je tisočletje. Zaton zahodne civilizacije po njegovem torej sploh ni vprašljiv, precej jasno pa je tudi, da bo do njega prišlo zelo kmalu.

Na Spenglerja se Vargas Llosa sicer ne sklicuje, pa vendar je Spenglerjevega črnoglednega duha čutiti v vseh zapisih

južnoameriškega nobelovca, piše Millerjeva. Zato pa Vargas Llosa citira Thomasa Stearnsa Eliota, ki je v svojih *Notes Towards the Definition of Culture* (Doneski k definiciji kulture) ugotavljal, da bo človeštvo z veliko verjetnostjo najprej prešlo v stanje kulturnega razkroja, dokler ne bo prišlo do končnega cilja: stanja, v katerem kulture sploh ne bo več. Vargas Llosa meni, da smo že tam. Zanj je kultura tisto, čemur večina ljudi dandanes reče »visoka kultura«: »neodvisna realnost, ki jo sestavljajo ideje, estetske in etične vrednote ter umetnine in literarne stvaritve, ki so v odnosu s preostalo družbo, ki pa niti niso razmisleki, temveč bolj pogosto izvori družbenoekonomskih, političnih ali celo verskih fenomenov«.

Velika ovira pri ocenjevanju, kako tehtno je Vargas Llosovo delo, je, da v njem umanjajo konkretni primeri. In ker se zapiski raztezajo čez skoraj dvajsetletno obdobje, je včasih težko razbrati, na katerega od sodobnih družbenih fenomenov se pisatelj sklicuje. Vargas Llosovo stališče je, ugotavlja avtorica, mešanica tez T. S. Eliota in francoskega marksističnega teoretika Guya Deborda, ki je opozarjal, da je vse, kar je bilo nekoč v kulturi avtentičnega, nadomestilo umetno in potvorjeno. Debord za ta zasuk krivi komodifikacijo in fetišiziranje predmetov, zaradi katerega so proizvodi, ki jih kupujemo, za nas bolj resnični in pomembni kot človeška bitja. Sčasoma pa tudi soljudi začenjamo obravnavati kot kupljive proizvode. T. S. Eliot je kot priznani konservativec po drugi strani verjel, da kultura korenini v tradiciji in religiji, saj prav zaradi njiju – tako kot zaradi umetnosti, glasbe in literature – ljudje v življenju najdejo smisel in ne podležejo dolgočasu in obupu.

Tako kot Eliot tudi Vargas Llosa verjame, da kultura nikoli ne more biti demokratična. Kultura je področje za elito, dostopna je ljudem, ki premorejo izobrazbo, omikanost in pripravljenost, da se spopadejo z pravo umetnostjo in njenimi idejami. Tako kot Debord tudi Vargas Llosa z obžalovanjem ugotavlja, da živimo v družbi, v kateri je vrednost nečesa odvisna od tega, koliko smo za to pripravljeni plačati. Oziroma, kar zadeva knjige, koliko izvodov je bilo prodanih. Če bo tako razmišljanje prevladalo, bomo dovolili, da tržna miselnost vdre na področje, ki je bilo doslej sveto.

Po vseh sodobnih definicijah je Vargas Llosa snob, piše Laura Miller. Priznava sicer, da se tudi sam predaja plebejskim radostim gledanja filmov. A ostaja neomajen v prepričanju, da so Tolstoj, Thomas Mann, James Joyce in Faulkner kultura; minljivi pojavi, kot so brazilske telenovele, bollywoodski filmi in Shakirini koncerti, pa nikakor. Njegova stališča so, skratka, dandanes tako staromodna, da bi jih bilo zlahka odpraviti z ugotovitvijo, da gre za godrnjanje tečnega starca (Vargas Llosa jih ima navsezadnje skoraj osemdeset). A resnici na ljubo opozarja na probleme, ki so precej aktualni. Mogoče si res včasih zaželim popreproščenega razvedrila, ki priteguje najširše ljudske množice, toda ali nam je prav, da tudi v kulturi trg vse bolj prevzema glavno besedo? Če z besedo kultura merimo na vzajemno metodo za ocenjevanje stvaritev, ki jih je ustvarilo človeštvo, potem Vargas Llosa povsem upravičeno razglša njen konec. Kdo si še more jemati pravico, da odloča o tem, ali sta neki romanopisec ali slikar zares velika? Vsakdo – kar je enako kot nihče. Zagrizeni bralci knjig, kot so *Igra prestolov* ali *Igre lakote*, si ne dovolijo več, da oboževalci postmodernih romanov nanje gledajo zviška. Fanatiki *Vojne zvezd* se ne strinjajo, da so njihovi objekti čaščenja vredni kaj manj kot umetnine Terrencea Malicka. Če bi beseda kultura morala označevati nekaj, v kar soglasno verjamemo, je z njo res konec. In nedvomno se nam Oswald Spengler od nekod privoščljivo smeji. **A. T.**

## Prvih 5 ...

### BOB DYLAN AND HIS BAND

Državni praznik bo letos tudi praznik glasbe. V ljubljansko dvorano Stožice namreč prihaja eden največjih mojstrov sodobne popularne glasbe, Bob Dylan s svojo skupino. Mojster se 25. junija vrača v naše kraje po obiskih v letih 1991, 1999 in 2010. Za kakšno mitsko osebnost gre, jasno govorijo naslednja dejstva: glasbeno aktiven je že od šestdesetih let prejšnjega stoletja, posnel je 36 studijskih albumov, prodanih v več kot 120 milijonih izvodov. Tudi zadnji, *Shadows In The Night*, se je v zelo kratkem času po izidu prebil na prvo mesto, s čimer je Dylan postal najstarejši glasbenik (star je 73 let), ki se je prebil na vrh britanske lestvice, to pa po 52 letih, odkar se je njegov album *Freewheelin* zavihtel na prvo mesto. Logično, takšen opus spremljajo tudi številne nagrade: že od leta 1988 je član Rock'n'roll Dvorane slavnih, njegovo pesem *Like a Rolling Stone* je revija *Rolling Stone* razglasila za pesem vseh časov, Dylana pa za drugega največjega glasbenika, takoj za skupino The Beatles. K nam prihaja v okviru turnee Never Ending, ki traja že od davnega leta 1988, na leto pa odigra povprečno 100 koncertov.

### KRZYSZTOF PENDERECKI

Šestega julija Ljubljana gosti pionirja moderne klasične glasbe ter raziskovalca novih izraznih možnosti in človeškega glasu. V Cankarjev dom namreč prihaja največji še živeči poljski skladatelj, 81-letni Krzysztof Penderecki. Je



Krzysztof Penderecki

avtor številnih oper, najbolj znane si *Hudiči iz Louduna* (besedilo Aldous Huxley), *Izgubljeni raj* (John Milton), *Črna maska* (Gerhart Hauptmann) in *Kralj Ubu* (Alfred Jarry). Njegov opus tvori tudi osem simfonij, ustvarjenih med letoma 1973 in 2008. V Ljubljani je prvič gostoval z delom *Pasijon po Luki*. Tokrat se vrača s *Poljskim rekviemom*, enim svojih ključnih in najpopularnejših del, ki ga bo sam tudi dirigiral. Solisti bodo Iwona Hossa, sopran; Angieszka Rehlis, mezzosopran; Liudas Mikalauskas, bas; Adam Zdunikowski, tenor; nastopili bodo Orkester Slovenske filharmonije, Zbor Slovenske filharmonije, Zbor Opere in baleta SNG Maribor ter Komorni zbor Ave.

### GO WITH THE FLOW

Od petka, 26. 6., do nedelje, 28. 6., bo Tobačna mesto gostilo Flow Festival, ki sicer korenini v Helsinkih na Finskem, tokrat pa se prvič podaja prek meja in bo posrbel za doslej največji urbani festival pri nas. V treh dneh se bodo





## ... prihodnjih 14 dni

na treh odrih predstavila številna znana glasbena imena, največ pozornosti pa bodo gotovo deležni zvezdniki kot Pet Shop Boys, Róisín Murphy, Metronomy, Caribou ali Bonobo. Čeprav bo nastopilo več kot 50 ustvarjalcev in didžejev, festival ne bo zgolj glasbeno obarvan: organizatorji imajo namen predstaviti in ponuditi hrane sveta, obeta se pokušina butičnih piv in vrhunskih slovenskih vin, potekali bodo kreativni pogovori Flow Talks, na ogled bodo vizualne instalacije z atraktivnim 3D-mappingom, dogajanje bodo popestrili ulični umetniki, priče bomo nadaljevanju Beneškega likovnega bienala z Jašo, Pop Up Store s slovenskimi oblikovalci in junaki Kicstarterja ...

### FESTIVAL LENT

Festival je konglomerat številnih dogodkov, zato izpostavimo le tiste, ki se vežejo na jazzovsko glasbeno ustvarjanje. Kljub finančno oslabljeni konstrukciji je organizatorjem uspelo privabiti imena, za katera se je gotovo vredno podati na pot proti štajerski metropoli.

4. julija prvič v Slovenijo prihaja južnoafriška legenda, trobentač Hugh Masekela s skupino vrhunskih glasbenikov. Masekela je svojo glasbeno pot začel leta 1954, bil je član prve južnoafriške jazz skupine, The Jazz Epistle, sodeloval s Felo Kutijem, igral trobento na najzgodnejših posnetkih Boba Marleyja, aranžiral glasbo na albumu *Graceland* Paula Simona ... Je borec proti rasizmu, apartheidu, in kljub 76 letom še zmeraj v izjemni kondiciji. Lani je prejel tudi najbolj prestižno »world music« nagrajo – WOMEX Award.

9. julija festival gosti Billa Frisella s projektom *Guitar in the Space Age*. Frisell sodi med najbolj iskane kitariste našega časa, je eden redkih, ki na kreativen, izviren in komunikativen način združuje vse, kar tvori tradicijo ameriške kitarske glasbe, blues, country, bluegrass ... Tak je tudi projekt, ki ga bo predstavil v Mariboru, in sicer preigravanje glasbe, ki je nastala v času, ko se je človek odpravljal na Luno, torej od konca petdesetih do začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja.

Ameriški kitarist italijanskega porekla Al Di Meola velja za enega najbolj vplivnih glasbenikov na stičišču jazzovske »fusion« glasbe ter latinsko-ameriških vplivov. Slaven je postal v času igranja v eni najbolj vplivnih skupin sedemdesetih let, Return to Forever, kjer je nastopal s pianistom Chickom Coreo, Stanleyjem Clarkom ter Lennyjem Whitom. Po začetnem obdobju, ko je igral na električno kitaro, se je posvetil akustični. V tem obdobju mu je skupaj s kitaristoma Johnom McLaughlinom ter Pacom de Lucio uspelo posneti najbolj prodajani album akustične kitarske glasbe vseh časov, legendarni *Friday night in San Francisco*. Pred kratkim se je znova vrnil k igranju električne kitare in glasbi skupin, kot so The Beatles, na mariborski premieri pa bo predstavil svoj novi album *Elysium*.

### TOTO

Še ene legende, čeprav ne ravno takega formata kot Dylan, se obetajo v kratkem. V Halo Tivoli 2. julija namreč prihaja v osemdesetih izredno popularna skupina TOTO, ki ji je v tistem času uspelo nanizati impresivno serijo hitov, ki se še danes vrtijo po komercialnih radijskih postajah, namenjenih občinstvu, ki je odraščalo v času njihovega nastanka: *Africa, Rosanna, Hold The Line, I Will Remember, Stop Loving You, I'll Be Over You, Stranger In Town, Pamela in Out Of Love* so le nekateri, ki jih bo gotovo mogoče slišati tudi na tokratnem koncertu. Predstavili pa bodo tudi album *TOTO XIV*, prvi studijski izdelek po desetih letih. Velja omeniti: pred koncertom skupine bo nastopila slovita domača vokalna zasedba Perpetuum Jazzile.



**Kapital je presežna vrednost, ki ga proizvajajo zaposleni, delavci, a v rokah zasebnih lastnikov in zakonov trga deluje po svoji lastni logiki. Kot družba ga moramo obrzdati in ga podrediti družbenim ciljem.**



**Luka Mesec**, slovenski politik, poslanec in aktivist, v Dnevnikovem *Objektivu* (20. 6. 2015) o tem, kako si predstavlja novi demokratični socializem.

## V digitalno z analognim – naprej!



Ne glede na to, kako hitro se razvija sodobna tehnologija in kako hitro se z njenim razvojem spreminjajo navade potrošnikov, nekatere navade ali stvari ostajajo takšne, kot so bile ob svojem nastanku in nič ne kaže, da bi se za obstoj morale zahvaliti spremenjeni obliki ali prilagoditvi spremenjenim razmeram.

Dokaz: na kateri koli konferenci, predstavitvi ali zgolj rutinskem srečanju tehnološko najbolj razvitih podjetij večina vodilnih v rokah ne bo imela najnovejše različice prenosnika ali pametnega telefona, pač pa nekaj, kar se je še pred kratkim zdelo, da bo odšlo na smetišče uporabnih izdelkov – stari dobri notes.

No, glede na to, da gre za predstavnike podjetij, ki s prodajo svojih produktov in storitev dosegajo vrtoglave donose na dodano vrednost, ne gre za čisto običajen zvezek. Kot vsi njihovi izdelki, je tudi ta »brendiran«. Najbolj priljubljeni notesi so že nekaj časa tisti, ki jih izdeluje podjetje Moleskine.

Samo lani jim jih je uspelo prodati dobrih sedemnajst milijonov in ustvariti prihodek, večji od devetdeset milijonov evrov (v primerjavi z letom 2010 kar dobrih štirideset milijonov več). Uspeh je posledica več dejavnikov, med katerimi je ključni odlična marketinško načrtovanje, s katerim nagovarjajo predvsem mlajšo generacijo potrošnikov, ki je hkrati tudi najhitreje rastoči trg za njihove produkte t. i. papirne galanterije. Njihove izdelke »spin doktorji« že nekaj časa vežejo na kulturne osebnosti umetniškega sveta, Ernesta Hemingwaya, Pabla Picassa ter Vincenta van Gogha, ki so za svoje delo dejansko uporabljali podobne beležnice. Ključno pa je tudi dejstvo, da je notes, ne glede na vse prednosti, ki jih prinaša njegov digitalni sodobnik, še vedno bolj praktičen, lažji za uporabo, hitrejši, bolj pregleden ... skratka, boljši.

Priljubljenost oz. trdoživost analognega pripomočka se uvršča v jasen trend ohranjanja tovrstnih izdelkov, kamor sodi tudi definitivna vrnitev vinilne gramofonske plošče, ohranjanje klasičnih poslovnih vizitk pa tudi načina poslovnega komuniciranja, ki daje prednost osebnim stikom pred virtualnimi.

Ne-izginotje tovrstnih »praks« dokazuje, da je razvoj le redkokdaj linearen proces; krivulja tehnološkega procesa to le še potrjuje. Ne glede na to, da nam jih poskušajo vsiliti kot nekaj neizogibnega in kakovostnejšega, izdelki oz. storitve, ki smo jih vajeni, so pa tudi zadosti učinkovite, nočejo in tudi ne bodo izginule iz vsakdanjega življenja.

Izdelki podjetja Moleskine so se vrnili v obdobju, ko je v polnem razmahu t. i. tehnologija v oblaku in po nudniki programske opreme omogočajo brezpapirno poslovanje.

Zanimivo je tudi, da so beležnico Moleskine obudili v življenje v Milanu leta 1997, tj. v letu, ko se je na trgu pojavil prvi dlančnik Palm (Moleskine ima sicer več kot stoletno tradicijo, a so ga hoteli ukiniti). Za izdelek je zaslužna oblikovalka Maria Sebregondi, katere cilj je bil oblikovati ultimativni notesnik za takrat porajajoči se razred »globalnih nomadov«. Uspeh je bil velikanski, a z eno razliko: ni prišel s strani teh, na katere je ciljalo, pač pa s strani gospodarske, tehnološke in finančne elite, ki je zelo hitro dojela njegove prednosti – predvsem enostavno in učinkovito uporabo. Papir in svinčnik sta namreč še vedno najučinkovitejši orodji za skiciranje idej, zapisovanje ključnih točk, shematično načrtovanje ... za t. i. brain storming, eno ključnih faz kreativnega procesa. Seveda, obstajajo digitalne alternative – Evernote, SimpleNote, OneNote, Notes, a noben od mlajših digitalnih »bratov« po praktičnosti in učinkovitosti ne more odtetati starejšega. Njihov smisel in učinkovitost se izkazuje v poznejših fazah analize in podrobnega načrtovanja, za prvo je še vedno najprimernejši papirnati praformat. Ta uporabniku omogoča osredotočenje, zgolj eno uporabniško izkušnjo hkrati, ne sprotne sledenje več storitvam, kot to omogočajo digitalne aplikacije (po podatkih ameriškega raziskovalnega podjetja Information Overload Research Group je multifunkcionalnost tako »učinkovit« način, da ima zaradi tega ameriško gospodarstvo na leto 97 milijard dolarjev dodatnih stroškov oz. izgube prihodkov, ker je digitalno okolje past za neučinkovito trošenje časa).

Učinkovitost papirja prepoznava tudi podjetja, ki se ukvarjajo z izdelavo sodobnih tehnologij. Eno takšnih je tudi zgoraj omenjeno podjetje Evernote, ki je kmalu prepoznalo »moč papirja« in njegovo učinkovitost v delovnem procesu. Leta 2007 ustanovljeno visokotehnološko podjetje, ki se ukvarja z izdelavo delovnih orodij v virtualnem okolju (oblaku), se je v zadnjih letih zavestno odločilo za intenziviranje »papirne komunikacije« med zaposlenimi. Prav tako so začeli sodelovati s podjetjem Moleskine. Izdelali so poseben notes, katerega zapise je mogoče enostavno poskenirati in uporabljati v digitalni obliki. To pa je bil le začetek, saj se je še do pred kratkim visokotehnološko podjetje usmerilo v izdelavo in prodajo papirne galanterije – pisarniških pripomočkov, različnih papirnih izdelkov, celo vrečk. Posledica, še zapišejo v *New Yorkerju*, ni zgolj komercialno izredno uspešna tržna niša, pač pa tudi večja prepoznavnost osnovne dejavnosti podjetja – hranjenje podatkov v oblaku – in, seveda, rast prihodkov. **A. J.**



# TA IZMUZLJIVI PREDMET POŽELENJA

Bliža se 56. izvedba ljubljanskega jazz festivala, najstarejše mednarodne glasbene prireditve pri nas. Spet bo priložnost za živi stik z jazzovsko intonirano muziko in glasbami, ki so v dialogu z jazzom, a nočejo biti izrecno jazzovske.

**IČO VIDMAR**





**P**rva razlika med ne tako daljnimi časi, ko smo na tradicionalnem prizorišču v Križankah imeli eno redkih priložnosti za vsrkavanje nastopov tujih, zlasti ameriških glasbenikov, in začetkom 21. stoletja je ta, da ljubljanski festival doma ni več edini. Pridružila sta se mu vsaj še izvrstni Jazz Cerčno in zgledni program, ki redno poteka v okviru mariborskega Lenta. Ljubljanski festival nima samo dobrih tekmecev, marveč tudi partnerja, s katerima je mogoče družno na mednarodni trg in si olajšati privabljanje zelenih glasbenih gostov. Postal je član evropske organizacije jazzovskih festivalov, goji tesnejše stike z nekaterimi vidnimi festivali in posredniki jazza, kot so založniki in koncertne agencije. Največ so vredni prijateljski odnosi z glasbeniki samimi, kar mu včasih prihrani mukotrpno pogajanje za ceno in datum nastopov. Tudi v jazzovski ekonomiji velja pravilo, da je festivalska cena za nastop precej višja od tiste za posamičen nastop v koncertni dvorani ali klubu.

#### ZARADI MENE NAJ GRE K VRAGU

Jazz festival v Ljubljani je srednje velik evropski festival, po višini proračuna in množičnem obisku neprimerljiv z nekaj gromozanskimi festivali v večjih mestih, kakor sta Umbria Jazz v italijanski Perugii ali North Sea v nizozemskem Rotterdamu. Zato pa je po tehtnosti programa čedalje bolj primerljiv s festivalom v avstrijskem Saalfeldnu, ki je od osemdesetih let veljal za enega referenčnih festivalov novega jazza v tem delu Evrope in dolgo časa nedosegljiv zgled. Ljubljanski festival ostaja osrednja jazzovska prireditelja v Sloveniji. Glede na težnje po privatizaciji družbene lastnine pri nas je na pomembno anomalijo v pregledni brošuri ob njegovi petdesetletnici opozoril Miha Zadnikar, namreč da se je utrdil in obstal v javni lasti, v varnem zavetju osrednje kulturne ustanove. Cankarjev dom je prevzel organizacijo prireditve leta 1982 ob svoji ustanovitvi. To ni bilo zmeraj srečno razmerje. Toda to institucionalno jamstvo je bilo ključno za festival tudi v času, ko so jazz vsi po malem pošiljali na smetišče zgodovine. Festival ni bil imun na javno kritiko, spremembe v kulturni politiki, menjave selektorjev, osip obiska, organizacijsko inercijo, poskuse interesnih skupin, da bi ga programsko preoblikovale.

V ozadju vsega tega sta v zraku ves čas viseli »večni« vprašanji – kaj je pravi jazz in kam gre jazz danes? Kot odgovor nanju je še zmerom najboljša odrezava izjava pianista Theloniousa Monka izpred pol stoletja: »Zaradi mene naj gre k vragu.« V ozadju teh skrbi, brez katerih ne mine jazzovsko muziciranje v še tako zakotnem lokalu, je najprej dejstvo, da je jazz bil in je glasba glasbenikov. A velja tudi to, da »preživetje« jazza ni odvisno od njih. Glasbeniki bodo še naprej muzicirali, komponirali in improvizirali, naj njihovo glasbo imenujemo jazz ali ne. Ameriški pisec Scott DeVeaux je v izvrstnem spisu o konstruiranju jazzovske tradicije opozoril na možne družbene rabe jazza: ali bo postal alternativen slog v izobraževanju mladih glasbenikov na glasbenih konservatorijih, ali bo predstavljal umetnostno dediščino ameriške in afroameriške kulture, ali pa bo priločno marketinško orodje glasbenih založb in prirediteljev koncertov, nekakšna znamka, ki vnaprej zagotavlja kakovost in stopnjo homogenosti. Zgodovinarju jazza in profesorju sta bližje prvi dve možnosti, a hkrati je že tedaj – leta 1991 – svaril pred pretiranim romantiziranjem te dediščine in zlasti pred očitno nezmožnostjo jazzovske zgodovine, da bi tehtno pojasnila nove tokove v jazzu. Zaznal je novo ortodoksijo, dojemanje jazza kot »ameriške klasične glasbe« v ZDA in za njimi tudi drugod po svetu. To je prineslo čedalje bolj razbohoten izobraževalni sistem z diplomami, klavirska tekmovanja, repertoarne ansamble, jazzovske inštitute in arhive. Vse to je

jazz oddaljevalo od popularne glasbe v žmohtnem pomenu besede. Potiskali so ga v čudovito izolacijo.

#### REDEK IN DRAGOCEN NACIONALNI AMERIŠKI ZAKLAD

Ostanimo na tleh domicila jazza, v ZDA, kamor se še zmerom radi spoštljivo oziramo – k virom in novostim. Leta 2000 je režiser Ken Burns za PBS posnel televizijsko serijo Jazz, devetnajsturno zgodovino jazza v desetih nadaljevanjih, ki je vsa razen zadnjega posvetila zgodovini ameriškega jazza pred letom 1961. Sklepna oddaja je v komaj tridesetih minutah zajela štirideset let jazzovskega muziciranja in popolnoma zamolčala obstoj jazza zunaj ZDA. V seriji so nesorazmerno majhno pozornost namenili pomembnim belopoltim jazzistom, instrumentalistke v celotni zgodovini jazza predstavlja le pianistka Mary Lou Williams. Jazz so kovali močni, veliki (črni) možje. In temnopolte pevke. V devetem delu, posveče-

**NEWYORŠKI ČRNSKI KONTRABASIST WILLIAM PARKER, KI NE PRIPADA NEOTRADICIONALNEMU KANONU, JE LETA 2007 PRED NASTOPOM NA ODRU KRIŽANK ODKRITO OCENIL, DA SO DANES AMERIŠKI GLASBENIKI PRAVZAPRAV LAHKO HVALEŽNI EVROPI IN PREOSTALEMU SVETU ZA POVABILA NA ODRE: »JAZZ JE DANES PLANETAREN, DOBRIH NOVIH MUZIK, CELO PREPOZNAVNIH NACIONALNIH ŠOL, JE NA PRETEK. NISO VSE AVANTGARDNE, VENDAR IŠČEJO, SNUJEJO, RAZISKUJEJO. EVROPA NAS PRAVZAPRAV NE POTREBUJE VEČ.«**

nem jazzovski avantgardi in free jazzu, izbrani komentatorji zamenjajo ton, spoštovanje zamenjata odklonilen odnos in omalovaževanje. Serija z izbranim dokumentarnim gradivom je bila kljub kritikam vključena v izobraževalne jazzovske programe kot bistveni, skoraj dokončni tekst o jazzu po vsem svetu. Burnsov glavni svetovalec in komentator v seriji je bil črnski trobentač Wynton Marsalis. Nad projektom, težkim 18 milijonov dolarjev, je sicer bedel pisan posvetovalni odbor poznavalcev in zgodovinarjev jazza.

