

P R O B L E M I

Inimprimabilia

Jani Kovačič, prva objava

Godba — Jazz

Uroš Mahkovec, Rože za Alberta

Aldo in Paolo Gianolio, Govorimo o plošči

Njok

Peter Barbarič, Pripombe k prevratni "Disco" dobi

Srečko Fišer, Rok en rol v vsako slovensko glavo I.

Bojan Baskar, Črn Jazz

Godba — rock

Darko Štrajn, Nacionalna psihoza spričo rocka

Ludvik Lewin — Jean Dominique Brierre, Punkitudes

Ljubljana je zaspala — dokumenti

Masovna kultura

H. M. Enzensberger, Lepljenka na temo množičnih medijev

Šolstvo

Robert Susič, Studere

France Križanič, Po predalih in po koših

J. L. Schefer, Katera govorica

In Memoriam

Rastko Močnik, "Der Wolfsmann"

Tegobe našega vsakdana

Bojan Baskar, Lovska latinščina

Dušanka Škulj, Meteorološki odgovor na vprašanje razlik v barvi kože

Poročila

Catherine Clément, Sigmund? Ostal je v avli hotela Iberia

Rastko Močnik, Parva asinaria

ŠTEVILKA 196 (3, 1980), LETNIK XVIII

P R O B L E M I

Uredništvo: Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Rado Riha, Miran Božovič, Ervin Hladnik, Darko Štrajn, Jure Mikuž, Matjaž Hanžek, Miha Avanzo, Denis Poniž, Marjan Pungartnik, Drago Jančar, Drago Bajt. Glavni in odgovorni urednik: Slavoj Žižek.

Svet revije: Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Jože Vogrinc, Vojo Likar, Matjaž Hanžek, Denis Poniž, Taras Kermauner, Emil Filipčič, Tine Hribar, Dimitrij Rupel, Niko Grafenauer (delegati sodelavcev revije); Marko Kerševan, Sonja Lokar, Andrej Ule, Miha Avanzo, Tomaž Kšela, Mile Vreg, Dušan Skupek, Sandi Ravnikar, Boris Dolničar, Jože Osterman, Drago Zajc (delegati širše družbene skupnosti). Predsednik sveta: Tomaž Kšela.

To številko sta uredila Ervin Hladnik in Uroš Mahkovec.

Tekoči račun: 50101-678-48982, z oznako: za Probleme. Letna naročnina 100 din, za tujino dvojno. Izdajatelj RK ZSMS. Tisk: Partizanska knjiga, TOZD grafična dejavnost.

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije; po sklepu Republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/74 z dne 14. 3. 1974 je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

Uredništvo začasno sprejema sodelavce na Starem trgu 21 (prostori ŠKUC-a) vsak torek in četrtek med 13. in 15. uro.

Cena te številke 20 din.

Danes bom vrgel žogo z naše stolpnice.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes ravno tako.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Tudi danes.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Ravno tako tudi danes.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Tudi danes.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes tudi.

Danes bom žoga.



Vsako jutro megla vsaj do kolen
vozim hitro, da ne zamudim
ampak v takih urah na biciklu zebe!

Poganjam pedala in mislim na nič
levo ali desno zapoje kakšen ptič
v možganih kljuje v službo moraš!

Človek se je razvil zaradi dela
a ne iz nuje do jela!

Moja žena ni ne princesa, ne lepotica
ima podplute oči in bleda lica
a z denarjem, no ja, še kar zvozi.

Dela kot čistilka vse popoldneve
pretegne se za tiste pejneze
vem da se sprašuje, a kaj ko mora!

Človek se je razvil zaradi dela
a ne iz nuje do jela!

Že tolikokrat sem govoril
ljudem, ki imajo avtomobil
nikoli nisem nič dobil
a tudi nič nisem zgubil
- a otroci - rasejo!

Otroci se cel dan s smetmi igrajo
med zarjavelimi štedilniki in drugo šaro
naj se naučijo - saj bodo nekoč veliki!

Včasih se mi zdi, da so otroci zato
da ti lažje tiščijo k tlom glavo
kaj morem? - a kaj so mali krivi?

Človek se je razvil zaradi dela
a ne iz nuje do jela!

In včasih se mi zdi da vse vem
a vendar ne razrešim niti en problem
tega ne razumem - ampak tako je.

Tekoči trak po cele dneve brni
čutim kako mi teče čez kosti
vem le to, da sem tega navajan!

Človek se je razvil zaradi dela
a ne iz nuje do jela!

Škoflca (jest grem gor na....)

Jest grem gor na Škoflco
da ne bom več piu
Jest grem gor na Škoflco
da ne bom koğa ubiu
Jest grem gor na Škoflco
čeprav sem tam že biu

Tem bom lahko lahko mirno spau
vsi bodo prjazni z mano č' bom kozlau
in ko bom domov pr'šeu
bom končno svoje otroke lohk pr'šteu

Jest grem gor na Škoflco
da ne bom več piu
Jest grem gor na Škoflco
da ne bom koğa ubiu
Jest grem gor na Škoflco
čeprav sem tam že biu

Doktor pravi da imam Delirium Tremens
ampak jest nism najdu nč družga razen
bolh in uši
ampak te mam že cël' živlene in to men nč nevarn ni!

Jest grem gor na Škoflco
čeprav sem tam že biu
Jest grem gor na Škoflco
da ne bom koğa ubiu
Jest grem gor na Škoflco
da bom potem spet v miru

Škoflca

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first four staves contain the main melody with chord symbols: C, C6, C7, C6, C, C6, C7, C6, F, F6, F7, F6, C, C6, C7, C6, C, C6, C7, C6, G, G6, G7, G6, G, G6, G7, G6. The fifth staff contains the final notes: C, C6, C7, C6, C, followed by a double bar line. To the right of the fifth staff is a hand-drawn illustration of a bottle with a stick figure inside, and three glasses of different shapes and sizes.



Sredi polja rdeč mak spi -
tank preko oblakov žita drvi.

Morda nekje v zavesti poti
znojni voli bodo strli vezi!

Rad bi vedel
zakaj je pesem lajdra?

Na bregu utopljenec leži,
kaj je videl, ko je imel še oči?

Je videl mene in tebe in njo -
na razpelu zabite z lažjo?

Rad bi vedel
zakaj je pesem lajdra?

Sem obsojen, obsojen na to -
na svoj glas in na svojo zemljo.

Vse ostalo, ostalo sem jaz
hočem da obrodim vsaj klas!

Rad bi vedel
zakaj je pesem lajdra?

Poln nahrbtnik otroških rok
so nam dali, dali na pot.

Vse ostalo nekje leži,
skloni se poglej v dlani!

Rad bi vedel
zakaj je pesem lajdra?

Jarem naložil si si sam,
krivil si druge, vpil zaman!

Dvigni, dvigni razcvelo roko!
Udari! Rdeče! Zamajal se bo!

Sredi polja se rdeč mak zbudi!

Takrat bom vedel
čeprav je pesem lajdra!

Lojze je delavec
 a srce ima na desni.
 Zaprošil socialno
 da bi ga na levo premaknili!

"ou, ou, ou
 srce ima na desni"

Že dolga leta v postelji
 le na levi strani leži.
 Morda pa bo srce
 na levo samo zdrknilo?

"ou, ou, ou
 srce ima na desni"

Po sklepu komisije za
 Ideološka vprašanja:
 Se mora operacija nujno
 izvršiti!

"ou, ou, ou
 srce ima na desni"

Handwritten musical score for the song "Lojze je delavec". The score is written on three staves in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written with eighth and quarter notes. The second staff contains the bass line with various chords including F#m7, H7, C7, Gm7/B, B, B+, G, and G7/F#. The third staff continues the bass line with chords C7, Gm7/B, B, B+, G, G7, and G7+. There are some scribbles and corrections in the third staff, including a circled 'o' and some illegible markings. The score ends with a double bar line and a final chord of G7+.

Sleherno noč
gledam u strop
pa s'misl: Prmejduš fant, nimaš sreče!

Že u osnovn šol sm bejžu od doma, mau so me pretepal. Sej ni blo tko slab, dobr pa tuđ ne, verjemte! Socialna delavka pa kr furt na furt k nam. Sej je bla kr fejst baba, sam kva k' je delala sam 48 ur na teden, jest sm biu pa baraba tuđ ub nedelah.
Ziher sm biu nor
d'sem se rodiu
č'prov je to ena'zmed redkih stvari za ktero nisem nič kriv zdej pa moj nebo rešetke ma.

Tko ponoč
gledam u strop
pa s'pravm: fant, nimaš sreče!

Enkrat sm hotu sladoled pa take fine reči, doma je bil itak sam krmpir pa fržol. Sošolk sm pajznu dnarnco, pa so me dubl, jasn! Pol pa tuđ k nism nč naredu so me dubl. Se m'zdi da ravn zard tega. Pa ponavlu sm mal, pa so me dal u dom. Tam so bli šele stosi. Kva b'govoru b'predolg trajal. No ja, postal sm drajer. Pa k'sm pršu dam, so m'fantje rekel: "Dej ti s'foha pejt z nam, bomo kej zaslužl!" Dolgcajt je bil pa sm šu. Pa so sam mene ujel.
Mat sm biu nor
k'sm se rodil
pa č'prov za to čist nč nism kriv
Zdej pa že usak oblak rešetke ma!

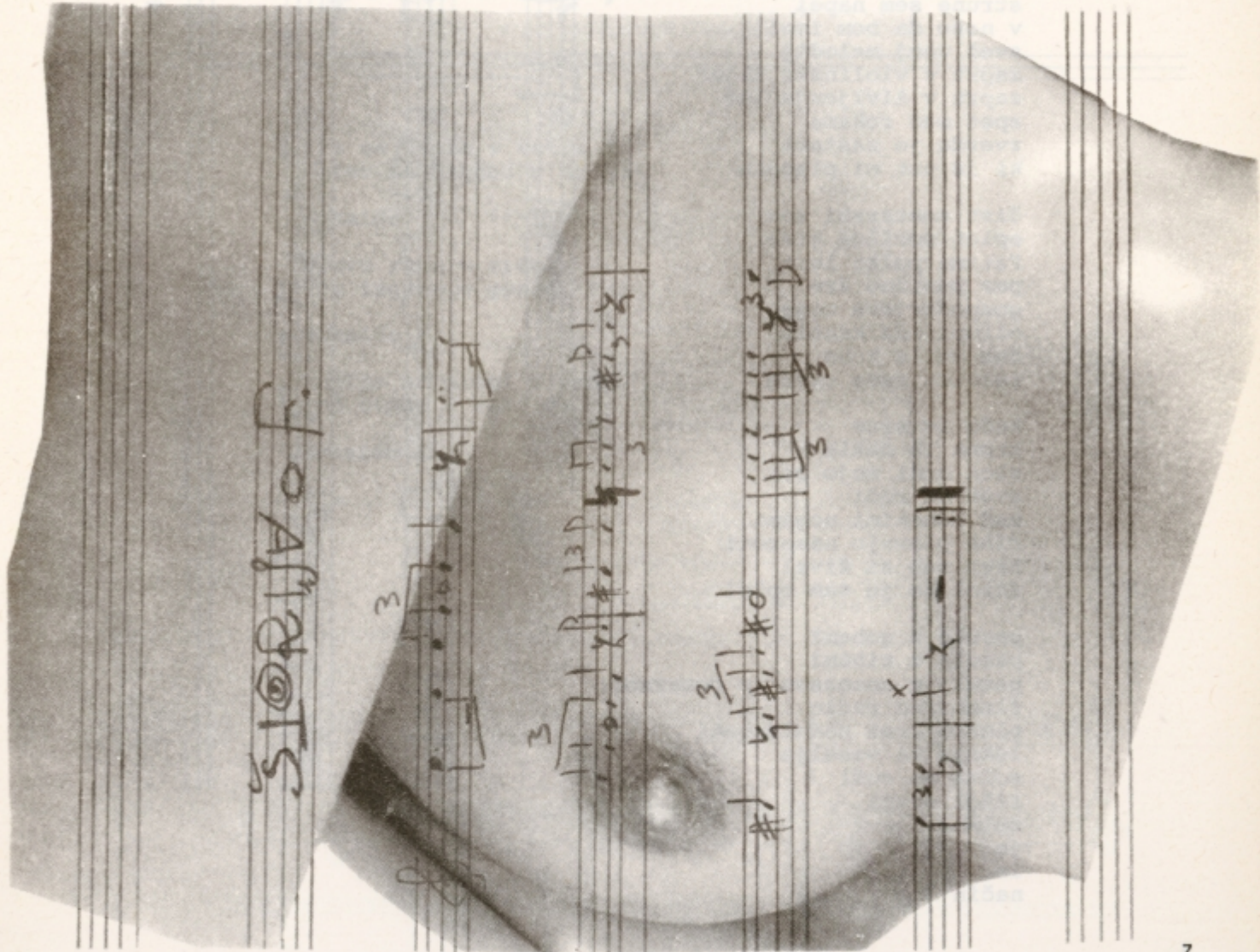
Vsako noč
bulm u strop
pa s'rečem: Matr, nimam sreče!

Pa sm biu zuni, pa nism teku u tapravo smer, pa sm biu spet not. Siten je na tem pograd. Tuki not pa sama golazn! Mamu par ta toplih. Ma ta bi use prodal: majko, prjatla, ma use, use za mau večjo porcijo al'pa za novo rt! Na drugi stran so pa tuđ zaprt, sam drgačne uniforme majo .. Kva veš kak'jim je? Doma ma tečno babo al nima stanvajna, pa še kolca se mu če kakš'n naš vn pride. Ampak vseen se mi zdi
Ziher sm biu nor
k'sm se rodiu
u taki bogi revn familiji
zdej pa že vsak tič rešetke ma!

In tko ponoč
bulm u strop
pa s'pravm: Prmejduš fant, nimaš sreče!

Mogoče sm pa čist u redu - sam nimam sreče. Zdele bi lohka sedu nekje ob morju ... takole pod marelo ... z mrzlim pirom u rok ... sonce sije ... plaža ... nkjer nbene mreže ... babnce v bikinkah; baje so zdej clo zgori brez - č'me ne nategujejo, kva veš? Zvečer b'se s k'kšno zmenu, pa mau ples, pa bi k'kšno mau povalu, pa tak. Nč posebnga. Dons pa vse škriple, a so usi na morju?

Jest res nisem kriv
da sm se tko rodil
u taki bogi revn familiji
zdej pa že vsaka misel rešetke ma!



zasadil sem fižol
zrasel je do neba
z oblaki je sonce skalil
zlezel sem na oblak
zlezel sem na korak
zlezel sem v nebo
zemlja je kovačev pet
na moji dlani

moja glava sonce je
namesto sonca luknja zre
zlezel sem skozi nebo
glavo sem pustil
metuljem za vrč goljiv
zataknil sem jo za fižol
fižol sem vtaknil za uho
uho sem vtaknil pod nogo

strune sem napel
v nosu da bom imel
svež vonj melodij
zaprt v violinski ključ
zaprt v življenja luč
spet med rokama
zvezda je zastava
ki iz ust mi plapola

čist smetarski voz
oplet morilca grob
Fatima polko igra
pes ponižno žre
gospodarjeve noge
olimpijada kratic
čez gnile zobe
resnica sama zavre

kača in srce
krona in dekle
slon hodi moja pot
svet se rodi
med ženskimi nogami
ribe plavajo nasproti
brez zob si živel
fižol se je sam oplel

pasulj z gobami
pasulj z ribami
pasulj z ananasem in pomarančo
flambiran radio
plošča brez nedolžnosti
luknja za veselje
solza se suši
fižol oveni
zelena
je
le
način



trs se nagne v vetru
veter se izgubi v trsju

Hokaido

Drevo rase v vrtu
vrt izgine v gozdu

Hokaido

kaplja se utopi v vrču
vrč utone v reki

Hokaido

VESELI PEJSAŽI SEBIČNOSTI

Živim v mestu
poleg vseh teh vrat
Živim v mestu
na trgih, izložbah in treh vhodih
Strah je najboljša ključavnica
ki redko spusti

Nikdar nisem rekel
da sem edini
Nikdar nisem rekel
da sem enkrat
Samo rekel sem da vem
da je večna luč navadna sveča

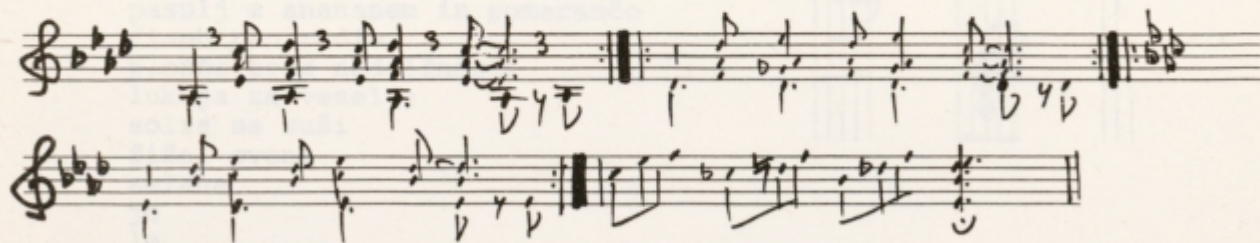
Ne potrebujem Platona
da me opraviči
Ne potrebujem policije
da me pohvali
Hočem le, da me tvoja ušesa
ne zataje

Veseli pejsaži sebičnosti
grede na trg na obeh straneh
Stojnice so obložene, nekje zavese so spuščene
mogoče iz sramu?
Toliko jih je
imunih

Moja mati je pridigar
govori s pozabo
Moj oče je pijanec
nategnil je že vse besede
Meni je ostala le roka
da maham z njo v odzdrav

Plešasta cesarica Nemčije
z žaganjem napolnjen brat
Mehanične čebele
s pljučnimi mehurčki zadelan vrat
Ko se zadušiš
te duše ostalih včasih spuste

Revolucija in Rock'n'Roll
punčki za na stol
Hefajst in srp
izgubil sem svoje modre semiš čevlje
Prvič: za denar
drugič: za predstavo



Papirnata ideologija poti
bog je pisalni stroj
Zdravljenje je relativno
zdravje še bolj
V najnovejšem porno-filmu
zvezdi: Julia in Frankenstein

Povedal sem vam že
da je strah najboljša ključavnica
Še celo navadna vžigalica
predolgo gori, če se ti mudi
Che je strgal zaveso
Hamlet le svojo rit

Za najnovejši magnetofon
marsikdo proda jajca
Za najnovejši stratoskop
marsikdo poda glavo
Lahko je vladati deželi
deželi balonov

Kralj in kraj smeti sedi
in je olupke banan
Čaka na vezirje
in tovornjake darov
Milo je desident
sveta strahov

Nikdar ni bila svetloba bolj boleča
in sončna očala cenejša
Nikdar nisem rekel
da sem edini
Samo rekel sem, da vem:
da je večna luč navadna sveča

Zjutraj pripelje smetarski voz,
v plastični vrečki je otrok,
koliko gorja gre z njim -
to ve edino dim.

Detomor je kazniv,
bo sedel kdor ga je naredil?
Kaj pa vi, ki obsojate,
obraz pred ogledalom skrivate.

(
Otroci samohranilk so pokvarjeni,
otroci samohranilk so pokvarjeni!

V sobi ob oknu sedi,
plete otroku, ki ga še ni.
Da bi pletilka bila le zato,
da se plete deci jopico!

(
Otroci samohranilk so pokvarjeni!

Sanja ji je bilo ime,
mogoče res, mogoče ne.
Imela je le petnajst let,
ko so izgubili za njo vsako sled.

Včeraj gasilci v vodi so našli
truplo v njem trupelci,
imela je le petnajst let -
mladost njena - črn cvet.

Ne lažite prestrašili ste jo.
Z blatom zamazali nje oko,
zaprli ste ji vse poti
in zdaj lahko govorite mi:

(
Otroci samohranilk so pokvarjeni!

Včasih so nezakonski bili,
danes so samohranilniški.
Kaj to pomaga materi?
saj z imenom ne spremeniš stvari.

(
Otroci samohranilk so pokvarjeni,
otroci samohranilk so pokvarjeni!

Pravljica

Nekoč davno sta živela za 9 gorami, 9 gozdovi in 5 bifeji
očka in mamica s svojim otrokom in ambicijami!

Vsak dan so kazali album svoj:

GLAVA FAMILIJE: na konju, na tanku, s puško,
na delovni akciji, na proslavi,
zraven vikenda, zraven poštarja,
v pisarni

R.:Hladilnik je moja mati
moj oče je televizor!

Nisem razvit da bi bil športnik
Nisem zvit da bi bil politik
Neznam streljat da bi bil lovec
Neznam golfat da bi bil trgovec
Nisem lep da bi bil igralec
Neznam tipkat da bi bil ekonomski tehnik
Ne znam krasti da bi bil tat
Ne znam pizdit da bi bil hišnik
Ne znam tepst da bi bil miličnik
Ne znam orati da bi bil kmet
nisem izmišljen da bi bil bog
ne znam šivati, da bi bil krojač
ne znam ubijati da bi bil vojak

/zato ker/

R.:Hladilnik je moja mati
moj oče je televizor

V šoli so nam čistili, šilili, pilili, širili glavo
na orodju so imeli geslo - JE TAKO (das ist so!! aber ziher
ordnung und disziplin)

Vaša glava je lahko velika le od 1 do 5!

Vse kar znam iz šole
sem se naučil na straniščih!

R.:Hladilnik je moja mati
moj oče je televizor!

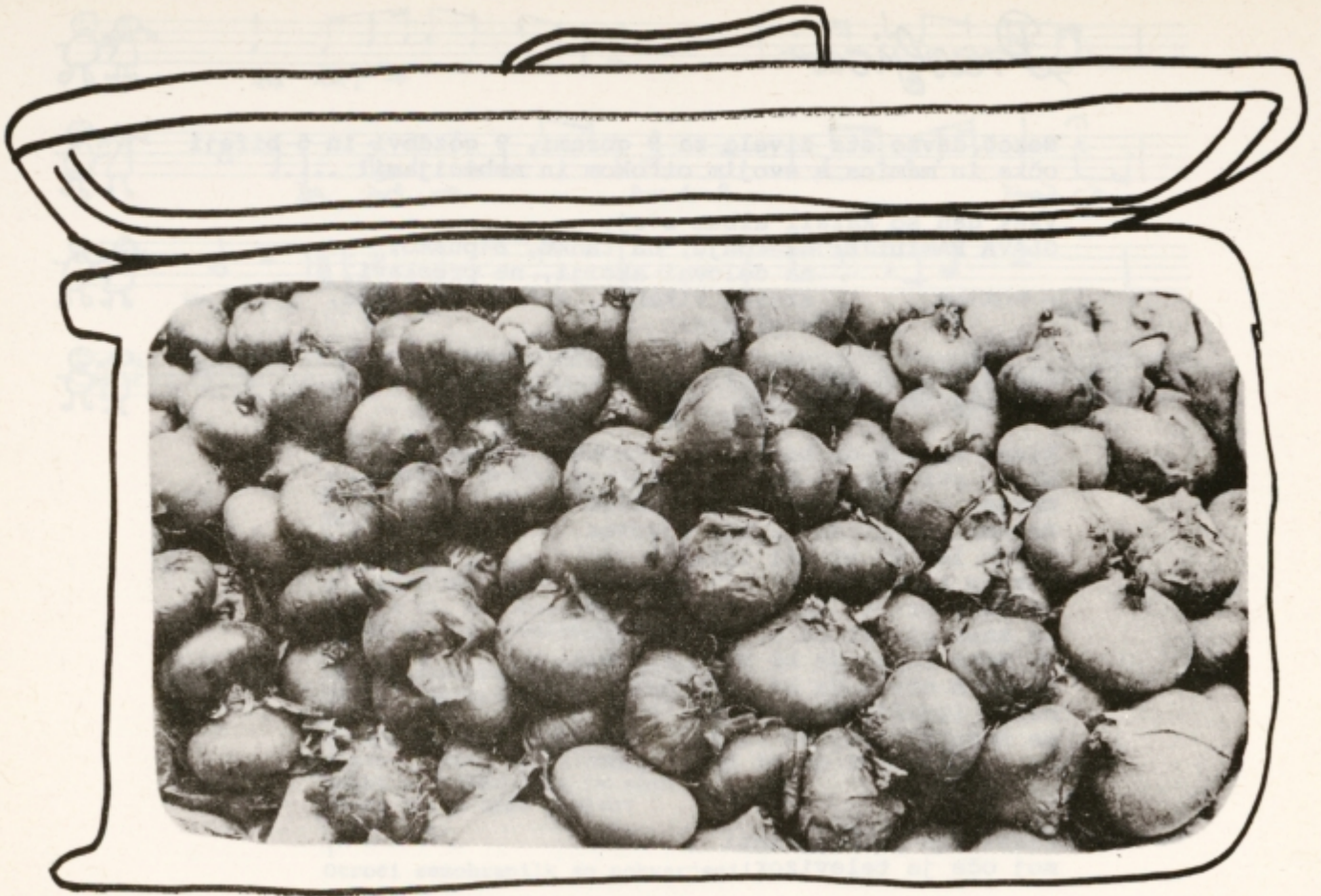
Učili so nas šteti le do 5
Sploh ne vem, če si sploh želim do več štet!

R.:Hladilnik je moja mati
moj oče je televizor!

Najbrž bom srečal dekle
ljubil jo bom bolj kot vse
Najbrž bova imela otroke
da uresničiva svoje ambicije

Naučila ga bova šteti do

(Klinc, pa saj to je pravljica!)



V meni živi cenzor
vzgojen lepo, kar se le da
in ta me pelje
preko težav tega sveta

Vodi me, cenzor moj!
Vodi me cenzor moj!

Kolo zgodovine razredno se vrti
a da ne trpi kariera - on poskrbi
jaz sem on in on je mi
in kolo zgodovine tako stoji

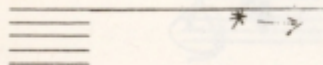
Vodi me, cenzor moj!
Vodi me, cenzor moj!

Po lestvici navzgor
mi kaže pot
a če mi spodrsne
spletkariva in spet sem gospod

Vodi me, cenzor moj!
Vodi me, cenzor moj!

Z vrha so ljudje
kot črke na papirju
a papir
prenese vse, kaj ne?

Vodi me, cenzor moj!
Vodi me, cenzor moj!



In sedaj TOP-LESTVICA po, izbiri naših mladincev

Začnimo od zadnjega mesta: OO
OK
MS
RK
direktor
delegat

Halo tu vrh! Izgubili smo zvezo z bazo.
Če kdo karkoli ve o tem ali jo najde naj to javi nemudoma
najbližji postaji ljudske milice!

Kje si mala, kje si?

Na železniški postaji me je našla - sosedka z dvorišča.
Rekla je, da je za vinjak moja celo noč. Hja, za vinjak ...
Včasih je bila ohola in visoko se je nosila. Vedno je bila polna
mašnic in pentelj. Zdaj je bila prazna, votla; le lupina, samo
fizika. Razpadla je. Tečna je bila in razdražljiva in zoprna in
smrdela je. Hotela je vinjak. Pošteno ga bo plačala v parku.

Kje si mala, kje si?
vinjak pa si v nebesih
kje si mala, kje si?

Kupil sem vinjaka in pivi. Poklical sem jo po imenu. Prišla je
kot pes. Hotel sem ji povedati da jo poznam od nekje, da vem...
Popila sva. Šel sem po drugo rundo, tretjo, peto ...
Potem so zaprli. Zaudarjala je po trohnobi in razočaranju. Ni me
zanimalo zakaj, vseeno mi je bilo ... vem... ni potrebovala
usmiljenja. Bila je tako prekleto poceni in mlada.

Kje si mala, kje si?
vinjak pa si v nebesih
kje si mala, kje si?

Sedla sva na klop. Mraz je bil, uh te pozne vlažne jeseni. Hotela
je da bi jo, saj sem jo zaslužil. Rekla je da sem dober, da sem
lep, da že cel teden ni imela tako mladega.
Bila je stara in prazna. Mhm, prestara da bi verjela, premlada
da bi umrla. Rekla je da pozna nekaj prav dobrih vež in kleti.
Začelo je padati.
Dež.
Oh, sranje!

Videl sem le pogorele oči in telo brez spomina. Nisem je hotel.
Pravil sem ji da ne morem, da sem preveč popil, da sem pijan.
Razjezila se je: - Dovolj sem dobra za tebe! - je sopla in se
odpenjala... Prsi in trebuh, ki je zavrnil toliko otrok in tako
malo moških!
Zajahala sva...

Kje si mala, kje si?
za vinjak si v nebesih
kje si mala, kje si?

Opravila sva. Ne vem zakaj sem jo. Iz usmiljenja? Ali iz jeze?
Pridušala se je, da vse svoje dolgove plačuje. Da noče ničesar
zastonj. Rekel sem ji, kaj bo potem, ko niti zastonj ne bo več
mogla?

Dani se. Oh, naj gre vse v tri krasne!
Vse ženske so zjutraj grde, tudi tiste, ki so zvečer lepe, sem
rekel.
Prišla je kot pes...
odšla je kot pes...

Bila je tako prekleto mlada in poceni.

Kje si mala, kje si?



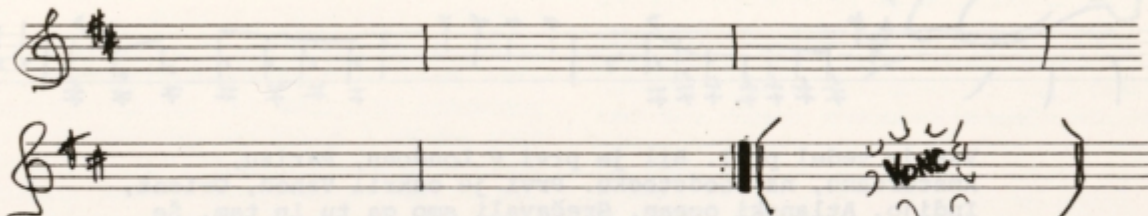
Imaš eno življenje
In ti ne moreš
ne, ne, ne, ne moreš
živeti brez teh reči!

Tvoja mama
je ženska zaradi povprečja
ima hišo
ima vrt
ima obrt
ima ljubimca (vsaj misli da ga ima)
ima klavir
ima salon ob petih
je član sindikatov
ob nedeljah pa hodi za vsak primer k maši
Pravi:
Sin, ne moreš ...

Tvoj oče
človek zaradi tradicije
nikdar ga ni
ima službo
ima družbo
ima rad birokracijo
prisega na sistemske rešitve
ob nedeljah in ob praznikih
ga lahko vidiš na televiziji, kako odkriva
spomenike na krajih kjer prvič stoji!
Pravi:
Sin, ne moreš ...

Tvojemu starejšemu bratu
je že zdavnaj zvelo cvetje v laseh
veliko govori:
o svobodi
o revoluciji
o kritiki
o samomoru
pravi: Drogiraj se bratec, le tako lahko preživiš!
Saj ne moreš ...

Tvoja sestra
si depilira noge
študira v Parizu (no ja)
Pariz - to je svet
omika
kultura
to je EVROPA - civilizacija, ne pa to tu
Saj ne moreš ...



Kaj čakaš, kaj čakaš?
Čakaš da te čas
zagrabi za vrat
in te vrže čez prag
kot da te nikoli nikjer ni bilo! (če nič drugega te bodo
obdavčili, saj je protestiranje mladih pri nas KIČ)
Zato moraš
M-m-moraš
Moraš spremeniti te reči!!!

Žare je bil sin edinec prav nemarnobogatih staršev. Že ko se je fant rodil so vse podrepne tete vzdihovale in stokale ob njegovi zibelki:

Kocka, kocka daj povej
kdo je najlepši v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)

V osnovni je imel vse kar je hotel in še tisto kar ni hotel. Prvi je imel tricikel, potem skiro, bicikel, zvezke, čevlje obleke iz Italije. Vezalke iz Honk-Konga. Pamet mu je očka kupil pa v ZRN.

Kocka, kocka daj povej
kdo je prvi v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)

Za njim so norela vsa dekleta. No ja, skoraj vsa. Zmeraj je bil prvi v stranišču in kadil. Prvi je izgubil nedolžnost. Prvi se ga je zapil. Prvi se je zakadil, zatripal... Prvi je bil izključen iz šole.

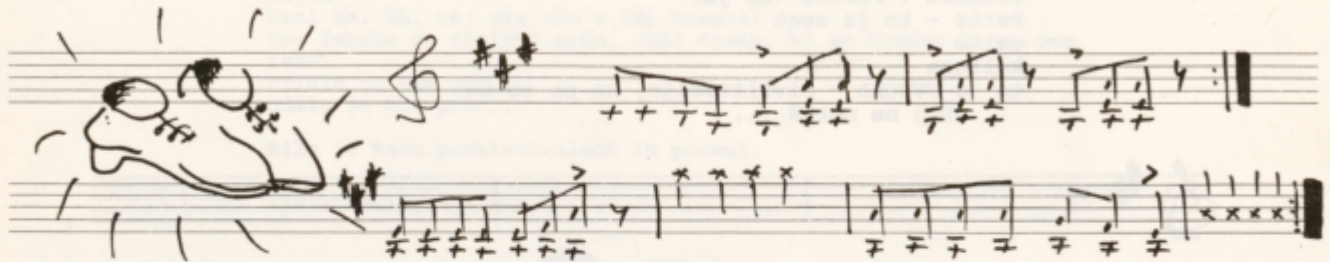
Kocka, kocka daj povej
kdo je prvi v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)

Prvi je imel plošče od Bitlov. Prvi je ustanovil ansambel. Prvi je imel kitaro. Prvi je imel električno kitaro. Prvi je imel "ta zaresn fršterker". Ta glaven je bil. Prvi je bil za Beat, pa Underground, HardRock, pa Jazz, FreeJazz, prvi za disko, pa PUNK, (pa za JaNiJa KoVačiČa ...)
Vedno prvi!

Kocka, kocka daj povej
kdo je prvi v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)



Vse je vedel prvi. Bil je prvi v Londonu, Parizu, Amsterdamu, na Woodstocku. Prvi je odkril Vzhod, Orient, Indijo, Atlanski ocean. Srečavali smo ga tu in tam. Še vedno je bil prvi. Kaj vse ni delal? V kurbišču, bil je topli bratec za denar, za mišjega je ušel tujski legiji, porival v porno filmih ... V glavnem bil je prvi, moral je biti!

Kocka, kocka daj povej
kdo je prvi v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)

Navadili smo se da smo drugi, tretji, peti, zadnji.
Tako je to. Lansko leto je baje storil samomor. V
glavnem bil je prvi.

Kocka, kocka daj povej
kdo je prvi v deželi tej?

Žare Lepotec! (4 x)

(Škoda, moral bi se roditi kot televizija!, pa bi bilo
vse v redu).

ROŽE ZA ALBERTA

They would beat Jesus if he was black and marched
Louis Armstrong, 1965, Copenhagen

I.

Mnogi so vneti zagovorniki nesmiselnosti, da vsakemu pač "prija" določena glasba, določen izvajalec, vsakdo ima svojo glasbo (le samo ona mu ostane na koncu), (1), vsakomur je všeč nekaj, vsakdo ima svoj prav, zato morajo tudi množični mediji prezentirati nekaj za vsakega ter nič za vse. Takšne subjektivistične teorije popolnoma negirajo ter eliminirajo obstoj vsakršnih teoretsko-objektivno postavljenih pozicij, ki vlečejo mejo med navidezno individualnostjo, ki ustvarja fikcijo lažne svobode ter med dejansko obstoječimi razmerji znotraj družbene produkcije, katere del je tudi glasba.

II.

Prizorišče dogajanja je bila kinematografska dvorana v študentskem delu Milana v Italiji. V njej je že šesti dan zapored, pred polno zasedeno dvorano s približno 1200 sedeži, nastopal sodobni ameriški črni multi-instrumentalist Sam Rivers. Občinstvo njegove glasbe ni poznalo, ker je pač množični mediji, bodisi sploh ne predvajajo, bodisi jo zgolj v takšni meri, da ostaja v mejah elitizma. Vendar je bila dvorana kljub temu šest dni zapored polno zasedena, ker so mladi nekako le izvedeli, da se dogaja nekaj progresivnega. Prišli so torej, zaradi določene, objektivno verjetno dokaj nejasno artikularne politične zavesti.

Eden izmed vzrokov za to nejasnost je prav gotovo tudi obstoj številnih temnih polj v planetarnih (in v vsakem parcialnem še posebej) sistemih informiranja, ki zavestno prikrivajo in preprečujejo oblikovanje objektivno zaznavnih spoznanj, ki pa so *condictio sine qua non* za izoblikovanje relevantne politične zavesti. Socialna struktura italijanske družbe je takšna, da precej eliminira obstoj politične neopredelitve, oziroma zaradi stimulirane monolitnosti nekaterih drugih političnih sistemov, v njih zaznavne pereče množične apolitičnosti. (2)

Tako človeka v to milansko dvorano ne privedejo zgolj neki, včasih dokaj stereotipni ter klišejski, imaginarni nagoni po uživanju kulturnih dobrin, estetskih užitkov, temveč je tvoj prihod na tak nastop tudi odraz tvoje politične opredelitve.

