



N'TOKO, INTERVJU

Pasivnost je odlično politično orodje

PREŠERNOVI NAGRAJENCI

Janusz Kica,
Cvetka Lipuš,
Katarina Stegnar

FILM

Vitalne podobe
domačega
dokumentarca

LET3

Novi album
legendarne
skupine

ANEJ KORSIKA, KOLUMNA

V čakalnici
zgodovine





Berite, povsod!

Digitalni dostop do vsebin
kjerkoli in kadarkoli.



www.delo.si/digitalno

4-5 DOM IN SVET

6 DIALOGI

PASIVNOST JE ODLIČNO POLITIČNO ORODJE

Niti ne tako dolgo nazaj je Miha Blažič - N'Toko v eni izmed svojih pesmi samoironično ugotavljal, da ne obstaja. Že takrat seveda to ni bilo res, danes je še toliko manj. Že preprosto guglanje njegovega vzdečka nam izstrelji množico gesel, kjer pisna razmišljanja (pri)dobivajo vedno večje število zadetkov; celo več kot dolgoletno plodno glasbeno ustvarjanje. To je davek njegove večje družbene angažiranosti in, kot je zaupal **Gregorju Baumanu**, nič ne kaže, da bo kmalu drugače.

PREŠERNOVI NAGRAJENCI



8 VSELEJ GRE KRVAVO ZARES

Ne zgodi se nam pogosto, da si tako izrazito zapomnimo določenega igralca oziroma igralko, kako smo jo prvič videli na odru. **Zali Dobovšek** se je v primeru Katarine Stegnar to zgodilo leta 2004 ob ogledu projekta *Incasso*.

9 MED VSAKDANOM IN VESOLJEM

»Krožimo, planeti, okrog rdečega središča, / ki nas odseva, da še na zunanjem tiru rahlo / škrlatimo, čeprav skrbno pokriti z razdaljo« – to so bili za **Tanjo Petrič** vstopni verzi v poezijo Cvetke Lipuš. S svojo vizualno, kozmično metaforiko so jo hkrati zadeli in presenetili. Ne le zaradi inovativnosti in avtentičnosti, temveč tudi zato, ker so orodja, kot ji jih je narekovala literarna veda, povsem odpovedala.

10 PRI SVOJEM DELU POTREBUJEM LJUDI. ODVIŠEN SEM OD NJIH!

V obrazložitvi nagrade piše: Janusz Kica je natančni gledališki raziskovalec in filozofski dvomljivec, muzikalični matematik in intuitivni mag, vrhunski profesionalac in strastni ljubitelj ... zanj sta življenje in sen – gledališka vaja, igralec pa vedno na novo odkrita Amerika. Intervju, ki ga je opravila **Patricija Maličev**, zgoraj napisano zgolj še potrdi.

14 IN MEMORIAM: ALEŠ DEBELJAK

RADAR

15 ZATON GRADOV, VZPON VIL

Pred dvema letoma smo si lahko ogledovali razstavo *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, ob kateri smo pogrešali katalog, saj so njegov izid v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje kar nekajkrat prestavili. Zdaj je napovedovana publikacija že nekaj mesecev na svetlem, rezultat pa, zatrjuje **Vladimir P. Štefanec**, presega raven običajnih razstavnih katalogov.



16 VITALNE PODOBE DOMAČEGA DOKUMENTARCA

Videti je, da bo februarja dogajanje v domačih kinodvoranah potekalo predvsem v znamenju dokumentarnega filma. Po *Frankofoniji* Aleksandra Sokurova bo 17. februarja svojo domačo distribucijsko premiero doživel tudi *Dom* Metoda Pevca, ki je na zadnjem Festivalu slovenskega filma prejel nagrado za najboljšo dokumentarno delo in nagrado občinstva. Piše **Denis Valič**.

17 MLADOST NA DIVJEM ZAHODU

Zakaj smo *Pionirski list* vedno začeli brati na koncu? Zaradi Kavboja Pipca in Rdeče pese, seveda. Zdaj pa ju, nam z veseljem sporoča **Iztok Sitar**, v knjižnih izdajah lahko beremo spet od začetka.

18 LET 2 IN TUDI 3



V skoraj tridesetletni glasbeni karieri, točneje v vseh jedrnatih, debelih, prepolnih devetindvajsetih letih glasbeno-umetniško-aktivističnega udejstvovanja, je reški skupini Let 3 uspelo razburkati glasbeno in širšo javnost z vsakim novim, naslednjim, prihajajočim diskografskim delom. Piše **Miroslav Akrapovič**.

20 ESEJ

KOMAD, KI SEM GA ISKAL TRETJINO ŽIVLJENJA

Bas boben in činele; ta-ta-ta-tam, ta-ta-ta-tam. In potem naenkrat električna kitara z vesoljskimi, skoraj jazzovskimi, psihedeličnimi rifi in drobljenje akustične kitare in bas in dvigajoči se enakomerni zvok klaviature, ki ves čas ostane v ozadju in je neopazen, podoben kulisi, in vokal in bobnanje ... Ta-ta-ta-tam. Ta-ta-ta-tam. In v tekstu: zgodba. Ki jo v eseju o iskanju izgubljenega komada podoživlja **Uroš Zupan**.

22 KRITIKA

KNJIGA: George Eliot: *Middlemarch* (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Andrej E. Skubic: *Igre brez meja* (Ana Geršak)

KNJIGA: Izток Osojnik: *Kosovel in sedem palčkov* (Matej Krajnc)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: V čakalnici zgodovine



NASLOVNICA

N'Toko hkrati obstaja v več dimenzijah, znotraj katerih ne glede na obliko redno podaja svoja mnenja, na nas pa je, da se z njim strinjamo ali pa ne. Foto Jože Suhadolnik

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 7, številka 3

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak
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.o.o., Dunajska 5, Ljubljana
GLAVNA DIREKTORICA: Irma Gubanc
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo d.o.o., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Prodor severnokorejskega slikarstva



Ob vstopu v Angkor Panorama Museum, najnovejši muzej sodobne umetnosti v kamboškem mestu Siem Reap, se obiskovalec ne more izogniti enemu največjih muralov v zgodovini slikarstva. Razteza se po celotni stenski površini foajeja, obsega velikost štirih košarkarskih igrišč, prikazuje 1200 let angkorske zgodovine, v njem pa »nastopa« več kot 45000 naslikanih človeških figur. Muzej je odprt od lanskega decembra, namenjen pa je predstavitvi enega največjih mest v obdobju med 9. in 15. stoletjem.

Infrastruktura, potrebna za izgradnjo – načrti, denar, oblikovanje in umetniki –, pa ne prihaja iz Kambodže, temveč iz Severne Koreje oziroma iz največjega severnokorejskega slikarskega studia Mansudae. Studia, ki se v nasprotju s severnokorejsko politično in vojaško oligarhijo ne nastavlja soju večinoma zahodnih medijev, temveč s svojim umetniškim kredom, predvsem pa delom, povezanim s tradicijo socialnega realizma, ustvarja po vsem svetu. Njihova dela krasijo galerije več afriških držav, prisotni so na Srednjem vzhodu, v jugovzhodni Aziji, tudi v Nemčiji. Muzej v Angkorju je njihov do zdaj največji projekt, zgolj mural v foajeju je štiri mesece ustvarjalo 63 umetnikov.

Studio Mansudae so v Pjongjangu ustanovili leta 1959, danes pa je ena največjih »tovarn« za produkcijo umetnin. Zaposluje več kot 4000 ljudi, od tega 800–900 najbolj talentiranih severnokorejskih umetnikov. Ustvarja pravzaprav vse umetniške artefakte, namenjene državnemu propagandnemu aparatu. Umetniki studia so tudi edini, ki imajo dovoljenje za portretiranje vladajoče družine. Leta 1972 so na hribu v bližini severnokorejske prestolnice zgradili dvajsetmetrski kip »očeta« Severne Koreje, Kim Il Sunga,

leta 2012 pa poskrbeli, da se je ob njem znašel tudi njegov pokojni sin, Kim Džong Il.

V tujini so aktivni od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja. V Dakaru so ob petdeseti obletnici neodvisnosti Senegala poskrbeli za izdelavo 49 metrov visokega bronastega kipa, imenovanega Afriška renesansa, v Frankfurtu pa so po izvornih načrtih poustvarili t. i. Pravljično fontano.

Tokratno sodelovanje je posledica dolgoletnih in dobrih odnosov med državama, ki so se začeli v sedemdesetih s prijateljstvom med tedanjima voditeljema, Kim Il Sungom in kamboškim kraljem Sihanoukom. Leta 1970 je korejski voditelj Sihanouku v Pjongjangu ponudil politično zatočišče, ki je postalo nekakšna »letna« rezidenca, saj se je vanjo od takrat vračal vsako leto.

Čprav je studio Mansudae v državni lasti, se v projekte, kot je kamboški, ne vmešava. Jasno je, da so ti projekti odvisni izključno od kakovosti in da državi zagotavljajo nemajhen devizni prihodek. Se pa tokratni projekt od ostalih razlikuje v tem, da se studio prvič pojavlja kot investitor, ki bo svoj vložek opravičeval s pričakovano visokim prihodkom od vstopnin.

Gradnja muzeja, piše *New York Times*, je del širše turistične strategije, ki si prizadeva razpršiti število turističnih zanimivosti. Sicer največja zanimivost v Angkorju je stara mestna prestolnica s številnimi templji, v katero pa se v zadnjem obdobju zgrinjajo nepregledne množice turistov. Samo lani jo je obiskalo več kot 2,5 milijona turistov, še pred desetimi leti pa je bilo obiskovalcev zgolj 400.000. Galeriji, v katero so vložili 24 milijonov dolarjev, naj bi obisk zagotavljala tudi skupna vstopnica za ogled templjev in muzeja. **A. J.**

Vedno težja pot do dobre glasbe

Časi za odjemalce glasbe so idealni: še nikoli doslej do katerekoli glasbene zvrsti, izvajalca, pesmi, koncerta ... ni bilo lažje dostopati kot danes, in to z malo sreče brezplačno. Zato pa je glasbe toliko več, neskončno več. Pravzaprav – preveč.

V osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je na lestvici singlov Billboard 200 vsako leto pojavilo povprečno 500 izvajalcev, izšlo pa je 30.000 albumov. Že to je bila pravzaprav neobvladljiva številka tudi za največje glasbene navdušence. Letos je še bistveno drugače: količina na leto izdanih albumov je dvakrat večja, število izvajalcev na Billboardovi lestvici prav tako. In vse je dosegljivo skorajda v realnem času. A vseeno (ali pa ravno zato) se vse pogosteje pojavlja vprašanje, kako do prave, kakovostne glasbe.

Določeni filtri obstajajo. Večina spletnih katalogov ponuja možnost izbire na podlagi osebnih preferenc. Applov iTunes z njihovo pomočjo uporabniku izbere primerno glasbo za prenos s spleta, Spotify omogoča neomejen dostop do velikanske knjižnice, ki jo je mogoče personalizirati ... a vseeno je količina glasbe za običajnega uporabnika neobvladljiva.

Prav izboljšanje uporabniške izkušnje je bil tudi cilj združitve dveh velikih ameriških podjetij, podjetja za prodajo koncertnih vstopnic Ticketfly in spletnega radijskega ponudnika Pandora. Slednji je na trgu dlje časa kot njegova neposredna konkurenta, Spotify ter Apple Music, a je vseeno prisiljen v sodelovanje z drugimi ponudniki glasbene industrije. Razlog je ta, da je Apple Music v zadnji polovici lanskega leta pridobil več kot 10 milijonov uporabnikov, toliko jih ima tudi Spotify. Pandora ima sicer 78 milijonov uporabnikov, a zgolj štirje milijoni uporabljajo plačljivo radijsko obliko.

Ključna prednost Pandore pred ostalimi tekmeci je bila ravno v kakovostnih algoritmi, ki so poslušalcu omogočali izbiro in poslušanje glasbe po osebnih preferencah. Dodano vrednost si je še zviševala z vzporednimi informacijami o koncertih, izvajalcih, predvsem pa z možnostjo nakupa vstopnic (zato tudi združitve s podjetjem Ticketfly), pesmi v digitalni in fizični obliki, tudi z neposrednimi sporočili samih ustvarjalcev.

Združeno podjetje je vredno 450 milijonov ameriških dolarjev, kar pomeni, da gre za največji tovrstni proces v zgodovini digitalnih glasbenih medijev. Ki pa mora še dokazati svojo upravičenost. Ne nazadnje, lani so delnice Pandore izgubile 25 odstotkov vrednosti, podjetje pa je ustvarilo

300-milijonsko izgubo. Na roko jim ne gre niti odločitev Facebooka, da bo prav tako vstopil na bogati trg prodaje vstopnic. Poleg tega je Pandora dostopna le v Ameriki, Avstraliji in Novi Zelandiji, kar ji v primerjavi s globalnima Facebookom in Apple Music še dodatno otežuje položaj. Slednji se je odločil posnemati poslovni model Pandore in bo poslušalcem omogočil individualizirano oblikovanje radijskih postaj. S svojo razširjenostjo med najmlajšo in finančno najmočnejšo generacijo pa bo v bistveni prednosti pred Pandoro, ki je najmočnejše zasidrana med generacijo, starejšo od 34 let in zato tržno že manj zanimivo.

Združevanje poteka tudi na področju časopisnih medijev. Pred kratkim je spletni glasbeni magazin *Pitchfork* prevzela založniška korporacija Condé Nast. S tem si je izborila dostop do publike, ki jo v svojih številnih tiskanih (in spletnih) izdajah ne »pokriva«. Gre za generacijo, rojeno na prelomu tisočletja, ki *Pitchfork* dojema kot kredibilen medij. Spletna stran ima mesečno več kot sedem milijonov obiskov, to pa je število, piše *Economist*, ki ga Condé Nast z različnimi poskusi nagovarjanja milenijske generacije nikoli ni uspelo niti približno doseči.

Vseeno pa tudi ta združitev ni povsem brez nevarnosti. Zvesti obiskovalci se bojijo, da bo stran izgubila ostrino, neposrednost, predvsem pa novinarsko neodvisnost in verodostojnost. *Pitchfork* je namreč medij, ki jasno in nedvoumno izraža svoja stališča do izvajalcev, s katerimi se ne strinja, prav tako je kritičen do mehanizmov globalne glasbene industrije. To pa je za konglomerat tipa Condé Nast, ki svoje produkte veže na tip »globalnega poslušalca uniformnega srednjega razreda«, lahko kočljiva, nepredvidljiva in škodljiva situacija.

Tako Pandora kot *Pitchfork* oziroma njuni novi lastniki morajo biti zelo pozorni do svojih poslušalcev in bralcev. Za oba medija namreč obstaja velika nevarnost, da se iz kredibilnih prelevita v medije, ki so podvrženi diktatu korporacij in ustvarjanju takšnih in drugačnih modnih trendov, ki imajo zgolj en namen – prodajo, ne pa uporabnikovo zadovoljstvo in kakovostno bralsko oziroma poslušalsko izkušnjo.

Kar pa se tiče bitke algoritmov, ključnega orodja za prepoznavanje uporabnikovih želja, je jasno, da sta spletna velikana Apple in Facebook zaradi vlaganja v tovrstno znanje v veliki prednosti. Razumljivo, večji kot si, lažje s pomočjo različnih orodij vsilijo lastno mnenje, torej tudi občutek, kaj je in kaj ni dobro brati in poslušati. Kar pomeni, da je odločitev pravzaprav vedno – težja. **A. J.**

Prvih 5 ...

ZVONČKI IN TROBENTICE

Pomladno ime morda zavaja, morda pa tudi ne. Čprav je do pomladi še kar nekaj časa, se v drugi polovici februarja v prostorih Cankarjevega doma obeta dogodek, zaradi katerega bodo zimski dnevi vsaj začasno pozabljeni. Že drugo leto zapored bo tam namreč potekal enodnevni festival slovenske jazzovske ustvarjalnosti. *Zvončki in trobentice*, dogodek, ustanovljen z namenom omogočanja dodatne možnosti izražanja in uveljavljanja mlajšim generacijam jazzovskih glasbenikov. Ti bodo v enem večeru predstavili



Jaka Kopač

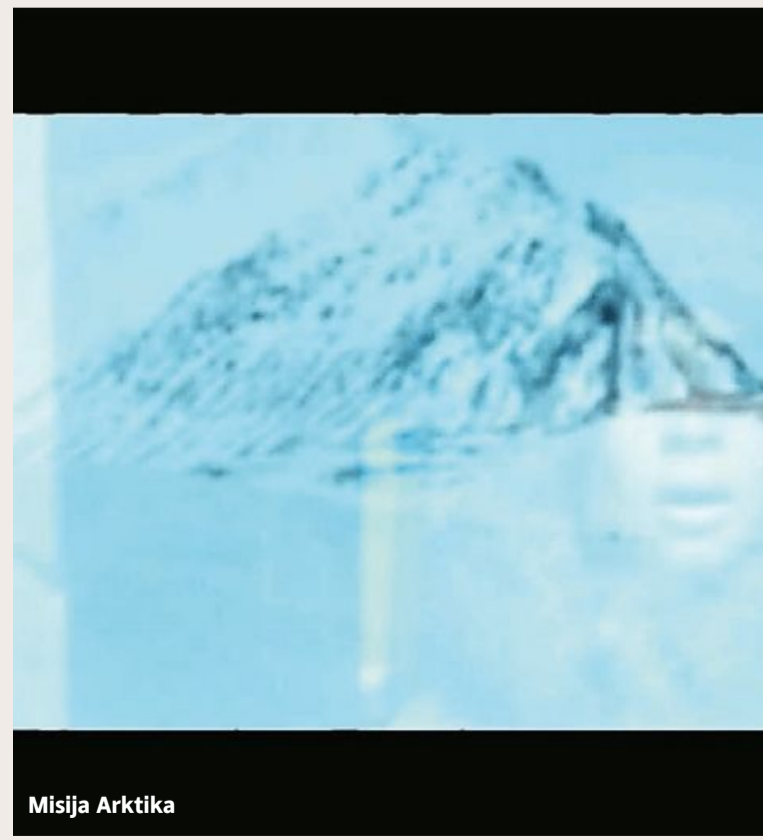
svoje najnovejše projekte in »dolgometražne« zvočne izdaje, ki izhajajo tako pri domačih kot tujih založbah. Vsi, ki vas bo pot zanesla v prostore največjega kulturnega »zavetišča«, boste soočeni z naslednjimi projekti: Litošt (Vitja Balžalorsky, Boštjan Simon, Bojan Krhlanko); Rok Zalokar Trio (Rok Zalokar, Dejan Hudoklin, Jože Cesar); Jaka Kopač Quartet (Jaka Kopač, Danny Grissett, Josh Ginsburg, Willie Jones III); Robert Jukič »Gomme de Jour« (Robert Jukič, Jani Moder, Igor Matković, Žiga Kožar). Vse skupaj se bo odvijalo 23. februarja, od 18. ure naprej, na dogodke v Štihovi dvorani in Klubu Cankarjevega doma pa bo zagotovljen vstop s posebno, festivalsko vstopnico.

NESOS/OTOK

Od osrednjega kulturnega praznika pa vse do 3. aprila bo v Muzeju sodobne umetnosti na Metelkovi na ogled razstava Matjaža Počivavška *Nesos/Otok*. Gre za zadnji projekt serije razstav *Iz ateljeja*, katerih osrednji cilj je predstaviti aktualni presek ustvarjanja umetnikov, vključenih v stalno razstavo Moderne galerije *20. stoletje. Kontinuitete in prelomi*. Ta se v letošnjem letu posveča praviloma kiparstvu. Matjaž Počivavšek je v stalni razstavi prisoten z delom *Zrenje teme* (1985, marmor in ebenovina), tokratni projekt pa se bo med drugim osredotočil na njegova dela, izdelana v vosku.

MISIJA ARKTIKA

Družina, v kateri so tudi trinajstletna Julia in osemletna dvojčka Ida ter Sindre, se preselili v novo mesto. Prilaganje na novo okolje je težko, in ko se Sindre zaplete v pretep na šolskem dvorišču, dvojčka zbežita do



Misija Arktika

... prihodnjih 14 dni

bližnjega vojaškega oporišča, Julia pa jima sledi. V želji, da bi ponovno videli očeta, ki je na misiji, se splazijo v helikopter, ki naj bi letel v njegovo bazo. Ko helikopter pristane in se otroci skrivoma izkrcajo, pa se zavejo, da je nekaj narobe. Prepozno! Ostanejo na Arktiki in boj za preživetje se lahko začne. Takšen je zaplet filma, namenjenega mladim, ki se s sedmo filmsko umetnostjo šele bolje spoznavajo. Seveda tudi njihovim staršem, za katere pa velja, naj bodo pozorni na dejstvo, da je *Misija Arktika* namenjena starejšim od osem let. Film, ki ga je režirala Grethe Bøe-Waal, je prejel nagrado za najboljši film na festivalu otroškega filma v Montrealu.

Kinodvor, od 12. februarja dalje.

ORANŽNI ABONMA 5

Redko je koncertni spored posvečen enemu samemu skladatelju, tokrat pa bo koncert v okviru Oranžnega abonmaja posvečen delom Roberta Schumanna. Orkester Slovenske filharmonije, Zbor Slovenske filharmonije in Komorni zbor Akademije za glasbo bodo pod vodstvom dirigenta Philippa von Steinaeckerja odigrali naslednji program: *Manfred – uvertura, op. 115; Pesem noči za zbor in orkester, op. 108; Genoveva – uvertura, op. 81; Simfonija št. 2 v C-duru, op. 61.*



Philipp von Steinaecker

Philipp von Steinaecker je dirigent mlajše generacije, med drugim je deloval kot asistent Claudia Abbada, sira Johna Eliota Gardinerja in sira Simona Rattla, kot čelist pa je bil med soustanovitelji Mahlerjevega komornega orkestra in član luzernskega festivalskega orkestra.

11. in 12. februar, Gallusova dvorana Cankarjevega doma, ob 19.30.

TARZAN ...

... prihaja v Malo dramo! Ni pomota, treba pa je vedeti, da gre za uprizoritev, nastalo po literarni predlogi Rokgreja in v režiji Eve Nine Lampič. Izhodišče sicer ni daleč od izvirnega: Tarzan in Jane v džungli – kaj neki bi se lahko dogajalo temu paradigmatičnemu ljubezenskemu paru, potem ko je uspešno premagal vse ovire na poti svoje ljubezni? ... Zaplet pa seveda je daleč od izvirnega: v »pastorale« se vmeša svetovljanski Mike, razmerje se začne krhati ... Ja, gre za komedijo, ki se postopoma spreminja v kritiko aktualnega, torej materialističnega sveta. Še igralska zasedba tako premiere 19. februarja, ob 20. Uri, kot ponovitev: Marko Mandić, Maša Derganc in Uroš Fürst.



Prizadevanje staršev, da bi bili pri otroku priljubljeni, je izrazito egocentričen projekt, pri katerem se otrok ničesar ne nauči o vrednotah. Kot bi mu dajali samo sladkarije namesto hranilnih jedi. Vsak odnos, pri katerem se ena stran nenehno trudi, da bi ugajala drugi, drsi v katastrofo.



Jasper Juul, strokovnjak za vzgojo, v *Mladini* (5. 2. 2016) o partnerskem sobivanju z otrokom.

Kratke zgodbe iz – avtomata



Ko je bil prvič v Grenoblu, se je Jess Mateychuk napotil naravnost v mestni turistični urad. In ne, ni iskal informacij, ki jih za pohajkovanje po mestu potrebuje običajni turist. Iskal je znamenitost, ki je Grenoble med spletnimi navdušenci, ki obožujejo tudi literaturo, postavila na prvo mesto. Iskal je zadnjo »znamenitost«, zaradi katere se je Kanadčan odločil obiskati Grenoble. In jo je tudi našel: črno-rdeč aparat, ki spominja na raketo. Bil je navdušen: stal je pred prvim avtomatom za tiskanje kratkih zgodb!

Pod napisom »Distributeur d'histoires courtes« je zagledal gumbe s številkami ena, tri in pet. Številke označujejo minute, ki jih povprečni bralec porabi za branje zelene zgodbe. Jess se je odločil za srednji, triminutni gumb. Takoj ko ga je pritisnil, se je iz reže pod njim prikazal ozek, blagajniškemu računu podoben izpis, pardon, triminutna zgodba. »Chambre avec vue« avtorice Blandine Buttele je pisalo na vrhu »knjige«. Šlo je za dialog med dvema upokojencema.

Mateychuk, piše *New Yorker*, je bil nad zgodbo tako navdušen, da se je brez razmišljanja odločil še za eno, za poznejše. In še eno in še eno, dokler jih ni imel, kar se bralnega časa tiče, za krajši roman. In porabil ves papir.

»Odkar smo ga dobili, se nam dogajajo čudne reči,« je njegovo »neskončno« tiskanje spremljal uslužbenec urada. »Turisti k nam pridejo samo zato, da z aparatom naredijo selfije.« Trenutno je v Grenoblu, kjer živi nekaj več kot 160.000 prebivalcev, osem avtomatov za tiskanje kratkih zgodb. *Start-up* podjetje Short Edition je oktobra lani prototipe postavilo v turistični urad, knjižnico, v prostore mestne uprave in socialnega centra. Tisti, ki jih danes želijo najeti, to lahko storijo za petsto evrov na mesec, mestu jih je uspelo dobiti ceneje, tudi zato, ker so sofinancirali razvoj prototipov.

Uporabniki lahko izbirajo med šeststo shranjenimi kratkimi zgodbami, do zdaj so jih natisnili dobrih deset tisoč. Christophe Sibieude, eden od ustanoviteljev podjetja Short Edition, je prepričan, da je razlog priljubljenosti ta, da avtomati ponujajo nekaj, kar pametni telefoni in podobne naprave, ki jih ves čas nosimo s seboj, ne zmorejo ponuditi. »Pametni telefoni so popolnoma zabrisali mejo med našim zasebnim in delovnim časom. Papir oziroma nanj natisnjena kratka zgodba je korak stran od delovnega časa, pomeni čas zase, istočasno pa tudi odmik od vseprisotne tehnologije. Hkrati ima še estetski učinek.«

Francozi so narod pisateljev. Raziskava iz leta 2013 je pokazala, da je sedemnajst odstotkov državljanov v življenju napisalo vsaj eno (praviloma neobjavljeno) literarno besedilo. V Short Edition so se že leta 2011 odločili, da piscem ponudijo možnost objave besedil tako na spletu kot s pomočjo avtomatov. Doslej jim je uspelo zbrati več kot deset tisoč zgodb, ki jih je mogoče prebrati na njihovi spletni strani.