Tu je potreben skok v politično nazadnjaška osemdeseta, ki so bila v ZDA tudi čas institucionalno in komercialno podprtega prodora zgodovinskega revizionizma, »novega jazzovskega historicizma«. Sovpadel je s sprejetjem resolucije ameriškega kongresa leta 1987, ki je po dolgotrajnih prizadevanjih razglasil jazz za »redk in dragocen nacionalni ameriški zaklad«. Jazz je s tem pridobil večjo simbolno kulturno vrednost. Konstruiranje posebne »ameriške glasbene umetnosti« v razmerju do tradicije visoke evropske glasbene umetnosti je utrdilo dominantno selektivno jazzovsko tradicijo v ZDA. To gibanje je poosebljal prav nadarjeni Marsalis, gojenec glasbenega konservatorija za »klasično glasbo« Juilliard in »hard bop konservatorija« v skupini

The Jazz Messengers bobnarja Arta Blakeyja. Marsalis je leta 1987 postal umetniški vodja na novo ustanovljenega jazzovskega koncertnega programa in orkestra v newyorškem Lincoln Centru, posvečenega »klasičnemu jazzu«. Svoja javna stališča je gradil ob močni medijski podpori jazzovskega kritika Stanleyja Croucha (povprečnega bobnarja, pristavijo glasbeniki nove muzike iz New Yorka) in s pomočjo pisca Alberta Murrayja. Oba sta izdelala ideološko-kulturno podlago za restavracijo ameriške črnske jazzovske tradicije. Iz nje sta čistunsko vrgla ves avantgardni jazz (free jazz in iz njega razvite oblike) in jazz-rock, se pravi oblike zlitja (*fusion*) in prepletov jazza s popularnimi godbami, zlasti z rockom. Enostavno, iz nove sheme neoklasicistov izpadeta John Coltrane po letu 1965 in Miles Davis z vsem izzivalnim, kar je napravil v začetku sedemdesetih. Javni besedni spopadi med Marsalisom in Davisom so zavreli do osebnega psovanja. Ironija je, da so bili ti historicistični argumenti na glavo postavljeni argumenti nekaterih radikalnih črnskih nacionalistov iz šestdesetih. Protislovno razlikovanje med črnsko in belsko kulturo ter ločitev pristne črnske godbe od komercialne je v knjigi *Blues People* (1963) zagovarjal kulturni kritik in pesnik Amiri Baraka, ki je bil del newyorškega avantgardnega črnkega kulturnega gibanja. Vendar so bile njegove puščice uperjene predvsem proti konformizmu črnkega srednjega razreda in njegovi asimilaciji v ameriški družbeni *mainstream*. Baraka je ravno v free jazzu videl »spremenljivo istost« črnega človeka v beli Ameriki, njegovo bluesovsko strukturo občutenja.

Leta 2004 so v *midtownu* Manhattna svečano odprli kompleks Jazz at Lincoln Center z dvema dvoranama in barom za predstavljanje jazza. Sto trideset milijonov dolarjev vredna investicija v nov koncertni prostor je bila po besedah vodje programa namenjena »občutju swinga«. Včasih so opisi oprav glasbenikov banalni, vendar težko spregledamo nova oblačila in vedenje nosilcev jazzovske tradicije, ki so se spogledovali z modo iz določenega slogovnega obdobja. Že na zunanji ravni takoj prepoznamo neotradicionalista v elegantni obleki s suknjičem na tri gumbe in obvezno kravato, ki se razlikuje od ohlapnih, pisanih, protikulturnih oblačil jazzovskih glasbenikov od konca šestdesetih let naprej. Tudi ta vizualni element je prispevek k utrjevanju razumevanja jazza kot posebne glasbene umetnosti, resne, največkrat notirane in komponirane glasbe, ki je aranžirana predloga za skope stilizirane jazzovske sole glasbeno izobraženih članov orkestra. Obširni jazzovski koncertni in izobraževalni program v Lincoln Centru je sčasoma vseeno začel selektivno vključevati dela tistih glasbenikov, ki so bili sprva radikalno izključeni iz tradicije.

K utrjevanju novega jazzovskega kanona so veliko prispevale izobraževalne ustanove in glasbene šole s standardiziranim načinom poučevanja, ki izhaja iz bebopa, se pravi opozicijskega modernističnega sloga, ki se je v štiridesetih letih odvrnil od komercialnosti swinga in neskaljenih ljudskih vzorov, ki so jih pravoverni ljubitelji pristnosti našli v obujanju sloga iz New Orleansa. Mehanizem sloga bebopa je s togostjo in sprejemljivostjo za metodo poučevanja postal prvi standardizirani neosebni pristop k poučevanju improvizacije. Angleški kitarist Derek Bailey je v svojem delu *Improvizacija* prepričljivo pokazal, da je vsepovsod poučevana mehanika tega sloga izrinila nemir, drznost, žejo po spremembah, kar so bile značilnosti muziciranja Charlieja Parkerja in Dizzyja Gillespieja. Jazz je največ prispeval k revitalizaciji improvizacije v zahodni glasbi 20. stoletja. Zahodnega glasbenika je spomnil, da izvajanje in ustvarjanje glasbe nista nujno ločeni dejavnosti in da je vrhunska instrumentalna improvizacija zmožna poseči po najvišjih ravneh glasbenega izražanja. ➡







Kristijan Krajncan

### PLANETARNA RAZSEŽNOST JAZZA

Novejše obravnave zgodovine jazza, ki sta jih napisala Britanec Alyn Shipton (2005) in Američan Ted Gioia (1997), niso tako ozkogledne kot ameriški neotradicionalizem. Shipton trdi, da je večino jazzovske scene v začetku 21. stoletja mogoče razdeliti na dve glavni smeri, na tisto, ki je usmerjena v prihodnost, in tisto, ki se ozira zgolj v preteklost. V prvo vključuje tudi tiste eksperimentatorje, ki začenjajo z novih osnov, a ohranjajo vezi z jazzom prek improvizacije, kompozicije ali izmuzljivih kategorij, kakor so »srce«, »duša« in »swing«. Oba avtorja se posvečata razširjanju, sprejemanju jazza in oblikovanja novih slogov v svetu, v Evropi, Afriki, Latinski Ameriki, Aziji in Avstraliji. Ne spregledata odločilnega impulza free jazza, s pomočjo katerega so se Evropejci osvobodili ameriških spon in vloge slabih posnemovalcev. Eni so oblikovali principe in prakso svobodnega improviziranja, ki je bila bližje kolektivnemu muziciranju odprtih *jam sessions* iz štiridesetih let kot večina današnjih zapovedanih seans v klubih. Drugi so v muziciranje vnašali lokalne tradicije in jih predelovali po jazzovsko kot Skandinavci z Janom Garbarekom in sploh vsa zgodnja produkcija založbe ECM, najprej namenjena izdajanju sodobne glasbe. Južnoafričani so skozi svojo predelavo jazza, izraza osebne in kolektivne svobode, ustvarili glasbeno oporo v času apartheida, ki je spominjal na rasno segregacijo v ZDA. Etiopijci so oblikovali povsem originalno različico jazza z opiranjem na domače popularne glasbene oblike, ki jih odkrivamo z zamikom.

Newyorški črnski kontrabasist William Parker, ki ne pripada neotradicionalnemu kanonu, je leta 2007 pred nastopom na odru Križank odkrito ocenil, da so danes ameriški glasbeniki pravzaprav lahko hvaležni Evropi in preostalemu svetu za povabila na odre: »Jazz je danes planetaren, dobrih novih muzik, celo prepoznavnih nacionalnih šol, je na pretek. Niso vse avantgardne, vendar iščejo, snujejo, raziskujejo. Evropa nas pravzaprav ne potrebuje več.«

### NAJBOLJ INVENTIVEN, KO JE PROIZVEDEN ZA TRG

Karkoli že želijo čuvarji svetlih tradicij, je jazzovska sedanjost svetlejša od zazrtosti v namišljene zlate čase. (Le kdaj so ti časi bili? Morda leta 1959, ko je Miles Davis s *Kind of Blue* prodal rekordno število izvodov albuma?) Zaman je čakanje

na nove jazzovske mesije. Mogočen ustvarjalni preboj Johna Coltrana ali Charlieja Parkerja je bil mogoč v posebnem zgodovinskem družbenem kontekstu. Časi so drugačni, kar še ne pomeni, da so za glasbenike manj težki. Zvezdniškemu sistemu, ki ga potencirajo festivali in razmeroma majhna jazzovska industrija, se tudi jazzovski svet težko ogne, a v osnovi ešaloni različnih plačilnih razredov veljajo manj.

Novo stanje še zdaleč ne pomeni, da Američani ne igrajo več izvrstnih in prodornih godb, le tok ni več enosmeren. V svetovnem jazzu ni več enega ustvarjalnega žarišča. Celo v ZDA New York zaradi neoliberalnega prestrukturiranja mesta in vse slabših pogojev za ustvarjanje nekomercialne glasbe počasi izgublja status inkubatorja novih muzik.

Smeri igranja je vse več, raznovrstne so, različni viri in slogi se prepletajo med seboj, nastajajo nove hibridne forme, tako kot je bil jazz sam v temelju »kreolizirana« kulturna forma. Na to se rado pozablja. Že zato se njegovi ustvarjalni robovi izmikajo nadzoru in togi kanonizaciji. To stanje na dolgi rok lahko razbremeni glasbenike v vnaprej izgubljeni tekmi z zgodovinskimi ikonami, s strahovi in pritiski, da nekdo ne bo dosegel višav vzornikov iz preteklosti. Zato je jazz v najširšem smislu tudi v tem stoletju, za katerega je sprva kazalo, da ne bo njegovo, še vedno lahko glasba presenečenj in življenjske sile. Morda je danes manj glas modernosti, kar je bil eden glavnih razlogov za njegovo bliskovito širitev po svetu, ko je sprva postajal del plesne kulture množic in sčasoma izobraženske kulture.

Velja stara Hobsbawmova ugotovitev, da je jazz ostal manjšinski, nomadski, diasporičen in vselej kombinacija med individualizmom in kolektivizmom, kar je ortodoksna zahodna kultura pozabila. Zato je postal ena od najpomembnejših popularnih umetnosti našega časa, »glasba za uporabo«, ki pa ni bila uniformirana. Danes pozabljam, da je bil jazz najmočnejši in presenetljivo najbolj inventiven takrat, ko je bil proizveden za trg, za posebne radijske oddaje, igran in oblikovan v snemalnih studiih, na koncertih in predvsem v komercialnih glasbenih klubih. Tam so ga poslušali jazzovski ljubitelji, ki so si bili presenetljivo podobni po vsem svetu. V ZDA je bil sprva predvsem »v živo« igrana in doživljana godba, drugod predvsem posredovana s pomočjo plošč, radia, TV – posnemana, udomačena in internacionalizirana. Toda jazzovski svet je bil tudi surov, tekmovalen, poln hierarhij,

prisilnih vajeniških stažev v skupinah starejših, uglednih glasbenikov, a po drugi strani tudi prostor za solidarnost med glasbeniki, skupnih nastopov, ki so bili sindikalistični, tudi izrecno politični. Na koncu je jazz vseeno ostal del popularne tradicije v umetnostih na nepredvidljive načine, na primer v digitalnem vzorčenju glasbenih izsekov z jazzovskih plošč v sodobnem hip hopu ali socialno in ekonomsko bolj konvencionalno – na številnih jazzovskih festivalih po svetu, kjer ga še zmerom spremlja dovolj zvedavih poslušalcev.

### DOMAČE GLASBENE MOČI SO ZRAVEN

Ne glede na programske poudarke bo letošnji ljubljanski jazz festival minil v znamenju dveh dogodkov. Prvi je smrt velikega inovatorja Ornetta Colemana, glasbenika nove muzike in ne samo jazza, iz katerega je izšel, bežal, bil z njim na vseh ravneh v nenehnem dialogu in spopadu. Z njegovim odhodom se neko vznemirljivo zgodovinsko obdobje v jazzu nepreklicno zaključuje. Coleman se je rad imenoval »skladatelj, ki izvaja svojo lastno glasbo«, vendar je bil glasbenik, ki se je ves čas odpiral drugim glasbam, mislil svoj harmolodični sistem, enakovredno obravnavo glasbenih elementov. Nastop Jamesa Blooda Ulmerja bo v marsičem nenačrtovani poklon Colemanu, ki ga je kot prvega kitarista povabil v svojo zasedbo v začetku sedemdesetih. To je bil začetek oblikovanja električnega funkovskega benda Prime Time, ki so mu nekateri rekli »free fusion band«. Ravno ta vznemirljiva plesna zasedba je bila dokaz, da stik s popularnimi oblikami v ničemer ne zmanjšuje prodornosti domišljeno odigrane glasbe, ki naj bi bila rezervirana za čuječnost koncertnih dvoran.

Drugi dogodek pa je petdeseta obletnica ustanovitve črnskega čikaškega glasbenega združenja AACM (Združenja za napredovanje kreativnih glasbenikov), ki je pustil sledi v zgodovini ameriške in svetovne nove muzike. Večina članov AACM je prve glasbene korake naredila v srednješolskih orkestrih, toda resnični začetki *creative music* (kar so poudarjali in ostro zavračali rasno zaznamovano etiketo jazz) so temeljili na močni črnski tradiciji samoizobraževanja, ki je pojemala, ko so se v glasbene šole ob podpori državnih štípendij začeli vpisovati črnski glasbeniki iz delavskih družin. Sledov AACM v množtvu današnjih godb, ki izzivajo ločnice in se upirajo konformizmu v lastnih skupnostih, je ogromno. V tem kolektivu se je oblikovala nova vrsta glasbenika, ki ni le nosilec nove glasbene estetike, marveč glasbene zvrsti, in vire povezuje tekoče, bistroumno in odločno. AACM, ki ga je navdahnili Ornette Coleman, je napovedal nastop *novega glasbenika*, ki igra *novo muziko*. Del svojega prihodka ustvari na glasbenem trgu in se poteguje za zasebne in javne dotacije. Eden njegovih članov, skladatelj in mislec Anthony Braxton, poudarja, da so se znali vzajemno podpirati in spoštovati individualne odločitve. V AACM so negovali vključevanje in verjeli v moč glasbe. Novica iz domačih logov pravi, da je v Braxtonovem orkestru ob njegovi sedemdesetletnici na Nizozemskem igrala pianistka Kaja Draksler. Kaj je lepša popotnica za festival kakor zavedanje, da so domače glasbene moči zraven, samostojnejše, bolj neodvisne, svoje glave, kozmopolitske, in da so se iz glasbenih šol podale na samostojno glasbeno pot, ki je negotova in nepredvidljiva. S plesom v svoji glavi, kakor je že zdavnaj tega zapovedal glasbenik glasbenikov, Ornette Coleman. ■

## PROGRAM 56. JAZZ FESTIVALA LJUBLJANA

### 1. julij

Flat Earth Society »Homage to Mr Zappa – Don't worry, Frank is dead anyway.«  
Kristijan Krajncan Project: Hidden Myth KUU!

### 2. julij

Carate Urío Orchestra  
James Blood Ulmer  
Mats Gustafsson & Craig Taborn

### 3. julij

Vitja Balžalorsky  
Joe Morris/Evan Parker/Nate Wooley Trio  
Terje Rypdal in Big Band RTV Slovenija feat. Stale Storlokken, dir. Lojze Krajncan  
Igor Bezget  
Sly & Robbie meet Nils Petter Molvaer  
Dans Dans  
Kjetil Moster & Jü

### 4. julij

Dre Hočevár Quartet feat. Joe Morris, Pascal Niggenger & Nate Wooley  
Carlos Bica Trio Azul  
Fire! Orchestra  
Diogo Nogueira & Hamilton de Holanda Bossa Negra  
Mette Rasmussen & Chris Corsano  
Elephant9 + Reine Fiske

PRIZORIŠČA: Cankarjev dom, Križanke, Klub Gromka





Jung, francoski stripar

# PONOVNO BI SI ŽELEL IMETI DVOJNO IDENTITETO

Jung je umetniško ime belgijskega striparja, ki je svetovno slavo dosegel z *Medeno kožo*, po kateri je posnel tudi film (*Couleur de peau: miel*, 2012). Animirani celovečerec so v Sloveniji premierno predvajali lansko jesen, zdaj pa je v založništvu Društva za oživljanje zgodbe 2 koluta izšel tudi drugi del stripa v slovenskem prevodu. V začetku junija se je Jung v Ljubljani oglasil na obisku, ki je trajal malce več kot štiriindvajset ur – pot ga je takoj zatem namreč vodila na stripovski festival v Zagreb.

AGATA TOMAŽIČ, foto MAVRIC PIVK

**J**ung, s pravim imenom Jun Jung-sik, je Korejec, ki je pozabil korejsko in se pri petih letih naučil francosko – takrat ga je posvojila belgijska družina Henin. Svojo grenko življenjsko izkušnjo otroka, ki ga je ves čas grizlo vprašanje, zakaj so se mu biološki starši odrekli, in si je moral izboriti mesto v posvojeni družini in kulturi, je popisal v stripu *Medena koža*. Ko ga prebereš, se znajdeš pred veliko zadrego: kaj avtorja sploh še vprašati? Ne le zato, ker je večino stvari že sam napisal (in tudi narisal), temveč predvsem zato, ker se je pogovarjati o takšnih rečeh mučno. Ampak Jung se izkaže za prijetnega, sproščenega sogovornika, ki o vsem, kar je prestajal, govori z mehkim glasom in nekakšno globoko modrostjo, ki bi jo prej kot od štiridesetletnika pričakovali od stoletnega varovanca doma starejših občanov, ki se na preteklost ozira brez obžalovanja in z nemalo humorja.

**Slovenijo ste prvič obiskali novembra lani ob premieri *Medene kože* in omenili, da so ga gledalci zelo dobro sprejeli, da so bili ljudje zelo odzivni. To me je malo začudilo, saj Slovenija v bistvu ni ne multikulturna država ne država, v kateri bi na veliko posvajali otroke iz drugih držav ali celo kultur. Mar to pomeni, da je tema vašega filma univerzalna?**

Film sem predstavljal tudi v Maroku in občinstvo ga je zelo toplo sprejelo. V Franciji, kjer se posvaja veliko otrok, ali v ZDA, kjer so film prav tako predvajali, so bili gledalci sicer ganjeni, a so se odzvali malce drugače. V ljubljanskem Kinodvoru smo imeli predstavo za srednješolce in potem za splošno občinstvo in oboji so mi postavljali zelo umestna vprašanja.

**Ali so vprašanja v vseh državah enaka?**

Ja, bolj ali manj. *Medena koža* govori o posvojitvi, vendar je to samo izhodišče za bolj splošno prevpraševanje o posa-

meznikovi identiteti. To pa je tema, ki zadeva vsakogar, v filmu se dotikam tudi odnosov s starši, odraščanja. Mislim, da odkar obstaja internet in odkar je toliko možnosti za poceni potovanja, na tujem laže odkrivamo drugačnost.

**Se vam zdi, da je v današnji Belgiji, ki je v zadnjih desetletjih postala ena bolj multikulturnih držav, kaj lažje odraščati kot posvojenec iz Južne Koreje kot v sedemdesetih letih, kar ste izkusili vi?**

Ne, ni tako zelo drugače, razen tega, da se danes posvaja bistveno manj južnokorejskih otrok. Teh posvojitev je bilo veliko v sedemdesetih in osemdesetih, danes pa jih skorajda ni več. Težave pa ostajajo enake. Če si posvojenec, si vedno zastavljaš enaka vprašanja: od kod prihajaš, kdo so tvoji biološki starši. Pogovarjal sem se s posvojenimi otroki iz Romunije, Etiopije, Eritreje, iz drugih držav, ki so si



Kader iz filma *Medena koža* (Couleur de peau: miel, 2012)

ogledali moj film in jih je ganil na enak način kot vse; zanje je bil neke vrste ogledalo. To so mi tudi zaupali: nisem iz Južne Koreje, temveč iz Romunije ali iz kakšne druge države, recimo iz Kitajske, pa so moje izkušnje enake kot vaše, so povedali.

**Torej se ne poskušate več izogibati srečanjem z drugimi posvojenimi otroki? V stripu ste popisali, kako ste se kot najstnik temu ognili v velikem loku, saj niste prenesli misli, da bi se zazrli v obraz nekemu, ki so ga tako kot vas starši zapustili ...**

Ja, dolgo sem se temu izogibal, ker nisem sprejemal svoje lastne podobe, nekaj časa je trajalo, da sem sprejel svoje južnokorejske korenine. Sramoval sem se svoje domovine, ker nisem razumel, kako so se tamkajšnji prebivalci lahko odrekli svojim otrokom. Do takšne dežele človek ne more razviti domoljubnih čustev. Ko pa sem raziskoval, da bi ugotovil, zakaj je bilo toliko zapuščenih otrok, sem si stvari postavil v neko perspektivo. To je pomembno predvsem med odraščanjem, ko sem zavračal stike z vsem korejskim, bil sem jezen. In kadar je človek jezen, se v njem lahko razvijejo samouničevalna čustva ... Veliko časa je potrebnega, da se sestaviš, in rekonstrukcija samega sebe neizogibno vključuje tudi sprejemanje lastnih korenin.

**Ali držijo žalostne statistike samomorov med korejskimi posvojenci (tudi njegova posvojena sestra je umrla v nepojasnjeni avtomobilski nesreči, op. p.), se o tem govori ali je tabu?**

Ne govori se prav veliko. Včasih mi kakšna družina, ki je posvojila južnokorejskega otroka, pove za njegov žalostni konec, na katerega ni nič nakazovalo, vse je bilo v redu. Menim, da so se za samomor, in to v večini primerov precej kruto različico, odločili tisti, ki se niso sprejeli in niso našli svojega mesta med obema kulturama – korejsko in kulturo države, v katero so jih posvojili. Rekonstrukcija lastnega jaza vključuje tudi sprijaznjenje s tem, da morda nikoli ne boš izvedel, kdo so tvoji biološki starši. In da morda nikoli ne boš odkril, zakaj so te dali v posvojitev. To pogosto povezujejo z zavračanjem, kar ni edina razlaga, a pri posvojencu vzbuja občutek, da so ga starši zavrgli. Poznam seveda tudi posvojence, ki so se uspešno sprejeli.

**Iz podatkov o pogostnosti samomorov med posvojenci iz drugih kultur bi lahko sklepali, da je multikulturalnost spodletel projekt. Ali je tako sklepanje napačno?**

O tem ne morem soditi, ker sem del tega. Ampak menim, da je multikulturalnost dobra stvar. Sicer pa se stvari ne morejo razvijati brez bolečine. Ne obžalujem ničesar, kar sem doživel. Če bi kdo zamahnil pred mano s čarobno palčico in mi rekel, da si lahko na novo izmislim svoje življenje od začetka do zdaj, bi izbral enako pot. Bilo je nekaj težkih obdobij, ki pa so mi omogočila, da sem razmišljal o sebi in si izoblikoval lasten pogled na svoje življenje in življenje drugih, na državo, v kateri živim, na svojo dvojno identiteto. Ko sem bil mlajši, je bilo to zame zelo problematično, zdaj pa to dvojnost doživljam kot velikansko bogastvo. Želel bi si enako zgodbo, želel bi si biti mešanec. Čeprav smo v mnogih državah, ne samo v Franciji, priče vzponu nacionalizma. To se mi zdi zelo slabo, nikakor si ne bi želel, da bi se stvari razvijale v to smer.

**V Medeni koži omenjate, da se je med prvim obiskom v Južni Koreji vaš pogled pogosto ustavljal na ženskah, starih toliko, kot bi morala biti zdaj vaša mati. Ste se kdaj vprašali, kaj bi bilo z vami, če bi ostali v Koreji? Kaj bi postali – mogoče predsednik uprave Samsunga?**

Mogoče pa ne (*smeh*). Mogoče bi počel enake stvari kot zdaj. To vprašanje sem si zastavljal, ja. A se s težavo umeščam v neko potencialno, fiktivno življenje, ki ga nikoli nisem živel in ostaja v oblakih.

**Ja, saj to je pri tem mikavno – imate popolnoma proste roke, da si ga zamislite po svojih željah.**

Enkrat sem si rekel: če bi ostal v Koreji, bi morda postal vojak. Ali pa bi res opravljal isti poklic, postal bi stripar, snemal bi filme. Na obisku v Koreji sem se namreč sestal s korejskimi striparji ... No, tega pač ne bom nikoli izvedel!

**Pri svojem delu, risanju stripov, ste uspeli v Belgiji, ki je tako rekoč zibelka stripov in jih je tam na pretek, zato je vaš uspeh toliko večji. Ampak na mednarodno prizorišče ste prodrli prav z Medeno kožo. Kakšne stripe ste risali prej?**

**SRAMOVAL SEM SE SVOJE DOMOVINE, KER NISEM RAZUMEL, KAKO SO SE TAMKAJŠNJI PREBIVALCI LAHKO ODREKLI SVOJIM OTROKOM. DO TAKŠNE DEŽELE ČLOVEK NE MORE RAZVITI DOMOLJUBNIH ČUSTEV. KO PA SEM RAZISKOVAL, DA BI UGOTOVIL, ZAKAJ JE BILO TOLIKO ZAPUŠČENIH OTROK, SEM SI STVARI POSTAVIL V NEKO PERSPEKTIVO.**

Moji stripi so bili barvni, večina je izmišljenih zgodb, ki se dogajajo na Japonskem (japonska kultura je bila njegova najstniška obsedenost, op. p.). Vedno pa sem obravnaval enake teme: iskanje identitete, občutek zapuščenosti, odnos z materjo. Kadar se lotim risanja stripa, se moram počutiti povezan z zgodbo, ki jo pripovedujem in jo vdihnem svojim likom. Zato ne bi mogel narediti stripa kriminalke, čeprav jih zelo rad berem. Nekega dne pa sem si rekel: zakaj ne bi pripovedoval zgodbe bolj neposredno? Odločil sem se, da bom naredil strip *Medena koža*, izbral sem črno-belo tehniko, preprostejša risbe, več naracije. Povečal sem število strani, sklenil sem se približati grafičnim romanom, kakršnih je v teh časih kar precej, recimo *Perzopolis*.

**Prav o tem sem vas hotela povprašati – je zdaj moderno pisati avtobiografske grafične romane s pridihom eksotičnosti? To je namreč oznaka, ki velja za oba, Medeno kožo in Perzopolis Marjane Satrapi.**

Ja, zelo sta si podobna – sodita v enako zvrst. Strip je zvrst, ki je kot nalašč za avtobiografijo. Kar ne velja za film, kjer je svojo zgodbo veliko težje povedati. Strip namreč ni žrtev

proračunskih omejitev ali pravil, ki zadevajo predvajanje filmov – v stripu popisujem, kako sem odkrival spolnost, in to z nemalo humorja, v film pa tega nismo mogli vključiti. Na France 3 (ki je javna televizija, op. p.) so mi dali vedeti, da omenjati samozadovoljevanje v animiranem filmu, ki bo nagovarjal mlado občinstvo, morda ni najboljša ideja (*smeh*) ... Potem je še distributer imel pripomniti, da bi bilo mogoče dobro omiliti odlomek, v katerem govorim o samomoru; v stripu je upodobljen brez milosti ... Vse to seveda ne pomeni, da je film manj prodoren ali manj zanimiv kot strip. Zgodba je ista, le povedali smo jo nekoliko drugače, saj gre za dva različna medija.