Sam Rivers je eden izmed tistih ameriških jazzovsko orientiranih glasbenikov, ki se dokaj jasno nenehno zaveda zgodovinskih, socioloških in širših konotacij, ki

so zartikularne to takoimenovano jazz glasbo. (3). Rivers se zaveda, da je bil jazz historično vedno sinonim za zabavo, da je često živel ob prostituciji in alkoholu ter od drog, vendar pa nikoli aseptično zaprt v krog konzumpcije, ki programirano stimulira percipiranje nekih "višjih duhovnih vrednot", ki same sebe a priori izključujejo iz večine običajnih življenjskih situacij, vrednot izvirajočih iz ustvarjanja, ki mu je rezervirano mesto v točno za to posvečenih templjih (avtomatično izključujoč prisotnost nekaterih družbenih razredov), ki ne tolerirajo nikakršnega svojega nekonvencionalnega krvoskrustva. (4)

III.

Sedmi mednarodni festival novega jazza, spomladi 1978 v Moersu, Zvezna republika Nemčija. Festival se odvija na prostem v mestnem parku. Ogradili so njegov centralni del, postavili šotor z odrom, kjer se vrste nastopajoči, v glavnem ameriški črni glasbeniki, ki jih večkrat nekako nespretno povezujejo njihovi evropski kolegi, običajno mnogo preveč izgublajoči se v formi sami. Naokrog ograjenega prostora so postavljeni šotori obiskovalcev festivala, ki jih je kakšnih štiri do pet tisoč. Glasba, ki se vsak dan sliši z odra, je plod najnovejših iskanj, eksperimentiranj, na področju sodobne improvizirane glasbe. Občinstvo takšnega ustvarjanja, teh zvokov, ni vajeno, vendar kljub temu skuša zbrano slediti angažmaju nastopajočih, a vseeno vedno navdušeno zaploska, kadar kdo izmed glasbenikov poseže v že preizkušene, konvencionalne, glasbeno-jazzovske sfere. Toliko mladih ljudi se je zbralo na kupu, ker je ugodna scena, ker nekje podzavestno čutijo, da tako skoncentrirajo svojo moč, čeprav še ogromno neskončno manjka, da bi ta moč postala zavestna sila, ki bi bila sposobna izsiliti družbi določene koncesije za svojo manj obremenjeno mladost.

Ponoči se mladi zbero ob ograji, ki ograjuje oder in areno, ograji kot glavnemu predstavniku ograjenosti in nesvobode ter prično demonstrativno z njenim rušenjem. Izzvani s svobodnim, nekonvencionalnim ustvarjanjem glasbenikov, ki so se zvrstili preko dneva in večera, prižgo z deskami z ograje ogenj, ki ga pospremi s tolčenjem po kovinskih kontejnerjih s smeti. Po "polurnem uporu", ki ga pišem pod navednicami, se je pojavila policija. Po kratkotrajni konstataciji stanja in po ugotovitvi, da se ne uničuje nič vitalno vrednega, so "varuhi reda" odšli ter pustili mlade prebivalce Zvezne republike Nemčije same z njihovim uporom, ki je kmalu nato zamrl. Naslednji dan so zjutraj pritrdili manjkajoče deske, da bi zvečer ponovno omogočili upor po že ustaljenem scenariju.



Upor nekaterih ameriških jazz glasbenikov, ki se je vlekel skozi celotno zgodovino te glasbene smeri, je bil dosti manj simbolno nemočen ter dosti konkretnější in zato za upravljajočo družbeno strukturo tudi mnogo bolj nevaren.(5)

Najosnovnejše obrise je dobil ta upor, predvsem pa odpor ustreznih družbenih segmentov, v času dokončne zmage množičnih medijev kot temeljnega oblikovalca splošnih vrednot in okusa. Historično je bil jazz glasbena smer, ki je bila najvitalnejše odvisna od nastopov pred občinstvom, kjer je dobivala svoje mnoge obraze, doživljala mnoge radikalne spremembe, a vse skozi bila trdno povezana s svojim okoljem, iz katerega je izhajala. Izhajala pa je iz tedaj revnega ruralnega juga Združenih držav Amerike. Še dlje nazaj pa iz afriške tradicije, vkleknjene v specifičen razvoj Severne Amerike. Jazz je postal iz umetne ljudske glasbe glasba za ljudstvo šele takrat, ko so belci pričeli s svojo imitacijo črnškega izraza. Res, da je jazz primarno glasba izvira-joča iz črne rase, a vseeno se zdi, da je polarizacija tipa

črno-belo (posebno še za današnji čas) malce prisiljena(6). Nesporno je dejstvo, da so to glasbeno smer do njenih mnogih vrhuncev pripeljali praviloma črni glasbeniki(7), a črno-bela polarizacija služi le kot pojasnilo za nekatere širše družbene aspekte, ki jih vsebuje to ustvarjanje. Družbeni upor v ZDA se razlikuje od adekvatnega pojava kje drugje v svetu. Ameriški protestniki tipa Bob Dylan, Joan Baez so za ameriške pojme vrednotenja lahko precej radikalni,(8) a dejansko jih je moč po objektivnem političnem prepričanju uvrstiti kvečjemu med socialdemokrate. Seveda pa to še ne pomeni, da so nekateri ključni črnski jazzisti levo politično usmerjeni. Le njihov upor je mnogo konstantnejši in dosti radikalnejši.

IV.

Chicago, jeseni 1977.

Ogromnost in temačnost betonskega prostora v centru mesta pritiska na človeka z demonsko silo. Južni del megalopolisa je črnski. Za belca nevaren South side of Chicago, Harlem, Brooklyne, slumi, novodobni geti,



v katere so zaprti predstavniki najnižjih ameriških družbenih razredov, praviloma je njihova koža obarvana.

Ulice so polne zvoka policijskih, gasilskih in siren vozil prve pomoči. Nenehno se nekaj dogaja. Stalno je prisoten občutek neke napetosti, norega bega pred drugimi in pred samim seboj, predvsem pa pred pozicijo, ki jo trenutno imaš. Tvoji čuti in refleksi morajo biti maksimalno izostreni, da se ne potopiš v to brezno brezimnih ljudi ter brezosebnega okolja. Ko si dovolj dolgo sredi vsega tega dogajanja, mu ne moreš več uteči, če si izredno pogumen se kvečjemu lahko za trenutke dvigneš iz njega ter ga preliješ v jezik, ki ne beži iz realnosti, ga skušaš naslikati v vsej njegovi brutalni krutosti, a vseeno na tak način, ki je edinstven, individualen, prepričljiv in nekako nepojmljivo svoboden v tej zaslužnji vpreženosti. Takšen je eden izmed aspektov jazzovskega in jazzovsko orientiranega ustvarjanja. Marginalne družbene situacije so tiste, ki ti dajo največ snovi za ustvarjanje. Iz takšnih pozicij si pripravljen žrtvovati največ, kajti tako ali tako nimaš dosti izgubiti. Ameriški izraz za preživeti življenje je to survive, preživeti, prebiti se, preboriti se.(9)

Glasba ima v črnski skupnosti drugačno vlogo kot jo ima pri nas. Je sestavni del vsakdanjega življenjskega okolja, se jo čuti, nanjo se reagira s telesom, s sodelovanjem, cepetanjem, kričanjem, udarjanjem. Velik del življenja se odvija na ulici in ne hermetično zaprt v togo formalne, stenske okvire družinskega življenja in foteljskega rezoniranja stvari v glasbi in okrog sebe.(10)

Za doživljanje jazz glasbe je integralnega pomena tudi vizualna komunikacija z ustvarjalcem. Akt kreacije je tu združen. Izvedba in komponiranje sta eno. Glasba ni več sam svoj svet, fizično ločen od svojega ustvarjalca. Čas, ki ga naprimer porabi komponist, da napiše simfonijo pri njeni kasnejši reprodukciji ni razviden. Nagnjeni smo k sprejemanju estetskih stvari, obrazi jazz glasbenikov pa so večkrat tako skrivenčeni, njihovi zvoki nam tako tuji. Glasba, ki je pri nas upoštevana in oboževana se sklada z našimi ideali o iluzionistični alpski pokrajini, krhkosti lepote in z izgledom ustvarjalca, izvajalca, ki postane vaša idealna podoba, leader, idol, zgled, ki vleče, malik, na kateremu skratka ni ničesar kar bi bilo nekonvencionalno, neskladno z vašimi predstavami o pravilnosti estetskega.

V.

Križanke, junija 1978.

Odvija se vsakoletni ljubljanski mednarodni jazz festival. Avditorij je vsak večer dobro zaseden, a obiskovalci so slabo informirani o dejanskih jazzovskih tokovih. In takšen festival to podoba le še bolj mistificira. Jazz si je v preteklosti res izoblikoval določen specifičen značaj in pečat, a nenehno živeti le v preteklosti povzročča, da sodobnost postane nerazumljiva. Človek se čuti neobglenega in izgubljenega v njej, ne zna se orientirati, nenehno bi hotel hoditi le po ustaljenih, varnih poteh, pa zato večkrat zdrsne na slučajno prvič hojeni poti. Naprej se da hoditi po novih poteh.

Ljudje čutijo, katera glasba, ki se razlega preko Križank, ima v sebi nekaj kar lahko ostane,(11), uživajo pa seveda tudi ob trenutkih, in takih je večina, ko vse ostaja na površini, ko zgolj menjuješ denar, ki si ga dal za vstopnico, za trenutno ugodje, ki takoj v naslednjem trenutku utihne. Nerazumljivo je, kako odgovorni ne znajo presoditi, kaj je relevantno ter kaj je preživetva muzejska vrednost. Med tistim, ki si prizadeva razkriti ter tistim, kar je nekoč delalo podobno je ta razlika, da je to drugo v današnjem času prešlo v negacijo, ki nekaj ponovno zakriva. Že več kot petindvajset let na področju takoimenovane jazz glasbe delujejo glasbeniki, ki se jih danes še vedno označuje kot avantgardiste. Delati program jazzovskega festivala pa njih vključevati vanj zgolj zato, da so tudi zastopani, pomeni popolno nerazumevanje sodobnih glasbenih tokov, pa tudi popolno nerazumevanje jazz glasbe nasploh. Tudi Duke Ellington ter Charlie Parker sta dolgo časa morala biti dozdevna avantgardista, slednji je moral celo umreti, da so nekateri, zahvaljujoč raznim naključjem doumeli, da le nekaj pomenita, oziroma, da sta ustvarila nekaj dovolj ključnega. Vrednotiti jazz glasbo zgolj iz subjektivnih (ne)dispozicij, pa popolnoma zanemarjati njene širše dimenzije (kot širše pomenski pojav v sistemih množične kulture), v njej videti zgolj nek mističen, donosen hobi, pa pri tem imeti odločujoč ter suveren vpliv na izbor festivalskega pa tudi radijskega jazzovskega programa, je širše družbeno popolnoma neopravičljivo.(12) Kot nobena glasbena zvrst, tudi jazz ni zgolj zbir not, ki zaradi svoje ugodne povezave povzročajo samovšečno ugodje.

VI.

Montreux, ob Ženevskem jezeru, Švica, julij 1978.

Montreauxijski jazzovski festival sodi med večje turvstne prireditve na svetu. V Švici seveda z denarjem nimajo problemov in zato si tudi lahko privoščijo takšen festival v luksuzni dvorani, nad katero je igralnica. Moderni turizem je postal tako zahtevna okupacija, da za svojo ekspanzijo nujno potrebuje spremljajoče prireditve, zato je tudi v širšem interesu turističnega kapitala, da v Montreauxu tak festival je, pa čeprav so obiskovalci v glavnem mlajših let, ki pa seveda postajajo pridni potrošniki jutrišnjega dne.

Poznavajoč razmere in okolje, iz katerega izhaja jazz in jazzovsko orientirana glasba, se ti zdi koncentriranje z Montreauxškega odra nenavadno, nenaravno. Pa vendar je vse skupaj resnično, današnji čas vodi jazz glasbo tudi v takšno okolje.

Čeprav v zgodovini jazz ni nikoli izviral iz akademij, pretekli jazzovski glasbeniki so bili večinoma samouki, pa imajo danes v številnih glasbenih akademijah po svetu tudi oddelke za jazz(13). V Ameriki je še vedno velika večina študentov na konservatorijih belcev, a vsi pomembnejši mlajši črnski glasbeniki imajo vsaj delno takoimenovano akademsko glasbeno izobrazbo.

München, poletje 1978. V eni izmed najuglednejših koncertnih dvoran, v kateri pred tem še ni bilo

drugačnega koncerta kot klasičnega, nastopa Ornette Coleman, samouki saksofonist, trobentač in violinist, ki je v toku preteklega četrta stoletja s svojimi radikalnimi tonalnimi inovacijami, močno posegel v polje takoimeno glasbene (notne) teorije. Večina obiskovalcev ga ne pozna, a ker nastopa v tako prominentni dvorani, so vseeno prišli. Moč je videti vse tisto, kar navadno odkrijejo "elitne" kulturne manifestacije. Toalete in dame, ki z natisnjenim sporedom v roki, skušajo slediti dogajanju na odru, pa ne gre, in tako je dvorana kmalu za polovico lažja.

V Evropi se jazzovske prireditve organizira praviloma v koncertnih dvoranah. Tako nastane za jazz glasbo tista neprijetna meja, ki loči oder od avditorija. Takšna meja pa je sposobna včasih ustvariti hladno pregrajo, ki onemogoča prehod v obe smeri. Na koncert prideš z uročenim občutkom za koncertno obnašanje in tako se potem večkrat nisi sposoben vključiti v dogajanje "v živo". Ravno ta evropska koncertna manira izkazuje v zadnjem času določen vpliv na oblikovanje naj sodobnejše jazzovsko orientirane glasbe.(14)

Popoln nesmisel je trditi, da je jazz glasba, sestavljena iz afriške folklorne, uporabljajoč evropske instrumente.(15) Gre za izredno kompleksno vsekrižno oplajanje in ravno to najnovejše oblikovanje je lahko podkrepilo tezi, da jazz v našem času vse bolj teži k izpeljavi izhodišč, ki jih je postavila zahodna glasbena kultura, uporabljajoč svojo avtohtono historično kontinuiteto in najvažnejše od vsega, ohranjujoč konture množičnega kulturnega pojava.(16)

Enaintrideseti december 1977, Lower Manhattan Ocean Club, New York. Zadnja točka v zadnjem dnevu leta, ki je bilo precej pomembno in ključno za širši razmah nove jazzovske scene v najadekvatnejšem jazzovskem mestu na svetu. David Murray, tenor in sopran, Lester Bowie, trobenta, Fred Hopkins, bas in Phillip Wilson, bobni. David Murray je komaj dvaindvajsetletni saksofonist, ki je pri dvajsetih letih prišel v New York, se vključil v glasbeno sceno in v tem času postal eden izmed najbolj svežih in originalnih ustvarjalcev na področju sodobne improvizirane glasbe. Murray je uvedel nove individualne pristope k instrumentalizaciji pi-





hal, trobil, basa in bobnov. Verjetno je njegov pristop najpomembnejši na področju take kombinacije (dvoje trobil, trije ritem instrumenti) combo zasedbe, vse od njenega ustoličenja, danes že za časa ortodoksnega bebopa.

Lower Manhattan Ocean Club je tipičen primer ameriškega nočnega lokala, v katerem imajo tudi živo glasbo. Tipičen ni edino v toliko, ker je njegov oder odprt tudi ustvarjalcem tako imenovanega novega jazza. Ob pijači in v dimu cigaret sedijo ljudje za mizami obrnjeni proti odru. Noben znak v prostoru ne nakazuje nekega konvencionalnega sprejemanja "kulturnih dobrin", ki se nahajajo pod narekovaji. Prisotni so le ljudje in glasbeniki, ki prično s svojim nastopom. Vzdušje je sproščeno, daleč od tiste napetosti, ki včasih vlada na koncertih, ko čutiš, da bi precej ljudi rado odšlo, pa ne morejo, ker se to ne spodobi in ker ostali mislijo, da uživajo.(17)

Takšen klubski nastop šele odkrije pravo izhodišče jazzovskega ustvarjanja. Skupina nastopa vsako noč, navadno šest dni zapored, potem se preseli v drug klub. Glasba se na ta način nenehno razvija, nenehno se preverja v neposredni konfrontaciji s poslušalstvom — to je živimi ljudmi v živem prostoru. Zvok blagajniškega registra in zven kozarcev sta integralni del zvoka v prostoru. Naloga glasbe je, da se skuša kreativno vključiti v tak zvočni prostor in ga izoblikovati v koordinatah nove kvalitete.

Tako je danes jazz glasba vpeta na eni strani v prej obravnavano koncertno maniro, na drugi strani pa v ta klubski "feeling". Tako kot je že skoraj tri desetletja vpeto ustvarjanje pianista Cecilia Taylorja med jazzovsko tradicijo in med maniro klasičnega muziciranja. Taylor je bil prvi, ki je zakoračil v ta prostor, skušajoč ustvariti glasbo, ki bo na novem kvalitativnem nivoju povezovala in stikala dvoje glasbenih kultur izhajajočih iz bistveno drugačnih izhodišč. Izbor instrumenta ni nujno da determinira tudi ustaljeni način pristopa k njegovi uporabi. Ravno pristop je tisti ključni faktor (referenca: čelist Abdul Wabud).(18)

VII.

V jazzovskem ustvarjanju so vedno zavzemala specifično mesto glasbena dela, ki so se direktno naslanjala na bogato afriško glasbeno folklorno zakladnico. Črni ameriški glasbeniki navadno takšnemu početju pravijo zavedat se svojih korenin. Res, da je za današnje temnopolte prebivalce ZDA, Afrika ravno tako daleč in ravno tako mistična kot za nas, a pri njih se je spomin nanjo prenašal iz roda v rod vse od časov, ko so jih kot sužnje pričeli dovažati na Severno Ameriški kontinent. Spomin na Afriko v njih še vedno živi in funkcionira kot ideal iz neke pretekle dobe. Njihovo afriško poreklo in delno njihova afriška kulturna dediščina, to sta edini stvari, ki jih ameriškemu melting potu še ni uspelo zintegrirati v american way of life.(19) In ravno v tem smislu funkcionira tudi kreativno ustvarjanje predstavnikov ameriške improvizirane glasbe. Njihova glasba je

velik izziv ameriški pa tudi evropski vsakdanjosti, njeni zagledanosti v navidezno lastno superiornost, njihova glasba je upor vrednotam, ki jih te družbe nenehno razglašajo za pravilne in takorekoč edine možne. Upor pa se materializira v tem, da praviloma mnogo ljudi, ki jim uspe predrti pregrade takšnih omejenosti, stopi na pot reflektiranja te glasbene ustvarjalnosti in njenih dimenzij.

Ko danes govorimo v jazzu nam njegovo dejansko bistvo zakriva ramno ta hipotetična, historična konotacija tega termina. Precej daleč je že tisti čas, ko je jazz zapustil tokove ljudske umetnosti in se preselil v polje kreativnega sodobnega glasbenega snovanja, ki pa ravno zaradi teh "ljudskih" dispozicij nosi v sebi ogromen potencial, ki pa ga nekako še vedno uspevajo ustrezni družbeni segmenti držati tesno uklenjenega pri tleh, kot tudi uspeva Ameriki, že par sto let držati povsem pri dnu družbene lestvice svoje obarvane državljanke.

VIII.

Religija igra v črnski skupnosti, in jazzovski glasbeniki so njen del, precej opazno in večkrat izpostavljeno vlogo. Kot mnogo stvari v Ameriki uporabljajo tudi religijo le takrat kadar se to izplača.

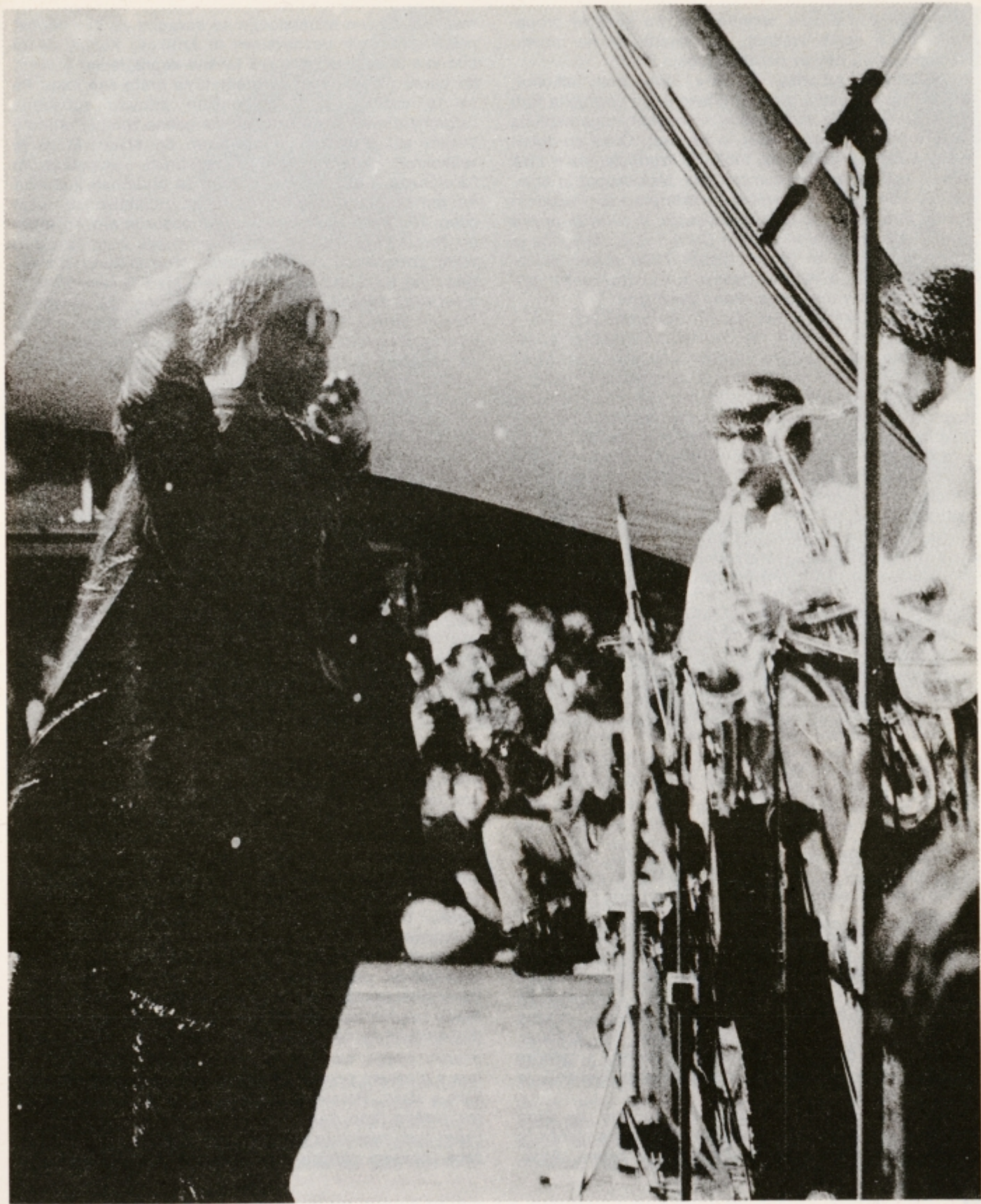
Glasbeniki se večkrat glede svojega ustvarjanja sklicujejo na boga, "ki da jim daje moč in inspiracijo za ustvarjanje. Kakor, da bi bila ta njihova izhodišča res tako hudičevo mistična. Njihove reference so navadno Afrika, družina in Creator. Sveta trojica, ki jih je pripeljala v ZDA in jih tam vsa ta leta tudi obdržala na takšnih pozicijah.

Stvarnik je njihov oče, droge in alkohol so njihova mati. Upeti med relikvije krščanstva in demone meščanskega vrednotenja peklenščkov, oblikujejo prostor, ki je dosti bližji slednjemu (ocenjujoč s povprečnih middle-class aspektov). Živi hudiči, ki nezavestno razkrajajo monolitnost svetega sveta vrednot.

Potovanja, nastopi, hotelske sobe in prečute noči ob glasnem zvoku električne ojačave zvoka, odgovornost do sebe in avditorija, marginalni družbeni kontekst in včasih heroin, ki vse to otopi, a še vseeno nudi dovolj kontrole za obvladovanje instrumenta.

Glasba Cecilia Taylorja poslušalca dodobra izčrpa, glasbeniki, ki pa so primarno fizično integrirani v akt kreacije, pa to ponavljajo noč za nočjo. Spomnim se pianista Yoshukue Yamashite, ki je moral pogosto v brisačo osušiti potno klaviaturo. Spomnim se tudi Anthonya Braxtona, ki je uro in pol dirigiral orkestru, curek dežja, ki se je odtekal iz šotorskega krila, pa mu je padal ravno za tilnik.

Nihče jih ne vozi z Roysi in Mercedesi na nastope skozi stranski vhod, nihče jih ne zasipa s cvetjem. So divje rože (Wildflowers) katerih trnje je preostro in preveč bodičasto za navidezno mirni in gladko ravni življenjski svet današnjega meščanskega sveta(20). So popadljivi, a njihova nemoč je v tem, da znajo govoriti edino skozi svoje instrumente, drugače bi v ZDA že



povzročili radikalnejše spremembe. So glasniki propandanja sveta nekih vrednot, od katerih se ne morejo psihično ločiti, čeprav nenehno trgajo.

Etabilirana Amerika je dala Indijancem alkohol, črncem pa dopustila glasbo. Sčasoma je uporabila tudi njo in jo upirila iz svojih centrov monopolnega kapitala nazaj v njih in v ostali svoj in tuj svet. Črnci so dobili svojega Georga Bensona, idola, ki izpričuje, da v ZDA vsakdo lahko postane number one. Vse skupaj je oblečeno v demokratični plašček v katerem leži President Carter pred nogami Dizzya Gillespia in skupaj pojeta "Salt Peanuts". Zraven je tudi Cecil Taylor, situacija je podobna, kot če bi Pankrti dobili Zlato ptico. Najcenejša negacija je manifestativna v t.i. družbenem priznanju, čeprav v resnici vsi vemo zakaj gre.

Edina sta si tudi v tem, da sta oba proti.(21)

Kako torej umestiti te zavržence v kontekst sodobne množične kulture, kamor objektivno spadajo? Njihovo ustvarjanje res ogromnokrat sovпада s tradicionalnim pojmovanjem avantgardnosti, njihovo ustvarjanje je res včasih eksperiment, ki pa zrcali celoten historičen razvoj jazz glasbe. Njihovo ustvarjanje se da s konvencionalnimi kriteriji zapreti v elitistični obroček, ki naj se šele izkaže, ako zasluži — spustiti ga med ljudi. Vendar pa se vseeno že danes dogaja, da je občinstvo v neobičajno veliki meri izpostavljeno takšni ustvarjalnosti. Pa ne gre zasluga množičnim medijem, ki kot je že za njih običajno, igrajo skrajno konzervativno vlogo. Zasluga za to gre nekaterim festivalom širom Evrope, ki s svojih improviziranih odrov uspešno eksponirajo poslušalce (v glavnini mlade) s takšno glasbeno ustvarjalnostjo (ref.: Moers, Willisau, Wiessen). Ravno ti t.i. open air festivali so med drugim tisto dogajanje, ki vzpostavlja kontinuiteto jazzovsko orientiranega ustvarjanja, kot množičnega kulturnega fenomena. Za to glasbeno ustvarjalnost je zato integralno-vitalnega pomena, da ohrani takšen svoj kontakt z avditorijem, čeprav seveda mass media celotno zadevo okrog t.i. jazz glasbe uspešno mistificirajo. Eklatantna primera se nahajata v naslednjih razdelkih.

IX.

STOP — informativna revija za TV, radio, film in zabavno glasbo — št. 26, letnik XII. 28/06/79, stran 42 — Daniel Levski: samo muzika — Petar Ugrin — fant s trobento.

Citiram: "Naše diskografsko tržišče je bogatejše za odlično veliko ploščo trobentača Petra Ugrina, solista Plesnega orkestra Radia Ljubljana — "Samo muzika", ki je pred kratkim izšla v založbi PKP RTV Ljubljana. Že po prvih poslušanjih je bila plošča deležna izredno ugodnih ocen glasbenih poznavalcev in kritikov. "Končno smo dobili reprezentativen izdelek, s katerim se lahko mirno postavimo pred glasbeno Evropo", je pripomnil nekdo."

Naša glasbena žurnalistika slovi po tem, da silno rada operira z absolutnimi kategorijami. Neka plošča je odlična, ena izmed najpomembnejših et cetera. Argu-

menti za takšne konstatacije so navadno zaviti v občost nekih glasbenih poznavalcev in kritikov. Kakor, da bi bilo vse te rulje pri nas res takšno nepregledno število, ko pa se jih v resnici da prešteti na prste ene roke. Pa še ta peščica je v najboljšem primeru sposobna "argumentirati" svoje kategorične ocene zgolj in edino s svojim subjektivističnim odnosom do stvari, ki pa je velikokrat determiniran z osebnim poznanstvom "dotičnega s scene", kar seveda še dodatneje reducira na minimum potencialne zametke objektivnosti takih ocen. Nadaljnji zanimivi simptom obsesije slov. glasbene žurnalistike, je kronična provincialna obsedenost o nujni potrebnosti produktov množične kulture, s katerimi "naj se dostojno predstavimo pred (v tem primeru glasbeno) Evropo. Trdno sem prepričan, da glasbeno Evropo plošča P. Ugrina zanima ravno toliko, kot jo zanima pisanje D. Levskega o njej. Gre enostavno za to, da glasbena Evropa z obema tema produktoma razpolaga v dovolj veliki meri, saj nekateri vemo, da jih je sposobna sproducirati na dosti bolj profesionalno-obrtniški način, kot pa se srečujemo z njim v našem primeru. S svojim ogromnim finančnim potencialom je glasbena Evropa sposobna dosti bolje opravljati svojo primarno funkcijo. To pa je okrepiti družbeni status quo, s svojimi produkti pripomoči k mistifikaciji socio-ekonomsko-političnih stanj in konfliktov znotraj le-njih ter pri vsem tem še potegniti iz vsega skupaj zase obilen kapitalski profit. Sicer ne moremo čisto nič proti temu, če domača glasbena industrija tudi kaže tozadevne intence, zato pa se lahko znesem nad žurnalistiko, ki tako početje uspešno podpira in ga konec koncev s svojim potencialom v zvezi z formiranjem t.i. glasbenega okusa bralstva-občinstva, bazično omogoča. Torej D. Levski ni pravi krivec, krive so razmere, ki mu dopuščajo da piše, da piše na tak način.

ALI SMO DOBILI NAŠEGA SATSCHMA?, je najlepši retorični obrat slovenske glasbene žurnalistike.(22) Njegova perverznost je res večplastna. Prvič gre za že prej omenjeno provincialno obsedenost, ki nas "sili" v to, da med seboj poiščemo kopije adekvatnih originalov. Drugič gre za nasedanje o mitu L. Armstronga, ki zrcali popolno nepoznavanje in nerazumevanje historičnega konteksta njegovega delovanja, to je obenem tudi historičnega razvoja jazz na sploh. Tretjič gre za ceneno manipulacijo kako s spektakularno (nepremišljenimi) izjavami pritegniti občestvo, ki naj vrednoti derivatni izdelek s prisiljeno, neumestno, popolnoma lažno in perverzno skonstruirano primerjavo. Četrtilič gre za manipulacijo z za Slovence izredno delikatnim pojmom nacionalnega ponosa. Imamo svojega Satschma,(23) torej smo. V resnici pa imamo enega samega profesionalnega trobentača, ki igra v plesnem orkestru, večkrat pa (za zabavo) pihne še kam v stran. Potem se dogodi, da ta trobentač posname ploščo (kdo drug jo sicer bo, saj je on EDINI) na kateri tudi zapoje in tako mutatis mutandis dobimo našega, povsem našega, nacionalnega (živelo slovenstvo)



Satschma, ki ga je potrebno samo še črno pobarvati, pa ga v vitrino kot Kompasovega Janeza postaviti.(24)

Simptomatično za običajni intervju slovenskega glasbenika je, da ne ve kaj govori, da pa ve kaj mora reči, da bo dosegel zadovoljivo publiciteto, in da bo v občinstvu vzpodbudil pravilne emocije, ki ga bodo napotile h nakupu izdelka. Izvajalec bo tako ustoličen, "objektivno" postavljen na piedestal kakovosti. Citiram Ugrina: Lahko bi rekel, da gre za glasbo s številnimi in močnimi jazzovskimi prvini. Mogoče celo, da gre za jazz za nekoliko širši krog poslušalcev — ne samo za nekaj glasbenih sladokuscev. Lahko bi to imenovali "komerciala na visoki kakovostni ravni" ... "Sem reproduktivni umetnik, kot temu pravijo in se zavedam kaj znam in kaj zmorem."

— jazz postaja v zadnjem času precej konjunktoren, torej zakaj se ne bi identificiral z njim. Vendar, ker pa še vedno ni dovolj konjunktoren, je bolje da rečem, da je to takšen jazz za širši krog poslušalcev. Na ta način sta zajeta oba pola. Tisti, ki pravijo da imajo jazz radi in ti-

sti ki ga sicer načelno ne trpijo, ampak če je to jazz za širši krog poslušalcev, zakaj se ne bi poskušali razširiti tudi oni. Tistih nekaj glasbenih sladokuscev pa naj itak še kar naprej ostane pri svojem, mogoče bodo pa le nekoč dobili sladkorno in pomrli. Potem bomo pa lahko ukynili še nekatere aspekte množične kulture, ki so itak preveč koničasti, da bi se brezšumno prilegli v maso gladkih prodnih kamnov.

— drug važen princip "reproduktivnih umetnikov" je v tem, da morajo na vsak način vzbujati vtis, da točno vedo kaj delajo, kaj zmorejo in česa ne. Običajni poslušalec je večkrat soočen z dilemami iz katerih poišče rešitev v fikciji, da tisti, ki je na odru, že ve kaj počne in kaj zmore. On ni šarlatan, dela samo tisto, kar obvlada, obvlada pa seveda le najboljše, pravilne stvari. Garant da je temu res tako, pa so navadno žurnalisti, ki s svojimi kategoričnimi izjavami potrjujejo in etablirajo, da je temu res tako, čeprav v resnici niti zdaleč ne obvladajo tistega, kar mislijo da obvladajo, seveda pa sploh ne obvladajo niti tistega kar intervjuiranec trdi da obvlada, kajti če bi on to res obvladal, potem bi delal

drugačne stvari, dajal drugačne izjave, s katerimi se ne bi izpostavljajal na tak poceni način.(25)

Pri vsej stvari gre preprosto zato, da pri nas ne obstaja prav nobena inštanca, ki bi merila velikost glasbeno žurnalističnih perverzij, ki pa se frekventno in obilno pojavljajo v vseh ustreznih medijih. Tudi kakšen posamičen glas si seveda ne more in navadno tudi noče lastiti kompetenc te inštanca. Tako se navadno vse v kup skoncentrira zgolj v kakšno slaboumno (polarizirano) polemiko, po katerih slovimo Slovenci že tja od največjega pesnika sem. Stanje na področju glasbene žurnalistike je tako popolnoma tipično tudi za širši kontekst, konča pa se tako, da človek ali postane ironično-sarkastičen ali naredi samomor ali pa postane kronik.(26)

X.

Ljubljana 21/06/79

Minil je še en ljubljanski mednarodni jazz festival. Naključje je hotelo, da je bil letošnji ravno dvajseti po vrsti. In kot je že običajna praksa, so se ga tudi letos mass media lotile na že utečen in uveljavljen način. Televizija je vse skupaj snemala in tako ima zopet obilo posnetega materiala za mašenje svojih programskih lukenj, vsaj za dobo naslednjih dveh let. Na Radiu Ljubljana kot običajno ni bilo kaj dosti slišati o festivalu med festivalom samim, čeprav je eden in edini redaktor za jazz, Radia Ljubljana eden izmed glavnih ljudi pri organizaciji festivala. Kakorkoli že, dotični redaktor ima zopet na voljo obilo materiala za kakšno ortodoksko oddajo Jazz s koncertnega odra, ki v tem primeru Križank lahko zadobi še nadvse patriotičen pridevnik, "z DOMAČEGA koncertnega odra."

Stvar, okrog katere pa se nam je vrteti, je zapis v DELU, objavljen 21/06/79, na osmi strani, v kontekstu kultura-šolstvo-znanost. Zapis je delo tov. Marka SPAZZAPANA, glavnega urednika revije Avto in predsednika Ljubljanskega Jazzovskega društva, ki je organizator festivala v Križankah.

Ker je logika institucije takšna, da v principu institucija ne psuje samo sebe, je do neke mere še razumljivo, da pisec (posestnik vseh prej citiranih funkcij) v članku SPET VRNITEV K JAZZU govori o štirih koncertnih večerih v samih superlativih. Vsaka skupina, ki je letos nastopila v Križankah je bila zelo zrela, učinkovita, virtuozna, odlična, solidna, s svojim polnim zvokom učinkovita, korektna, kvalitetni razred zase, ponovno solidna, virtuozna, umirjena in polna hkrati ter zopet učinkovita. Malce pa postane ta logika nevarna, ko se obelodani v glasilu SZDL s širokim krogom bralstva širom Slovenije in čez.

Nesporno je dejstvo, da že sam zakon inercije v dobršni meri pogojuje nadaljni obstoj takšnega jazz festivala, kot se je pokazal v zadnjih letih. Tistim, ki imajo neke afinitete do glasbe in jazz kot sestavnega dela današnje popularne glasbe, verjetno ni potrebno posebej dokazovati kako integralnega pomena, zaznavnega s širših pozicij t.i. družbenega interesa, je obstoj jazzov-

skega festivala. Mnoge implikacije eksplicitno dokazujejo, da je v današnjih sistemih množične glasbene kulture, ravno jazzovsko orientirana glasba, tista, ki je sposobna angažirano demistificirati travme, ki jih poguja in programirano stimulira današnja svetovna produkcija večine "sladke" popularne glasbe. In tudi določen del t.i. jazz glasbe "trdne smeri" spada v današnjem času v ta sladkobni pol.