Bralci imajo tudi možnost ocenjevanja, na podlagi katerega se v podjetju odločijo, katera dela bodo izdali v obliki elektronskih in/ali zvočnih knjig, več jih je v sodelovanju s »klasičnimi« založbami izšlo tudi v tiskani obliki.

Do avtomata za razdeljevanje zgodbe se prebijejo le najboljše. Sistem je zelo tekmovalen, je prepričan Xavier Bray, avtor zgodbe *La Forme*, ki jo je mogoče najti v avtomatu. Preden se je Bray odločil poslati zgodbo na Short Edition, je več let objavljajal na svojem Facebook profilu.

Ideja za izdelavo avtomata se je pojavila leta 2013, ko je ekipa podjetja Short Stories zaradi časovne stiske namesto na kosilo zavila pred avtomat s sendviči in brezalkoholnimi pijačami. Nekdo od ekipe je rekel, da bi bilo idealno, če bi namesto čokolade za posladek lahko naročil kratko zgodbo. To je bilo dovolj za razvoj prototipa, za katerega so potrebovali eno leto, za javnost pa je bil pripravljen lansko jesen.

Medijski odziv je bil takojšen in nepričakovano velik. »V nekaj mesecih je novica o avtomatu postala spletni hit, o njem so pisali spletni in tiskani mediji po vsem svetu. Do zdaj je bilo napisanih več kot 300 člankov,« pravi Sibieude. »Vedno več je konkretnega povpraševanja. Zanimanje so pokazala vodstva bolnišnic, železniških postaj, letališč, tematskih parkov, muzejev ...«

Za zdaj je Grenoble edino mesto, v katerem si je mogoče postreči z zgodbo iz avtomata. Za župana Erica Piolla je bila postavitev eden od načinov, kako prebivalcem približati kulturo. Zanj aparat pomeni krepitev vezi med mestom in občani.

»Domišljija in pisana beseda se v zadnjem obdobju vračata v javne prostore,« je prepričana arhitektka in urbanistka Corinne Langlois. Langloisova je bila ena od pobudnic letoletne akcije leta 2014 v Toulousu, kjer so prebivalci mesta svoje na papir izpisane letoletne želje lahko obesili na letoletne jelke, postavljene po različnih mestnih trgih. Vedno več mest oglasne površine namenja literaturi, tako prozi kot poeziji. Tako v Londonu kot v Parizu in New Yorku je na oglasnih površinah podzemnih železnic najti številne navedke iz literarnih del. »Ljudje v ekstremno urbaniziranih sredinah takšen 'odklop' enostavno potrebujejo,« je prepričana Langloisova.

Aparat v grenobelskem turističnem uradu ima že več stalnih strank, ki po zgodbo pridejo vsaj dvakrat tedensko. V knjižnici je podobno, saj so printi kratkih zgodb odlični tudi kot označevalci strani ... V Short Edition upajo, da jim bo s projektom uspelo prodreti tudi v tujino. Za zdaj so dobili povpraševanje iz Tunizije, Avstralije in Združenih držav Amerike, aparate preizkušajo številna francoska podjetja, pripravljajo pa tudi angleško verzijo, s katero bo mogoče po besedah Sibieuda šele zares načrtovati prodor na globalni trg. Njegova želja je jasna: »Aparat v vsak Starbucks!« **A. J.**

Miha Blažič - N'Toko, raper, blogger in kolumnist

PASIVNOST JE ODLIČNO POLITIČNO ORODJE

GREGOR BAUMAN

Niti ne tako dolgo nazaj je Miha Blažič - N'Toko v eni izmed svojih gostobesednih pesmi – resda v drugačnem kontekstu – samoironično ugotavljal, da ne obstaja. Že takrat seveda to ni bilo res, danes je še toliko manj. Že preprosto guglanje njegovega vzdevka nam namreč izstrelji množico gesel, kjer pisna razmišljanja (pri)dobivajo vedno večje število zadetkov; celo več kot dolgoletno plodno glasbeno ustvarjanje. To je davek njegove povečane družbene angažiranosti – in nič ne kaže, da bo kmalu drugače. N'Toko tako hkrati obstaja v več dimenzijah, znotraj katerih ne glede na obliko redno podaja svoja mnenja, na nas pa je, da se z njim strinjamo ali pa ne.

Pred časom sem ob bok recenzije albuma *Mind Business* zapisal, da zaradi razvitih brihtnih misli prav nič ne bi škodila večja pojavnost N'Toka v javnem diskurzu. Zdaj ga imamo. Kako se spopadate z novo oziroma dodatno vlogo?

Ta pozicija je lahko nevarna. Ko izhajaš iz določene preteklosti javne osebnosti in se še dodatno aktiviraš, mediji nekaj takšnega brez odlašanja pograbi. Zanje takoj postaneš obraz. Povežejo te z neko ciljno publiko, in karkoli se dogaja v njeni interesni sferi – na primer vse to, kar zanima hipije –, sem brez dodatnega razmisleka izbran kot dežurna oseba za komentiranje. Ljudje začnejo vsakršno družbeno dogajanje doživljati skozi komentarje enih in istih posameznikov, kar je seveda zavajajoče. Iz tega, da si povsod zraven ali moraš o vsem izraziti mnenje, hitro nastane poklic; in to ni tisto, kar bi si jaz v življenju želel. Pomembneje mi je, da se stvari spreminjajo na bolje, ne pa da imam jaz kariero komentatorja slabega stanja. Pri sebi se veliko ukvarjam s to dvojno vlogo. Vem tudi, da izpostavljenost kot taka ne pomeni prav nič! Sem le še ena *go to* faca za medije, ko hočejo na najbolj enostaven način pokriti neko zgodbo. Družbena analiza me zanima že od nekdaj, vendar je ustroj medijev takšen, da je največ, kar se iz komentiranja izcimi, kariera nekaterih posameznikov. Na tej točki sem trenutno in iščem poti proti bolj konstruktivnemu aktivizmu.

Vseeno ne morete zanikati, da ima pisanje kolumn v javnosti veliko večji odmev kot vaše glasbeno udejstvovanje.

Sprva me je ta razkorak presenetil, vendar je povsem logičen. Ustvarjam pač zelo specifično glasbo, ki ni všeč blazno širokim množicam. Zaradi estetskih razlogov je omejena na manjše, zaprte kroge. Precejšnja ovira je že to, da je mnogim ljudem moj glas presneto zoprno. Kaj naj naredim? Tega ne morem premagati, tako pač je. Česar se ne da poslušati, misli, ki jih nekdo ne more prebaviti v glasbeni obliki, mnogo lažje konzumira v pisni obliki. Kolumne so z vidika mojega glasbenega žanra precej bolj široka forma, ki doseže večje število ljudi.

Kaj pa to spoznanje pove o odnosu do malce drugačne glasbe v našem prostoru. Ne nazadnje je vaše kolumne mogoče tolmačiti kot podaljšek vaše poezije in obratno, seveda.

Osebo glasbi ne bi pripisoval večjega družbenega pomena, sploh pa ne bi družbe ocenjeval po tem, ali ji je določena glasba všeč ali ne. Država z odlično razvito in sofisticirano kulturno sceno je namreč v svojem resničnem delovanju lahko še vedno zelo fašistooidna. Umetniki pogosto zapademo v neplodno sklepanje, da je, če ljudem ali državi ni všeč naše ustvarjanje ali se ne počutimo dovolj cenjeni, to znak splošne družbene zaostalosti. To je zelo nevarna poenostavitev.

Mislite, da bo s pravkar sprejetimi nacionalnimi kvotami predvajanja slovenske glasbe situacija kaj boljša?

Tako iz javnega mnenja kot iz stališč mnogih glasbenikov je jasno razvidno, da skoraj nihče ne mara kvot. Predstavljajo namreč zelo nepriljubljen poseg v medijsko tkivo in so v svojem pravem bistvu tudi precej neživljenjske. Kar sam opažam okoli debate, je preveliko poenostavljanje. Ne eni strani je skupina ljudi, ki govori o naši biti, o našem nacionalnem interesu, na drugi pa tisti, ki parlamentirajo o posegu politike v uredniško avtonomijo. In eni in drugi nakladajo! Prvič: uredniške avtonomije v Sloveniji že dolgo ni več, zato se nehajmo slepiti s tem, da so jo ubile pravkar sprejete kvote. V javnosti se je namreč v zadnjem času ustvarila napačna slika, da je pred tem glasbena obzorja širilo cel kup mladih urednikov entuziastov. Ni bilo tako!

Lokalne radijske postaje so propadle na račun centraliziranih konglomeratov, ki v eter spuščajo uniformirane *play-liste*, nobene uredniške avtonomije ni. Tu je še nacionalka – in nacionalka je slaba. Tam imamo urednike, ki so si sprivatizirali delovna mesta in na njih vztrajajo že zelo dolgo časa; in pogosto so daleč od tega, da bi dovoljevali popolno avtonomijo ostalim.

Zato argument s posegom v uredniško svobodo ni konstruktiven. Ne razrešuje problema, ki ga dejansko imamo na glasbeni sceni. Nič bolj ga ne razrešujejo kvote. Opletanje z nacionalnim interesom je navadno sranje, ki se ga uporablja, če zelo poenostavim, za boj z Leom Oblakom in njegovim radijskim imperijem. In ena in druga stran delata zgolj za lastne interese, ne pa za poslušalce in razvoj glasbe. Ironija je, da so tisti redki uredniki, ki imajo avtonomijo in delajo kreativno, pravzaprav največje žrtve tega butastega zakona. Problem je povsem drugje. Nikoli se ne vprašamo, zakaj mediji s progresivnimi vsebinami in uredniško svobodo v tej državi ne morejo preživeti. V tem moramo poiskati pravi odgovor, ne pa pri izpostavljenih enostranskih argumentih.

Ali z novimi kvotami lahko pričakujemo kaj več N'Toka na radijskih frekvencah?

Ne. Tisti dve radijski postaji, ki sta me rolali do zdaj, me bosta – upam, da – rolali tudi naprej, razen če se nisem s pravkar povedanim zameril kakšnemu uredniku. Dodatne kvote me nikakor ne bodo izstrelile na druge frekvence, o tem sem prepričan.

So vas pa iz obrobja v širši javni prostor izstrelile vstaje ob koncu leta 2012. Jih je mogoče razumeti kot izhodišče vašega, od takrat vedno pogostejšega javnega izpostavljanja?

Vstaje definitivno predstavljajo začetek mojega neglasbenega delovanja. Resda sem se že pred tem dokaj pogosto

ČE POLITIČNA KOREKTNOST POSTANE NAŠE ZADNJE SREDSTVO ZA BOJ PROTI POJAVOM RASIZMA, SEKSIZMA IN ŠOVINIZMA, POTEM SMO TO VOJNO IZGUBILI.

oglašal na blogu, a šele vstaje so – ne samo meni, tudi drugim posameznikom moje generacije – postavile novo platformo, saj so se pokazale kot priložnost, da še mi povemo, kaj nas moti. Do tistega trenutka nismo imeli priložnosti *povedati* svojega mnenja. Vstaje so bile konec cinizma moje generacije. Preprosto se je bilo treba odločiti: ali biti zraven, se boriti in zahtevati spremembe ali brezbrizno sedeti v fotelju in v nedogled pametovati. Odločitev za prisotnost je veliko ljudem pomagala vstopiti v civilno delovanje.

Vam je vstajniška prepoznavnost kaj pomagala pri »razcvetu« glasbene kariere?

Niti ne, prej narobe. V Sloveniji nihče ni strašansko slaven, N'Toko pa še najmanj. Ljudje me ne zalezujejo ali ustavljajo na ulicah, življenje se ti bistveno ne spremeni, če se na vsake toliko časa pojaviš v nekaterih časopisih. Če dobro pomislim, moja druga medijska pojavnost na glasbo vpliva slabo, saj imam premalo časa zanjo. Druge dejavnosti, enako kot glasba, namreč terjajo celega človeka, zato v glasbenem polju nisem več toliko produktiven, kot sem bil še pred nekaj leti.

V našem okolju je priljubljenost dvorezen meč. Takoj ko nekomu uspe, mu pripnejo etiketo, da se je prodal. Ta trend nestrpnosti je prav tako močno prisoten znotraj alternativne kulture. Kakšne so vaše izkušnje?

Vem, da so to dogaja, vendar tega nisem doživel na lastni koži. Ko mi je s tretjim albumom *Parada ljubezni* nekoliko uspelo razširiti avditorij, mi je zamerilo zelo malo prvotne publike. Glasba kot taka namreč ni bila komercialno naravnana ali vsebina kakorkoli prilagojena. Prodaš se v tistem trenutku, ko začneš razmišljati, kaj bo ljudem všeč, in ne, kaj hočeš povedati. Dokler nepreračunljivo govoriš, kar misliš povedati, te ljudje spoštujejo. S katere scene prihajaš, je v tem primeru povsem nepomembno.

Ste kdaj imeli občutek, da ste šli korak predaleč, da je bila kakšna vaša izjava napačno tolmačena ali da s povedanim niste bili dovolj jasni?

V večjih medijih, kjer se pojaviš le s stavkom ali dvema, se to pogosto dogaja. Težko je v samo nekaj sekundah povedati ali obrazložiti neko kompleksno stvar. To je večšina, ki je sam nimam dobro razvite ali docela izdelane, zato sem prepogosto izpadel kot enoplasten obraz nečesa. Urednikom je bolj pomembno, da si se na povabilo odzval, ne pa, kaj si

MOJA DRUGA MEDIJSKA POJAVNOST NA GLASBO VPLIVA SLABO, SAJ IMAM PREMALO ČASA ZANJO. DRUGE DEJAVNOSTI, ENAKO KOT GLASBA, NAMREČ TERJAJO CELEGA ČLOVEKA, ZATO V GLASBENEM POLJU NISEM VEČ TOLIKO PRODUKTIVEN.

hotel povedati. Velikokrat mi je zato pozneje žal, saj stvari niso izpadle tako, kot sem si želel. Zato sem postal veliko bolj pazljiv pri svojih izjavah.

Koliko je potem pri vas prisotna samocenzura?

Samocenzuriram se v primerih, ko začutim, da preveč poenostavljam. Ko sem začel pisati o družbenih temah, sem takoj zavzel militantno pravičniško obrambno držo in posledično v nabrani ihti bleknil prav vse, kar mi je v danem trenutku padlo na pamet. Kmalu sem spoznal, da stvari niso tako enostavne oziroma kako kompleksni so pravzaprav družbeni odnosi, skozi katere se ni mogoče prebiti ali jih razrešiti z eno na hitro sestavljeno parolo. Poenostavitve so zato prva stvar, ki se jih oteparam. Po drugi strani vsakdo izmed nas kdaj taktično izbira strani, ko kritiziramo posameznike. V Sloveniji je namreč zelo lahko v kateremkoli trenutku potunkati kogarkoli. In občutek moči ob takšnem početju je res odličen, priznam. A na koncu spoznaš, da je lažje sestaviti moralistično kritiko o nekom, ki bi nekaj moral narediti, pa ni, kot pa predstaviti resnejšo analizo problema. Če nočeš imeti kariere dežurnega pravičnika, temveč hočeš poiskati vzrode za spreminjanje družbe, stvar hitro postane bolj kompleksna. V družbi ni dobrih in čistih ljudi, so le bolj pozitivne in negativne smeri, med katerimi človek lahko izbira in se odloča.

Govora je torej o – če si kot primer sposodim naslov filma Sergia Leoneja, *Il Buono Il Brutto Il Cattivo* – dobrem, umazanem in zlem prototipu človeka.

Natanko tako. Vsi bi radi videli, da bi med dobrimi in slabimi ljudmi izbrali dobre, in potem bi bilo vse dobro. Takšnih ljudi ni! To lažno sliko ustvarjamo tudi »čisti« komentatorji, ki lebdimo na oblakih in kažemo s prstom naokoli. To je neproduktivna moralizatorska drža, ki mi gre na živce. Problem namreč nastane, ko se iz osebne preusmeriš na politično raven. Takrat postaneš pristranski in zelo taktiziraš; ne udrihaš po šibkejšem, četudi bi si to zaslužil.

Vsi ljudje, tudi sam, si včasih zaslužimo ostro kritiko. Ko sem govoril o kvotah, v tej zgodbi ni nikogar, ki si ne zasluži, da bi se udrihalo po njem. A v resničnem svetu morajo akterji pač izbrati stran in se odločiti, katerega od možnih scenarijev bi raje videli. Družbeni komentatorji pa sami sebe povzdignemo v pravičniški oblak. Izberemo nekaj tarč, v katere streljamo, a pri tem ljudem ne predložimo nobenega možnega načina delovanja, da bi bilo kaj drugače. Tako jih pasiviziramo ali pa jim sistemske probleme preoblečemo v poenostavljene zgodbe o »pokvarjenosti« tega ali onega funkcionarja. Zato se stvari ne spreminjajo, ker sami živimo v iluziji, v kateri dejansko mislimo, da s komentiranjem lahko odstranimo nekega *bad guya* in potem bo vse boljše in drugače. Ne, ne bo! Ko bo na izpraznjeno mesto prišel naš *good guy*, se bo prejšnja politika z enakimi sredstvi nadaljevala.

Dejansko se vedno najde kdo, ki mu ni prav, kako razmišljate.

Osebo zagovarjam politično korektnost, saj se mi zdi prav, da ljudje na liberalni strani, ki recimo nasprotujejo

šovinizmu, rasizmu ali homofobiji, najprej sebi postavijo visoke kriterije. Včasih tem kriterijem na zadostim in se zgodi, da me napade kaka feministka ali kdo drug z opozorilom, kaj sem rekel ali zapisal narobe. V tistem trenutku se resda počutim napadenega, a kritika je pogosto upravičena in jo razumem. Namreč, naslednjič, ko bom pisal o tem, bom vedel, da obstaja tudi ta dimenzija. Problem nastane, ko v politični korektnosti začnemo videti nekaj, kar samo po sebi spreminja družbo. Ko začnemo mešati rasistične izjave s tem, da naša država izvaja rasistično politiko. Vse negativno v državi, na primer sistemski rasizem do tujcev, preslikamo na skupino nestrpnih desničarjev, ki jih moramo izobraziti. Tudi če bi bilo to mogoče, s tem ne bi rešili ničesar, kajti naša navzven zelo liberalna, lepo artikulirana in humanistična vlada je tista, ki diskriminira begunce na veliko bolj otipljiv način kot nekaj primitivcev na internetu. Ta diskriminacija ni posledica neizobraženosti posameznikov, ampak je vgrajena v kapitalistični sistem. Če politična korektnost postane naše zadnje sredstvo za boj proti pojavom rasizma, seksizma in šovinizma, potem smo to vojno izgubili.

Na drugi strani pa me moti ponavljanje iluzije, da živimo pod nekakšno diktaturo politične korektnosti. Saj to ni res! Povsem svobodno lahko rečeš, karkoli hočeš; in če ti bo nekdo v komentarju malce *zasikal*, to še ne pomeni, da te bodo poslali na Goli otok. Ni res, da o islamu ne smeš ničesar reči. Če bi res obstajala kakšna družbena varovalka proti sovražnemu govoru, potem *Reporterja* in *Demokracije* že davno ne bi bilo več.

Vseeno mislim, da je dežurnih iskalcev dlak v jajcu pri nas preveč in se obnašajo enako nestrpno kot tisti, ki jim nestrpnost očitajo.

Ne smemo vseh oblik nestrpnosti metati v isti koš, ker nimajo enakih učinkov. Zakaj se recimo moški, ki mu ženska očita šovinizem, obnaša, kot da se mu je zgodila ne vem kakšna krivica? Kaj pa je pravzaprav utrpel? Je izgubil službo? Je bil fizično napaden ali posiljen? Ne, ženske so tiste, ki so dnevno izpostavljene objektivizaciji, ponižanju in ki so v

mnogih življenjskih situacijah podrejene moškim. Mar niso bolj upravičene do nestrpnosti kot nekdo, ki se z njihovo podrejenostjo okorišča?

Kje torej vidite ločnico med satiro in sovražnim govorom?

Satiro razumem in jo podpiram, če je usmerjena navzgor, proti močnejšim oziroma strukturam oblasti. V nasprotnem primeru, če je obrnjena navzdol, proti šibkejšim, gre za čisto diskriminacijo.

Ne gre tudi v tem primeru za obliko diskriminacije, saj naj bi vse ljudi obravnavali enako?

VPRAŠATI BI SE MORALI, ZAKAJ MEDIJI S PROGRESIVNIMI VSEBINAMI IN UREDNIŠKO SVOBODO V TEJ DRŽAVI NE MOREJO PREŽIVETI.

Ne, ker nismo vsi enaki. Eni imajo več kot drugi. To je problem mnogih današnjih analiz družbe. Da se obnašajo, kot da neenakost ne obstaja.

Nedavno ste mnoge prestrašili z izjavo, da nas naša država pelje v vojno. Smo vojni že kaj bližje?

Slovenija je kot članica Nata že dolgo v vojni, to smo podpisali s pridružitvijo in to odgovornost moramo prevzeti. Šokantno se mi zdi spoznanje, da ljudje pri nas ne vedo, da so bile naše enote prisotne v Afganistanu ali v Maliju. Ko se v Evropi zgodi teroristični napad, so mnogi šokirani. Kot da bi napad prišel tako rekoč od nikoder. Ne zavedajo se, da so z ljudmi, ki so napad izvedli, v vojni že zelo dolgo časa. Ko predsednik Hollande izjavi, da »Francija napoveduje vojno«, se obnaša, kot da ne bi bila v vojni že

desetletja! Toliko ljudi, kot jih teroristi v enem letu pobijejo v Evropi, v Siriji umre vsak dan. V vse te države smo se vmešavali, jih bombardirali in pomagali stopnjevati nasilje. Slovenija je del te zgodbe, zato se nehamo pretvarjati, da smo nevtralni in čisti.

Pripadate glasnemu in aktivnemu delu družbe. Kako doživljate njen pasivni del?

Vsi deli družbe smo aktivni, vprašanje je le, ali se tega zavedamo. Tudi ljudje, ki ne posegajo v politiko ali civilno sfero, v svoji vsakodnevni rutini živijo politiko. Človek namreč nikdar ni pasiven, saj tudi s svojo nedejavnostjo soustvarja in vpliva na družbene odnose. Preprosto povedano: tudi če ne greš na volitve, prispevaš k temu, kateri politik bo izvoljen, in tudi če se ne udeležiš protesta, podpreš eno stran. Na ta način aktivno soustvarjaš prihodnost.

Vseeno nimate občutka, da politika z ignoranco name-noma pasivizira ljudi?

Pasivnost je odlično politično orodje. In ljudje s pasivnim odnosom neposredno podpirajo določene politične prakse.

Kakšen pa je učinek vašega pisanja? Več konfliktnih situacij z določenimi osebami je znanih tudi naključnim bralcem medijev.

Takšnih in drugačnih konfliktov imam veliko. Nekateri posamezniki so namreč zelo užaljeni in se počutijo napadene zaradi mojih besed. Neposrednih učinkov pisanja pa se ne da izmeriti. Nikdar ne bom mogel z gotovostjo trditi, da se je nekaj spremenilo, ker sem izpostavil ta ali oni problem. Osebnostno upam, da ljudem pomagam artikulirati misli, da jim pomagam ubesediti stvari, ki jih doživljajo, poiskati nov ali drugačen zorni kot od tistega, ki jim ga ponujajo ostali mediji.

So vam kdaj grozili s fizičnim obračunom?

Tudi, a s tem moram živeti. Na srečo se še ni uresničil, in upam, da se tudi v prihodnje ne bo. ■



Katarina Stegnar, igralka in performerka

VSELEJ GRE KRVAVO ZARES

ZALA DOBOVŠEK

Ne zgodi se nam pogosto, da si tako izrazito zapomnilo določenega igralca oziroma igralko, kako smo jo prvič videli na odru. Prvič sem Katarino Stegnar videla leta 2004 v projektu *Incasso*, eni v nizu devetih posameznih epizod *Vie Negative*, kjer se je pod mentorstvom Bojana Jablanovca skozi raziskovalne laboratorije in performanse razčlenjevalo sedem smrtnih grehov.

V njem se je vrtalo v pojem pohlepa, ta pa je bil vzvratno problematiziran tako, da so izvajalci z dobljenim denarjem od vstopnic (torej inkasom) razpolagali v duhu popolne svobode, ga zlorabili, onegavili, negirali, častili ali prezirali. Katarina je takrat bankovec markirala s svojo krvjo in ga nato – v stilu dražbe – ponudila občinstvu v nakup. Mestoma je zanj dobila bajne vsote, razlog za to pa seveda ni izvirale v odločitvi kupca, temveč v posebni značajski markantnosti, dovršeni sposobnosti prepričevanja in mikavnega provociranja, ki ga je Katarina Stegnar posedovala že takrat – in z leti vse bolj. Medtem ko so drugi soizvajalci po denarju urinirali, ga vtikali v telesne odprtine ali se morda z njim zgolj simbolično poigrali, je Katarina z njim oziroma z umetniškim aktom (torej uprizoritveno umetnostjo) vzpostavila »ultimativni« odnos, ki se je napajal ne le na ideji izvedbene kontroverznosti, temveč tudi na simboličnem žrtvovanju svoje krvi, esencialne snovi.

Z anekdotičnim uvodom sem želela povzeti in parafrazirati misel, da gre pri Katarini Stegnar vselej krvavo zares, da kot vsestranska izvajalka ne pozna polovičarstva, da ne pristaja na funkcijo nevednega, prilagodljivega odrskega izvajalca in da se v najvišji možni meri načelnosti (čisto zmeraj to, že iz »gmotnih razlogov«, seveda ni mogoče) spusti le v gledališke projekte, v katere vsebinsko verjame, v katerih vidi smisel svoje navzočnosti ter nujnost izziva in nadgradnje, ki naj bi ji ju doprinesel režijski/raziskovalni postopek.