**Kaj pa tretji del Medene kože?**

V slovenskem prevodu menda izide decembra, v francoščini pa ta čas nastaja četrti del. Poskušam pisati kronološko. V prvem delu popisujem prihod v Belgijo in srečanje s krušnimi starši, drugi del zajema predvsem odraščanje, v tretjem delu govorim o vrnitvi v Korejo, kar je vključeno tudi v film. Tretji del je sicer nastal po premieri filma. Film je neke vrste nadaljevanje, podaljšek mojega dela na področju stripa. Kadar pišeš avtobiografsko, imaš hočeš nočeš opravka z materialom, ki se spreminja. Zato sem se odločil narediti še četrti del, v katerem govorim o svoji prvi vrnitvi v Korejo, kar sem v stripu doslej sicer omenjal, prikazano je tudi v filmu, a bolj površno. Odtlej sem bil v Koreji že štirikrat in to je sredica četrtega dela.

**So vas pri prvem potovanju v Korejo poleg snemalne ekipe spremljali tudi člani vaše družine ali se vam zdi, da je to predvsem vaša osebna stvar?**

Ko sem se prvič podal v Korejo, me je spremljala samo snemalna ekipa, šlo je tako rekoč za službeno pot in to niso bile okoliščine, v katerih bi lahko izpeljal neko potovanje z intimnim poglobljanjem. Prava vrnitev je bila zame zato moje drugo in tretje potovanje v Korejo. Zadnjič sem se tja podal lani maja, promoviral sem film *Medena koža*, nastopil sem kot gost v neki zelo gledani TV-oddaji in na uredništvo je poklical neki gospod, prepričan, da sem jaz njegov brat, ki ga išče že štirideset let. Tudi njegova mama je tega mnenja, oba sta iz iste regije na jugu Južne Koreje, svojega brata je izgubil v Seulu v času, ko so mene, petletnega, našli tam tavati in so me dali v sirotišnico. Mama je že opravila test DNK, saj je to edino, kar lahko potrdi našo morebitno sorodstveno vez. Tudi jaz se vračam v Korejo novembra, kjer pripravljamo neki novi celovečerec, in se nameravam podvreči enakim testom. Za zdaj torej še nič ni izključeno, ta družina bi lahko bila moji biološki starši, lahko pa sploh ne. Obstaja namreč veliko takih družin, ki so izgubile svoje otroke ...

**Ampak kako so lahko izgubili petletnega otroka? Če otroka izgubiš, ga najbrž iščeš in ne odnehaš, dokler ga ne najdeš ...?**

Ja, to je precej čudno. Očitno se je takrat veliko otrok izgubilo in jih niso našli. Ne vem, zakaj. Takrat je bilo namreč veliko sirotišnic. Mene so recimo našli leta 1971 in v tem času je bila Južna Koreja zelo revna država – zanimivo je, da je bila Severna Koreja takrat veliko bolj razvita in bogata. Zdaj je ravno obratno. Bilo je, skratka, veliko otrok, ki so se izgubili, in veliko družin, ki svojih otrok niso našle. V Koreji ulice namreč niso označene z imeni. V Seulu, ki je ogromno mesto, še



danes ne poznajo uličnih imen, imajo sicer neki drug sistem za orientacijo, ki pa ga še vedno nisem doumel.

**Ste se naučili kaj korejščine?**

Poskušal sem, a je zame zelo težko. Ko sem prišel v Belgijo, sem govoril korejsko, a sem ta jezik pozabil, da bi se lahko naučil francosko. Verjetno je moje znanje korejščine pospravljeno v nekem predalu, a ga ne morem najti. Toda korejščina je jezik, ki mi je blizu, vseč mi je njegov zven. Mislim, da imam nekakšno blokado, da se ga ne morem bolje naučiti.

**Ali ste v sklopu iskanja bioloških staršev poskusili, na primer, s hipnozo?**

Ne, moram priznati, da nisem poskušal prav veliko, ne pri iskanju bioloških staršev ne pri poskusih učenja korejščine – to preprosto ni nekaj, kar bi imel na prednostnem seznamu. Prednost ima trenutno moja lastna družina: sem poročen, imam otroke, uspelo se mi je sestaviti v normalnega človeka. Tudi moja žena je Korejka, prav tako posvojena. Spopadava se s precej podobnimi težavami. Spoznala sva se v Belgiji, a sva veliko potovala, med drugim sva živela na Tajskem, od leta 2004 pa sva se ustalila v Franciji, selila sva se po različnih mestih, zdaj pa sva že sedem let v Bordeauxu. Ampak se strinjava, da je najbrž tudi Bordeaux samo neka prehodna faza. Nikakor se nama ne uspe navezati na neki kraj, kar je brez dvoma povezano z najino preteklostjo, ki je pri obeh ubrala enako pot. Zelo dobro veva, da sva sposobna čez noč spakirati kovčke in se preseliti v kakšno drugo državo, kar bova po vsej verjetnosti nekoč tudi storila.

**Ali bi posvojili črnčka iz Eritreje?**

Ne, jaz česa takega ne bi bil sposoben. Ne bi se bil sposoben zavestno odločiti za kaj takega. Če bi srečal kakšnega malega Eritrejčka, ki bi me pogledoval s svojimi očki, kar bi me gotovo ganilo, bi najbrž ravnal drugače. Ampak vem, da je posvojiti otroka zelo težko – otrok ni nepopisan list, s sabo ima veliko prtljage, v prenesenem pomenu. Strašno občudujem ljudi, ki se odločajo za posvojitve, saj se zavestno odpovedujejo marsičemu, za začetek času. Posvojeni otrok bo neprestano kaj zahteval od njih, in to več kot biološki otroci. Vedno jih bo potreboval in od krušnih staršev zahteval, naj mu pokažejo, da ga imajo radi. In to je zame ključ do uspešne posvojitve: otrok mora vedeti, da ga imajo krušni starši radi. V večini primerov ni težav, včasih pa se v komunikaciji zatika ...

**Kar se sicer dogaja v vseh družinah, tudi tistih z neposvojenimi otroki ...**

Ja, ampak komunikacija je zelo pomembna. Sam sem se zares lahko sestavil šele takrat, ko mi je moja krušna mama – na svoj način – povedala, da me ima rada. Povedala mi je, da je bila posvojiti otroka njena želja, to ni bila očetova zamisel. Nikoli nisem vedel, zakaj si je tako prizadevala za posvojitev, nato mi je zaupala, da je njen prvi otrok umrl ob rojstvu in da sem zdaj jaz namesto njega. Nekateri bi si to lahko narobe razlagali, jaz pa sem zelo dobro sprejel in sem si razložil, da sem v resnici njen otrok. Moja mama namreč nima navade obešati svojih čustev na veliki zvon, ampak

kar mi je takrat zaupala, mi je resnično pomagalo, da sem na stvari gledal drugače.

**Toda ali ste ji kdaj zastavili to vprašanje, zakaj vas je posvojila?**

O tem spregovorim v četrtem delu stripa *Medena koža*. Tako kot v *Mausu* Arta Spiegelmana, ko gre Maus na obisk k očetu in se pogovarja z njim, sem tudi jaz obiskal svojo mater, bilo je julija, ker sem se hotel nekaj pogovoriti z njo. V stripu in v filmu veliko govorim o njej, popisujem svoje brate in sestre in sklenil sem, da ji bom v stripu dal možnost, da pove svoje stališče. V pogovoru, ki sva ga imela, sem jo povprašal, kako je prišlo do te posvojitve. Zastavil sem ji ogromno vprašanj, o katerih se nikoli nismo pogovarjali. Moja krušna mama ima sicer ruske korenine, njen oče je iz Rusije, ki je državo zapustil po oktobrski revoluciji. Moja mama je bila rojena v Belgiji, a ima nekoliko slovanski značaj.

**ZDAJ VEM, DA JE BILA POSVOJITEV V TISTEM TRENUTKU NAJBOLJŠA REŠITEV. V OBDOBJU, KO KOREJA NI MOGLA ZADOSTITI POTREBAM PO SIROTIŠNICAH, KO SO BILI OTROCI DOBESEDNO NA CESTI. ZAKONCA HOLT, HARRY IN BERTHA, STA USTANOVILA SIROTIŠNICE IN REŠILA VELIKO OTROŠKIH ŽIVLJENJ. TO JE PRINAŠALO TUDI PRECEJ DENARJA, KRUŠNI STARŠI SO NAMREČ ZA OTROKA MORALI PLAČATI.**

**Vaša družina – starši in sestre, bratje – so torej ves čas vedeli, kaj pripravljate, da jih boste prikazali v stripu? So ponosni na vas?**

Ja, seveda, o tem smo se pogovarjali. Prebrali so stripe, si ogledali film. In ja, še kar ponosni so name, čeprav smo imeli nekaj težkih trenutkov. Ne gre za to, da bi s tem stripom poskušal poravnati račune.

**K temu torej niste pristopili kot Michel Houellebecq v *Osnovnih delcih*?**

(*smeh*) Niti kot Valérie Trierweiler (partnerka François Hollande, ki je o njunem odnosu po razhodu napisala knjigo, op. p.). Včasih res popisujem mučne reči, recimo s tistim gnilim jabolkom (mama je Jungu, potem ko je spet nekaj ušpičil, nekoč zabrusila, da je med njenimi otroci kot gnilo jabolko, ki bo skvarilo še ostala, in da tega ne bo dopustila, op. p.). Vprašal sem se, ali je to res nujno omeniti, saj to zadeva mene in mojo krušno mater, toda vključil sem ta pripetljaj

v zgodbo, ker se je navsezadnje zares zgodilo. Zanimivo je, kako lahko iz enega takega zelo intenzivnega dogodka poveš celotno zgodbo.

**Ampak treba je povedati, da ste res počeli neverjetno lumparije.**

(*smeh*) Res sem bil pravi pobalin, vedel sem, kako spraviti ob živce starše, predvsem mamo, ki je bila pri vzgoji izjemno načelna – zavračala je, recimo, laž in goljufanje, jaz pa sem se najbolj zabaval, kadar sem se lahko kdaj zlagal. Zato se je spravila name, včasih na nekoliko krut način (očeta je prisilila, da ga je pretepel s pasom, op. p.), vendar sem včasih prav prosil za to.

**Na zavihku slovenske izdaje prvega dela stripa *Medena koža* priznavate, da še vedno ne veste, ali bi bili hvaležni ameriškima zakoncema Holt, ki sta ustanovila sirotišnice po Koreji, ali bi se nanju jezili. Ali zdaj že veste?**

Zdaj vem, da je bila posvojitev v tistem trenutku najboljša rešitev. V obdobju, ko Koreja ni mogla zadostiti potrebam po sirotišnicah, ko so bili otroci dobesedno na cesti. Zakonca Holt, Harry in Bertha, sta ustanovila sirotišnice in rešila veliko otroških življenj. To je prinašalo tudi precej denarja, krušni starši so namreč za otroka morali plačati.

**Torej je šlo za velik posel?**

Ne, tega ne bi mogel reči. Ampak prinašalo je na milijone dolarjev. Zakonca Holt sta zdaj že pokojna, tudi onadva sta posvojila osem korejskih otrok. Njuna ustanova še vedno obstaja, Holt International. V Južni Koreji je seveda veliko manj posvojitev.

**Se o teh posvojitvah v Južni Koreji danes govori na glas ali sploh nikakor?**

Nanje seveda niso preveč ponosni. Ampak preživeli so korejsko vojno, največjo in še danes nezaceljeno brazgotino pa jim je zadala ločitev na dve Koreji. Številne družine je za vedno ločila, posvojeni korejski otroci so torej samo del tega žalostnega poglavja njihove zgodovine. Travmo zaradi vojne in razpolovitve države je še danes čutiti skorajda na vsakem koraku. Vesel sem, da je moj film doživel premiero tudi v Južni Koreji, saj sem se lahko pogovarjal s tamkajšnjo mladi-no, ki tega dela svoje zgodovine sploh ne pozna. Poznajo ga bolj starejše generacije, ki vedo tudi, da se je veliko Korejcev izselilo v tujino. Veliko mladih pa tega ne ve. O tem se ne govori, ni omenjeno v zgodovinskih učbenikih. Na milijone Korejcev živi v korejski diaspori, recimo v ZDA. Posvojeni korejski otroci so pač del korejske diaspore. Katerikoli korejski posvojenec, ki bi želel dobiti korejsko državljanstvo, lahko to zdaj uredi. Korejska vlada pomaga tudi pri vrnitvi in nastanitvi v državi.

**Ste zaprosili za korejski potni list?**

Ne, imam belgijskega. Lahko bi zaprosil za francosko državljanstvo. No, pa tudi za korejsko – ampak kaj naj s tremi potnimi listi (*smeh*)?

**Ne vem, ampak človek nikoli ne ve. ■**





# Zalivanje sekvoj

ROBERT LOZAR

V mesecu mladosti so bile spet aktualne obletnice in datumi, ki nas opominjajo na nevralgične točke sodobne civilizacije. A ko to mladost, srednješolke in študente, vprašamo, kaj predstavljajo datumi, ki so celo državni prazniki, je odgovor največkrat »nimam pojma«. Kot bi ne bilo ozaveščanje tistih prelomnih dogodkov ključno za obstoj sodobne družbe in duhovni razvoj njenih potencialov. Zdi se, da sta edini področji, kjer se sodobna mladost suvereno giblje, šport in popularna kultura. Do vsega ostalega, kar le malo diši po visokih kriterijih, pa se je povsod razvila pandedimična alergija.

Zato preseneča gorečnost, s katero si celo določeni kulturniški krogi prizadevajo za simbolno ustoličenje popularne kulture. Ali ni tudi z Lune vidno, da je popularna kultura danes pošasten gozd sekvoj, ki se je razrasel čez vse celine in skoraj popolnoma izrinil grmovnice in drugo, domnevno »privilegirano« podrast? Argumenti, s katerimi nasprotniki visoke umetnosti rušijo domnevne privilegije vrhunske umetnosti, so abotni, približno tako kot vrednostno nasprotne neoromantične, anahronistične teze o umetnikih z baretkami, s kozjimi bradicami in z božanskimi atributi. Ko postavljajo na pedestal popularno kulturo, praviloma spregledajo, da igrajo anahronistično igro. Kot bi živeli v petdesetih letih prejšnjega stoletja! Ali, kot sugeriram spodaj, desetletje prej ...

Izjave častilcev popularne kulture kažejo, da se očitno ne zavedajo, k čemu stremijo: bo antologija glasbe v prihodnosti polna imen kot Modrijani, Blagne itn., ki so pri nas na enoto vložka najučinkovitejši glasbeni ustvarjalci sodobnosti? Čeprav mogoče zveni pretirano, je to zgolj posledica dosledne izvedbe logike takšne argumentacije. Kot ključne zahteve namreč izpostavljajo, da mora kulturna politika dajati prednost tistim medijem, ki so bolj »participativni«, ki omogočajo dostop do kulture večjemu številu ljudi, potem »demokracičnost«, da moramo dajati prednost tistim medijem, ki imajo bolj raznoliko občinstvo, in »učinkovitost«, da moramo podpirati tiste, ki za isti vložek sredstev nagovarjajo večje število potrošnikov. Izvajalci, ki bi bili po tem načelu izbrani, jim mogoče ne bi preveč »dišali«. Pa tudi infrastruktura, ki bi največ pridobila, verjetno ne: YouTube. Tudi glasbene kvote na naših radijskih postajah, ki imajo veliko podporo, so po tej logiki prisila oz. zaščita manj produktivnih glasbenikov pred visoko produktivnimi tujci, mar ne? Privilegiji očitno niso problem, le preusmeriti jih moramo tja, kjer je kultura najproduktivnejša in najučinkovitejša. Nekako tako kot napredne zahodne demokracije podpirajo orožarsko, farmacevtsko ali naftno industrijo ...

Eden najpogostejših argumentov, s katerim apologeti popularne kulture napadajo elitni položaj visoke umetnosti, je domnevna arbitrarnost, s katero elita določene umetnine ali umetnike kanonizira. V medijskem prostoru tako že desetletja kot lajna odmeva razvpita, ponarodela teza, da meje med t. i. visoko umetnostjo in popularno kulturo ni več. Napaka je že v izhodišču: tudi ko je bila meja samoumevna in neproblematizirana, nikoli ni bila popolnoma neprepustna, nekakšen ultimativen berlinski zid. Pretok je bil obojestranski: vrhunska umetnost se je oplajala iz obširnega polja ljudske ustvarjalnosti in slednja je brez zadržkov sprejemala in izrabljala dosežke prve. Določena dela ljudske umetnosti ali iz polja popularne kulture so to mejo gladko prestopila. Torej je bil napad na to mitično pregrado v resnici nelegitimen. V času po drugi svetovni vojni je postala meja med visoko in popularno kulturo še bolj prepustna, manj ostra, vendar je zgrešeno misliti, da je popolnoma izginila. Še večja napaka jo je rušiti za nazaj: da je bilo poslušanje *Iliade* nekakšna splošna ljudska zabava, enako priljubljena, kot so danes razvpiti Modrijani, je navadna neumnost. Kdor je kdaj imel v rokah kakšno leposlovno knjigo »elitnega« avtorja in jo je tudi

V medijskem prostoru

že desetletja kot lajna

odmeva razvpita,

ponarodela teza, da

meje med t. i. visoko

umetnostjo in popularno

kulturo ni več. Napaka je

že v izhodišču: tudi ko je

bila meja samoumevna

in neproblematizirana,

nikoli ni bila popolnoma

neprepustna, nekakšen

ultimativen berlinski zid.

Pretok je bil obojestranski:

vrhunska umetnost se je

oplajala iz obširnega polja

ljudske ustvarjalnosti in

slednja je brez zadržkov

sprejemala in izrabljala

dosežke prve.

prebral, gotovo ve, da sta bila tako Homer ali Shakespeare vrhunska ustvarjalca, ki sta daleč preseerala »ljudske« avtorje svojega časa. Tudi če sta nastopala v »ustanovah«, ki so delovale brez »državne« podpore, pa gotovo nista funkcionirala na »prostem trgu«, kot ga imamo danes in kamor bi tovrstne ustvarjalce poslala recimo Gregor Tomc in Mičo Mrkač.

Tudi če določena dela vrhunskih ustvarjalcev postanejo pop-ularna – takšen status imajo danes pri nas recimo Irwini ali Laibachi –, to še ne pomeni, da je razlikovanje med popom in nepopom popolnoma arbitrarno. In če vrhunska umetnina nastane v polju popa, kar sicer ni tako pogosto, kot mislijo alergiki, prestopi mejo in posledično zraste med njo in recimo banalnim »pop štiklcem« od daleč viden zid.

Če je razlikovanje med »nizko« in »visoko« umetnostjo popolnoma arbitrarno, je takšno tudi razlikovanje med visoko in poljudno znanostjo, med pošteevanko števila dve in visoko matematiko, gostilniškim modrovanjem o družbenih pojavih in poglobljeno sociološko analizo. Umetnost je smiselno prizemljiti in jo do neke mere izenačiti z vsemi drugimi podskistemi in človeškimi dejavnostmi, a odrekati ji hierarhično vrednotenje tudi navznoter, vsem drugim pa ga priznavati, je nekonsistentno in škodljivo. Vrednotenje umetniških del in njihovo uvrščanje na takšne in drugačne lestvice nikakor ni le posledica družbenega konsenza, ki ga vsilijo vsakokratne vladajoče strukture, kar je tipična teza tistih, ki umetnost vidijo zgolj kot bolj ali manj naključni produkt zgodovinskih okoliščin. Tak redukcionizem zanemarja temeljne postavke fenomena umetnosti. Če je neki zvok visok, je visok in to dejstvo ni rezultat arbitrarnega dogovora ali celo prisile, ampak izkušnje, ki izhaja iz našega telesa. Enako velja potem tudi za razmerja med toni itn. Gotovo drži, da ta pravila niso tako natančna, kot so denimo pravila varne, »pravilne« vožnje. A to ne pomeni, da ne obstajajo, tudi če jih ne moremo konsistentno zapisati in jih natančno argumentirati.

Zdi se, da zagovorniki egalitarizma v umetnosti niso nikoli niti pomislili na možnost, da razvpite institucionalne teorije umetnosti, s katerimi sodobna umetnostna teorija utemeljuje tezo, da objektivna merila ne obstajajo, mogoče ne držijo povsem. Ali lahko kdo resno misli, da bi Motorheadi (ob predvajanju z isto glasnostjo!) zdržali primerjavo z Mozartom? Je Justin Bieber res enakovreden Bachu, harmonikarsko briljantje Modrijanov pa Coltranovim solom? Menim, da lahko kaj takšnega trdi le oseba, ki ni starejša od osemnajst let ali pa ima resne izobrazbene in senzibilnostne luknje. Seveda že slišim ugovor, da so ti umetniški izrazi neprimerljivi. Pa so res? Zakaj je primerjava umetnikov in posameznih stvaritev tak tabu? Je naključna čečkarija ali pa denimo Irena Polanec zaradi domnevne neprimerljivosti res enakovredna Rembrandtu, kak komentar na omrežju pa Jančarju, Šalamunu? Nikoli!

Vsem častilcem popularne kulture toplo priporočam v branje knjigo Hildebrand Brenner *Kulturna politika nacionalsocializma*. Drznem si trditi, da kdor prebere to knjigo, izgubi vsaj nekaj odpora do vrhunske, »elitistične« umetnosti. Nacizem jo je namreč preganjal v vseh njenih pojavnih oblikah in prek dobro premišljenega načrta z znanimi posledicami podpiral vse tiste pojave, ki jih danes imenujemo popularna kultura. Ne trdim, da je brisanje meja med visoko umetnostjo in popularno kulturo že kar fašizem, a takšen odnos mu tlakuje pot. Najpomembnejša Hitlerjeva »dediščina« torej ni nenehno ponavljajoče se vpitje o ogroženosti nacionalne samobitnosti, ampak vseprevladujoča vloga popularne kulture. Še več: kot lahko preberemo pri Marcelu Štefančiču, je Hitler tudi sam postal pop ikona. Nacistični ideologi so bili prepričani, da naj bi zabavna glasba rojakom zbudila prijeten občutek normalnosti. In v tem se gotovo niso motili. Vse pa je moralo biti podrejeno temeljnemu imperativu: »uistosmerjanju« narodovega telesa. Ali ni očitno, da

je ključna funkcija sodobne popularne kulture »uistosmerjanje« posameznika v raj potrošništva? In v pekel zatona civilizacije! V tej luči dobi smisel tudi Kunderova teza, da so apologeti pop kulture kolaboranti modernosti ...

S tezo, da je struktura delovanja večjih kulturnih institucij – gledališč, opere itn. in tudi osrednjega državnega kulturnopolitičnega organa okostenela in zastarela, se lahko strinjamo, a da bi te častitljive ustanove kar odklopili od državnih jasl, bi bilo, milo rečeno, nespametno. Relativni delež sredstev za te »razsvetljenske« ustanove se zdi previsok, ker je cela pogača piškava in uborna. Bistveno večji problemi so verjetno negativna selekcija, nepotizem in prenapihnjena politično-kulturna birokracija, ki na večini področij pobere skoraj ves denar in ga za dejanske producente preprosto zmanjka.

Da, uradne institucije bi morale priznati, da je lahko tudi popevka vrhunska, sodobna umetnost, da ni to le domena gledališč, opere, galerij itn. A množičnost oz. »učinkovitost« ne more biti ključno merilo. Kot moramo tudi poudarjati, da do tega posvečenega polja nimajo izključne »predkupne« pravice niti interaktivne, multimedijske platforme, ki tematizirajo sodobne probleme in so družbeno kritične in polemične do ne vem vse česa. Tudi čas nastanka artefakta ali umetniškega procesa ni jamstvo, da gre za produkcijo, ki je na »špicu časa«. Ali je irhasto-poskočna glasba sodobna umetnost? Zgodovina je polna tovrstnih zmot in zablod, ki so velikokrat posledica sočasnih modnih zapovedi in tržnih manipulacij.

Ena najpomembnejših funkcij vrhunskih umetnin je gotovo, da so na usoden način pred časom, da so nekakšni duhovni modeli, katerih vpliv sčasoma prepoji celotno družbo. Tako kot je za obstoj uporabne, popularne znanosti ključna vrhunska znanost. In žal tudi tu velja, da jo dojema in sprejema razmeroma ozek krog ljudi, elita, ki je očitno privilegirana, saj njihova produkcija ni niti participativna, niti demokracična, niti učinkovita.

Si lahko predstavljamo svet brez nje? ■



# ODRSKA EKSPERTIZA O LAKOTI

Namen uprizoritve *Gladu* v Mini teatru je prikazati bolečo aktualnost vsebine, s čimer projekt izkazuje družbeno-umetniško odgovornost in zaznavnost perečih problematik, hkrati pa prenesti obsežno besedilno predlogo na oder, jo scensko adaptirati in »ukalupiti« v komponente gledališkega jezika.

**ZALA DOBOVŠEK**

**N**e lakota, ampak glad. Veličastna beseda z mukotrpnim pomenom. Lakota – kakor da prelahkoten, izrabljen, prazen izraz s sicer surovo vsebino. Ob njej glad zazveni svinčeno, beseda zazeva, moreče zadoni, ob njej človeka spreleti strahospoštovanje. Zaradi redke rabe se beseda zdi gosposka, a v svojem bistvu in pomenski razsežnosti je prvinska, že kar vulgarna. Lakota seže do želodca, glad ureže do drobovja, se zdi. Na videz nepomembne nianse v izboru/prevažanju naslova so v tokratnem primeru ključ tako do tematskega kot tudi atmosferskega osišča zgodbe. Roman *Glad* (v svežem prevodu Marije Zlatnar Moe), potopis življenja intelektualca, ki se ne more, ne zna in noče podrediti danemu sistemu, je norveški pisatelj Knut Hamsun (1859–1952) spisal po izsledkih lastnega življenja, pripoved je pol biografska, je merodajna v podajanju skandinavske družbene klime na prelomu 19. stoletja, a svobodna v oblikovanju njene preslikave. S tem delom je Hamsun v literarno okrožje razgrnil format proze, ki poka od psihološke neuravnovešenosti, duševnost protagonista je sesekljana na najmanjše delce, njihove povezave so zdravemu umu pogosto »nedosledne«, vrstijo se plasti brezumnega, nesmiselnega, nagonskega početja, ob robu katerega pa ves čas prežijo trezna presoja, kamnita stališča, do potankosti razdelani osebni principi.