Obstoja festivala, ki promovira v glavnini ravno ta pol ni moč zagovarjati in t.i. main stream v jazzovski glasbi konca sedemdesetih let nikakor NI resnična glasbena kvaliteta, ki tudi v jazzu pretehta vse ostalo. Kot je bilo v določenih medijih že mnogokrat povedano, jazz ni zgolj ugoden zbir not, ki naj povzročijo v človeku samovšečno ugodje. Na letošnjem jubilejnim dvajsetem mednarodnem jazz festivalu, sta med 13 zasedbami nastopili le dve taki, ki ju je vodil črnski glasbenik. Historično pa vemo, da so jazz do njegovih mnogih vrhuncev pripeljali, in ga vodijo TUDI danes, predvsem črnski izvajalci. To je dejstvo, ki ga ne more zasenčiti prav nobeno navduševanje nad "vračanjem jazzu k polnokrvnemu, dinamičnemu, pa tudi substilnemu jazzu "trdne smeri", kar so vse zgolj najbanalneje floskole, ki imajo poleg vsega izredno dvomljivo ideološko ozadje. Piščeva skrb zaradi termina sodobna improvizirana glasba, ki da je v preteklosti že želel popolnoma prekriji pravi jazz, izkazuje njegovo popolno nerazumevanje tako tokov v jazzu "trdne smeri", kakor tudi v polju sodobne improvizirane glasbe, ki revolucionarno povzemajoč vse pozitivne pridobitve "trdne jazz glasbe", gradi novo sodobno improvizirano glasbo, ki v mnogočem odpravlja antagonizme klasičnega jazzu in gradi glasbeno podobo, ki gre v štric s prizadevanji za nove družbene odnose v planetarnem merilu. Res je, da se je ravno v letošnjem letu v polju sodobne improvizirane glasbe pričel obrat, odklon od t.i. free (svobodnega) muziciranja, ki pa ima popolnoma druge razsežnosti in konotacije, kot pa so tiste s katerimi želi v tej smeri manipulirati pisec članka okrog katerega se lovim. Glasbeniki sami so začutili, da jih t.i. free muziciranje večkrat vodi v kliše, v slepo ulico. Od tod torej sledi njihov obrat k navidez enostavnejšemu, bolj urejenemu muziciranju. To je povratek k študiju zgodovine jazzu in njegovih temeljnih predstavnikov, kar vse naj da, po izjavah glasbenikov samih, svež zagon za gradnjo novega na trdnih osnovah starega. Jazzovsko dogajanje je kontinuum kot je kontinuum vsaka evolucija, kar pa še ne izključuje revolucije, ki je v jazzu dejansko bila izvedena v petdesetih, šestdesetih in posebno zaznavna še s kupom novih, mladih glasbenikov sedemdesetih let. In teh v Ljubljani z redkimi, naključnimi izjemami v Križankah NISMO videli in jih verjetno, dokler bodo stvar vodili ljudje s takšno ideologijo, tudi NE BOMO.

Navidezni obrat glasbenikov "za katere se je mislilo, da so avantgardni" je res navidezni v najbolj polnokrvnem pomenu te besede. David Liebman in Garry Burton NIKOLI v zgodovini njenega glasbenega udejstvovanja nista veljala za relevantna glasbenika,

ocenjujoč jazz s širših, kompleksnejših pozicij. Njuna glasba je res brezhibno izvedena, dopadljiva etc. (posebno še v kontekstu podpopprečnega programa letošnjega jazz festivala), predvsem pa se muziciranje tega tipa nadvse sklada z navidezno (omejeno) sodobnostjo okusa večine pavšalnih ljubiteljev in "poznalcev". Liebman in Burton sta predstavnika tistega tipičnega dela jazz glasbe, ki je v preteklosti prinesel določen pristop k jazzovskemu muziciranju, za katerega pa se je ŽE izkazalo, da ni prav v ničemer radikalneje posegel v razvoj te glasbene smeri. Predvsem pa se je vse to dogajalo že pred najmanj petimi leti, farsa je dandanes tako le še večja.

Pisec trdi, da je "zadovoljstvo jazzovske publike v Križankah potrdilo, da je slednjič tudi v jazzu (ali v njem še posebej) le resnična glasbena kvaliteta tisto, kar pretehta vse ostalo. Gre zanj grobo večplastno perversno manipulacijo. Tako hladne publike, kot je bila letos v Križankah (vzrok ni verjetno samo hladno vreme) človek na ostalih jazzovskih festivalih zlepa ne sreča. Na celem festivalu je bilo izvedenih izredno malo encorov, ki so nedvomno nek znak navdušenja avditorija. Nevarnejši del dezinformacije, je v manipulaciji s terminom resnične glasbene kvalitete, ki naj bi bil adekvaten s historično, za časom zaostajajočo, ustvarjalnostjo. Grdi del te piščeve "dialektike" torej tvori sodobno iskanje — eksperimentiranje. Če določene družbene sile, v določenih historičnih trenutkih ne bi usmerile precejšen del svojih sil tudi v "eksperimentiranje", potem tov. SPAZZAPAN dandanes vsekakor ne bi mogel pisati takšnih člankov v osrednji slovenski dnevnik.

XI.

What they don't understand they hate.

Ornette Coleman

I don't listen to artists who only want to create something that is interesting. To feel is perhaps the most terrifying thing in this society.

Cecil Taylor

Of course they like the music, they wanted to hear it. Because it's their music man. It's their lives.

Charlie Mingus

If there is any hope for a revolution in Amerika it lies in getting Elvis Presley to become Che Guevara ...

Phil Ochs

Življenje, emocije, socialni kontekst komponista nekega glasbenega dela, je navadno nek povsem drug svet od adekvatnih stvari v svetu *njegovega* interpreta. Res obstaja možnost, da se ta svetova v glasbenem trenutku kvalitativno prepleteta, a običajna pozicija uspešnega reproduktivca se često prekriva s pozicijo ljudi, ki v naši družbi opravljajo samostojno delo s sredstvi v lasti občanov.

Življenje brezupne malomeščansščine, ki je prisotno v velikem delu svetovne glasbene produkcije in reprodukcije, je v bistvu tista stvar o kateri ljudje pravzaprav nočejo ničesar slišati. Situacije so jim poznane se jih neartikulirano zavedajo in nekje menda le vedo, da so brezupne. A manipulacijski aparati glasbene produkcije in njene distribucije so tako močni, premeteni in prilagodljivi, da tudi na tem področju ponovno zlahka vodijo avditorij tja, kamor le-ta pravzaprav sploh noče. Malomeščana najbolj užaljši, če mu poveš da je malomeščan. Tisto česar ne razume (= tisto česar ne pozna) sovraži in odklanja.

Ameriški informacijski mediji so vrhunski dosežek sodobnega manipuliranja množice. Ameriški novinarji res izvrstno obvladajo svoje delo (kako bedno v tem kontekstu izpadejo nekateri nacionalni primerki). Z navidezno objektivnim in nepristranskim, večkrat nekomentirajočim pisanjem (ref. Newsweek) ustvarjajo demonski pritisk na avditorij, ki mu le-ta praktično ne more uteči. Seveda pa so ravno ti mediji eno izmed ključnih orožij političnega boja. In ker je sodobna popularna glasba eno izmed močnih orodij v političnem boju, je povsem "normalno", da ogromni infoaparati pritiska z vsemi svojimi kanoni tudi na tem področju. In ker je glasbeni svet za večino ljudi ena izmed redkih oaz "ki nima nič opraviti s politiko", je lahko delo na tem področju opravljeno še posebno temeljito. Glasba naj "govori" različnim družbenim slojem kakšni naj bodo, da se "ravnotežje" sil, ki obvladujejo sodobne družbe, še naprej ohrani v neravnovesju, posebej pa naj govori še tudi marginalnim družbenim slojem, da imajo tudi oni majčkeno možnost postati spodnji dolnji sloj low-middle classa. Imeti pa vsaj možnost (posebej še v ameriškem kontekstu) pomeni precej. Tudi če nimajo trenutno ničesar, imajo pa vsaj možnost, da še tisti nič izgubijo. Tako je res verjetno čutiti ena izmed najstrašnejših stvari v tej družbi.

V podzemlju se dogaja mnogo kreativne glasbe, kar je nadvse ohrabrujoč znak ...

Njeni protagonisti so navadno nekakšni izobčenci — v glavnem jih nihče ne upošteva in se ne posveča njihovemu ustvarjanju. Tako je po celem planetu; greš in pogledaš vzdolž alej, pokukaš skozi podboje rudnikov — tam so, prikriti v senci, opazno število ljudi na različnih koncih sveta, ki so neverjetno kreativni. Sam sodelujem in povezujem samega sebe z vsem tem.

Anthony Braxton

Wiessen, v juliju 1979. Zadnja točka v prvem dnevu Wiessenskega jazz festivala, je predstava Sun Ra Arkestre. Nastop so pričeli malo čez polnoč, ura pa je že krepko čez tri zjutraj. Arkestra koraka po odru in izvaja svoj običajni zaključni ritual. Počasi začno glasbeniki zapuščati oder. Med zadnjimi je alt saksofonist Marshall Allen. Na robu odra je mikrofona in ob njem prične Marshall svoj solo. Ostali glasbeniki so zapustili oder, le on kot obseden od neke neznanske nuje po igranju, kot



uročen nadaljuje. Na oder se prično vračati ostali člani Arkestre in koncert se nadaljuje. Prišlo bo jutro in nov dan in nova noč, nov nastop v drugem kraju pred drugimi ljudmi. In zopet bo imel Marshall Allen (ali pa kdo drug) svoj solo.

Navadno, ko pridem v neznano mesto, skušam najprej izvedeti o glasbenikih — običajno mi bodo rekli nekaj podobnega kot: ta poba sploh ne zna igrati ali nor je, ničesar resnega ne počne; bolan je, odtrgan, umsko moten — takoj ga skušam poiskati. Verjetno je eden izmed nas.

Anthony Braxton

- (1) Peter Ugrin — "Samo muzika" (Pkp RTV Lj.)
- (2) tisti, ki inklinirajo k pregrešnim mislim, so nevarni.
- (3) njegov intervju iz 06/76.
- (4) Jo Jones: Kaj je jazz? Najbližji odgovor najdem v frazi, da je jazz igranje tistega, kar čutiš. Vsi jazz glasbeniki se izražajo skozi svoje instrumente in na ta način izpovedujejo svojo osebnost, značaj, izkušnje, ki so jih doživeli tisti dan, prejšnjo noč, v dotedanjem življenju. Ni načina, s katerim bi lahko ogoljufali svoje občutke.
- (5) A. B. Spellman: "Four Lives In Be-Bop Bussines"
- (6) We are still talking in terms of blacks and whites, but we're all American's or forget it. — C. Mingus.
- (7) Fletcher Henderson, Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holliday, Charlie Parker, Sun Ra, Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor ...
- (8) pravilneje so v nekaterih trenutkih BILI.
- (9) potrebna bi bila referenca na kakšen slovar, pa je ni.
- (10) "To morate slišati".
- (11) Cecil Taylor Unit — "Dark To Themselves" (Enja Rec. 2084)
- (12) ljubiteljski jazzovski program Radia Lj.
- (13) neke noči, koncem 40-ih let, je v Bostoški jazzovski klub, kjer je trenutno nastopal klarinetist Pee Wee Russell. Vstopil študent z New England Conservatory of Music. Napotil se je proti odru in spotoma odvijal notni papir. Pole so bile gosto prekrite z notami neverjetne kompleksnosti. "Tole sem vam prinesel," se je mladenič obrnil k Pee Wee Russellu. "Prepisal sem enega izmed vaših sinočnih solov". Pee Wee je stresel z glavo in pogledal v manuskript. "To ne morem biti jaz," je dejal. "Teja ne znam igrati". Študent je nekako le prepričal Pee Wee-ja, da je na papirju resnično zapisan njegov solo. "Dobro," je slednjič dejal Pee Wee, "četudi je to res moj solo, ga ne bi mogel enako še enkrat odigrati — četudi bi znal tole brati, kar pa ne zmorem."
- (14) nastop Anthony Braxtona v Beljaku, aprila 1979.

Ljubljana, septembra 1983. V slovenski filharmoniji, ki so ji postavili novo zgradbo na vrhu kulturnega doma Ivana Cankarja, se bo pričel solistični nastop čelista Abdula Waduda.(27) Organizatorji so nekako uspeli prepričati vodstvo institucije, da je Wadud eden izmed najpomembnejših sodobnih ameriških glasbenikov. Še več, pristali so celo na to, da bo v drugem delu večernega koncerta nastopil kitarist Michael Gregory Jackson, ki bo med drugim uporabil tudi električno kitaro. Po končanem večeru se bodo ljudje razšli domov, sprašujoč se, čemu jih ni še nihče do sedaj seznanil s takšno glasbeno ustvarjalnostjo. Taktirko bo imel v rokah priznani dirigent G.O.

MAHKOVEC Uroš

- (15) tovarišu Erwinu, bodočemu umetnostnemu zgodovinarju, iskreno hvaležno podarjam "Is There Anybody Here ... who would like to change his clothes for a ... — Phill Ochs — "Chords of Fame".
- (16) Pojav in ustvarjanje kopice mladih glasbenikov v sredini sedemdesetih let.
- (17) David Murray — "Live at the Lower Manhattan Ocean Club" (India Navigation IN 1032)
- (18) Abdul Wadud — "By Myself" (Bishara Rec. 101).
- (19) Clifford Thornton "Gardens of Harlem" (JCOA Rec.)
- Randy Weston "Blues to Africa" (Arista Rec.)
- Julious Hemphill "Dogon A. D." (Arista Rec.)
- Chico Freeman "Kings of Mali" (India Navigation)
- John Coltrane "African Brass" vol I. + II. (Impulse Rec.)
- Beaver Harris "African Drum" (Owl Rec.)
- Archie Shepp "Jasmina, a Black Woman" (Affinity Rec.)
- Dollar Brand Orch. "African Space Program" (Enja)
- Dollar Brand "Sangoma" (Sackville Rec.)
- Randy Weston "Nuit Africaine" (Enja)
- (20) serija plošč (vol. od I. do V.) WILDFLOWERS (Casablanca Rec.)
- (21) kdo naj pa sam(a) ugane(ta).
- (22) njegov avtor D. Levski naj si še enkrat zbrano in pazljivo prečita uvodni citat prostega spisa. Potem pa lahko prečita še knjigo Nata Hentoffa "Jazz Is" (A Ridge Press/Randome House 1976 N. Y.)
- (23) pisanje besede Satchmo povzemam po Stopovem izvorniku.
- (24) Jovan Vesel Koseski: "Najprej zastava Slave."
- (25) vezani letniki slovenskih, glasbeno ustrojenih magazinov.
- (26) če pa se že po kakšnem norem naključju izogne katerih od teh stvari, potem pa mu je na voljo optimalna možnost do konca realizirati svojo depresivno anankastično značajnost.
- (27) srednjeročna resolucija razvoja Slovenije do leta 1985. Rebalans!

DISKOGRAFIJA

PALM RECORDS:

SYLVAIN MARC — "Madagascar Now"
BYARD LANCASTER — "Us"
CLINT JACKSON — "Mother Africa"
FRANK LOWE QUA. — "The Other Side"
DAVID MURRAY — "Organic Saxophone"

MARGE RECORDS:

FRANK LOWE QUA. — "Tricks of the Trade"
DAVID MURRAY QUA. — "Let The Music Take You"

FLUID RECORDS:

SAM RIVERS TRIO — "Paragon"
ARCHIE SHEPP QUA. — "A Touch of the Blue"

STEAM JAZZ RECORDS:

JOHN SURMAN/STAN TRACEY — "Sonatinas"

HAT HUT RECORDS:

BAIKIDA CARROLL — "The Spokoew Word"

OWL RECORDS:

BEAVER HARRIS — "African Drum"

WATERLAND RECORDS:

LOEK DIKKER'S WATERLAND ENSEMBLE — "Tan Tango"

CADILLAC RECORDS:

DAVID MURRAY — "Conceptual Saxophone"
DAVID MURRAY QUINTET — "The London Concert"

I. C. P. RECORDS:

WILLEM BREUKER/HAN BENNINK — "New Acoustic Swing Duo"
HAN BENNINK/DEREK BAILEY
ERIC DOLPHY/MISHA MENGELBERG—EKO DUO
DUDU PUKWANA/MISHA MENGELBERG/HAN BENNINK

INCUS RECORDS:

DEREK BAILEY — "Lot 74 — Solo Improvisation"
EVAN PARKER/DEREK BAILEY — "The London Concert"

RED RECORDS:

PAUL BLEY TRIO — "Ramblin' With Bley"
SEA ENSEMBLE — "Manzara"
SAE ENSEMBLE — "After Nature"
DAVID MURRAY — "Last of the Hipmen"
ANTHONY DAVIS — "Past Lives"
JULIUS HEMPHILL/ABDUL K. WADUD — "Live In New York"
CREATIVE CONSTRUCTION COMPANY — "Muhai"
SAM RIVERS with MARIO SCHIANO — "Rendevouz"

JG RECORDS:

TOMASZ STANKO QUINTET — "Jazz Message from Poland"
ZEIGNIEW NAMYSLOWSKI QUA. — "Live in der Balver Höhle"
ORIENTAL WIND — "Live in der Blaver Höhle"

AFFINITY RECORDS:

ARCHIE SHEPP — "Blasé"
DON CHERY/ED BLACKWELL — "Mu First + Second Part"
ART ENSEMBLE OF CHICAGO — "A Jackson in Your House"
SUN RA and HIS SOLAR-MYTH ARKESTRA — "The Solar-Myth Approach Vol."

CHARLES MINGUS — "Live"
THELONIOUS MONK QUA. — "Sphere"
ARCHIE SHEPP — "Jasmina, a Black Woman"
ART ENSEMBLE OF CHICAGO — "Reese and the Smooth Ones"
THELONIOUS MONK — "Epistrophy"

CIRCLE RECORDS:

SAM RIVERS — "The Tuba Trio Vol 1, 2, 3"
DAVID MURRAY and LOW CLASS CONSPIRACY — "Live Vol. 1 + 2"
JAMES NEWTON/DAVID MURRAY — "Solomon's Sons"
SAM RIVERS TRIO/EARL CROSS SEXTET — "Jazz of the Seventies"
SAM RIVERS/JAMES NEWTON — "Flutes"
HUMAN ARTS ENSEMBLE — "Live Vol. 1 + 2"
PHILLIPH WILSON — "Fruits"
JAMES NEWTON — "Binu"
GIL EVANS ORCHESTRA — "Little Wing"
NARADA BURTON GREEN TRIO — "Structures"
LUTHER THOMAS CREATIVE ENSEMBLE — "Funkey Donkey"
KESHAVAN MASLAK TRIO — "Seeds"

ENJA RECORDS:

ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH — "Payan"
KARL BERGER QUA. — "With Silence"
DOLLAR BRAND — "African Sketchbook"
DOLLAR BRAND — "African Space program"
ELVIN JONES — "Live at the Village Vaungard"
DOLLAR BRAND/JOHN DYANI — "Good News from Africa"
BOOKER ERVIN QUA. — "Lament for Booker Ervin"
YOUSUKE YAMASHITA TRIO + MANFRED SCHOOP — "Distant Tunder"
DOLLAR BRAND TRIO — "The Children of Africa"
DOUBLE IMAGE — "Double Image"
JEREMY STEIG/EDDIE GOMEZ — "Outlaws"
YOSUKE YAMASHITA/ADELHARD ROIDINGER — "Inner Space"
CECIL TAYLOR — "Air Above Mountains"
MARVIIN "HANNIBAL" PETERSON — "Hannibal in Antibes"
JOHN SCOFIELD — "Live"
CECIL McBEE SEXTET — "Music from the Source"
ERIC DOLPHY — "Berlin Concerts"
REVOLUTIONARY ENSEMBLE — "R. E."
CECIL TAYLOR — "Dark to Themselves"

BVHAAST RECORDS:

WILLEM BREUKER/LEO CUYPERS — "Live in Shaffy"
ROSWELL RUDD — "Maine"
WILLEM BREUKER — "Music for his Films"
JAMES NEWTON — "From Inside"

CMP RECORDS:

CHARLIE MARIANO SEXTET — "October"
JEREMY STEIG/EDDIE GOMEZ DUO — "Music for Flute and Double Bass"

DELMARK RECORDS:

BUD POWELL TRIO — "Bouncing with Bud"
ROSCOE MITCHELL — "Sound" (sextet)
JOSEPH JARMAN — "Song For"
SUN RA and HIS ARKESTRA — "Sun Song"
RICHARD ABRAMS — "Levels and Degrees of Light"
ANTHONY BRAXTON — "Three Compositions of New Jazz"
MAURICE McINTYRE — "Humility"
ANTHONY BRAXTON — "For Alto"
IRA SULLIVAN — "Nicky's Tune" (quintet)
MICHAL RICHARD ABRAMS — "Young at Heart/Wise in Time"
MAURICE McINTYRE-KALAPARUSHA — "Forces and Feelings"
JOSEPH JARMAN/ANTHONY BRAXTON — "Together Alone"
MUHAL RICHARD ABRAMS — "Live at Mandel Hall"

ARI RECORDS:

BLACK ARTHUR BLYTHE — "Bush Baby"

IPS RECORDS:

ANDREW CYRILLE/MILFORD GRAVES — "Dialogue of the Drums"

ANDREW CYRILLE/with/MAONO — "Celebration"

ANDREW CYRILLE/with/MAONO — "Junction"

MILFORD GRAVES — "Bābi Music"

MILFORD GRAVES/DON PULLEN — "Nommo"

KABELL RECORDS:

LEO SMITH — "Creative Music — 1"

NES DALTA AHKRI — "Reflectativity"

NEW DALTA AHKRI — "Song of Humanity"

LEO SMITH SOLO — "Solo"

SUNNY MURRAY and THE UNTOUCHABLE FACTOR — "Charred Earth"

FRANK LOWE — "Doctor Too-Much"

JEROME COOPER — "Positions 3 6 9"

BURTON GREENE/KESHAVAN MASLAK — "Variations on a Coffee Machine"

NESSA RECORDS:

LESTER BOWIE — "Numbers 1 and 2"

ROSCOE MITCHELL ART ENSEMBLE — "Congliptious"

ART ENSEMBLE OF CHICAGO — "People in Sorrow"

ROSCOE MITCHELL — "Old/Quartet"

AIR — "Air Time"

CHARLES TYLER — "Saga of the Outlaws"

ROSCOE MITCHELL — "L-R-G/The Maze/S II Examples"

OTIC RECORDS6:

BOBBY NAUGHTON — "The Haunt"

SURVIVAL RECORDS:

RASHIED ALI — "Moon Flight"

RASHIED ALI QUINTET and ROYAL BLUE — "N. Y. Aint's So Bad"

UNIVERSAL JUSTICE:

HUMAN ARTS ENSEMBLE — "Concere Ntasiah"

SACKVILLE RECORDINGS:

THE ROSCOE MITCHELL SOLO SAXOPHONES CONCERTS

ROSCOE MITCHELL QUARTET —

OLIVER LAKE/JOSEPH BOWIE DUO —

DOLLAR BRAND — "Sangoma"

ANTHONY BRAXTON — "Trio and Duet"

DON PULLEN — "Solo Piano Album"

DOLLAR BRAND — "African Portraits"

KARL BERGER/DAVE HOLLAND DUO — "All Kinds of Time"

THE GEROGE LEWIS SOLO TROMBONE RECORDS

JULIUS HEMPHILL — "Roi Boyéand the Gotham Minstrels"

ROSCOE MITCHELL "Duets with ANTHONY BRAXTON"

INDIA NAVIGATION RECORDS:

REVOLUTIONARY ENSEMBLE — "Manhattan Cycles"

HAMMET BLUIETT — "Endangered Species"

DAVID MURRY QUARTET — "Flowers For Albert"

PHAROAH SANDERS — "Pharoah"

LEROY JENKINS — "Solo Concert"

ARTHUR BLYTHE — "The Gripp"

HAMMET BLUIETT — "Bithright"

CHICO FREEMAN — "Chico"

DAVID MURRAY — "Live at Lower Manhattan Ocean Club Vol 1"

JOSEPH JARMAN/FAMOUDOU DON MOYE DUO — "Egwu-Anwu (Sun Song)"

MUNOZ — "Rendezvous With Now"

CHICO FREEMAN — "Kings of Mali"
ANTHONY DAVIS QUA. — "Song for the Old World"
JAMES NEWTON — "Paseo del Mar"

METALANGUAGE RECORDS:

ROVA SAXOPHONE QUA. — "Cinema Rovaté"
ROVA SAXOPHONE QUA. — "The Removal of Secrecy"

AECO RECORDS:

FAMOUDOU DON MOYE — "Sun Percussion"
JOSEPH JARMAN — "Sunbound"
MALACHI FAVORS — "Naturel-Spiritual"
ART ENSEMBLE OF CHICAGO — "Kabaiba"

CONTEMPORARY RECORDS:

ORNETTE COLEMAN — "Something Else"
ORNETTE COLEMAN — "Tomorrow Is The Question"
CHICO FREEMAN — "Beyond the Rain"

PHILLY JAZZ RECORDS:

BYARD LANCASTER — "Exodus"
SUNNY MURRAY — "Applecores"
SUN RA and HIS ARKESTRA — "Languidity"

QUARK RECORDS:

KARL BERGER/ED BLACKWELL — "Just Play"
DEREK BAILEY — "Domestic and Public Pieces"

EMANEM RECORDS:

BOBY BRADFORD — "Love's Dream"

THIRD STREET RECORDS:

MTUME — "Rebirth Cycle"

360° MUSIC RECORDS:

BEAVER HARRIS — "From Rag Time to No Time"

SWEET EARTH RECORDS:

MARION BROWN — "Solo Saxophone"

PASSIN' THRU RECORDS:

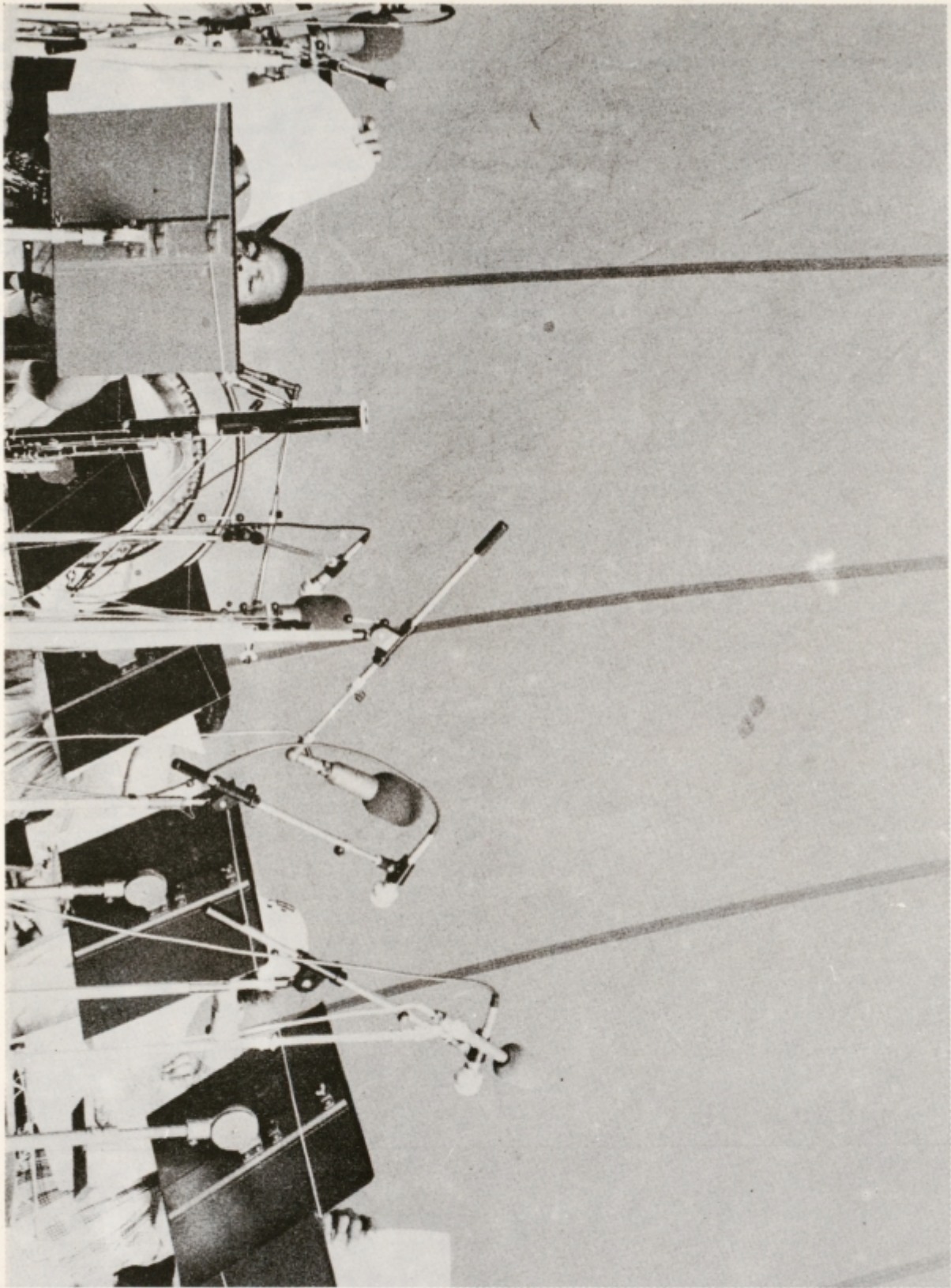
OLIVER LAKE — "Passin' Thru"

BISHARA RECORDS:

ABDUL WADUD — "By Myself"

1. MARION BROWNE ENSEMBLE — Geechee Recollection Impulse AS 9252
2. RANDY WESTON ORCH. — African Cookbook Atlantic SD 1609
3. ORNETTE COLEMAN — Town Hall Concert ESP 1006
4. ORNETTE COLEMAN — Crisis Impulse AS 9187
5. GIUSEPPI LOGAN QUAR. — ESP 1007
6. FRANK WRIGHT TRIO — ESP 1023
8. NOAH HOWARD — N. H. — ESP 1031
8. MARION BROWN QUAR. — Why Not ESP 1040
9. FRANK WRIGHT — Your Prayer ESP 1053
10. MARZETTE AND CO. — Marzette and Co. ESP 1044
11. SONNY MURRAY — S. Murray ESP 1032
12. CECIL TAYLOR ORCH — Into The Hot Impulse AS 9
13. Dollar BRAND AND HIS ORCH. — African Space Program Enja 2032
14. ALBERT AYLER. — Love Cry Impulse AS 9165
15. ERIC DOLPHY — Copenhagen Concert Prestige P 24027
16. ERIC DOLPHY — For Cry Bellaphon BJS 40156
17. JOHN COLTRANE — The Avant Garde Atlantic SD 1451
18. RANDY WESTON — Carnival — Live at Montreux Freedom 26302
19. KARL BERGER — K. Berger ESP 1041
20. BURTON GREENE QUAR. — B. Greene ESP 1024
21. NOAH HOWARD QUAR. — Space Dimension America AM 6108
22. ANTHONY BRAXTON TRIO — Silence Black Lion 28 486
23. PAUL BLEY QUIN. — The Faboulus P. Bley Quin. America AM 6120
24. ART ENSEMBLE OF CHICAGO — Phase One America AM 6116
25. ERIC DOLPHY. — Out Three Bellaphon BJS 40 142
27. ANTHONY BRAXTON QUAR. — Donna Lee America AM 6122
28. MARION BROWN SEXTET — Sweet Earth Flying Impulse AS 9275
29. JOHN COLTRANE — Concerto In Japan Impulse AS 9245
30. SAM RIVERS — Streams Impulse AS 9251
31. ALICE COLTRANE — Journey To Sachidananda Impulse AS 9203
32. PHAROAH SANDERS. — Summum, Brukum, Umyum Impulse AS 9199
33. ORNETTE COLEMAN DOUBLE QUAR. — Free Jazz Atlantic SD 1364
34. ALBERT AYLER — Music Is The Healing Force Of The Universe Imp. AS 9191
35. THE NEW YORK ART QUARTET — ESP 1004
36. GIL EVANS — Swengali Atlantic ATL 40 528
37. ALBERT AYLER — New York Eye and Ear Control ESP 1016
38. ALBERT AYLER, DON CHERRY — Vibrations Freedom 28 461
39. JOHN COLTRANE — New Wave In Jazz Impulse AS 90
40. ORNETTE COLEMAN — Ornette at 12 Impulse AS 9178
41. JOHN COLTRANE — Interstellar Space Impulse AS 9277
42. McCOY TYNER — Enlightenment Bellaphon BDA 7504
43. ALBERT AYLER — Spiritual Unity ESP 1002
44. MORE G. LOGAN — ESP 1013
45. JUJU — Chapter Two: Nia Strata East SES 7420
46. MTUME UMOJA ENSEMBLE — Alkebu-Lan Land of the Blacks Strata East SES 19724
47. JUJU — A Message from Mozambique Strata East SES 19735









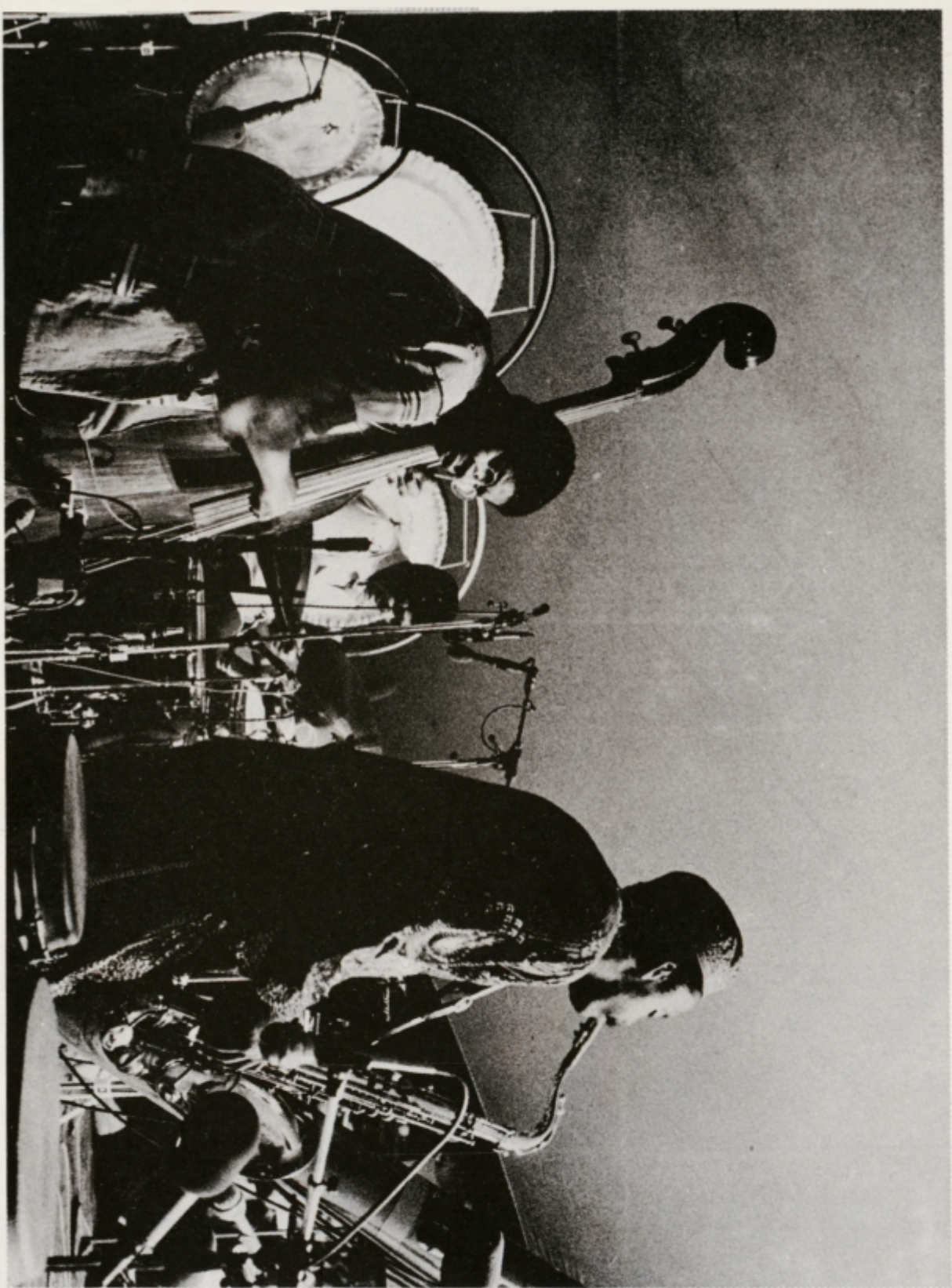












LIBERATION MUSIC ORCHESTRA: GOVORIMO O PLOŠČI

Charlie Haden je eden najboljših sodobnih basistov, skupaj s Scottom La Faro (tudi ta je belec) je pobudnik druge velike revolucije v tehniki igranja na ta instrument (prvo je sprožil Jimmy Blanton). Je tudi edini basist (če za trenutek pustimo ob strani Charlesa Mingusa), ki se mu je posrečilo, da je s svojim imenom posnel disko-grafsko "delo", ki ga je kritika enoglasno razglasila za eno najboljših del afroameriške glasbe. Haden je glasbo posnel maja 1969, in lp, ki je izšel pri Impulse (A 8138), je imel preprost naslov "Charlie Haden Music Liberation Orchestra" (1). Že naslov pove, da gre za delo angažirano s političnega zornega kota.