Na drugi strani je paradoksalno prav to, da je Katarina Stegnar kljub trdnemu karakterju in neomajni selektivnosti projektov do danes odigrala ne le številne, pač pa predvsem medsebojno skrajno raznolike oblike gledališča. Se pravi, da njena t. i. selektivnost niti slučajno ne izhaja z vidika vnaprejšnje ali fiksne sodbe/predsodka do določenega materiala, žanra ali ciljnega občinstva, ampak izključno skozi predpostavko, da naj v projektu, ki ga soustvarja, nikoli ne blefira in ne išče bližnjic. To seveda še ne zagotavlja perfekcije ali presežnega končnega rezultata oziroma učinka slehernega projekta, vsekakor pa vanjo kot individuuum polaga neko neizrečeno, a še kako vidno pripadnost dogodku, v katerega, tako se zdi, na neki intimni ravni zmeraj tako ali drugače čvrsto verjame.

Leta 1999 je postala članica kolektiva Betontanc in v sodelovanju z režiserjem Matjažem Pograjcem med drugim soustvarila projekte *Skrivni seznam sončnih dni*, *Polnočni rabljev vrt*, *Everybody for Berlusconi ...* Betontanc je imel pomembno vlogo v njem razvoju, saj je skozenj vstopila v sfero gledališča, ki se je ne le odmikalo institucionalnim normativom, pač pa se tudi poglobljalo v intenzivno interdisciplinarnost giba, plesa in besede. Izjemna telesna vzdržljivost je še vedno dodana vrednost Katarine Stegnar, s katero operira tudi v formatu fizičnega gledališča (*Pista sveta*, *Pavla nad prepadom ...*) in z njo posredno izreka svoje stališče, da igralčevo telo vselej komunicira celostno – tako s fizisom kot z mentaliteto, da ta elementa medsebojno nenehno komunicirata in si nastavljata ogledalo.

Prav motivacija po inovativnem, (organsko) skupinskem delu in avtorskem doprinosu jo je skupaj z Brankom Jordanom in Primožem Bežjakom gnala v ustanovitev podmladka, nekakšne novejši različice Betontanca; leta 2010 so ustanovili Kolektiv Beton Ltd., katerega poglobljeno značilnost delovanja je avtorski pristop k uprizorjanju in kolektivno sožitje idej, te pa so segale od lucidnega nagovarjanja mladine (*Uvod v ego-logijo*) do oživiljanja potencialov absurdnosti sveta (*Rečem, kar mi rečejo, naj rečem*) ali kritičnega premisleka o sodobnem fenomenu nostalgije (*Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli*).

Poseben odvod v iskanje izraznih sposobnosti in raziskavo performativnih veščin ji je predstavljalo večletno intenzivno sodelovanje z *Vio Negative*, v okviru katere je izvedla niz performansov in se kalila v sferi scenske umetnosti, ki od izvajalca kategorično zahteva najvišjo stopnjo lastne investicije, vztrajanja pri zasebnih/intimnih načelih, tveganja v komunikaciji z (nepredvidljivim) občinstvom in nenehnega kritičnega raziskovanja pozicije sebe v umetnosti in umetnosti v sebi. Po skupinskem projektu *Incasso* je v tematskem sklopu *Via Nova* ustvarila še »nadaljevalni« samostojni nastop *Kupec z žilico* (2009) in leto pozneje briljirala v prav tako solistični uprizoritvi *Stegn se*, kjer je



uprizorila svojo lastno smrt in pogreb, pred tem pa s svojim specifičnim in odličnim občutkom za sarkazem obračunala še z lastnim življenjem.

Kar Katarini Stegnar vpisuje izjemno in redko videno izvajalsko širino, je njena »kameleonska« sposobnost iz smrtno resnih ali vsaj z realnostjo prepojenih performansov brez večjih težav prestopiti v docela drugačne estetike in prostore uprizorjanja, denimo v predstave za otroke in mladino. Če se je v *Oliverju Twistu* (režija Matjaž Pograjc, Slovensko mladinsko gledališče, 2010) tako vizualno kot miselno povsem stopila s podobo dečka-sirote, je v uprizoritvi *Vsi junaki zbrani* (režija Branko Potočan, Slovensko mladinsko gledališče, 2015) prav tako povsem suvereno, brez odvečnega karikiranja in z nekim naravno sproženim pobalinstvom, odigrala osnovnošolko Zalo.

Njena trenutno najbolj »živa in aktualna« predstava je *Katarina po naročilu*, ki jo skupaj s soavtorjem zasnovane Juretom Novakom izvaja v Gledališču Glej; v njej preigrava

tanke ločnice med resničnostjo in fikcijo, te pa so, ko gre za vprašanje agresije (ki je tokratni motiv projekta), lahko še kako pretresljive in nevarne.

Od leta 2014 je zaposlena v Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je očitno naposled našla zatočišče po svojem okusu. Mi pa lahko samo rečemo, da bi si vsako institucionalno gledališče lahko samo želelo znati privabiti izvajalko njenega kova, ki je, preden je vstopila v polje redno plačanega angažmaja in pogodbene/socialne varnosti, preizkusila številne gledališke izzive, se prebila čez nešteto nevidnih (psiholoških in gmotnih) preprek samozaposlenega igralca, intenzivno preiskala in tudi uresničila svoje igralske sposobnosti, meje in ideale. Na nevladni, »alternativni« sceni se je zaradi svoje neutrudne kreativne trme in nenehne potrebe po nadaljnjem raziskovanju in (samo)spraševanju formirala v angažirano, silovito, nepopustljivo in samosvojo izvajalko, ki vedno ve, zakaj stopa na oder, in ki ob tem vstopu pred gledalca svojo resničnost in sebe nikoli ne pusti zunaj. ■

Cvetka Lipuš, pesnica

MED VSAKDANOM IN VESOLJEM



KJE SI, KO SI

1
PESEM, KI BI RADA ŠLA NA FEŠTO,
SE ZAZRE NA PAPIR IN VPRAŠA:
A JE TO VSE? SKOZI ZID UDARJA
BAS, NA SOSEDOVEM BALKONU
SE GNETEJO KADILCI, NA STOPNIŠČU
SE OPOTEKAJO PARČKI, ZADETI
OD HORMONOV, ZAKAJ JAZ VEČER
ZA VEČEROM ZREM TRDNO, TRAJNO,
SKORAJDA VEČNO V NEBO, MERIM
UTRIP VESOLJA, ZVEZDNI PRAH NA
OBRVEH NOČNIH PRIVIDOV? NEHAJ
ME PLESTI V KITICE; RAJE ME
PREGANI V PAPIRNAT AVIONČEK
IN SPUSTI SKOZI OKNO.

FOTO MARKO LIPUŠ

TANJA PETRIČ

Krožimo, planeti, okrog rdečega središča, / ki nas odseva, da še na zunanjem tiru rahlo / škrlatimo, čeprav skrbno pokriti z razdaljo,« so bili zame vstopni verzi v poezijo Cvetke Lipuš, rojene v Železni Kapli na avstrijskem Koroškem, ko sem za *Sodobnost* pripravljala kritiko za Veronikino nagrado nominirane zbirke *Obleganje sreče* (Cankarjeva založba, 2008). Priznam, za prvo srečanje sem pošteno zamujala. Ne nazadnje je šlo že za pesniščino peto samostojno pesniško zbirko in skoraj dvajsetletno pesniško ustvarjanje.

Vendar pa so me verzi s svojo vizualno, kozmično metaforiko hkrati zadeli in presenetili. Ne le zaradi inovativnosti in avtentičnosti, temveč tudi zato, ker so orodja, kot mi jih je (vsaj tako se mi je dozdevalo) narekovala literarna veda, povsem odpovedala. Prepričana sem bila, da je koroške zamejce treba tehtati skozi Paternujevo optiko »koroške jezikovne travme«, da je v njihovem ustvarjanju treba tako ali drugače najti zavezanost slovenskemu jeziku. Še več: celo pričakovala sem, da mi bodo vrnili vsaj kanček domoljubja, ki me je najpozneje po študiju začelo zapuščati. Padla sem na stereotipni seznam zamejskih tem, ki naj bi obravnavale narod, manjšino in jezik, če gre za ustvarjalke, pa še erotiko in družbeni položaj žensk, kar sem povzela iz pogostih novinarskih vprašanj.

Toda Cvetka Lipuš je vse prej kot vse to. Seveda bi se lahko obesila na besedne zveze kot »rodbinski krog«, »družinski album« ali »krvna pošta« in jih ukrojila v prisiljeno domovinsko zavezo, v turistično znamko »I feel Slovenia«, s katero bi zagovarjala pesniščino ljubezen do porekla, a vendar so rodbinske vezi pri Cvetki Lipuš občečloveško dejstvo, kakršno je tudi to, da poseljujemo Zemljo, hrepenimo po smislu in smo prepuščeni minevanju. Ne nazadnje je moje sprva intuitivno dojetje avtoričine poezije podkrepijo kar nekaj izjav, ki sem jih zasledila v tiskanih medijih. V enem izmed zgodnjih pesniščinih intervjujev z začetka devetdesetih let, po izdaji prvenca *Pragovi dneva* (Wieser, 1989), sem prebirala samozavestne in samozavedne vrstice: »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. To ni moja stvar.« Ob tem sem naletela tudi na Wieserjev skoraj sočasni manifest *Za novo narodno zavest*, v katerem okrcera merila takratnih literarnih kritikov, pri katerih naj bi šlo za »neliterarno ocenjevanje slovenskih koroških avtorjev« in za »nostalgичno pomilovalni pogled na njihovo ustvarjanje«, kar je speljalo vodo na moj mlin.

Cvetka Lipuš zame ni ne pretirano »ženska« ne pretirano »koroška« pesnica, zato se izogibam vrednotenju v okvirih, ki se mi zdijo po eni strani preozki, po drugi pa zastareli. Glede na biografske podatke je pesnica pravzaprav precej zgodaj zapustila domače okolje in pretrgala popkovino. Po zaključenem študiju primerjalne književnosti in slavistike v Celovcu se je leta 1995 za petnajst let preselila v Ameriko, kjer je v Pittsburghu zaključila še študij bibliotekarstva in informacijskih ved, danes pa ponovno živi v Avstriji. Prostor, ki ga avtorica ustvarja v svojih pesmih, je predvsem »vmesni prostor« med različnimi pripadnostmi, jeziki in kraji. Njena poezija je odprta, svetovljanska in bivanjska. Govori o univerzalni človekovi izkušnji, razpeti med vsakdanjost in »srhljivo, a hkrati magično« minljivost.

Ko sem razmišljala o portretiranju, sem hotela govoriti o najinih srečevanjih, vendar sem ugotovila, da bi materijo hitro izčrpala. Spoznali sva se namreč relativno pozno, pred kakšnima dvema letoma na sejemske odru za Filozofsko fakulteto. Drugič sva druga na drugo naleteli ob predstavitvi zbirke *Kaj smo, ko smo* v gledališki kavarni ljubljanske Drame. Obakrat sem bila v vlogi izpraševalke s temu primerno dozo treme, ki je zavirala sproščen pomenek. Po drugi strani pa se mi zdi primerno, da se avtorje predstavi predvsem skozi njihovo delo. Zato naj bo moj poskus portreta nekakšen spoj osebne izkušnje z avtoričino poezijo in kritičnega sprehoda po dosedanjem opusu.

Avtorica je na pesniško pot stopila z intimizirano liriko prvih dveh zbirk, *Pragovi dneva* in *Doba temnjenja* (Wieser, 1993), v katerih odseva poznejša bivanjska tematika. Erotizirana podoba (morske) pokrajine iz prvenca razkriva dvojino ljubezenskega odnosa, vendar v minimalističnem, metaforično zgoščenem slogu že odzvanja čas, njegova neskončnost in človekova usodna determiniranost. Zbirka *Doba temnjenja* je tematsko nadaljevanje nastavkov iz *Pragov* in logičen nasledek poezije *svetlobe*. Če je v prvi zbirki lirski subjekt še odkrit in »človeški«, prvoosebni ali kvečjemu zapakiran v ljubezensko dvojino, v *Dobi temnjenja* zasede mesto brezimnega nosilca stvarstva, ki se preobraža iz ene organske oblike v drugo.

V zbirki *Geografija bližine* (Wieser, 2000) se pesniški jezik odpre in sprosti. Stopamo po povsem konkretnih, pogosto spominskih prostorih, pesmi postajajo tihožitja, pejsaži in skupinski portreti. Intenzivna in čutna metaforika izgubi svoje prvotno hermetično in mestoma preobloženo podobe. *Geografija bližine* odpira dilemo, »kako zahteve ustvarjalnih višin, ki terjajo samoto, uskladiti z retoriko vsakdanjosti, ki je pogosto banalna prav zato, ker se izraža skozi vseprisotnost

bližine«, zapiše Aleš Debeljak. V *Spregatvi milosti* (Cankarjeva založba, 2003) je pretežno tretjeosebni ali celo brezosebni subjekt pravzaprav »kartograf življenja«. Ekspedicijo po telesnih in duhovnih pokrajinah preveva dvom, da »morda drvimo v nikogaršnji prostor«, ki se pne nad »nebo, ki je prenehalo biti vzrok za bivanje«. Rabelj čas neizprosno tiktaka končnost, ki v kozmični prizanesljivosti in človeškem zaupanju pripelje do vere v skrivnost – v besedo.

V tem vzdušju pa stopimo naproti naslednji zbirki. Pesmi iz *Obleganja sreče* se gibljejo v že znanem avtoričinem kozmosu in svoj inventar gradijo na preteklih spoznanjih. Kljub zavedanju začetne in končne koordinate in kljub »cukrasti« navezanosti na prednike pesnica vpetost v sorodstveno verigo in v spono vsakdana premaguje s »slačenjem kože«, ki jo je treba odložiti, »preden se napotiš k sebi«. Zdi se, da avtoričina poezija vse od *Geografije bližine* do *Pojdimo vezat kosti* (Mladinska knjiga, 2010) preigrava eno samo strategijo preživetja, ki se v strahu pred ničem oprime upanja. Potovanje po tirnicah življenja je prehajanje iz kolektivnega v individualno, iz zunanosti v notranost, je ena in edina pot k sebi, hkrati pa ta pot ni mogoča brez genske, geografske, materialne in miljejske pogojenosti, ki določa njene variante.

Vse te plasti so palimpsestno naložene tudi v zbirki *Kaj smo, ko smo* (Beletrina, 2015), za katero je bila pesnica lani nominirana za Veronikino nagrado in je prejela letošnjo nagrado Prešernovega sklada. Ko sem jo v intervjuju za *Pogled* spraševala po »geografiji« omenjene zbirke, je avtorica povzela: »Med razponom vsakdana in vesoljem, med povsem navadnimi dogodki in dogajanjem, ki presega naše dojetje, so nastanjene pesmi te zbirke. Skušala sem ujeti, izraziti ta hip, ko se nam zaustavi korak, ker se hočeš nočeš ovemo, da je naše bivanje samo nanosekundica na uri kozmosa. Čeprav skušamo to dejstvo pozabiti, se nam takšni prebliski lahko zgodijo povsod in vsak čas, ker bi bil sicer vsakdan povsem dolgočasen. Vesolje presega naše dojetje, 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.« Le kaj bi lahko temu še dodala, da ne bi zvenelo kot variacija na povedano? Morda le to, da se ob razmišljanju o nagrajeni zbirki iz več razlogov izogibam oznakam kot »pesniški vrhunec« ali »najboljša zbirka«. Prvič: ker je prostor za stopnjevanje neskončen. Drugič: ker gre za zrel, izoblikovan pesniški izraz, ki ga je težko ločiti od preteklega opusa zadnjih let. In tretjič: ker pričakujem nove vrh-ove in -unce. ■



Janusz Kica, gledališki režiser

PRI SVOJEM DELU POTREBUJEM LJUDI.

PATRICIJA MALIČEV *foto* PETER UHAN

Pravkar je prejel nagrado Prešernovega sklada za režijski opus v slovenskih gledališčih, zlasti za postavitvi *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja v Drami SNG Maribor in *Gradu* Franza Kafke v SNG Drama Ljubljana. Režijo je študiral na Jagelonski univerzi v Krakovu. Leta 1981 je po državnem udaru na Poljskem ostal v Nemčiji. Režira v nemških, avstrijskih, madžarskih in hrvaških, od leta 1994 pa tudi v slovenskih gledališčih. Za svoje delo je dobil številne mednarodne nagrade, med njimi so tudi Borštnikove. Spomnimo se samo njegovih predstav *Trije mušketirji*, *Amerika*, *Češnjev vrt*, *Življenje je sen*, *Zločin in kazen*, *Prostrana dežela*, *Peer Gynt* ... Trenutno v gledališču v švicarskem Solothurnu pripravlja Ibsenovo *Heddo Gabler*. V obrazložitvi k nagradi je igralka Saša Pavček zapisala: »Janusz Kica je natančni gledališki raziskovalec in filozofski dvomiljavec, muzikalični matematik in intuitivni mag, vrhunski profesionallec in strastni ljubitelj, zavezan je visokim etičnim normam in hkrati njihov preizpraševalec, rudar v iskanju skritega pomena besedila in zagovornik kipeče energije, je estetski arhitekt in čudeči se otrok. Za Janusza Kico sta življenje in sen – gledališka vaja, igravec pa vedno na novo odkrita Amerika.«

Do danes ste podpisani pod 27 gledaliških režij v Sloveniji. Kaj je v tej deželi takšnega, da v njej tujec požene gledališke korenine? Gre samo za gledališke ali še kakšne druge?

Ste prepričani, da jih je bilo toliko? Zdaj se mi zdi to število pravzaprav imponozantno, vendar pa me statistike nikoli niso zares zanimale. Bojim se jih. Vedno začnem pri ničli. Poleg tega bi ukvarjanje s številkami pomenilo tudi oziranje nazaj, v preteklost, medtem ko moja radovednost pripada predvsem prihodnosti in seveda tudi sedanjosti. Gledališče je »socialna« tvorba. Ustvarjanje gledališča vselej pomeni iskanje stikov z ljudmi. Najsi bo z igralci, z neštetimi drugimi gledališkimi sodelavci ali pa z gledalci. Čeprav bi si to še tako želel: nisem slikar ali pisatelj, ki se je kot tujec preselil v Slovenijo in se odločil, da bo tukaj v osami iskal resnico. Pri svojem delu potrebujem ljudi. Odvisen sem od njih. Iščem jih in tu in tam upam, da bodo tudi drugi ljudje našli mene. Da sem to našel v Sloveniji, da sem bil tu sprejet, je moja velika sreča in sploh ni tako zelo samoumevno. Tega ne pojmem nujno kot čudež, a vendar želim ostati brez komentarja. Ampak nobenega dvoma ni, da je povezano z ljudmi.

Sicer pa je moja umetniška usoda prej ko ne nesentimentalna. Naključje ali srečna usoda je hotela, da me je v začetku devetdesetih letih k sodelovanju povabil Tomaž Pandur. V Mariboru sem spoznal Branka Šturbeja in ostale čudovite igralce. Še vedno se dobro spominjam, da sta me igralska sla in tudi resnost igralcev takrat popolnoma prevzeli. Očarljiv in zelo odrski se mi je zdel tudi slovenski jezik: mesnat, močan, ekspresiven. Ekspresivni zven jezikov preprosto ljubim. Nato sta se zgodili usodni srečanja z Janezom Pipanom in Primožem Beblerjem. Vzbudil sem njuno radovednost, jaz pa sem nujno želel biti del njunih gledaliških vizij. Kajti vse to se je dogajalo v času, ko so vizije še obstajale. S tem nočem reči, da jih danes ni več. Vendar pa po njih skoraj

ni več povpraševanja. Ali pa se težko uveljavijo. Dandanes moramo predvsem »posredovati«, če je le mogoče brez napak, po možnosti spektakularno, zato da dokažemo upravičenost našega gledališkega obstoja. V tistem času so se torej rodila prava prijateljstva, tudi z igralci, pa z dramaturgi. Nenadoma sem lahko v Sloveniji uresničil projekte, za katere drugje najverjetneje ne bi imel pogojev. In tudi ne pravih igralcev.

Svoj današnji položaj lahko seveda opišem nekoliko bolj suhoparno: tu in tam preprosto pridem v Slovenijo in ustvarim gledališko predstavo. Ampak še vedno so slovenski igralci tisti, ki me zapeljejo. Sam pa si želim še veliko moči in navdih za zapeljevanje drugih. Kajti gledališče je vedno povezano z zapeljevanjem. Prihajajo nove generacije igralcev, ki jih že-

POZNAM NEKAJ SLOVENSkih IGRALCEV, KI SO TAKO POJMOVANO LEPOTO RADIKALNO POSTAVILI V SLUŽBO GLEDALIŠČA. VEDNO ZNOVA ME PRESENEČAJO IN NAVDUŠUJEJO S SVOJO SPOSOBNOSTJO PRIKAZOVANJA SVOJIH BREZEN, NE DA BI DO KRAJA IZDALI SVOJO SKRIVNOST. PRIZNALI, DA GRE PRI TEM ZA HOJO PO ROBU. AMPAK TO JE PRAVZAPRAV TUDI BISTVO IGRALSKE UMETNOSTI, KI JE SICER POPOLNOMA NEODVISNO OD NACIONALNE PRIPADNOSTI: RAZGALITI SE IN KLJUB TEMU OHRANITI SKRIVNOST.

lim spoznati. Vem, da nič ni večno. Vem, da sedemindvajseti produkciji ne bo nujno sledila tudi osemindvajseta. Vem tudi to, da feljton ali v zadnjem času številni blogi potrebujejo nova imena ali preprosto samo nekaj »novega«. Tako se vrtil svet, kot z razorožujočim cinizmom pravi Goethejev Mefisto. Vendar pa sam še vedno iščem ljudi. In zadnjih dvajsetih let v Sloveniji mi tako ali tako ne more vzeti nihče.

Menite, da smo Slovenci »fotogeničen« gledališki narod?

O tem sem prepričan. Če imate s fotogeničnostjo v mislih izžarevanje določene človeške lepote, h kateri se pogosto stremi pri fotografskih portretih, potem to vsekakor verjamem. Vendar pa gre lahko tu izključno za notranjo lepoto. Lepota, ki nas zanima v gledališču, lahko prihaja le iz človekove notranjosti, iz globlin igralčeve duše. Lahko bi tudi rekli:

več globline, več lepote. Sam to lepoto enačim s skrivnostjo. In zdi se mi očarljivo, kadar so igralci »prosojni«, kadar ne skrivajo svoje človeške ranljivosti. To je vprašanje poguma in umetniške radikalnosti. Poznam nekaj slovenskih igralcev, ki so tako pojmovano lepoto radikalno postavili v službo gledališča. Vedno znova me presenečajo in navdušujejo s sposobnostjo prikazovanja svojih brezen, ne da bi do konca izdali svojo skrivnost. Priznali, da gre pri tem za hojo po robu. Ampak to je pravzaprav tudi bistvo igralske umetnosti, ki je sicer popolnoma neodvisno od nacionalne pripadnosti: razgaliti se in kljub temu ohraniti skrivnost. Z drugimi besedami: z vso radikalnostjo *biti* na odru in hkrati vedeti, da je vse skupaj samo igra. Težko je govoriti o igralski umetnosti. Pravo igralsko dejanje se izmika pragmatični analizi.

Franz Kafka in Ivan Cankar sta dramatika, ki sta zaznamovala vaše zadnje ustvarjalno obdobje. Sta tudi, vsaj za nas, Slovence, kulturna avtorja srednjeevropskega prostora. Gotovo imata več skupnih točk, v čem sta si enaka? V čem sta provokativna?

Biografsko na prvi in tudi še na drugi pogled ni ničesar, kar bi ju povezovalo. Razen morda dejstva, da sta bila oba državljana avstro-ogrske monarhije, monarhije, ki se je začela že zdavnaj razkrajati, ne da bi bilo to opaziti. Na eni strani imamo pretirano občutljivega bančnega uslužbenca, ki pravzaprav piše za predal, na drugi pa boema, ki s svojimi deli vodi križarsko vojno proti svetu in tudi proti lastnemu narodu. Bolj različna si ne bi mogla biti. Vendar pa so življenjepisi drugotnega pomena. Tisto, kar šteje, je samo delo. Videti je, kot bi oba pičil duh časa, čisto fenomenološko. Če drži, da krize izostrijo čute – in kriza monarhije je bila velikanska –, sta prav z njo očitno oba dosegla raven občutljivosti, ki jima je dovoljevala, da sta na novo uvidela svet. V tem sta si gotovo zelo podobna. V ostrem pogledu, v radikalnosti opazovanja in posledično tudi v literarnem gestusu. Gotovo sta oba provokativna, in sicer v tem, da ne plavata s tokom. Njuno delo je kot jez. Očitno je, da sta bila oba, Kafka in Cankar, zelo strastna pisatelja, s strastjo sta se ukvarjala z jezikom. Vendar pa je v strasti vedno tudi nekaj provokativnega. Strast te spravi v negotovost, te prebudi, vznemiri. In na neki način je tudi logično, da sta oba genija to svojo umetniško strast na koncu tako rekoč plačala z življenjem.

Uprizoritev dramatizacije romana *Grad* v SNG Drama Ljubljana je bilo že tretje srečevanje s Kafka. Drži, da je svet vedno bolj ukrojen po Kafkovih pravilih, ljudje pa vse bolj junaki iz njegovih romanov?

Do takšnih pavšalnih izjav sem skrajno skeptičen in menim, da ne moremo tako posploševati. Svet je vendar prezapleten, da bi ga bilo mogoče pojasniti z enim literarnim opusom. Prepričan sem tudi, da Kafka nikoli ni želel ničesar pojasnjevati. V tem tudi je njegova veličina. V odrekanju razlage. In Kafkov pogled je le eden od mnogih. Njegovemu delu seveda ne moremo odrekati vizionarske moči. Njegova dela se še danes berejo kot usodna slutnja: poustvarjenje človeka, hlad sveta brez transcendence, notorično hrepenenje človeka po pripadnosti, občutek absurdnosti v povezavi z nejasnimi struk-



ODVISEN SEM OD NJIH


turami moči in zaradi mene tudi grozljivo vsemogočnostjo birokracije. Vse to lahko najdemo pri Kafki in tudi v našem svetu. Vendar pa se je naš svet vrtel naprej in se razvijal. Pri Kafki denimo ne najdemo nobenega sledu o moči virtualnih principov, ki naravnost brutalno obvladujejo današnji svet. O tem, da lahko obstaja življenje, ki zgolj hlina, da je življenje, ni sanjal niti Franz Kafka. To ni bila njegova tema. Nasprotno, liki njegovih romanov živijo v neusmiljeni resničnosti, ne kot mi v fiktivnem prostoru, ki ni resničen, a se kaže kot takšen. Mislim, da Kafkovi romani ne poznajo laži, kvečjemu poznajo iluzije, medtem ko danes postopoma izgubljam sposobnost razlikovanja med lažjo in resničnostjo.