Hamsunov glavni akter v *Gladu* je »inteligentni postopač«, ki zdaj v blodnjavem, zdaj s strogo izbrušenim pogledom v izčrpavajoči lakoti tava po ulicah Kristijanije (današnjega Osla). Bes nad najemniki, nenehni boj s preštevanjem drobiža, na drugi strani pa neprestane bitke s suhoparnostjo in absurdnostjo birokratizma ga že samo na prvi pogled umeščajo med Razkolnikova in Kafko, čeprav je vplivov in vzporednic tudi z drugimi literarnimi avtorji/liki (Gorki, Mann ...) še veliko več. Prepoznati je tokove nihilizma, Hamsun svojega junaka mojstrsko postavi v eksistencialni kontrapunkt; z gmotnega, materialnega vidika pripada pritlitemu položaju, v mislih nenehno kuje strategije o pridobitvi dohodkov, posledično s tem preklinja ves svet, a se obenem – skozi sestoje iz realnosti, ki so hkrati njegova lucidna notranja doživetja in znanja – prek uma vzpenja nad vse, nad sistem, nadrejene, svet. Svojo revščino preklinja, a mu hkrati služi kot inspiracija, trpljenje preprosto potrebuje, zanj je to edini ekstrem, ki ga – paradoksalno – ohranja vitalnega.

Brezimni glavni junak je obrnjen s šivi navzven, iz njega bruha nenehna, že skoraj destruktivna samorefleksija, ki ga izčrpava – in sproti hrani. Za pravo hrano je namreč prikrajšan, živi v samem osrčju revščine, z energijo se zapolnjuje mentalno, medtem ko organsko nenehno hira. Včasih iz nuje, včasih iz revolta. Portret, kakršnega s tekočim pripovednim tokom izrisuje Hamsun, je lahko tako za znanstveno kot umetniško stroko prvovrstna poslastica v proučevanju genialno problematičnega značaja, ki konec koncev ni nič drugega kot le (ekstremno občutljiv) odraz časa in prostora, v katerem živi. Lačni intelektualci so stalni spremljevalci zgodovine, delež izobčencev, ki se trdno upirajo represivnim pogojem oblasti in ne izstopajo iz svojega statusnega nivoja, četudi jih to stane dostojnega življenja.



FOTO MIHA FRAS

V gesti uprizarjanja *Gladu* v Mini teatru tako razberemo dve krovni intenci. Prva je prikazati bolečo aktualnost vsebine, s čimer projekt izkazuje družbeno-umetniško odgovornost in zaznavnost perečih problematik. Druga, ta je bolj lunatična, prenesti obsežno besedilno predlogo na oder, jo scensko adaptirati in »ukalupiti« v komponente gledališkega jezika.

Ravnovesje, kakršnega sugerira režijski koncept Janeza Pipana (tudi avtorja odrske priredbe romana in dramaturga), izhaja iz predpostavke, da masovni delež govora/pripovedovanja vpne v čim bolj rudimentaren scenski skelet. Slog kovinskih gradbenih odrov (Sanja Jurca Avci) na eni strani asociira na hladni konstruktivizem, na drugi pa nudi teren, da se z drobnimi, a povednimi simboli markirajo številne lokacije, in prav njihova prostorska razdrobljenost in hipnost podmažejo (neobvezni) pridih strukture filmske montaže, ki je ambientalno kot tudi razpoloženjsko opazno markirana s precejšnjo zvočno kuliso in sugestivno glasbo (Mitja Vrhovnik Smrekar). Realizem, ki se odmakne v simboliki in metaforičnosti scenografije, je nato toliko bolj izrazit v »stvarnosti pripovedovanja«. Dramatičnost v uprizoritvi ni nanesena navzven, temveč se (v skladu z modernističnim romanom) dogaja v samem junaku, njegovi psihični nervozi, utripajoči genialnosti, v njegovem odsekanem, vneselem, evforičnem prenosu misli v besede, v nepretrgani »transkripciji« miselnega v izgovorjeno. Od tod tudi »gledališki napor«, a hkrati tudi medsebojna neizrečena zaveza, kjer izvajalčevo pripovedovanje in gledalčevo poslušanje skleneta pakt v soustvarjanju slik in situacij, ki se v samovoljni domišljiji sočasno dogajajo v obeh.

Stranski liki (trgovci, policist, prodajalke, stražnik ...), ki jih skozi številne različice

odigrajo Brane Grubar, Tadej Pišek, Nina Valič, Maruša Majer, so, predvsem v prvem delu, zastavljeni precej prototipsko, tudi karikaturno, kar sicer ne pomeni, da je njihov izraz površinski ali stereotipen, je pa jasno, da nastopajo v vlogi funkcije, da se kažejo kot slikoviti emblemi družbenega ustroja, ki intimno ali poslovno vplivajo na počutje glavnega junaka. Vsak vznik drugega lika poseže v osrednji tok protagonista, mestoma navzočnost obrobni likov deluje kot načrtna zastranitev od protagonistove neustrašne, vročične samoizpovedi (teh je nešteto in hkrati je vse to ena sama). Kot sleherniki »razumnega« sistema podčrtujejo pisateljevo neprilagojenost in ekscentričnost. Realistični pridih je prav tako speljan v kostumografsko podobo akterjev (Ana Savič Gecan), ohranja se izvirnost razrednih razkolov, zgodovinskih pravil javnega občevanja, prepadov med visoko meščanskimi in pocestniškimi procedurami. Odstira se duh časa, ki ga danes ni več, kar pa še ne pomeni, da se principi družbotvornega delovanja (ali: bolj kritično boš mislil, slabše se ti bo pisalo) niso ohranili.

Zagonetnost v upodabljanju brezimnega glavnega akterja se kaže v dveh nazornih aspektih; prvi je njegov kompleksni značaj, drugi je obilnost pripovednega gradiva, ki vre iz njega. Marko Mandić se v vlogo vrže s prepoznavno »maratonsko pripravljenostjo« in neuničljivo energijo komunikacije. Njegova zunanja podoba nakazuje na nedvoumno podobnost s samim mladim Hamsunom in čeprav se ekstrem nastopanja ne nahaja v telesnem prenapenjanju, je še kako prisoten v psihičnem, miselnem. Tudi zato, ker se v njem vrstijo nagli preskoki razpoloženja (neznosna lakota terja svojo razdraženost), toda toliko, kolikor premore boleče introspekcije, toliko je zmožen tudi distance in samoironi-

je. Razcapan, z oguljenimi zapiski in rezervno trsko za zobanje se z vso vehemenco in neuničljivostjo duha postavlja pred družbo, zanj največkrat prostaško, zadrto, gluho.

Mandić kot glavni junak sebe predstavlja, pripoveduje in živi. Osmišlja se sebi, drugim in nam. Prvoosebni pripovedovalec iz romana je na oder premeščen »dobesedno«, s čimer dogodek bolj kot k poudarjanju dramatisacije teži k neposrednemu, kar se le da »čistemu« prenosu proze v scenski format. V verbalni eksplozivnosti protagonista je gosto zaokrožen njegov princip etosa, patosa in logosa, ki ga na plan pripelje skozi niz skrajnih stanj – ekstatičnosti, haluciniranja, neznosne razdražljivosti, vzkipljivosti, rahločutnosti. In če je v prvem delu njegov profil podatkovno razdrobljen (z namenom, da se kar najširše zarišeta njegova bivanjska situacija in okolje), se v drugem že senzibilizira, ritem se umiri, v junaka potonemo bolj intimno. Zapleten intelekt zapelje v še bolj zapletene čustvene oziroma erotične preizkušnje v zapeljevanju njegove nesojene ljubimke Ylajali, ki jo Nina Rakovec odigra v visokem aristokratskem slogu, pa vseeno čutno in privlačno v svoji nedostopnosti.

Četudi skrajno neposredna, na svoj način dosledna v prenosu romana na oder, postavitev pazljivo pristopi k obravnavi dveh najbolj občutljivih nians prezentacije, in sicer uprizarjanja glada in aktualizacije trenutnega stanja številnih »lačnih intelektualcev«. V nobeni od njiju ni prisilovita. Skozi ta vidik je uprizoritvi sicer spodrezana neposredna angažiranost, hkrati pa se ustvarjalci še kako zavedajo, da te pravzaprav niti ne potrebujejo. Tudi brez nje zadenejo v mehko sredico današnje mentalitete družbe in njeno skrajno neokusno ravnanje z intelektualnim, kritičnim, perspektivnim (mladim) kadrom. ■



# KRITIČNI DUH ŠESTDESETIH

Razstava *Grafike kapitalističnega realizma* v MGLC deluje butično, ni ravno obsežna, vsebuje pa nekatere pozornosti vredne vsebinske poudarke. Priča o kritičnem umetniškem prevpraševanju zahodnonemške, pa tudi širše kapitalistične družbe ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih in je še vedno aktualna.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

**D**a bi razumeli kontekst razstavljenih del, se moramo vrniti v čas njihovega nastanka. Po porazu v drugi svetovni vojni je bila Nemčija razdeljena na štiri okupacijske sektorje, hladnovojna blokovska konfrontacija med nekdanjimi zavezniki pa je sovjetski sektor spremenila v samostojno vzhodnonemško državo z realsocialistično ureditvijo. Ta ni bila zgolj sovjetski uvoz, saj se je naslonila na nemške revolucionarne tradicije pred nacizmom, je pa kljub temu bila izrazito toga in doktrinarna. Berlinski zid je postal pojem in sinonim, na obeh njegovih straneh je potencirano delovala ideološka propaganda, Zahod je iz Zvezne republike Nemčije poskušal narediti privlačno izložbo za promocijo svojih vrednot, v vzhodni nemški državi so ga obtoževali, da je v imenu tega njihovim zahodnim sonarodnjakom prelahko odpustil nacistične grehe. V ZRN se je, po formalni denacifikaciji, večina vdanih uslužbencev poraženega zločinskega režima brez večjih težav pragmatično prelevila v nameščence nove politične ureditve in niso samo v Nemški demokratični republiki oznanjali, da to ne bi smelo biti samoumevno. Breme zgodovinske odgovornosti je posebno močno občutila zahodnonemška »generacija sinov«, iz katere so med drugim izšli močno študentsko gibanje (katerega nasledniki so današnji Zeleni), radikalno levičarska urbana gverila (RAF), pa tudi različne kritične umetniške skupine, katerih duha oživlja razstava v MGLC.

Na razstavi sta predstavljeni dve grafični mapi oziroma grafična mapa in umetniški kovček. Oboje je, v letih 1968 in 1972, izdal René Block (tudi kustos pričujoče razstave), ki je leta 1966 v Zahodnem Berlinu ustanovil založbo Edition Block; ta danes velja za eno starejših in vplivnejših založb grafičnih originalov in multiplov.

V burnem letu 1968 je izšla mapa *Grafika kapitalističnega realizma*, v kateri so bili sitotiski povabljenih grafikov. Naslov mape zveni programsko, kar seveda ni naključje, in že na prvi pogled je jasno, da korespondira s terminom socialistični realizem, ki je bil pogosto uporabljan onstran razvpitega zidu in je označeval tamkajšnjo uradno priznano in podpirano umetnost. Poimenovanje mape implicitno zanika takrat na Zahodu razglaševano črno-belo delitev na svobodni Zahod in nesvobodni Vzhod Evrope, ki naj bi se nazorno kazala tudi na področju umetnosti (med njene »sponzorje« se je takrat uvrstila celo CIA). Čeprav razdeljeni, Nemci niso bili čisto brez stikov z rojaki in informacij o dogajanju pri njih; tisti pronicljivejši so kmalu ugotovili, da možganov ne perejo le na eni strani težko prehodne ločnice. Gotovo je med v mapi predstavljenimi umetniki k temu spoznanju še posebej prispeval Dresdenčan Gerhard Richter, ki je začel umetniško delovati v vzhodni nemški državi, pozneje pa se je preselil v zahodno. Poznal je torej oba sistema, tako družbena kot umetnostna, in njegov



Wolf Vostell: Televizijski voli 2, 1971 (Vikend). Z dovoljenjem Edition Block.

ideal je postal združevanje prvin, sinteza med socialističnim realizmom in zahodnim modernizmom, kar je iz nekaterih njegovih del tudi mogoče razbrati. A ta je ustvaril pozneje, na razstavi v MGLC pa se Richter pokaže predvsem kot opit z osvobajajočim emigracijskim prehodom, nagnjen k sproščenemu eksperimentiranju.

Grafiko kapitalističnega realizma sicer v šaljivem manifestu definira René Block, a sodelujočim avtorjem pravzaprav ni bilo do šale. Nemški kapitalizem svojega (in ne samo svojega) časa odslikavajo kot razpetega med vulgarizem potrošništva in ne povsem izbrisano velikonemško podstat. O prvem pričajo dela v obliki psevdoreklamnih oglasov, ki razkrivajo seksizem in zavajanje potrošniške črede (grafika *Čudežni čistilec oken* K. H. Hödickeja lepo korespondira z aktualnimi reklamami za tovrstne proizvode v naših medijih, kar pa je le eden od aktualnih poudarkov razstave), o drugem brezhibno postrojena eskadrilja pretečih sodobnih lovskih letal, ozaljšanih z izrazito vidnimi nemškimi križi, tradicionalnim simbolom militarizma, ki ga Nemci začuda nikakor ne umaknejo iz uporabe. A eno in drugo nekako simbolično preglasi *Počitniška hiša* Sigmarja Polkeja, nekakšna ocvetličena nemška verzija razvpitega ameriškega sna, opomin, da so ljudje v imenu materialnega blagostanja in udobja pripravljeni spregledati marsikaj.

Nosilni predmet druge grafične edicije, *Vikend* (1972), je v več kot enem smislu kovček Josepha Beuysa. Služil je za shranjevanje grafik sodelujočih avtorjev, tako da ga je uporabnik lahko odnesel s seboj »na vikend« in z njim preoblikoval videz hotelske

sobe, vikend hišice ... Snovalci kovčka so se gotovo zgledovali po znamenitih Duchampovih kovčkastih stvaritvah, manj gotovo pa je, kakšna so bila v zvezi s tem projektom pričakovanja njegovega iniciatorja Blocka. No, Beuys se je na tematiko vsekakor odzval z nasprotovanjem »ideologiji vikendov«, utemeljeni na delitvi časa na tistega, namenjenega služenju (delodajalcu in služenju denarja), in onega za zapravljanje prislуже-

**NA RAZSTAVI STA PREDSTAVLJENA GRAFIČNA MAPA IN UMETNIŠKI KOVČEK. OBOJE JE, V LETIH 1968 IN 1972, IZDAL RENÉ BLOCK, KI JE LETA 1966 V ZAHODNEM BERLINU USTANOVIL ZALOŽBO EDITION BLOCK.**

nega in ustvarjanje iluzije o zadovoljnem, svobodnem življenju. Beuys je v kovček pritržil stekleničko s priljubljeno začimbo za nedeljsko juhu (ta prehrabna naveda je v Nemčiji podobno razširjena kot pri nas) ter žepni izvod Kantove *Kritike čistega uma*, na katerega je pritisnil štampljko s svojo »protiideološko« izjavo: »Ne poznam vikenda«, ki je gotovo blizu tudi mnogim tukajšnjim svobodnjakom, prekarcem. Beuys je svoj večpomenski preplet vsebin, nami-

gov, konotacij tudi barvno uskladil, maggi flaška, knjiga in odtis štampljke se namreč družijo v ubranih rumenih in rdečih tonih, na črni (nemški) podlagi seveda. Do te je zelo neposredno kritičen KP Brehmer, ki je v televizijski testni sliki, kakršno je pred in po programu nekoč predvajala nemška javna televizija (podobne pa tudi druge, tudi naša), po sekvencah identificiral in izrisal kljukasti križ, ki se tam delno res skriva. Za mlade nemške umetnike je bil to izdajalski znak na videz poražene, prikrite, a še vedno navzoče ideologije in mentalitete, katere eksponente so videli v »preverjenih kadrih«, starejših televizijskih napovedovalcih, »zanesljivih« posredovalcih informativnih vsebin, ki so jim v svojem neposrednem jeziku rekli »TV voli« (grafike Wolfa Vostella). Vostell deli z dvema tovrstnima osebkoma sopostavi z dokumentom o nesojenem umetniškem dogodku ob otvoritvi neke razstave gibanja Fluxus, na katero so umetniki želeli pripeljati kravo, ki naj bi se v galeriji kölnskega združenja umetnikov tudi podelala. Ta umetniška provokacija je bila sicer preprečena, a njeno sporočilo, kot ga posreduje razstavljena serija grafik, je ostalo in lahko bi ga tolmačili nekako takole: »Krava se v galeriji ne sme usrati, TV voli pa nam lahko serjejo na glave dan za dnem.« Gotovo sporočilo, ki presega čas in prostor nastanka.

V »vikend paketu« sodelujoči umetniki so sicer izpostavili še nekaj drugih tematik, od sonaravne arhitekture, prek ugankarskih časopisnih rubrik, do čisto preproste »vikend erotike«, a tisto, kar naredi projekt še vedno intriganten, je njegova družbena refleksija in kritičnost. ■

**Grafike kapitalističnega realizma**

MGLC, LJUBLJANA

18. 5. – 9. 8. 2015



# RAVNA ALI POŠEVNA, STREHA JE »IN«

Na Šubičevi gimnaziji, petdeset metrov stran od slovenskega parlamenta, so dijaki pred kratkim odprli strešni vrt. Na Dukičevih blokih ob ljubljanskem Nebotičniku na strehi v panjih gojijo čebele, znanka se v stolpnici v Savskem naselju v hudi pripeki odpravi na streho spat, tudi na vselitveno zabavo v novo stanovanje nas morda raje povabijo kar na streho stavbe, če je ta ravna. Strehe živijo »novo« življenje.

JANJA BRODAR

Strehe so v mestu čedalje bolj v rabi, nekdanji poabljeni zaključek zadnjega nadstropja s pralnicami, ki jih že 30 let nihče ne uporablja, doživlja preobrazbo. Medtem ko so tradicionalne poševne stare strehe povsod po Evropi fetišizirane (šik prenovljena podstrešja), so nove strehe podrejene zahtevam trajnosti, naši novi religiji: modre strešne krajine severnoevropskih držav izrisujejo fotovoltaične celice, zazeleženjena streha v vaškem in urbanem okolju postaja običajna, strehe nebotičnikov velemest pa barvajo z odbojno belo barvo, s katero zmanjšajo segrevanje. Skratka, streha je *in*.

Streha je od nekdanj najbolj izrazen del hiše, ki je nabit s kulturnim in celo političnim ozadjem. Streha je *statement*. Z obliko in obdelavo strehe se da eksperimentirati bolj kot z drugimi stavbnimi členi. Plečnik, na primer, ki je bil genij uporabe historičnih stavbnih členov, je najraje kril s položno mediteransko streho, četudi je šlo za gorsko rezidenco, s čimer se je v času vzpostavljanja nove slovenske (slovanske) identitete zavestno odmaknil od strme nemške strehe in raje poudaril bližino morja. Omislil si je celo svoje strešnike.

S streho se naše stavbe dotikajo neba in pogovarjajo z onstranstvom. Prepojene so s simboliko, regionalizmom, tradicijo. Strehe so nezmotljiv izraz lokalne identitete, celo kadar so stavbe brez njih. V mestih, kjer zaradi visokih stavbnih mas pogled na strehe z uličnega zornega kota ni mogoč, so strehe po eni strani res izgubile svojo izrazno moč, a celo ravna, s klimami posejana strešna krajina nebotičnikov kakega velemesta je tako navdihujoča, da se ravno na njej v ničkoliko hollywoodskih filmih zavrti zaresna akcija, pospremljena z obveznim helikopterskim reševanjem. V knjigi *Home* Edwina Hatcherja je navedeno pomenljivo dejstvo sodobne kulture, da lahko vsako sekundo z Google Earthom vidimo svet tako, kot ga je nekoč le Bog.

V arhitekturni praksi je streha mnogokrat le tehnični zaključek zadnjega nadstropja, s katerim se nima smisla preveč ukvarjati. A stara lesena, od črvov malo nažrta konstrukcija sodobno prenovljena podstrehe skednja ali kozolca je postala nepremičninski luksuz. Zadnji beneški arhitekturni bienale lahko razumemo tudi kot vračanje k razmisleku o elementih arhitekture: o oknu, steni, strehi, hodniku ... Kurator, slavni Rem Koolhaas, utemeljitelj sodobne arhitekture, si je namreč privoščil, da razpravlja o stvareh, o katerih je bilo do nedavnega razmišljati nekako *old school*. Kajti sledovi modernizma so do danes skupaj z minimalizmom in idejo še zelo žive in aktualne *arhitekture podobe* zapovedovali nekakšno zanikanje ne le tradicionalne pojavnosti arhitekturnih elementov, ampak kar zanikanje njih samih. Okna so postala steklena fasada (v »arhijeziku«, *da se zabriše meja med znotraj in zunaj*), stene niso več tvorile vogalov, ampak so bile le še mimobežne ploskve (*da je prostor karseda fleksibilen in pogledi tečejo*), celo pri stebrih se pozna napor, da bi jih naredili čim bolj nevidne (križast profil v Miesovi Neue Nazional Galerie v Berlinu) ... In tudi streha, ta najbolj prvobitni arhitekturni element, je doživela katarzično zanikanje, s tem pa so hiše izgubile glavni element za izraz svojega notranjega sveta. Ne glede na vsebino ali lokacijo stavbe je bila od modernizma dalje ravna streha v zahodnem razvitem svetu ena od bistvenih arhitekturnih zapovedi.

Ravna streha pa v toplejših delih sveta z manj padavinami obstaja že tisočletja. Kjer je padavin manj, je tudi manj dreves in posledično manj materiala za izgradnjo strehe – in ravna streha za premoščanje malih razponov potrebuje bistveno manj lesa kot ostrešje poševne strehe. Ravna streha hišam vrača površino, ki jo s postavitvijo ukrademo zemlji in v vernakularni arhitekturi vedno predstavlja vitalni uporabni del hiše: rabi kot razširitev notranjih bivalnih prostorov, kot bivalne odprte terase, v krajih s hudo vročino tudi kot spalnice poleti; v gorskih predelih je v rabi kot edina ravna površina, na kateri je mogoče sušiti pridelek za zimsko zalogo. Kjer muslimanska kultura sovpadе s tradicijo ravne strehe, ta predstavlja, kot lahko razberemo iz živih opisov *Palače ob cesti*, kraj, od koder ženske izmaknejo pogled na sosednjo streho in s tem razširijo obzorja svojega notranjega dvorišča. Orient in ravna streha sta šla od nekdanj dobro skupaj. Ko so Loosa vprašali, ali ga je k ravni strehi spodbodla arhitektura z njegovih potovanj okrog Egejskega morja in po Severni



Hiša Fallingwater house arhitekta Franka Lloyda Wrighta iz l. 1937 s poudarjenimi horizontalnimi strehami z velikimi previsi je do danes ena najbolj občudovanih hiš.

Afriki, je seveda zanikal – šlo je za zanikanje tradicije, za avantgardo: »Orient se ni niti približal mojim mislim, ko sem oblikoval to hišo. Zdelo se mi je le na moč priročno, da imajo spalnice v prvem nadstropju izhod na veliko skupno teraso. Kjerkoli – v Alžiru ali na Dunaju.«

V Srednji, Zahodni in Severni Evropi se je šele z zanikanjem izjemno strme gotske strehe (*Bog je beg, ki hoče venomer v nebo*) začel proces ravnanja strehe. Renesansa je izvirala iz antike, iz Mediterana s položno streho, in želela se je obračati navznoter, ne navzgor. A »ravne strehe« tistega časa še vedno niso bile zares ravne, položne naklone so skrivali za kolenčne zidove in okrasne balustrade. Ob sporadičnih poskusih preoblikovanja strehe v strešne vrtove je bilo namreč prezahtevno zagotoviti zadostno izolacijo za odvodnjavanje. Premik k ravnim streham se je zgodil šele po iznajdbi armiranega betona. V Čikagu so po uničujočem požaru l. 1871 (in zaradi večanja populacije) morali zasnovati nove, višje in višje stavbe. Te so na fasadi še nosile klasicistično okrasje, a ravno streho: zaradi finančnih razlogov in požarne varnosti (v izognitev gorljivi leseni strešni konstrukciji poševne strehe), predvsem pa je taka nudila prostor za namestitev novih instalacijskih naprav za upravljanje sodobnih stavb. Čez nekaj desetletij je v ZDA Frank Lloyd Wright začel aplicirati ravne strehe tudi na enodružinske hiše. Njegovo slavno delo Fallingwater house iz l. 1937 s poudarjenimi horizontalnimi strehami z velikimi previsi je do danes ena najbolj občudovanih hiš. Kot pri Loosu in Orientu se lahko tu vprašamo, ali ga niso morda navdihnile strehe templjev na njegovem popotovanju po Japonskem, kar je razvidno iz njegovih fotografij. Z Miesom, Wrightom in Loosom in Le Corbusierom je postala ravna streha arhitekturni *must*, mistificirani element dokaza napredka, modernosti, uporabnosti.

Problemi ravne strehe so se pokazali hitro. Ravna streha je res uporabna in sovпада z modernimi estetskimi načeli, a je odvodnjavanje tehnološko zahtevnejše – slej ko prej namreč pušča. Celotno danes so aktualna vprašanja iz razprave iz l. 1926 *Flaches oder geneigtes Dach?* Prof. Dr. Paul Schultze-Naumburg, na primer: »Upošteva je današnjo tehnologijo, se vam zdi vodotesnost povsem ravne strehe danes izvedljiva? ... Je smiselno zgraditi dobro izolirano in tesno ravno streho na enodružinski hiši, če lahko za isto ceno zgradimo običajno poševno streho in pod njo pridobimo nekaj dodatnega prostora?« Odgovor na vprašanje »ravna ali poševna steha?« je kljub temu vsaj do devetdesetih let prejšnjega stoletja (z izjemo postmodernističnih odklonov), pri nas pa še celo v novem tisočletju, izkazal

usodno pripadnost arhitekturnemu poklicu. Le tisti, ki so brezpogojno in vsaj načelno prisegali na ravno, so bili v koraku s časom. Kot pravi spremno besedilo k razpravi o strehah beneškega bienala, je od takrat streha »zataknjena v vicah med zanikanjem modernosti in zanikanjem tradicije. Je internet kot ravna streha? Neobvezen, odprt, a hkrati brez cilja in usmeritve?« Ravne in poševne strehe ter vmesne variacije in kombinacije v sodobni arhitekturi sobivajo; streha je ponekod postala peta fasada ali kar javna urbana površina. Zdi se, kot da nam primanjkuje večšine, s katero bi skozi streho artikulirali pomen in ustroj stavbe pod njo, kot je bilo to naravno v tradicionalni arhitekturi.