Haden je zbral najboljše glasbenike, ki so takrat delovali na newyorškem ozemlju (podobno kakor Coltrane, ki je štiri leta prej snemal "Ascension"): Dona Cherryja, Gata Barbierija in seveda Roswela Rudda, Carlo Bley, ki je bila koaranžer, potem Deweyja Redmana, Mika Mantlerja, Howarda Johnsona, Sama Browna, Boba Northerna, Paula Motiana in Andrewa Cyrilla (ki igra samo v skladbi Circus), izbral je glasbene motive iz različnih virov: iz kubanske pesmarice in španske državljanske vojne (Hasta Siempre, El Quinto Regimento, Los Cuatro Generales, Viva La Quince Brigada), kakor tudi iz pesemske produkcije dramatika Bertolta Brechta in Glasbenika Hansa Eislerja (Song Of The United Front) in iz ameriške glasbene tradicije (We Shall Overcome), iz repertoarja avantgardnega glasbenika Orneta Colemana (War Orphans), iz izvirne produkcije Carle Bley, temeljne sodelavke (The Introduction, The Ending to the First Side, The Interlude) in iz svoje produkcije (Circus 68/69 in Song For Che, ki ni nič drugega kot predelana Hasta Siempre). Toda plošči je prineslo slavo in hvalo to, da je sedem izmed teh enajstih skladb združil v izvedbo brez prekinitve. Gre za dolgo suito (zavzema celo prvo stran plošče in traja več kot 27 minut), posvečeno dogodkom iz španske državljanske vojne 1936/39: za nekakšno glasbeno epopejo, ki bi rada opomnila na junaštva in pomembnost (idejo je dobil, potem ko je poslušal nekaj borbenih pesmi iz tistega časa). Vendar sumimo, da so ploščo prece-njevali zaradi vzrokov, ki niso glasbene narave, saj natančna analiza pokaže veliko momentov "utrujenosti" in očitne so napake v organizaciji glasbenega materiala, ki ne bi smele uiti tudi najbolj raztresenemu kritiku. Samo v nekaj detajlih najdemo koščke izredne lepote in ekspresivnosti (predvsem po zaslugi nekaterih solistov): vendar ne vemo, ali to zaščita, da neko delo razgla-simo za "mejnik" ali za "eno glavnih del poveljne afro-ameriške glasbe".

Poleg tega obstoje motivi, zaradi katerih lahko ocenimo Hadenovo interpretacijo politične situacije v španski državljanski vojni za napačno(2), kar se pokaže za makroskopičen paradoks: delo, o katerem mi menimo, da so ga estetsko prece-njevali zaradi

političnih povdarkov, ki mu jih je dal avtor (ali avtorji, če ga razumemo kot rezultat kolektivnega dela glas-benikov, ki imajo sorodne ideje), si je pridobilo popularnost in enotno pozitivno kritiko na temelju napačnih, površnih in nedomišljenih histo-rično/politično/socialnih ocen. Tukaj nam ne gre za to, da bi razpravljali o Hadenovih stališčih, vendar mislimo, da je nujno, da vsaj na kratko oporekamo njegovemu načinu mišljenja, ker je Haden, dobro ali slabo, prevzel nalogo, da *informira, obtožuje, proslavlja in da torej z glasbo vpliva na vedenje publike* (če pustimo ob strani problem semantiziranja glasbene govornice). Kljub nedvomni dobri veri (toda dober namen pač ne more biti opravičilo za pomanjkanje informacij ali za delno in izkrivljeno informacijo intelektualca, četudi je glas-benik), se je najbrž prepustil izkrivljenostim uradne in stalinistične historiografije. Haden ni odkril najpomem-bnejše strani historičnega izkustva (kolektivizacijo zemlje in podružbljanje industrije)(3) in je povzdignil strategijo Osvobodilne fronte in torej Komunistične partije Španije (in Stalina, ki je določal njene odlo-čitve), strategijo za katero je bil edini cilj obramba demokratične republike pred fašizmom. Haden ni le pozabil na motive, ki so v tistem času določali eno naj-pomembnejših revolucionarnih izkustev moderne zgodovine (nekateri pravijo, da je sploh najpomem-bnejše), ampak glorificira strategijo (*najprej* oborožen boj proti fašizmu, *potem* revolucija), ki je bila vzrok poraza. Fašizem bi bil prav gotovo zmagal (kakor so lucidno ugotavljali neposlušani revolucionarji, med njimi anarhist Camillo Berneri in marksist Lev Trocki), če ne bi vojaške obrambne organizacije spremljale radi-kalne socialne transformacije, brez katerih bi se izgubila (to se je potem v resnici zgodilo) aktivna participacija španskega proletariata, ki se ni bil priprav-ljen boriti le za maščansko, demokratično parlamen-tarno republiko. In še: če za trenutek pomislimo na podle zločine (nad ljudmi in nad idejami, ki so jih ti ljudje predstavljali), ki so jih zakrivali stalinisti in vladni ljudje ljudske fronte, na umore potencialnih političnih nasprotnikov (predvsem anarhistov in trockistov)(4), na ilegalne aretacije, izginotja, laži, obrekovanja, cenzuro časopisov, na sabotiranje in sistematsko rušenje socialnih zmag tega gigantskega in skrbnega poskusa ljudske samoemancipacije(5), nas Haden iritira s svojo naivnostjo, ko zatrjuje(6), da hoče to delo posvetiti "ustvarjenju boljšega sveta, sveta brez vojne, brez umorov, brez revščine in izkoriščanja", in s svojim upanjem, "da bo videl novo, razsvetljeno in modro družbo, kjer naj ustvarjalna misel postane dominantna oblika življenja vseh ljudi".

In vendar, ali se "socialnopolitični kontekst", kakor med drugim tudi Giacomo Pellicciotti piše v Gongu aprila 1976, "popolnoma zlije z lepoto glasbe"?

Fraza je vsekakor mračna in lahko pove vse ali nič, vendar jo skoraj vedno uporabljajo pri delih te vrste, četudi se potem lahko zgodi, kakor smo videli, da socialnopolitičnega konteksta ne kažejo pozitivno, in da delo, kakor bomo poskušali pokazati, ni takšna umetnina, za kakršno jo razglašajo, glede na to pač, da od umetnine pričakujemo vsaj kontinuiteto estetske kvalitete.

Suito, posvečeno španski državljanski vojni, sestavljajo uvod, osrednji korpus iz treh delov, ki so jih navdihnile tri vojne pesmi, sklep. Vse aranžmaje te prve strani je napisala Carla Bley, pianistka, ki ima za seboj zelo konsistentno izkustvo skladateljke in aranžerke (če začnemo z delom za moža Paula Bleya, potem za Georga Russela, Jimmija Giuffreja, Donna Ellisa, Garia Burtona in druge).

Uvod (The Introduction) ni samo aranžirala, ampak tudi komponirala posebej za to priložnost Carla Bley, in

to je komponistično najboljši del cele plošče, melodično fascinanten, harmonično poln izvirnih in nenavadnih rešitev in domislic. Komponiran je v tričetrtinskem taktu, s kadenco v dvanajst osminkem (kar je značilno za najbolj karakteristično špansko glasbo) in je zmerno počasen (largo). Ekspozicija je dobra, namerno okorna, da dobi večjo ekspresivnost. Različno inštrumenti (sax, klarinet, trombon, trobenta) si delijo ekspozicijo melodične linije (interesantna rešitev), navzoče so konstantne modulacije (E mol, G mol, Gis, Dis mol, D, Cis), ki se razrešijo v E mol (akord, ki udarja po klavirju in uvede začetek skladbe Song of the United Front).

Splača se v celoti pokazati melodijo, harmonizacijo in ritmično/melodično figuracijo kontrabasa, da med drugim pokažemo zanimivi crescendo atonalnih suprapozicij (naprimer suprapozicijo tujih akordov bas noti, v petnajstem taktu, kjer imamo Gis na basu in supraponiran akord Fis) (gl. sliko 1).

The musical score is divided into four systems, each with a melodic line and a corresponding harmonic line (chords and bass line).
 - **System 1:** Saxophone and Clarinet. Chords: D^Δ, C⁷, F^Δ13/9b, B7/9#, E^Δ, G(alt), F^Δ7, Bb7.
 - **System 2:** Trombone and Tromba. Chords: E7/9b/5b, F^Δ, C^Δ/11#, Bbm7, Eb7/4/9, Ab6, Db^Δ/9/11#.
 - **System 3:** Saxophone and Trombone. Chords: G/B, G(alt)/F, Bb(alt)/V^o, Ebm, Gb, F^Δ7, F13, D^Δ, G^Δ.
 - **System 4:** Trombone. Chords: Fm, F^Δ7/B, F^Δm, F^Δ+/A, F^Δ+/A, F^Δ/Ch, Cf, D^Δm7, B^Δ/5b, B^Δ/5b.

Figura 1

Z intervencijo klavirja in torej z začetkom Song of the United Front (ki, razen nepomembnih sprememb, ohranja izvorni aranžma Hansa Eislerja), postane ritem bolj poudarjen (od larga preide v allegro) in bolj vojaški (izvirna skladba je hotela biti glasbena parodija nemških vojaških koračnic, politično pa eksaltacija združene fronte). Aranžma ostane godbeniški, torej namerno grob (vendar pa ne manjka rafiniranih harmoničnih nians).

Punctum dolens (ta pač ne sodi v umetnino, ki

nekaj da nase) pride na začetku osrednjega corpusa, sestavlja ga retorična intervencija "španščine" Sama Browna na akustični kitari, ropotarnica loci communes, predvsem predolga, in njen edini učinek je ta, da spelje pozornost zlonamernega poslušalca. Nismo se mogli upreti skušnjavi in smo izvlekli nekaj najbolj okornih sekvenc (lahko pričnemo kar z začetno) ki so v nadaljevanju izpisane (sl. 2).

Teško bi bilo mogoče izbrati bolj naiven način za priklic spominov na Španijo. Prikliče le (na loci communes lahko navežemo le loci communes) kičaste podobe z razglednic in ilustracije potovalnih agencij s corridami, palmami, obadi, slikovitimi arhitektonskimi arabeskami, vsekakor pa ne prikliče boja proti fašizmu. Povrh vsega je stilistično iztrgan iz konteksta (lahko bi ga ne bilo in delo bi v celoti nič ne trpelo, prav narobe) in ni amalgamiran. Spomnimo se flamenco kitare, ki jo je Mingus uporabil šest let prej v The Black Saint and the Sinner Lady: Berlinerja in Browna ni mogoče primerjati.

Po kitarističnem interludiju pride ekspozicija teme El Quinto Regimiento(7) v tričetrtinskem taktu, tudi ta je godbeniška in hoteno izkrivljena v zvoku, napisana je v A molu (harmonične skale).

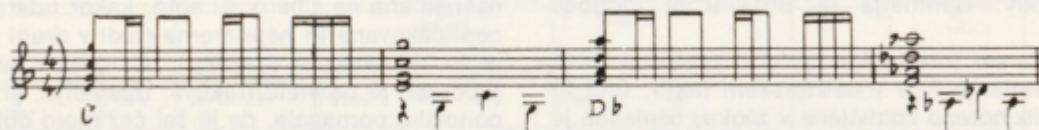
Solistična intervencija Don Cherryja na žepni trobenti popolnoma spremeni temeljno atmosfero, *stimmung*: kompozicija pridobi vrednost in napetost se dvigne. Zdaj vodi poetika free jazza iz New Yorka, vendar je posredovana preko osebnosti trobentača, ki je šel skozi različna izkustva, potem ko je bil eden glavnih akterjev ob rojstvu tega glasbenega gibanja in je iskal spremembe svojih izraznih modulov. Dolgo se je posvečal študiju folklornega glasbenega bogastva najrazličnejših dežel (Indija, Severna Afrika, Java, Bali, Peru, Armenija itn.) in iskal formo, ki bi dala njegovi glasbi univerzalnost. Tukaj Cherry (in rekel bi, k sreči)

izvaja eminentno afroameriško glasbo, ki je bolj kot kdajkoli prej navezana na glasbeno tradicijo njegovega ljudstva. Solo je napet, ekstatičen, halucinanten, izzi-valen. Okusu melodične preprostosti se posreči, da koeksistira s hrabrostjo razkosanja fraze in celota je fascinantna. Le proti koncu, najbrž zaradi pretirane dolžine sola, se dvigne stopnja entropije in Cherry se ponavlja, zdi se, da koraka v temi, zapade v tautologijo. In kot, da bi to ne bilo dovolj, pade interpolacija, ki jo sestavlja izvorna izvedba skladbe El Quinto Regimiento, nasnemana na Cherryjev solo, kakor udarec s sabljo, je nepričakovana in neprimerna (tudi v drugi tonaliteti, v G molu namesto v F molu). Iskrena strast je Haden (uporabil je posnete trakove, operacijo, ki se bo večkrat ponovila) pomagala, da je šel čez mejo dobrega okusa. Nič nimam proti, če basist za "semantizacijo" svoje glasbe uporablja neglasbene prijeme: najpreprostejši tak prijem, je seveda naslovljenje del in najbolj učinkovita natančna ilustracija intenc (v pripombah na ovitku). Ta semantizirajoča operacija pa postane nevarna, ko Haden v glasbeni kontekst na silo vstavi izvirne španske pesmi in razbije stilistično enotnost dela. Ker je objektivno nemogoče zlit citate v novi kontekst in tudi zaradi svoje nesposobnosti, prekine ugodje z glasbenim momentom, ki je nehomogen in popolnoma tuj. Haden in Carla Bley dosežeta višek, ko drugič uporabita flamenco kitaro Sama Browna. Tokrat Samu Brownu pomaga Haden na basu, vendar se mu ne posreči, da bi rešil situacijo.



Brown se dolgo igra z okrasnimi akordi in seveda ne pozabi na najbolj značilnega, banalnega in usodnega:(sl.

3) Sledi Hadenov solo, ki ga prejšnja intervencija kitare ni prinesla na srebrnem pladnju. Je odlično izveden:



trden, z melodično ritmičnimi figuracijami, ki aludirajo na flamenco (značilnost njegovega stila), izvedenimi izredno ekspresivno, čisto in globoko, z veliko čuta za melodijo in z nekakšno "poetičnostjo" (beri čustvo, feeling), ritmično popolno in predvsem esencialno; pri Hadenu ni tehnika nikoli sama sebi namen in nikdar ne vodi. Po uvodu dveh disonantnih trombonov pride izdelava teme pesmi Los Cuatro Generales(8) v G duru. Ravna se po isti formuli, ki je bila uporabljena za prejšnjo pesem, ohranja ljudske in "godbeniške" značil-

nosti, skupaj z uporabo izvirnih aranžmajev (pa je bila to res dobra ideja). Zdaj je na vrsti trombon Roswella Rudda, free trombon par excellence. Četudi je začel z dixieland izkustvi (in morda prav zaradi tega), je hotel beli Rudd vrniti solizem svojega inštrumenta arhaičnim primitivnim aspektom; v iskanju (le formalno paradoksalnem) obnove, v aspiraciji k intimnejšemu in preprostejšemu svetu je dosegel evidentnost in varčnost naivne umetnosti, ne da bi pozabljal na tailgate stile in na Higginbothama.(9) Četudi je njegovo "delanje jazza"



drugačno od Cherryjevega, doseže podobne rezultate, ki jih določajo predvsem preprostost, spontanost, instinktivnost (ne smemo pozabiti, da je Rudd etnomuzikolog in da je delal z Alanom Lomaxom). Tudi ta njegova jezna intervencija ostane s "poenostavitvijo govornice", s "frazami skrajšanimi na najnujnejše, frazami, ki so včasih rezultat skoraj aleatoričnih kombinacij vnaprej pripravljenih znakov, trilčkov, glisandov, kromatičnih skal, ki jih lahko interpretiramo kot imitacijo človeških glasov", "z močno dinamično ritmično prepletjenostjo", "z veseljem do kontrastov zvokovne intenzitete"(10), kondenzacija tistega, kar hočeazumeti s "primitivno glasbo". Tonaliteta in ritem se razkrajata bolj kakor v Cherryjevi intervenciji, "kaos" je vedno bolj poudarjen. Poslušalec mora za edini parameter sodbe jemati izključno ekspresivnost glasbenika. Malo pred koncem seveda ne umanjka neprijetna intervencija še ene interpolacije v naprej posnetega magnetofonskega traku, Los Cuatro Generales v izvorni izvedbi (v G duru), ki še enkrat pride ob neprimernem času in je neprijetna. Po Los Cuatro Generales, Gato Barbieri z občuteno participacijo uvede Viva La Quince

Brigada(11) v G molu. Barbieri je takrat dosegel trenutek svoje največje moči (šest mesecev kasneje posnel The Third World), potem ko je neutrudno poskušal ločiti svoj stil od Coltranovega. Ta solo je eden izmed bolj "občutenih, trpečih in prepričljivih, kar jih je posnel ta argentinski solist"(12). To je strastna pesem, kjer alternira "lepe in dvigajoče se zvoke liričnih, melodičnih linij, z rezkimi kriki in vzdihljaji", posreči se mu, da s postopno konstrukcijo zvokovne piramide doseže klimaks visoke inventivnosti, in tu je še vedno mojster.

Zvokovnost je polna in telesna, intenzivna, groba in vsekakor zelo osebna. Med solom slišimo pihala z drugimi harmonizacijami in Cherryjevo trobento, ne umanjka seveda še ena interpolacija, tokrat izvirne izvedbe Viva La Quince Brigada (v G molu), ki moti ekspresivno enotnost in jo zlomi, zniža napetost tega sola, ki bi utegnil biti najvišji moment celotne suite. Barbieri še pravočasno odigra impresionanten finale, obupan in grozljiv krik. Na koncu je nakazana tema pesmi v godbeniškem slogu, ki je hoté grob.

Suito konča kratka kompozicija Carle Bley s preprostim naslovom *The Ending to the First Side* (Konec prve strani). Gre za rahlo variirano *The Introduction*, tej je dodan še uvod (ki je torej uvod v uvod) štirih taktov, kjer kontrabas napreduje v intervalih zmanjšane kvinte in dopušča široko harmonično svobodo in drzne disonance; od *The Introduction* je ohranjenih prvih 14 taktov, kratka, odličen konec (kakor je bila tudi odličen začetek) za *suito*, ki je imela svoje dobre in slabe momente, tu pa tam kakšno naivno napako v aranžmajih — pa vendarle delo vredno vsega spoštovanja.

Druga stran ima fizionomijo običajnih velikih plošč: na njej je posnetih pet različnih skladb, ki so posvečene različnim situacijam in dogodkom in so jih ti inspirirali, in potemtakem niso povezane v organsko, vsebinsko "enotno" *suito*.

Prva skladba je *Song For Che*, "napisana za Cheja (Guevaro), za njegovo ljudstvo, za boj, ki ga je napravil nesmrtnega"(13). Komponiral in aranžiral jo je Charlie Haden in temelji na znameniti *Hasta Siempre Carlota*

Pueblo. Pretresljiv, temen, dramatičen bas Charla Hadena, "ki odzvanja kot srčni utrip"(14), začne ekspozicijo teme (v D duru), prvič sam, potem pa ga spremlja več različnih instrumentov (med drugimi kitara, ki moti). Haden nadaljuje sam v pevnem, preprostem, esencialnem slogu, seveda ne pozabi citirati *Hasta Siempre* in modulira v D mol. Zvokovno nasilje in ekspresivnost ublaži občutenost igranja. Žal Haden vnovič nasede slabemu okusu in obsesivno vztraja pri tem, da še enkrat uporabi posnet magnetofonski trak (izvirnik *Pueblo* v G molu). Po kratkem interludiju *Dona Cherryja* na flavti (igra samo tukaj in na treh španskih pesmih), podžge posnetek tenor seksofona Deweyja Redmana in prinese zamah divje histerije. Krik je praskajoč in zagnan (sandersijski). Toda Redman ne zna biti oseben in njegov solo se konča v zaporedju akademskih efektov in šablonskih fraz. Če Barbieri v prejšnjem solu, v *Viva La Quince Brigada*, kjer je ustvaril podobno ozračje, ni bil izviren, je bil vsaj oseben in konsistenten. Po uvodu *Cherryja* na trobenti



zaigrajo končno temo vsa pihala. Konča Haden (ki je malo prej začel konstantni pedal na dveh notah), spremljajo ga tu pa tam razpršeni udarci an tolkala.

Drugo skladbo, War Orphans, je leta 1964 napisal Ornette Coleman. Haden si je želel, da bi jo posnel, že od tedaj, ko jo je leta 1967 prvič igral s Colemanom. (povdarjamo, da na tej skladbi ni nasneta nobena moteča interpolacija). Težko je ugotoviti, kakšna je njena tonaliteta, ker se ne razreši, "obvisi": bolj natančno, temelji na kvinti in zmanjšani seksti A dura. Aranžma je napisala Carla Bley po meri: njen klavir privladiuje, najprej uvede temo in potem dolgo improvizira, vendar pa se njenemu razredčenemu, skoraj nadrealnemu igranju (kar je bolj produkt tehničnih omejitev kakor pa iskanja izraza), ko uporablja vedno iste lestvice in cirkularno ponavlja enake situacije, ne posreči, da bi ušla dolgčasu predolgo pričakovane in neizpolnjene razrešitve. Neprimerno boljši je aranžma pihal, ki iz *backgrounda* vsakakujejo in fantazisjko nalagajo različne zvokovne ravni.

Tretja skladba, ki jo je napisala in aranžirala Carla Bley je vsebinsko "zunaj teme", vendar hoče biti, kot pojasni Haden, le "interludij" "za pomiritev vesti". Naslov je The Interlude (Drinking Music), aranžma je razdražen, napisan v srednje močnih tonih in ekspresionističnih zvočnih kontrastih. Tudi v tem primeru ne moremo govoriti o tonaliteti: harmonično temelji na avtentičnih kadencah (kvinta navzdol, alternirana s

kvarto navzgor), ki jih povezuje melodična figuracija kontrabasa, kjer rezultirajo vse (zmanjšane) dominante.

Circus 68/69 je komponiral in aranžiral Haden; skupaj z We Shall Overcome hoče biti divja parodija Chicaške demokratične konvencije iz leta 1969. Uvod je Hadenov, napisan v zanj značilnem stilu, z ironičnimi in sarkastičnimi vrinki, ki se očitno nanašajo na konvencijo, za njim pride kolektivna improvizacija, ki jo konča kaotični (vendar ne kanonični) free. Uporaba orgel ustvari nenavadno vzdušje, in v nekem določenem trenutku se orgle "ujamejo" z basom, instrumenta sta v kontrapunktu z vsemi drugimi instrumenti, ki so kar najbolj svobodni: samo včasih se en inštrument preseli na drugo stran in improvizira v soglasju z drugimi. Takoj za tem pride We Shall Overcome, ki jo eksponira trombon Roswella Rudda in nanjo improvizira.

Z notami We Shall Overcome se konča celotno delo Charlieja Hadena; zapustil je ploščo, ki je na trenutke lepa in pretresljiva, vendar pa je včasih slabe kvalitete in izdaja slab okus. Ne samo, da ni umetnina, saj ni vplivala na govorico jazza, ki kaže napredek (najboljši solisti, ki so sodelovali pri snemanju, so že pokazali enako dobra dela, ali pa so bili tik pred tem), pač pa je tudi marginalno delo afroameriške glasbe. Lahko bi rekli, da je spomenik, ki ga je Haden, maestro kontrabasa, povsem upravičeno postavil predvsem sebi.

Aldo in Paolo Gianolio

1 Ta zapis se nanaša na drugo izdajo Hadenovega dela, ki je malo drugačna od prve in ki je edina v prometu. Na tem mestu nočemo pedantno primerjati obeh izdaj in priporočamo recenzijo Giuseppeja Piacentina v Musica Jazz, marec 1975.

2 Hadenovo politično oceno lahko izpeljemo iz opomb na ovitku, ki jih je napisal sam, in iz izbora skladb za suito.

3 V tej naši kratki "kontrainformaciji" smo zaradi omejenega prostora in priložnosti ob kateri to pišemo, prisiljeni biti didaskalični in površni, bralcu lahko le priporočimo nekaj knjig, napisanih na to temo. Nekaj jih bomo našli pozneje, vendar pa bi radi opozorili na našo hoteno "enostranskost", četudi moramo (kakor je rekel Mario Signorino) v pomanjkanju komunističnih in liberalnih virov, ki bi bili vsaj malo zanesljivi, uporabljati dokumentacijo "poraženih", se pravi anarhistov in borcev P.O.U.M.

...J. Peirats: CNT v španski revoluciji, Milano 1977.

...V. Richards: Nauki španske revolucije, Pistoia 1974.

...C. S. Maura: Barcelonski pokol, Milano 1973.

...Camillo Berneri: Izbrani spisi, uredila P. C. Massini in A. Sarti, Milano 1964.

...B. Bulloten: Velika sleparija. Komunistična konspiracija v Španski državljanski vojni, Roma 1966.

...G. Orwell: Poklon Kataloniji, Milano 1964.

...L. Trockij: Španska lekcija in Španska tragedija, v knjigi Problemi kitajske revolucije in drugi spisi o mednarodnih vprašanjih, Torino 1979.

...N. Chomsky: Objektivnost in liberalna kultura, v knjigi Novi mandarini, Torino 1969.

4 Pravda je 17. decembra 1936 pisala: "V Kataloniji so začeli očiščevati trockistične in anarhosindikalistične elemente in čistko bodo izpeljali z enako močjo, s kakršno smo jo izpeljali v SZ."

5 Na to temo je v Down Beatu tekla polemika med nekim bralcem, kritikom Danom Morgensternom in samim Hadenom.

Primerjaj Down Beat, 22. januar in 15. maj 1970, in Musica Jazz, julij 1970 (rubrika Carta stampata).

6 Dobesedno v opombah na ovitku.

7 Peti regiment je bila ena najboljših bojnih enot, ki jih je imela na voljo republikanska vlada. Poveljeval ji je tržačan Vittorio Vidali. Španska KP je hotela revolucionarni milici "brez hierarhije in discipline" postaviti nasproti oddelek, organiziran po strukturnem in disciplinskem modelu regularne armade. Za to je dala na voljo obsežna finančna sredstva.

8 Štirje generali (Franco, Mola, Varela in Gulepo de Llano) so bili vodje vojaškega upora; na čelu štirih kolon so korakali na Madrid in tam so jih ustavili. Ob mestnih vratih so čakali do marca 1939, ko se je vojna končala. Los Cuatro Generales je najslavnejša pesem Španske državljanske vojne.

9 Renato Barilli je moral pred nedavnim nakazati dve možnosti, ki se odpirata avantgardi: "Poleg eksplozije estetskega prostora (ne več umetniškega) se postavi obrat, ki sledi historični konstituciji umetniškega prostora in ga pojmuje kot zaprtega za linearen razvoj. Nakazuje se pohod navznoter, implozija". V "Konec avantgarde?", knjiga "Problemi Ulikseza", maj 1978.

10 Iz članka Giuseppeja Piacentina o Roswellu Ruddu, Musica Jazz, april 1972.

11 Od oktobra se prostovoljci, ki prihajajo iz vseh dežel, organizirajo v internacionalne brigade (vodstvo prevzame André Marty) in v kratkem postanejo najbolj učinkovite bojne enote republikanske armade.

12 Stefano Arcangeli v Musica Jazz, april 1973, str. 15.

13 Charlie Haden v opombah na ovitku.

14 Arrigo Polillo.

prevedel Ervin Hladnik

PRIPOMBE K PREVRATNI "DISCO" DOBI

1. DISCO — izraz označuje poudarjeno ritmično lahko plesno glasbo, za katero so značilne do potankosti izpopolnjene izvedbe, ki so se razvile iz glasbenih oblik, rabljenih v disco klubih v začetku sedemdesetih let. Pri tem se je ta glasba naslonila predvsem na črno soul, funk in rhythm and blues osnovo. Prvi uspeh z njo so dosegli ravno soul glasbeniki leta 1975, od takrat naprej pa se vedno več izvajalcev ukvarja s tako vrsto glasbe...

V naših revijah se je v zadnjem času pojavila vedno bolj obravnavana tema iz sodobne glasbene produkcije. To je obdelava problema disco sounda(1), in to predvsem s stališča njegovih glasbenih značilnosti, njegovega glasbenega nastanka ipd. Žal se ta tema z redkimi izjemami obravnava dokaj enostransko. Čeprav se v določenih aspektih pojav dodobra preanalizira, pa so drugi, ki so pri taki glasbi, kot je disco, tudi primarnega pomena, premalo poudarjeni ali celo izpuščeni. Od teh aspektov je posebno pomanjkljiva družbena obdelava tega glasbenega fenomena; disco se namreč obravnava le površinsko z glasbenega stališča, etičnega stališča in seveda tako s skrajno nemarksističnih vidikov. Za primerjavo naj navedem nekaj značilnih pogledov. Disco se ponavadi brani z besedami nujne zabave v tem krutem svetu, vznemirljivosti take glasbe, njene družbene neškodljivosti in njene nujne stalnosti in obstojnosti. Tudi kritike tega fenomena se skoncentrirajo le na etične probleme v sklopu konsumiranja take glasbe in na nujnost ohranitve elitne glasbe.(2)

Zaključek po vseh teh člankih je evidenten; *revije naše socialistične družbe* pač iščejo interpretacije kapitalističnega fenomena v *glasbenih revijah kapitalističnega sveta* in jih tudi brez vsakega odpora ponatisnejo. Sami domači glasbeni novinarji očitno premalo obvladajo dialektično teorijo družbenega razvoja, ali pa si z njo nočejo kvariti slave med konsumatorji take glasbe, ki jim je pač vsak kolikor toliko kritičen pristop do aktualne mode zastarel in nepotreben. Tako so bile do zdaj marksistične analize tega fenomena zelo redke. Reprodukcijske pač tudi stanejo malo manj truda kot pa poskusi lastnih analiz. Take reprodukcije seveda niso nič novega in zakaj se ne bi s sprejemom glasbe, ki je nastala v Zahodnem svetu, sprejelo tudi zahodnih analiz take glasbe. S takimi izogibanji se predelovalci zahodnih člankov zatečejo k skrajnemu branjenju omejenosti tipične buržoazne ideologije in njenega značilnega zastrtega pogleda na družbeno stvarnost. Nekaj take reprodukcije papir že prenese, toda ne smelo bi je biti preveč. Same revije so pač tudi pomembni kreatorji javnega mnenja in s tem, ko podležejo vplivu dobičkarske modne muhe, potencirajo reklamo, ki jo ima tak fenomen, z namenom izkoristiti trenutno situacijo na tržišču in si z njo dvigniti naklado. Pa četudi z denarno-fetišistično propagando.

Sicer pa je pozitivno razpoloženje konsumentov do produkta le posledica uspešnega delovanja reklamno-informacijskega sistema, zato še ni opravičilo za reprodukcijo pristranskih člankov o takem produktu.(3)

Le redke analize se spuščajo v povezavo tega pojava z družbenim stanjem v državah, v katerih je dosegel prvi klimaks in kjer je postal ključno sredstvo glasbene masovne produkcije. Med te države vsekakor najprej sodita dve najbolj temeljiti branilki "Zahoda" in njegove kulture. To sta ZDA in pa ZRN, h katerima bi kaj hitro lahko priključili tudi Švedsko s podobnim fenomenom ABBE. Vse te države spadajo tudi med države z najvišjim življenjskim standardom in hkrati z najvišjo in najbolj razvito človeško reklamno manipulacijo. V teh državah se je tudi kapital najmočneje začel nalagati v produkcijo masovne kulture, kajti potrebe po tej so ravno v njih najmočneje naraščale. K potrošnji te pa subjekte sili ravno njihov položaj v družbenem procesu proizvodnje. Ta proces se z uvajanjem novih tehnologij in racionalizacijo proizvodnje vse bolj podružblja. Kljub temu pa se odnos delavca do dela vedno bolj oddaljuje od samega pojmovanja tega kot družbenega, saj sam proizvajajoči subjekt ne le nima lastnine nad proizvajalnimi sredstvi, temveč tudi vedno bolj izgublja mišljenje o smiselnosti take proizvodnje. O neposrednem eksistenčnem boju za hrano v naravi danes namreč v moderni kapitalistični družbi ne moremo govoriti, tako je danes delo postalo le instrument za pridobitev in kopičenje določenih dobrin, ki se jih uživa v prostem času.(4) Osnovni pojav, na katerega lahko zvedemo vse take subjektive eskapizme, pa je brez dvoma alienacija z nase vezanim fetišizmom stvari. Marx v svojih *Ekonomsko-filozofskih rokopisih* iz leta 1844 dodobra razčleni sam pojem alienacije, skozi njene oblike se izvršuje tudi samo očlovečenje, kajti vsaka višja alienacija pogojuje tudi večjo možnost za njeno odpravo.(5) V sklopu pojma alienacije loči Marx štiri oblike odtujitve: 1/ Osnovna oblika je v odtujitvi producenta od proizvoda, ki ga ta izdeluje. Kljub temu, da je ta v izdelek vložil svoje delo, ni lastnik tega izdelka. Tega si prisvoji lastnik proizvajalnih sredstev, ki ga potem proda na trgu, od njega pobere dobiček, proizvajalca pa odpravi z mezdo. 2/ Naslednja odtujitev je odtujitev delavca od dela. Delavec kot producent v razredni družbi ni lastnik proizvajalnih sil in zato mora v kapitalistični družbi svojo delovno silo prodajati na trgu, pri čemer dobi samo reprodukcijsko vrednost samega sebe, ne pa celotne vrednosti, ki jo je ustvaril. V tem odnosu se mu tudi samo delo izraža le kot nujno potrebno blago, ki ga je treba zamenjati na trgu, potem pa deluje v službi lastnika produkcijskih sredstev neod-

visno od njega. 3/ Naslednji je odtujen odnos človeka do samega sebe. Ko subjekt definira delo kot neugodno in njemu tuje, zavrže to generično človeško funkcijo kot bistveno človeško in beži v zabavo, jedačo, spanje, zaradi katerih se spleča delati. 4/ V vsem kompleksu pa se vedno bolj odtujujejo med sabo tudi subjekti ... (6) Z alienacijo je neposredno povezan tudi fetišizem stvari. Produkti se na trgu ne izražajo več kot proizvodi družbenega dela, temveč kot vsemogočne edinoveljavne entitete, ki so na trgu podrejene menjavi in le v njihovi tržni vrednosti se zrcali inventivnost proizvajalca ali investitorja. (7) Iz bistvene odločujoče človekove dejavnosti se delo skrči le na sredstvo za ohranitev eksistence. Dela se le za prosti čas. Subjekt tako postane le avtomatska naprava za vršenje nekega delnega dela, katerega delovna sila se realizira šele po prodaji. (8) V takem kompleksu postane denar odtujena zmožnost človeštva. (9) Z zvečano produktivnostjo dela se seveda kupne možnosti vedno bolj večajo, hkrati pa se širi tudi obseg prostega časa. Toda žal sta v kapitalističnem svetu ta procesa nujno funkciji odtujenega dela in se tako ne moreta iznebiti odtujenosti, temveč se v njunem sklopu porojevajo še globlje oblike le-te.