In kljub temu ostaja Franz Kafka zame eden najpomembnejših pisateljev, ravno zaradi svojega anahronizma. Zaljubljen sem v njegov skrajno natančni akribični jezik. Kafka seže do meja jezika, do bolečine. Več jezik, vsaj nemški, ne

more doseči. Njegove obsesije so še vedno zapeljive. Tu imam v mislih njegove erotične fantazije, seciranje pojavov, nagnjenost k absurdnemu. Občudujem tudi njegovo utopično in latentno vsepričujočo željo po socialni pravičnosti. Vendar pa nam Kafka posreduje predvsem določen način gledanja. Če drži, da je Shakespeare spremenil pogled na človeka in ga za našo kulturo dokončno določil, je Kafka ta pogled kljub vsemu dopolnil in ga moderniziral, prilagodil našemu času. Shakespearovi viziji je dodal človeško brezplodnost. In vse to z radikalnimi sredstvi jezika. To herojsko dejanje je edinstveno in v 20. stoletju primerljivo morda le s Picassovim delom na področju slikarstva.

Kje je presežek Cankarja in izziv za režijo danes?

Nisem strokovnjak za delo Ivana Cankarja, zato moram biti zelo previden. Moji slovenski kolegi bi vam o

tem gotovo lahko povedali več. Na tem področju sem začetnik in se urim v skromnosti. Cankar je v Sloveniji zelo uprizarjan in logično je, da morajo slovenski režiserji upoštevati tradicijo uprizarjanja. Njihova dela morajo postreči z novimi interpretacijami. No, to je tako ali tako samoumevno, kadar se ukvarjamo s klasiki. Jaz kot tujec pa sem se »smel« po svoje odločiti za povsem drugačno, veliko bolj naivno pot. Zdelo se mi je pošteno, da *Pohujšanje*, ki je zame, in bržkone ne samo zame, popolnoma hermetično delo, »elementarno preizprašam«. Skušal sem ugotoviti, kaj se skriva v ozadju in o čem govori. Cankarju nisem želel in nisem mogel vsiliti neke ideje, temveč sem se prepustil njegovim idejam, da so me vodile. To se mi tako ali tako zdi veliko bolj vznemirljivo. Na delo sem seveda gledal z vidika sedanjosti, drugače pač ne gre. Mislim, da je pri ukvarjanju s Cankarjem, 





Prizor iz predstave *Grad*, ki jo je Kica režiral v SNG Drama Ljubljana v sezoni 2014/15

vsaj v primeru *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, nujno povzeti njegovo jezikovno silo, konkretizirati njegovo omamno fantazijo in iz njegovih subjektivnih frustracij, ki tudi sicer prežemajo njegova dela, izluščiti univerzalne vsebine. Zame je bila pomembnejša drama umetnika, postavljenega na rob družbe, kot groteskna grimasa te družbe. V tem je Cankar posebej izviren in sodoben. V umetnikovem maščevanju koruptivni in otopeli družbi, pri čemer naj bi šlo za nekakšno pokroviteljsko dejanje, ki družbe konec koncev ne more spremeniti, je zaradi brezplodnosti nekaj tragičnega. Tu se Cankar, čeprav pesimistično, neposredno dotakne bistva umetnosti nasploh. Ali umetnost lahko spreminja družbo? Najbrž ne. Vendar pa mora to nujno poskusiti. In verjetno ima več možnosti za uspeh pri posamezniku kot pri množici. Potem je tu še lik Jacinte, posebljene poezije, ki obstaja kot ženska iz mesa in krvi in kot abstraktni navdih hkrati. Jacinta je eden najbolj osupljivih likov dramske literature, kar jih poznam. In želel sem jo čim bolj konkretno prikazati in predstaviti v tej dvojni funkciji. O tem, ali sem k recepciji Cankarja dodal kaj novega, ne morem soditi. Možno je, da sem želel Cankarja narediti preveč razumljivega. Pojavlja se namreč vprašanje, ali je Cankarja sploh mogoče razumsko razložiti. Ampak zdaj bi preprosto rekel, da je bil to zame zelo intimen in pomemben spoprijem s titanom literature naroda, ki mi je zelo pri srcu. Mislim, da skozi Cankarja še nekoliko bolje razumem Slovence.

Zdi se, da ste, ko režirate, utopist, pripovedujete zgodbe, ki so trpke, a vendarle govorijo o upanju ... Prosvetliljska, prenoviteljska moč gledališča. Je to res ali gre samo za pozabljeno, ostarelo in patetično resnico?

Pravzaprav me sprašujete, ali je v gledališču sploh še možna izkušnja katarze, kajne? No ja, najprej moram povedati, da načeloma verjamem v moč gledališča. Dovolj sem naiven za trditev, da srečanje z gledališčem kot tudi z umetnostjo nasploh iz nas dela boljše ljudi. Gledališče to lahko seveda doseže le, če si tega ne zada za svojo nalogo. Gledališče vsekakor lahko izostri senzibilnost. Ena sama gledališka predstava, ki se dotakne resnice in jo razodene, lahko kot koda za vedno ostane v gledalčevem emocionalnem spominu. Marcel Proust je hrepenel po tem, da bi »videl popolnoma jasno in navdušeno«. Ta posebna izkušnja bi morala biti mogoča tudi v gledališču, ne glede na sredstva. Seveda do nje ne pride zmeraj, vendar je zagotovo mogoča. Gledališče pa ima še eno posebnost. Vsaka gledališka predstava predpostavlja skupnost gledalcev in v njej gre pravzaprav za dialog te skupnosti z igralci. *Hic et nunc*. Izkušnja *conditio humana* je v gledališču kot skupna izkušnja posebej močna in edinstvena. Če ukinemo gledališče, ukinemo tudi skupnost. Ampak zdaj sva že na področju političnega. Sicer pa sploh ne moremo vedeti, kakšen bi bil svet brez gledališča, saj gledališče hvala bogu še vedno obstaja. In je zmeraj obstajalo. Kajti jasen pogled

in navdušenje predstavljata elementarnost in imperativnost človekovega hrepenenja.

Umetnik mora izkoristiti družbo, jo zjeziti, znervirati ... Ali ta parafraza Cankarjeve misli še vedno drži? Ima kakšen učinek, smisel, moč?

Hja, past je v tem, da Cankarjeva misel izvira iz časa, ko umetnost še ni poznala subvencioniranja. Danes je umetnost pogosto odvisna od državne podpore, gledališče tako ali tako. Umetnost danes radi izrabljajo kot predmet pogajanj v političnih razpravah. Vedno znova poslušamo parole, ki služijo kot propaganda, na primer: »Umetniki zapravljate davkoplačevalski denar za svoje nesramnosti.« Spominjam

SVOJ DANAŠNJI POLOŽAJ LAHKO SEVEDA OPIŠEM NEKOLIKO BOLJ SUHOPARNO: TU IN TAM PREPROSTO PRIDEM V SLOVENIJO IN TU USTVARIM GLEDALIŠKO PREDSTAVO. AMPAK ŠE VEDNO SO SLOVENSKI IGRALCI TISTI, KI ME ZAPELJEJO. SAM PA SI ŽELIM ŠE VELIKO MOČI IN NAVDIHA ZA ZAPELJEVANJE DRUGIH. KAJTI GLEDALIŠČE JE VEDNO POVEZANO Z ZAPELJEVANJEM.

se plakatov avstrijske svobodnjaške stranke (FPÖ), ko jo je še vodil Jörg Haider, s katerimi so volivce spraševali: »Imate radi Elfriede Jelinek ali umetnost in kulturo?« Slišal sem, da je novi poljski minister za kulturo skušal prepovedati neko gledališko predstavo. Prav tako se dogaja, da država spodbuja pretežno velike filme o nacionalnih junakih. Na Hrvaškem so za kulturnega ministra postavili človeka, ki ne skriva svojih nacionalističnih prepričanj in dvomi o pomenu antifašizma. Kultura naj bi bila ideologizirana in čim bolj očiščena »subverzivnih elementov«. Dobrodošli v kraljestvu omejeencev! Vmešavanje politike v umetnost je družbeno škodljivo. Mislim, da si mora samozavestna in modra družba privoščiti razkošje, da umetnost podpira, ne da bi predpisovala, kaj je njena naloga. Znani nemški politik iz konservativnega tabora, Norbert Lammert, je nekoč dejal, da država ni pristojna za umetnost in kulturo, pač pa nujno in zgolj za pogoje, v katerih se umetnost dogaja. To ni mazohizem. To je *raison d'état*. In preprosto modra misel. Umetnost mora biti vest družbe. V tem oziru sem prepričan,

da ima umetnik pravico do popolne svobode in tudi pravico, da družbo izziva. O tem ne more biti dvoma.

Vaše predstave so vendarle, vsaj navzven, zelo uglajene, težijo k »lepemu predstavljanju« problemov, ob spremljanju se obiskovalec velikokrat znajde v neznanskem zadovoljstvu gledanega, čeprav gre za resno in problemsko zastavljeno vsebino.

Ali je res tako? Upam, da je to mišljeno pozitivno in da se mi ni treba zagovarjati. Ne, zdaj pa zares: ljubša mi je jasnost kot lepota. Seveda je jasnost včasih lahko tudi lepa. Ne branim se »lepega«, vendar pa me esteticizem sam na sebi nikoli ni zanimal. Zato pa me toliko bolj zanimajo igralci. In zagotovo tudi literatura. Zunanji okvir gledališkega dela, prostor, v katerem se predstava dogaja, je zame seveda osrednjega pomena. Optika mojih del je zame zelo pomembna. Razmišljanje o prostoru je izvor vsakega gledališkega dela. Včasih je na odru vse lepo, drugič spet ne tako zelo lepo. Vse to je odvisno od predstave in pogosto tudi od finančnih sredstev, ki jih imamo na razpolago. Eno mojih najljubših del, *Tri sestre* v SNG Drama Ljubljana, je imelo totalno »trash optiko«, na odru so bili pravzaprav samo klavir in nekaj stolov, ki so bili takšni, kot bi jih prinesli iz kakšne vojaške kasarne. Tudi *Grad* je umeščen na prazen oder in se mora znajti z zelo skromnim in bornim inventarjem. Tako ali tako pa bi si najbolj želel uprizarjati na praznem odru. Igralec je najlepši v praznem prostoru. Ampak igralec je pravzaprav zmeraj lep. In vedno je tudi absolutni center. Z njim gledališče stoji in pade.

Namignili ste, da v mojih delih ni ekscesov. No ja, kakor se vzame. Na odru je včasih lahko ekscesen tudi tihi trenutek resnice. Zlasti za gledalce. Za to konec koncev gre. Ne želim, da bi bila moja dela terapevtska, niti zame niti za gledalce. Gledalca pojmujem kot partnerja in ne kot voajerja, pred katerim na silo razgrinjam svoj pogled na svet. Vedno me je privlačilo gledališče, ki igra posredno, ki nagovarja inteligenco, domišljijo in muzikalnost, ki išče dialog z občinstvom. V takšnem gledališču pa je seveda prostor tudi za jezo in eksces. Moj absolutni vzor je bilo vedno gledališče Pine Bausch. Njene predstave, predvsem tiste iz osemdesetih let, sodijo med vrhunce v dolgem nizu predstav, ki sem jih videl v življenju. Bile so kot zapisi skrivnostnega jezika, ki so hlepeli po tem, da bi se jih razumelo, o njih razmišljalo in občutilo. Mimogrede, frontalna igra, usmerjenost k občinstvu, kar je v gledališču danes rutina, je najverjetneje iznajdba Pine Bausch. To gledališče je bilo na poseben način odprto in mu je vsakič znova uspelo ustvariti osupljivo interakcijo med odrom in avditorijem. Predstave so bile izredno koncentrirane in včasih tudi nenavadno tihe, bile so skrajno osebne in pri tem popolnoma nič domišljave. Nikoli ni šlo za provokacijo samo po sebi, temveč za odkritost in resnico. Občutek si imel, da gre za nekoga, ki preprosto prikazuje, kaj pomeni biti človek. Nič več. A tudi nič manj. ■

Prevod iz nemščine Maruša Mugerli Lavrenčič

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

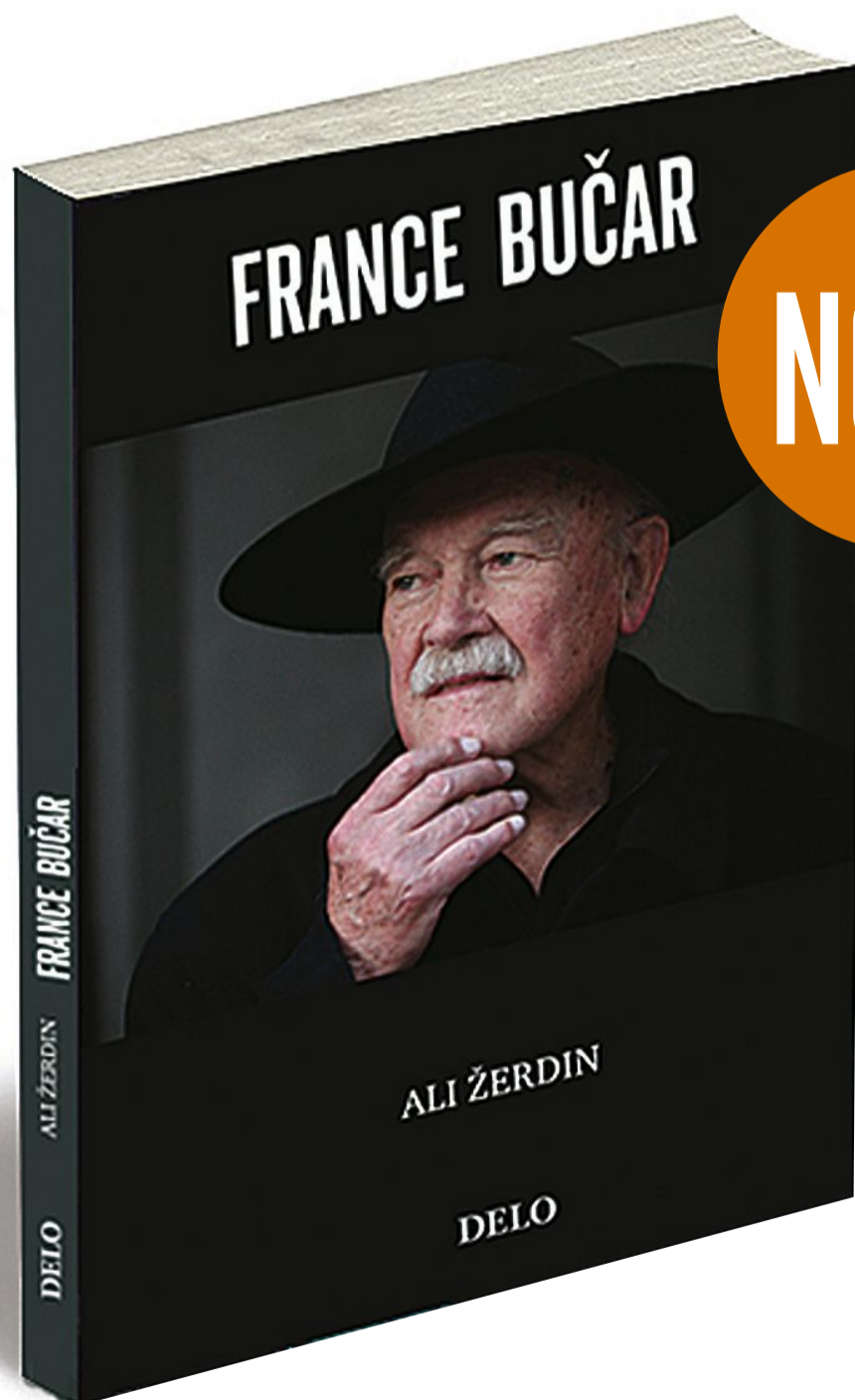
»Jabolko je gnilo,« se je prefektu pritožil dijak Škofovih zavodov.

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

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

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

(izsek iz knjige France Bučar)



NOVO

DELO

14,90 EUR*

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

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

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

V spomin Aleša Debeljaka

VSELEJ SI

ALEŠ ŠTEGER

Teško in vlažno nebo, hlad v zidovih, čudno nemiren spanec: dočakati strašljivi spomin, ki se z mlado smrtjo začne. tu je tisti prostor, kjer se naenkrat neha vsa preteklost in je čista navzočnost teksta potem edina meja, meja tega temnega prostora, ki je srhljiv in tesen kot privid. ampak zaresen. resen in zares. in na tej grozljivi zadnji sledi postane zdaj nevarna pustolovščina črke še bolj jasna in slepeča. zanosna in utrujajoče naporna. in v tej neskončni spremenljivosti vseh stanj je vredna sama sebe. ko ne prispe do lastnega imena, četudi vedno drgeta v želji. neobvladljivi, kot je ona sama. in geometrija te povsem telesne strasti, imenovane poezija, bo zdaj še bolj prepričljiva in zato pošastno lepa. še malo ne zakrita, kaj šele izmerljiva. / vse stvari se v njeni blazni prostornini do krvi razkrajajo in vselej manj trajajo, da bi lahko zasijale v luči nore ljubezni do teksta, ki jih šele naredi. zato so vozlišča v njegovi mreži, ki te zasvoji in zapelje v magnetni ris. telo te zapuščine je on sam, vpisan vanjo kot v svoj lastni smrtpis.

S to mogočno, temno, melanholično pesmijo je Aleš Debeljak uvedel objavo pesmi in proze Boštjana Seliškarja v reviji *Problemi-Literatura* davnega leta 1983. Usoda nadarjenega Seliškarja, čigar življenjska pot se je tragično zaključila pri rosnih 21 letih, je Aleša spremljala vse življenje, bila je Alešev Saturn, srhljiva senca dvojnika, točka nenehnega povratka. Obstaja vrsta pesmi, v katerih se Aleš navezuje ali izrecno tematizira prezgodnjo smrt prijatelja, recimo pesem »Živi in mrtvi« iz zbirke *Tihotapci* (2009). Tam prebiram naslednje verze: »Možno, da nič / ni strašno. Važno je, da želja traja in traja trmoglavo«, in zdi se, da oznaka zanosna, borbena vztrajnost pove kar precej o osebi Aleša Debeljaka, kot sem ga poznal.

V mojih očeh je Aleš živel veliko vzporednih, med seboj bolj ali manj prepletenih zgodb in v vseh je bil vrhunski, izjemen, nenehno na barikadah in temu primerno obenem ljubljen in tudi ne. Najprej zgodbo vrhunskega športnika judoista, jugoslovanskega podprvaka, ki je končal svojo kariero s poškodbo ledvice. O trenutku neuspešnega izvajanja meta koshi guruma piše v pesmi »Nemčija« v zadnji knjigi pesmi *Kako postati človek* in dodaja, pomenljivo: »Že v zgodnjih letih sem začel z molitvami za trpežni duh, telo in tavajočo dušo.«

Druga zgodba je zgodba mladega angažiranega intelektualca, konstitutivne osebnosti javnega prostora in mlade generacije, ki je v osemdesetih spreminjala podobo tedanje družbe, pa naj je bilo pri zaplenjeni *Tribuni* z odprtim pismom predsedstvu SFRJ, pri razdoru med *Problemi* in *Literaturo* in spremljajoči polemiki s Slavojem Žižkom, pri *Teleksu*.

Tretja je zgodba karizmatičnega profesorja na FDV, ki je slovel po dostopnosti, odprtosti in razgledanosti, že kar razdajanju za študente. Redko kateri profesor je oblikoval generacije študentov tako, kot jih je Aleš, ko je v pogosto provincialno distančnost in hierarhično samozadostnost univerzitetnih krogov vnašal iskri argument, borbenost, produktivni, strastni impulz.

Še več zgodb bi lahko nanizal, a najpomembnejša je bila zagotovo zgodba *homme de lettres*, zgodba pesnika in esejista.

Povezovalni moment vseh teh zgodb je bil brzkone ustvarjalni nemir, nenehno intelektualno vznihanje, nujna doza pesniške ekstaze. Vznemirjenje je bilo Aleševa muza in droga obenem. Če trenutki niso bili nabiti z intelektualnim adrenalinom, so bili izgubljeni. Nenehna borba, nenehni stimulansi. Pesnik je živ le, dokler je privzdignjen, himničen, zanesen. Za doseganje tega služi vse. Vsako popuščanje je smrt. Vsako usihanje vira je smrt. Aleš je bil strastni, božansko obdarjeni govorec, ki je raje imel vsaj debelejšo polovico pogovornega časa zase. Vsaj! Bil je enako strasten bralec, eden poslednjih primerkov te izumirajoče vrste. Borbenost in vedenje sta mu dodatno ustvarjala visok ugled. Hrbtna stran te nenehne vznihanosti je bil planet Saturn, pod katerim je bil Aleš rojen, globoka pristna melanholijska, ki se je zavedal in se ji v pogovorih nemalokrat posmihal v brk, čeprav se ji ni mogel izmakniti.

Usoda je hotela, da me je tragična vest o Aleševi smrti dohitela v Kölnu. Po nastopu na festivalu, katerega osrednja tema je bila melanholična *per se – Blue Notes –*, sem poslušal pesmi o smrti islandskega pesnika Sjóna, ko sem prejel SMS. Nekaj ur pred tem smo na okrogli mizi govorili o fluidnih mejah med poezijo in besedili za songe, o temi, ki bi Alešu, velikemu ljubitelju Azre, Dylana in mnogih drugih, bila še kako blizu. Ameriško-irski pesnik Paul Muldoon, čigar tekste prepevata Bruce Springsteen in Warren Zevon, je nepričakovano prekinil svoj ekspoze in omenil, da je bil v Kölnu 28. januarja pred nanjko dvajsetimi leti in da ve to tako



Aleš Debeljak

FOTO JURE ERZEN

natančno zato, ker je na ta dan umrl veliki ruski pesnik in nobelovec Josif Brodski. Na isti dan dvajset let za Brodskim je od nas odšel Aleš. Je naključje, da med listanjem njegove knjige esejev *Melanholične figure* naletim na citat pesmi nikogar drugega kot Josifa Brodskega: »What matters is not what life has, / but just one's faith in what should be there.« In kaj je, spriči »še malo ne zakrite, kaj šele izmerljive« moči poezije, naključje?

Pesniki zmeraj znova verjamemo v usodna, bistroumna naključja in spiritualna nasledstva. Za tiste, ki ne pišejo, zadeva utegne izgledati bizarna, a če se greš celo življenje »nevarno pustolovščino črke«, potem postane igra zavezujoča in genealogije očitne.

O tem je rad pripovedoval Tomaž Šalamun, eden od Aleševih najboljših prijateljev. Tomaž je večkrat pripovedoval o bistroumnem usodnem naključju, ko sta z Alešem na nekem letališču v ZDA srečala Czesława Miłosza in je po Tomaževem bil to usodni trenutek, ko se je zgodil prenos nasledstva. Za Tomaža je bil Aleš tisti, ki bo nadaljeval njegovo pot. Zdaj sta odšla oba in za sabo zapustila vrzel, o razsežnostih katere le težko ugibam. Pravzaprav vse do danes, ko to pišem, ne morem verjeti, da med nami ni več Tomaža. Še bolj neverjetno, na ravni kake slabe metafizijske zgodbe, se mi zdi, da nas je zapustil tudi Aleš.

Ko je leta 1982 *Pesniški almanah mladih* ustoličil takrat mlado generacijo osemdesetih, so bili časi povsem drugačni. Pank, prve raztrganine v železni zavesi, privlačnost ZDA, občutek svobode, ki spremlja razpad starega in rojevanje novega sistema. Revolucionarni časi. Desetletje pozneje vojna. Drugače kot njegov ljubljani Johnny Štulić, ki je spriči vojne umolknil in se odselil, utrujen od podob jugoslovanskih plemen, je Debeljak zavzel vlogo povezovalca razpadlih intelektualnih krogov že rajne SFRJ. Kot angažirani intelektualci je naredil ogromno za kolege iz Sarajeva, živeče v vojnih območjih in v eksilu, ter drugih krajev bivše SFRJ, njegov esej *Somrak idolov* je bil in ostaja kulturni tekst tistega časa.

Na svoj način je – navkljub silnemu analitičnemu umu, ki ga je gnal naprej – ostal Aleš zasidran v tistih revolucionarnih časih. Bil je zadnji duhovni Jugoslovan med slovenskimi pesniki. Njegova prva izbrana domovina je bil duhovni prostor nekdanje SFRJ. Njegova druga domovina je bila Sre-

dnja Evropa. Danes Varšava, jutri Budimpešta, pojutrišnjem Trst. Predaval je, polemiziral, kritiziral, jasno postavljaj reči na svoje mesto, potoval med konteksti, ki presegajo širino velike večine slovenskih literatov in intelektualcev. Tretja, formativna domovina so bile Združene države Amerike.

Kljub nesporni kozmopolitskosti pa je bil in ostal velik pesnik Ljubljane. V pesniški knjigah *Mesto in otrok* in *Tihotapci* najdemo prelepe verze, ki bodo ostali za zmeraj vpisani v literarno tkivo prestolnice. V Ljubljani je najdeval neskončni vir navdiha in mestu vračal veliki poklon, ki sega daleč onkraj slovenskih meja.

Poezija je bila zanj religija, njegovo privzdignjeno, zanesenjaško recitiranje je hotelo priklicevati stanje logosa, ki ekstatično stoji v intimni resnici in neizpodbitno v fragilnem. Njena forma, svečani, delno rimani prozni stavki dolgega bitniškega diha. Kot da je hotel znotraj baudelairovske pesmi v prozi še enkrat ujeti metafizični zlom modernega človeka in poezijo vzpostaviti kot desakraliziran substitut izgubljenega Boga, z vsakim verzom pokazati na spevno lepoto vrzeli, ki jo je zapustil za sabo izgubljeni Absolut v razsutem svetu profanega. Zmeraj znova mi je bilo šokantno slišati, kako Aleš na glas interpretira svoje pesmi. Bil je najbolj analitičen, racionalen, ateističen pesnik, kar jih poznam, pesmi pa je prebiral z vznesenim patosom, ki je še najbolj spominjal na ortodokso religiozno prozodijo.