Poglejmo za hip še v zakladnico sakralne arhitekture. Strehe cerkev in drugih sakralnih stavb navzven kažejo svojo moč in v prostoru predstavljajo orientir. Ozrmo se le na zvonike v naši okolici in presenečeni bomo, kako neverjetne oblike pravzaprav so – od čebulastih do strašno špičastih. V sakralni arhitekturi je običajna tudi kupola, simbol nebesnega svoda. Njena geometričnost, pravilnost, ponazarja kozmično središče sveta in jo ločuje od brezobličnega stavbnega tkiva posvetne okolice. V smislu strehe je intrigantna tudi notranjost sakralnih stavb: te običajno nad glavnim prostorom nimajo stropa, temveč je prostor odprt do strešine. Tako so bile nekdanj prav sakralne stavbe tiste, v katerih je pogled ušel navzgor, k božanskemu, da se je slehernik osredotočil na duhovno in vzpostavil stik z bogom, medtem ko ga je strop nad domačim bivališčem nenehno opozarjal na tuzemskost. Odprtost do strešine je, tako mislim, zavrtana v kolektivni spomin nečesa višjega, nevsakdanjega. Interjer stanovanjskih hiš, ki so odprte do strešine, je zato vedno zanimiv, poseben. Vidna strešna konstrukcija nosi pridih nevsakdanjosti, nepremičnini dodaja vrednost. Morda tudi zato, ker je »v teh negotovih časih konstrukcija nekaj, na kar se lahko zaneseš« (arhitekti Caruso St. John).

Tako kot danes ni samoumevno, da imamo streho nad glavo, tudi ni samoumevno, kakšna ta streha je. A fraza je pomenljiva: imeti streho enačimo z imeti zatočišče, dom. Slovenska realnost bi ne mogla biti bolj ironična: mlade družine s podeželja si množično ustvarjajo domove v praznih podstrehah svojih staršev. Postajamo podstreharji. Naše strehe ustvarjajo nove, redko zdrave socialne vzorce. Odločitev, kakšno streho arhitekti pripnejo na hišo, je še vedno ena najintrigantnejših in najpomembnejših. Glavni dokaz seveda ostaja smrečica, ki jo delavci še danes, ne glede na to, ali gre za vaško enodružinko ali pa betonski nebotičnik, za likof pripno na vrh sveže pokrite stavbe. ■



Cvetka Lipuš, pesnica

# ČE BI BILA ROJENA V ŠPANIJ, BI BILA ŠPANSKA PESNICA

Cvetka Lipuš je pesnica s prepišno geografijo. Rodila se je v Železni Kapli, za nekaj časa odpotovala v ZDA, zdaj pa živi v Salzburgu. Pred kratkim je pri založbi Beletrina izšla njena sedma pesniška zbirka *Kaj smo, ko smo*, ob kateri sva spregovorili o kaosu in kozmosu, o emocionalnem in racionalnem jeziku ter o zalezovalskem pridevniku »slovenski«.

**TANJA PETRIČ**

**Vid Sagadin v spremni besedi k vaši aktualni pesniški zbirki zapiše, da je osnovna premisa vaše poetike »problematika tujstva v lastnem telesu«. Kakšno vlogo pripisujete telesu?**

Nisem se zavedala te premise. V spremni besedi je Vid Sagadin presodil pet zbirk, vse nazaj do *Geografije bližine*, in razbral stalnice, ki se očitno pojavljajo v vseh zbirkah. Sama se te stvari lotim ravno obratno. Ko zaključim pesniško zbirko, poskušam pozabiti, kar sem napisala. Vsake zbirke oz. vsake pesmi se poskušam lotiti neobremenjena, najti kaj novega. Seveda to ni tako enostavno. Nekateri pravijo, da večina avtorjev piše eno in isto knjigo, pač variacije na isto temo. Najbrž to do neke mere drži, a vedno znova poskušam razširiti ne le variacije, temveč tudi svoje teme. Konec koncev vsak besedilo bere drugače, po svoje. Namen avtorja pri pesnjenju se lahko precej razlikuje od tolmačenja bralca, ki v to razmerje s sabo privleče še celo prtljago drugega čtiva in prepričanj.

**V pesmi nenehno vdira zunanja realnost – srečamo ljudi na potovanjih, ležalnikih in na poti v službo – vsakdanjost pa vendarle vzporejate z vesoljem, s čimer bralca neizbežno soočate s presežnostjo vsakdana in s človekovo minljivostjo.**

Med razponom vsakdana in vesoljem, med povsem navadnimi dogodki in dogajanjem, ki presega naše dožemanje, so nastanjeni pesmi te zbirke. Poskušala sem ujeti, izraziti ta hip, ko se nam zaustavi korak, ker se hočeš nočeš ovemo, da je naše bivanje samo nanosekunda na uri kozmosa. Čeprav poskušamo to dejstvo pozabiti, se nam takšni prebliski lahko zgodijo povsod in vsak čas, ker bi bil sicer vsakdan povsem dolgočasen. Vesolje presega naše dožemanje, naše dosedanje vedenje je še vedno minimalno in se bo v teku časa gotovo še spremenilo. Zato ta vrzel spodbuja razne domneve, upanja, da vladajo še neznani zakoni, katerih del smo, ki bodo nas, materijo, spremenili v energijo ali v kaj tretjega, le da tega še ne vemo.

**Naslov zbirke je pomenljiv – *Kaj smo, ko smo*.**

Naslov povzema vse pesmi, razpon med povsem vsakodnevnim in med srhljivo, a ob enem magično minljivostjo. Pri vseh zbirkah imam tako rekoč programske naslove, ki povzamejo rdečo nit med posameznimi pesmimi. Zdi se mi, da je slednja v primerjavi z ostalimi bolj raznovrstna, ostale se namreč razvijajo v daljših ciklih, *Kaj smo, ko smo* pa prinaša več posamičnih, zaključenih pesmi. Morda me zdaj bolj kot moje zaznavanje sveta zanima svet okrog mene. Pesmi tematizirajo najrazličnejše človekove preokupacije – od vsakdana doma in v službi do posameznikovih strahov in želja, tudi soočanja s smrtjo.

**V melodično-ritmičnem smislu se zdi, da je za vašo poezijo pomembno kontrastiranje hrupa, glasbe in govorjenja s tišino in molkom.**

V pesmih poskušam poiskati notranji ritem. Ko jih napišem, jih tudi na glas prebiram, ker se



Cvetka Lipuš

FOTO MARKO LIPUŠ

mi zdi, da morajo imeti določeno melodiko in ritem, za kar sicer ne obstaja vzorec, a morajo zazveneti v skladu z mojim notranjim glasom. Prav zato imam težave s prevodi, kjer vse to odpade, s čimer se je težko sprijazniti. Najbrž zaradi tega sama svojih pesmi ne prevajam.

**Kako sodelujete s svojimi angleškimi in nemškimi prevajalci, glede na to, da oba jezika zelo dobro obvladate?**

Za nemške prevode imam že leta dolgo istega prevajalca, Klausa Detlefa Olofa, tako da zelo dobro pozna moj pesniški jezik, ve, kaj bo ustrezalo in kaj ne. Čeprav občasno posegam v prevode, se kljub temu nočem preveč vpletati. Moj nemški prevajalec je po rodu Nemec, jaz pa sem odrasla z občutkom za avstrijsko nemščino, tako da tu in tam prihaja do razhajanj, a ne gre za usodne odklone. V angleščino je veliko mojih pesmi prevedel Tom Priestly. Pri angleških prevodih več sodelujem, ker je treba več stvari razjasniti in razložiti, predvsem razumevanje in rabo metafor. Pri prevajanju je zaznavno, da Slovenci in Avstrijci oziroma Nemci prihajamo iz skupnega kulturnega prostora. Tudi če gre za različne jezike, se navezujemo na iste slike. Med angleščino in slovenščino so večje kulturne razlike in je most daljši. Opažam pa tudi, da se »točke dvoma« – recimo ob določenih metaforah, kjer se sama sprašujem in nisem gotova, ali delujejo – v prevodu še poglobijo.

**Je odločitev za jezik intimna ali politična?**

Zame je odločitev za jezik intimna, osebna odločitev, ki je do neke mere povezana z otroštvom, z odrasčanjem v tem jeziku. Slovenščina zajema otroške izkušnje, spomine in občutke. Občasno mi lahko nepričakovan zven, beseda, pričara pozabljen, zakopan del sebe, ki v tej obliki ne obstaja več. Pišem v jeziku, ki mi je emocionalno najbližji, a je z redkimi izjemami le notranji, povsem osebni jezik, saj svoj vsakdan živim v drugih jezikih. Pesmi so zato predvsem notranji monologi. Odločitev je politična do te mere, da se že samo dejstvo, da pišem v tem jeziku, ne v

Avstriji ne v Slovenji ne dojemata kot politično neopredeljeno.

**Kako je na vas in vaše ustvarjanje vplival »vdor« tretjega, angleškega jezika, ko ste se začasno preselili v Ameriko?**

Pisanje zahteva bivanje v dveh različnih svetovih: v imaginarnem, ki nastaja v procesu pisanja, in svetu, ki nas obdaja. Ko sem se preselila v ZDA, se proces pisanja ni spremenil, a to je bila hkrati edina stalnica. Bistvena in pomembna razlika je, da sem si tretji prostor in jezik izbrala sama. Seveda se zdaj še pogosteje sprašujem, komu, v katerem jeziku in tudi v čigavem interesu sploh pišem. A drugi in tretji jezik mi nista v breme, saj mi odpirata nove prostore, nova obzorja. Življenje v več jezikih utegne povzročati, predvsem pri pisateljih, nekaj tesnobe. Ampak sama drugače ne znam in niti nimam izbire. Pišem neke »vmes« med različnimi pripadnostmi, jeziki in kraji, kjer si ustvarjam svoj prostor, kraj, ki mu pripadam, in če imam srečo, bo to moje pisanje našlo tudi svoje bralce.

**Še v devetdesetih je prevladovalo prepričanje, da je ustvarjanje koroško-slovenskih avtorjev usmerjeno predvsem v ohranjanje slovenskega jezika in identitete. V enem izmed intervjujev iz takratnega časa ste dejali: »Problematičen se mi zdi tudi odnos, ki ga ima slovenska javnost do svojih avtorjev. Od njih se vedno pričakuje, da so glasniki manjšinske problematike. Jaz pa nisem medij – in tudi ne bom – za kakršnokoli manjšinsko potrebo.«**

Najbrž bi enako trdila tudi koroška manjšina, ki me ni in me gotovo nima za svojo glasnico. Sama se nisem mogla usmeriti zgolj na manjšinsko vsebino, ker gre le za okrušek, ki je sicer del moje biografije in najbrž tudi del mojega pisanja, a ni tisto, kar me žene. Nisem manjšinska aktivistka in če bi bila rojena v Španiji, bi bila pač španska pesnica. Seveda pa na avstrijskem Koroškem obstaja kar nekaj avtorjev, za katere je iz razumljivih razlogov manjšinska tematika osrednjega pomena.

**Knjigo *V lunini senci* ste leta 1985 objavili skupaj s Fabjanom Hafnerjem. Je bil ta projekt za vas prelomen?**

Ne bi rekla, da je to bilo prelomno. Šlo je za antologijo slovensko-koroške poezije, v kateri sva tudi sama s Fabjanom prvič objavila svoje pesmi. Izid pesniškega prvenca *Pragovi dneva* leta 1989 je bil zame precej bolj pomemben. Zbirka je bila dokaj uspešna, leta 1992 je bila celo ponatisnjena.

**Po daljšem premoru in po letu 2000 ste zamenjali tudi založbo. Z zamejskega Wieserja ste predsedali na osrednjeslovenske založbe.**

Založbo Wieser sem zamenjala predvsem zato, ker sem se odselila v ZDA in sem imela občutek, da fizično sploh nisem več prisotna v slovenskem prostoru, ne na tej ne na drugi strani meje. Zato sem se odločila za založbo znotraj slovenskih meja, ki imajo širšo in močnejšo odmevnost v Sloveniji. Ko sem se preselila, se je tudi moja vez s Koroško nekoliko zrahljala, po drugi strani pa se je okrepila navezava na osrednji slovenski prostor.

**Kako je z recepcijo vaše poezije onkraj in znotraj meje?**

Na avstrijskem Koroškem širša recepcija sploh ne obstaja. Tu in tam imam kakšno branje, kjer pa glede na odziv občinstva opažam, da je nemški prevod občasno kljub dvojezičnosti nujen. Znanje jezika peša in se mi kot slovenski pesnici pogosto zdi, da je na Koroškem vedno manj slovenskih bralcev. V Sloveniji pa je bilo za zbirko *Obleganje sreče* veliko zanimanja. Vsak avtor ima v nekem določenem literarnem prostoru svojo vlogo. Sama kot slovenska pesnica še vedno zasedam posebno mesto, ker ne živim v slovenskem okolju, kar se Slovincem zdi nenavadno, zato najbrž igram vlogo *outsiderke*. Na ameriški literarni sceni poznam avtorje, ki so razseljeni po svetu in jih ne sprašujejo, ali so ameriški avtorji. Pri nas pa je to stalnica – slovenska javnost me ne pozna, ker pač nisem fizično prisotna in se zato ne pojavljam v tukajšnjih medijih.

**Pogrešate druženje s slovenskimi kolegi literati?**

Sem bolj individualistka in neposrednega druženja niti ne pogrešam. Če govorim o slovenskih avtorjih tukaj, znotraj Slovenije, potem govorim tudi o nekem določenem slovenskem kanonu, v katerem pa po navadi nas, slovenskih koroških ali tržaških avtorjev, še vedno ni.

**Kdo je vplival na vašo poetiko?**

Imam določene avtorje, ki jih nenehno prebiram, in druge, h katerim se vedno znova vračam. Predvsem berem sodobne ameriške pesnike od Billyja Collinsa, Louise Glück, Charlesa Simica, do Johna Ashberyja. Vedno znova prebiram Szymborsko ali Ahmatovo. Na novo sem pred kratkim odkrila fantastičnega Jana Wagnerja. V slovenskem prostoru pa poskušam spremljati produkcijo poezije, ki izhaja pri določenih založbah, ker se pač v tem prostoru objavljajo tudi moje knjige in sem radovedna, kaj pišejo pesniški kolegi. ■



Kitajski koncept glasbe, imenovan Tan Dun

# OD ŠAMANIZMA DO USTVARJALNOSTI

Skladatelj Tan Dun pooseblja misel o 21. stoletju, ki postavlja v žarišče kitajsko novo glasbo. Napoved o prevladujoči glasbeni moči Daljnega vzhoda je pospremila že veličastno popotovanje kulture po Svileni poti, kakor si jo je po sledih zgodovine ob koncu drugega tisočletja zamislil kitajski violončelist Yo-yo Ma.

VERONIKA BRVAR

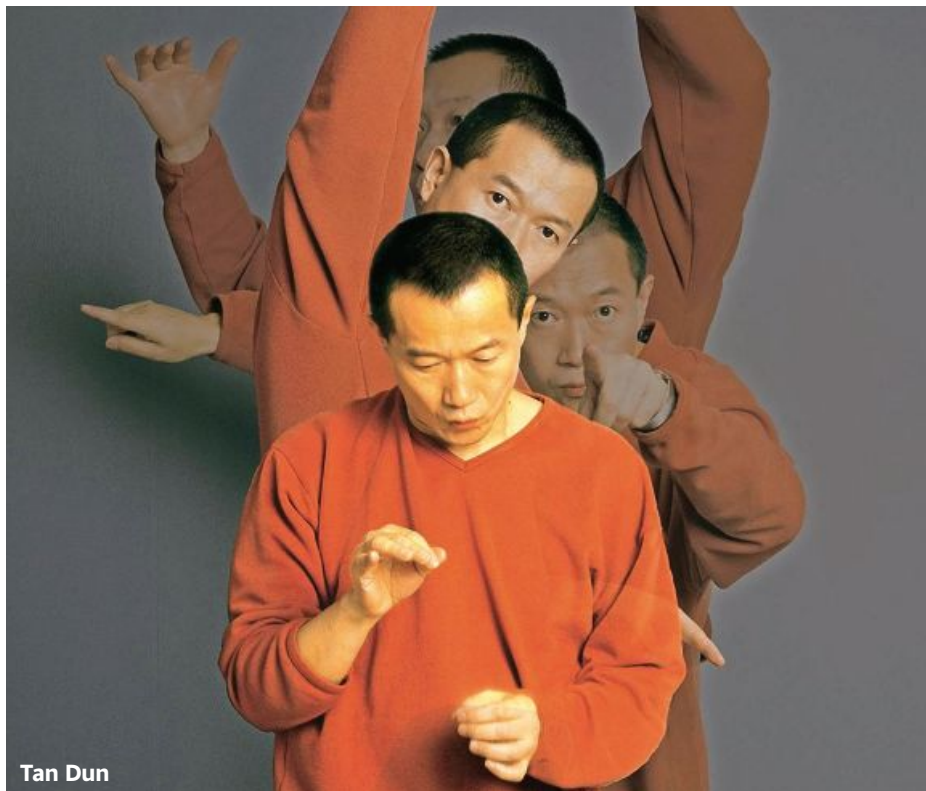
**K**ontrasti, trki in nenavadne spojitive izročila dveh svetov so povzročili enega največjih prelomov prav na polju klasične glasbe. Ameriški profesor kompozicije Chou Wen-chung je preroško zapisal, da stojimo na začetku novega obdobja ustvarjanja skupnega jezika, v katerem se bosta spojili tisočletni kulturi vzhoda in zahoda. Ni bilo torej naključje, da so glavni ustvarjalci glasbenih programov svetovnih glasbenih prizorišč v počastitev novega tisočletja hkrati vabili kitajskega glasbenika in kitajskega skladatelja. Violončelist Yo-yo Ma (1955) in Tan Dun (1957) sta bila poklicana, da povežeta staro izročilo z novimi idejami in širita obzorja v duhu novega časa. Zgodovinski prelom pa se je, paradoksalno, začel z »ustavitvijo« toka zgodovine. Izjemno zanimanje za klasično glasbo na Kitajskem, kjer se danes več kot 50 milijonov otrok uči klasični glasbeni instrument, je povzročil prav šok kulturne revolucije.

## »IN KDO JE MOZART?«

»Branje prevelikega števila knjig škoduje« je bil le eden izmed značilnih citatov, s katerimi je Mao Zedong podkrepil idejo kulturne revolucije, za prevzgojo glasbenega okusa pa se je posebej zavzela njegova četrta žena Jiang Qing. Po njenih načrtih je nova glasba lahko nastajala le po predpisnem vzoru osmih del, večinoma sentimentalnih oper, in predvsem kot orodje za partijsko propagando. Kitajski družbi je od začetka pregona kulturnikov v letu 1966 do uradne ukinitve vseh ekonomskih in šolskih reform zloglasne revolucije leta 1978 uspelo vzgojiti mladino kot nepopisan list zahodne kulture, ni pa izkoreninila njihove želje po znanju.

Na sprejemne izpite leta 1978 se je po več kot desetletju zaprtja visokih šol na konservatorije odpravilo na tisoče mladih talentiranih glasbenikov. Na konservatorij v Pekingu se je jih je prijavilo 40.000, v razred kompozicije 400, sprejeli so jih le osem, med njimi tudi najbolj prodorne ustvarjalce nove kitajske glasbe, kot so Tan Dun, Chen Yi (1953), Bright Sheng (1956), Zhou Long (1953) in Guo Wenjing (1956). Prevzgoja na riževih poljih v oddaljenih provincah je bila temeljita, o čemer priča tudi anekdota Tan Duna s sprejemnih izpitov. Na prošnjo komisije, naj zaigra kakšno Mozartovo skladbo, je preprosto odgovoril: »In kdo je Mozart?«

Ukvarjanje s klasično glasbo je bilo v letih kulturne revolucije smrtno nevarno, ob delu za preživetje pa so bili glasbeniki spodbujeni poiskati stik s preprostim ljudstvom. Poznavanje folklorne je tako v prvih letih po kulturni revoluciji ob popolnem nepoznavanju razvoja zahodne klasične glasbe mladim ustvarjalcem omogočilo vpis na konservatorij. Tan Dun naj bi v spominu ohranil več kot 300 narodnih pesmi in jih izvirno uporabil za nenavadne improvizacije, kar je očaralo izpitno komisijo. V njem so prepoznali kitajskega Bartoka, »čudežnega mandarina« nove glasbe.



Tan Dun

## RAZLIČNOST ENOSTI

Kitajska kulturna revolucija je tako nezavedno in prav gotovo nehote »meščanski eliti« omogočila vstop v starodavne, skrbno čuvane rituale in poskrbela za spoznavanje mističnega šamanizma. Lokalni ezoterični rituali so imeli čudežen vpliv. Tan Dun se jih spominja: »Življenje na deželi je bilo zelo barbarško, šamanistično, mistično, duhovno, polno tradicionalnih oblik umetniškega izražanja, poezije in glasbe. Tako kot vsi ljudje v Hunanu so bili vaščani zelo skrivnostni in predani svojemu verovanju. Od njih sem se naučil igranja na instrumente in spoznanja, da je glasba del življenja, naj gre za delovanje lokalnega gledališča kunju ali šamanistični ritual.« Tan Dun še vedno romantično opisuje kitajsko ljudstvo kot izjemno dovtetno za šamanizem. »Veliko bolj verjamemo sanjam kot realnosti in zato smo imuni na trženje in denar. Kitajci seveda vemo, kako priti do denarja, naše pravo vodilo pa so sanje. Tudi sam želim izmojstriti svoj glasbeni jezik do stopnje, da bom lahko izpovedal svoj sanjski svet. Srečen sem, da sem glasnik kitajske nove glasbe. Sem svetovni glasbenik, ki pripada čudoviti dobi genialnega internacionalizma, ob tem pa vem, da so sanje moja resnična domovina, moj pravi dom. Sem šaman. Moramo biti šamani, da povežemo resničnost s sanjami.«

V sintezi ljudskih verovanj in religiozne taoistične filozofije je generacija 1978 odkrivala harmonijo v naravi in kozmičnem pretoku energij. Novi val ustvarjalcev je znova izpostavil glavna elementa tradicionalne taoistične filozofije, ki ju je Tan Dun večče apliciral na glasbo: »Voda je lirični in tekoči del glasbe, medtem ko se ogenj nanaša na energijo ritma, na notranji naboj.« V tej dialektiki odnosa Tan Dun vidi svoj jin-jang, različnost enosti, ki, v nasprotju z

zahodno abstraktno filozofijo, razširja meje z duhovnostjo.

## MUSIC IN CHINA

Novi val Kitajske so sredi osemdesetih let 20. stoletja pogosto primerjali z odkritjem ustvarjalnosti v Sovjetski zvezi po padcu berlinskega zidu. Primerjava opusa izoblikovanih osebnosti Sofije Gubaiduline in Alfreda Schnittkeja z najmlajšo generacijo kitajskih skladateljev, ki je šele iskala svoj jezik, se je sicer kmalu izkazala za neutemeljeno, usmerila pa je pogled v skriti potencial velikih dimenzij. Kitajska nova glasba je postala središče zanimanj z generacijo 1978, ki je koprnela po pridobivanju znanj zahodne kulture in končno dobila možnost podiplomskega izpopolnjevanja v tujini. Za odkritje in njeno duhovno vodenje ima največ zaslug ameriški skladatelj kitajskega rodu, proniklivi profesor, imenovan tudi ambasador kitajske glasbe, Chou Wen-chung. Kot eden prvih ustvarjalcev z zahoda se je zavzel za šolanje kitajskih glasbenikov in ustanovil fundacijo, ki je ustvarila most znanja med osrednjim kitajskim konservatorijem in oddelkom za kompozicijo na newyorški univerzi Columbia. Med prvimi je v njegov skladateljski razred prišel Zhou Long, danes cenjeni profesor kompozicije na univerzi Missouri in idejni vodja skupine Music in China v New Yorku. Svoj izvirni jezik je Zhou Long pod vodstvom mentorja odkril v starodavni kitajski poeziji in kitajski kaligrafiji. »Verzi poezije mi ponujajo zunanji okvir. Tekoče gibanje kitajske pisave ustvarja moj ritem, starodavno temna podoba kitajskih pismenk ustvarja prostor, plasti ter barva črnila so izvir mojega zvoka.«

Chen Yi, prva diplomirana kitajska glasbenica in doktorica umetnosti, je šele v razredu Chou Wen-chunga na univerzi Columbia

napisala svojo prvo kompozicijo za izvirno kitajsko glasbilo. Vključevanje ljudskih glasbil in variacije na številne kitajske narodne napeve so jo vodili do oblikovanja lastnega jezika.

Bright Sheng je po kulturni revoluciji kot diplomant šanghajskega konservatorija nadaljeval pot v dirigentskem razredu Leonarda Bernsteina, kot ustvarjalec pa poiskal navdih v starodavnih pravljicah, šamanskih zgodbah, s posebnim občutkom pa se je poglobil v gestiko kitajske opere. Sheng je eden redkih kitajskih ustvarjalcev, ki je mračno poglavje kitajske zgodovine izrisal v glasbenem portretu kulturne revolucije.

Med zadnjimi ustvarjalci prve generacije diplomantov pekinškega konservatorija je na newyorško univerzo prišel Tan Dun. Chou Wen-chung je postal pozoren na njegovo »sončno naravo«, ki je v resnem in študiju povsem predanem ozračju kitajskih univerz močno izstopala. V iskrivem mladem glasbeniku je prepoznal bodočega ustvarjalca, ki mu bo uspelo spojiti pridobitve stare kulture z zahtevami sodobnega časa. Čeprav ga ni uvrstil v svoj skladateljski razred, je Chou Wen-chung pomembno vplival nanj z angažmajem v gibanju Music in China, in prav na tem nosilnem stebru kitajske kulture na tujem temelji osnovni koncept Tan Duna.