Tako subjekt v današnjem poznokapitalističnem svetu kljub svojemu relativno visokemu standardu ne najde smisla v svojem produktivnem delu življenja, temveč beži iz njega in tako tudi iz samega sebe v poceni, enostavno, bleščečo se masovno kulturo, v kateri naj bi našel pozabo in zabavo. Tako ima negacija samega sebe rezultat v iskanju subjektive totalitete v sferi zabave, ki se v sferi obstajajoče realnosti drugače kaže kot neostvarljiva. (10) Pri tem begu posameznik seveda ne išče svoje identitete v kreativnih estetskih doživljajih, temveč v pasivni zabavi, ki zahteva od njega samo čas in denar. Med take pasivne vrste zabave spada tudi konsumiranje disco glasbe. Ta disco zabava je strogo kontrolirana in manipulirana. Sama zase je le z rdečo šminko okinčana projekcija produkcijskega procesa in tako je zadovoljstvo pasivneža v njej že vnaprej obsojeno na pretvorbo v dolgčas. (11) Posameznik pa se seveda k taki zabavi sili, k čemur ga nagovarjajo tudi državna manipulacijska sredstva, ki jim je dobro znano dejstvo, da pomeni dejanje zabave tudi dejanje konformizma z obstoječim redom. (12) še posebno, če sama zabava sili k pasivizaciji. Le malokateri subjekt se spušča v tako vrsto zabave z zavestjo, da je ta le za vse enak kliše, proizvod industrijske korporacije, katere namen je z do debilnosti enostavno in manipulirano zabavo doseči profit in ga pobrati že od tako dehumanizirane in poenostavljene mase negiranih individualnih mišljenj. Subjekti tako ali tako niso potrebni kot posamezniki, temveč le kot pokorni delci samodelujočega mehanizma. (13)

Glasba je bila v industriji zabave že dolgo vir eksploatacije, vendar je za zdaj najbolj skrajno zbanalizirani produkt zahodne produkcije postal ravno disco sound, ki je pokazal, da je industrija končno našla idealno obliko zvočnih kombinacij, ki se jo lahko s šablon-

skimi metodami znova in znova reproducira in še vedno ohrani svojo relativno aktualnost in dobičkanost. Končno se je tudi našla idealna glasbena oblika, pri kateri se lahko negira vsakršno kreativnost individualnega ustvarjalca, ravno tako pa tudi vsakršen transfer možnih znakov in simbolov. S tem se pojem glasbenega izraza kot estetskega umakne najhujši možni prostituciji zaporedja tonov. Shema — 'denar-bлаго-denar' — končno lahko popolnoma zagospodari tudi v tej vrsti ustvarjanja. Tu se je do nedavnega vsaj malo še trudilo obdržati neke estetske vrednote, sedaj pa se je do skrajnosti podredilo produkciji tržnih vrednosti, pa naj bodo te estetske ali pa ne. Važna je postala le kvantiteta-količina prodanih plošč, ki pomeni količino dobička. S tako glasbeno politiko se docela negira ustvarjalca kot kreatorja novega, čeprav lahko celo naveden. V svojem kreiranju tak avtor pač lahko izbere enega izmed treh polzirajočih ritmov, ki tako dobro posnemajo tekoči trak, ki pa mu je za razliko od realnosti dodano precej pozlate in sladkosti. Na teh ritmihi se potem gradijo bolj ali manj podobno vezani šablonski, na pol sintetični zvoki. Disco proizvod bi lahko mirno bil zvarek kakšnega niti ne preveč zapletenega kalkulatorja, ki bi se mu predprogramiral ritem, potem pa bi idealno porazmestil synthesizerske in mellotronske variacije in ob superkvalitetnem tehničnem posnetku in dobri reklamni bi se tak produkt lahko hitro razprodal. Pa tudi idealno standardiziran bi bil. Sama glasba te vrste nikakor ne more biti kompleks vtisov, temveč je vezana na detajle, (14) ritmične enote, ki so pri plesu povezane z gibom, ki se v stilu tekočega traku ponavlja, ko subjekt skozi trenutke take glasbe potuje. Pri idealnem potrošniku mora biti celotno doživljanje tako ali tako reducirano na trenutke in na potrošnikovo izžubljanje občutka za čas. (15) Važno je le, da si ta v sklopu vsakega trenutka sugerira, da je dobil nekaj svežega, pri tem pa se ne sme zavedati, da je tisto "sveže" samo stopnja variacija na original, ki je v svoji značilnosti poudarjena v plakatnih barvah, da ta docela nadvlada obči vtis o taki glasbi. Adorno bi taki identiteti občega in posebnega rekel negacija stila. (16)

Podobno je tudi s tematskim obsegom tekstov povprečnih disco proizvodov. Ti se pogosto lahko skoncentrirajo le na igrčkanje z besedami, ali so pozivi na zabavo in ples, največ tekstov pa ima erotično tematiko. To seveda ni tematika v smislu občutkov kakega mislečega bitja, temveč prej kakšnega pokvarjenega računalnika, ki hrepeni po sterilni mehanski združitvi s proizvodom podobne strukture. Tudi pri nas je velik uspeh dosegel komad, med katerim se mladina stalno poziva, naj stopi v vrste vojne mornarice ZDA. S tem produktom se končno disco glasba razkrinkava tudi kot najboljši mogoči tonski proizvod za indoktrinacijo in pasivizacijo posameznika v militaristični državi. V fašističnih državah južne Amerike so ga prav gotovo zelo podprli.

Kulturna industrija je uspela dokončno v svoje roke dobiti tudi številne domiselne ustvarjalce, ki svojih idej zaradi nezanimanja producentov niso mogli realizirati, temveč so bili prisiljeni prodajati neinventivni del svoje invencije masovni industriji disco kulture. Tako so vsi ustvarjalci, ki so pristali na komponiranje take glasbe, postali le ozko polarizirani stroji, ki so zaradi produkcije take glasbe omejeni in dvojno odtujeni samemu sebi, se pravi lastni ustvarjalnosti.(17) Prvo odtujitev pogojuje že sam mezdni odnos ustvarjalca do svojega dela, druga pa je posledica prve in nastane ob zamenjavi ustvarjanja uporabne estetske vrednosti z golim produciranjem tržnih vrednosti.(18) Individualnost posameznega ustvarjalca postane psevdoindividualizem, kajti serijsko ustvarjanje ne dovoljuje prekršitve norm brezizraznosti in povprečnosti. Te norme so skoraj podobne cehovskim predpisom, če pa se posameznik proti njim prekrši, mu tudi pozitivna sankcija -honorar-uide in po taki lekciji je bilj ali manj znova primoran prilagoditi se proizvodnji tržnih artiklov z oznako disco. Da v tem kreativni subjekt ni zadovoljen, je gotovo, pa čeprav si sam poskuša to zadovoljstvo sugerirati in ga definirati kot možnost materialne eksistence, ne pa kot posledico lastnega kreativnega dela. Tako se početje takega ustvarjalca niti malo ne razlikuje od početja "blue-collar workerja" ob tekočem traku.

Ravno takšno alienirano relacijo pa zasledimo tudi na drugem koncu produkcijske verige, pri konsumatorju takega zvoka. Ugotovili smo že, da je ta v svojem delovnem času odtujen. V tej odtujitvi se počuti neugodno in posledica je, da hoče pobegniti iz vsakdanjosti in njenega tempa avtomatov. Toda ta beg je že vnaprej obsojen na neuspeh, saj posameznik v njem pada v isti svet, iz katerega se je poskušal odtegniti. Medtem ko je prava umetnost zmeraj obleka boja proti odtujitvi zaradi svoje humanitete,(17) pa proizvodnja disco glasbe ustvarja soglasje kreativnosti s socialno stalnostjo. V klasičnem disco komadu zmeraj teče v ozadju tekoči trak, ki pa je prej spremenjen v objekt hvale kot graje in prej ugodja kot negativnega občutka. Zato discu tudi nikdar ni bila dana vloga vzbujevalca pretresljivih in neugodnih občutkov, temveč naj bi ta s stalnim ponavljanjem samo še potrjeval stalno shemo in nespremenljivost.(20) Samo taka izolirana zabava z zavestno pozabo družbenih problemov se v discu tudi tolerira. Posameznik se mora v njem znebiti mišljenja kot negacije in se prepustiti manipulaciji v masi.(21)

Seveda pa je tak beg v maso le iluzija, kajti ko posameznik beži pred alienirano situacijo, ne spregleda, da gre pri tem v novo alienacijo, ki je še globlja od prve in tako subjekt pride na drugi konec oziroma na začetek še bolj omejenega kroga, po katerem teče. Tudi njegova samosugestija o vznemirljivosti take glasbe je le posledica fetišizirajočega mišljenja o moči denarja, s katerim si lahko kupiš celo občutke. Poleg tega pa posamezniku vse njegove refleksije in samosugestije dokončno preoblikuje tudi reklamni stroj in tako tudi te postanejo

produkt, namenjen simplifikaciji recepcije, kar v bistvu še bolj kontradiktira in razbija dejansko stanje. Kako pa je možno v begu iz avtomatizma in alienacije najti užitek v avtomatizmu in alienaciji, ki sta sproducirana zato, da osladita svoji varianti v produkciji, pa je le ena nerešljivih rešitev kratkega stika v huxleyanski družbi srečnega novega sveta, s katero se vse bolj identificira zahodni svet. Sicer pa bo disco avtomatizem lahko kmalu pomagal pasivizirati demonstrante, prav tako kot solzilec in številni psihični bojni preparati.(22)

Le malokateri subjekt, udeležen v disco procesu zabave, se zaveda tistega, kar ga je v disco privleklo, še manj pa jih priznava, da je bil njihov sprejem disca kot nujnega zmanipuliran. Vsa industrija kulture ima namreč pri svoji popularizaciji pomembno sredstvo, ki manipulira s potrošniki. To je reklama. To sredstvo Adorno celo poimenuje življenjski eliksir kulturne industrije,(23) za Martiničevo pa je reklamna industrijsko-birokratski zvodnik.(24) Ravno reklama je namreč eno osnovnih sredstev ekstremnega propagiranja fetišizma stvari.(25) Je tudi sredstvo za proizvodnjo novih potreb in njena glavna značilnost je v tem, da ob nekritičnem sprejemanju potrošnika uniči vsakršno možnost presoje. Srečen postaneš ob stalni konsumaciji novih in novih proizvodov. Omahujočega subjekta reklamni film ali oglas takoj spravi na varno pot stalnega trošenja. Reklama je lahko sicer zelo očitna, vendar med najbolj nevarne reklamne poteze spadajo prikrite reklame — komentarji o novi glasbeni modi v revijah, po radiu ipd. Ti lahko kljub navidezni objektivnosti temeljito zindoktrinirajo svoje konsumatorje. Disco je postal popularen ravno na ta način. Skoraj povsod se je dalo informirati o njegovi popularnosti in visokih nakladah plošč, pa čeprav ga je spočetka podpiralo samo nekaj homoseksualcev. Toda z razvpito reklamo in lepotcem Travolto v soap-operi iz petdesetih let si je taka glasba končno priborila tudi uspeh in seveda profit.

V nekem discu v okolici Ljubljane, ki je sam s svojim izgledom lahko tudi simbol za bistvo disco-glasbe, imajo uplenjeno prižnico, vso v rdečem usnju in pozlati. Za njo so nameščeni vsi mogoči ojačevalci in tunerji, preroki te glasbe, ki v načinu svoje izvedbe teži proti tehnični perfekciji. V sam obrat hodi izbrana ljubljanska družba, ki ji je pač možno odšteti malce več denarja kot ostalim smrtnikom. Skoraj obvezne so tudi večerne toalete. Disco obrat je tudi v ostalem okrasju zelo neobaročen, le plesišče obdajajo aluminijaste cevi in zaslepljujejo različni divji light showi iz kakšne more o tretji svetovni vojni. Tako sam obrat poskuša razviti tudi neke mitične lastnosti. Masovna kultura se s svojimi nadživljenjskimi produkti vse bolj mistificira in poskuša postati surogat za danes že nefunkcionalno religijo. Pri tem ji pomaga manipulacija z mitom najvišjega možnega standarda,(26) s katero sodeluje posebna vrsta herojev, heroji zabave. Teorijo o herojih zabave je po Teni Martinič razvil L. Lowenthal. Po njej naj bi heroji zabave nadomestili klasične zgodnjeburžoazne heroje dela v štiridesetih letih našega stoletja. Ta

nova vrsta herojev ne doseže svojega uspeha v produktivnem delu kot klasični "self-made men", temveč v produkciji zabave. Tudi sam njihov uspeh ni posledica kakšnega truda, temveč telesne privlačnosti, zmožnosti za ples ... (27) Telesna privlačnost seveda še ni vzrok za svetniško čaščenje kakega Johna Travolte. Vzrok za to je predvsem v tem, da heroj njegovega kova pomeni za množico uspešnega posameznika iz njene sredine, katerega položaj je hkrati dosegljiv in ni dosegljiv. (28) Ravno ta nujnost slučaja, s katerim si lahko omogočijo možnost neomejene potrošnje, je skupaj s splošno manipulacijo reklamnih posterjev pripeljala do čaščenja takega heroja. V osnovi tega bogoslužja gre torej znova za fetišizem blaga, pa če ima ta še take ali drugačne nazive in oblike. Vseeno pa novi religiozni red še ni dosegel tiste točke, ki si jo industrija kulture tako želi. To je tehnokratski paradiz Fordove ere, proti kateri teže vse silnice same produkcije masovne kulture. Za radikalno zmago tega aparata bi bilo nujno streti vsakršno kritično mišljenje in potem ostanke čutov podrediti diktirani kalkulaciji. Med najekstremnejša področja današnje industrijsko-kapitalistične indoktrinacije pa spada seveda tudi področje današnje diskomanije.

Marsikateri glasbeni novinar, ki se ukvarja tudi s tako glasbo, preprosto prezre njene določene lastnosti, ker je taka glasba aktualna predvsem med mlajšimi najstniki in naj bi bila le stopnja v razvoju mladostnikovega kritičnega odnosa do glasbe. Vseeno pa žal ni tako. Disco postaja, vsaj trenutno, rak celotne glasbene produkcije, saj zajema tudi starejše generacije, ki so v Združenih Državah že v srednjih letih. Poleg tega se ta glasba pojavlja v obdobju krize v ostali glasbeni produkciji in tako lahko s svojo pasivizatorsko nezahtevnostjo zapusti vidno sled v posameznikovem vrednotenju glasbe. Kaj lahko postane neizkoreninljiv trend, prav takšen, kot je trend rumene literature v književnosti. Disca trenutno na njegovem zmagovitem pohodu še ni ustavila nobena zapreka. Še posebno, ker so glasbeni novinarji do tega pojava prizanesljivi. Nihče ga tudi še ni poimenoval z najbolj splošnim imenom za tako vrsto produkcije, kot da bi se vsi poučeni bali napadov industrije kulture. Disco je namreč čisto navaden glasbeni kič, ki se niti malo ne trudi zanikati svojega industrijskega porekla. Tudi zanj veljajo lastnosti brisanja meja med grupami in to s hiperstimulacijo mladine, ki se že od malega podredi ritmu avtomatov, in pa z infantilnostjo odraslih, ki se v svoji pasivni udeležbi niti malo ne razlikujejo od dvajset, trideset let mlajših generacij. (29) Za sprejem tega kiča niso krivi sami, saj na Zahodu tudi že buržoazni teoretiki kot Greenberg vračajo krivdo zanj na proizvajalce take kulture. (30) Disco je seveda v svojem vzponu vezan tudi na same industrijske obrate — proizvajalce plošč, ki so pač na tržišču precej bolj cenene kot pa recimo klasična glasba. Beg v klasiko sicer tudi ni dokončna rešitev za alieniranega subjekta, vendar še vedno kaže na njegov individualni okus in izbor, medtem ko so stalni poslušalci top-list prepustili svoje kriti-

čno mišljenje propagandnim sredstvom masovne kulture.

Aluminij, slepeče luči, z vseh strani sperfekcioniran ritem, poskusi koketiranja z religijo ..., vsa ta dejstva dokazujejo, da vodi industrija kulture v beg na mestu, ki ne prinese nikamor, v vse mogoče standardizirane avtizme, ki imajo za posledico totalno pasivizacijo subjekta in njegovo čedalje širšo ignoranco, uživanje v vulgarnosti, kiču in v lastnem polzavednem občutku biti manipuliran. Kot so sanje o paradizu standarda zlomile revolucionarnost delovnih množic, pa različni proizvodi industrije kulture uničujejo še zadnja žarišča možnega odpora s tem, da lomijo vsakršno kritično ost in posamezniku stalno potrjujejo stereotipnost in invariancibilnost življenja. Taka glasbena politika seveda ni v nikakršnem interesu delavskega razreda, pa čeprav se temu na Zahodu to sugerira. Masovna kultura se namreč ne trudi postati samaritan in z možnostmi pobega lajšati ljudem življenje. Njen princip je v prvi vrsti vedno usmerjanje splošnega okusa k potrošnji izdelkov z najvišjo profitno stopnjo. (31) Pri samem produciranju takega fenomena, kot je disco, gre le za dobičkanosno izkoriščanje notranje krize subjektov in prisilno ustvarjanje profita ne glede na uporabno vrednost samih izdelkov. (32)

Seveda kakšna križarska vojna in požig plošč z disco glasbo ne moreta biti rešitvi za uničenje takega fenomena. Za njegovo izkoreninjenje je v prvi vrsti potrebna desalienacija v sklopu proizvodnje. Vsekakor pa je dejstvo tudi, da brez disco glasbe ne bi bil noben član zahodne družbe manj zdolgočasen. Imel bi mogoče malo več možnosti za srečanje s kritično refleksijo, česar se zahodna država kot aparat boji in zato tudi sama tolerira masovno indoktrinacijo tipa honey-money.

Zanimivo je tudi dejstvo, da je sodobna zahodna disco kultura že tako konformistična, da jo uvažajo tudi v države vzhodnega bloka, pa čeprav je trenutno najbolj ekstremen produkt zahodne ideološke polucije. Za časa Beatlesov je v moskovski "Pravdi" pisalo naslednje: "Beatlesi so zarota vladajočega razreda z namenom odvreči mlade od politike in razmišljanja o zničenih upih ..." (33) Vzhodni blok je dolga leta negiral vse pojave v rock ustvarjanju, z redkimi izjemami, kot je bil recimo nastop Rolling Stonesov v Varšavi, ki pa so mu služile le za potrditev njegove negacije. Danes pa številni aparatčiki z veseljem podpisujejo pogodbe za uvoz disco glasbe, saj ta niti malo ne navaja mladine k uporništvu. Tako tudi v deželah vzhodno od železne zavesse izhaja vedno več plošč s tako glasbo, medtem pa se malo bolj kritična glasba negira še naprej. Ravno v Pragi je bil med filmi letos septembra predstavljen tudi "ameriški plesni film" "Vročica Sobotne Noči", ki je tudi v državno socialistični ureditvi požel lep uspeh in kot pri nas so se tudi tam pred kinom vile dolge kače mladoletnikov. Film je res vrhunski dosežek operetne zvrsti, s konformističnim načelom: "Lahko bi nam bilo slabše, pa tudi bolje bo enkrat še." (34) Taka ideologija čisto spominja na krščansko iz časov svete inkvizicije.

In žal se kot taka preko proizvodov s tako glasbo producira tudi pri nas, saj številnim producentom brez vsakega tveganja prinaša visoke dodatke k osebnim dohodkom. Taka profitna politika je pri nas še vedno možna zaradi močnega sloja malomeščanske mislečega prebivalstva.(35) Na posledice takega reklamiranja Zahoda pa nihče ne pomisli.

Vseeno pa avtomatizem disca in njegova sterilna hvalnica elektroniki danes pomeni le eno možnost prikaza sveta ob tekočem traku. V ZDA se je začela v industrijskih mestih Ohia razvijati glasba, ki se trudi izžarevati tekoči trak v pravi luči; njen ritem je v imbecilnosti precej podoben discu, vendar je za razliko od njega ubijajoč. Tudi ostala glasbena oprema v takih komadih je ravno tako kruto hladna, teme tekstov pa

govorijo o alieniranih občutkih ob tekočem traku. Zato je razumljivo, da take glasbe ameriški glasbeni managerji ne podprejo ter so plošče s tako glasbo skoraj vse izšle pri bolj ali manj neodvisnih firmah v Veliki Britaniji. Disco fenomen je s tako glasbo končno dobil tudi negacijo negacije.

Pravijo nam, da smo izgubili repe,
Ko smo se razvijali iz majhnih poljev.
Ali nismo ljudje?
Ne, mi smo devolucija.
Zdaj smo butci,
Opičji ljudje v poslovnih oblekah.
Mi smo devolucija.
S to moramo nadaljevati ...(36)

Barbarič Peter

Stambler Irwin: Encyclopedia of Pop, Rock and Soul, ne-
oštevilčena stran v dodatku 77

2. Naj navedem nekaj najbolj "umnih" trditev: "Disko bi lahko, tako kot gospel, imenovali glasbo, s katero kliče boga ... Tako kot gospel tudi disko glasba ni inteligentna, ampak samo vrhunsko razpoloženje ... (STOP 19. 4. 79) "Ob disko glasbi ni mogoče teoretizirati, pa tudi estetike ni v riji. To je priložnost za tiste, ki želijo plesati in za konec doživeti blago sprostitev ob prvobitnih ritmih in bleščečih lučeh ... (STOP 12. 4. 79) "In nekateri avtentično ameriški črni glasbeniki pridigajo vrnitev k živi glasbi, daleč od laboratorijev serijske proizvodnje ... Ko bi se nazadnje slišal njihov glas in ko bi popularna glasba po njihovi zaslugi spet našla dušo! (TELEKS 31. 8. 79) "Ono može biti odlično za iracionalno uživanje: disco glasba nije inteligentna, ona je samo uzbudljiva ..." (DJUBOKS, 1. 4. 79)

3. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 134.
4. Martinić Tena: Slobodno vrijeme i suvremeno društvo, str. 36.

5. Ranković M.: Sociologija umjetnosti, str. 73.
6. Marx Karl: Pariški rokopisi 1844, Marx-Engels: Zbrana dela, str. 306.

7. Marx Karl: Kapital, I. zv, str. 38
8. Marx-Engels: O umetnosti in književnosti, str. 39
9. Marx Karl: Pariški rokopisi 1844, Marx-Engels: Zbrana dela, str. 369

10. Ranković M. Sociologija umjetnosti, str. 74
11. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 151

12. prav tam, str. 156
13. prav tam, str. 44
14. prav tam, str. 137
15. Martinić Tena: Slobodno vrijeme i suvremeno društvo, str. 59

16. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 142

17. Ranković M.: Sociologija umjetnosti, str. 99
18. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 170

19. Ranković M.: Sociologija umjetnosti, str. 74
20. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 136

21. prav tam, str. 156
22. O poskusu tega v Južni Afriki piše v DELU 24. 9. 79

23. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 173

24. Martinić Tena: Slobodno vrijeme i suvremeno društvo, str. 43

25. prav tam, str. 41
26. prav tam, str. 68
27. prav tam, str. 68

28. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 158

29. Ilić M.: Sociologija kulture i umjetnosti, str. 86
30. prav tam, str. 87

31. Gorz André: Delavska strategija in neokapitalizem, str. 54

32. prav tam, str. 55
33. Djuboks, 6. 7. 79

34. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, str. 163

35. Martinić Tena: Slobodno vrijeme i suvremeno društvo, str. 59

36. Devo, Jocko Homo, Booji records 0001

Viri in literatura

01. Delo, 25. 9. 79
02. Devo: Jocko Homo, Booji records 0001
03. Gorz André: Delavska strategija in neokapitalizem (48—105) KOMUNIST 1970

04. Horkheimer-Adorno: Dialektika prosvetiteljstva (izbor) VESELIN MASLEŠA 1974

05. Dr. M. Ilić: Sociologija kulture i umjetnosti (izbor) NAUČNA KNJIGA 1970

06. MacDonald Dwight: Teorija masovne kulture PERSPEKTIVE 1961/62, letnik II., št. 17, stran 835

07. Martinić Tena: Slobodno vreme i suvremeno društvo INFORMATOR, Zagreb 1977

08. Marx Karl: Pariški rokopisi 1844 (izbor) MEID I. zv. CANKARJEVA ZALOŽBA 1969

09. Marx Karl: Kapital, I. zv. KULTURA, Beograd 1948
10. Marx-Engels: O književnosti i umjetnosti KULTURA 1946

11. Dr. M. Ranković: Sociologija umjetnosti, Beograd 1970
12. Stambler Irwin: Encyclopedia of Pop, Rock and Soul ST MARTIN'S PRESS, New York 1977

13. Stop letnik XIII. št. 14, 15, 16. (od 5. do 19. 4. 79)
Teleks letnik 35, št. 35, str. 34 do 36 (11. 4. 79)

Djuboks št. 59, str. 34 do 36 (1. 4. 79)
Djuboks št. 66, str. 41 (6. 7. 79)

ROK EN ROL V VSAKO SLOVENSKO GLAVOI.

(Uvodne observacije)

Teze:

2. **Slovenski jezik je treba kontaminirati:** po dolgih stoletjih (tosočletjih?) svoje eksistence je kljub brutalnim atakam na svojo (svojega) integriteto — kot Sadova Justine — deviški, in s to čistostjo nas, ljubi bratje, vse po vrsti nategujejo.
3. Ta stari romantični par, srce in glava /.../. (Barthes)
4. Glasba mora služiti /.../ razen slavi Božji /.../ rekreaciji učenih, ki posvečajo svoj čas in duha meditaciji o misterijih religije in iskanju misli, ki služijo borbi proti vsem tistim, ki nasprotujejo nezmotljivim resnicam naše vere. (p. Mersenne, 1634)(1).

Pisanja o rocku na Slovenskem ni, in na en prst se da prešteti tekste, ki pod pretvezo pisanja o glasbi tudi res navržejo vsaj tu pa tam kak stavek o glasbi, naj jih posebej ne navajam. Rekli boste, res je, in kakšno slabo spričevalo za našo glasbeno kritiko: pa kajpada pri spričevalih — dobrih in slabih — ne gre za tistega, čigar so in tudi tu ne gre za glasbeno kritiko, saj če bi šlo za to, bi vsakdo lahko naštel na tone opravičil, da je temu tako: tisti, ki pišejo o rocku, niso nikaki Theorodji Wisengrundi Adornoti ali podobni Židje, so pač taki, ki — popolnoma pravilno — menijo, da bi bilo treba o stvari nekaj povedati, pa jim je "stvar" nekako eluzivna, ne vejo dobro, za katero nogo bi prijeli to kačo; kar nastane, je nekakšen tutti frutti (o, imanenca!), ali če parafraziramo Jakobsona, policijska znanost: malo sociologije ali "sociologije" — pa kdo se ne bi utrudil od teh narekovajev —, malo zgodovine — to je treba rocku z gosposko gesto še ustvariti —, malo genealogije in hagiografije, ki sta bolj razpoložljivi, malo politekonomije, ta je v tej konstelaciji sploh priljubljena, saj daje dobljenemu proizvodu prijeten **feel** zveličavnosti, in zadeva je pripravljena za prelivanje preko "glasbenega materiala". Dobro, porečete, to poglavje prazgodovine smo že dali skoz (prvič ali tudi drugič?), in pritegnil bom z vami našemu priznanemu semiologu E. Hladniku, da prepustimo obračanje citatov tistim, ki so za to bolj kompetentni, lahko pa tudi tistim, v katerih ustih je beseda zlato postala, katerih beseda o prehodu od besed k dejanjem je tudi že taisti prehod, ne morem pa pritegniti E. Hladniku kvalifikaciji tovrstnega pisanja kot bodisi nedolžnega bodisi neškodljivega(2), čeprav se morem z njim strinjati o šarmančnosti takega početja, skupaj tudi z od njega (nekoliko prepovršno?) neokvalificirano tišino.

Da tak način pisanja ni nedolžen, se vidi iz tega, da je rodil (ali, za tiste, ki jim je pri srcu še več patetike: se je izrodil v) svojo kritiško šolo (razen če gre — kar pri še vednji čistosti slovenskega jezika ni čisto nemogoče — za brezmadežno spočetje), katere discipuli se od Dela preko Stopa do Radia Študent množijo kot neutrudni zajci; da pa ni neškodljiv, se — kot sicer tudi od zajcev — vidi iz tistega, kar ta kritiška šola predpostavlja: če pišemo o glasbi, ne da bi kaj pisali o le-tej, potem se o njej tako dá pisati, še več, se o tem ne more ali ni treba (kar je konec koncev vseeno) drugače pisati, ali če to mitologiko sumiramo v preprosto formulo: o glasbi ni treba pisati, **ergo** o njej ni kaj pisati.

Zatorej se piše recimo o tekstu določenega komada ali komadov, če začnemo kar pri enem izmed priljubljenih kritiških opravil. Ker pa tekst komada ni kar komad, je treba to redukcijo ali ekspanzijo, saj se ti dve druga druge držita za svoji ideološki roki, nekako zakamuflirati: to se pa lahko stori tako, da se tem tekstom implicitno ali eksplicitno podeli status poezije ali "skoraj" poezije in se jih kot take potem ogleduje(3); tako smo pri zarjaveli dilemi: ali je to poezija ali ne?(4) naša kritiška šola na to vprašanje, sodeč po žongliranju s svojim predmetom, odgovarja pritrnilno; da je ta odgovor trdnejši in bolj imun pred destruktivizmom onih, ki se jim vidi smrten greh prištevati te produkte v isto kategorijo kot kakega Prešerna (v njegov topli kotiček se lahko stisnejo morebiti le še kaki žlahtni produkti **francoskega** jezika, a o tem morda kaj več pozneje), si pomagajo s terminom, ki je po našem vedenju, če že ne kreacija omenjene kritiške šole, pa prav gotovo njen tour de force: to je "glasbeni individualist". Kakšna čudna žival je to? Mar nekakšen rokerski Javoršek? Popolnejšo analizo bogastva, ki je skrito v tem terminu, prepuščamo za to bolj pristojnim semiologom, sami pa naj na tem mestu izpostavimo samo tisti faktor, ki prispeva k učvrščevanju videnja tekstov rokarskih komadov kot poezije: to pa je kajpada individualizem, ta lastnost žlahtnega kreativnega duha, katerega proizvod ne more biti drugega kot žlahtna poezija in umetnost sploh. O ideološki barvi takega zrenja ni izgubljati besed, je pa pri stvari pomembno še nekaj drugega: takšno pojmovanje se naravnost idealno vklaplja v splošnoveljavno elitistično-dekadentno koncepcijo slovenske kulture, zato ni čudno, da brambovci le-te ne morejo tolerirati tako direktnega uzurpiranja njenega teritorija od strani te anglosaksonske (beri ameriške, pri čemer je Amerika tisti grozni bavav, pokvarjeni kapitalizem) umazanije. Da pa ne bomo prekrični: ni vse tuje — tudi za brambovce — slabo: dobro je tisto, kar je univerzalno, univerzalno pa tisto, kar je tudi naše, slovensko (na naslednji stopnji se tisti "tudi" spusti): n. pr. šansone, oziroma **po naše** "pesmi svobodnih (sic!) oblik".

Pa vrnimo se k naši kritiški šoli. Ko je torej tako "besedni material" okvalificiran kot analysable, "glasbeni material" pa religiran v druge prostore, kjer bo o priliki še dobro poslužil, ko torej napoči čas razkrivanja, se naša kritiška šola vnovič znajde pred hudo dilemo: ali je tem poetom verjeti na besedo ali ne? Dilema ni od muh, saj vemo, da so tisti, ki znajo besede obračati, zviti in jih tudi zares obračajo; kaj storiti, če Mick Jagger (ta sicer ni glasbeni individualist, je pa prav gotovo individualist, mar ne?) napiše očitno seksističen tekst, potem v pogovoru z novinarji izjavi, da je to parodija, pa potem napiše še enega takega in se na ponovno vprašanje o tem ubogemu novinarju samo v brk smeje? V tej dilemi se naša kritiška šola odloči za tisto pot, ki prej pripelje do Rima, pontifikalnega

mesta: crede, ut intelligas — verjame torej, saj brez vse vere ne gre, Mick Jagger je seksist in renegat, zato pa je mogoče brezštevne druge rokerje posaditi za vesla barke družbene angažiranosti in kritičnosti. S pompom okoli teh relevantnih zadev naša kritiška šola mimo-grede prikrije, da se je ravnokar odpovedala tudi pisanju o tekstu, saj če je ne zanima tisto, kar ni rečeno, jo pač še toliko manj tisto, kar je. Od tod pa do mistifikacij okoli punka, "industrijskega rocka", "starega vala" etc. etc. ni več niti en korak; vendar bi bilo prelepo, če bi bilo res tako enostavno, saj — če parafraziramo Barthesa — je tisto, kar kritiki o rocku ni jasno, rocku o kritiki nekje prav zelo;

Srečko Fišer

(nadaljevanje sledi)

1 Citiramo po Legendre, *Jouir du pouvoir* — in obžalujemo, da ni mogoče citirati še kaj več, ker nam tekst o preludijih univerzalne harmonije ni dostopen.

2 viz. Problemi 4/1979, str. 36 (sploh soliden vir).

3 Tu si je dobro ponovno zastaviti navidez banalno vprašanje, zakaj prav tekst in ne kaj drugega: poleg očitno plavzibilnega odgovora o zlahtnosti medijev, i. e. tega, da so si mediji v zlahti, je tu še nenepomembno dejstvo, da legitimiteta seciranja besednih umotvorov — zlasti od ruskega formalizma sem, a pri nas od nedavnega — stoji nedvomno za com-

monsense že veliko trdneje ko legitimiteta seciranja recimo glasbe, ki se je še vztrajno drži romantično-psihologistični mit o nereduktibilnosti.

4 Ta dilema je krasen analogon oni menda že arhivirani, ali so Beatti Beethoven današnjega časa ali ne, v razrešitev katere lahko dobromislečim apologetom rečemo, da Beethoven pač ni bil niti Beethoven svojega časa, in analogno temu tudi (saj smo vendar tudi sami rokerji!), hvala bogu, ona druga dilema — kljub prevodom Staneta Sušnika.

ČRN JAZZ

Čar knjige Martina Jaya je v tem, da jo je pisal "scholar", in to ne filozof, ampak zgodovinar. Kljub nekaterim njegovim nasprotnim zagotovitvam je knjiga *The Dialectical Imagination* predvsem zapis zgodovine obravnavanega inštituta, kakor so jo izustili eminentni člani tega inštituta sami. Kjer zadržuje do zadeve najmanj kritične distance, se stilsko najbolj oddaljuje od nje.

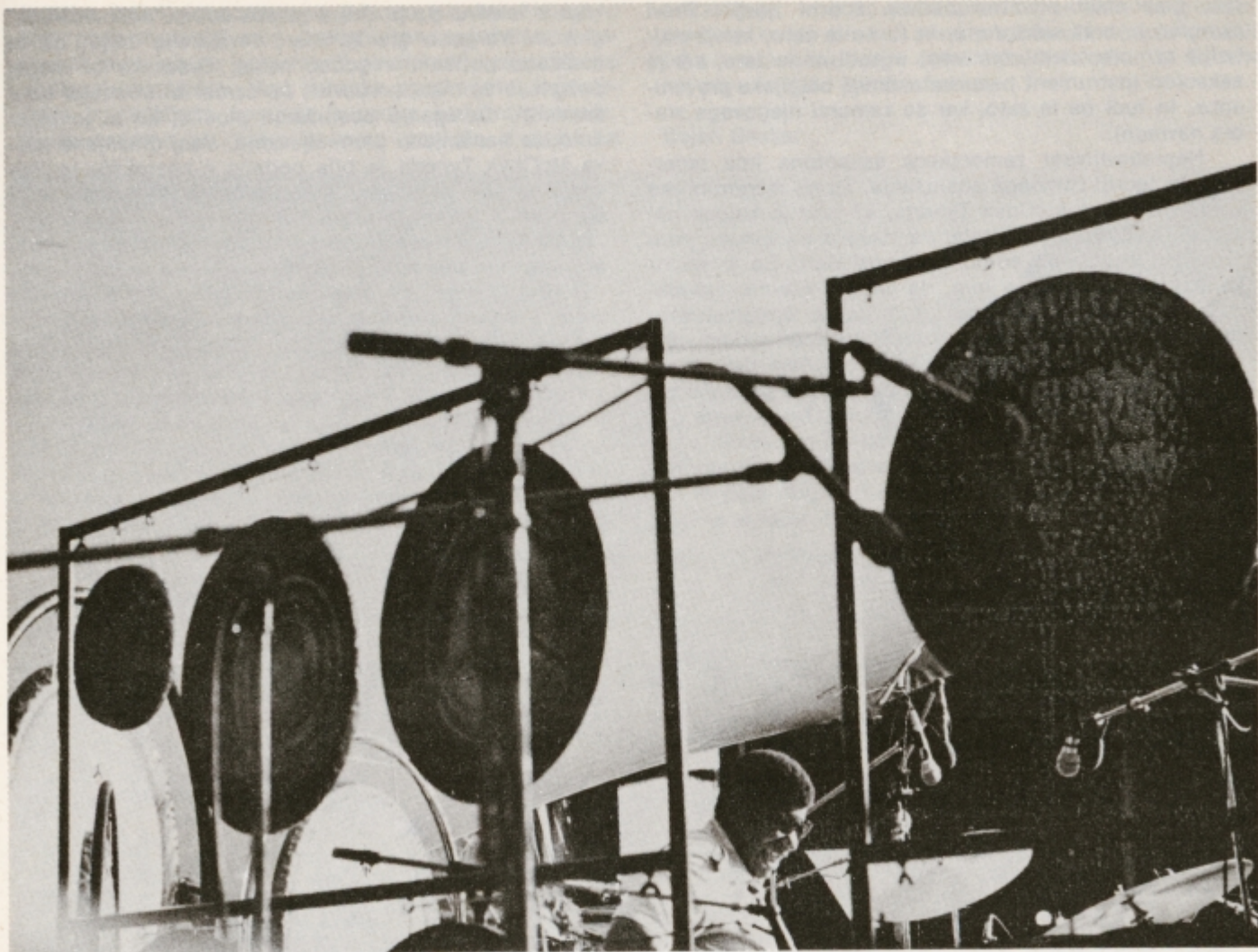
Ko obravnava Adornovo mnenje o jazzu, se mu zatakne. Misleč, da je v duhu kritične teorije, da do nje zavzame kritično stališče, pripiše temu mnenju naravo evropskega etnocentrizma, se pravi i evrocentrjem i etnocentrjem. Nasproti temu škandaloznemu zadržanju do jazzu se skuša konstituirati kot kritični subjekt; na tem mestu onemi, skozenj spregovori nek tipični diskurz o jazzu, nasičen z miti.

V konjunkturnem trenutku jazzovske ideologije Adornov "evropski etnocentrjem" zasluži, da ga podpremo. Še toliko bolj zato, ker si taisti diskurz tu pa tam sposodi Adornov koncept glasbenega materiala, da bi ga uporabil v svoje namene.

Znanost je, kot pravi Legendre, dobra samo za zamorce. Večni disput o tem, ali belci lahko pojejo blues ali ne, je mejno vprašanje jazzovske vede: ve se, da ne morejo, saj znanost na belcih ni uporabna. Njihovo poreklo ne pride v poštev.