Prijateljem po vsem svetu je pisal razglednice z vsega sveta. Zdaj berem njegove pesmi vse bolj kot nekakšne razglednice, polne geografskih, duševnih in socialnih prostorov. Recimo pesem iz meni zelo ljube knjige *Imena smrti*: »december diši po jasnini in mleku staranja. in po / zmečkanih glavah maka in smrtno tesnih srečanjih.« Ali: »vselej si. vsenaokrog je nezadržna vera, da obstajaš.«

Melanholična bližina smrti, ki plane vame iz skoraj vsake od tvojih pesmi, je omamna zapeljivka, Aleš. Braniti se moram, ko te zdaj prebiram, se zaustavljam znova in znova, recimo ob stavku, s katerim si zaključil kolumno, napisano ob smrti Tomaža Šalamuna: »Živ si, čeprav te ni.« Potem odprem ponovno tvoje *Tihotapce*. V pesmi z naslovom »Nasvet mlademu pesniku« preberem naslednje: »Preden se pustimo potopiti kot admirali, / izgubili smo kompas, družinsko srebrnino, / bi rad ti rekel tole: do sredice vseh stvari / pride samo tisti, ki ne vlada, ampak služi.« ■

ZATON GRADOV, VZPON VIL

Pred dvema letoma smo si lahko ogledovali razstavo *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, ob kateri smo pogrešali katalog, katerega izid so v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje kar nekajkrat predstavili, kar je vzbujalo slabe občutke. Zdaj je napovedovana publikacija že nekaj mesecev na svetlem, rezultat pa presega raven običajnih razstavnih katalogov.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Avtorja Igor Sapač (kustos razstave) in Franci Lazarini sta namreč spisala in podpisala prek 700 strani obsegajočo velikoformatno knjigo, v kateri je predstavljena približno polovica evidentiranega kvalitetnejšega arhitekturnega fonda iz obravnavanega obdobja in predstavlja pionirsko delo na tem področju, nekakšno emancipacijo dolgo zapostavljene arhitekture tega časa. O tem, da je bil nastanek tega obsežnega dela, izdanega v sozaložništvu MAO in Fakultete za arhitekturo, svojstvena avantura, priča tudi dejstvo, da je njegov obseg med pripravo narasel že na 900 strani, a so ga nato omejili na sedanjega. Finančno plat zgodbe sta pomagala reševati tudi avtorja, z odkupom dela naklade; vse skupaj se je očitno srečno izteklo – dobili smo referenčno publikacijo, ki dopolnjuje niz podobnih, a manj obsežnih pregledov arhitekture prejšnjih stoletij.

Vsebina knjige širi, nadgrajuje videno na razstavi tako glede kvantitete kot strokovne poglobljenosti uvidov v tematiko. Ti z različnimi poudarki osvetlijo čas in njegove danosti, izpostavljajo specifične kontekste, poznavanje katerih danes otežujejo nakopičene koprene časa in njegovih premen. 19. stoletje je bilo namreč precej burnejše in bolj dinamično, kot se nam praviloma zdi danes, ko naš pogled nazaj večinoma seže le še do svetovnih vojn in ideološkimi delitvami zaznamovanega 20. stoletja. Pravzaprav se je prejšnje stoletje (tako kot vedno) »izvililo« iz svojega predhodnika, iz njegovih stremljenj, dilem, strahov, kolebanj, pa tudi izjemno hitrega napredka na več področjih. Šlo je za obdobje tektonskih družbenih sprememb skoraj v vseh porah takratne družbe. Dogajal se je zaton fevdalizma, vzpon kapitalizma, z vsemi posledicami za prebivalstvo. Zgodile so se meščanske revolucije z vsestransko emancipacijo meščanstva, pojavile so se mnoge nove in preoblikovale stare družbene potrebe ... Vse to je vpisano v tehnične zasnove in estetske kode arhitekture tega časa, ki pozornemu očesu razkriva veliko več, kot se zdi na prvi pogled, zelo zgovorno pripoveduje o dobi in ljudeh, ki so jo gradili. Temeljna za 19. stoletje se zdi njegova razpetost med staro, tradicionalno, še vedno trdoživo prisotno, in novo, pogojeno tako s hitrim napredkom znanosti kot z družbenimi pretresi in prevrati. Spreminjalo in prepraševalo se je razredno ureditev, hkrati pa so se porajala narodna in nacionalna občutja. Stari svet se je po eni strani zdel še dokaj trden, po drugi strani pa novi že nezaustavljiv, stalnost privid, iluzija, ki jo je skoraj vsakih nekaj let zamajala nova, vsaka vse bolj dinamična.



Dvorec Slivnica pri Mariboru, 1859–1863

FOTO MIRAN KAMBIČ

Tako stanje je mogoče razbrati pri vseh stavbnih tipih, ki so se pojavili ali se razvijali v tem času, tudi pri sakralni arhitekturi, četudi se zdi, da je tam razvoj potekal najbolj zložno in počasi, saj se je do takrat prevladujoči baročni videz objektov komaj opazno prelil v podobno, historičistično podloženo arhitekturno snovanje. Recimo, da je to kazalo tudi na stremljenje Cerkev, da bi ohranila trdnost, kontinuiteto v hitro spreminjajoči se dobi, to tendenco pa je opaziti tudi na številnih drugih področjih. Za gradove so nastopili težki časi, dogajale so se opustitve, spremembe namembnosti, predelave v skromnejše zgradbe, novonastale tovrstne gradnje pa so bile bistveno manj ambiciozne.

Vlogo gradov so v precejšnji meri prevzele vile, na antičnih in renesančnih tradicijah zasnovana bivališča nove, meščanske elite, in prav arhitektura teh predstavlja enega od vsestranskih vrhov te dobe. Po številčnosti jo sicer presegajo gradnje večstanovanjskih najemniških hiš, katerih »meščanska stanovanja« so še vedno zelo priljubljena, precej manj ponosni na svoja bivališča pa so danes tisti, ki bivajo v takratnih stanovanjskih blokih, zgrajenih predvsem v industrijskih središčih in stavbah delavskih kolonij, ki še vedno stojijo po naših mestih. Ob teh je potrebno posebej izpostaviti mariborsko železničarsko, ki je bila najbolj celovito urejena (imela je tudi šolo, higiensko kopališče ...) in je predstavljala skorajda korak v smeri utopične arhitekture in urbanizma »idealnih« mest. Neprijetna podrobnost je dejstvo, da je bila zgrajena za tuje, nemške delavce, ki jim je zagotavljala kakovostno, skoraj samozadostno bivalno okolje v bližini delovnih mest.

Nemške delavce so v Maribor naselili za zagotavljanje nemotenega delovanja železniškega omrežja, ene velikih pridobitev 19. stoletja, o katere pomenu pričajo tudi po tipiziranih načrtih grajeni železniški kolodvori pa mostovi in viadukti, med njimi znameniti brezoviški. Pri vsem tem je šlo za centralno, na ravni širše, večnarodnostne državne skupnosti načrtovano in uresničevano gradbeno dejavnost, ki so jo vodile gradbene direkcije. Te so soustvarjale tudi do takrat neobstoječe pravne predpise za to področje, hkrati pa začenjale tudi s prakso arhitekturnih natečajev za pomembnejše objekte ali urbanistične celote.

Zaradi vsega tega je bil arhitekturni videz monarhije na večini najpomembnejših področij dokaj urejen (že v prvi polovici 19. stoletja so na primer uveljavili tudi odlok o dopuščenih barvah fasad, ki je izključeval ekscese, kakršnim smo na tem področju priča danes) in hierarhičen. Videzi zgradb v posameznih upravnih enotah cesarstva so že navzven kazali njihov pomen, bili so si sicer podobni, a različnih

dimenzij in estetskih kategorij. Naše ozemlje (temeljni del knjige sicer pokriva celotno slovensko narodnostno ozemlje tistega časa, katalog zgradb pa tiste na ozemlju današnje Republike Slovenije) je bilo v tem smislu seveda provinca, tukajšnje reprezentativnejše gradnje pomanjšani posnetki tistih v pomembnejših mestih monarhije.

Več svobode so imele lokalne oblasti, ki so se lahko izkazale z gradnjami rotovžev, gledališč, šol, posebnost, ki se je kazala na tem področju, pa je izvirala iz večnarodnostne strukture tukajšnjega prebivalstva. Na področju omenjenih gradenj, še bolj pa pri gradnji slovenskih in nemških »narodnih domov«, se je kazalo rivalstvo, boj za družbeno prevlado med narodoma, tovrstna identitetna prizadevanja pa se niso kazala le pri največjih arhitekturnih realizacijah, temveč tudi pri reprezentativnejših zasebnih bivališčih, na primer vilah.

V 19. stoletju smo dobili najmarkantnejše primerke še obstoječe industrijske arhitekture, pojavile pa so se tudi nove potrebe na področjih zdravstva, turizma, odprtih javnih prostorov. Še danes uživamo v parkovnih ureditvah in ureditvah zdravilišč iz tistih časov, celo nekatere mostove in zapore še uporabljamo, da o tem, da se mnogi uradi in upravni organi dobro počutijo med zidovi iz tistih časov, niti ne govorimo. Prvenstvo v monarhiji so naši kraji v tistem času imeli le na enem področju, v Mariboru so namreč postavili najmodernejšo kaznilnico v takratni monarhiji, kar pa je seveda pomenljiv sloves.

V bogato ilustrirani knjigi naletimo na nekaj zanimivih podrobnosti, med drugim na dejstvo, da je pred dvorcem Ravne pri Šoštanjju nekoč stala pomanjšana replika Eifflovega stolpa, da je v Kristalni dvorani zdravilišča Rogaška Slatina leta 1846 koncertiral Franz List, da je večino gradbenih dejavnosti na našem ozemlju v tistem času obvladovala »furlanska gradbena mafija« ...

Glavna pomanjkljivost knjige je slabša kvaliteta dela sodobnega fotografskega gradiva, posnetega v neustreznih atmosferskih pogojih ali v času osenčenosti fotografiranih zgradb, kar bi bilo, glede na današnje tehnične možnosti, najbrž mogoče izboljšati ob pripravi za tisk. So pa tudi reprodukcije teh posnetkov še vedno dovolj razločne, da pričajo o žalostnem stanju dela predstavljenega stavbnega fonda, ob čemer se neizbežno porajajo vprašanja o naši politiki varovanja kulturne dediščine (tudi spomeniško varstvo se je pretežno porodilo v 19. stol.) in upravljanja z državnimi kulturnimi spomeniki. Rezultati kažejo, da bi ju bilo treba temeljito prevetriti, saj dediščina, za katero naj bi skrbeli, prehitro kopni. ■



Reprezentančno stopnišče v palači kranjske deželne vlade, zdaj Predsedniška palača v Ljubljani, 1896–1899

FOTO MIRAN KAMBIČ

VITALNE PODOBE DOMAČEGA DOKUMENTARCA

Videti je, da bo februarja dogajanje v domačih kinodvoranah potekalo predvsem v znamenju dokumentarnega filma. Po *Frankofoniji* (Francofonia, 2015) Aleksandra Sokurova, ki nas sooči z vso raznolikostjo izraznih možnosti dokumentarca, bo namreč 17. februarja svojo domačo distribucijsko premiero doživel tudi *Dom* Metoda Pevca, ki je na zadnjem Festivalu slovenskega filma prejel nagrado za najboljše dokumentarno delo in nagrado občinstva.

DENIS VALIČ

V domačih kinodvoranah že dolgo časa ni bilo skoraj hkrati videti tako izstopajočih dokumentarnih del. A kot smo že večkrat opozorili, se je odnos do zvrsti dokumentarnega filma tako s strani občinstva kot tudi oblikovalcev filmske ponudbe v zadnjih nekaj letih bistveno spremenil. Tako je to, še pred slabim desetletjem precej zapostavljeno zvrst domače občinstvo že dodobra spoznalo in ob soočenju z raznolikimi deli tudi izostrilo svoj pogled. Prav zaradi slednjega se zdi uspeh Pevčevega *Doma* še toliko večji, saj mu je priznanje izreklo občinstvo, ki je ob svojih, v zadnjih letih res številnih srečanjih z deli v tej zvrsti, postalo strožji in zahtevnejši sodnik. Iz istih razlogov pa ta uspeh predstavlja tudi svojsko presenečenje, saj se zdi *Dom* delo, ki se obrača h koreninam te zvrsti. In prav s tem nam film ponudi izvrstno izhodišče za pregled domače dokumentarne produkcije, njenih značilnosti in morebitnih trendov.

A še preden se skozi pregled posameznih del, nastalih v zadnjem desetletju, dotaknemo domače produkcije dokumentarnega filma, moramo na kratko orisati pot, ki jo je ta prehodil v poosamosvojitvenem obdobju. Spomniti namreč velja, da je bila do preloma tisočletja skoraj celotna domača produkcija dokumentarnega filma omejena le na krajše forme (najdaljšo predstavlja 50-minutni televizijski dokumentarec) in predvsem na televizijsko, ne pa na kinematografsko produkcijo. Pri tem nikakor ne gre za vrednostno, temveč predvsem idejno-estetsko, deloma pa tudi formalno ločevanje. Dejstvo namreč je, da televizijski dokumentarec praviloma ne namenja posebne pozornosti estetski plati podobe, saj ta na malem televizijskem ekranu preprosto ne pride do izraza, obenem pa je tovrstna produkcija bolj zavezana novinarski, pogosto tudi reportažni praksi. Ne gre za razlikovanje, ki bi sledilo neki arbitrarni presoji, pač pa za redno prakso filmskih festivalov po svetu (med katerimi se tudi zato ločuje med tistimi, namenjenimi kinematografski, in tistimi, namenjenimi televizijski produkciji).

Pa vendar lahko tudi tovrstni, v televizijski produkciji nastali dokumentarci presežejo klasično televizijsko estetiko in ponudijo tudi za razvajeno kino občinstvo zanimivo delo. Primer tovrstnega dela je morda celo najbolj izstopajoči in vsekakor mednarodno najbolj opazni domači dokumentarec devetdesetih let, film *Fant, pobratim smrti* (1992), ki ga je režirala Maja Weiss. V njem je skozi zgodbo 8-letnega Anatolija, fanta iz ukrajinskega Černobila, posrečeno opozorila na mlade žrtve jedrske katastrofe, ki je takrat zaznamovala celotno Evropo, hkrati pa je avtorica njegovo zgodbo domiselno vpela v takratni aktualni družbenopolitični trenutek balkanskih držav. Pravzaprav je bila Maja Weiss skozi celotna devetdeseta leta ena resnično redkih domačih filmskih ustvarjalok, ki se je načrtno in kontinuirano posvečala produkciji dokumentarnega filma. V kontekstu televizijske produkcije ji je sledila le Helena Koder – spomnimo se njenih *Magdalenic gospe Radojke Vrančič* (1997) ali pa *Obrazov iz Marijanišča* (2000) –, ki pa je bila v mednarodnem dometu svojih del omejena.

Tako ne preseneča, da je prav Maja Weiss s svojim delom zaznamovala tudi prehod v novo obdobje za domačo dokumentarno produkcijo, ki je nastopilo po milenijskem obratu in v katerem je dokumentaristična produkcija postala ambicioznejša. Prav njeni deli, celovečerec *Cesta bratstva in enotnosti* (1999) ter enourni *Nuba, čisti ljudje* (2000), sta napovedala ta obrat, ki se je nato udeležil šele postopno, več let pozneje. Po nekakšnem zagonu, ki ga je domača dokumentarna produkcija doživela na začetku novega tisočletja in ki se je izrazil v izjemnem uspehu dveh celovečernih dokumentarcev – *Zgodbe gospoda P. F.* (2003) veterana Karpa Godine in filma *Peterka – leto odločitve* (2003) debitanta Vlada Škafarja, ki sta bila po resnično dolgem času prvi domači dokumentarni deli v redni kino distribuciji –, se je začela ta postopoma »osvobajati« svoje institucionalne ujetosti (oziroma predvsem vezanosti na televizijsko produkcijo), s tem pa tudi postajati vse bolj raznolika. Predvsem že omenjeni



Dom, režija Metod Pevca

Škafar je s svojim neobremenjenim pristopom, ki se izmika utečenim produkcijskim vzorcem, ter s svojim iskričnim, zvedavim in eksperimentu naklonjenim duhom v domači dokumentarec vdahnil še največ svežine in drugačnosti. Že njegovi *Otroci* (2008), s katerimi je pred kamero postavil za slovenski dokumentarni film povsem nove, v svoji običajnosti in pristnosti že prav nenavadne obraze in jim omogočil, da v jeziku slehernika spregovorijo o univerzalnih rečeh, kot sta otroštvo in ljubezen, so bili nekaj povsem drugačnega od vsega, kar je do takrat poznal slovenski dokumentarni film, od tradicije pa se je še bolj oddaljil s svojim igrano-dokumentarnim esejem *Deklica in drevo* (2012). Prav njegova dela so bila tista, ki so domačo produkcijo dokumentarnega filma še najbolj približala aktualnemu trenutku sodobnega dokumentarnega filma v mednarodnem kontekstu, tako tistemu rahljanju formalnih opredelitev te zvrsti (ki pripelje do npr. animiranega oziroma celo lutkovnega dokumentarca) kot tudi procesu dokumentarističnega »razgaljanja« intime (ki se kot ena skrajnost udejanja v delih Viktorja Kossakovskega, na primer v filmu *Belovi* iz leta 1994, kot druga pa v filmih Joshue Oppenheimerja).

Preobražati pa se je začel tudi tisti konvencionalnejši, dokumentaristični tradiciji bolj zavezan del domačega dokumentarizma. Ta se je namesto k posameznikovi intimi obračal v družbeni kontekst, pa naj je šlo za obravnavo določenih poglavij iz zgodovine, kot denimo pri *Otrocih s Petrička* (2007) Mirana Zupaniča ali *Aleksandrinhah* (2011) Metoda Pevca, ali pa družbenih anomalij oziroma fenomenov sedanosti. Med slednja dela lahko uvrstimo tako enega najbolj domiselnih, intelektualno provokativnih in prodornih domačih filmskih izdelkov zadnjih let, film *Jaz sem Janez Janša* (2012) troedinega Janeza Janše, kot tudi prvi domači poskus dokumentarnega aktivizma (čeprav avtor to zanika), film *Boj za* (2014) Siniše Gačiča.

Na zadnjem Festivalu slovenskega filma pa nas je pričakalo nemajhno presenečenje, saj nam je Metod Pevca s svojim *Domom* ponudil svojsko dialektično sintezo teh osrednjih ten-

denc sodobnega slovenskega dokumentarizma, družbenega angažmaja na eni strani in dokumentarističnega razkrivanja posameznikove intime na drugi. Že takoj velja opozoriti, da je Pevca pri tem nase prevzel velikansko tveganje. Tovrstni prepleti družbenega angažmaja in posameznikove intime se namreč vse prepogosto iztečejo v neokusno socialno pornografijo, v spektakelsko razkazovanje bede in revščine, ki svoje opravičilo išče v domnevni skrbi za drugega. A Pevca se je temu brezkompromisno in suvereno izognil in pri tem ustvaril eno tistih del, ki gledalca ganejo in ga hkrati silijo k temu, da se zgane.

Z *Domom* se je namreč lotil usode prebivalcev nekdanjega samskega doma v ljubljanskih Mostah, na ulici Vide Pregarčeve. Mnogi ga bodo kmalu prepoznali, gre namreč za domovanje delavcev Vegrada, ki smo ga pred leti, ko smo prek medijev v živo spremljali mučno umiranje enega večjih igralcev domače gradbene panoge, dodobra spoznali. A usoda v njem živečih delavcev ni medijev nikoli prav zares zanimala. Zato so njihove kamere druga za drugo ugasnile, še preden se je ta sploh začela razpletati. Tako smo nanje pozabili skoraj vsi, pa čeprav se je v nekem trenutku zdelo, da njihova usoda zadeva nas vse. Takrat pa se je tiho, brez velikih besed, v ta »dom« na Pregarčevi vselil Pevca, si v želji, da se resnično seznanj z usodami medijsko zlorabljenih in nato pozabljenih ljudi, tam za leto dni najel sobo in nato ob poslušanju njihovih življenjskih zgodb vse pogosteje prižigal svojo kamero. Tako je nastalo delo, ki je pravzaprav »le« niz intimnih portretov tam stanujočih ljudi, od nekdanjih delavcev Vegrada, prek mladostnikov iz razbitih družin, do deložirancev, ki so tu našli poceni ležišče. A prav z odločitvijo za te intimne zgodbe, prek katerih je skrajnim življenjskim usodam nadel človeški obraz, jih počlovečil, ne pa za eksplisitni družbeni angažma, je Pevca ustvaril morda celo najbolj militanten dokumentarec v zgodovini slovenskega filma, saj se je jasno zavedel, da nobena parola in noben poziv k družbenemu uporu gledalca ne gane v tolikšni meri, kot to lahko naredi živi in pristni človeški obraz. ■

MLADOST NA DIVJEM ZAHODU

Zakaj smo *Pionirski list* vedno začeli brati na koncu? Zaradi Kavboja Pipca in Rdeče pese, seveda. Zdaj pa ju v knjižnih izdajah lahko beremo spet od začetka.

IZTOK SITAR

V sivih svinčenih časih, kot šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja nostalgичno imenujejo naši črnosrajčni zgodovinarji, ko so bile barve na televiziji še pravo razkošje, o računalniku in internetu pa ni bilo ne duha ne sluha, smo bili mulci pri igri bolj ali manj prepuščeni samim sebi in svoji domišljiji. Tako smo se cele dneve preganjali po bližnjih travnikih in gmajnah ter se obmetavali z napol gnilimi jabolkami ali češarkami, ki so nam služili namesto orožja, ko smo se igrali ravbarje in žandarje ali kavbojce in indijance. Pri slednjih smo uporabljali še precej nespretno izdelane loke in tomahavke, ki pa so bili bolj za okras in identifikacijo kot pa orožje, saj je tomahavk ob prvem lučanju razpadel, lok pa se je zlomil, če si ga količkaj dobro napel. Ob večerih pa smo brali indijanske Karla Maya in gledali kavbojske filme. Še posebno smo se navduševali nad redkobesednim Shanom, ki so ga imele rade celo naše mame, in skušali oponašati njegovo zibajočo se revolveraško hojo in ledeno hladen pogled. Zbirali smo plastične kavboje in Indijance na konjih v Kolojsovih žvečilnih gumijih in si doma ustvarili pravi miniaturni Divji zahod. Da stripov sploh ne omenjam.

Sicer smo jih brali naskrivaj, ker so nam jih starši s takratnim globalnim pojmovanjem stripa kot šunda, ki kviri mladino (kot ga je že leta 1954 označil zloglasni doktor Wertham), seveda prepovedali. Tako ali tako pa je znano, da je prepovedani sad najslajši, zato smo jih zbirali in brali še z večjim užitkom. Najraje smo imeli rumene zvezke novosadskih edicij *Lunovega magnus stripa* in *Zlatne serije*, ki so jih poleg ravno tako rumenih (zanimivo je, da so bile vse revije v barvi senzacionalnega rumenega tiska!) *Zvitorepčevih romanov* v stripu edino prodajali v vaški trafikci, in čeprav (še) nismo znali brati srbohrvaško, smo uživali že samo ob gledanju živopisnih naslovnih in razkošnih ameriških pejsažev, indijanskih bitk in revolveraških dvobojev, za kar nam res ni bilo treba poznati jezika. Divji zahod je bil za nas pojem svobode od vsakodnevne tlake v šoli, domačega učenja in teženja staršev, kamor smo lahko pobegnili že z navadnim stripom, ki smo ga brali med platnicami kakšnega duhamornega učbenika. In jasno, vsi smo hoteli, ko *bomo veliki*, v Ameriko.

Da pa bi lažje počakali, je poskrbel karikaturist Božo Kos (1931–2009), ki je v stripovskem kotlu ameriški Divji zahod z vsem, kar sodi zraven (indijanski rezervati, revolveraši in gangsterji), z vrhano mero domišljije zamešal s samoupravnim socializmom in ustvaril *pionirsko* stripovsko mojstrovino *Kavboja Pipca in Rdečo peso*. *Pionirsko* zato, ker je bil sam Kos pionir otroškega stripa pri nas, pionirja sta bila oba glavna junaka, strip pa je izhajal, jasno, v *Pionirskem listu*. Zanimivo je, da je bil to eden redkih stripov v šolskih revijah za časa socializma, *Mladinska knjiga*, ki je izdajala večino tovrstnih publikacij, je bila namreč v tem pogledu izjemno konservativna, tako da so večino likovno-literarnega dela tvorile rotmanovske slikanice v podobi zgoščenih priredb domačih in tujih književnih klasikov. Tako smo lahko v odlični likovni izvedbi prebrali rodoljubno epopejo Ivana Seljaka - Čopiča *Družine Slovenov potujejo*, pa *Prigode lažnivega Kljukca* in *Vikeja Vikinga* izvrstnega Aca Mavca ter druga, bolj ali manj znana mladinska dela različnih ilustratorjev, strip pa je ostal rezerviran za Božo Kosa.

In kakšen strip je bil to! Prava pustolovščina in užitek se je bilo iz tedna v teden prebijati skozi labirint prenatrpanih sličic in gostobesednih oblačkov, ki jih je s čisto, golo linijo mojstrsko niral avtor. In to dobesedno prebijati, kajti poleg besedila so bile nemalokrat tudi duhovite opombe, ki sploh niso imele zveze s stripom, včasih pa si moral govorni oblaček protagonista s prve slike poiskati prav na zadnji, tako da je bila



vsaka stran kompozicijsko zaključena celota. Kos je namreč strip pisal in seveda risal tedensko, brez vnaprejšnjega scenarija, s čimer je imel pri poteku zgodbe precej večjo svobodo in ga je lahko še bolj aktualiziral, po drugi strani pa ga je včasih ideja povsem nenamerno odpeljala drugam, kot je mislil na začetku, kar pa smo opazili seveda šele – na koncu. Ne glede na to pa sta se glavna junaka, nabrita mulca, ki sta se veliko raje potepala in počenjala raznorazne vragolije kot hodila v šolo, v vsaki situaciji odlično znašla, četudi je šlo za naloge iz fizike, s katerimi nam je na nevsiljivo poučevalen način in z vrhano mero humorja spotoma postregel Kos (sicer fizik po izobrazbi), tako da se nam s kavbojem Pipcem in Rdečo Pesom navsezadnje tudi ta, poleg matematike najstrašnejši predmet ni zdel več tako grozen.