## NEVIDNI KITAJSKI ZID

Tan Dun je svetovno glasbeno sceno zaznamoval z rušenjem pregrad med vzhodno in zahodno kulturo. Na podelitvi priznanj za glasbo v filmu *Preželi tiger, skriti zmaj* (2001) je prvič spregovoril tudi o svojih sanjah o glasbi brez meja ter o poslanstvu rušenja t. i. »nevidnih zidov«. Metafora kitajskega zidu, ki onemogoča pogled od zunaj in hkrati prekriva pogled navzven, ni bila naključna. Tan Dun filozofijo stapljanja kultur v celoti uresničuje v svojih delih. Mojstrsko uporablja pridobitve naj sodobnejše tehnologije, a se hkrati ne odreka vezem šamanizma, najmočnejši pa je prav v neposrednem soočanju obeh svetov, v orkestrskem gledališču sodobnega sveta in izročilu pradednega rituala (*Orchestral Theatre IV; The Gate*).

Pet naravnih elementov kitajske filozofije je ob *Knjigi premen* njegovo pomembno vodilo in hkrati tudi dobesedni material za velike instrumentalne oblike (*Trilogija koncertov – Water, Paper, Ceramic Concerti*). Svoj način razmišljanja, ki ga avantgardi zapriseženi kritiki pogosto označujejo za površinskega, zna spretno ubesediti in nasloviti milijone poslušalcev po vsem svetu. Med glasbenimi idoli, te je poiskal v tradiciji evropske glasbe (Bela Bartok, Igor Stravinski), ostaja zvest Gustavu Mahlerju. Iz Mahlerjeve misli, da naj simfonija zaobjame svet, izpeljuje svoj koncept o prvinskem izročilu sveta, o prostem prehajanju in stapljanju tradicij v globalni vasi. Ob ustvarjanju novega jezika za razumevanje tisočletnih pridobitev kultur vzhoda in zahoda pa nam ob koncu premišljeno in preroško podari življenjsko modrost: »Najpomembnejše za naše življenje je, da vedno ohranimo misel, od kod smo prišli. Le tako bomo vedeli, kam gremo.« ■



# SVOBODNA GLASBA SVOBODNEGA ČLOVEKA

Enajstega junija je zastalo srce petinosemdesetletnemu Randolphu Denardu Ornettu Colemanu, enemu poslednjih velikanov jazza, ki je začel v drugi polovici petdesetih let prejšnjega stoletja temeljito spreminjati glasbo.



**JURE POTOKAR**

**Z**e naslovi njegovih prelomnih plošč so dovolj zgovorni: *Something Else!!!*, *Tomorrow Is the Question!*, *The Shape of Jazz to Come*, *Change of the Century*, *This Is Our Music* in *Free Jazz*. Zlasti zadnja je s svojim naslovom zaznamovala naslednja jazzovska desetletja, ko je improvizacija dobivala vse pomembnejšo, včasih celo prevladujočo vlogo, in čeprav Coleman sam z oznako free jazz nikoli ni bil zadovoljen, je s svojimi postopki omogočil, da je prodrla v zavest večine kreativnih ustvarjalcev jazza njegovega časa, tudi največjih, kot je recimo John Coltrane.

»Ornette Coleman je redke primer glasbenika, ki je ustvaril lasten svet, lasten jezik, lastno resničnost,« je povedal kitarist Pat Metheny. Z drugimi besedami, nikoli ga ni omejevalo to, kako drugi definirajo jazz, namesto tega je raje ustvaril lastno definicijo besede, hkrati pa ostal zvest tistemu, kar je v sami srčiki jazza, namreč improvizaciji, iskanju lastne poti, včasih navkljub popolnemu zavračanju in posmehu. Znal je in zmoget vztrajati. Prav zato sodi med štiri osebnosti, ki so s svojo glasbo in prisotnostjo v jazzovski zgodovini, tako v uvodu v knjigo *Ornette Coleman: A Harmolodic Life* (Da Capo 1994) piše John Litweiler, povzročile velike prelomnice: Buddy Bolden, Louis Armstrong, Charlie Parker in Coleman. Prvi morda ni drugega kot mit, saj je iz druge roke vse, kar o njem vemo, zato pa so Armstrongove mojstrovine s konca dvajsetih let prejšnjega stoletja dobro dokumentirane in še

zmeraj temelj vsega, kar danes poznamo kot jazz. Parkerjev »izum« bebopa dve desetletji pozneje je Armstrongove zamisli razvil do skrajnosti, tri leta po njegovi smrti pa je Coleman predstavil glasbeni princip »vzorec melodije bo pozabljen in sama melodija bo vzorec«. In kar je pomenilo prevrat samih temeljev jazza, kot je dotlej obstajal.

Morda sta Colemanovi najpomembnejši plošči *The Shape of Jazz to Come*, debi za založbo Atlantic, in *Free Jazz*, ki je izšla leto pozneje. Prva je opravila s koncepti harmonije oziroma vnaprej določene harmonske strukture, kar je obema solistoma, Colemanu na alt saksofonu in Donu Cherryju na kornetu, omogočalo popolnoma svobodno razvijanje melodij, hkrati pa ju je spremljala ritem sekcija (kontrabasist Charlie Haden, izjemni instrumentalist in skladatelj, eden najpomembnejših v zadnjih petdesetih letih in prav tako odlični bobnar Billy Higgins), ki je bila zmožna slediti taki kontroverzni zamisli. Hkrati je uvodna skladba na plošči, ki ima naslov *Lonely Woman*, ena Colemanovih brezčasnih mojstrov, ki so jo pogosto izvajali tudi drugi glasbeniki.

Se dlje je šel album *Free Jazz*, prva v celoti svobodno improvizirana plošča, ki je razen tega sodelujoče glasbenike razširila na dvojni kvartet, od katerih je vsak igral v enem stereo kanalu plošče: Coleman, Cherry, kontrabasist Scott LaFaro in bobnar Higgins v levem, trobentač Freddie Hubbard, bas klarinetist Eric Dolphy, kontrabasist Haden in bobnar Ed Blackwell pa v desnem. Obe ritem sekciji ves čas igrata hkrati

in nudita pulzirajočo osnovo, na kateri se potem izmenjujejo posamezni solisti ali pa ti stopajo v medsebojni dialog, hkrati pa je soliranje oziroma »dialogiziranje« omogočeno tudi članom ritem sekcij. Na prvi pogled se zdi podobno receptu za katastrofo, toda *Free Jazz* je zaradi izjemnih glasbenikov, ki so se večinoma od prej tudi dobro poznali, kljub vsemu zelo poslušljiva plošča, na kateri še vedno najdemo elemente melodije in razpoznavnih posameznih glasov. Čeprav v luči nadaljnjega razvoja improvizirane glasbe v šestdesetih, ko se je takemu izrazu pridružilo veliko največjih jazzovskih glasbenikov, med drugim Coltrane, Dolphy, Albert Ayler, Cecil Taylor, hkrati pa se je uveljavljala generacija mlajših, kot so Archie Shepp, Wadada Leo Smith, Anthony Braxton in Henry Threadgill, ti plošči morda nista slišati tako šokantni, kot sta bili ob izidu, sta se hkrati zelo lepo postarali in poslušanje obeh je še danes v užitek.

Toda Coleman ni velik samo zaradi peščice izjemnih plošč, ki jih je ustvaril pred več kot petdesetimi leti. Velik je, ker je v nenehnem iskanju vztrajal prav do konca življenja, ker to iskanje ni bilo omejeno glasbo, ampak je prežemalo njegov način razmišljanja na vseh področjih, njegov način življenja. Ker se je rodil leta 1930, je bil otrok velike krize in mladost v teksaškem Fort Worthu je preživel v zelo skromnih razmerah. Kot glasbenik je bil pretežno samouk in prav to je najpomembneje vplivalo na njegov samosvoj pristop h glasbi, ki ga je imenoval harmolodika



in katerega izmuzljiva narava doslej še ni našla natančne definicije. Nasprotno, če bereš razlage, ki jih je v dolgih letih navajal sam Coleman ali kateri izmed njegovih spremljevalnih glasbenikov oziroma učencev, naletiš včasih na precej protislovna, vsekakor pa zelo različna tolmačenja. Morda je za vsaj približno razumevanje še najboljša definicija Petra Niklasa Wilsona, avtorja knjige *Ornette Coleman: His Life and Music* (Berkeley Hills Books, 1999), čeprav se ta nanaša izključno na to, kar je mogoče slišati na posnetkih. Po njegovem harmolodika ni kodificiran sistem z uveljavljenimi pravili, ampak ohlapno določen skupek načel, ki temeljijo na spodbujanju skupinske interakcije in spontane kreativnosti. Ali kakor je povedal Bernie Nix, eden izmed Colemanovih kitaristov: »Vedno sem menil, da je harmolodika odprto raziskovanje smisla melodije, ritma in harmonije.«

Raziskovanje smisla se zdi temeljno vodilo Colmanovega življenja nasploh. Že v petdesetih letih se tako ni podrejal družbenim normam samo v glasbi, ki so jo drugi definirali kot jazz, ampak tudi po zunanjem videzu – nosil je dolge lase in brado, sam si je šival navadno živopisna oblačila, ki so tudi v naslednjih desetletjih ostajala njegov zaščitni znak. Vedno se je upiral ustaljenim pravilom, pogosto tudi, kadar je to najbolj škodilo njemu samemu. Že na začetku šestdesetih je tako nehal nastopati v jazzovskih klubih, ker je spoznal, da je glasbenik, zlasti temnopolti, čigar nastop ti klubi nudijo, pač blago, ki ga prodajajo, blago, od katerega ima najmanj sam glasbenik. Za svoje koncerte je zahteval izjemno visoke honorarje, zaradi katerih ga večkrat po nekaj let ni bilo mogoče slišati. Sicer pa je samega sebe vedno jemal kot skladatelja, ki tudi igra na glasbila, ne samo na alt in tenor saksofon, ampak pozneje tudi na violino in trobento. Zadnji dve glasbili je v roke prijel, ker so mu kot skladatelju izvajalci iz simfoničnega orkestra večkrat očitali, da določenih partov sploh ni mogoče odigrati. In čeprav na nobenem od teh glasbil ni bil ravno virtuoz, je imel samosvoj slog in je v igranje vedno vlagal vsa svoja čustva in občutke. O tem smo

**COLEMAN NI VELIK SAMO ZARADI PEŠČICE IZJEMNIH PLOŠČ, KI JIH JE USTVARIL PRED VEČ KOT PETDESETIMI LETI. VELIK JE, KER JE V NENEHNEM ISKANJU VZTRAJAL PRAV DO KONCA ŽIVLJENJA, KER TO ISKANJE NI BILO OMEJENO GLASBO, AMPAK JE PREŽEMALO NJEGOV NAČIN RAZMIŠLJANJA NA VSEH PODROČJIH, NJEGOV NAČIN ŽIVLJENJA.**

se lahko prepričali pred enajstimi leti, ko je s kvartetom, v katerem je bobne igral njegov sin Denardo, po dolgoletnem pričakovanju prvikrat nastopil na ljubljanskem jazzovskem festivalu. Najbrž ni nenavadno, da je njegov nastop, poleg prvega obiska legendarnega Sun Raja z Arkestro in še prej Steva Lacyja, tisti, ki mi je ostal najbolj v spominu.

Kot veliki inovator je živel precej osamljeno, njegova edina strast je bila pravzaprav glasba. Kljub temu je bilo zanj zelo pomembno srečanje z danes priznano in žal že pokojno pesnico Jayne Cortez (s katero se je leta 1954 poročil), ki mu je s svojimi zvezami omogočila preboj na zelo zaprto losangeleško jazzovsko sceno in s katero sta imela sina, vendar sta se kmalu po njegovem rojstvu razšla. Toda Denardo je imel v očetovem življenju vseskozi zelo pomembno vlogo. Za šesti rojstni dan mu je kupil komplet bobnov, in ko je imel deset let, je z njim posnel prvo ploščo *The Empty Foxhole* (Blue Note 1966). Pozneje je bil Denardo redno bobnar različnih električnih »free funk« zasedb, navadno imenovanih Prime Time, s katerimi je Coleman nastopal od sedemdesetih let dalje, v osemdesetih pa je po več hudih sporih z različnimi menedžerji in zastopniki uspešno prevzel tudi poslovno vodenje očetove kariere.

Po dolgih letih zavračanja, nerazumevanja, sovražnosti in včasih tudi posmeha je Coleman v osemdesetih letih prejšnjega stoletja začel priznavati tudi *mainstream*. Ne zato, ker bi se mu sam uklonil, ampak zato, ker so vsaj bolj prosvetljeni začeli spoznavati, da gre za izjemnega ustvarjalca. Občudovali so ga rockovski glasbeniki, na primer kitarist skupine Grateful Dead Jerry Garcia (ki je igral na nekaj skladbah Colemanove plošče *Virgin Beauty* (Columbia 1988), Lou Reed (Coleman je igral na njegovi plošči *The Raven*) in Patti Smith, leta 1985 je posnel ploščo *Song X* (Geffen) s tedaj komercialno izjemno uspešnim kitaristom Patom Methenyjem, ki je bil dolgoletni občudovalec.

»Tisto, kar sem vedno občutil – mislim, da sem to dobil po materi – je potrpljenje,« je nekoč povedal Ornette Coleman. Njegovo vztrajanje je izhajalo iz samosvojega pogleda na to, kakšen odnos ima glasbenik do konvencij, ki naj bi se jim podrejala njegova kariera. Ali kot je prav tako nekoč izjavil: »Ali veste, kaj je svoboda? To je pravica, da umreš na svoj način.« Ornette Coleman je to pravico razširil, ker je tudi živel in ustvarjal na svoj način. ■

# ZAGOTOVILO BOLJŠE PRIHODNOSTI

Kaj se zgodi, ko moči združijo veterani pop-rock scene Sparks in njihovi sodobniki Franz Ferdinand? Nastane *FFS*.

MIROSLAV AKRAPOVIČ

Da je mogoče tudi v z informacijami premreženem času našega vsakdanjika zaobiti medijski pomp in promocijsko evforijo ter presenetiti ob izidu albuma, je imperativ velikih glasbenikov. Franz Ferdinand, škotska vokalno-instrumentalna skupina, katere monumentalno poimenovanje priključuje zgodovinske spomine in opomine, predstavlja enega od teh glasbeno-umetniških imperativov: Franz Ferdinand so zagotovilo boljše prihodnosti. Njihov novi album *FFS*, ki je nastal v sodelovanju z ameriško skupino Sparks (Ron in Russell Mael), je malodane presenetil vse. Četudi se je nekaj let šušljalo, da je Alex Kapranos, prva violina Franz Ferdinand, na dobri poti, da udejanji svojo veliko željo po sodelovanju z duetom Sparks, se je tovrstna združitev marsikomu zdela neverjetna in čudna. Prvič, ker so se Franz Ferdinand s svojo različico »kitar na plesišču« izognili uporabi »sintetičnih dodatkov« v zvoku, ki naj bi znova polnil klubske prostore s kitarsko plesno godbo. In drugič, ker se je družbeno-politična ozaveščenost in popkulturna razgledanost škotskega kvarteta odločno postavila v bran nekonvencionalnemu v glasbi in življenju.

Tovrstna kategorizacija je ustvarjala vtis, da globina in širina skupine Franz Ferdinand izključujeta enostavne poti ali tudi nehoteno banaliziranje tematike, misli, zvoka, zraka, dela ... Ob tem seveda ne mislim primerjati zgoraj naštetih z likom in delom bratov iz skupine Sparks, ki so ključnega pomena za razumevanje lika in dela skupine Franz Ferdinand. Album *FFS* je najboljši dokaz tega; je več od zgolj enostavnega razkrivanja Kapranosovega glasbeno-vzgojnega momenta iz mladosti, ki ga je krojila tudi skupina Sparks.

Skupina, ki je konec sedemdesetih, v osemdesetih in tudi devetdesetih letih slovela po svoji (po)enostavljeni, a sila subverzivni različici pop-rock glasbe na meji absurda in burleske. Ni bilo tabuja niti dnevnih aktualnih tem ali fenomenov, ki jih Sparks ne bi pospremili s svojo agitprop pesmarico. Enostavna genialnost skladanja v scenosledu albumov, od *Sparks/Halfnelson* iz leta 1971 do *Pulling Rabbits Out Of A Hat* (1984), je marsikateremu žanrsko pomembnemu glasbeniku v osemdesetih in devetdesetih – od Ramones prek Sonic Youth, Nirvane in Faith No More do Franz Ferdinand –, prišla zelo prav. Sparks so namreč zimzeleni pionirji art rocka, synth popa, glam rocka ..., a še kako aktivni in prisotni v današnji glasbi. Nekaj njihovih prvin smo imeli priložnosti slišati skozi diskografijo skupine Franz Ferdinand, ki so že z istoimenskim prvencem (2004) ustvarili zvočno-lirično kategorijo, s katero so z enostavnostjo povedali več. Ta ogolela zvočna pokrajina čistih in bistrih linij je izrisovala pogled v svet, ki ga spomini opominjajo tako na dobro kot na slabo. A ta moralna pripadnost določenemu aktualnemu življenjsko-filozofskemu nazoru ni bila nikoli glasbeno-umetniška podlaga za njihovo ustvarjanje in koncertno ali medijsko udejanjanje. Ali pač? Nekje med vrsticami je ostala aristokratska drža, ki je razgrinjala svet malomeščanstva, puritanstva, nevednosti in pohlepa. To so Franz Ferdinand.

Na novem albumu spregovorijo o tematikah, ki so nam vsem znane, a malokateri od nas o njih javno razglablja ali podaja svoja stališča. Ko slišite skladbo *Dictator's Son* ali *Collaborations Don't* ali *Police Encounters*, se vam zdi, da ste priča vmesnemu propagandnemu sporočilu za vso družino, katerega smrtna resnost družbenih in političnih sinergij v (pod)tekstu vas odvrča od namena, da bi poplesovali. Lahkoten ritem, nikakor pa ne lahkotna vsebina!

Kritično razgaljajo sedanost, toda njihova humanistična lirična nota ni naravnana kot višje planetarno poslanstvo, ki »božje ovce« le mori in odvrča od globljega smisla. Pesma-



Franz Ferdinand & Sparks

rica *FFS* je žanrsko široko zastavljena, a vselej razumljiva. Poslušalec dobi občutek, da se je sočasno znašel v podtalnem ambientu punkovskega kl(j)ubovanja, na kabaretnem odru, med odmorom televizijskega kviza, ob taborniškem ognju, na ulici ...

Popolnoma jasno je, da so Sparks obrabili ostro konico rezkega kitarskega zvoka FF. Toda Alex Kapranos je s svojo lirično refleksijo vsakdana zasijal kot neonska reklama, ki že brez vsebine opozarja nase. To je tisti elementarni element *FFS*, ki je uspel poigravanje z absurdom pripeljati do razumevanja tega kot nečesa, kar se pravkar dogaja tudi nam. Zamislite si recimo Freddieja Mercuryja, ki zapoje eno o bližnjevzhodni krizi ali o prekinitvi premirja na Krimu ... in se vsi v televizijskem studiu, kjer poteka razvedrilna nedeljska oddaja, objamejo in zavrtijo. Tudi brez odjavne špice lahko vsebino ignorirate, toda glasbo si boste gotovo zapomnili. Če ste odkriti do sebe, boste tudi spomine razumeli kot opomine.

V tem se skriva vsa enostavna briljantnost projekta *FFS*, ki je razumljiv tudi naključnemu poslušalcu. Brez pretencioznosti in glamurja, a zelo poslušljivo. V nasprotju z nekaterimi sodobniki Franz Ferdinand, ki (po)skušajo na pereče tematike odgovarjati z višjo mislijo, visoko tehnologijo ali znanstveno fantastiko, so *FFS* preleteli glasbene dekade, predstavljajoč tisto najbolj pomembno, kar je v ogoleli obliki preživelo zob časa. Lahko bi temu rekli tudi klasična pop ali rock skladba – *Call Girl*, *Johnny Delusional*, *So Desu Ne*, *Piss Off*, *Look At Me* – katere zimzeleno patino ne odrejajo ne višina stopnice na lestvicah ne nakladni rekordi, temveč zgolj človeškost, biti človek v časih, ko človeškost izginja izpred človekovih oči.

V tem oziru je instrument oziroma način doseganja umetniških ciljev popolnoma nepomemben. To delovanje superprojekta *FFS* spominsko vrne v obdobje umetniških avantgard z začetka prejšnjega stoletja, ki odzvanjajo skozi pesmi *Little Guy From The Suburbs*, *So Many Bridges*, *A Violent Death* – razumeti pa jih je mogoče tudi kot opomin za današnje skrajno nadrealistično ali pač nerealno razumevanje življenja in sveta.

Zato nikoli ne recite, da tega niste najbolje razumeli ali, bog ne daj, spregledali. Res je lažje na tujo glasbo plesati, a še bistveno bolje vam bo, če boste glasbo tudi razumeli in ob njej razmišljali. ■



# DVOUMNOST FILMSKE PODOBE ŽIVALI

Seveda, *Jurski svet*, novi, četrti del franšize *Jurski park*, s katero poskušajo slednjo oživiti, je še večji, glasnejši in strašnejši kot vsi ostali. Tudi zato se nam ta ponuja kot priročna pretveza, kot izhodišče za razmislek o filmski reprezentaciji živali, saj je prav ta skozi celotno 20. stoletje še najbolj izrazito vplivala na našo percepcijo teh in s tem oblikovala tudi naše odzive.

**DENIS VALIČ**

**P**odobe živali imajo v zgodovini filma prav posebno mesto. A ne le zaradi tega, ker se je film kot medij rodil prav z združitvijo niza statičnih podob živali, ko nja v gibanju (o Muybridgeovih študijah dinamike gibanja smo že večkrat govorili). Ne, za razmislek o posebnem statusu in pomenu podob živali v filmu se namreč veliko pomembnejše zdi to, da se kljub naši zavesti o posebnih učinkih medija (na primer tega, kako veliki plan skoraj vedno spodbudi silovito čustveno reakcijo) na podobe živali kot gledalci odzovemo drugače kot pri ostalih vrstah podob. In razlog za to gotovo ni le pomislek o možnosti, da se je tisto, kar se živalim dogaja na platnu, tudi zares zgodilo. Ta pomislek je bil zlasti v preteklosti, ko se s podobo ni dalo tako zlahka manipulirati, kot to danes omogoča sodobna digitalna tehnologija, resnično pogosto izražen prek ogorčenih pisem filmskim producentom in pozivom k ukrepanju, ki so jih prejemale organizacije za varstvo živali. Njegova neposredna posledica pa je napis na začetku ali koncu filma, ki zagotavlja, da živalim ni bilo storjeno žalega. Ta je postal nekakšen standard v vseh filmih, v katerih nastopajo živali, in hkrati stvar politične korektnosti. Tako danes le še redko kdo pomisli na to možnost.

## FILMSKA PODOBA ŽIVALI TOREJ NA NEKI NAČIN SILI ONKRAJ MEJA SAMEGA FILMA KOT UMETNOSTI, SAJ NAS NAGOVARJA TUDI ZUNAJ PRIPOVEDI, KI JI SLEDIMO NA FILMSKEM PLATNU.

Prej kot skrb za dobrobit tistih živali, ki so nastopile v filmih, se danes porajajo pomisleki o posledicah, ki jih lahko povzročijo te podobe. Nemogoče je namreč spregledati, da se vsaj na določene podobe živali – in sicer prav tiste, katerih učinek stopnjuje in potencira medij filma – še vedno odzivamo izrazito čustveno in videti je celo, kakor da bi pri njihovi percepciji pozabili na svojo zmožnost racionalne presoje. Pomislimo samo na pravo kolektivno histerijo, ki jo je leta 1975 sprožil Spielberg s svojim filmom *Žrelo*. V tem delu je Spielberg podobo morskega psa »demoniziral« do te mere, da se je iracionalni strah pred temačnimi globinami morja in morskimi psi tudi zunaj kroga dejanskih gledalcev filma širil kot virus. Še dolgo potem je bilo skoraj vsakogar, ki je stopil v morje, pa čeprav je bila to na primer le priobalna mlakuža, strah pred nevidnimi globinami. In to čeprav je racionalno vedel, kako tiste vode preprosto ne poznajo tako krvoločnih prebivalcev. A ne le to: film je imel pogubne posledice tudi za uprizorjeno živalsko vrsto, saj so začeli morskega psa množično iztrebljati. Zaradi pošastne krvoločnosti, ki so mu je pripisovali, in iracionalnega strahu, ki ga je



Beli očnjak (*White Fang*, 1973), režija Lucio Fulci

vzbujala njegova podoba, se namreč tisti, ki so se srečali z njim, sploh niso več spraševali, ali konkretni primerek pripada vrsti, ki je lahko dejansko nevarna za človeka ali ne. Na delu je bila namreč nekakšna sprevržena morala, saj so tovrstne pokole vodili v imenu neke namišljene dolžnosti ali vsaj pravice, da se pobije ta »krvoločna« živalska vrsta.

Tovrstnih primerov zlorabe ali vsaj popačenja podobe določene živalske vrste je v sodobni avdiovizualni produkciji še veliko. Podobno usodo so na primer doživeli tudi volkovi – kljub redkim primerom del, kakršen je bil na primer *Beli očnjak* (*White Fang*, 1973) Lucia Fulcija, ki volka slikajo v pozitivni luči – saj so jih na platnu praviloma prikazovali kot neusmiljene morilce tistih ljudi, ki so si drznili zabresti pregloboko v temačne gozdove. A nikar ne mislite, da so takšne upodobitve, prave »demonizacije« posameznih živalskih vrst, le stvar preteklosti. Spomnimo se le na pred nekaj leti videni film *Preživetje* (*The Grey*, 2011), v katerem se trop volkov odpravi na pravi maščevalni pohod proti delavcem neke naftne družbe, ki so v prostem času iz zabave pobijali njihove »brate«. Tu so volkovi prikazani kot neusmiljeni, vztrajni in skrajno metodični morilci, ki ne odnehajo, dokler ne raztrgajo zadnjega med osovraženimi ljudmi. Na delu je torej ne le demonizacija, spreminjanje živali v krvoločno pošast, pravi morilski stroj, ki jo film običajno doseže tako, da potencira najbolj negativno lastnost posamezne živalske vrste, pač pa tudi nekakšen antropomorfizem, saj se volkovom pripisujejo povsem človeške lastnosti, ko so metodičnost, vztrajnost in sla po maščevanju.