Razume se zatorej, da veda o jazzu niti nima ambicij, da bi postala muzikologija. Hoče biti le sociologija, da bi lahko nemoteno bila etnologija. Iz ust nekoga, ki je sicer verziran najbolj v jazzovski vedi, smo na valovih naše alternativne radijske postaje slišali par besed o neuvrščeni glasbi z Balijsa. Oddaja se ni v ničemer pomembnem razlikovala od standardnega televizijskega dokumentarca o zamorcih. Slika kaže zamorca, ki udarja po duplu, glas pa opisuje okoliščine njegove glasbe: kdaj je vstal, kaj je pojedel, kako urinira, kje se trenutno zadržujejo njegove žene in otroci, iz katerega materiala je napravil svojega malika, kje je bil sinoči zvečer, kako in kje se je naučil udarjati po duplu? Vsak gledalec hočeš nočeš perfektno ve: jasno, da je vstal opoldne; jasno, da je pojedel bolj malo; jasno, da ne urinira segregirano; jasno, da ne ve, kje ima žene in otroke; jasno, da je napravil svojega malika iz lesa; jasno, da je sinoči zvečer popival; jasno, da se ni naučil ničesar drugega kot udarjati po duplu; jasno, ko pa je zamorc. Če govori specialno o glasbi, si zraven prišteje, da je povedal o njej nekaj substencialnega, če jo je obravnaval "v kontekstu". Sicer pa je treba počakati, da bo ta diskurz osvojil naše TV ekrane, in tedaj bomo videli.

V sami jazzovski vedi ta rasizem ne pride tako jasno do izraza zato, ker ga prikriva drugi razred mitologij.



Poleg mita o črnih izvorih jazza — tega je registriral že Adorno — imamo še mit o urbani zgodovini jazza. Imamo tribalizem louisianskih močvar (dispust je o tem, kdaj in iz katere močvare se je prvič razlegel jazz in ali so mu botrovale okoliščine bombaža ali whiskyja) in urbanizem čikaških predmestij (mit obširno — najraje "avtobiografsko" — poroča o tem, da je bil prvi instrument zdaj uspelega bobnarja kanta za smeti). Jazz je glede na tribalno glasbo privilegiran v tem, da je iz nje izšel, da ima torej svojo zgodovino. Veda o njem se utemelji z mitom, izčrpava se v mitskih genealogijah. Čeprav še nimamo univerzitetnih doktorjev te vede, ni njihova podkovanost v tem, s kom je kdo kdaj kje igral, nič manjša.

Ko namesto "scholarja" spregovori jazzovska ideologija, je v njej izračunano tudi, da se kot spotakljiva omeni neka Adornova trditev o jazzovskem kolorističnem efektu, namreč črni koži in srebrnem saksofonu. Gledana nazaj je ta trditev mnogo več kot dedunciacija ali tragična zabloda frankfurtskega mešča-

na, ki je preferiral klavir. Vsaj od Kolumba dalje se sme trditi, da Evropejci vidijo srebrno barvo kot belo. "Koloristični efekt" bi bil tedaj sam označevalni dispozitiv diskurza o jazzu. Dispozitiv, ki ima ta privilegij, da hkrati artikulira nekatera ojdipalna vprašanja — vprašanja rasne in moralne identitete namreč. Mehanizem "diagonalnega čiščenja", ki ga je Slavoj Žižek odkril v stalinskem diskurzu, deluje v diskurz o jazzu v "črno-beli tehniki": jazz se deli na črn in bel, črn se deli na nekomercialen in komercialen, nekomercialen se deli na "po duhu črn" in "po duhu bel". Nadaljno čiščenje znotraj črnine bodo opravile odprte glave bodoče prosperitete tega diskurza. Pri Jayu moramo prebrati tudi, da je Adorno očrnil črno glasbo. Medtem, ko je privilegij slovenske recepcije jazza v absolutističnem narcizmu: jazz, to sem jaz. Če smemo upati, da bomo nekoč začeli brati zgodovino tega diskurza kot posebno poglavje zgodovine stalinskega diskurza, pa je zaenkrat bolj pomembno opaziti, da je zamorčev saksofon v tem diskurzu pravzaprav nezaželjen. Nekaj o tem vedo tisti strokovnjaki vede, ki — relata refero — pravijo, da so

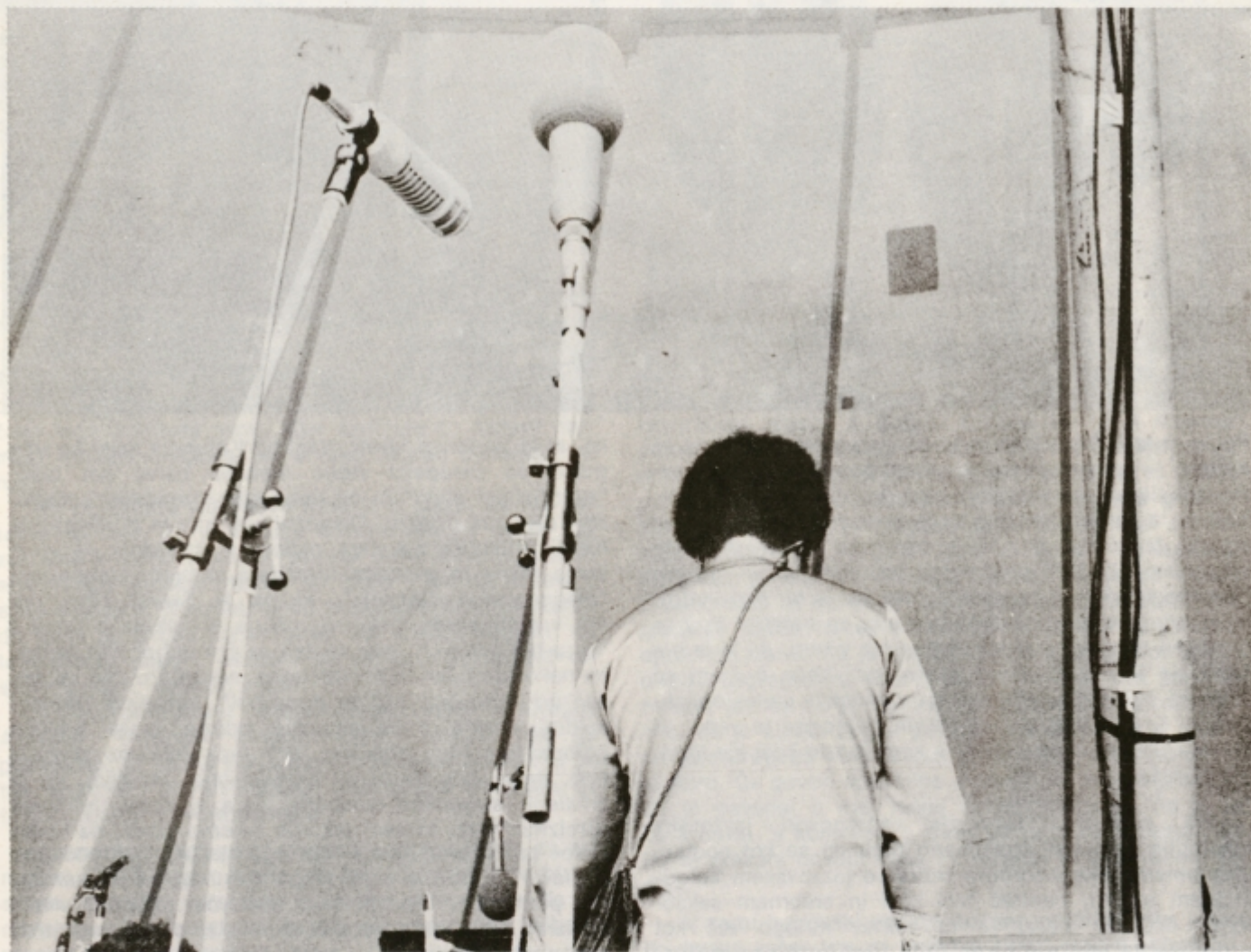
črni glasbeniki privatno nadvse zoporni ljudje. Pravi zamorec je brez saksofona, in to ne le zato, ker je najboljši zamorec nemi zamorec, in tudi ne le zato, ker je saksofon instrument bele, natančneje belgijske proveni-ence, in tudi ne le zato, ker so zamorci njegovega srebra nevredni.

Neprebavljivost zamorskega saksofona ima reperkusije v teoriji zbranega poslušanja. Tu ne morem mimo epohalne izjave McCoya Tynerja, ki smo jo kajpak slišali na valovih iste postaje: na turnejo po Evropi grem zato, ker me znajo edino tam poslušati. Če je racionalno jedro te izjave v tem, da pride v Ameriki na njegov koncert bolj malo ljudi in da ga še tisti poslušajo ob pivu in morebiti z bolj raztrešenim freudovskim ušesom, je tudi res, da ga v Evropi poslušajo tisti, ki to počnejo po dolžnosti, se pravi subjekti istega diskurza, se pravi tisti, ki jim je saksofon zoprn. Tej izjavi je treba dodati še eno, ki smo jo spet slišali na valovih omenjene postaje: nikakor ni prav, da bi dali na gramofon tisto ploščo, ki si jo trenutno zaželim poslušati — nasprotno, ta užitek je treba odložiti. Tudi sicer je aksiom

tega kolektiva, da je dobra glasba edino "neposlušljiva" glasba. Verjetno gre za staro levičarsko željo, "da bi meščanu potisnili v gobec nekaj, česar ne bi mogel požreti in še manj prebaviti, ob čemer bi se moral torej zamisliti. Odlaganje poslušanja plošče, ko si jo zaželim, je namenjeno preišljevanju. Vsaj omenjena izjava McCoya Tynerja je bila podana v kontekstu jadikovanja o onem strašnem establishmentu, ki požre in prebavi vsak folklorni in sploh levi impulz.

Da je odlaganje užitka tudi samo užitek, je ob virtualni grožnji saksofona še posebej plavzibilno.

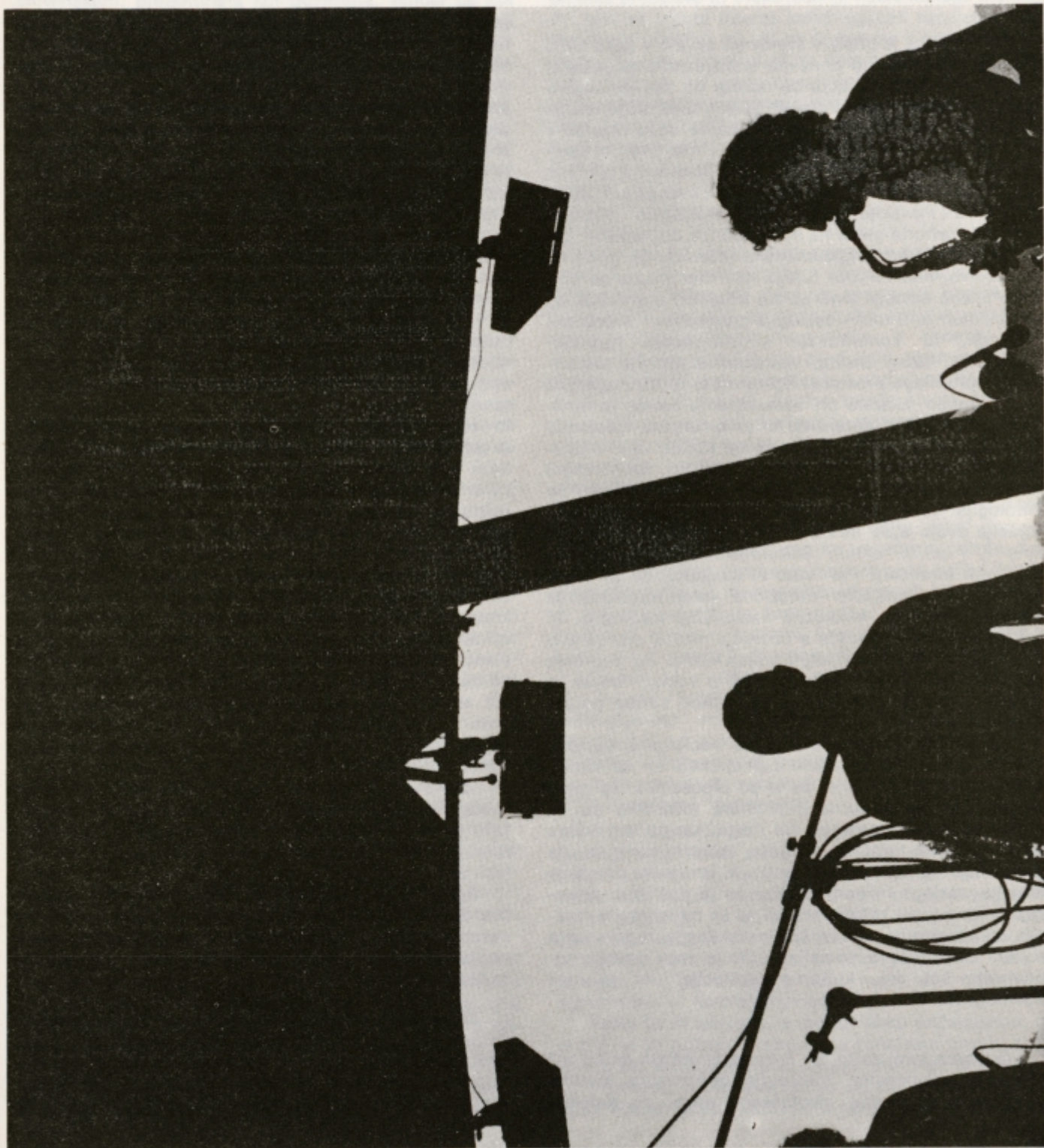
Tisti, ki so se polastili ključnih mest jazzovske vede, si lahko privoščijo, da užitek odlaganja privoščijo ostalim. Da torej preišljujejo zanje. Preišljujejo in svoje misli sporočajo ostalim istočasno. Časovni interval odlaganja zapolnijo s svojim blebetanjem o tistem, kar bo sledilo. Užitek odlaganja zanje ni le stopnjevanje groze pred saksofonom, temveč govorjenje. Ta ali oni komad, ki ga naposled privoščijo, je čisti primer ali ilustracija predhodno rečenega. Je žarek milosti, ki pade na tiste, ki so že prej zbrano poslušali, saj lahko



le tako odkrijejo pomensko intenco glasbe. Največ o tem pove morebiti sam svečani ton speakerja. V tovrstnih oddajah se jazza nikoli ne zlorablja za glasbeno podlago govorjenja. Med koncem speakerjevega govorjenja in začetkom komada je vedno seriozni premolk. Čutno-nazorno je, kako govorec posluša z nami in

premišljuje, in kako pravzaprav on emanira to glasbo, medtem ko se on kot pravi predstavnik oblasti preseli od mikrofona na drugo stran šipe, k tehniku, in še tam kaj pove in kako žaltavo razdere.

Bojan Baskar



NACIONALNA PSIHOZA SPRIČO ROCKA

I.

Rock godba je prišla v svetovnih okvirih v neko novo fazo, ki jo nedvomno ponovno tesneje veže na socialni prostor. V istem trenutku se razleze na straneh diskriminativno urejevanih centralnih javnih občil slovenskega kulturnega prostora paranoja, ki samo sebe razume v nacionalnem obsegu in predvsem v nacionalnih kategorijah. Že dolgo znani žargon o "malem narodu", o "skrbi za slovenščino" se prepleta z inovacijami v istem polju. Te inovacije specifično obeležujejo nekatere konkretne avtorje glede na njihov odnos do rocka — gre za termine kot so: angloameriška kolonizacija, kulturno janičarstvo, nasilni vdor tujega itd. Namenoma ne citiramo imena samega avtorja, saj izhajamo s stališča, da je fenomen anti-rock ideologije posredovan s predpostavkami, ki konstituirajo prosvetljenjski narodno-brambovski tabor znotraj vladajoče ideologije slovenskega kulturnega prostora. Agresivnost te ideologije, ki se je izrecno izkazala pri obravnavanju rocka, je razvidno utemeljena v defenzivi, ki jo omenjena ideologija izvaja spričo grozeče ekspropriacije kulturniških monopolov zaradi (zaenkrat še navidezno spontanega) formiranja kulture širokih množic. V tem procesu se mitologija "velike kulture malega naroda" seveda drobi, izgublja svojo auro in se umika v spomeniške okame-nine ter v okvire "elitnih" kulturniških korporacij znotraj nekaterih institucij. Prav zato ni slučajno, da se zoper rock, ki je simptom množične internacionalizacije slovenske kulture, mobilizira nacionalna ideologija, ki debato o rocku *premešča* s področja možne diskusije o socialnih in estetskih implikacijah rocka na področje nacionalnega, kjer beseda ni več o rocku, ampak o pojavih, kjer je nacionalno "ogroženo" spričo pojava rocka pri nas.

Če je bilo mogoče simptome nacionalne psihoze spričo rocka pred kakšnimi petnajstimi leti še jemati kot navadno ksenofobijo, pa je po procesih, ki so zajeli najprej obrobje kulturnega prostora (sčasoma pa so postali *ignoriran* integralni del vsega, kar na tem mestu razumemo kot kulturo), mogoče sklepati samo to, da gre za načrtno ideološko reakcijo, ki ima svoje določene temelje, razloge in namere. Vse to je potrebno pravočasno izpostaviti kritični analizi, ki se na terenu te reakcije ne postavlja na stališče nekakšnega zagovarjanja rocka, ampak se s pozicij, ki jih je rock osvojil, vzpostavlja kot del "kulturne revolucije", ki jo rock soomogoča.

II.

Gre nam torej za to, da iz karakterističnih artikulacij omenjene nacionalne ideologije dešifriramo produkcijski proces znotraj ideološkega polja, na katerem

rasejo anti-rock cvetice. Raven izrekanj sodb o ogroženosti nacionalnega se postulira kot samoumevna baš kot institucija urejene nacionalne skupnosti, ki lepo govori svoj jezik. To bi naj impliciralo, da je nacionalna problematika rešena, in da ostane samo še ustrezna produkcija kot naloga domačih proizvajalcev kulturnih produktov. Vsa že nekaj časa razvijajoča se produkcija, ki namiguje namesto na nacionalno na razredno, namesto na ozko generacijsko na družbeno, se namesto v okviru fetišev giblje v okviru razkrivanja fetišiziranega. Tu je ogrožena ideologija nacionalnega! Kajti rock je internacionalizirana kultura širokih množic, kakršna je konkretno lahko nastala v pogojih monopolnega kapitalizma, pri čemer pa vstopa v strukturo tistega procesa, ki vzpostavlja polje negacije kapitalskih odnosov. Na ravni konkretno zgodovinskega je razvidno, da rock godba doseže vrhunec v času protivietnamskega mirovnega gibanja (ki nosi še številne širše implikacije, katere tu puščamo ob strani), in da po določeni stagnaciji in tudi določenih regresijah obnovi svojo socialno eksplozivnost v času poglobljanja svetovne ekonomske krize predvsem s punk-rockom ipd. Prav v tej novi fazi transformacij in aktualizacij rocka se izkaže, da rock ne podleže buržoazni reakciji, ki skuša izvajati kontrastverzijo na terenu samega rocka. Očiten primer takšne buržoazne reakcije je disko, ki imitira nekatere osnovne kode rocka, vendar namesto raztrganosti subjekta, kateri ustreza rock, afirmira v svoji glasbi in kretenskih besedilih polje nekakšnega "neomejenega" užitka. Disko računa na pomirjevalni efekt, v končni instanci je njegova ekonomija zunaj plesa in glasbe, ravnno zato, ker se spreneveda, da ne gre za nič drugega kot za spektakel, za zadovoljitev čutov. V tem je njegova fašistoidna komponenta, ki jo še natančneje reprezentira pripadajoča moda kot odprt napad na liberalnost rock-antimode. Ključna vloga institucije plesa pri disku opozarja na vlogo meščanske institucije vobče: njena funkcija je pripraviti subjekta k molku. Zato ni nič čudnega, da se disko produkcija v domači zabavni glasbi, kateri je nudena vsa podpora, vse bolj razvija.

Rock godba je konstituirana kot histerična reakcija (kar je opazila tudi lucidna mlada materialistka Zdenka Veselič), kakršna je edino možna kot pomenska izreka mesta subjekta v sistemu etabliranega kapitalskega nasilja.

Zakaj torej določen del slovenskega kulturnišтва reagira na rock s pozicij nacionalne ideologije? Da bi lahko temeljiteje odgovorili na to vprašanje, si moramo najprej pomagati z določeno historično primerjavo. Pozicija sodobne nacionalne ideologije se opira na

"veliko" kulturno tradicijo iz časov formiranja nacionalne emancipacije Slovencev. Toda s tem še ni dana formiranost te opore. V ideologiji, ki nastopa kot nacionalna *hic et nunc*, je težnja za nacionalno emancipacijo, kakor se je artikulirala v književnosti 19. stoletja na Slovenskem, prezentirana kot dosežena, vendar pa kot takšna ogrožena. Pri tem narodobrambovcu v novi izdaji pozabljajo na kontekst te književnosti, pozabljajo, da je težnja za nacionalno emancipacijo produkt buržoaznega revolucionarnega projekta, katerega realizacijo je zastavila francoska meščanska revolucija. Pozabljajo torej, da so narodni književniki iskali elemente za kulturno konstitucijo naroda med lastnim ljudstvom na osnovi določenega internacionalnega trenda, in da so za narodov blagor zainteresirani predstavniki vladajočega razreda nastopali zoper "razdiralno" dejavnost takratnih progresističnih literatov. V skladu s tem ne vidijo dialektičnega zgodovinskega skoka, ki aktualizira namesto nacionalnega razredno. Še manj so zaradi cenzure, ki tako deluje v njihovih glavah, zmožni videti v aktualnih prodorih masovne kulture in torej v njenih artikulacijah delovanje ekonomije razredne razlike v njenih številnih specifičnih figurah, ki segajo vse do subverzije seksualne represije. Seveda je figura "ne vidijo" preblaga, saj je to "nevidenje" funkcija institucionalnega odnosa do nacionalnega, ki se je v okviru skrepenele nacionalne fetišizacije spremenilo v plačilno sredstvo za določen korporativni status proizvodnih enot te ideologije. Prav zato tudi ideologija nacije v boju proti rocku "ne vidijo", da se jim je nacionalno "samo izmaknilo", da se je njegova funkcija iztrošila, da je mesto boja tudi za nacionalno drugje kot v bitki zoper reprezentacije kompleksa razrednega. Masovna kultura je spričo tega teren, kjer se naš ideolog mora začeti obnašati psihično. Ne glede na to, kaj o sebi govori ali govori o tem, kaj misli, da govori, je vloga njegovega diskurza ravno v tistem, kar ne izreče; ne izreče pa svoje dejanske subjektivne pozicije, svojega diskurza ne reflektira kot nepersonaliziranega institucionalnega žargona. Leta pa je žargon pozicije prosvetljskega intelektualizma, ki se ponuja na kulturnem trgu kot menagerska ustanova za prevajanje "elitnih" dosežkov v figure za ljudstvo. Zaradi tega se predstavnik nacionalne ideologije znajde v nasprotju z naraščajočo rock kulturo na svojem lastnem ozemlju. Njegova paranoja se intenzivira ob novi radikalizaciji rocka (punku), saj je dolgo hranjen up v hitro minljivost rocka nenadoma opeharjen. Njegova managerska pozicija je s tem v svojih temeljih ogrožena, v zadnji instanci je ogrožena prodaja njegovih produktov za mase.

Ni torej slučajno, da izmed vsega, kar z licenčnimi pogodbami ali z direktnim uvozom prihaja v Slovenijo (od arhitekture do avtomobilov) z Zahoda, ideolog nacionalnega izbere ravno rock in vso njemu pripadajočo kulturo za tarčo svojih obsojanj kolonizacije itd. Pri tem pa seveda povsem namerno *spregleda kolonizacijo, ki jo pod firmo posodabljanja uvaja on sam* in kateri je že priskrbel določen status. Konkretno na

področju glasbe za mase se naš ideolog ne zdrzne ob *bavarsko-tirolski* kolonizaciji v t.im. narodnozabavni glasbi. Ne zdrzne se, kajti v domači monopolni instituciji je izkoristil trenutek transformacije vasi, ki nosi kulturno dezintegracijo in vzpostavlja možnosti industrijske predelave in ovekovečenja nacionalnega melosa. Pri tem se izgubi interes kakršnegakoli razvijanja form ljudskega izročila; trg, ki se izoblikuje v takšni konstelaciji diktirane proizvodnje za deloma-kmečko prebivalstvo, nastopa kot polje banalizacije. Rezultat, ki ga je vlada nacionalnih ideologij končno dosegla, je potlačitev melosa Prekmurja, Bele krajine itn., torej perifernih, ekonomsko šibkejših predelov. Po drugi plati predlaga kot nacionalno moderno vrst t.im. domače popevke, ki se v načelu gibljejo v okviru podobnih fetišev kot "narodnozabavna glasba", le da se po svoji formi zgledujejo po zahodnih "šlagerjih" in v besedilih ovekovečajo določeno raven pogrošne poezije. Karakteristično je, da obem oblikam domače glasbe za mase odgovarja določen tip tiska, ki promovira popevkarske "osebnosti" na zelo podoben način kot del nemškega konservativnega ilustriranega tiska. V obrambi svoje institucionalne pozicije pri produkciji obeh omenjenih žanrov, ki verificirata blebetanje o angloameriški kolonizaciji, naš kulturnjaški ideolog zmeša nivoje. "Prezre", da je v (od njega sproduciranih) razmerjih med drugim organiziral potlačevanje domačega rocka, ki kljub neugodnim razmeram artikulira določene dileme na presečišču individualnega in družbenega in obenem odkriva nekatere forme zatrtega nacionalnega melosa. Rocku torej omenjena ideologija očita nekaj drugega kot tisto, za kar nji sami gre, ko trepeče za položaj svoje kvazi-apolitične glasbene zabavne produkcije. Speljevanje diskusije na raven nacionalnega ob internacionalni kulturi, kakršna je rock godba, ima tako razvidno predvsem en sam razvidni namen: odstraniti rock iz konkurence, morda tudi s pomočjo politične institucije.

Seveda je v skladu z nacionalno utemeljenostjo obravnavane ideologije tudi sklicevanje na "duhovno zastrupljenost" mladih generacij z rockom. Ideološka pozicija, ki se trudi potlačiti razredni element, ki se uveljavlja v figurah rock godbe, pač opravlja svoje delo. Če hoče uprizarjati nacionalno dramo, jo mora utemeljiti z biološkimi "argumenti".

In ne nazadnje jezik — znana svetobolna tema, kjer ideologija obrambe zoper rock išče solidarnost med masami. Teren domače govornice je polje, kjer naj se izkaže vsa čistost namena. Ob tem obravnavana ideologija pričakuje, da bo bralec njenih marenj spregledal sâmo premeščanje problema na raven, kjer obe soočeni komponenti (rock in nacija) ne korespondirata. Toda to je teren, ki ga omogoča uvoz neke tuje nacionalne ogroženosti — namreč francoske.

Tema še ni izčrpana, a morda lahko pričakujemo, da je niti ne bo potrebno izčrpati na banalnem nivoju, ki ga diktira del ideologije vladajočega kulturnega prostora.

Povzetek: Slovensko nacijo ogroža stališče ogroženosti nacije zaradi "kulturne invazije" rocka. Skratka, v

slovenskem kulturnem prostoru se je pojavil simptom, ki so ga že diagnosticirali in v osnovi razložili teksti v *Problemih št. 187* (št. 4, 1979). Simptom, ki se je podpisoval z določenim imenom, je simptom psihoze slovenskega kulturnega prostora, kakor ga profilira vladajoča ideologija. Psihoza ni od danes, manifestirala se je že večkrat; izginila ni in še dolgo ne bo. Psihotičnost je gotovo kompleksna glede na mesto njene sproduciranosti; v tem primeru je ne moremo misliti v metonimični figuri, v kateri bi dognanja o psihozah enostavno prenesli na neki obči nivo socialne strukture v njenih ideoloških artikulacijah. Potrebno se je orientirati znotraj patologije, ki je polje, vzpostavljeno po sami psihotični karakteristiki slovenskega anti-rock diskurza. Spričo tega je jasno razvidno, da si v okviru pričujočega podzema nismo mogli zastaviti nalogo določitve vseh linij produkcije omenjene psihoze, ampak moramo

ostati na ravni samih modusov psihotičnega anti-rock diskurza, ki v *celoti* verificira določeno pozicijo rocka v mreži razmerij med kulturnim, razrednim in posredno tudi generacijskim, pri čemer moramo opozoriti, da je generacijski moment predvsem fetišizacija zgodovinskega! Kakor hitro so namreč premiki na terenu ideološkega boja videni v optiki nekakšnih lastnosti novih generacij, se zgodi v figurah vladajoče ideologije sublimacija. Le-ta zajema *razredno* v biološki metafori generacijskih razlik, pri čemer same generacijske razlike "prenehajo obstajati" kot zgodovinske kvalitete, so premeščene iz svoje temporalnosti v abstraktno karakterologijo vseh mladih generacij. S tem pa se vzpostavi prostor za umestitev nacionalne identitete in za razglašanje njene ogroženosti.

Darko Štrajn

LUDVIK LEWIN — JEAN DOMINIQUE BRIERRE, PUNKITUDES

Uvod

Nadrealisti, dadaisti, eksistencialisti, letristi, beatniki, hippyji, yippiji itd. ... že več kot šestdeset let toliko bolj ali manj neotesanih in razdiralnih razkritij nesreče, ki jo je utajila družba. Vsi so razglašali neprimernost tega sveta in življenjsko nujnost, da se ga spremeni. Opremil so se z orožjem, izmislili so si nove načine izražanja. Vsi so propadli, družba pa je še vedno tu, v stanju sicer zgodnjega, toda vedno bolj nehumanega razkroja, ki vlada še naprej brez popuščenja. Vsako teh gibanj si je v svojem času želelo negirati družbeno ureditev in je torej predstavljalo morebitno grožnjo. Toda vladajoča družbena organizacija je vedno premogla dovolj prožnosti, da je integrirala tiste, ki so jo zanimali. Vedno je reagirala približno podobno, kolikor mogoče tiho in ignorantsko, potem pa je po svoji trgovski logiki spremenila negativno v trgovsko, v proizvod kulturne potrošnje. Zgodovina se pospešuje: med romantizmom in dadaizmom je bilo sedemdeset let, petindvajset let med nadrealisti in eksistencialisti, petnajst let med bitniki in hippyji in manj kot deset let med hippyji in punki. In morda je punk že mrtev? *Punk gibanje* se je rodilo iz zavrnitve, ki se je organizirala okoli privilegiranega izraznega sredstva: glasbe. Kot vsa predhodna gibanja je proizvod družbe in vsebuje vsa protislovja dobe, iz katere se je rodilo. Očitno nenehno niha med dvema poloma: divjim uporom in vstopom letega v poslovni svet. Punk gibanje nima ne svoje enotnosti, ne svoje identitete. Na prvi pogled je sicer glasbeno, toda to področje daleč presega. Dotika se drugih izraznih sredstev (slikarstvo, grafika, romani, gledališče, poezija) in je oblikovalo način obnašanja v družbi pri delu mladine. Potrebno ga bo preudariti skoz te mnogotere protislovne videze. Kakršenkoli bo že izid, pojav punka predstavlja odslej nihilizem tega obdobja.

Anarhija v mestu (odlomek)

Kar v teh letih (op. prev.: prva polovica sedemdesetih let) preseneča, je neka vrsta pasivnega odpora, odsotnost vsakršnega zanimanja pri tako tradicionalno britansko vrlem meščanstvu. Angleški proletariat, najstarejši na svetu, se odziva na klice delavskega vodstva z dolgotrajnimi stavkami z neuklonljivimi zahtevami. Jasno kaže, da se norčuje iz narodove prihodnosti; to dela na nek način dovolj avtonomno, ko meče na gnoj sindikate in raje mandatira "shop stewarde" (delavniške odposlance). Širi se brezposelnost. V začetku sedemdesetih let se oblikujejo zavodi za zaposlovanje (v glavnem "claimants"), ki pomagajo brezposelnim, da zavrnejo umazano, podplačano delo, in od blizu preučijo delovno zakonodajo, da bi kot nezaposleni, zavedajoč se svojih pravic, lahko kolikor mogoče dolgo prejeli kar največ denarja, ne da bi opravljali kakršno koli delo. Meščanske vrline so daleč: gre le zato, da vsak reši svojo kožo. V predmestjih blodijo od odmevov vedno bolj poburžoaznjene pop glasbe otopeli adolescenti in opravljajo vajeniško dobo iz kaznivih dejanj. Johnny Rotten se spominja tega obdobja: "Ni bilo kraja, kamor bi lahko šli, kaj naj bi torej počeli? V avtomobile, ki so vozili mimo, smo metali opeko. To je bila naša najljubša igra. To smo lahko počeli kar iz svojih stanovanj. Policija ni mogla noter, razen če se je kdo pritožil ... le kdo je hodil v mladinski klub? Zaradi nas tudi če ne bi obstajali. V bogatih četrtih pa so bili natrpani s snobi. Torej smo začeli zelo zgodaj hoditi v pube."(1) Tisti, ki so se izognili zaporu zaradi kraje avtomobila, so se dostikrat znašli v psihiatrični bolnišnici. Število duševno obolelih je v Veliki Britaniji dejansko zelo pomembno, posebno med mladimi. Angleški antipsihiater R. Laing je že leta 1967 rekel: "Otrok, ki se danes rodi v Veliki Britaniji, se izpostavi

desetkrat večji možnosti, da ga strpajo v psihiatrično bolnišnico, kot pa da pride do Univerze." Spomnimo se zelo lepega filma *Family Life*. Razvoj duševnih bolezni v Angliji pospešuje veliko stvari: do kraja zbanaliziran, monoton, če ne že kar ponavljajoč se urbanizem (nič nenavadnega ni, če naletiš na ulico, ki jo tvorijo popolnoma enake hiše, ki se ponavljajo v neskončnost), vse zaprti in kodificirano (malo je odprtosti navzven: "home sweet home"), zelo strog izobraževalni sistem, ki še vedno dopušča telesno kaznovanje in izrašča iz povezave z razkrojem družinske celice. Joe Strummer, pevec Clasha, obuja svoje otroštvo: "Edini kraj, kjer sem se počutil doma, je bil Yorkshirski internat, kamor so me privedli starši ... To je bilo imenitno, morali smo skrbeti sami zase. Od prvega dne, ko si prišel, si se začel zakajati. Toda všeč mi je, da sem šel tja, kajti moj oče je bil baraba ... Videl sem ga samo enkrat na leto. Če bi ga imel kar naprej pred očmi, bi ga verjetno ubil ..." (2) Toda prišlo je do tega, da so se vse nako-pičene zamere sprevrgle v sovraštvo in nasilje. Že na koncu šestdesetih let je film *If* opisal sadistično vzgojo v neki angleški gimnaziji in oborožen upor dela učencev proti profesorjem. Tega filma sem se ponovno spomnil, ko sem leta 1973 med sprehodom naletel na popolnoma opustošeno šolo: razbite talne plošče, klopi in stoli v koščkih, pogorela vrata. Po sindikatu angleških učiteljev ima vsako leto šeststo do osemsto profesorjev razrahljane čeljusti (1969. je bilo 40% vseh profesorjev, ki so jih ranili učenci, hospitaliziranih); 1971 je ta isti sindikat predlagal profesorske komandose, da bi zopet vzpostavili "red in disciplino". Johnny Rotten se spominja svoje šole: "Najbolj živ spomin iz otroštva je sovraštvo do profesorjev. Vsedeš se in jih gledaš in prime te, da bi jim iztaknil oči, ker se tako blazno ukvarjajo s tabo. Ne dajo ti čisto nič. Učijo, učijo, učijo. Če bi imeli priložnost, bi ti vzeli dušo. Moje niso vzeli ..." (3) To latentno in popolnoma neotesano nasilje narašča med mladimi Angleži v začetku sedemdesetih let iz dneva v dan. Res pa je, da to nasilje do sedaj ni imelo dovolj priložnosti, da bi se odkrito pokazalo. Velika Britanija v XX. stoletju ni poznala velikih družbenih nemirov. Posebno 1968, ko vre v večini evropskih prestolnic, ostaja London popolnoma miren. Politični položaj ni v ničemer spominjal na položaj v ostali Evropi. Največji del angleškega ljudstva je "apolitičen". Komunistična stranka praktično ne obstaja in mladina je le slabo politizirana. Študentsko gibanje je zelo obrobno in se ubada predvsem s pacifističnimi temami (nasprotovanja vsaditvi ameriških vzorcev v Veliko Britanijo). V Angliji ni levičarskih gibanj, ki bi bila primerljiva z gibanji v Franciji, Nemčiji ali Italiji; še manj je samostojnih gibanj ali somišljenikov Baaderja. Poulični boji in mestna gverila se nista uvrstila v kolektivni zgodovinski spomin. Celo več: vsakodnevno življenje v Angliji se mora odvijati po tradiciji, brez izbruhov in vznemirjenj. Družbena cenzura je ponotranjena in se ji ne zdi potrebno, da bi se kazala javnosti. Angleži hočejo biti civilizirani, ne beračijo po podzemni, čisto

malo kradejo po trgovinah (znamenje časa: to danes ni več res, vozovnice podzemne so magnetne in prodajalne so opremljene s kamerami). Nasilje proti državi in institucijam je zelo redko, policajem pa ni treba nositi niti strelnega orožja. Toda mir je le navidezen. Sredi šestdesetih let je čutili, da se začenja ta policijska idila krhati. Del mladine, ki slabo prenaša frustracije in zatiranje, povzroči, da priplava na površje vsakodnevno nasilje, toda vedno v zaprtih krogih, ne da bi se neposredno postavilo nasproti moči. Ko se razraste, se oddalji od glasbe in mode, in razvije se nasilnost. Začne se obdobje, ko se po južnih plažah Anglije spopadajo bande "modsov" in bande "rockerjev". Prvi so poslušali Beatle, pustili so si rasti lase, kot je bilo pač moderno, nosili so jopiče brez ovratnikov in vozili so se s scooterji. Rockerji ostanejo zvesti Presleyu, nosijo črne bluzone, imajo težke motorje ter menijo, da so modsi sobni psički. Nekaj let za tem — prva reakcija na mit pacifistične in psihedelične mladine: pojavili so se "skinheads", zelo mladi, z glavami kot krogle za baliranje, ki izražajo svoje nasilje na reakcionaren, rasiistični način.