Ker pa je bil Kos predvsem polnokrvni karikaturist – dolga leta je sodeloval z osrednjim družbeno satiričnim tednikom *Pavliho*, pri katerem je bil nekaj časa tudi glavni urednik –, je v sicer otroškem stripu mestoma prikazoval tudi različne družbene anomalije, kot so bile onesnaževanje okolja, inflacija in visoke cene, samoupravljanje in birokracija, pa tudi alkoholizem ali divjanje po cestah, kar je pač bilo aktualno v tistih časih, nekatere stvari pa so seveda še danes. Nasploh pa se je s posebnim veseljem loteval policajev, ki so v zgodbah edini še bolj neumni kot lopovi, pa že ti niso preveč bistri, ter raztresenih profesorjev, ki so bili s svojim pregovorno proforskim obnašanjem po navadi tudi vzrok za zaplet zgodbe. Sicer pa je imel Božo Kos, podobno kot Miki Muster v *Zvitorepčevih pustolovščinah*, izredno pester nabor žanrskih zgodb v širokem časovnem okviru, od prazgodovine prek srednjega veka do znanstvene fantastike.

V svojih stripih je poskušal biti tudi čim bolj aktualen; tako je v času vrhunca hladne vojne in jedrskega tekmovanja med

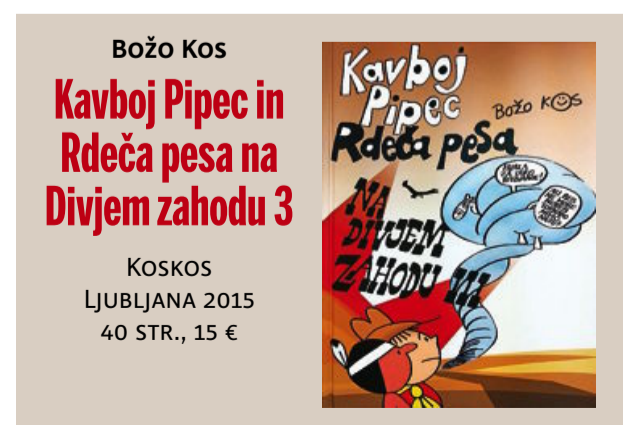
velesilama narisal strip o oboroževalni tekmi (*Atomska bomba in pol*), leta 1969, ko je Armstrong na Luni naredil majhen korak za človeka, je naredil Kos velikega za domači strip (*Kavboj Pipec, Rdeča pesa in Luna*), razkrival je skrivnosti o neznanih letelih predmetih (*Kavboj Pipec, Rdeča pesa in NLP*), pa o Sandokanu, ki je takrat navduševal mularijo po televiziji (*Kandosani*), in vzhodnoevropskih cirkusih, ki so se klatili po Sloveniji (*Cirkus Mileva*), ter s pojavom računalnika, jasno, tudi o njem (*V računalniških zankah*). Vseeno pa so med pustolovščino željno mularijo ravno tako kot pri Mustru največjo priljubljenost dosegale zgodbe o gusarjih (*Gusarski zaklad, Kavboj Pipec in Rdeča pesa med gusarji, Spet med gusarji*) ter kavbojih in Indijancih (trilogija *Na Divjem zahodu*).

Slednja, pravzaprav zadnja zgodba dotične trilogije, ki je lani izšla pri družinski založbi Koskos, je bila tudi moje prvo srečanje z omenjenim stripom na predzadnji strani *Pionirskega lista*, ko sem se v tretjem razredu naročil nanj. Zgodba gre takole: Indijanci v rezervatu odkrijejo nafto in ko že mislijo, da bodo končno prišli na zeleno vejo, se prikaže gangster Črni tornado z listino, da je zemlja njegova last, ki jo je podedoval od svojega praprapradede. S pomočjo kavboja Pipca in Rdeče pese ter pravega tornada, ki naša junaka odnese v preteklost v čas Divjega zahoda, pa Kos z obilo akcije in duhovitih obratov razkrinka hudobnega nepridiprava ter reši indijansko zemljo in čast.

Napete zgodbe, sočni dialogi, polni besednih iger, inovativno kadriranje in simpatična stilizirana risba so bili glavni krivci, da se je strip obdržal kar 32 let (izhajati je začel leta 1959, dobro desetletje po rojstvu *Pionirskega lista*, in vztrajal – kot se za kulturni jugoslovanski strip tudi spodobi – do konca Jugoslavije leta 1991) in s tem postal tudi najdaljša stripovska serija pri nas (Mustrov *Zvitorepec*, denimo, je držal »samo« 21 let). Naj mimogrede omenim še podatek, da je *Pionirski list* začel izhajati v nakladi

16.000 izvodov, leta 1959, ko se je pojavila prva epizoda stripa, mu je naklada zrastle na 75.000 izvodov in bila do leta 1991 v povprečju 60.000 izvodov, ko pa sta se Kavboj Pipec in Rdeča pesa poslovila, je, jasno, padla tudi naklada.

Pravzaprav je čudno, da tako priljubljen strip ni po premierni objavi v *Pionirskem listu* dobil tudi knjižne izdaje, kot je bila navada na Zahodu, a takrat so bili pač drugačni časi; kakorkoli že, prvi album njunih dogodivščin je izšel šele v prvem letu novega tisočletja, drugi pa desetletje pozneje. Od takrat vsako leto izide ena zgodba v knjižni obliki, tako smo jih do zdaj v izvrstni tehnični opremi dobili že šest. In srčno upam, da bodo današnji mulci navkljub internetu in računalniškimi igricama brali strip z enako gorečnostjo, kot so ga njihovi starši, Kavboj Pipec in Rdeča pesa si to vsekakor zaslužita. ■



LET 2 IN TUDI 3

V skoraj tridesetletni glasbeni karieri, točneje v vseh jedrnatih, debelih, prepolnih devetindvajsetih letih glasbeno-umetniško-aktivističnega udejstvovanja, je reški skupini Let 3 uspelo razburkati glasbeno in širšo javnost z vsakim novim, naslednjim, prihajajočim diskografskim delom.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Izjema ni niti njihov zadnji album, ki ga bodo naslednji teden premierno predstavili v Kinu Šiška in ki je, lahko bi rekli, zadnje, sklepno dejanje lansko pomlad zastavljene glasbeno-umetniško-agitpropovske akcije *Angela Merkel sere*. Toda prvič v vseh teh letih, odkar nas kulturni reški vokalno-inštrumentalni kolektiv – ti neomajni skladatelji subverzivnih alegorij, brezkompromisni slikarji naše nadrealistične stvarnosti – opozarja, razvaja in zabava, so bili čas in dejanja občutno prehitri. Povedano v njihovem žargonu: Angela Merkel je rahlo *zasrala* Let 3. Lahko se samo strinjam z zapisom cenjenega hrvaškega novinarskega kolega, ki je ugotovil, da se dandanašnja politična spirala tako hitro vrti in nenehno spreminja, da ji tudi pogovorno zelo odzivni Let 3 niso bili kos. Eno-stavno niso prišli do konca različnim konceptualizmom razčlenjevanja in seciranja t. i. nevro-liberalnega kapitalizma, ki ga v tej evropski in globalni geopolitični sferi posebej bla Merklova in ki je tematska os, po kateri so Let 3 reagirali na vazalni in hlapčevski odnos najprej svoje domovine, potem pa tudi vseh drugih držav, ki se imajo za enakovredne partnerje v nam skupni združeni Evropi.

O tem govori tudi lanskoletna kontroverzna postavitev kipa ali spomenika *Angela Merkel sere*, kate-rega poimenovanje je le družbenopolitični komentar ali glasbeno-umetniška reakcija skupine Let 3. V duhu hitrega časa, ki ga živimo, se je prenosni kip nemške kanclerke – narejen v najboljši maniri in tradiciji znamenitih katalonskih kipcev *caganera* (v času božiča so v Kataloniji zelo popularni kipci z liki, ki opravljajo veliko potrebo; op. p.) – ustalil v zagrebški galeriji Lauba kot darilo hrvaški predsednici. Let 3 so s tem simbolično in brez dlake na jeziku in na *caganerini* kiparski zadnjici vsem tistim nekim, nepismenim in nevednim oznanili, komu je njihova umetniško-glasbena akcija ali kritika namenjena. In tudi tokrat, kot vselej doslej v življenju in delu Let 3, ni izostala burna, žolčna, nevrotična reakcija javnosti, medijev, politike, cerkve, raznoraznih domoljubnih, poljubnih in pravovernih združenj.

A tega so tako oni, ustvarjalci, kot mi, njihovi poslušalci/gledalci/bralci/opazovalci, že vajeni. A tega, kar se je v zgodovinsko pomembnem trenutku naše stvarnosti zgodilo in se še dogaja v zvezi z begunsko krizo, sprejemanjem, ograjevanjem, izganjanjem in je še kako povezano z vlogo Angele Merkel, ni mogel nihče vnaprej predvideti ali napovedati. Niti Let 3 ne.

Zatorej, če se vrnem na začetek: v luči poslušanja njihovega novega albuma je povsem na mestu vprašanje o (s)miselnosti njegovega naslova. Morda se bo slehernem poslušalcu in

hkrati privržencu skupine Let 3 zardela uvrstitev naslovne skladbe »Angela« v sam iztek albuma kot dejanje posipanja s pepelom, a naj vse tiste najbolj vnete in zagrete *fane* pomirim z ugotovitvijo, da Angela Merkel sere ni prevladujoče politično intonirana plošča.

Kajti Let 3 so na doseganju glasbeni poti naključju vedno uspeli dati človeški obraz, prehitvevajoč različne dogodke, stanja in nemalokrat sranja, to pa vedno po kontinentalno evropskih vozniških pravilih ... po levem, prehitvalnem

katera še delujoča glasbena skupina iz tistih jugoslovan-skih časov se lahko pohvali z nespremenjeno ustvarjalno in življenjsko filozofijo, katere glavna naloga, srž, esenca in gonilo so razkrivanje človeške neumnosti, hlinjenega malomeščanstva, političnega licemerstva, nekultur vseh vrst in z vseh vetrov.

Let 3 so pri tem glasbenem početju neizprosni in brez-kompromisni. Tudi takrat, ko v krvavi zarji balkanskih vojn žugajo tistim, ki so vojno in ljudsko tragedijo izkoristili za



Let 3

lasten žep, kriminal in pohlep; ko ovenčani z mrtvimi ribami okrog vratu parodirajo slovensko-hrvaško integriteto na morju; ko brez zadržka in skritih namenov emancipirajo naslove svojih limitiranih in tistih malo manj limitiranih studijskih izdaj (*Živi kurac*, *Živa pička*); ko s kičastimi turbo šok štancami bombardirajo ne le Srbijo in Čačak, temveč tudi vsa druga svobodniška mesta od Vardarja pa vse do Triglava; ko z lastnoročno komponiranimi gledališkimi prizori izganjajo hudiča iz Hudiča ...

Če na tej poti njihova že pogovorno predrzna in kontroverzna podoba kot simbiotično nadaljevanje ali sestavni del poetike komu predstavlja poglaviten, najbolj pomemben ali glavni kamen spotike, zgražanja ali kritike, je

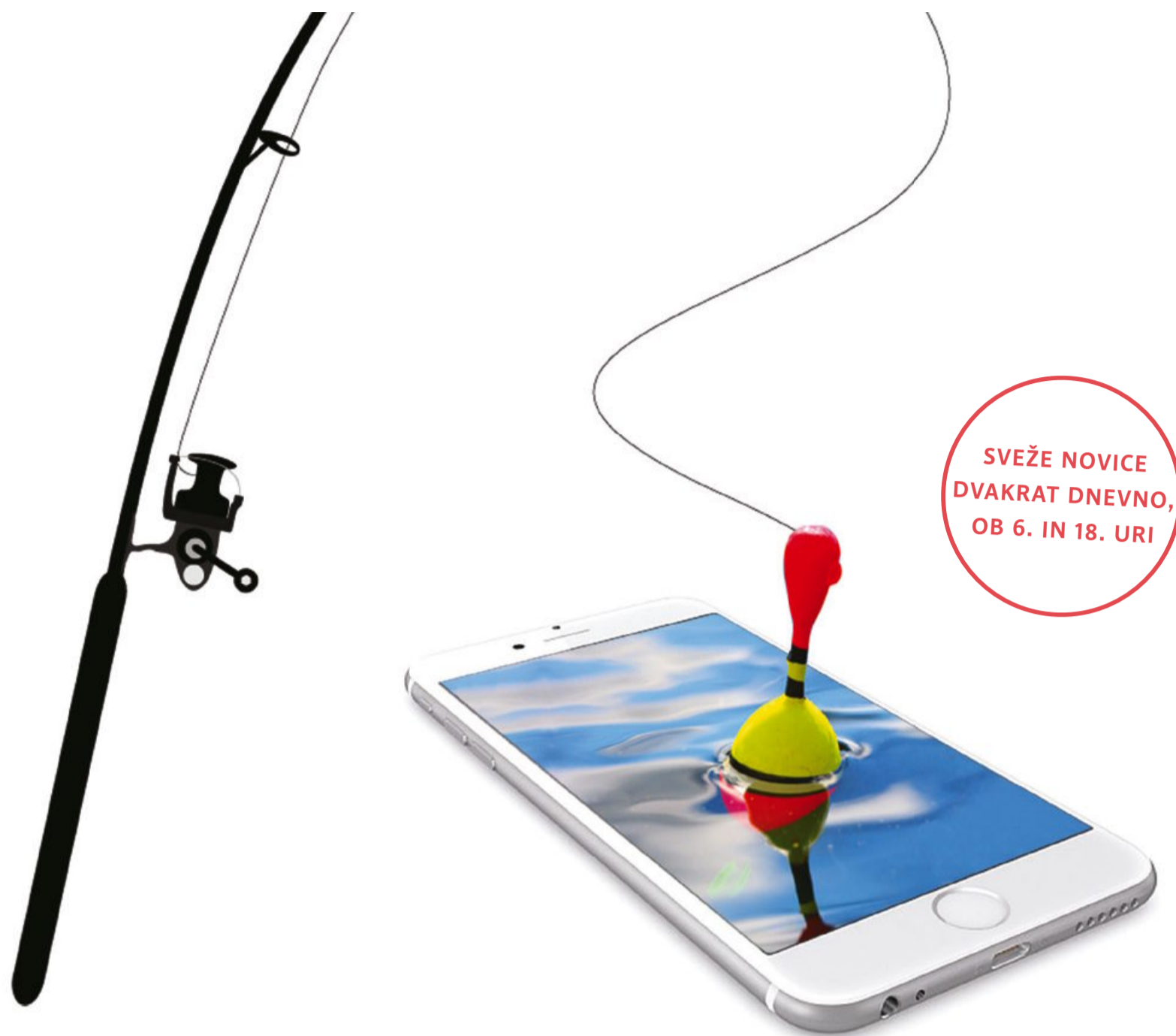
pasu. Apologija njihove glasbene zapuščine je v tem oziru neizprosna in brezkompromisna ne glede na družbenopolitično okolje in čas nastanka.

V (o)svinčenem letu 1989 je skupina, ki je malo pred tem svoj Let iz 2 povzdignila v 3, izdala prvenec *Two Dogs Fuckin'*, ki danes sodi v antologijsko rock izdajo zahodnega, severnega, južnega, pa tudi vzhodnega Balkana in širše. Skozi scenosled dandanes zimzelenih ponarodelih hitov (»Ne trebam te«, »Izgubljeni«, »Ciklama«), ki so železni repertoar vsakega njihovega koncertnega nastopa doma ali v tujini, se jim je v skladbi »U rupi od smole« zapisalo: »Rad jih gledam na televiziji / četudi ne vem, kaj govorijo.« Že takrat nam je bilo jasno, da so besede namenjene politikom, a tudi tista subverzivna (ko)notacija v nadaljevanju skladbe, »Lepi so, ker obstajajo / samo ne želim vedeti, kaj govorijo«, ki je bila tlakovana s postpunkovsko drvečo ritmiko in s kitarami, rezkimi in ostrimi kot britvice, ni bila nič manj (a)politična.

Skupina Let 3, ki jo že od začetka tako suvereno in brezhibno krmarita in krmita dva prvoborca reške punkovske scene Damir Martinović - Mrle (Termiti) in Zoran Prodanović - Prlja (Umjetnici ulice), je že takrat imela izoblikovano trdno stališče, jasen pogled na svet in vlogo svojih skromnih, malih, a še kako glasnih in slišnih življenj v njem. Redko

to potemtakem le odraz vzvišene banalnosti, ki poskuša z lažno moralo in srednjeveško (p)olikanostjo opravičiti lastna strahopetna (ne)dejanja vsakič, ko glavo obrne stran od resnice in resničnosti. Let 3 najbolj sovražijo človeško neumnost. Ne vsake, gotovo pa tisto usodno nevarno, ki se nemalokrat manifestira skozi instrumentarij politike in države ter ostalih institucij, ki nam tako ali drugače uničujejo življenje. Let 3 se zato trudijo v svojem umetniškem izrazu biti še bolj brutalni od tistih najhujših.

Na zadnjem albumu *Angela Merkel Sere* se »zlato« k nam steka od spodaj, a čeprav nas Let 3 tolažijo, da ga je v potokih, je pohlep in ne izvir »zlata« tisti, ki nikoli ne presahne. Med vrsticami nas Let 3 poskušajo obvarovati tudi pred novimi prehrabnimi nareki in kulinaricnimi newagevskimi praksami, ki jih sicer tehnološko pogojena genetika načrtuje šele v prihodnosti, pa vendar. Poskusite podrobno poslušati skladbo »Ribokemija« tudi takrat, ko ste na zasluženem dopustu v kakšnem obmorskem letovišču. Toda če bi kot privrženec skupine, ki najprej Let 2 in potem Let 3 spremlja še od kulturne kompilacije reških skupin Rijeka-Paris-Texas iz leta 1987, moral izbrati skladbo albuma, bi to bila rafinirano razglašena »Cipopipo«, nekakšen futurističen *hommage* Mrletovim *Ciklamam*, prečudovitim pevskim izbruhom in haiku spogledovanjem z gozdno floro in favno. ■



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

BI RADI UJELI SVEŽE NOVICE?

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

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

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

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

DELO **E»»I**SPRES

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



Available on the
App Store



Get it on
Google play



KOMAD, KI SEM GA ISKAL TRETJINO ŽIVLJENJA

UROŠ ZUPAN

Bas boben in činele; ta-ta-ta-tam, ta-ta-ta-tam. In potem naenkrat električna kitara z vesoljskimi, skoraj jazzovskimi, psihedeličnimi rifi in drobljenje akustične kitare in bas in dvigajoči se enakomerni zvok klaviature, ki ves čas ostane v ozadju in je neopazen, podoben kulisi, in vokal in bobnanje, ki od začetka do konca komada ostane enako – ta-ta-ta-tam, kot bi imeli v bendu neko super natančno, obsedeno robotsko ritem mašino, ne pa človeka iz mesa in krvi. Ta-ta-ta-tam. Ta-ta-ta-tam. In v tekstu: zgodba. Kakšna zgodba!

Stal sem na vrhu stopnic v leseni hiši na teksaškem otoku Galveston. Hiša je bila med ostalimi kolonialnimi hišami neopazen malček. Nekoč je bila hlev, vendar ne za živino, ampak za konje, ki so vlekli odprte vozove, a je bila predelana v fino bivališče. Spodaj velika dnevna soba, jedilnica in kuhinja, zgoraj spalnici in kopalnica. Verjetno sta bila kopalnica in stranišče tudi spodaj. Če pa si stopil ven, v vlažno vročino Mehškega zaliva, si se znašel v pravem tropskem vrtu.

Ne vem, ali je bilo jutro in sem se komaj prebudil in so me spet mučile ene in iste sanje, ki so se ponavljale in ponavljale, kot da se moja podzavest nikakor ne bi mogla in hotela sprijazniti s tem, da sem v Ameriki. Vsako noč sem vstopil v isti prostor in vsako noč so si sledili isti prizori; utrujajoča mučnost.

Kakšna dva tedna sem namreč nenehno sanjal, da sem v Trbovljah, in zjutraj presenečeno tipal z očmi in prsti zrak, svetlobo in predmete okrog sebe, ki so me prepričevali v nasprotno in pred mene vztrajno polagali dokaze, da sem v Ameriki. Krajji prebujanja so bili različni: Long Island, Nashville, Galvestone, Phoenix, San Diego, Los Angeles ... Sledili so smeri, v katero sva se premikala s takratno punco. Kamor naju je premikal Greyhoundov avtobus.

Ali pa je bilo mogoče popoldne in sem malo počival na spalni vreči, ki je bila razprostirana po tleh neke manjše sobe, in bil na tem, da se vrnem nazaj na tla, v fino oktobrsko teksaško vročino, da zakoračim po stopnicah, se spustim do dnevne sobe, stopim na vrt, se zavalim v ležalnik in odprem lokalni časopis, da bi se delal, da berem in da me prebrano zanima?

Sem na stopnicah na pol poti obstal? Sem obstal na vrhu stopnic? Sem mogoče sedel in poslušal, kaj se je dogajalo in kaj je prihajalo iz zvočnikov? Me je glasba, kot zvočno povabilo, priklicala iz drežeža in me vrnila v merljivi čas?

Ne vem natančno, a vem, da se nisem premikal. Da sem obmoroval in skoraj prenehal dihati. Kot bi mi mirovanje omogočalo in nudilo boljši oprijem, boljši stik z glasbo, kot ga nudi premikanje, pa čeprav skrajno počasno. Kot bi mirovanje omogočalo popolno zlivanje, ki že meji na izginotje.

DOKLER NE ZAČNEŠ GLEDATI Z BELIM

Takrat sem verjetno prvič poslušal FM-radio. Glasba, ki jo je ta radio predvajal, pa je bila več kot dobra. Bila je čudovita. Čudežna.

Šlo je za eno tistih postaj, ki štiriindvajset ur dnevno vrtijo rokenrol, ali pač tisto, kar nekako v grobem spada pod to oznako. Na koncu kontinenta, v San Franciscu, je neka postaja štiriindvajset ur na dan vrтела Beatle. Mogoče tudi po več dni skupaj. Verjetno je šlo za kakšno obletnico, najprej mi pada na pamet dvajseta obletnica *Sgt. Peppers*.

Glasba je lebdela v prostoru in se mešala z zvoki klimatske naprave, s tropsko svetlobo, ki se je plazila skozi zrak. Glasba je bila čisto utelešenje mojega takratnega razpoloženja, sploh sem to še bolj začutil, ko sem se občasno prebil skozi vokalne dele in dosegel tisto, čemur se reče razumevanje besedila, in so točno določeni verzi prihajali do ušes. To so bili edini verzi iz komada, ki sem si jih za dolga leta zapomnil in skušal prek njihovih okruškov najti izvajalca, ki ga nisem poznal in ki je znal tako natančno utelesiti moja hotenja in sanje in želje, še bolj pa neki neopisljivi občutek, ki sem ga imel, ko sem bil star štiriindvajset let in sem se nekega oktobra po čisti inerciji in čisto spontano – slediti prstu po zemljevidu, bežati pred zimo, se na vsak način čim bolj približati toplim krajem – znašel na skrajnem jugu Teksasa, v morju: *They say there's a place down in Mexico / Where a man can fly over mountains and hills / And he don't need an airplane or some kind of engine / And he never will ...*

Pravzaprav podoba besedila, kombiniranega z glasbo, ni bila tako natančna, ampak mi je v duhu ostalo samo sporočilo – kraj v Mehiki, kjer lahko letiš brez letala in ostalih strojev; to pa je psihedelija, sem si mislil. To pa je moja glasbena ljubezen. Ne samo v tistem hipnotičnem prelivanju bobnarja stroja in kitarskih rifov, ki so bili skoraj kozmični, in večglasnega petja, ki je prišlo do refrena, da te je, ko si poslušal, kar rahlo dvigovalo od tal, tudi če nisi vase potegnil nobenega dima in

ga v pljučih zadrževal tako dolgo, dokler nisi začel gledati z belim in nazaj ven ni prišlo skoraj nič, ampak tudi tekstualno. Kombinacija je delovala kot prava levitacija.

Kot spremenjena stanja zavesti. Halucinogene gobe. Pejote. Kot Castaneda, ki je zamudil leteči krožnik.

Komad je bil kot nekakšno glasbeno dopolnilo. Zdelo se mi je, da se vse sklada in dopolnjuje. Da je komad le še en kamenček v mozaiku potovanja, ki naj bi bilo počasna vožnja, obiskovanje mitoloških točk (City Lights Books, Big Sur ...), če pa že ne obiskovanje, pa samo pomikanje skozi in raztapljanje v atmosferi, ki so jo žarčila ameriška mesta in ameriška pokrajina s svojo obrnjeno gravitacijo – padanjem navzgor.

VINILKA, VREDNA VEČ KOT VSAKA ŠOLA

Potoval sem po poteh knjige, ki sem jo v tistem času bral, požiral kot nekakšno biblijo, kot zakladnico nasvetov za zdravo in razburljivo življenje. A nisem potoval samo po poteh te knjige – skrajno sumljivega in nenatančnega prevoda Kerouacove *Na cesti*, kjer so v slovenski različici kadili lističe čaja in podobne neumnosti –, ampak tudi njenega manj dodelanega in razvitega dvojčka, če je takšna primerjava sploh mogoča, srbske različice Kerouacovega hita: *Ca. Blues*.