Lahko bi torej rekli, da je podoba živali na filmu na neki način ujeta v nekem nedoločenem in negotovem vmesnem prostoru med tistim, kar je naravno, in tistim, kar je popačeno, izkrivljeno. Namreč, naše izrazito

čustvene odzive, ko kot gledalci sledimo podobam živali na platnu, bi lahko po eni strani označili za izraz empatije, neke skoraj naravne reakcije, ki jo občutimo ob pogledu na sorodno nam živo bitje. Na drugi strani pa ni mogoče spregledati, da prav film že vse od svojega nastopa morda še v največji meri vpliva na konstrukcijo podobe živali v domeni družbeno kolektivnega in javnega in da je zato silovitost čustvenega odziva gledalcev na podobe živali prej stvar filmske manipulacije kot pa našega neposrednega odnosa do živali. Kljub tej dvoumnosti, ki jo sprožajo filmske podobe živali in za katero se zdi, da bi jo lahko pripisali dejstvu, da so te običajno obložene s številnimi metaforičnimi pomeni, z nekakšno semantično preobloženostjo, pa se zdi, da so pri oblikovanju našega odnosa do živalskega sveta prav te – torej žival kot vizualni element – ključne. Ob tem ko gledamo živali na filmskem platnu, skoraj nikoli ne razmišljamo le o konkretnem primerku, ki ga vidimo pred seboj, pač pa nas njegova podoba skoraj vedno napoti k širšim vprašanjem našega odnosa do vrste ozira do njene usode. Filmska podoba živali torej na neki način sili onkraj meja samega filma kot umetnosti, saj nas nagovarja tudi zunaj pripovedi, ki ji sledimo na filmskem platnu.

Zgovoren primer nam ponudi že Disneyjeva risanka *Bambi* (1942), ki jo je na primer ameriški lovski lobi poimenoval za »najhujšo žalitev vseh časov za vsakega pravega ameriškega lovca«, saj je nenadoma vsakega otroka začelo skrbeti za srnice, na tiste, ki so jih streljali, pa se je gledalo kot na brezsrčne morilce. Ta fetišizacija male srnice pa je sčasoma, ko se je s filmskega platna preselila tudi v industrijo igrač in vsega, kar je namenjeno otrokom, prav tako dobila skoraj demonske razsežnosti, saj so se morale organizacije za zaščito živali pričeti boriti proti histerični

želji številnih otrok, da bi imeli »bambija«, torej srnico, za domačo žival.

Učinki, ki jih sprožajo podobe živali, so torej večplastni in pogosto dvoumni. A če smo doslej nizali predvsem primere, kjer so na dan prišle različne zlorabe teh podob v filmskih delih, pa se je za konec smiselno ozreti tudi k sicer redkim, a zato toliko bolj dragocenim filmskim delom, ki se pri svoji reprezentaciji živali naslanjajo prav na to večplastnost in dvoumnost. Med njimi je gotovo eno najbolj nepozabnih del *Živalska kri* (*Le sang des bêtes*, 1949) Georges Franjuja. Tu gre sicer za kratki dokumentarni film, ki nas popelje v klavnice pariškega predmestja, a silovitost in poetičnost njegovih podob je takšna, da presega marsikatero igrano delo. Franju nam premišljeno, natančno in brezkompromisno prikaže vse stopnje dela v klavnici. A čeprav bi odnosu, ki ga imajo tam do neobgljenih živali, ki čakajo na zakol, lahko rekli vse kaj drugega kot pa »human« in čeprav nam Franju barbarstvo in surovost tedanjih klavskih postopkov razkrije do vseh krvavih in neprijetnih podrobnosti, pa njegove podobe hkrati premorejo tako liričnost, kakršno dosežejo le redki. Franju je to dosegel prav z igro na večplastnosti, ki jo premorejo podobe živali, in na naših pogosto dvoumnih odzivih nanje.

Nekaj podobnega je s poigravanjem s podobo živali in okolja, v katerega je umeščena, v domeni *mainstream* oziroma hollywoodske produkcije dosegel Gareth Edwards s svojo *Godzilla* (2014), ki na trenutke deluje kot lirično eksperimentalno delo, na pa hollywoodski *blockbuster*. Medtem ko *Jurski svet* (*Jurassic World*, 2015), s katerim smo začeli, v tem pogledu ostaja milijarde kilometrov daleč. Če mu odvzamemo začetne superlative – večji, glasnejši, strašnejši – za njim namreč ostane le še nova figura in arzenal plastičnih dinozavrov. ■



Birgit-Sabine Sommer, urednica in režiserka

# ZAKOPATI, IZKOPATI, OPROSTITI

JERNEJA JEZERNIK

**B**irgit-Sabine Sommer, urednica in režiserka iz Frankfurta ob Majni, je ob 60-letnici avstrijske državne pogodbe v Železni Kapli in okoliških grapah posnela dokumentarno-igrani film *Der Graben/Grapa* (Kurt Langbein & Partner v koprodukciji z ORF in RTV Slovenija). V njem je s pomočjo prič časa spregovorila o zgodovini nasilja nad koroškimi Slovenci ter neizogibnem sožitju med Slovenci in Nemci na južnem Koroškem. Dokumentarec bo 5. julija predvajala TV Slovenija.

**Kaj je pravzaprav vaš projekt *Der Graben/Grapa*, ki med gledalce prihaja prav ob 60. letnici avstrijske državne pogodbe, ukvarja pa se s predelovanjem novejše zgodovine koroških Slovencev in Nemcev na dvojezičnem južnem Koroškem: film ob knjigi ali knjiga ob filmu?**

Projekt je bil že od začetka zamišljen le kot film. Ko pa je potem v intervjujih zažarelo toliko ganljivih in posebnih življenjskih zgodb, smo se odločili, da jih kot dobro berljive pripovedi dodatno uporabimo v knjigi. Gre torej za knjigo ob filmu, ki pa je hkrati več kot njegova dopolnitev: je mavrica, kalejdoskop življenja preprostih ljudi iz Železne Kaple in okoliških grap – in takih preprostih ljudi po navadi ne opazimo. To je v *Grabnu/Grapi*, tako v knjigi kot v filmu, pač drugače.

**Kot urednica in režiserka živite in delate v Frankfurtu ob Maini. Kako to, da vas je navdušila prav zgodovina koroških Slovencev? Je bil roman Maje Haderlap *Angel pozabe tisti*, ki je v vas sprožil ustvarjalni navdih?**

Na to vprašanje je težko odgovoriti, ker sem osebno močno povezana z družino Haderlapovih. Majin roman je kot nobena knjiga prej na široko odprl vrata tej tematiki. To je gotovo pri mnogih ljudeh vzbudilo veliko pripravljenost za sodelovanje pri filmu. Z Majinim bratom Zdravkom Haderlapom sva od leta 2011 skupaj delala na pohodniškem projektu *Zapuščena domačije – zapuščena domovina* in gledano z današnjega vidika se je takrat pravzaprav začelo iskanje lokacije za moj film. Leta 2012 sem se potem udeležila scenaristične delavnice v Freiburgu, kjer smo morali delati na gradivu, s katerim se dotle še nismo ukvarjali. Takrat sem si za izhodišče vzela prizor z mučenjem Majinega očeta. Po Freiburgu mi potem to ni več dalo spati in začela sem razvijati osnutek scenarija za dokumentarni film. Pot do njega je bila torej dolga, na srečo pa je bilo na njej veliko virov za navdih.

**Pod lupo niste vzeli zgolj tragične zgodovine koroških Slovencev v Železni Kapli in okoliških grapah med letoma 1919 in 1956, temveč ste dali besedo tudi nemškim prebivalcem.**

Naj najprej povem, da nikakor nisem želela med seboj soočiti prič časa. Konfrontacija namreč ne bi pripeljala do odprtosti, spoštovanja in zaupanja – to pa so bistveni elementi za uspešen intervju. Vse je zelo dobro potekalo od tistega trenutka naprej, ko sem našla svojo vlogo pri tem projektu: kot Nemka sem namreč nekako dopolnila sliko v konfliktu, to je bila tista tretja stran, ki je manjkala. Moj oče je bil član Hitlerjugenda in se je med vojno bojeval v Afriki, moja mama pa je bila članica BDM, Zveze nemških deklet. Nekaj vsega tega sem vzela nase in tistemu nasproti mene odvzela določeno breme, to pa je omogočilo pripovedovanje.

**Kaj je bila izhodiščna točka za dokumentarec?**

Od leta 2010 sem bila vedno znova v Železni Kapli. Videla sem trpljenje mlajših generacij, ki bi rade kaj ustvarile, oblikovale, pa v tej odrevenelosti ne morejo ničesar premakniti. Videla sem globoko žalost za veselimi obrazi ob praznovanjih in po večerih za točilno mizo v gostilnah. Kot enega od vzrokov za to sem lahko prepoznala do takrat močno zakoreninjeni konflikt med obema narodnostnima skupnostma. Shajajo drug z drugim, da – toda spravili se niso nikoli. Izhodišče za film je bilo zame iskanje možnosti za spravo med njimi. Prvi korak do nje bi lahko bilo priznanje drugega, njegove usode, zgodbe njegove družine.

**Hoteli ste raziskovati neodvisno, da bi lahko, kot ste povedali, srečali ljudi. Niste jih hoteli zakleniti v predalčke samo zato, ker so bili njihovi starši brambovci, komunisti, partizani ali oficirji v nemški vojski.**

Ljudje pojme takoj povežemo s predstavami, s tem pa z vrednotenjem, katerega resničnost ni preverjena. Tudi sama sem imela v glavi kar nekaj predstav, pri meni je bila to na primer verižna asociacija »koroški Slovenec je enako manjšina je enako levi liberalizem«. Z več različnih strani so



Režiserka Birgit-Sabine Sommer med pripravami na snemanje

prišla priporočila za različne pogovorne partnerje, pogosto pa se je izkazalo, da so bili najbolj zanimivi prav tisti, ki jih ni nihče omenil. Očitno imamo pri našem zaznavanju pač vsi kako slepo pego. In prav tam se verjetno odigrava nekaj zelo pomembnega. Zato je bilo zame tudi pomembno, da sem vloge in tisto, kar so mi dodelili, ignorirala ali pa sem se od tega odtrgala.

**Kaj ste našli?**

Izpod plašča vsakdanjosti so na površje prišli otroci in mladostniki. Vse intervjuvanke in intervjuvanci v knjigi pripovedujejo o svojem otroštvu in mladosti. Vsi se spominjajo odrasčanja v času, ko je razpadla Prva republika, časa nacistične diktature in vojne. To so le redko lepi spomini. In če so bili lepi, so se pozneje izkazali za prevaro, kot se je to zgodilo Stefanie Piskernik, članici Zveze nemških deklet.

**Pravijo, da so vam priče časa povedale tisto, kar jim je najbolj ležalo na duši. Kaj se vas je v zvezi s tem najbolj dotaknilo?**

To je nemogoče povedati. Bilo je toliko do dna duše ganljivih trenutkov, pa tudi takih, ki so me iztirili. Pri zgodbah, ki so mi jih pripovedovali, je bilo veliko joka. Včasih so se intervjuvanci tudi smejali. Od časa so časa si tudi čisto natanko zaslutili, da niso povedali vsega. Bilo je žalostno in tiho, ko smo po enem od intervjujev pospravljali filmsko opremo nazaj v avto. Potem pa je snemalec rekel: »To je najbolj nesrečen človek, kar sem jih kdaj srečal.« Pri filmih te vrste vedno izhajam iz tega, da imajo moji partnerji v intervjuju kompetenco, ki je nima nihče drug: samo oni so namreč živeli svoje življenje. O tem ni nobenih dvomov. In da so mi lahko povedali, kar so hoteli povedati – česar niso želeli, pač niso povedali.

**V dokumentarcu kombinirate pripovedovanje prič z metodo t. i. participativnega re-enactmenta. Kaj to pomeni?**

To je približno tako, kot kadar se igrajo otroci. Ti si mama, jaz sem oče, ti pa otrok. Tukaj so bili izseki iz življenjskih spominov, ki smo jim s fotografijami iz zasebnih albumov poustvarili v sliko takratnega vzdušja. Na srečo je bilo pripravljenih sodelovati veliko ljudi: otrok, mladih, mlajših odraslih, zaposlenih in upokojencev. Vsi so bili nekako v sorodu med seboj, v svaštvu ali pa sosedje naših prič časa – in bili so pripravljeni stopiti v njihove čevlje. To je bilo sodelovanje v več ozirih: z igro so poustvarjali njihovo življenje, se vživljali v zgodbe in potem – čutili z njimi. Tako se je nekaj spremenilo v njihovem lastnem dožemanju zgodovine in zgodb. Mi smo jih s kamero opazovali, jim pustili razviti igro, jim dajali le malo navodil, da se je igra lahko razmahnila. Presenetljivo je, kako dobro se jim je posrečilo.

**Zlasti v času druge svetovne vojne v Železni Kapli in njenih okoliških grapah življenje ni bilo preprosto: žrtve in storilci so bili v tem mikrokozmosu sosedje, pogosto se je razmerje žrtev–storilec iz različnih razlogov čez noč obrnilo na glavo, grabni so se pogosto zarezali celo znotraj samih družin. Kako se s tem spopade umetnik?**

Previdno. Gibaš se po zaminiranem terenu. V vsaki družini so bile žrtve, v vsaki storilci, pristaši ali koristoljubneži. Del neke skupnosti se je obrnil proti manjši skupnosti in jo poskušal uničiti. Rešitve ni bilo, samo beg v hribe. Še danes ostanem brez besed, ko si to poskušam predstavljati. Rezultat so bili izbruhi nasilja, pravo linča, sla po maščevanju, zaostrovanja vseh vrst in pomanjkanje empatije. Šla sem iskat pozitivna čustva in jih našla: veliko ljubezen v Nürnbergu, radost ob goveji juhi, ki jo je partizanski oče skuhal svojima sinovoma v bunkerju, predanost glasbi ... S teh spominskih otočkov smo potem lahko opazovali vse drugo – in tja smo se lahko znova umaknili, ko je kaj postalo pretežko. Prav tako pa smo marsikaj morali tudi uravnotežiti.

**V svoji knjigi k filmu ste se posvetili tudi jezikovni pestrosti v Železni Kapli in okolici.**

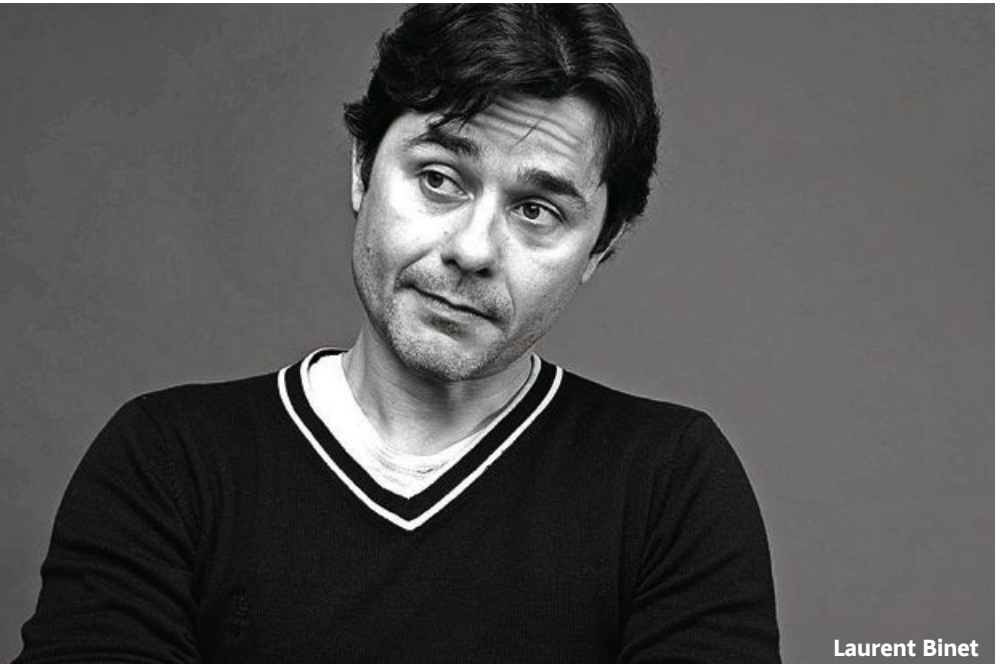
Jezik je identiteta. V dvojezičnosti koroških Slovencev je najti marsikaj: razdvojenost in fleksibilnost, znajo oba jezika – kakšen zaklad in bogastvo besed! Zdi se mi, da bo slovenščina na Koroškem težko ohraniti, ker ji manjka govornih priložnosti. Slovenščine ne moremo preprosto prepustiti šolam. Otrokom lahko doma beremo in z njimi govorimo slovensko. V sedanji generaciji šolarjev čutim nekakšen prepoved: to so Evropejke in Evropejci, ki se gibljejo med Vzhodom in Zahodom in bolj samoumevno ravnaajo s svojo jezikovno dediščino. Slovenska narodnostna skupnost je majhna, nima veliko govorcev. Toda nobenega razloga ni, da ne bi rekli »Dober dan«, če jim je do tega – drugi pa lahko odgovori s »Servus« ali »Guten Tag« ali kakorkoli že. Toda to je pač moje mnenje. Zelo dobro vem, da bo slovenski jezik še vedno ujet v predsodke, kar obžalujem.

**Ali obstaja kak poseben razlog, da ste film pokazali javnosti prav ob 60. letnici avstrijske državne pogodbe? Boj slovenskih partizanov je bil namreč od leta 1942 edini organizirani oboroženi odpor proti vladavini nacizma v Avstriji in predstavlja pravno podlago za to pogodbo.**

Majhna skupina je med drugo svetovno vojno nase vzele neverjetne stvari. S tem je omogočila avstrijsko državno pogodbo in v 7. členu za to dobila tudi posebne manjšinske pravice. Avstrija je svobodna, se je glasilo. In danes je res tako, avstrijske meje so varne: ni več razlogov, da bi se s svojimi sodržavljani srečevali s strahom in predsodki. Čas je, da Avstrija po 60 letih enkrat reče hvala. ■



# PISATI ZGODOVINSKI ROMAN, PISATI ZGODOVINO



Laurent Binet

Binetov z Goncourtovo nagrado ovenčan romaneskni prvenec *HHhH* (»Himmlers Hirn heisst Heydrich« ali »Himmlerjevi možgani se imenujejo Heydrich«) lahko vsako slovensko gospodinjstvo oplemeniti za še en berljiv roman in nekaj podatkov iz zgodovine druge svetovne vojne. V najboljšem primeru pa spodbudi tudi razmislek o kočljivosti zgodovinskega spomina in pisanja.

## ALJAŽ KRIVEC

**N**aslovnica in kratek opis dela, bržkone pa tudi njegov obseg in oznaka »zgodovinski roman«, prebudijo tipična pričakovanja, podobna tistim ob pripravljanju na ogled kakšnega poljudnoznanstvenega dokumentarca. Vendar pa Binet že po prvih straneh ponudi nekaj drugačnega; takoj namreč vzpostavi problematiko pisanja o zgodovini, ko pripoved postavi v Prago leta 1942, a v isti sapi ne pozabi nase, avtorja, tako rekoč kuratorja zgodovine (ki se bo izvršila v romanu), ki Prago, po lastnih besedah, *dobro pozna*. Prav tako se izogne težavi, ki jo z besedami Kundera skoraj programsko navede v romanu. Znani češki pisatelj namreč priznava, da ga je vselej sram poimenovanja svojih romaneskni likov.

Zdi se, da sta obe opažanji odločilni za to, da je Binetovo besedilo tako, kakršno je. Avtor (pripovedovalec) je odgovoren do zgodovinskih dejstev in tako ob banalnost samovoljnega poimenovanja likov, ki so zares živeli. Hkrati pa ostaja tudi ustvarjalec, torej tisti, ki bo sam odgovoren za to, koliko informacij o Heydrichovem življenju bo posredoval bralcem. Prav tako bo odgovoren za vse, kar je za zgodbo nujno navesti, četudi informacije niso dostopne (kako se je denimo Heydrich pogovarjal po telefonu?). Vse znanje tega sveta je naposled treba podkrepiti z nekaj ustvarjalne improvizacije oziroma obratno.

### DOLGA ZGODOVINA ZGODOVINSKIH ROMANOV

In tako je Binet vse pomisleke zastran žanra ter odnosa med zgodovino in literaturo preprosto vpisoval v tekst, ki je nastajal pred njim in s tem obenem problematiziral žanr zgodovinskega romana. Pripovedovalec tako nenehno komentira zgodbo, ki jo pripoveduje; virov in literature ne navaja pod črto, saj jih lahko vplete v zgodbo, kjer se znajdejo skupaj s pomisleki o prikazih Heydricha izpod peres drugih ustvarjalcev. Seveda na tej točki ne umanjka niti komentar Flaubertovega romana *Salammbô*, ki je v Franciji globoko zaznamoval pisanje o zgodovini.

Prav iz teh razlogov se lahko v besedilo nezaznamovano prikradejo tudi elementi, ki v strokovnem pisanju, pa tudi v kakšnem bolj rigidnem zgodovinskem romanu, ne bi imeli svojega prostora. Ne zmoti ponorčevanje iz Hitlerjeve (včasih res komične) paranoje ali naslavljanje Göringa z debeluhom oz. Himmlerja s kakšnim glodavcem, prav tako ne more biti

moteča jasna pripovedovalčeva privrženost osvobodilnim gibanjem.

Tu se skriva tisto, kar povzdigne *HHhH* nad oznako zgodovinopisja in ga uspešno zasidra v leposlovje. Če večina piscev zgodovinskih romanov to dosega z nekakšnim herodotskim zamahom, pojmovanjem zgodovinopisja predvsem kot pripovedovanja neke zgodbe (velikokrat za ceno dejstev), pa Binet v ospredje potisne vprašanje literarnega diskurza.

### HHhH KOT ZGODOVINOPISNO ČTIVO

Vendar pa bi bili krivični, če bi o romanu pisali predvsem kot o metafikcijskem besedilu. Dolžina knjige je pravšnja, da avtorju omogoči tako pripoved o tem, kako se je Reinhard Heydrich (znan tudi kot *praški klavec*) povzpel v vrhove NSDAP, kot tudi ubeseditev načrtovanja in izvedbe atentata nanj, ki sta ga izvršila Slovak Jozef Gabčík in Čeh Jan Kubiš. Njuni narodnosti je nujno navesti, saj simbolizirata občutek enotnosti, ki je vladal med različnimi narodi (ne glede na združeno Českoslovaško) v boju proti tretjemu rajhu.

## KAJ JE TISTO, KAR BO AVTOR ZA POTREBE ZGODBE ZAMOLČAL, ČEPRAV O HEYDRICHU VE VSE, KAR JE MOGOČE VEDETI? IN KAJ JE TISTO, KAR SI BO PRIMORAN IZMISLITI?

V zgodbo prav tako zaidejo *mali ljudje*, vendar ne za vsako ceno. Avtor nenehno prikazuje kompleksnost tematika, ki jo poskuša ubesediti. Vsak še tako neviden posameznik, ki ga je (oz. ga še bo) zgodovinopisje izbrisalo iz svojih katalogov, je bil majhen delček v mozaiku velikega dejanja. Vsak od njih je v romanu našel svoj prostor prav in zgolj zato, ker je tako ali drugače nosil odgovornost za razvoj dogodkov.

Tako se srečamo s fino izpeljano dvojico zgodovinskega dogajanja, ki ponuja tako vpogled v politiko nekega časa kot tudi v popolnoma oseben vidik nastopajočih v vojnem času. Zdi se, da se tu ločujeta tudi pripovedni poti Binetovega pisanja. Če je ob osebnem vprašanju, ko v središče zgodbe stopi konkretna oseba, brez dlake na jeziku (Kubiša in Gabčíka na trenutke pretirano vzneseno naslavlja z velikima herojema, medtem ko za naciste in njihove simpatizerje najdeva predvsem nadvse duhovite žaljivke), pa je ob političnem vidiku bolj zadržan.

Čutiti je namreč fascinacijo nad Heydrichom kot likom, kot zgodovinsko osebnostjo, ki je, če pustimo etično vprašanje ob strani, vendarle imela bleščečo kariero in bila polna neverjetnih idej. Na tej točki velja izpostaviti razsežnost romana, ki nenehno tiči v ozadju – pripovedovalčev odnos z njegovim dekletom Natacho. Prav ta mu na neki točki zabrusi, da se ji zdi, da postaja podoben Heydrichu.

A četudi je pripovedovalčevo politično prepričanje jasno, se ta srečuje z občutkom, ki prevzame ljubitelja zgodovine: navdušuje ga nevarna, sporna in pomembna zgodovinska osebnost, kar pa se ob pisanju hkrati izkaže tudi za nujnost. Prav to je občutek, ki mu omogoča poglobljeno in obširno študijo neke zgodovinske dobe. Iz tega se rodi besedilo, ki

je primerno informativno čtivo tako za tiste, ki so o *praškem klavcu* dobro poučeni, kot za tiste, ki se z njim srečajo prvič.

### POTREBUJEMO NOVE OZNAKE?

Binetovemu besedilu bi tako lahko nadeli preštevilne oznake. Težko bi mu odrekli zgodovinopisni doprinos in metafikcijskost pisave. Nekatera poglavja bi lahko uvrstili celo v komentarje aktualnega dogajanja, ko se dotakne smrti ali nove knjige kakšnega zgodovinopisca. Ne uide mu niti intimna zgodba z Natacho, pogovori s prijatelji, pa tudi tistimi, ki so tako ali drugače povezani z zgodbo, ki jo zapisuje.

Tekst je prav tako težko zaobjeti na slogovni ravni. Prva poglavja so zapisana skrajno duhovito in živahno, saj ponujajo tako slikovite opise nacističnih veljakov kot tudi popise težav, s katerimi se je ob pisanju soočal avtor. Zato pa v jedru besedila pripovedovalec posveti več strani faktografskim podatkom in se ob tem poprejšnji slikovitosti nekoliko (morebiti celo preveč) izogiba. Tako je zaznati intenco, da bi bilo neko zgodovinsko dogajanje predstavljeno karseda dosledno, da bi zares orisalo dogajanje v nekem obdobju, hkrati pa tudi željo, da se avtor ne bi odrekel svojim pogledom, ki naj prežemajo leposlovno besedilo.