Z degradacijo družbenega in gospodarskega položaja, s porastom nezaposlenosti in dvigom življenjskih stroškov so se žarki upora, ki je bil vse do tedaj obrobni, lokaliziran in kratkotrajen, razlili nad velik del angleške velemestne mladine. Otroci zapustijo šolo pri petnajstih, šestnajstih letih. Brez posla se vpišejo ali ne v zavode za zaposlovanje, videvajo po malem svoje starše, včasih jih zapustijo, da bi se lahko "vrinili" v številne zapuščene hiše v Londonu. Dolgočasijo se po mestu, hodijo v pub, živijo blodeče in brezizgledno življenje. Poslušajo nasilno glasbo, ki je prispela iz velikih ameriških mest (New York Dolls, MC 5, Iggy and the Stoogs), v kateri bi radi našli same sebe. Toda vse v njej se dogaja zelo daleč in radi bi izrazili svojo lastno stvarnost. V tem okolju se je rodil angleški punk z letniki 75. "Kids" brez denarcev in brez iluzij si omislijo priložnostne kitare in pričnejo igrati tisto, kar jim je všeč: preprosto, z energijo natrpano glasbo, brez okrasov. Edini prostor, kjer lahko vadijo, so zakotne garaže. Clash niso pozabili, da se je njihova glasba rojevala med izpušnimi plini in hropenjem motorjev:

Na dnu garaže z lastno umazanijo dokazuje
prek detektorja ogljikov monoksid da je vse v redu
Neki ljudje zvonijo ter mi ponujajo službe
Rajši ostanem celo noč v garaži
Smo skupina iz garaže in prihajamo iz dežele
garaž ...

Clash, "Garageland"

Punk želi biti bistveno adolescentni pojav. "Če hočeš igrati rock, moraš biti mlad in reven." (Jacno od Stinky Toysev). Najbližja tarča je seveda družina. "Temeljna ideja punka je, da postavi mladce v nasprotje s svojimi starši", pravijo Eddie and the Hot Rods. Toda skoz starše je jasno viden svet odraslih.

Skušam pozabiti vašo generacijo

Ni važno na kakšen način

Cilj opravičuje sredstva

Vaša generacija mi ne pomeni nič ...

"Generation X, Your generation"

Mladi punki so hoteli vrniti rocku njegovo razdiralno vsebino. Ta korak je vsekakor političen, toda v njem ni prav nič preiščeno, niti teoretično. Ni izid neke analize ali nekega preiščevanja, nima mislečega vodstva, je le spontan izraz globokega gnusa. Gnus ni naperjen samo zoper absurdno družbo, ampak tudi zoper tiste, ki jo želijo narediti pravičnejšo. Hippyji so se hoteli spoprijeti s tem svetom tako, da so izoblikovali svoje lastne vrednote, ki so nasprotovale prevladujočim. Grdoti in onesnaženju mest so se zoperstavili z lepoto in povratkom k naravi, nasilju so postavili nasproti ljubezen. Dosegli so samo to, da so preusmerili energijo v zbegano blaženost, ki še zdaleč ni ovirala vzpostavljenega sistema, ampak ga je krepila s preprečevanjem, da ne bi "neprilagojenci", ki so zapadli vanjo, zabredli v bolj nevarne vode nedružabnosti. Hippyji so dejansko zelo socializirani, živijo v komunah, imajo otroke, ustanavljajo šole s paralelkami, vključujejo se v kapitalistični trg, ko prodajajo svoje umetelne izdelke. Punki pretrgajo s to navado, vendar še zdaleč ne uberejo sistemu nasprotne poti, ampak ga začnejo kritizirati tako, da njegovo absurdno logiko pritirajo do skrajnosti. Hočejo biti pretirana in groba karikatura družbe, v kateri živijo. Ta družba pa je bolna; mnogi jo skušajo zanikati ali pozabiti, punki pa spominjajo nanjo na vsakem uličnem voglu. Množici kažejo družbeni rak. Povzročili so izbruh takšnega življenja, ki neskončno poveča razčlovečene vidike, kot balon, ki počí, ker smo vanj preveč pihali. Hippyji so radi lepi. Oni pa so punki (ničvredni), bedni, zgrešeni, propadli. To so otroci mest in noči. "Ljubimo London, bloke, beton", razglša Joe Strummer (Clash), medtem ko njegov prijatelj Mick Jones dodaja: "Zaničujem podeželje, ko vidim krave, postanem kar bolan ... Nikdar nisem bival na ravni prsti."(4) Johnny Rotten se pridružuje s svojim studom do dnevnih svetlobe: "V glavnem se čez dan ne dvignem. V postelji ostanem cel dan in sem pokonci cele noči ... Zaničujem dan. Ko smo na turneji, me ubija to, da se cel dan prevažamo."(5) Ta alergija privede mnoge punke do tega, da si nadenejo črna očala. Urbani svet je grd, oni pa bodo še grši, je izumetničen in umeten, oni pa bodo nosili zamazana, raztrgana in popacana oblačila, hlače iz vinila in baskete. "V psihedelični, s cvetjem obdani skupini, ne bi mogel biti srečen. Zanima me sedanost, ta pa je docela umetna." (Dave Vanian, The Damned)(6). Potrošniška družba je iz predmeta naredila kult, oni pa bodo fetišizirali smešne predmete: varnostne zaponke, žiletke, dude ipd ... Živijo v svetu znakov, svoje obleke bodo prekrili s častnimi odlikovanji in simboli, ki kot da nimajo več kaj povedati, tako številni in protislovni so. Pred njihovimi očmi se množijo vse vrste iluzij, upanj, ki so dosegljive vsaki denarnici. Ekologi pa govorijo o ukrepih, ki se jih je treba poslužiti, da bi lahko rešili planet. "Progresistični politiki se ponujajo, da bi izboljšali življenje, da bi

dolgoročno ustvarili blagostanje, celo srečno družbo. Povsod načrtujejo, prognozirajo, se pripravljajo na prihodnost. Punki zavračajo spekulacijo z lepšo prihodnostjo, oprijemajo se sedanosti, v svojih pesmih hladno opevajo bedo vsakdanje stvarnosti, kot objektivno dejstvo, katerega del so in ki ga je treba razkriti ravnodušno, brezobzirno, brez čustev, skorajda neprizadeto (Buzzsocks, "Boredom").

Tistim, ki sanjajo o idealni družbi, odgovarjajo punki z razglasitvijo izrednega stanja:

London gori od dolgočasje

London gori. Dejanje 999

... Med bloki tuli veter

Iščem prenočišče

Toda bližam se pustemu betonu, kajti čisto sam sem

London gori od dolgočasje

(Clash, "London's burning")

Nič več ne more zadržati Kaosa, treba se je pripraviti na preživetje. "Vedno sem mislil z besedami preživetja," razlaga Mick Jones od Clasha. Da bi preživel, je pomembno, da se nahajaš v središču družbene stvarnosti, ne da bi se zarasel v njo:

Hočem preživeti

Goljufam če ne morem zaslužiti

(Clash, "Hate and War")

Ne ravnaj se po pravilih

Niso zate, so za bedake

Tudi ti si bedak, če tega ne veš

Če hočeš preživeti, moraš goljufati.

(Clash, "Cheat")

To nasprotovanje delovanju v skladu z družbenimi normami se tiče tudi dela. "Vsa dela so utrujajoča in dolgočasna", naznanja Johnny Rotten. Ta družba ne more nuditi nobene kariere. Vse zaposlitve, ki jih ponuja nezaposlenim, so nekoristne, duhamorne ali absurde:

Predlagali so mi urade

Predlagali so mi trgovine

Rekli so mi da bi bilo najbolje da se lotim česarkoli

Bi radi pripravljali čaj na BBC-ju?

Bi bili radi, bi bili zares radi kifeljč ...

(Clash, "Career Opportunities")

Delo je zaničevano, bolj se spleča poslužiti se šibkih zavodov za brezposelne, da bi lahko ustanovil rock skupino in zaslužil v trenutku, ki je prisoten. "Zakaj morajo ljudje delati po tovarnah?" sprašuje Mick Jones, kitarist pri Clashu. "Ali se vam ne zdi, da je tehnologija dovolj napredovala, da bi vsa dela lahko zaupali strojem in nekaj ljudem? Ljudje se imajo tako s čim ukvarjati, ko se jih primora, da delajo."(7)

Ni pa dovolj, da se od družbenih procesov samo oddaljš. Vsakič, ko je to mogoče, je treba preiti v napad: izzivati, drezati v omrtvele, se boriti proti pasivnosti ...

... "God Save the Queen" je naslov angleške nacionalne himne, toda iz ust Johnnyja Rottena je to masten pljunek v obraz sprenevedajoče se demokracije

Callaghanove Anglije, dežele Habeas Corpora, svobode, strpnosti. "Bog ohrani kraljico in njen fašistični režim ..." zariga Rotten. Škandal. To je pa že preveč; policija konča s tem bogokletjem. Ploščica je prepovedana na radiu, toda uvrsti se na vrh hit-parade. Kasneje pevec Sex Pistols tolmači svojo pesem: "Tu ne gre čisto za kraljico. Gre za to, kar se občuti v zvezi s to izgubljeno žensko. Verjetno se ne razlikuje od ostalih ljudi, toda ko jo gledam po TV, ugotavljam, da na njej ni ostalo nič človeškega. Je kot kos lepenke, ki ga v nekem vozu vlačijo za sabo. Rečejo ji: 'Kraljica, pojdite sem, pojdite tja!' in ona to slepo stori, kajti vse je že utečeno ... toda vedno je nekje izhod."(8)

... Steve Jones: "Ljudje so bedasti in naredijo vse, kar od njih zahtevaš." Johnny Rotten govori o svojem občinstvu: "Sovražim jih"; ko komentira pesem Pretty Vacant, pravi: "Večina ljudi je takih, čisto prazni so."(9) Na odru zmerjajo vse mogoče. Toda ta zaničevalni odnos je prej izziv, ki mora spodbosti zbrane, da se odzovejo. Skupina mora predstaviti idealni odnos, ki napeljuje ljudi v dejavnost, vsaj v rock'n'roll. "Rad bi, da bi bilo več takih skupin kot smo mi. Rad bi, da bi ljudje prilezli na plano in začeli s kakšno stvarjo, drugače samo izgubljam čas," ugotavlja Johnny Rotten (Sounds, april 1976). "Mislim, da jih bo to, da vidijo te tipe na odru, ki se režijo in so preskrbljeni s svojo glavo, verjetno prisililo, da se bodo sami sebe malo bolj zavedali ... Zato pljuvajo na nas. To, to je tisto, kar povzroča, da so napihnjeni kot govedo. Zato odidejo domov in ustanovijo skupino."(10) Torej niso vsi pojavi improvizirani. Vse je do potankosti urejeno, nadzorovano, in mora vzpostaviti točno določen stik. Ron Wats — animator v Klubu 100 — se spominja njihovega prehoda v klub Oxford Street-a: "Občinstva niso prehudo zmerjali in zadržali so se ravno toliko časa, da bi mi pokazali, da kontrolirajo vse, kar se bo zgodilo. Imeli so čisto jasno zamisel o predstavi."(11) Torej obstaja pri Pištolah poleg destruktivnega nasilja še taktični in preračunljivi vidik, ki jim je kasneje povrh tega tudi dobro uspel, ko so v nekaj mescih zbrali več kot deset tisoč funtov, zatem pa so različne družbe (A M, EMI), ki so se povezale z njimi, zavrnilo pogodbe, ker so se bale škandala. Vse to, ne da bi posneli en sam album ...

Interference (odlomek)

Verzi Captain Coka Etelgnez les Volets bi lahko služili kot uvertura v igro. Na odru sta dve osebi: Loulou — bodoči rock-zvezdnik, lep in možat, in Petit-Gris (Sivček), beden trgovec, pederast brez življenjskega poleta. Prvi ima ene same sanje — uspeti. Zado-stovalo bi, da najde denar za ojačevalec, ostalo bi prišlo samo od sebe. Njegov ideal zvezdnika ne vzpostavlja zavrnitve, ampak ravno izboljšanje, H.L.M. de luxe. Sivčka je sanjavost minila, saj je dovolj premožen, da bi si kupil lep 900 (op. prev.: kubični motor), pa se raje prevaža s starim mibiletom. S trgovino se ukvarja, ker

je sistem tržni in ker raje prodaja kot je prodan. Drugače rečeno: vsak ima svoj način spoprijema s preživetjem. Avtor in ravno tako njegove osebe sprejemajo obstoječe stanje stvari. V zvočnem ozadju služi kot dokaz s kontrapunktom glasba Sex Pistols. V spektakel poseže predvajanje zelo warholjevskega filma, ki prikazuje obed delavske družine. Dvakrat "No Future". Sivček umre od prevelike, pravilno vbrizgane doze. Loulou se je razblinil ob kamionu. Celo preživetja ni več. Oziroma bolje: preživele bodo samo podgane. Nekoč smo srečali Captain Coka:

Spraševalec: Kako si se pridružil punku?

Jacky Paupe: Konec 76. leta je bilo v zraku neko nasilje — frustracija, ki sem jo občutil tudi v sebi. To nasilje sem moral izraziti. To se ni konkretiziralo takoj. Začelo se je s tem, da sem opustil glasbo, ki sem jo poslušal. Zopet sem kupil dve stari plošči Stoogsov.

A.: In kako se je kazala sprememba, ki si jo opisal?

J. P.: Vse je potekalo zelo hitro in predvsem v enem samem zamahu. Spremenil sem svoje stališče do književnosti. Postala je veliko manj obdelana in bolj povezana s stvarnostjo.

S.: Ta prehod je zelo viden tudi v pesniški zbirki. Poenostavimo: do neke točke si Jacky Paupe, potem pa postaneš Capitaine Coke. Kje so meje?

J. P.: V življenju pride trenutek, v katerem se zvrsti množica dogodkov, in ti omahneš na eno stran. Deluješ, verjameš v napredovanje, potrditev samega sebe na politični ravni, v odnosih z ljudmi. Ustvarjaš si iluzije. Toda vse to je samo past, znajdeš se zopet na isti galeji, na povsem istem mestu, le še bolj sam. Pride čas, ko se vprašaš, kaj počneš tu. Torej obstaja reakcija na pasivnost, ki postaja vedno bolj dušična. Tako sem postal punk. Kot udarec z bičem in morda tudi kot upanje. To je glasba, ki je postala detonator. Ko smo v Franciji pričeli poslušati angleške skupine, je to ustrezalo nakopičenju v duševnem stanju, potrebi po izbruhu. To je bil način dozorelosti. Ravno v tem krajšem času sem napisal pesmi in nazadnje igro.

S.: Do danes se stvari niso dosti razvile. Zdi se, da se je veliko obdobje punka izteklo. Kako ti to občutiš?

J. P.: Da, v tem trenutku je punk na poti, da zapade v stalne klišeje. To je nekako tako kot jutrišnji dan speeda. To je dokaj težko. Up se razblinja. Zapada v kroženje, kjer so triki osvojeni, etiketirani. Zato je v nekem trenutku energija tako silna in nora, kot si rekel, obstajajo stvari, ki bodo izbruhnile. Res pa je, da se ne ve, kam lahko vse to pripelje. To odhaja v vseh smereh. Konkretizira tisti del nasilja, ki se kanalizira v glasbo, vendar pa se ta lahko tudi povnanji z dejanjem, ko nek mehanizem vzame bombo in jo nato tudi nekje odvrže. Dejansko, prvi del minulega presenečenja že lahko opazujemo od daleč.

S.: Ti pa ne mečeš bomb, ampak pišeš igre.

J. P.: Morda zato, ker nimam dovolj poguma, in zato, ker se, ko pišeš, razletiš v najkrajšem trenutku.

S.: Vrniva se k tvoji igri: ali se čutiš bližje Sivčku ali Loulouju?

J. P.: Obadva spadata v isto družino. Obadva si na nek način želita pomagati. Toda Sivček odklanja neposredno delovanje v sistemu. Loulou je roker. Res je to dokaj zanimiv upor, toda se tudi dokaj hitro spoji, integrira. Poročita se, imata otročad. Sivček uporabi sistem. Na vsak način si vedno v sistemu, nikdar dejansko ne izstopiš iz njega. Ravno to pa je zanimivo pri punku, v primerjavi z drugimi gibanji. Punk se je že na začetku okoristil s šibkostjo sistema, z njegovim načinom manipulacije z ljudmi v smislu behavosti. Tak je tudi poskus Pištol, ki so samo ponudili višjo vrednost, da bi vse to izbruhnilo. Vsa druga gibanja so bila skupinska, punk pa je potek individualnih dogajanj. Vsekakor skupina ne pomeni nič, obstajaš samo ti, da bi mogel premagati življenje s svojimi izkušnjami. Težko se je premagati, da ne bi navezal stikov z drugimi. Toda vsak gleda na stvari drugače.

S.: Pravkar si govoril o glasbi. V tvoji igri ima pomembno vlogo. V glasbi se nahaja zelo močna energija, ki se lahko sproži skorajda v trenutku, v književnosti pa se ta ne pojavlja tako očitno.

J. P.: Pišem vedno z glasbo v zvočnem ozadju. Povsod si obdan z glasbo, kar povzroči, da postane pisalni stroj kitara in da potrošiš ravno toliko energije. Glasba je prisotna in je nepogrešljiva pri vsem, kar napišem.

S.: In svojo igro si napisal kar tako?

J. P.: Ja, zelo hitro. V treh dneh, brez premlevanja, z glasbo. Stvar kar naenkrat eksplodira. To je stvar energije. Nikdar se ne bom usedel za mizo, ker bi moral pisati. Torej je nasilje, ki se ga osvobodiš, enako kot pri glasbi. No, književnost je seveda omejena z besedami, medtem ko lahko s kitaro izostriš ali povišaš zvok ali razbiješ svoj instrument. Ko razbijaš kitaro, je to še vedno glasba, če pa razbiješ svoj pisalni stroj, to ni več književnost.

S.: Ali je ta igra čisto punkovska dogodivščina, ali pa se tiče vseh, ki so bili v delovni skupini?

J. P.: Tudi ob tej predstavitvi sem imel priložnost ugotoviti, da je punk postal moda. Za komedijante je bila to igra kot vse ostale. Kar pa se tiče gledalcev, je bilo med njimi dosti takih, ki so prišli, da bi bili sredi dogajanja. So ljudje, za katere pomeni biti punk le to, da si na svoja oblačila nadanejo varnostne zaponke.

S.: Čeprav si napisal to igro na en mah, si hotel, da se uprizori nekaj mesecev za tem — zakaj?

J. P.: Zato, ker obstaja v meni neka dvoumnost, na eni strani bi hotel uspeti, istočasno pa sem avtodestruktiven. Dokaj očarljivo je uničevati se.

(Op. prev.: Intervju z avtorjem igre *Samo podgane bodo preživele*, ki jo je v Gledališču Marije Stuart uprizorila družba Punk Rats.)

prev. Jelka Budimirovič

1, 2) Intervju s Caroline Coon, Melody Maker.

3) Ibidem.

4) Intervju v Zig Zag.

5) Intervju v Sex Pistols, avtorja F. in J. Vermorel.

6) Glej opombo št. 1

8) Glej opombo št. 5.

9, 10) Intervju v Rock Folk, marec 78.

11) Glej opombo št. 5.

DOKUMENTI



RADIO ŠTUDENT

Študentsko naselje, blok 8

61000 LJUBLJANA

Datum: 14.11.1979

VABIM TE

in te prosim, da se udeležiš sestanka skupin, ki bodo nastopale na prireditvi "Ljubljana je zaspana". Sestanek bo v t o r e k, 20. novembra 1979 ob 13.00 uri na Radiu Študent. Prosim te, da obvestiš tudi ostale člane skupine (Tani Kovačič lahko pride s psom), da so vabljeni na sestanek.

Mahkovec Uroš



RADIO ŠTUDENT

GLASBENA REDAKCIJA

Datum: 2.11.1979

V A B I L O

Vabim te na sestanek vseh bendov, ki bodo nastopili na kulturno zabavni prireditvi "LJUBLJANA JE ZASPANA". Sestali se bomo v ponedeljek, 5 novembra 1979 ob 13.00 uri, na Radiu Študent, Študentsko naselje, blok 8, k l e t , LJUBLJANA. Prireditev pa bo v petek, 23. novembra 1979 ob 20.00 uri v HALI TIVOLI.

sa RŠ

Uroš Mahkovec

RADIO* STUDENT

61000 LJUBLJANA
Študentsko naselje
blok 8

Telefon: 61-985, 63-583

Ziro račun: 50101-603-50870

■ SKUPŠČINA MESTA LJUBLJANE ■
Uprava za notranje zadeve
/načelnik, tov. Jakomin Z./
Mačkova 1, 61000 LJUBLJANA

SKUPŠČINI MESTA LJUBLJANE, Upravi za notranje zadeve /v roke
načelniku, tov. Jakomin Zdravku/, LJUBLJANA, Mačkova 1

Zadeva: PRIJAVA KONCERTA SLOVENSKE ROCK GLASBE

Po dogovoru s HALC TIVOLI, ~~želi~~ Radio Študent organizirati
koncert slovenske rock glasbe v petek, 23. novembra 1979.
Pričetek koncerta bo ob 20.00 uri, zaključen pa bo ob 23.30
uri. V tem času bodo nastopali:

1. Na lepem prijazni iz Ljubljane
2. Jani Kovačič iz Ljubljane
3. Prljavo kazalište kot gost iz Zagreba
4. Pankrti iz Ljubljane
5. Buldožer iz Ljubljane

Izvajali bodo naslednji program:

1. Na lepem prijazni: - ~~Dile~~ čao
- Leseni podi
- Čarobna gora
- 4
- Dane
- Mala glupa cipela
- Celo prašičem popuščajo živci

Skladbe se nahajajo v arhivih RTV Ljubljana in Radia Študent.

2. Jani Kovačič: - Sanje so preproga
- Veseli pejsaži sebičnosti
- Otroci samohranilk
- Južna Amerika
- Malo mešano

Skladbe se nahajajo v arhivih RTV Ljubljana in Radia Študent.

3. Prljavo kazalište: - Ja sam mladič u najboljim godinama
- Bit će bolje
- Neki dječaci
- Veče i poznanstva
- Čovjek za sutra
- Sretno dijete
- U mojoj občini problema nema

Skladbe so na plošči PRLJAVO KAZALIŠTE.

4. Pankrti: - Lepi in prazni
- Civili in vojaki
- Ljubica
- Kdo so ti ljudje
- Totalna revolucija
- Pazi fant, ura zvoní
- Jaz sem na liniji
- Računite z nami
- Podgane iz Ljubljane
- Metka
- 17
- Lublana je bulana
5. Buldožer: - Yes my baby no
- Helga
- Karlo
- Higi-higi-higijena
- Okratni bogovi istoka
- Slovinjak punk
- Novo vrijeme

Skladbe so na plošči DOLGČAS .

- Doktore pomozite

Skladbe so na ploščah PLJUNI ISTINI U OČI, ZABRANJENO PLAKATIRANJE, ŽIVI BILI PA VIDJELI.

Na koncertu bodo organizatorja prireditve zastopali:
UROŠ MAHKOVEC, Urednik glasbene redakcije Radia Študent
IVAN KOVŠE, Vodja tehnične službe na Radiu Študent
BRANE SOTOŠEK, Glavni urednik Radia Študent

Navedeni prevzemajo vse odgovornosti, ki nastajajo ob organiziranju tovrstnih prireditev.

S tovariškimi pozdravi!

Urednik glasbene redakcije RŠ
Uroš Mahkovec



A handwritten signature in black ink, appearing to be "Uroš Mahkovec", written over the typed name.

Uprava za notranje zadeve skupščine mesta Ljubljane izdaja na vlogo Radia Študent iz Ljubljane, Študentsko naselje blok 8 za izvedbo koncerta slovenske rock glasbe, na podlagi 12., 15. in 17. člena zakona o javnih shodih in javnih prireditvah (Ur.list SRS, šte. 20/73) in 202. člena zakona o splošnem upravnem postopku (Ur.list SFRJ, šte. 32/78) naslednjo

O D L O Č B O

Radio Študent iz Ljubljane, Študentsko naselje blok 8 se dovoli izvedba koncerta slovenske rock glasbe, na katerem bodo nastopale skupine: Na lepem prijazni, Prljavo kaza-lište, Pankrti, Buldožerji in Jani Kovačič, ki bo dne 23/11-1979 ob 19. uri v mali dvorani hale Tivoli v Ljubljani pod naslednjimi pogoji:

I. Koncert sme trajati do 23 ure,

- zagotoviti, da bo dvorana v času koncerta osvetljena z zgornjimi in stranskimi lučmi in da bo osvetljen zdanji del dvorane,
- zagotoviti, da bo parter dvorane brez stolov ter oder zavarovan z dvojno ograjo, ki mora biti postavljena 5 m pred odrom,
- zagotoviti, da bosta pred in med koncertom "letni" in zimski bife zaprta,
- zagotoviti, da število obiskovalcev ne bo presegalo optimalne zmogljivosti dvorana cca 3700,
- mladini do 15 let je vstop na prireditven prostor prepovedan,
- zagotoviti, da v dvorani ne bo predmetov, ki bi lahko služili za napad ter paziti, da obiskovalci ne bodo v dvorano prihajali vinjeni in nosili alkoholnih pijač,
- organizator mora izvajalce opozoriti na točen začetek koncerta,
- za izvedbo in vsebino celotnega programa, da bo koncert na dostojni kulturni ravni, za varnost ljudi in premoženja ter za javni red in mir odgovarjata Brane Sotošek in Mahkovec Uroš, ki sta dolžna prisostvovati koncertu ter organizirati rediteljsko službo 50 sposobnih rediteljev, ki morajo imeti na rokavu znak "reditelj".

II. Koncert se mora odvijati po programu, kije sestavni del odločbe.

III. V kolikor upravni organ ugotovi, da organizator koncerta ni upošteval vseh zgoraj določenih ukrepov, bo skladno z določili 17. člena zakona o javnih shodih in javnih prireditvah preklical izdano dovoljenje.

O b r a z l o ž i t e v :

Radio Študent iz Ljubljane, Študentsko naselje blok 8 je z vlogo z dne 2/11-1979 pod številko 511-UM-MK zaprosil za izdajo dovoljenja za izvedbo koncerta slovenske rock glasbe, na katerem bodo nastopale skupine: Na lepem prijazni, Prljavo kazališče, Pankrti, Buldožer in Jani Kovačič. Koncert bo dne 23/11-1979 od 19 do 23 ure v mali dvorani hale Tivoli v Ljubljani.

V skladu z določili II. odstavka 15. člena zakona o javnih shodih in javnih prireditvah je Uprava za notranje zadeve Skupščine mesta Ljubljane v interesu javnega reda in miru naložila organizatorju ukrepe, kot so navedeni v izreku te odločbe.

Pouk o pravnem sredstvu: Zoper to odločbo je dopustna v 15 dneh po prejemu pritožba na RSNZ SRS v Ljubljani. Pritožbo je vložiti pisмено ali dati ustno na zapisnik pri UNZ Ljubljana, Mačkova ulica 1, kolkovano po tar. številki 2 ZUT z 20,00 din.

Taksa po tar. številki 1 in 3 ZUT v skupnem znesku 24,00 din je plačana v kolkih, kiso nalepljeni in po predpisih uničeni na vlogi.



Načelnik oddelka
Zdravko Jakomin
Jakomin

Vročiti:

1. Radio Študent
2. UJV Ljubljana
3. UIS Ljubljana
4. PM Šiška
5. MK ZSMS Ljubljana
Lj., Cigaletova 5
6. Zavod Tivoli -
Biro za prireditve
7. Zavod Tivoli -
gostinstvo
8. arhiv

Ljubljana, Gradišče 4/I.

Datum: 11.10.1979
Štev.: 703

O B V E S T I L O

Obveščamo vse prireditelje Kinomatografskih predstav, športnih srečanj, tekmovanj in zabavnih prireditev na področju vseh petih ljubljanskih občin, da ste obvezni po Zakonu o položaju in pooblastilih Rdečega križa Slovenije (Ur.l.SRS št. 8/78 z dne 8.4.1978) takoj po končani prireditvi predložiti obračun prodanih vstopnic Mestni organizaciji RKS Ljubljana, Ljubljana - Gradišče 4/I., ki je pooblaščen, da zbira te podatke in sredstva za vseh pet ljubljanskih občin.

Denarni prispevek se obračuna v skladu s prej cit. Zakonom in Sklepom Izvršnega sveta Skupščine socialistične republike Slovenije (Ur.l. SRS št. 9/78 z dne 25.4.1978).

Ti denarni prispevki se obračunajo:

- od vstopnic za kinomatografske prireditve 0,50 din
- od vstopnic za športna srečanja in tekmovanja 0,75 din
- od vstopnic za zabavne prireditve 2,00 din.

Vse zavezance za plačilo prispevka RKS prosimo, da prispevke plačujejo v skladu z Zakonom o zavarovanju plačil med uporabniki družbenih sredstev (Ur.l.SFRJ št. 60/75 in št. 2/76) in nakazujejo na naš žiro račun pri SDK Ljubljana

št. 50100-678-45928.

Tovariški pozdrav!

Predsednik



Bogis Žibert, dipl.pravnik
l.r.

sklenjena med pogodbenima strankama:

Radio ŠTUDENT, Ljubljana, Študentsko naselje blok VIII, ki ga zastopa SOTOVŠEK Brane

in

ZAVODOM TIVOLI LJUBLJANA, Celovška 25, ki ga zastopa **glavni direktor Stane ing Aljančič**

1. Predmet pogodbe je **najem male dvorane dne 23.XI.1979 ob 20,00 za koncert SLOVENSKA ROK GLASBA**
 2. Za prireditev iz prve točke te pogodbe bo Zavod zagotovil:
 - dvorano s tribunama in odrom 12 X 10 m ter stranskima parterjema,
 - razmestitev 20 vrst po 40 sedežev v parterju, **brez sedežev !**
 - zaveso za odrom in okoli odra,
 - stopnice na oder,
 - razsvetljavo dvorane,
 - ogrevanje dvorane,
 - ozvočenje dvorane po potrebi,
 - garderobe za nastopajoče,
 - reditelje in gasilsko službo **lo rediteljev (ostalo plača naročnik)**
 3. Obveznosti najemnika so naslednje:
 - brezhibno organizirati prireditev,
 - prijaviti prireditev Upravi za notranje zadeve Skupščine mesta Ljubljane najmanj 8 dni pred prireditvijo,
 - dobiti dovoljenje ZAMP za izvajanje glasbenih del in plačati ustrezen prispevek,
 - plačati ustrezen prispevek za JRK,
 - organizirati in plačati pripravo in prodajo vstopnic,
 - povrniti Zavodu vso škodo v dvorani in na napravah, ki bi jo namerno povzročili predstavniki prireditelja, nastopajoči ali gledalci. Škodo pri prireditvi zapisniško ugotovita predstavnik obeh pogodbenih strank.

— točno prirediti s pričetkom. Za vsakih samujenih 5 minut plačati penale 1.000,00
— v slučaju odpovedi prireditve plačati polno najemnino
 4. Odgovorna oseba organizatorja prireditve je tov. **Sotovšek Brane**
 5. Najemnik je dolžan takoj po sklenitvi pogodbe, najkasneje pa 48 ur pred prireditvijo pisмено sporočiti Zavodu vse podatke, ki zadevajo način ureditve dvorane: postavitve ozvočenja, namestitve parterja, zaves, št. garderob, čas postavitve, čas vaj itd.
 6. Za vse morebitne dodatne zahteve najemnika glede ureditve dvorane oz. drugih uslug Zavoda, ki niso navedene v členu 2., mora najemnik dati posebno naročilnico in ta dela tudi posebej plačati.
 7. Najemnina za dvorano in ostale usluge (točki 1. in 2. te pogodbe) znaša din **55.000,00**
in jo je najemnik dolžan plačati **v zakonitem roku po prejemu računa**
 8. V primeru TV prenosa ali snemanja je najemnik dolžan o tem pisмено obvestiti Zavod in neposredno urediti ter plačati vse potrebno za delo TV ekipe.
 9. V primeru, da bi prireditev odpadla po krivdi ene izmed pogodbenih strank, sta le-ti dolžni druga drugi povrniti vse stroške, nastale do dneva odpovedi prireditve. V slučaju višje sile se pogodbeni stranki odpovedujeta pravici do odškodnine.
 10. Vse spore, ki bi nastali iz te pogodbe, bo reševalo pristojno sodišče v Ljubljani.
 11. Pogodba začne veljati, ko najemnik predloži Zavodu ustrezno dovoljenje Uprave za notranje zadeve Skupščine mesta Ljubljana in dovoljenje ZAMP za izvajanje glasbenih del ter ko jo podpišeta pooblaščen predstavnik obeh pogodbenih strank.
- Pogodba je napisana v 6 izvodih, ki imajo vsi veljavo originala, od katerih dva prejme najemnik, štiri pa Zavod Tivoli.

V Ljubljani, 29.X.1979
Za Zavod Tivoli, glavni direktor Stane ing Aljančič
3



Za najemnika:

Sotovšek Brane

Stane ing Aljančič

ZAVOD RADIO ŠTUDENT
Študentsko naselje bl.8
61000 LJUBLJANA

žiro račun: 50101-601-15687

naročilo: 129/79 dobavnica:
12.11.1979

dur: 14.11.1979 ljubljana, dne 15.11.1979

račun št. 767/79

DN/105/P

Na podlagi vašega naročila smo vam
izvršili plakatiranje 130 kom plakatov
a 25,80 din

..... 3.354,00 din
=====

z besedo: Tritisočtristoštiriinpetdeset dinarjev in 00/100

4/12-79
7285
[Handwritten signature]

vodja komercialnega sektorja
TURK Pavle, dipl. oec.

[Handwritten signature]
direktor do
KOMLJENDVIČ Radenke, dipl. ing.



emona globtour p.o. ljubljana

turistična agencija - travel agency

61000 ljubljana, wolfova 1/III, slovenija, jugoslavija

telefon: (061) 24-841 do 846

p. p. 57

telegram: Globtour

telex: YU Globtu 31-146

org. enota:

dept:



RADIO ŠTUDENT
Študentski klub

vaš znak:
Your ref.:

naš znak:
Our ref.:

datum:
Date:

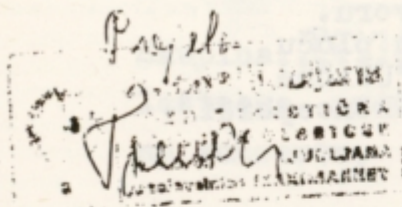
11. 11 1979

zadeva:

re:

Prevozni kart.

Pokupljen prevozni 1000 kart in 700 - deli
(provizija 50%)



Pročelnik:
[Signature]



ADRESA

RADIO ŠTUDENT

61000 LJUBLJANA

Študentsko naselje blok 8

BROJ

13.11.1979.

ZALOŽBA OBZORJA
MARIBOR
OOUR

SUZY
PRODUKCIJA
GRAMOFONSKIH
PLOČA
ZAGREB

GRUŠKA 10
P. P. 729 TELEFON: 519-955
ŽIRO RAČUN: 30105-603-10836



SUZY

ZDRAVO!

Vraćam vam potpisanu kopiju ugovora za nastup
Prljavog kazališta.

Gruža će stići u Ljubljano prema dogovoru.
Ujedno vas molim da uvrstite u program ploču
Parnog valjka specijalno kompoziciju "Ulične
tuče" za koju mislim da bi odgovarala koncepciji
vašeg programa.

S poštovanjem,

Štefanig Mitka

ZAVRŠENO	ENT
Prejeto
Šifra
Odobreno

15/11-79
7011
U105

POGODBA
sklenjena med skupino... ^{PRLTJAVO}..... ^{KAZALIŠTE}....., ki jo
zastopa tov.:..... ^{SKNJIČI} ^{Nilom} ^{Suzy} ^{Griška 10} ^{Zg.} in OZD
Radio Student, ki ga zastopa glavni urednik Brane SOTOŠEK,
kot organizatorjem prireditve "Ljubljana je Zaspana", Hala
Tivoli 23/11/79 ob 20.00 do 23.00 ure.

S strani organizatorja za izvedbo prireditve odgovarjajo:

SOTOŠEK BRANE, MAHKOVEC Uroš in KOVŠE Ivan.

Skupina se ^{PRLTJAVO} ^{KAZALIŠTE} ~~savestuje~~....., da bo nastopila na pri-
reditvi, izvedla 30 minutni program (toleranca \pm 10 minut)
in upoštevala vsa skupno dogovorjena napotila organizatorja.