Ta srbska različica (v tistem času skoraj vsejugoslovska, z evforičnimi zapisi na platnicah, ki so bili delo resnih ljudi, kot je npr. Igor Mandić) pa je bila teritorialno zamejena in časovno postavljena v takrat precej bližnjo preteklost (iz druge polovice štiridesetih smo se preselili v sredino sedemdesetih), saj je njen avtor Milan Oklopdžić v nasprotju s svojim velikim herojem Jackom, ki je pod taktirko in v avri evforije Neala Cassadyja šibal sem ter tja po Ameriki, od vzhodne na zahodno obalo in potem nazaj, pa še malo na jug in še čez mejo v Mehiko, skoraj na kraj, kjer lahko letiš brez letal in ostalih strojev, potoval samo po ozemlju ultimativne sanjske dežele: Kalifornije.

Krajji iz njegove knjige, sploh določene točke in lokali v San Franciscu, so mi bili še precej bližji od krajev iz bitniške biblije. Precej bližja pa mi je bila tudi glasba, o kateri je pisal Oklopdžić: Grateful Dead, CSN, Return to Forever, Van Morrison ... To je bila moja glasba, bolj kot je bil moja glasba Charlie Parker, ki ščije in razbija po vratih, ki vodijo v večnost, in sem ga takrat poznal zgolj po imenu in vzdevku – Bird –, ne pa tudi po glasbi. Isto velja za Milesa Davisa in Theloniousa Monka, katerih imena se svetijo in dvigujejo iz *Na cesti*.

Moja glasba je bila glasba iz Oklopdžičeve knjige: tri-, predvsem pa večminutne skladbe, tiste, ki kršijo pravila dolžine skladb, predvidenih za radijsko predvajanje, skladbe z vinilnih plošč, iz katerih sem se o za mladostnika pomembnih stvarih naučil več, kot sem se kdajkoli naučil v šoli.

Obstaja »šala«, če jo lahko tako imenujem, o določenem tipu žensk, ki je vseh določenemu tipu moških. (Name so prijatelji nalepili blondinke.) Pravila in značilnosti in tipi so popolnoma individualni, a občasno, po neusmiljenem terorju propagandne industrije, postanejo univerzalni in se, naj mi bo oproščen ta skok v preteklost, imenujejo Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Sophia Loren ...

KO SE SREČAŠ S – PSIHEDELIJO

Mogoče se kaj podobnega dogaja tudi z vsečnostjo določenega tipa glasbe, ki pa ima precej manj možnosti, da bi po diktatu propagandne industrije postal univerzalen in bi človeka potegnil v platonsko zaljubljenost, kot se je dogajalo z Brižitko in ostalimi sijočimi cinemaskopskimi zvezdami mojega otroštva. Čustvena investicija v glasbo je drugačna od investicije v poster, prilepljen na steno, ali pa v obraz in telo, ki se premikata po ekranu ali platnu. In pri glasbi predznak »šala« najbrž odpade, ali pa je odpadel, saj nam je šlo pri vprašanjih, povezanih z glasbo, včasih krvavo zares.

Ko me je komad s FM-radia zagostil na tistih lesenih stopnicah v Teksasu, sem imel za sabo vsaj že desetletje dolgo razmerje s čisto določenim tipom glasbe, ki je, retrospektivno gledano, postalo moje najbolj dolgotrajno razmerje, saj me ta tip glasbe spremlja ves čas in je, v nasprotju z nekaterimi drugimi tipi (zvrstmi, žanri) popularne glasbe, od svojega začetka pa do danes konstantno imel naraščaj in se obnavljal. Včasih bolj, drugič manj. Imenuje pa se: psihedelični rock, včasih pa tudi psihedelični folk, mogoče pop – a najbolj natančna bi bila oznaka, ki vsebuje le eno besedo. Psihedelija.

S psihedelično glasbo sem se srečal, še preden sem v *Džuboksu* v tekstu o Pink Floydih prebral razlago, kaj naj bi psihedelija pomenila in bila. Definicije, ali pa avre, ki je lebdela okrog nje, se spomnim še danes: »spremenjena stanja zavesti«. Še preden bi lahko doživljata v zvezi z njo postavil v kakšen Rimbaudov sonet, rečimo tistega z naslovom »Samoglasniki«, ki govori o barvah črk: A naj bi bil črn, E bel, I rdeč, U

zelen in O moder. Ali imajo samoglasniki res barvo in kaj je razširilo zavest čudežnega dečka, da je to napisal? Nekaj, kar je bilo od nekdaj v njegovem telesu, ali nekaj, kar je bilo od nekdaj in z nečim v telo vneseno? So bila to spremenjena stanja zavesti?

S psihedelično glasbo sem se srečal, še preden smo poslušali frljenje in odmevanje in helikopterske selitve bobnov po sobi s tiste znamenite prve plošče benda Sweet Smoke in so vsi, ki so prišli na obisk ali pa na žur, vedno hoteli slišati točno to in samo to in najprej to. Z njo sem se srečal, še preden so se začele dogajati skrivnostne, a hkrati tudi tako vidne razporeditve instrumentov z določenih plošč po prostoru in čista sposobnost ločevanja zvokov in sledenja nekaterim od njih, kot bi sledili kakšnemu vonju, ki lebdí v zraku, ali pa z zaprtimi očmi kakšni barvi, ki bi vijugala po notranji strani vek. Še preden sem ob poslušanju plošč padal v tista hipnagogična stanja, kjer sem čutil, da lahko v duhu upravljam z nekimi podobami, ki so se preselile v temo in pozabo, in jih lahko brez napora kličem nazaj, jih urejam in vstopam vanje z nekakšno fizično, čisto taktilno močjo, da se mi v oči, v ušesa, v nos in po koži zlivajo vse prizme, ki so oblikovale določene trenutke v mojem življenju.

NE DO SMETI, DO BEATLOV

Tako sem si predstavljal in doživljal psihedelijo in njene zvočne učinke. Njeno širjenje zvočnega polja. Vse plasti in nanose, ki so sestavljali in oblikovali posamezne komade. Ko sem poslušal takšno glasbo, sem bil na potovanju. Ne samo da je lahko vračala izgubljenost, vodila je tudi na kraje, kjer nikoli nisem bil in kjer nikoli ne bom.

Predem sem na stopnicah v Galvestonu slišal komad, ki bo postal dolgoletna enigma, sem šel skozi različne faze, ki so me nekako usmerjale in me prepričevale, pa tudi prepričale, da je moja glasba ravno psihedelična glasba. Tema v mladinskem klubu, ki smo ga imeli v kurilnici stolpnice, in moj »pobeg« od doma z izgovorom, da nesem samo smeti v kontejner, a se z dvigalom namesto v pritličje peljem v klet in odprem najprej ena in potem še druga železna vrata in padem v mrak, ki se je mešal s svetlobo nekakšnega doma narejenega *lightshowa*, utripanjem barvnih žarnic, na gramofonu pa se vrtil prvi, peti, šesti ali pa enajsti komad z dvojnega albuma Beatlov, ki smo mu rekli *Modri album*: »Strawberry Fields Forever«, »Lucy in the Sky with Diamonds«, »A Day in the Life« – kronski dragulj psihedelične glasbe –, »Magical Mystery Tour«, ampak takrat smo imeli še vedno raje »Hey Jude«, ali pa »Back in the U.S.S.R.«, ker sta se nam zdeli manj čudni in nenavadni.

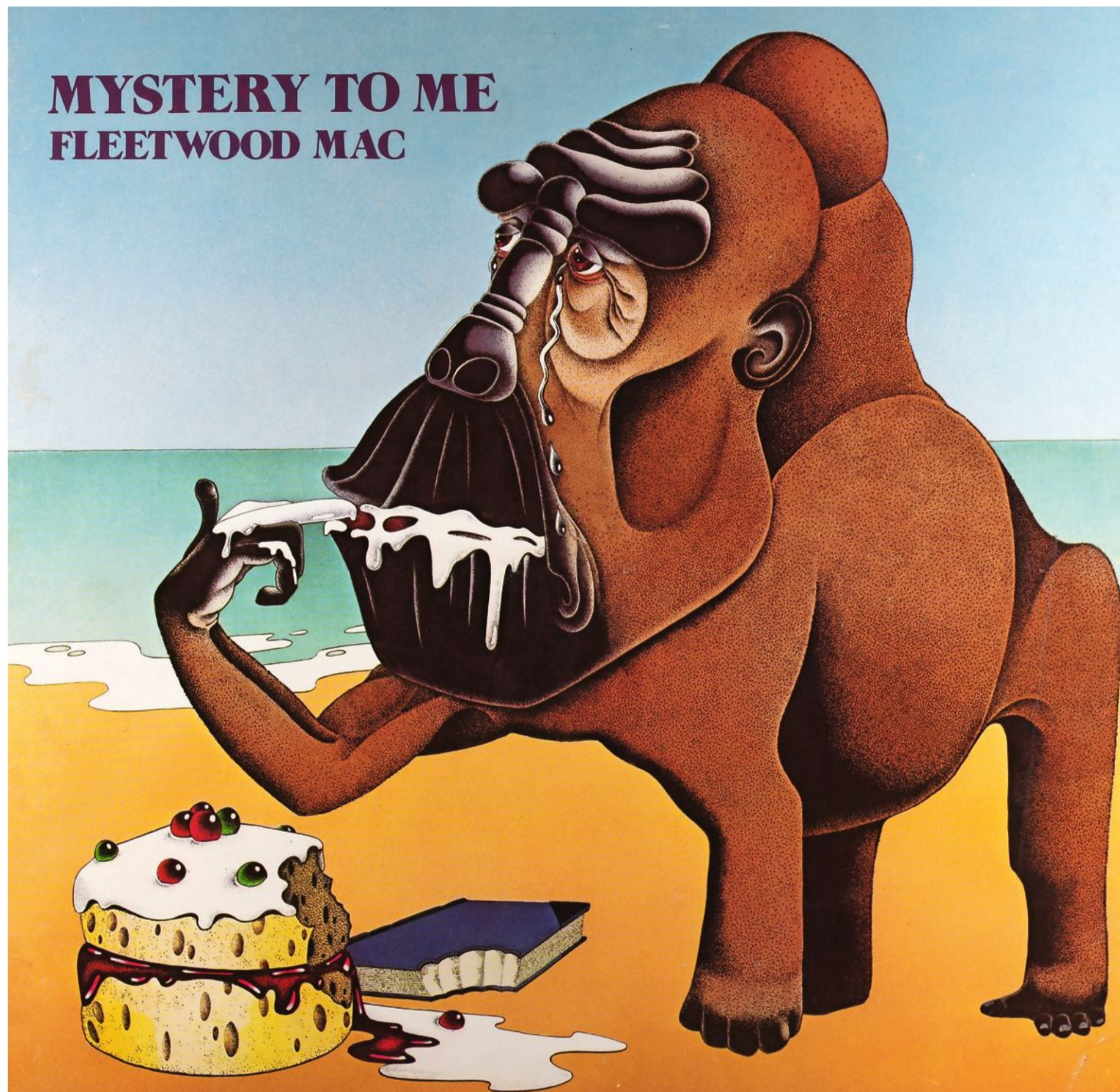
Potem Pink Floyd s prvih dveh plošč, kratke pop psihedelične norčavosti Syda Baretta z vsemi kakofonijami, živalskim vrtem zvokov in učinkov in »Interstellar Overdrive« za ultimativno vožnjo med zvezdami, pa Jefferson Airplane z belimi zajci in Alico v čudežni deželi in lesenimi ladjami in Kaukonenovo kitaro in pulzirajočim basiranjem Jacka Cassadya, The Byrds s shankar-coltraneovskim Rickenbacker zvenenjem na osmih miljah v zraku in ne nazadnje temna zvezda, ki še vedno ostaja solarna vibracija mesta na sedmih gričih in oceansko-puščavska jasnina mojih prvih ameriških ljubljencev: The Grateful Dead.

AMPAK, KDO IGRA TISTI KOMAD?

Vse to pa se je dogajalo v obdobju, ko je pank nosil naslov in ploščico z napisom »Absolutno moderno«, in vse to se je vlekle skozi leta v obliki dodajanja imen in komadov in me našlo tam, v teksaških tropih, kjer so omenjali kraj v Mehiki, na katerem lahko letiš, in je potem teklo še naprej skozi desetletja vse do Kevina Parkerja, ki je pred nekaj leti s psihedelično zvočno-svetlobno predstavo Kino Šiška za kakšni dve uri potisnil v časovno kapsulo in ga spremenil v Fillmore West, ali pa Matrix, mogoče londonski UFO.

Leta, skoraj desetletja dolgo, sem ob raznih priložnostih spraševal poznavalce in strokovnjake in eksperte za glasbo, kdo igra tisti komad. (To je bil predgoogleovski čas. Danes bi v računalnik samo vtikal kos besedila, ki sem si ga zapomnil, in nemudoma bi dobil, če se ne bi preveč zmotil, točno rešitev). Kakšna je bila glasba, verjetno nisem več točno vedel, ampak Mehika in letenje sta ostala, pa še kratek opis: lebdenje in psihedelija. A kot da bi vsi skupaj prešpricali določeno obdobje v zgodovini popularne glasbe, mi nihče ni znal in vedel odgovoriti, ali pa so imeli na razpolago premalo podatkov in informacij in moji opisi niso bili dovolj natančni.

Potem pa sem neko sobotno noč gledal televizijo, bilo je v času, ko je nacionalna televizija ob sobotah še predvajala glasbene dokumentarce, in na sporedu je bil film o bendu Fleetwood Mac. Celotna zgodba, skozi različne oči. Z vsemi vzponi in padci. Naši, ozko trboveljski Fleetwood Maci so bili zgodnji,



MYSTERY TO ME FLEETWOOD MAC

tisti, ko se Peter Green še ni zavedno izgubil na slabem tripu, ki so mu ga podtaknili sokomunardi Reinerja Langhansa in Uschi Obermaier in so Fleetwoodi igrali predvsem bluz in malo drseli v psihedelijo in igrali tudi tiste čudežne instrumentale, ki so svetili čisto čutno kot kakšna Heglova ideja in ki se jim je reklo »Albatross« in so jih v devetdesetih KLF semplali na znameniti pastoralni, dnevno zvočni plošči *Chill Out*.

MISTERIJ BOBA WESTONA

Multimilijonsko in multimilijonarsko zgodbo in stadionske koncerte smo zavračali in nad njimi vihali nosove. Kot bi šlo za kakšno težko kolaboracijo s sovražnikom, ali pa veleizdajo. Roko na srce, do današnjih dni ostaja *Rumors* ena redkih kanoničnih plošč, ki mi niso jasne. Ne vem, kolikokrat sem že poskušal in trkal na vrata in čakal, da se bo kaj zgodilo in se mi odprlo, in včasih sem že imel občutek, da se v posamičnih komadih dejansko nekaj dogaja, a se je skoraj v istem hipu dogajanje že končalo in ostal sem praznih ušes. Preveč pop? Ampak jaz imam rad pop glasbo in takšnih trapastih predsodkov brez dvoma nimam. Moja premajhna osredotočenost na besedila? Mogoče.

A kaj je bilo med slabim tripom in začetkom namakanja v velikem denarju, ni vedel nihče od nas. Ali pa je kdo vedel, a nismo vedeli, da ve, ker ga nikoli nismo vprašali. Med *Then Play on in Fleetwood Mac*, predhodnico *Rumors*, je izšlo kar nekaj plošč. Sedem, če sem natančen. Nobena sicer ni čisti biser, a na njih so tudi dobri komadi, in če bi delali selekcijo in jih izdali malo manj kot pol manj, bi se med njimi mogoče našlo in naredilo kaj, kar bi se lahko približalo rahlo obdrgnjenemu biseru.

Osnovna kreativna moč v bendu je bil takrat Bob Welch in plošče so spadale v žanr soft rocka, ki je nekako mejil na

glasbo z ameriške Zahodne obale in je bil v nekaterih odenkih in nekaterih komadih res fina in čisto resna psihedelija. Recimo: »Future Games« ali pa »Woman of the Thousand Years«, ki je ni zagrešil Welch, temveč Danny Kirwan, eden od treh sedimentov tistih pravadnih Fleetwoodov, na katere smo prisegali in so bili takrat še v bendu.

V filmu je bilo seveda govora tudi o tem obdobju in bil je nekakšen koncertni posnetek in bilo je nekaj govora o Kaliforniji, kjer je bend živel, in o psihedeliji in o psihedeličnih, *spacy* jazzovskih rifih in o obdobju tranzicije od bluz benda do benda, ki igra rock za starejše in polni stadione in ima znotrajbendovska ljubezenska razmerja. Je tiste rife igral Welch, mogoče Bob Weston? Je Weston samo soliral?

In v dokumentarcu so spustili en komad, ki me je po kitarških rifih in atmosfersko spomnil na tisto stanje na stopnicah, tisto mirovanje, da bi dosegel boljši oprijem z glasbo, a v filmu nismo prišli do kraja v Mehiki, kjer je mogoče leteti brez letal in podobnih mašin.

GORILA S PRSTI V SADNI TORTI

Dokumentarec je ponudil le nekakšen droben izsek, indic za klasično detektivsko raziskavo in preiskavo, na katero sem čisto pozabil in jo že počasi začel opuščati, saj sem obupal. Ne vem, ali je bil to že čas Googla. Verjetno ne. Naslov plošče je bil *Mystery to Me*, in to sem si zapisal ali pa zapomnil in ob naslednjem obisku Big Banga na Čopovi poiskal ploščo z ilustracijo gorile na naslovnici. Gorile, ki na peščeni plaži namaka prste v sadno torto.

Vstavili so mi jo v CD-predvajalnik in šel sem postopoma, počasi, in potem prišel do četrtega komada. Bas boben in činele; ta-ta-ta-tam, ta-ta-ta-tam. In potem naenkrat električna kitarica z vesoljskimi, skoraj jazzovskimi, psihedeličnimi rifi in

drobljenje akustične kitare in bas in dvigajoči se enakomerni zvok klaviature, ki ves čas ostane v ozadju in je skoraj neopazen, podoben kulisi, in vokal in bobnanje, ki vedno ostane enako – ta-ta-ta-tam, kot bi imeli v bendu neko super natančno, obsedeno, robotsko ritem mašino, ne pa človeka iz mesa in krvi. Ta-ta-ta-tam. Ta-ta-ta-tam. In v tekstu: dva prijatelja, ki pijeta kavo, in nekaj prileti mimo okna in je tam na trati, veliki kot polovica nogometnega igrišča, kajti nobene razlage ni, kaj lahko čutiš ali pa vidiš, če uporabljaš domišljijo, in zdi se kot sanje, kot bi te nekdo hipnotiziral, in ni nepomembno vprašati se, ali so bili oni tu in so odšli, in potem pogovor o Severni Karolini in čudnem, čudnem umetnem jezeru, ki je imelo stranice kot iz stekla ... in pod tekstom isti ritem in vesoljski rifi in večglasno petje o hipnozi in sanjah, ko pride do refrena, in potem časovna zanka pri 2:59 in prehod v 3:00 in tisti tekst, po okrušku katerega sem hotel najti izvajalca: *They say there's a place down in Mexico / Where a man can fly over mountains and hills / And he don't need an airplane or some kind of engine / And he never will* – in po skoraj dvajsetih letih sem bil spet tam, v Galvestonu, na stopnicah, ki vodijo v spodnje nadstropje in ven – v zgodnjeoktobrsko vročino Mehškega zaliva.

Najdaljše iskanje, takrat dolgo več kot tretjino mojega življenja, se je zaključilo. Tisto, kar sem iskal, se imenuje – »Hypnotized«. Veliki hit ameriškega FM-radia. Počutil sem se kot Krištof Kolumb, kot Amerigo Vespucci, kot Roald Amundsen, a hkrati tudi kot nekdo, ki bo za svoje odkritje, za svoje psihedelično razkritje, nagrajen samo v nekem poglavju sentimentalne zgodovine, ki jo z vso natančnostjo in skrbnostjo dopisuje otekli čas, kajti moje stezice se skoraj nikoli ne križajo s potmi velikega sveta.

A tudi to je bilo in je ostalo čisto dovolj. Več kot dovolj. ■

MORALNA MOČ UMETNOSTI

Middlemarch, veliki roman iz leta 1872, je danes premalo znano delo. Vsi poznajo Tolstoja, Dostojevskega, Flauberta, Jamesa in Dickensa, manj bralcev, celo tistih iz stroke, pa je seznanjenih z enako močno realistično pisavo Mary Ann Evans (1819–1880), ki je prevzela psevdonim George Eliot.

TINA VRŠČAJ

Angleška romanopiska, kritičarka, urednica in prevajalka George Eliot je živela v času vladavine kraljice Viktorije, vendar je oznaka »vodilno pero viktorijanske dobe« zanj preskromna. Jane Austen, ena njenih prednic, se s svojo posladkano *Prevzetnostjo in pristranostjo* ne more kosati z inteligentnim *Middlemarchem*. Prav tako temu romanu niti do kolen ne sežejo romani ene njenih potomk, Iris Murdoch. Murdochova je stoletje pozneje podobno kot Eliotova poskušala vzpostaviti temelje za trdna moralna načela, ki ne bi izhajala iz Boga, in se pri tem opirala na široko poznavanje tako literarne kot filozofske tradicije; a to ji je nekoliko uspelo v filozofiji, manj pa v literaturi, ki prevečkrat razkriva svoje tendenciozne kosti. Moraliziranje je v umetniškem leposlovju le redko dobro sprejeto. *Middlemarch*, ki je najboljšo delo Eliotove, sicer slovenskemu bralstvu znane po romanih *Mlin na reki Floss* in *Silas Marner*, je čudovit primer, kjer pride do popolnega zlitja etičnega in estetskega – in s tem bi se strinjal tudi nekoliko bolj načitani Harold Bloom. V svojem *Zahodnem kano*nu je med drugimi občudujočimi besedami zapisal: »Pri George Eliot se bralec sreča z moralno jasnostjo, ki ji v tako visokem leposlovju morda ni najti para.« Ne le, da nas tu nenehni moralni podton pripovedovalke, ki pripoveduje v imenu pravičnosti, nič ne žali in ne krni našega estetskega doživljanja. Zdi se celo, da ni ničesar lepšega od tega, da nam neka modra in brezmejno rahločutna oseba kar naravnost pove, kaj je lepo in prav. A ta »naravnost« in odkrito povedana pripoved je vseeno nadvse subtilna in zapletena. Prepletajo se življenjske niti različnih junakov, katerih notranjost avtorica do potankosti razčlenjuje, in njihove individualne usode se spletajo v skupnost, ki v tem romanu pridobi tudi svoje lastno življenje.

Eliotova ima prodoren vpogled v posameznika, pa naj bo to versko in filantropsko predana Dorothea, ki bi v drugačnih okoliščinah lahko bila sveta Terezija, zdravnik Lydgate, ki se žene za znanstvenimi cilji, a mu ti tragično spodletijo, brezdelna lepota Rosamond, ki ji domišljijo razvema le vzpon po družbeni lestevici, načitani Casaubon, ki vse življenje in celo poročno potovanje žrtvuje iskanju ključa vseh mitologij, ali premožni bankir Bulstrode, človek skrivnostne preteklosti in licemerske moralne držbe. Te in druge junake avtorica spremlja na njihovi poti in skrbno beleži vsako njihovo spremembo, tako da na podlagi dednih, okoljskih in psiholoških dejavnikov utemelji vsak njihov vzpon in



Mary Ann Evans (1819–1880), pisateljica, ki je ustvarjala pod psevdonimom George Eliot.

padec. Enako močna, pravzaprav genialna, je pri povezovanju teh usod in tako iz raznoterih posameznikov naslika družbo provincialnega mesteca Middlemarch v letih okrog 1830. Eno plast predstavlja realno dogajanje, drugo pa, kako ta realnost odzvanja v različnih družabnih krogih, ki radi obrekujejo, spletkarijo in prereditko pomagajo. Prihaja do zanimivih navzkrižij med tem, kako junaki vidijo sebe, in tem, kako jih vidijo drugi. Pred vsakim poglavjem stojijo še citati iz visoke literarne tradicije ali pisateljčina modra misel v verzih, ki mečejo svojevrstno luč na vse dogajanje in ga prikažejo zdaj v wordsworthovskih zdaj v biblično parabolčnih razsežnostih. Če si smem dovoliti nekaj nekorektnosti, bi preprosto rekla, da je *Middlemarch* spisan s pretanjenim ženskim občutkom za podrobnosti, ki najbolje zastopajo vso živost življenja, in z moško velikopoteznostjo, kar se tiče mogočne strukture, kakršne ne premorejo niti pisatelji Dickensovega kova.

Velik del dogajanja se vrti okrog sprejemljivega ali nesprejemljivega vedenja znotraj srednjega in višjega družbenega razreda, okrog dedovanja premoženja in (ne)primernih snubitev in porok. Poučimo se lahko o zdravstvu in politiki tistega časa. Spremljamo življenje zdravnika Lydgata, ki v podeželsko mestece pride od drugod in naleti na nepredvidljive ovire, ko skuša uveljaviti svojo zdravniško prakso in povsem nov pristop k zdravljenju; ta se od prevladujočega razlikuje po tem, da raje ne predpisuje zdravil. Dvoločna provincialna družba ga zavrača s predsodki do vsega

tujega. Lydgate, eden najbolj pokončnih in hvalevrednih mož, vse teže najde sredstva za svoje visoke cilje, povrh pa svoje življenje za vedno zveže s tovarnarjevo hčerjo, ki se izkaže za nadvse uglajeno in neznosno neobčutljivo. Dramatični Lydgatev zlom je med drugim opisan takole: »Samo tisti, ki poznajo vzvišenost intelektualnega življenja – življenja, v katerem je seme sposobno v sebi oplemenititi misel in namen –, lahko razumejo bolečino človeka, ki zapade od te spokojne dejavnosti v boj s posvetnimi nadlogami, ki ga posrka vase in mu ubija dušo.« Ta kratek opis ilustrira tudi siceršnji ton pripovedi.

Zakonsko življenje, ki je v središču pozornosti, je prikazano zares mojstrsko. Ne le zveza Lydgata in Rosamond, tako nemogoča in resnična, tudi poroka mlade idealistke Dorothee z dvajset let starejšim učenjakom Casaubonom privede do nepričakovanega, a zelo verjetnega razpleta. Od nas oddaljene družbene okoliščine, v katerih sta se morala moški in ženska drug drugemu zavezati, preden sta se zares spoznala, in se nista mogla raziti, dokler ju smrt ni ločila, so res nudile veličastno romaneskno snov. O čem je mogoče pisati danes, ko naše življenjske odločitve niso kaj dosti zvezujoče, še manj usodne? To vprašanje sem si sposodila pri Jeffreyju Eugenidesu, ki je klasično viktorijansko temo prenesel v sodobni čas v *Poročnem zapletu* (2011). Ta roman je izvrsten, vseeno pa ob primerjavi z *Middlemarchem* ostane v ozadju. Vse krivde ni mogoče pripisati pisatelju; svobodni čas je današnja mladost in njeno »parčkanje« naredil banalno.