Ob tem nimamo opravka niti s kakšnim *mockumentarcem* niti z duhamornim zgodovinskim romanom. Še najlažje bi bilo reči, da smo priče izbranemu gradivu, ki odslikava avtorjevo raziskovanje neke tematike. Tako so drobci besedila nujno odvisni od avtorjevega razpoloženja ter mnenja o nekem dogajanju in v njem prisotnih osebah, medtem ko je dejstvo, da gre – navsezadnje – za roman, naposled potisnjeno nekoliko v ozadje.

### VLOGA PISATELJA

Kaj je tisto, kar bo avtor za potrebe zgodbe zamolčal, čeprav o Heydrichu ve vse, kar je mogoče vedeti? In kaj je tisto, kar si bo primorani izmisliti? Prav tu trčimo ob vprašanje vloge posameznika kot kuratorja zgodovine in spomina. Tolikokrat slišana krilatica, da nam lahko ubeseditve nekega zgodovinskega dogajanja prikaže resničnost o današnjem času, v primeru Binetovega besedila ne zadostuje.

Gotovo lahko v luči današnje dobe govorimo o iskanju grešnega kozla, ki so ga za časa druge svetovne vojne predstavljali Judje, in znana nam je s tem povezana nestrpnost. Tudi odgovornost do zgodovine ter nujnost upora sta temi, v katerih iščemo nekaj, s čimer se ponovno srečujemo. A vse to so le zgodovinopisna dejstva, ki jim vzporednice lahko iščemo v današnjem času tako ali drugače, avtor je bil odgovoren zgolj za to, da je za svojo obravnavo izbral prav ta.

Tu pa tiči tudi največja nevarnost literature, ki se ukvarja z zgodovinskimi temami; nevarnost, da s tovrstnimi poskusi, četudi nehote, le kopičimo vedno nova spominjanja in začnemo sami kreirati preteklost. Tako *HHhH* pokaže možnost, da prav zavedanje o tej nevarnosti postavimo v jedro svojega pisanja, hkrati pa z vsaj malo (ironične) distance pred vsem drugim prebudimo v sebi tistega fanatika, ki ga lahko spoznamo v pripovedovalcu Binetovega besedila. To je oseba, ki iz čiste želje po vedenju ne izpusti nobene knjige, filma ali dokumentarca o drugi svetovni vojni, saj ga ta tematika preprosto navdušuje, četudi ne more govoriti o neposredni osebni vpletenosti v tisti čas. ■

LAURENT BINET

HHhH

PREVEDLA VESNA  
VELKOVRH BUKILICAMLADINSKA KNJIGA,  
LJUBLJANA 2014

420 STR., 32,96 €







● ● ● KNJIGA

## Čez ocean in skozi čas

COLUM MCCANN: **Transatlantik**. Prevedla Maja Ropret. Založba Sanje, Ljubljana 2015, 260 str., 17,95 €

McCannov najnovejši roman sestavlja kar sedem pripovedi: vsaka je osredotočena na drugo pripovedno osebo in drug čas. Delo je v tem smislu raznoliko, vendar zgodbe povezuje skupna zgodovina dveh oddaljenih, a kljub temu povezanih območij, Irske in severnoameriškega vzhoda. Uradna zgodovina je prek fikcije na neki način tudi revidirana: prvemu delu, v katerem spremljamo borca proti suženjstvu, mirovnega odposlanca in prva čezatlantska pilota – vsi štirje moški in resnične zgodovinske osebe – sledi pripoved o štirih generacijah fiktivnih protagonistk, ki dajejo glas tistemu polu zgodovine, ki ga ta še danes rada pozablja. Zaporedje različnih zgodovinskih obdobj se konča leta 2012, v letu pred izidom romana; kot pravi citat nedavno preminulega Galeana, ki knjigi služi kot uvodni moto, *čas, ki je bil, še zmeraj živ utripa v času, ki je*, torej je zaključek v sedanjosti skoraj nujen.

Prej kot s skupnim zapletom in razpletom je sedmerica pripovedi torej povezana s skupno temo. Zadovoljstva ob zaključku, v katerem bi se razvezal vozel nekega osrednjega zapleta, zato ne gre pričakovati; delo usmerjajo drugačni cilji. Eden glavnih bralskih užitkov je tako spoznavni: besedilo bralca posadi v kabino letala, ki kot prvo prečka Atlantik, na prizorišče velike irske lakote leta 1845, v ozadje ameriške državljanske vojne, predstavi mu zamotan potek mirovnega procesa v Belfastu ali način »pridelave« ledu v 19. stoletju. V tako široki zgodovinski panorami – več kot sto petdeset let – v bralsko zavest neizbežno vstopijo tudi zgodovinske spremembe: opazen je tehnološki napredek čezatlantskih potovanj (ladje so zamenjala letala, nekdanj nepredstavljen prelet oceana pa je v sto letih postal precejšnja formalnost), medtem ko družbeni napredek, denimo odprava revščine, nikam zaostaja.

Postopnost in zamotanost družbenega razvoja je nemara še najbolj pomenljivo predstavljena v fiktionalizirani »resnični zgodbi« Fredericka Douglassa; slavni borec proti suženjstvu, tudi sam pobegli



črki zakona je še vedno suženj, v Združenih državah ga lahko njegov nekdanji lastnik še vedno povsem zakonito odpelje nazaj na plantažo, zato bo po obisku Irske odšel prav v Anglijo in si tam izpogajal tudi zakonsko veljavno svobodo. Prav med njegovim obiskom je v polnem razmahu tudi velika lakota, medtem ko po rekah plujejo vleki, polni hrane, ki je namenjena drugam. »V deželi je dovolj hrane, da bi trikrat ali štirikrat nahranili Irsko po dolgem in počez,« mu pove gostiteljica Isabel Jennings, »ampak tega ni mogoče kar razdati. Obstajajo zakoni in navade in vprašanja lastništva. Pa še druge zapletene reči. Poslovne povezave. Podaljšane pogodbe. Obdavčitev.« Douglass se odloči, da bo, zvest svojemu prvotnemu cilju, predaval predvsem o ameriškem suženjstvu in molčal o protislovjih same Irske; nase sprejme »občutek hkratne svobode in ujetništva«. »Irci so revni, vendar ne zaslužnjeni,« si miri vest in tako za sabo pušča tiste, ki zakonsko svobodo že imajo, a je njihova dejanska svoboda tako rekoč nična.

Vsako poglavje je torej pričevanje, bodisi o Irski bodisi o življenju irskih izseljencev. Vsa zaznamuje McCannov precej značilen slog, s prej krajšimi kot daljšimi povedmi, razdrobljenimi naštevanji, pogosto nominalnimi: »Spodaj plavajoče ledene gore. Divje razbrazdano morje. Vesta, da ne bo poti nazaj. Zdaj je vse samo matematika.« Posledica takega pristopa je nekakšna stalna rahla napetost, celo kadar je vsebina sama ne narekuje, paralelizem, ki se včasih pritakne, pa besedilo obarva s pridihom vzvišenega govornišva: »Prišlo je povpraševanje. Iz bolnišnic. S parnikov. Iz restavracij. Z ribje tržnice. Iz slaščičarn.« Tu in tam nas pozabava tudi drobna literarna referenca: v poglavju o mirovnem procesu na Severnem Irskem se pojavijo prufrockovske vizije in revizije, mirovni odposlanec Mitchell pa pomisli, da bo *ves ta spomin imel okus po čaju*.

Tako po slogu kot pristopu k vsebini – več pripovedi, ki jih združuje bolj tema ali središčni motiv kot pa čvrsta fabulativna prepletenost – je *Transatlantik* soroden McCannovemu prejšnjemu romanu *Naj se širni svet vrti*. V kakovostnem, pogosto domiselnem slovenskem prevodu gre za pestro bralsko izkušnjo; le bralci, ki prvenstveno uživajo v obratih vijaka napetosti in suspenzu razpleta, bodo obračali strani nekoliko manj navdušeno.

ŽIGA RUS

● ● ● KINO

## Prekleta zabavno

Kaj počnemo v mraku (**What We Do in the Shadows**). Režija Taika Waititi in Jemaine Clement. Nova Zelandija, ZDA, 2014, 86 min. Kinodvor in mestni kinematografi po Sloveniji

Po megapopularni sagi v petih etapah *Somrak* in Jarmuschevi boemsko šik reinterpretaciji vampirizma *Večna ljubimca* (2013) smo zdaj dobili še en vampirski film, postavljen v sodobnost. V filmu *Kaj počnemo v mraku* spoznamo štiri nesmrtnike, štiri samce z ošiljenimi podočniki in trdimi naglasi, oblečene v bele bluzice z volančki. Vladislav, Viago, Deacon in Petyr so stanovalci primerno temačne, zanemarjene hiše v malomeščanskem Wellingtonu. Kot vsi cimri na tem svetu so tudi oni samosvoji posamezniki z različnimi navadami in malimi kapricami – Vlad se v trenutkih osebne krize rad tolaži z mučenjem, Viago je pedanten, s snažnostjo obseden dandy, Deacon



je uporniški mladec s talentom za erotični ples, Petyr pa je ostareli krvoses, ukrojen po podobi Murnaujevega *Nosferatuja* iz časa, ko so bili vampirji na velikem platnu še sveže zemljice.

Če je bila *Somrak* učinkovita najstniška pop melodrama in *Večna ljubimca* sofisticirana, hipsterska art verzija obilno eksploatirane tematike, potem *Kaj počnemo v mraku* še najbolj spominja na razpotegnjen, na nivoju likov in zgodbe nekoliko poglobljen ter v celovečerec nadgrajen montypythonovski skeč na temo vsakdanjega življenja vampirjev v malem, zaspanem novozelandskem mestecu. Sem in tja pade tudi kakšna grozljiva scena, a v ospredju je tokrat humor. Gostota štosov je na zavidljivi ravni, med njimi pa je ravno dovolj zgodbe, da stvar stoji kot celota in da se liki vsej svoji bizarnosti navkljub gledalcu dodobra zalezejo pod kožo.

Humor zraste iz trka med nenavadnim, nadrealističnim in vsakodnevnim, prozaičnim, obenem pa film subvertira tako klasične prijeme dokumentarcev (pristop »muhe na zidu«, govoreče glave, igrane dramatizacije ...) kot tudi konvencije in klišeje vampirskega žanra. Formata lažnih dokumentarcev smo se v zadnjem času sicer že kar malo zasitili in tudi žanr vampirskega filma je že nekoliko oguljen, a ko se obe formi sestavita, je rezultat presenetljivo posrečen žanrski hibrid.

Vsi tropi in figure vampirske mitologije so tu: ošpičeni podočniki, odsotnost odseva v ogledalu, vampirje usmrti lesen kol skozi srce ali pa jih scvre dnevna svetloba, še posebej lepo jim diši kri devic in devičnikov, ne prenesejo srebra in križev, spijo v krstah, tu in tam malo polebdijo v zraku ali pa se koratkomalo spremenijo v netopirje ... Čeprav Waititi in Clement kopicita klišeje in jih nizata v humorne gage, je ves čas jasno, da sta v resnici velika fana žanra. *Kaj počnemo v mraku* je komedija, a tudi ljubeč poklon dolgi tradiciji vampirizma. Prekleta zabavna in simpatično trčena reč. Vampirski film, kratka, ki bo vseh tudi tistim, ki sicer nikoli ne bi šli gledati vampirskega filma.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● KNJIGA

## Hommage Burtonu

ILIJA TROJANOW: **Zbiralec svetov**. Prevod Brane Čop. Založba Beletrina, Ljubljana 2015, 492 str., 29 €

Ilijo Trojanowa poznamo v slovenščini že po romanu *Tajanje* in esejih *Odvečni človek*. Predlani je bil tudi gost festivala Fabula. Podpisal se je tudi pod literarno predlogo za film *Svet je velik in rešitev se skriva za vogalom*, ki je deloma avtobiografski, kar je značilno za marsikatero njegovo literarno delo. To pa ne velja za *Zbiralca svetov*, ne glede na to, da opisuje namišljene izseke iz življenja sira Richarda Francisa Burtona, ki je obiskal prav iste kraje kot pisatelj oz. obratno: kozmopolitska narava Trojanowa se je gibala po istih pokrajinah kot Burtonova (Indija, Arabski polotok, Vzhodna Afrika); z začetno, družinsko emigracijo (iz Bolgarije v Italijo, Nemčijo, Kenijo), pozneje pa z večkratnimi avtorjevimi selitvami in potovanji.

*Zbiralec svetov* je plastovit roman, lahko bi rekla celo žanrski hibrid, ukleščen v okviren, že posthumen opis dogajanja med bližnjimi umrlega glavnega junaka in duhovnikom. Znotraj okvira je razdeljen na tri dele: *Britansko Indijo*, *Arabijo* in *Vzhodno Afriko*. Očitno so za lažje razumevanje in vizualizacijo Burtonovih potovanj priloženi še zemljevidi in slovarček tujk na koncu knjige. Bralec skozi skoraj 500 strani dolgo vsebino zlahka zdrsi v hitrem tempu, čeprav ni dogajanje niti približno nabrušeno s suspenzom. No, mogoče v osrednjem odseku – Arabiji – ko gre za Burtonovo romanje v Meko pod krinko. V tem delu se izmenjujejo dramatika, pisma in denimo da dejanski hadž »zdravnika« Mirze Abdulaha oz. Burtona.

*Britanska Indija* je čisto drugače uglašena kot *Arabija*: gre za *Zgodbe pisarja gospodarjevega*, Burtonovega, sluge Naukarama, čigar priprave in govor o zapisih so vselej uvedeni z mantro. Poglavja se začnejo z zaporedno številko nič in se z isto številko tudi končajo. Kot bi Burton vse, kar je doživel v Indiji, tam tudi pustil, v vase zaključeni celoti. Seznanjanje z indijsko kulturo poteka v enakem, umirjenem ritmu kot npr. navajanje na nove posteljne večšine s Kundalini ali pa denimo preiskava bordela z mladimi dečki ter proučevanje opičje govorice. Razvoj dogodkov poteka premočrtno. Trojanow meni, da so erotični prizori v današnji literaturi velikokrat spisani zelo ceneno, zato jim je v tej knjigi najbrž želel dodati vrednost z *ars erotice* večšo *devadasi* v konfrontaciji z nevednim Evropejcem. Denimo, da mu je to sicer zlahka zamenljivim, vedno v drugi plan nasproti Burtonu postavljenim ženskim likom tudi uspelo.

Pot po Vzhodni Afriki z namenom odkritja izvira reke Nil je v celoti pripovedovana skozi pogovor med članom takratne odprave, Sidijem Mubarakom Bombajem, in njegovim vnukom. Tudi tu se razkrije pripovedovalčevo nikakor ne nekritično občudovanje Burtona. Bil je namreč prevajalec, kartograf, vohun, popotnik, diplomat, pustolovec, jezikoslovec, pesnik, pisatelj, vojak, etnolog. In četudi je imel opravka z veliko jeziki, ki jih nikoli ne obvladaš tako dobro kot maternega, dvomim, da je prevod *rino* in *hipo* namesto nosorog in nilski konj ustrezen. Tudi npr. besedi *misijonarjenje* in *dezaster* bi se dalo nadomestiti s čim ustrežnejšim, če le oplazim sicer zelo gibek in umestno izbran prevajalčev jezik.

Ker poskuša pisec podati karseda celosten opis zbiralca svetov in zaobjeti tudi podrobnosti njegovih potovanj, sta žanrska raznolikost in stalno menjavanje pripovedovalskih perspektiv dobrodošla. Vsak izmed treh osrednjih, tudi geografsko ločenih delov je ubran na svoj način, a je kljub temu mogoče izpostaviti skupne značilnosti: izmenjavata se personalni pripovedovalec, Burton, in prvoosebni pripovedovalec, tj. eden izmed Burtonovih spremljevalcev.

Enakomeren piščev ritem bralca privede do konca knjige, ki niha med biografijo in fikcijo in vtem razpira zev, ki je verjetno sam Burton niti ni hotel pustiti za sabo: veliko zapisov je namreč njegova žena sežgala in tako ostaja uganjanje, kaj se je na njegovih raziskovalnih odpravah, vohunjenjih in službovanjih v kolonijah takratne viktorijske Anglije in zunaj nje dejansko sploh dogajalo.

PAVLA HVALIČ





# Jezikologija

**N**apoleon je ob neki priložnosti pripomnil, da je z bajonetom mogoče početi veliko stvari, le sedeti ne moreš na njem. Poniglavo, pa vendar, zakaj si ne bi privoščili izjave, da je z jezikom mogoče početi veliko, le povedati in napisati ni mogoče ničesar. Zato pa je seveda človek obsojen na neskončno govorjenje in pisanje. Besede, ki jih mukoma privalimo na vrh, nam vedno znova zdrsijo nazaj, spet jih moramo iskati, morda tokrat najti boljše in upati, da nas bodo te bolj ubogale, da bodo bolj obstojne. Besedilo, ki smo ga napisali, se nam lahko zdi dobro in ukoreninjeno, le da se nam ob naslednjem branju kot pesek sesipa med prsti in spet ostanemo praznih rok.

Ludwig Wittgenstein, eden največjih filozofov 20. stoletja, je bil človek redkih, a toliko bolj premišljenih besed. Znana je njegova izjava, da moramo o stvareh, o katerih ne moremo govoriti, molčati. Če bi za meter vzeli samega Wittgensteina, bi ta preizkus brez dvoma prestal, tekom življenja je namreč objavil »samo« kratko, manj kot sto strani dolgo knjižico *Logično filozofski traktat*. Ampak v tem je prej izjema kot pravilo, če kaj, se zdi, da smo ljudje obsojeni na nenehni šum v komunikaciji, neskončno razlaganje, pojasnjevanje,

**NAMESTO DA BI JEZIK VIDELI KOT ŽIVO IN GIBKO SPREMINJajoČO SE DRUŽBENO OBLIKO, GA NAŠI »JEZIKOLOGI« VIDIJO KOT SVETI GRAL, KI GA JE TREBA ZAKOPATI POD ZEMLJO, ZABETONIRATI IN OBDATI Z BODEČO ŽICO. PRI TEM MANJKA SAMO ŠE NAGROBNIK: »TU POČIVA SLOVENŠČINA.«**

utemeljevanje, da bi se le čim bolj približali temu, kar smo v resnici hoteli povedati. Ta komunikacijski šum zaradi napredka tehnologije postaja vse krajši, a hkrati potencialno tudi vse močnejši. Novice, ki so iz enega konca oble nekoč potovale tedne ali celo mesece, na cilj pa pogosto prispele v okrnjeni obliki, se danes do cilja izstrelijo v nekaj sekundah. Če je bil velik fazni zamik včasih naravna varovalka pred prehitrim širjenjem napačnih informacij, danes ni več tako. Podvig, ki je uspel Orsonu Wellesu z radijsko igro *Vojna svetov*, ko so nekateri poslušalci v ZDA res mislili, da gre za napad na Zemljo, si težko zamislimo v času pred množičnimi mediji.

To, da informacije danes krožijo hitreje in je vsebin toliko, da nad njimi nima več nihče pregleda, pa ne pove nič o kakovosti teh informacij. Brez pretirane škandaloznosti lahko zapišemo celo, da danes o vedno več stvareh vemo vedno manj. Zato še toliko več govorimo in pišemo; da pri tem le redko kdaj kaj povemo in napišemo, nas ne moti ali ustavlja, kvečjemu podžiga. Slej ko prej je v vsakem od nas eden izmed tistih ameriških kongresnikov, ki so bili sposobni nepretrgoma govoriti več kot 24 ur in tako sabotirati sprejetje kakšnega zakonodajnega predloga. Včasih je pač govorjenje edini način, da ničesar ne povemo. Razcepa med simbolnim redom jezika in redom realnega življenja nikoli ne bomo mogli rešiti in prav zato ga moramo vedno znova reševati. Natanko zato se raje posvetimo času primernim jezikovnim zagatam, ki pestijo naš domači jezik, slovenščino.

S tem vstopamo na zagonetno, nevarnosti in pasti polno področje, na katerem vladajo posebne šege in običaji, postavljati jih pod vprašaj ali celo kršiti pa je naravnost krvoskrusko. Lik in delo Slovence je pač takšno, da se lahko dela norca iz države, vojske, politikov, javne uprave itn., in vse naštetje je zanj slaba šala. Države se menjajo, vojske prihajajo in odhajajo, nič stalnega ni na teh institucijah, nobene večstoletne tradicije slovenske države nimamo, na katero bi se oprli. Šale je nemudoma konec, ko beseda nanese na slovensko kulturo in še posebej slovenski jezik. Iz slovenščine kot bistva slovenstva se ne smemo norčevati, sicer se hitro najdemo v življenjski nevarnosti. Slovenec, ki izgubi slovenščino, ni več Slovenec, zato je naš jezik treba zaščititi in varovati. Tujci nam slovenščine ne



ANEJ KORSIKA

smejo ukrasti ali jo pokvariti, kajti čeprav smo v 21. stoletju, vsi dobro vemo, da Slovincu dušo ukradeš tako, da mu ukradeš slovenščino.

Ko pride do tako resnih vprašanj, tudi država in njene institucije naenkrat niso več takšna šala, kot so bile. Aparat in njegove uradnike je treba mobilizirati ter vzpostaviti jezikovno vojno krajino, da nam vanjo ne bodo udirali sodobni Turki in kradli ter kvarili jezikovnega naraščaja. Kljub najbolj iskrenim namenom lahko hitro opazimo, da se v resnici najbolj norčujemo prav iz samega jezika. Kajti če je argument proti institucijam države, da te nimajo neke prave zgodovinske ukoreninjenosti, da še niso prestale preizkusa časa, da pridejo in gredo, potem je argument za jezik ta, da ga je treba ohraniti. Namesto da bi govorili o možnosti razvoja jezika, kulturna politika govori predvsem o ohranitvi jezika. Ne sme nas pretirano presenetiti, da imamo na koncu pred sabo čisto resen, a slaboumen predlog kulturnega ministrstva o definiciji tega, kaj je slovenskega glasba in v kakšnem deležu naj bi jo predvajali na radijskih postajah. Komentarjev o tem, kako absurden je ta predlog v praksi, je bilo že veliko, vendar je predlog popolnoma zgrešen že na konceptualni ravni. Namesto da bi jezik videli kot živo in gibko spreminjajočo se družbeno obliko, ga naši »jezikologi« vidijo kot sveti gral, ki ga je treba zakopati pod zemljo, zabetonirati in obdati z bodečo žico. Pri tem manjka samo še nagrobnik: »Tu počiva slovenščina.« Zadnji predlog kulturnega ministrstva je samo obrnjena različica zloglasnega fašističnega napisa: »Qui si parla soltanto italiano.« S tem ko hoče ministrstvo uvesti princip »Tu se poje samo slovensko«, se najbolj norčuje iz jezika in mu uničuje pogoje za svoboden razvoj. Snovalci predloga so se bržkone navdihovali pri Butalcih, ko so si ti omislili pamet. Zelo preprosto, v sodu so jo kupili in potem jim je ni več nikoli zmanjkalo. Tako bomo zdaj tudi pri nas imeli klet s sodi, polnimi slovenščine, zato je tudi nam ne bo nikoli več zmanjkalo!

Modri jezikologi so to že dobro premislili in odločili, le še neumno ljudstvo mora spregledati. A kaj, ko so na strani neumnega ljudstva tudi velika imena slovenske kulture. Kolikoodstotno slovenščino je govoril in pisal Primož Trubar, koliko besed si je izmislil Prešeren in kako zelo so slovenščino »pokvarili« ljudje Šalamunovega kalibra? Šalo na stran. Če se vrnemo na začetek, neumnost in kratkovidnost takšnih predlogov je v tem, da jezik, v našem primeru slovenščino, vidijo kot skovan novce, ki ga je treba samo še varno shraniti pred nepridipravi. Kot da bomo ogrozili našo pisano ali govorno izrazno zmožnost, če jezika ne bomo zaščitili. Prav nasprotno, to zmožnost bomo resno ogrozili, če jeziku ne pustimo svobodnega razvoja. Če kaj, je angleščina kot absolutna *lingua franca* kronski dokaz tega. Kaj imata skupnega južnoafriška in britanska angleščina? Malo oziroma vedno manj, če znamo eno, še ne pomeni, da bomo znali tudi drugo. Tako kot tujec, ki se uči slovenščino, ne bo zlahka razumel slovenskih narečij. Slovenščina tudi povsem empirično gledano ni ogrožena, med okrog 7.000 jeziki, ki obstajajo na svetu, spada med tistih 6 odstotkov, ki imajo več kot milijon govork in govorcev. Na svetu je torej vsaj še 6.500 jezikov, ki so bolj ogroženi od slovenščine, prastrah pred izginotjem jezika in nujnostjo njegovega verovanja pa tako več kot o čemerkoli drugem pove o naših fantazmah.

Za konec še nekaj statistik, ki vendarle pričajo o tem, da smo v jezikovnem smislu bistveno bolj na prepihu, kot smo si oziroma so si naši jezikologi pripravljene priznati. Po podatkih mednarodne zveze založnikov iz leta 2013 je Slovenija druga v Evropi po številu izdanih naslovov na milijon prebivalcev. Tem pri nas izide okrog 1780 na leto, pred nami pa je samo Velik Britanija z 2870 naslovi. Nemčija (1160), Francija (1010) in Italija (1020) so krepko za nami. V povprečju govorimo tri tuje jezike, kar lahko trdijo samo še na Nizozemskem in Danskem (absolutni zmagovalci je sicer Luksemburg s štirimi). Najpogostejši tuji jeziki pri nas pa so (v tem zaporedju): hrvaščina, angleščina, nemščina in italijanščina. Ob tem velja poudariti, da je delež ljudi, ki so se sposobni pogovarjati v angleščini (59 odstotkov), nemščini (42 odstotkov) in italijanščini (12 odstotkov), v samem vrhu za vsakega izmed naštetih jezikov. Vse to daje izredno osnovo za svoboden razvoj jezika. Bojazni o tem, da ne bomo mogli več govoriti in pisati slovensko, so tako povsem odveč. Ne zaradi, ampak navkljub prizadevanjem kulturnih birokratov. S slovenščino lahko počnemo marsikaj, le reševati je ne smemo. ■