V zaključnih akordih romana odmevajo te besede: »Poroka, ki je končni cilj toliko pripovedi, je še vedno velik začetek, tako kot je bila za Adama in Evo, ki sta medeni mesec preživela v rajskem vrtu, prvega malega pa sta imela v pustini, med trnjem in osatom.« Zato nas avtorica potem, ko se junaki srečno ali nesrečno poročijo in se roman bliža koncu, seznanja še s povzetkom njihovih prihodnjih usod. Kak drug pisatelj bi bil s tako potezo lahko smešen, v drugačni knjižni konstelaciji bi ta zaključek vse pokvaril, manj prefinjena literarna govorica tega ne bi zmogla. Toda v *Middlemarchu* ne najdem prav nobene šibke točke. Zasludila sem, da se je upodobitev družine Garthovih, zlasti očeta, zemljemera Caleba Gartha, neki

bralki zdela idealizirana. Mogoče. Toda zame je vzvišena pisava Eliotove tako prepričljiva, da ji ne morem ugovarjati. Verjamem ji vse, tudi tisto, kar zapisuje o človeški dobroti in plemenitosti. Najbrž v življenju ne srečamo ljudi brez slabosti, in smešen kljukec bi bil, kdor bi se danes lotil iskanja ljudi ponosa in časti. Toda v tem romanu živijo; ta roman ne dokazuje le njihovega takratnega obstoja, temveč njihovo možnost kadarkoli. Človeški značaji so stalnica zgodovine. Na značaj pa je mogoče tudi vplivati, še zlasti blagodejno z branjem dobre knjige.

George Eliot je v življenju ubirala pokončno in samosvojo pot. Dolga leta je srečno živela z Georgeom H. Lewisom, ki mu je posvetila *Middlemarch*. Ta moški je bil sicer poročen z drugo, od katere se ni mogel ločiti, a George in George svoje zveze nista skrivala. Zunajzakonski odnosi res niso bili povsem neobičajni, toda nezaslišano jih je bilo javno razglašati. Ob tem družbeno spotakljivem odnosu je Eliotova gojila tudi svoje lastne svobodnjaške nazore o Cerkvi. Zato jo je družba obsojala, odpovedala sta se ji celo oče in brat. Ko pa so njeni romani postali priljubljeni, cenjeni in je avtorica razkrila pravo ime za njimi, ji je bila družba za njeno »nemoralno« vedenje pripravljena pogledati skozi prste. Toda ob smrti kljub velikanskim literarnim zaslugam ni bila deležna časti, da bi jo pokopali v westminstrski opatiji.

Viktorijanska družba jo je obsojala nemoralnosti, čeprav je bila moralno stroga in samokritična. Njena pozornost do najrazličnejših literarnih likov je lahko izvirala le iz njenega človekoljubja. Nizkotnim in nedoslednim naravam je znala prisluhniti enako pozornost kot boljšim in načelnim, tako da se bralec vživi v vse enako dobro in nikogar ne obsoja. Njen blago moralistični ton neprekinjeno sveti skozi vso dolgo, zamotano, včasih osamljeno in mučno pot romana in nevsiljivo, a vendar avtoritarno nakazuje, kaj je pri kaki osebi najbolj vredno občudovanja. To je nemoteče že zaradi zgodovinske oddaljenosti. Danes so nam tedanji družbeni kodeksi manj domači in to, kaj je častivredno, kaj pa puhloglavo, še zdaleč ni samoumevno. A predvsem pripovedovalkina moralna avtoriteta pridobiva moč na podlagi polnokrvne pripovedi, ki se odvija iz klobčiča rahločutnosti. Ne domislim se nobenega drugega pisatelja, ki bi se tako elegantno, poglobljeno, dosledno in vsestransko loteval človeških oseb in njihovih odnosov. Eliotova gre pri slikanju različnih stopenj odnosa – upošteva omejitve tistega časa, ki niso dopuščale, da bi o dveh zaljubljenih neposredno razkrila kaj več od tega, da sta se poljubila – daleč, kot da njeni domišljiji nikoli ne zmanjka zaloge, njej pa ne poguma. Bralec, v katerem bo duhovna in literarna zrelost tega dela zavibrirala v vseh razsežnostih, bo navdihnen ves čas branja. Še dolgo po njem bo svoje življenje živel in presojal drugače.

Prav je, da je to veličastno delo doživelo slovenski prevod, saj je njegova skladnja precej zahtevna in ga ni lahko brati v angleščini. Sodobni prevod Mete Osredkar je odlični in založba Miš je v celoti poskrbela za popolno podobo dveh debelih knjig. Če bo Janko Kos kdaj posodabljal svoje legendarne preglede književnosti, mora vanje, če je le mogoče, vvrstiti tudi *Middlemarch* pisateljice Mary Ann Evans. Zraven bi težko dodal bolj pravšnjevo oznako, kot je: eno največjih pisateljskih peres. ■



GEORGE ELIOT
Middlemarch
Študija provincialnega življenja
PREVEDLA
META OSREDKAR
ZALOŽBA MIŠ, DOB 2015
951 STR., 65,90 €



● ● ● KNJIGA

Ko je »stvar v tajmingu«

ANDREJ E. SKUBIC: **Igre brez meja**. Založba Modrijan (zbirka Svila), Ljubljana 2015, 128 str., 12,90 €

De Gaulle je imel gotovo plemenite namene, ko je po drugi vojni lansiral tako imenovane igre brez meja, francosko-nemški projekt, ki bi združil mladež obeh držav v en sam zdrav, športno tekmovalni duh. Ideja je bila bolj daljnosežna, kot si je bilo sprva mogoče predstavljati, in kmalu je tudi pri nas postala senzacija nedeljskih malih ekranov. V duhu tedanjega (predvsem ekonomskega) optimizma, ki se je v Sloveniji gotovo povezoval tudi z obljubo evropskega članstva, so bili izzivi, s katerimi so se spopadale skupine iz različnih držav, pisani in velikopotezni. Igre brez meja so bile le del različnih znakov, ki so vzbujali občutek, da smo že »tu«, da nas mati Evropa sprejema »za svoje«, pa čeprav v vlogi večno poraženih – nekako tako kot pri Evroviziji, na kateri Slovenija nikoli ni in verjetno nikoli ne bo zmagala, se tudi pri igrah brez meja slovenska skupina nikoli ni uvrstila na vrh. Naslov nostalgичnega prizvoka dobi pri Skubicu nov, groteskno-sarkastičen pomen. »Igre«, na katerih ni nič več igrivega, se odvijajo tukaj in zdaj: ovire so v nasprotju z napihljivo plastiko za »udeležence« veliko bolj smrtonosne, besedna zveza »brez meja« pa je razumljena skrajno negativno. Boj za preživetje priseljencev, kot ga opisuje Skubic, bolj spominja na kake *Igre lakote*, le da avtorja ne zanima toliko potek boja, temveč njegove posledice. Protagonist Kastelic, Jeseničan z občutkom za dobre posle, se na jugu Italije, najverjetneje kar na Lampedusi, preživlja kot pobiralec trupel vseh tistih nesrečnikov, za katere so se evropske sanje končale, še preden bi utegnili prestopiti njene meje. Morbidno, a »stoprocentno legalno« dejavnost baje financira kar unija, ki spodbuja privatizacijo posla in s tem večja učinkovitost – tako vsaj pravi Kastelic, prvoosebni pripovedovalec, ki se skladno s skubičevsko tradicijo kmalu izkaže za ne najbolj zanesljivega ubesedovalca resničnosti. Skozi subjektivizirani diskurz protagonista ni posedovano le dogajanje, temveč tudi liki, ki zato izpadejo precej shematično. Kot običajno so pri takšnem postopku najbolj zgovorni zamolki. Iz načina, kako Kastelic obravnava svoja protežiranca, Afričanko Fowsiyo in njenega otroka, s katerima si deli stanovanje, je mogoče razbrati zadržanost, pokroviteljstvo, tudi rasizem, ki se potuhnjeno vsiljuje v razmišljanja o tem, da »v Evropo prihaja vse živo, od droge, črnega blaga do faking virusov«, medtem ko ga v resnici bolj skrbi zasluzkarska konkurenca fleksibilnejših »freeriderjev«. Za piko na i poskrbi podatek, da Kastelic emigrante, žive ali mrtve, imenuje kar »tovor«. Kasteliceva kritika dogajanja je ves čas prisotna v razliki med njegovim dojemanjem realnosti in realnostjo samo, ki se mu vselej izmuzne. Zato pa je toliko bolj očitna za bralca.

Čeprav so *Igre brez meja* v marsikaterem pogledu tipično skubičevski tekst, na nekaterih mestih spominjajo na zgodbe *Desetega decembra* Georgea Saundersa, ki so pri Modrijanu izšle prav v Skubičevem prevodu. V *Pozivu* na primer prvoosebni junak povsem neprizadeto in z veliko delovno vnemo govori o »čiščenju« in »pospravljanju« ljudi. Zdi se, da so bile *Igre brez meja* sprva zastavljene kot kratka zgodba, ki je z izidom obtičala nekje na hibridni sredini: tekst je prekratek, prezgoščen za roman in predolg za kratko zgodbo. V trenutni obliki imajo *Igre brez meja* vse potrebne nastavke dobrega teksta, a ostajajo na ravni osnutka. Pri tem ima ključno vlogo zaključek, ki to pravzaprav ni; z rokohitrsko izpeljavo avtor junaka pokoplje, ne da bi razrešil vsaj kakšno njegovo dilemo. Zgodi se brez kakršnega koli povoda, nemotivirano, hiperbolizirano, senzacionalistično – hollywoodsko. Glede na to, da se *Igre brez meja* začnejo z odlomkom iz *Pijanega čolna*, ki je ena sama simbolika, bi lahko tudi zaključek razumeli kot simbolno in upravičeno maščevanje »črne Afrike« nad »belo Evropo«. Rečeno drugače: rasistična Evropa pokopava žrtve svojega imperializma, a zato nismo potrebovali Skubica, da bi nam to znova povedal.

Čar *Iger brez meja* je v »tajmingu« – ob katerega se obregne tudi sam pripovedovalec –, ki daje tekstu zanimivo metalirerarno dimenzijo. Napaja se iz dejstva, da se zgodba odvija tukaj in zdaj, čisto blizu nas, da je tako rekoč predvsem kritično slikanje nekega družbenega fenomena (o katerem se je Skubic, kot je razbrati iz teksta, temeljito pozanimal), v katerega pa se vsaj pripovedovalec noče in ne more spuščati brez ciničnega razmišljanja o tem, kaj vse je subvencionirano iz evropskih sredstev, medtem ko ostajajo žrtve še naprej neme. Nasploh gre še za en primer dobre ideje z neposrečeno izpeljavo. Morda pa gre preprosto za inherentno pravilo igre kot take: bolj se bliža koncu, bolj so liki upehani in bolj zgodbi zmanjkuje sape. Dokler vse skupaj ne klecne. **ANA GERŠAK**



Andrej E. Skubic

● ● ● KNJIGA

Kaj pr'čakujete od star'ga pesnika?

IZTOK OSOJNIK: **Kosovel in sedem palčkov: arhaične pesmi**. Spremljena beseda Taja Kramberger. KUD Police Dubove in Modro-bela ptica, Ljubljana 2015, 114 str., 19,90 €

Iztok Osojnik je v svoji novi zbirki tako z naslovom kot s podnaslovom in naslovnico začrtal (večinoma) samoironično in (praviloma) medbesedilno naravnost svoje poezije; ta je poznavalcem bržčas že znana iz njegovega dosedanega opusa, vendar je zanimivo spremljati, kako se iz zbirke v zbirko širi in nadgrajuje. Samoironija doseže vrhunec proti koncu zbirke, ko pesnik, sicer po izobrazbi komparativist in doktor zgodovinske antropologije, zapiše verz: »ČE JE ČLOVEK PREVEČ PAMETEN / JE NJEGOVA POEZIJA ZANDREK.« Naslovnica s polovico (mlajšega) Osojnika in polovico Kosovela, pod njima pa N. N., ki s prekritim obrazom tipka SMS, je pravzaprav takisto pesem zase, neke vrste likovna pesem, programski uvod v knjigo, hkrati pa nenavadno cajtgajstovska ponazoritev mentalitete vsakdana v odnosu do poezije in kako lahko ta tudi interagira z bolj prozaičnimi vsakdanjimi opravki dandanašnjika. Osojnik s cajtgajstom sicer nikoli ni imel težav, z njim se je vedno odlično razumel, v popotniški ali svetovljanski preobleki; obe sta se na neki točki vedno srečali, in to skoraj nikoli brez angažiranosti, ki pa se ni izkazovala s parolami ali pamfleti, pač pa z dobro premišljeno (satirično ali ne) medbesedilno in/ali angažirano ostjo, pri čemer smo nekako zaključili krog: pridemo do zbirke *Kosovel in sedem palčkov*. Demitologiziranje sveta in debeatifikacija vsakdana in njegovih »presežkov« že dolgo nista bila tako zabavna in zaskrbljujoča hkrati: zabavna zato, ker je Osojnik jezikovno neverjetno žmohten; zaskrbljujoča zato, ker je v ozadju tega pisanja ves čas zavedanje dejanskega stanja, kar se pokaže zlasti na koncu z najbolj »tu-in-zdajšnjim« Osojnikovim pesniškim razmišljanjem.

V novo zbirko je vpeljal nekoliko svojstveno zunanjeformalno jezikovno govorico in ob bolj »knjižna« jezikovna razmišljanja postavil pogovorni jezik. Čeravno znotraj posamezne pesmi prvo redko (ali sploh ne) posega v drugo, je izmenjava enega in drugega točno to, kar nakazuje naslovnica: hkrati dobimo Kosovela in sedem palčkov; če se tudi vam zdi, da je zlato že zdavnaj gnoj in ob tem še vsak dan bolj verjamete v to, da je vsakdan, skozi katerega se sprehajamo že skorajda po inerciji, nekaj, kar bi lahko pobrali iz Grimma, pa bi ta kljub temu začudeno zmigal z glavo.

Najbolj (samo)ironičen zna biti podnaslov: arhaične pesmi, čeravno dobro vemo, kaj je Osojnik imel v mislih. A pustimo kako stikalo še nedotaknjeno. Osojnik se v svojih arhaičnih pesmih že na začetku sklicuje na mlado pesniško generacijo, na tisto frakcijo, ki se ji poza ne zdi najboljša obramba pred tem, da sebe ne bi jemala tako smrtno resno. Hkrati pa se napetost ves čas stopnjuje, dokler se ne izkaže: zbirka se zdi kot dolga pesnitev, razdeljena na poglavja, s kulminacijo v zadnjem, naslovljenem *Smrt neoliberalizma*, in znotraj njega v podpoglavju, dolgi pesmi *no pasaran 2* (pesem z demonstracij 8. 2. 2013), ki je mala čitanka posodobljenega bitniškega čutenja, tistega najboljšega dela, kjer se samoironija za hipce umakne in se srečata poezija in protest, medbesedilnost in zgodovina, ironija in spoznanje, da je beseda še vedno sredstvo. »Down in the hole«, kot bi rekel Waits, a naj bo tam vsaj pestro, čeprav, zlasti v tem zapiku zbirke, z znano dvatisočinvečletno zgodovino zamejeno, v različna kronistična pisala namočeno, pretresljivo in prav nič zabavno. In ilustracija: 1) »nemiren člouk jo maha po cest / jes, detačment, zelo v redu, člouk sicer pogreša strast / ampak tud mrcvarjenja ni in laži videš za koga gre ali za koga je šlo /.../« in 2) »ampak stroj smrti ni buldožer, ki ga vozi šofer / stroj smrti je šofer, ki ga vozi buldožer /.../ spomnite se, no pasaran, ni govora, slišite /.../« Kaj torej pr'čakujemo od star'ga pesnika? No, kaj pravite? **MATEJ KRAJNC**



Iztok Osojnik

FOTO IGOR MODIČ

V čakalnici zgodovine

Tovarišice in tovariši, mednarodna situacija se zaostrojuje!

Klišejski partijski nagovor v kateremkoli danem trenutku hladne vojne. Vendar se kljub neskončnemu rožljanju z orožjem, tudi in predvsem jedrskim, med ZDA in Sovjetsko zvezo nikoli ni zares vnel odprt spopad. Vojn in vojaških spopadov »drugega reda«, od korejske prek vietnamske do afganistanske vojne, sicer ni manjkalo. A zlovešča in dobesedno nora doktrina MAD (*mutually assured destruction*, tj. vzajemno zagotovljeno uničenje) se vseeno ni uresničila. Blokavska delitev sveta na vzhod in zahod, ob njej pa še pogosto odločujoči blok neuvrščenih, je z vidika svetovne geopolitike predstavljala določeno predvidljivost.

Tovrstne stabilnosti danes enostavno ni več. Zdi se, da relativno geopolitično ravnotežje, vsaj kar se tiče velesil (periferija je tako ali tako njihova kolateralna žrtev), obstaja le v obdobjih, ko je na delu doktrina MAD. Takrat, ko je razmerje sil tako izenačeno, da lahko vpletene strani z njegovim izzivanjem več izgubijo kot pridobijo. Za primer tovrstne, koncertne uglašenosti med velesilami se običajno jemlje stoletje od konca napoleonskih vojn do začetka prve svetovne vojne. Ob tem se priročno pozablja na »periferne« konflikte, kot je bila krimska vojna ali pa balkanski vojni in druge. Podobno kot takrat, ko se govori o tem, da od konca druge svetovne



ANEJ KORSIKA

FAŠIZEM JE KOT SIRENA, KI NAGOVORI IN ZAPELJE POSAMEZNIKOVO NEZAVEDNO. VSE TISTO, KAR JE ŽE V NJEM, IZVABI NA PLAN IN NAREDI ZA LEGITIMNO, CELO ČASTNO POLITIČNO POSLANSTVO.

vojne v Evropi ni bilo vojne, in pri tem arogantno pomete pod preprogo krvavi razpad Jugoslavije. Mir in geopolitična stabilnost sta tako zelo relativna pojma. Četudi bi po vsem svetu divjala vojna in bi bile zahodne metropole varne, bi bilo to obdobje miru. Sicer pa, mar ni to že tako ali tako realnost našega sveta?

Naredimo miselni eksperiment in si zamislimo, da bi bližnjevzhodne in severnoafriške države, ki so danes v vojni, bile zahodnoevropske. Da bi bila Libija Nemčija, Sirija Francija in Irak Velika Britanija. Da te tri države ne bi bile samo v vojnah s samimi seboj, ampak da bi druga drugi napovedale vojno. To se je v 20. stoletju zgodilo dvakrat. Leta 1914, ko se je začela prva svetovna vojna, in leta 1939, ko se je začela druga. V primeru zadnje je bila najprej žrtvovana še Češka; vse za to, da je lahko takratni angleški premier na predvečer največje morije mahal s papirjem, ki naj bi zagotavljal – mir za naš čas.

Velesile so se pripravljene odreči marsičemu in žrtvovati veliko manjših držav, preden tovrstnih tamponskih območij naposled zmanjka in pride do odkritega in neposrednega spopada med njimi. Živimo torej v geopolitično neuravnoteženem svetu. V resnici lahko o tovrstni neuravnoteženosti govorimo že vse od padca vzhodnega bloka. Nekje od padca berlinskega zidu do padca svetovnega trgovinskega centra se je morda res zdelo, da so ZDA nedotakljivi svetovni hegemon. A 11. septembra je bilo te nadvlade tako simbolno kot faktično konec. To je bilo prvo dejanje drame, v kateri živimo še danes in ji za zdaj ni videti konca.

Naslednji dogodek, ki je zelo jasno pokazal, da ZDA *et co.* niso več *the only game in town*, je bila finančna kriza. Tako v ZDA kot v EU smo čutili najhujše posledice, v primeru zadnje se je reč prelila še v dolžniško krizo znotraj evroobmočja in še dodatno zaostriža že tako velike razlike med evropskimi državami. Podobno kot z zgoraj omenjenim pogledom na vojno in mir, evropocentrizem ni zatajil tudi v primeru ekonomske krize (pozneje pa tudi begunske krize). Šele ko se je finančna kriza začela dogajati v Evropi, se je *zares* začela dogajati. Vsaj v glavah Evropejcev. A da Evropa že dolgo ni več nič posebnega, je najlepše dokazala *trojka*. Tako kot некоč od južnoameriških, afriških in azijskih držav, je Mednarodni denarni sklad, tokrat skupaj z Evropsko komisijo in Evropsko centralno banko,

od držav, kot so Grčija, Irska, Portugalska in druge, zahteval programe strukturnih reform. Podobnih reform, s katerimi je pred več kot dvajsetimi leti pogojeval tudi posojila Jugoslaviji. Tako kot je bilo tovrstno ekonomsko nasilništvo (strogi varčevalni ukrepi, rezanje socialnih storitev, nižanje plač ...) takrat voda na nacionalistične mline, so varčevalni ukrepi in kriza na splošno tudi danes plodna tla za razraščanje skrajno nacionalističnih, tudi odkrito fašističnih pobud.

Fašizem je pač vedno bil reševanje krize z drugimi sredstvi. Zlata zora v Grčiji, Svoboda v Ukrajini, Jobbik na Madžarskem, Odinovi vojščaki na Finskem ... so njegovi izrazi v 21. stoletju. Begunska kriza (ponovno, kriza je postala še, ko je dosegla prag Evrope!) se v to zloveščo enačbo »odlično« umešča. Begunec je zapolnil strukturno mesto omnipotentnega »velikega drugačnega«, v katerega je mogoče investirati vse, tudi povsem medsebojno izključujoče se fantazme.

Seveda je mogoče in potrebno opozarjati in razsvetljevati z dejstvi. Tako je celo klasično glasilo liberalnega kapitalizma, *The Economist*, interveniralo s statistiko, da je bilo od 750.000 beguncev, ki so se od 11. septembra 2001 preselili v ZDA, natanko 0 (nič!) aretiranih zaradi terorizma. Ampak ta bitka je vsaj jalova, če ne že vnaprej izgubljena. Človek pač ni zgolj racionalno bitje, v vsakomur se skriva še vse kaj drugačna racionalnost. Tisti, večji del duševne ledene gore, ki se skriva pod gladino – nezavedno. Travme, frustracije, sanje, poželenja, fantazme, celotno duševno kraljestvo, ki naddoloča naše zavedno, to je resnični motor našega delovanja. Mahanje s statistiko ali pa z mirom za naš čas je z vidika nezavednega le slaba šala. Taka, ki je v posmeh le sama sebi.

Psihoanaliza je sposobna, kot je prvi pokazal Freud, zgrabiti racionalno jedro sprva še tako iracionalnega psihičnega pojava. Tovrstna psihična forenzika je naposled tudi nujni pogoj ozdravitve. Šele ko posameznik svojo travmo spozna, jo lahko začne čustveno predelovati – in posledično preoblikuje svoje vsakodnevno ravnanje.

Fašizem tako ni samo politični pojav, ampak so nastavki zanj vgrajeni tudi v psihični aparat vsakogar izmed nas. Lep primer tega je npr. strip *Maus*, kjer avtoritarni in tiranski oče sinu razlaga svojo izkušnjo holokavsta. Skozi branje postane jasno, da bi v kanček drugačnih okoliščinah miš zlahka postala mačka oziroma plen plenilec. Nič inherentno dobrega ni v očetu, prav nikakršnega izpričanega antifašizma, zgolj naključje je hotelo, da je končal na eni strani bodoče žice in ne na drugi.

Ko stvar zastavimo tako, fašizma ne relativiziramo, ampak ga lahko šele zares zgrabimo v vsej njegovi razsežnosti, kompleksnosti in tudi trdovratnosti. S tega vidika postane jasno, da bo na svetu obstajal fašizem, dokler bodo zanj obstajali in se reproducirali pogoji. Političnoekonomski pogoji so zgolj ena stran enačbe, da stvar zares zaživi, mora biti na drugi strani tudi ustrezna osebnostna struktura. Upam si trditi celo, da je fašizem na koncu dneva nujno (tudi) nevrotična izbira. Je izbira, ki, naj bo z vidika civilizacijskega napredka še tako iracionalna in zavržena, ima neko svojo notranjo logiko. Fašizem je kot sirena, ki nagovori in zapelje posameznikovo nezavedno. Vse tisto, kar je že v njem, izvabi na plan in naredi za legitimno, celo častno politično poslanstvo.

Zatrjevanje *nikoli več*, ki naj bi na veke vekov zapečatilo pandorino skrinjo fašizma, je zato spet jalovo početje. Bitka se namreč ne odvija le na ravni zavednega, temveč predvsem na ravni nezavednega. In medtem ko se spominjamo bitk druge svetovne vojne in obeležujemo dan spomina na holokavst, se nam fašizem ponovno razrašča pred nosom. Kriza, v kateri živimo, zato še zdaleč ni dosegla svojega dna in vedno očitneje postaja, da njeno »reševanje« in »rešitelji« še kako spominjajo na tiste v tridesetih letih 20. stoletja.

Težko, v resnici nemogoče je predvideti kaj več, vendar pa je nekaj gotovo: svet, ki bo izšel iz te krize, bo drugačen, v njem po več stoletjih Evropa in ZDA več ne bosta središče sveta. Na oder zgodovine prihajajo – v resnici se nanj vračajo – drugi igralci, ki bodo krojili usodo 21. stoletja. Evropski obrat v fašizem ne more v svetovnem merilu več ničesar spremeniti, vsekakor pa mu bo in mu že uspeva greniti življenja ljudem doma in tistim iz evropske sosesčine.

Če sem že začel, lahko tudi zaključim s klišejским partijskim nagovorom: »Tovarišice in tovariši, res je, mednarodna situacija se zaostrojuje, a znotraj nje, naj bodo obeti še tako črni, se skrivajo tudi možnosti za izgradnjo resnično novega sveta. In to je priložnost, ki je ne gre zamuditi.« ■

pogledi

naslednja številka izide
24. februarja 2016

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si ali narocnine@delo.si