Stranki sta se sporezumeli, da se koncert posname, organiza-
tor ima pravico uporabe posnetkov za potrebe svojega progra-
ma. Določila glede eventuelne izdaje plošče, bodo opredelje-
na s posebno pogodbo.

Skupina... ^{PRLTJAVO}..... ^{KAZALIŠTE}..... ima pravico do enega
lastnega producenta, ki sme sodelovati pri mešanju zvoka
na koncertu.

Skupina... ^{PRLTJAVO}..... ^{KAZALIŠTE}..... ima pravico do preizkusa
ozvočenja (nastavitve zvoka) na dan koncerta v Hali Tivoli
ob ¹⁶..... uri. V primeru zamude (toleranca \pm 10 minut) skupina
izgubi pravico do preizkusa.

Stranki se strinjata z dogovorjenim rasporedom opreme na
odru:

- bobni: Fankrti, Buldožer
- bas ojačevalci: NLP 2x (rezerva Fankrti)
- ojačevalci za kitare: Buldožer, Fankrti
- pevsko in ostalo: Buldožer, Podbevšek, Razbornik

Organizator bo zagotovil za vsakega člana skupine po štiri brezplačne vstopnice.

Skupina.....**PRLJAVO KAZALIŠTE**..... mora biti v Hali Tivoli najmanj dve uri pred svojim nastopom:

pričetek ob 20.00 uri: Na lepem prijazni

Prljavo kazalište

Jani Kovačič

Pankrti

Buldožer

V primeru neopravičenega odstopanja od dogovorjenih predpostavk, imata obe stranki pravico do sporazumne odškodnine.

Za spore je pristojno temeljno sodišče v Ljubljani.

Za skupino.....**PRLJAVO KAZALIŠTE**.....

...*Jani Kovačič*.....*Buldožer*.....

Za OŠ Radio študent



V Ljubljani, 12. novembra 1979

H. M. ENZENSBERGER, LEPLJENKA NA TEMO MNOŽIČNIH MEDIJEV

Če bi se Vam tole utegnilo zdeti utopično, Vas prosim, da razmislite o tem, zakaj je utopično.

Brecht, *Teorija radia*

1. Z razvojem elektronskih medijev je postala industrija zavesti faktor, ki narekuje tempo razvoja pozno-industrijskih družb. Infiltrira se v druge sektorje proizvodnje, vse bolj prevzema funkcije usmerjanja in kontrole in določa standard obstoječe tehnologije.

Namesto normativnih definicij naj torej tukaj navedem nepopoln seznam novosti, ki so se pojavile v zadnjih dvajsetih letih: telekomunikacijski sateliti, barvna, kabelna in kasetna televizija, magnetni zapis slike, video-rekorder, videofon, stereofonija, laserska tehnika, elektrostatični postopek za kopiranje, elektronski hitri tiskalnik, stavni stroji in učni stroji za programirani pouk, mikrofiš, brezžični tisk, time-sharing computer, banke podatkov. Vsi ti mediji tvorijo medsebojno in pa s starejšimi kot so radio, film, televizija, telefon, telegraf, radar itd. nove in nove povezave in se vidno združujejo v nek univerzalen sistem.

Splošno protislovje med proizvodjalnimi silami in proizvodnimi odnosi pa se v najostrejši obliki pojavlja prav tam, kjer so ti faktorji najbolj razviti. (Nasprotno pa je mogoče zavlačevane strukturne krize tipa krize premogovništva rešiti enostavno tako, da se poskuša nadoknaditi zaostanek, to pomeni načeloma imanentno sistemu, zato bi bila vsaka revolucionarna strategija, ki bi se nanje zanašala, kratkovidna.

Monopolni kapitalizem hitreje in v večji meri razvija industrijo zavesti kot druge sektorje proizvodnje; istočasno pa jo mora zavirati. Socialistična teorija medijev bi se morala ukvarjati s tem protislovjem in dokazati, da ga znotraj danih produkcijskih odnosov ni mogoče rešiti. Opozoriti bi morala tudi na hitro rastoča nasprotja, na njihovo potencialno eksplozivno moč. Potrebno bi bilo taki teoriji "postaviti določene prognostične zahteve" (Benjamin).

"Kritična" inventura statusa quo ni dovolj. Obstaja namreč nevarnost, da bi pri tem podcenjevali konflikte na področju medijev, jih imeli za neškodljive ali pa jih interpretirali enostavno tradeunionistično ali liberalno po vzorcu običajnih delovnih konfliktov ali nasprotij med posebnimi interesi (vodje radijskih hiš /redaktorji, založniki/ avtorji, monopoli/ podjetniki srednjega sloja, javno pravne ustanove/ privatna kapitalistična podjetja itd.). Tako razumevanje je namreč veliko preozko in običi v taktičnem razglabljanju.

Do zdaj nismo imeli marksistične teorije medijev. Zato tudi nimamo uporabne strategije za to področje. Za odnos socialistične levice do novih proizvodjalnih sil industrije zavesti sta značilna negotovost in omahovanje med strahom in nemočjo. Ambivalentnost tega

odnosa samo odseva ambivalentnost medijev samih, ne da bi mogla v njih prevladati. Ukiniti bi jo bilo mogoče s tem, da bi sprostili emancipatorske možnosti, ki so vsebovane v novih proizvodjalnih silah — to so možnosti, ki sta jih primorana sabotirati tako kapitalizem kot sovjetski revizionizem, ker bi sicer ogrozile oblast obeh sistemov.

2. Neprikrita skrivnost elektronskih medijev in njihov odločilni politični moment, ki je bil vse do danes neupoštevani in je ohromljen čakal na svoj trenutek, je njihova mobilizacijska moč.

Ko pravim mobilizirati, s tem tudi mislim mobilizirati. V državi, ki je na lastni koži izkusila fašizem (in stalinizem) je morda še vedno ali pa že spet potrebno razložiti, kaj pomeni tako razgibati ljudi, da bodo bolj sposobni gibanja kot so zdaj. Naj bodo svobodni kot plesalci, naj imajo prisotnost duha nogometišev, naj bodo sposobni presenetiti kot gverilci. Tisti, ki v množicah vidi le objekt politike, jih ne more mobilizirati. Hoče le razpolagati z njimi, jih pošiljati sem in tja kot paket. Ampak paket ni gibljiv, samo suvajo ga sem in tja. Marši, parade in kolone imobilizirajo ljudi; v isto shemo spada tudi propaganda, ki hromi njihovo samostojnost, namesto da bi jo sproščala, in vodi v depolitizacijo.

Prvič v zgodovini omogočajo mediji masovno udeležbo v družbenem in podružbljenem produktivnem procesu, katerega praktična sredstva so v rokah mase. Šele takšen način uporabe bi obudil k zavesti komunikacijska sredstva, ki so do zdaj neupravičeno nosila svoje ime. V svoji današnji obliki sredstva kot so televizija ali film namreč ne služijo komunikaciji, ampak jo preprečujejo, ker ne dopuščajo nikakršnega medsebojnega učinkovanja oddajnika in sprejemnika, ali kot bi to tehnično označili — reducirajo feedback na v tem sistemu možni teoretični minimum.

Tega stanja pa ni mogoče razložiti s tehnične plati. Ravno nasprotno — elektronska tehnika ne pozna nikakršnega načelnega nasprotja med oddajnikom in sprejemnikom. Vsak tranzistorski radio je že zaradi načina izdelave hkrati tudi potencialni oddajnik — s pomočjo povratne zveze namreč lahko vpliva na druge sprejemnike. Razvoj iz zgolj distribucijskih v komunikacijska sredstva ne predstavlja nikakršnega tehničnega problema, ampak ga zavestno preprečujejo iz docela političnih razlogov. Tehnična diferenciacija med oddajnikom in sprejemnikom odseva družbeno delitev dela med proizvajalcem in potrošnikom, ki je v industriji zavesti še posebno ostra.

Tej strukturalni analogiji je mogoče slediti v podrobnosti. Ponudba programov nekega oddajnega kartela ustreza politični ponudbi moči avtoritarno zgrajenih strank. Marginalne razlike v osnovi razkrivajo v obeh primerih odnos konkurence, ki pa ne velja v odločilnih vprašanjih. Samostojna dejavnost gledalca / volilca je v obeh primerih minimalna — pri parlamentarnih volitvah v dvostrankarskem sistemu je feedback

reduciran na številke, v katerih so podani izidi volitev. To "oblikovanje volje" se torej konča s povratno informacijo, ki jo daje en sam trivalenten proces pritiskanja na gumbe, pri katerem imamo tri možnosti: 1. program, 2. program, izključiti aparat (vzdržati se glasovanja).

"Iz distribucijskega aparata je treba radijsko omrežje spremeniti v komunikacijski aparat. Radio bi lahko bil najsijajnejši komunikacijski aparat v javnem življenju, ki si ga je mogoče zamisliti, neznanski sistem kanalov — to pomeni, to bi mogel postati, ko ne bi bil zmožen le oddajati ampak tudi sprejemati, tako da bi pripravil poslušalca do tega, da ne bi le poslušal, ampak tudi govoril in da ga ne bi izoliral, ampak povezoval z drugimi. To je sicer neizvedljivo v tem družbenem redu, možno pa je v nekem drugem, zato naj ti predlogi, ki so sicer le naravna posledica tehničnega razvoja, služijo za propagiranje in oblikovanje tega družbenega reda. Bertolt Brecht, *Teorija radia* (1932). *Zbrana dela*, VIII. zvezek, str. 129—134

3. Grozljiva podoba monolitne industrije zavesti, ki jo v svojem delu prikazuje George Orwell, priča o obsoletnem in nedialektičnem pojmovanju medijev. Možnost kontrole takih sistemov ni stvar bodočnosti, ampak preteklosti. S pomočjo teorije sistema, ene izmed disciplin meščanske znanosti (torej s kategorijami, ki so imanentne sistemu), je mogoče dokazati, da komunikacijskega sistema — ali če ga imenujemo s tehničnim izrazom — radijskega oz. TV omrežja takoj, ko preseže določeno kritično velikost, ni več mogoče kontrolirati iz centra, ampak ga je možno le še statistično izračunati. Ta načelna "nezavarovanost" stohastičnih sistemov sicer dopušča verjetnostni račun, ki temelji na poskusih in ekstrapolacijah, za brezhibno kontrolo pa bi bil potreben monitor, ki bi bil večji kot sistem sam. Nadzor vseh telefonskih pogovorov npr. predpostavlja aparat, ki bi moral biti za nekaj redov velikosti obširnejši in bolj zapleten od obstoječega telefonskega omrežja. Možnosti usmerjanja celotnega sistema, ki jih daje kontrola na osnovi približnih vrednosti, ne izpolnjujejo v zadostni meri zahtev tistih, ki imajo sistem v rokah. Ta kontrola namreč predpostavlja visoko stopnjo notranje stabilnosti. V krizi — če bi se to negotovo ravnotežje zamajalo, bi statično zasnovano vodstvo odpovedalo. Faktorji motenja lahko prodrejo v nezavarovano zvezo medijev in se tam zaradi resonance skrajno hitro razrastejo in okrepijo. Ogroženi sistem bo v takšnih slučajih, seveda le v primeru, da je še sposoben kakršnegakoli ukrepanja, uporabil silo in segel po policijskih in vojaških sredstvih.

Izredno stanje se torej ponuja kot edina alternativa nezavarovanosti industrije zavesti. Tega pa ni mogoče obdržati za daljši čas. Poznoindustrijske družbe so odvisne od neovirane izmenjave informacij — tako se stvarni dejavniki, na katere se te družbe sklicujejo pri nadzoru in ki naj bi jih silili k takšnemu ukrepanju, obrnejo proti njim samim. Vsak poskus, da bi zanemarili naključne faktorje, vsako zmanjševanje nadzora toka

informacij in vsaka deformacija v informacijski strukturi, bi imela za končno posledico neke vrste embolijo.

Informacijsko omrežje elektronskih medijev se ni le intenzivno zgostilo, ampak tudi ekstenzivno razširilo. Že "etrške vojne" v petdesetih letih so pokazale, da je nacionalna suverenost na področju komunikacij obsojena na počasno smrt. Nadaljnji razvoj telekomunikacijskih satelitov ji bo zadal še zadnji udarec. Karantena informacij, kakršno sta izvajala fašizem in stalinizem, je danes možna le še za ceno zavestne industrijske regresije.

Primer: Sovjetska birokracija, ki je najbolj razširjena in zapletena na svetu, se je morala odpovedati enemu izmed osnovnih organizacijskih sredstev — aparatu za kopiranje, ker z njegovo pomočjo lahko kdorkoli tiska karkoli. S političnim rizikom, ki ga to predstavlja, to je z možnostjo nezavarovanih mest v informacijski mreži, se morajo sprijazniti le na najvišji ravni — na izpostavljenih mestih političnega, vojaškega in gospodarskega življenja. Očitno je, da sovjetska družba plačuje ogromen davek za zaviranje razvoja lastnih proizvodnih sil — s togostjo, dezinformacijo, mrtvimi stroški. Nekoliko oslabilen se ta proces kaže v ustrezni obliki tudi na kapitalističnem Zahodu. Tehnološko izpopolnjena elektrostatična naprava za kopiranje, za katero se uporablja običajni papir in ki omogoča od dobavitelja neodvisno in nekontrolirano uporabo, je last monopola XEROX in je načelno ne prodajajo, ampak le dajejo v najem. Že s stroški nabave pa je poskrbljeno, da ne pride v neprave roke. Kakor sama od sebe se ta naprava pojavlja tam, kjer sta koncentrirani ekonomska in politična moč. Politična kontrola naprave gre z roko v roki z maksimizacijo dohodka njegovega proizvajalca. Vsekakor pa tudi ta kontrola ni brez pomanjkljivosti, v nasprotju s sovjetskimi metodami in pa iz že navedenih razlogov.

S tem stopa problem cenzure v zgodovinsko nov stadij. Boj za svobodo tiska in mnenja je bil do sedaj le razkol znotraj meščanskega razreda samega, za mase je bila svoboda izražanja mnenja fikcija, saj niso mogle razpolagati s proizvodnimi sredstvi, predvsem s tiskom in so bile s tem odrezane od liberalne javnosti. Že same proizvodne sile, ki že delno nasprotujejo obstoječim proizvodnim odnosom, ogrožajo cenzuro. Še preden bo prišlo do prevrata v proizvodnih odnosih, se bo nasprotje med tem, kar je mogoče in tem, kar je resnično, zaostri.

4. Nova levica šestdesetih let je celotni razvoj medijev skrčila na en sam pojem — pojem manipulacije. Ta pojem je bil prvotno hevristično nadvse uporaben in je omogočil vrsto podrobnih analitičnih raziskav, grozi pa, da bo postal gola floskula, ki zakriva več kot more razložiti in bo zato sam kmalu potreben analize.

Levičarska teza o manipulaciji je v svojem jedru defenzivna, preko svojega učinka pa lahko vodi v defetizem. Obrat v defenzivnost izhaja iz subjektivnega doživljanja nemoči. Objektivno mu ustreza docela upravičeno spoznanje, da so odločilna proizvodna sredstva v rokah nasprotnika. Vsekakor je naivno obravnavati to dejansko stanje z moralističnim ogorčenjem. O manipulaciji je največkrat govora s prizvokom tožbe, kar razodeva nekakšna idealistična pričakovanja — kot da bi razredni sovražnik kdajkoli do danes upošteval parole fair-playa,

ki jih občasno širi. Vse kaže da liberalno verovanje v prazni nesmisel, da je v političnih in družbenih vprašanjih možna neka čista, nezmanipulirana resnica, v krogih socialistične levice doživlja nenavaden odziv — prav to je namreč neizrečena temeljna predpostavka teze o manipulaciji.

Ta teza ne osvobaja nikakršnih naprednih sil. Vsaka socialistična perspektiva, ki ne seže preko napada na obstoječe lastninske odnose, je omejena. Razlastitev Springerja je sicer zaželen cilj, a vseeno bi bilo dobro vedeti, komu bi lahko potem, ko bi jo izvedli, izročili ta sredstva. Partiji? To po vseh izkušnjah pridobljenih pri takih načinih reševanja, ni uporabna alternativa. Mogoče ni le slučaj, da levica vse do zdaj ni uspela sestaviti analize manipulacijskih povezav v državah s socialistično ureditvijo.

S pomočjo teze o manipulaciji lahko razbremenimo tudi sami sebe. Demonizacija nasprotnika zakriva šibkosti in perspektivne pomanjkljivosti lastne agitacijske dejavnosti. Če pa ta, namesto da mobilizira mase, vodi v samoizolacijo, pripisujemo njen neuspeh premoči medijev.

Tudi teorija o represivni toleranci se je uveljavila v levičarskih diskusijah o medijih. Čeprav so jo njeni avtorji skrajno skrbno sestavili, je tudi ta v nedialektično skrajšani obliki postala sredstvo resignacije. Kjer lahko koncert pisarniških strojev pridobiva osebe za svoje prodajno vodstvo s sliko Che Guevare in podnapisom "We would have hired him", je skušnjava, da bi se umaknili, vsekakor velika. Ampak strah, da bi prišel v stik z umazanijo je luksuz, ki si ga na primer delavec pri kanalizaciji ne more kar tako privoščiti.

Elektronski mediji pospravijo z vsako čistostjo, načelno so "umazani". Po svoji strukturi so antisektaški — to je še nadaljni razlog za to, da levica, v kolikor noče spremeniti svoje tradicije, ne ve, kaj bi z njimi. Zahteva po jasno definirani "liniji" in po tem, da bi odpravili z odstopanji, je anahronistična in zadovoljuje le potrebo po varnosti, slabi pa lastno pozicijo z iracionalnimi čistkami, izključitvami in frakcionaštvom, namesto da bi jo krepila z racionalno diskusijo.

Ta odpor in pa strah še krepijo številni kulturni faktorji, ki v večji meri delujejo nezavedno in ki jih je mogoče razložiti s socialno zgodovino današnje levice, pravzaprav z njenim meščanskim razrednim ozadjem. Pogosto se zdi namreč, da prav zaradi njihovih progresivnih možnosti vidimo v medijih grozečo premoč, in sicer v tem, da so prvič podvomili v meščansko kulturo in z njo v privilegije meščanske inteligence in to veliko bolj radikalno kot vsak notranji dvom, ki ga je ta sloj sposoben. V novo — levičarski sovražnosti do medijev se kaže v progresivni preobleki povrnjeni meščanski strah pred človekom iz mase in prav tako staro meščansko hrepenenje po predindustrijskih razmerah.

Že v samem začetku študentske revolte, pri Berkleyskem gibanju Free Speech Movement je bil računalnik posebno priljubljen cilj agresije. Tudi zanimanje za države tretjega sveta ni vedno brez povezave z motivi zavračanja civilizacije, ki so

podlaga konservativni kulturni kritiki. Za pariško pomlad 1968 je bilo še posebno značilno vračanje k zastarelim oblikam proizvodnje. Namesto da bi se povezali z delavci moderne off-set tiskarne, so študentje tiskali svoje plakate na ročnih tiskarskih strojih v Ecole des Beaux-Arts. Pesniške parole so bile ročno slikane. Njihovo masovno razširjanje je bilo sicer omogočeno s šablonami, a je to prizadelo ustvarjalno domišljijo njihovih avtorjev. Do strateško pravih potez, v katerih bi uporabili najbolj izpopolnjene medije, ni prišlo — uporniki niso zavzeli radijske hiše ampak Odéon, gledališče z dolgotrajno tradicijo.

Druga stran strahu pred zblizanjem z mediji se kaže v fascinirajoči moči, ki jo imajo nad levičarskimi gibanji v velemestih. Po eni strani se tovariši umikajo v zastarele oblike komunikacije in ezoterično rokodelstvo, namesto da bi se poglobili v nasprotje med današnjim stanjem medijev in njihovim revolucionarnim potencialom, po drugi pa se ne morejo izogniti programu industrije zavesti in njeni estetiki. To vodi subjektivno do delitve na puritansko pojmovano politično prakso in privatno sfero "prostega časa", objektivno pa do delitve na politično aktivne in subkulturne skupine.

V zahodni Evropi stopa socialistično gibanje v stik z javnostjo somišljenikov preko jezikovno, vsebinsko in oblikovno ekskluzivnih revij. Te novice in informativni listi so namenjeni strukturi članov in simpatizerjev in pa razvojni stopnji medijev, ki bi ustrezala približno zgodovinskemu položaju okrog leta 1900. Očitna je njihova fiksanost na zgled *Iskre*. Domnevno poslušajo sodelavci teh revij Rolling Stone, na ekranu sledijo invazijam in stankam, hodijo v kino gledat kavbojke in Godarda, v svoji posebni poziciji proizvajalcev pa vsega tega ne upoštevajo, ampak se v njihovih analizah celotni sektor medijev skrči na iztočnico manipulacija. Vsak poskus prodora na to področje naleti že od vsega začetka na sum, da bo prišlo do integracije, ki sicer ni brez osnove, lahko pa tudi prikriva lastno ambivalentnost in negotovost. Bojazen, da jih bo pogoltnil sistem, je simptom šibkosti in predpostavlja, da bi bil kapitalizem kos vsakemu nasprotju — to pa je prepričanje, ki ga je zgodovinsko lahko ovreči in je teoretično nesprejemljivo.

Če socialistično gibanje odpiše nove proizvodne sile industrije zavesti in prepusti delo na področju medijev subkulturi, pride do začaranega kroga. Underground sicer vse bolj zaznava tehnične in estetske možnosti gramofonske plošče, magnetofonskega posnetka, video kamere itd., nima pa nikakršne lastne politične perspektive in zato večinoma brez odpora zapade komerciali. Na vsak tak primer kažejo potem politično aktivne skupine s samozadostno škodoželjnostjo. Posledica tega je proces pozabljanja že znanega pri katerem obe prizadeti strani izgubljata. Edini, ki mu koristi sovražni odnos levice do medijev, kot tudi depolitizacija subkulture, je kapital.

5. Manipulacija — t.j. ročni ali umetniški prijem, pomeni toliko kot zavesten tehnični poseg v dani material. Če gre za družbeno neposredno relevanten poseg,

je manipulacija politično dejanje. Za tak primer gre v industriji zavesti.

Vsaka uporaba medijev torej predpostavlja manipulacijo. Najelementarnejši postopki produkcije medijev, ki gredo preko posnetka, rezanja, sinhronizacije, mešanja vse do distribucije, so vsi brez izjeme posegi v material, s katerim razpolagamo. Pisanja, filma ali oddaje, ki ne bi bila manipulirana, ni. Torej ni vprašanje, če se z mediji manipulira ali ne, ampak kdo z njimi manipulira. Revolucionarni načrti naj torej ne bi odpravili manipulacije, nasprotno — iz vsakogar naj bi naredili manipulatorja.

Vsi tehnični prijemi so potencialno nevarni. Manipulacije medijev pa ne smemo obravnavati le skozi stare in nove oblike cenzure, ampak kot direktno družbeno kontrolo, to pomeni kot mase, ki so postale produktivne. Za kaj takega pa je odprava kapitalističnih lastninskih odnosov nujen, a ne še zadosten pogoj. Za masovne učne procese, ki bi imeli lastno upravo, kakršne omogočajo elektronski mediji, do danes še ni bilo zgodovinskih primerov. Strah komunistov pred sprostitvijo teh potencialov, pred mobilizacijskimi možnostmi medijev, pred interakcijo svobodnih proizvajalcev, je eden izmed temeljnih razlogov, da tudi v socialističnih državah stara meščanska kultura, sicer v raznih izpeljankah in preoblikah, a strukturalno nedotaknjena, vlada dalje.

Pri zgodovinski razlagi dejanskega stanja naj navedemo, da je industrija zavesti v Rusiji v času oktobrske revolucije izredno zaostala, njene proizvodne sile so se sicer od takrat znatno povečale, takratni proizvodni odnosi pa so umetno in večkrat nasilno ohranjeni. Centralni mediji so slej ko prej primitivno zasnovan tisk, knjiga in gledališče. Radio, film in televizija so politično ovirani v svojem razvoju. Prav zato imajo tuje oddajne postaje kot so BBC, Glas Amerike in Deutsche Welle širok krog poslušalcev, poleg tega pa so deležne skoraj neomejenega zaupanja. Pomembno vlogo imajo arhaična komunikacijska sredstva kot so rokopisi, ki krožijo med ljudstvom in pesmi, ki se širijo preko ustnega izročila.

6. Novi mediji že po svoji strukturi ne delajo razlik med ljudmi. S tem, da enostavno vključi aparat, lahko vsakdo sodeluje; programi sami pa so nematerialni in jih je mogoče poljubno reproducirati. V tem se kaže nasprotje med elektronskimi mediji in mediji starejšega tipa kot so knjiga ali slikarstvo, pri katerih je očiten njihov razredni značaj. TV — programi za privilegirane skupine so sicer tehnično izvedljivi (closed-circuit TV), ampak strukturalno nesmiselni. Že po svoji tendenci ukinjajo mediji vse privilegije izobrazbe, s tem pa tudi monopol nad kulturo, ki ga ima meščanska inteligenca. V tem je razlog za resentimente namišljenih elit proti industriji zavesti. Kar se tiče duhovnosti, ki jo branijo pred izgubo njenega osebnega značaja in pred množičnostjo — prej kot se ji odpovejo, boljše je.

7. Novi mediji so akcijsko in ne kontemplativno orientirani, njihova usmeritev ni tradicionalna, ampak je usmerjena v trenutek. Po svojem odnosu do časa so povsem nasprotni meščanski kulturi, ki hoče posest, torej trajanje, še najraje pa večnost. Mediji ne proizva-

jajo predmetov, ki bi jih bilo mogoče kopiciti ali pa prodajati na dražbi. Odpravljajo "duhovno imovino" nasploh in likvidirajo "dediščino", to je razredno-specifično izročilo nematerialnega kapitala.

S tem še ni rečeno, da so brez zgodovine, ali pa da prispevajo k izginevanju zgodovinske zavesti. Prav nasprotno — prvič je mogoče z njimi tako fiksirati zgodovinski material, da ga je vsak trenutek mogoče predočiti. S tem da dajejo ta material na razpolago sodobnim smotrom, razjasnijo vsakemu uporabniku, da je pisanje zgodovine vselej manipulacija. Kljub temu pa s spominom, ki ga mediji nudijo, ne razpolagajo le kaste znanstvenikov, ampak je družben. Uskladiščena informacija je vsem dostopna in ta dostopnost je prav tako trenutno orientirana kot posnetek sam. Zadošča že, da primerjamo model privatne knjižnice z modelom podružbljene naprave za skladiščenje podatkov, da spoznamo strukturalno razliko med obema sistemoma.

8. Napačno je imeti medije le za sredstva potrošnje. Načeloma so obenem vedno tudi proizvajalna sredstva in sicer, če so v rokah mase, socializirana proizvajalna sredstva. Nasprotje med proizvajalcem in potrošnikom ni inherentno elektronskim medijem, nasprotno — biti mora umetno dokazano z vsemi ekonomskimi in administrativnimi ukrepi.

Kot zgodnji primer za to stanje lahko služi nasprotje med telegrafom in telefonom. Medtem ko je prvi še danes v rokah birokratske institucije, ki lahko vsak oddani tekst pregleda in arhivira, je telefon neposredno dostopen vsakemu uporabniku. S pomočjo konferenčnega stika (telefonska naprava, ki omogoča istočasen stik treh ali več udeležencev) omogoča celo kolektivno povezavo prostorsko oddaljenih diskutirajočih skupin.

Nasprotno pa brezžična audio in vizuelna sredstva upravlja država. (zakon o telefonskih napravah). Glede na tehnični razvoj, ki je že zdavnaj omogočil lokalno in internacionalno radijsko omrežje in ki vključuje v televizijsko omrežje nova in nova valovna področja (samo v območju gigahertzov je oddajanje več programov iz enega kraja možno brez motenj, če sploh ne omenjamo možnosti, ki jih nudijo telekomunikacijski sateliti in kabelna televizija), so veljavni zakoni za kontrolo etra anahronistični — spominjajo na čas, ko je bilo obratovanje tiskarskega stroja povezano s cesarskimi privilegiji. Socialistična gibanja bodo začela boj za lastne frekvence in v doglednem času bodo morala zgraditi lastne oddajne in prenosne radijske postaje.

9. Že iz navedenih strukturalnih posebnosti novih medijev izhaja, da niti eden izmed danes obstoječih režimov ni sposoben izpolniti potencialnih možnosti, samo v svobodni socialistični družbi lahko postanejo produktivni. Še nadaljnja karakteristika visoko razvitih medijev, ki je verjetno odločilna, potrjuje to hipotezo — namreč njihova kolektivna struktura.

Kajti pričakovanje, da bo s pomočjo medijev v bodočnosti vsakdo lahko proizvajalec, bo ostalo nepolitično in duhovno omejeno, vse dokler bo namen te produkcije individualno igrčkanje. Delo z mediji je vedno lahko le v tolikšni meri individualno, kolikor je družbeno in s tem tudi estetsko irelevantno. Kot vzorec za to lahko služi serija diapozitivov z zadnjih počitnic.

Prav na to pa merijo vladajoči tržni mehanizmi. Pri aparatih kot so fotoaparati, kamera za ozki film, kot tudi magnetofon, se je že zdavnaj izkazalo, da posameznik, dokler ostaja izoliran, z njihovo pomočjo sicer lahko postane amater, ne pa proizvajalec. Še tako močno proizvodno sredstvo kot je kratkovalovni oddajnik, je bilo na ta način ukročeno in je v rokah razpršenih radioljubiteljev počasi postalo ena izmed neškodljivih oblik preživljanja prostega časa, ki nima posledic. Program, ki ga producira izolirani amater je vedno le slaba in prenesena kopija tistega, ki ga že tako ali tako lahko sprejema.

Privatna produkcija na področju medijev ni nič drugega kot koncesionirano domače delo, ki tudi ko postane javno, še vedno ostaja samo koncesija. Zato so lastniki medijev razvili lastne programe in rubrike, ki se običajno imenujejo "Demokratski forum" ali kaj podobnega. Tam, nekje v kotu, ima potem besedo "bralec (poslušalec, gledalec)", to pravico, da spregovori, pa mu seveda lahko po lastni uvidenosti tudi odrečemo. Kot pri praktičnih raziskavah javnega mnenja ga vprašajo le toliko, da ima priložnost potrditi svojo odvisnost. Gre torej za samoregulirajoči se sistem, pri katerem je v inputu v celoti vkalkuliran tudi feedback.

Pojem koncesije pa je mogoče uporabiti tudi v drugem — ekonomskem smislu. Sistem skuša namreč iz vsakega udeleženca narediti koncesionarja tistih monopolov, ki zanj razvijajo filme in snemajo kasete. Samostojna dejavnost, ki jo omogoča npr. video naprava, je tako že v jedru zatrta.

Profesionalni producenti, ki delajo z mediji, običajno z neprikrito zlobo komentirajo bedne, nemočne in včasih ponižujoče rezultate takšnega koncesioniranega dela. V škodo masi gre tudi zmagoslavni zasmeh, da medijev pravzaprav sploh ne zna uporabljati. To kar prikazujejo nekateri TV showi, naj bi bilo še dokaz več, da je povsem nesposobna samostojne artikulacije.

Vse to pa je v nasprotju z rezultati novejših psiholoških in pedagoških raziskav, poleg tega pa je mogoče v tem stališču prepoznati reakcionarne obrambne trditve s katerimi "nadarjeni" enostavno branijo svoje rezervate. Gre namreč za kulturno inačico že znane politične sodbe o poneumljenem delavskem razredu, ki ni sposoben nikakršnega samoodločanja. Nenavadno pa je, da slišimo mnenje, da si množice nikoli ne bodo mogle same vladati, tudi iz ust ljudi, ki se imajo za socialiste — v najboljšem primeru gre za ekonomiste, ki si pod socializmom ne znajo predstavljati drugega kot poddržavljenje.

10. Vsaka socialistična teorija medijev mora stremeti za tem, da odpravi izoliranost posameznih udeležencev v proizvodnih in učnih družbenih procesih. To pa ni mogoče brez samoorganiziranosti udeležencev in prav tu je politično jedro vprašanja o medijih. Pri tem vprašanju se socialistično pojmovanje loči od pozno-liberalnega in tehnokratskega. Kdor si obeta emancipacijo od neke pa še tako strukturirane naprave ali sistema naprav, zapada obskurni veri v napredek. Kdor si domišlja, da se bo svoboda medijev vzpostavila sama od sebe, če bo le vsak posameznik marljivo oddajal in sprejemal, pa naseda liberalizmu, ki pod krinko sodob-

nosti krošnjari z oguljeno predstavo o neki vnaprej določeni harmoniji družbenih interesov.

Trdno se moramo upirati stališčem, da pravilna uporaba medijev terja in omogoča organiziranost. Vsaka produkcija, ki postane predvsem predmet interesov producirajočih, predpostavlja kolektivni način proizvodnje in je že ena izmed oblik samoorganiziranja družbenih potreb.

Magnetofoni, fotoaparati in kamere za ozki film so danes že v veliki meri v lasti sloja mezdnih delavcev. Vprašati se moramo zakaj se ta proizvodna sredstva masovno ne pojavljajo na delovnih mestih, v šolah, v pisarnah birokracije, sploh v vseh konfliktnih družbenih situacijah. S tem, da bi mase proizvajale agresivne oblike neke javnosti, ki naj bi bila njihova, bi mogle preveriti svoja vsakodnevna spoznanja in iz njih izveliči učinkovitejše nauke. Samoumevno se meščanska družba brani pred takšnimi izgledi za bodočnost s celo vrsto pravnih ukrepov. Sklicuje se na zakon o nedotakljivosti stanovanja, na poslovne in službene skrivnosti; medtem ko so njene tajne službe že med vsakimi štirimi stenami in prisluškujejo najintimnejšim pogovorom, hlini družba ganljive odnose zaupanja in nežno skrb za zaščito privatne sfere, v kateri pa ni ničesar privatnega razen interesov izkoriščevalcev. Samo kolektivno organizirani protiukrepi lahko porušijo te papirnate pregrade.

Komunikacijska omrežja, ki jih gradijo v te namene, lahko mimo svoje primarne funkcije dajejo zanimive modele organiziranosti. V socialističnem gibanju je namreč dialektika discipline in spontanosti, centralizma in decentralizacije, avtoritarnega vodenja in antiavtoritarne decentralizacije že dalj časa na mrtvi točki. Kot smerice za to, kako premostiti to stanje, bi lahko služili mrežasti modeli komunikacije, ki so zgrajeni na načelu vzvratnega učinkovanja: časopis z veliko naklado, ki ga pišejo in razširjajo bralci sami, video omrežje politično delujočih skupin. Privatni način produkcije meščanskih intelektualcev uničujejo prebujeni mediji bolj radikalno kot vsi dobri nameni in bolj dokončno kot eksistencialni beg iz lastnega razreda. V delovnih in učnih proizvodnih procesih je mogoče njihov individualizem tako izkoristiti, da preko moralno zasnovane (torej slej ko prej individualne) samoodpovedi preide v kvalitetno novo politično dojemanje samega sebe in lastnega ravnanja.

11. Vse preveč je razširjena teza, ki trdi, da kapitalizem danes živi od izkoriščanja lažnih potreb. To je v najboljšem primeru polresnica. Rezultati raziskav popularnih ameriških psihologov ranga Vanca Packardsa sicer niso povsem neuporabni, ampak omejeni. To kar imajo povedati o vzbujanju potreb z reklamo in o umetno povzročeni obsoletnosti, ne more v zadostni meri razložiti hipnotične moči, s katero masovna potrošnja deluje na meznega delavca. Hipoteza o "potrošniškem terorju" podpira predsodke buržoazije, ki se ima za politično prosvetljeno in ki se nanašajo na dozdevno integrirani proletarijat, ki je postal malomeščanski in skorumpiran. Osnova privlačni sili masovne

potrošnje ni vsiljevanje lažnih potreb, ampak izkrivljanje in izkoriščanje povsem realnih in legitimnih potreb, brez katerih bi bil parazitski proces reklamiranja šibek. Ni naloga socialističnega gibanja, da obsoja te potrebe, ampak da jih obravnava z vso resnostjo, jih proučuje in jih naredi politično produktivne. Ta spoznanja zadevajo tudi industrijo zavesti. Električni mediji se nimajo za svojo razorožujočo moč zahvaliti kateremukoli zvitemu triku, ampak elementarni sili globokih družbenih potreb, ki jo je mogoče opaziti še celo v današnji depravirani obliki teh medijev.

Interesi mase so precej neraziskano področje že zato, ker jim nihče ne posveča pozornosti, še posebno pa, če so zgodovinsko novi. Prav gotovo pa segajo preko ciljev, ki jih zastopa tradicionalno delavsko gibanje. Prav kakor v sferi produkcije industrija dobrin in industrija zavesti vse bolj prehajata druga v drugo, tudi subjektivno — kar zadeva potrebe, materialni in nematerialni aspekti tesno prehajajo drug v drugega. Pri tem še vedno vlačijo za seboj stare psiho-socialne motive (družbeni prestiž, vzorci identifikacije), obenem pa se močno uveljavljajo novi motivi, ki so utopične narave. Z materialističnega stališča ne bi smeli zanemariti ne enih ne drugih.

Henri Lefébvre je za sodobno pojmovanje masovne potrošnje predložil pojem *spectacle* — predstava. Blago in izložbe, cestni promet in reklame, blagovnice in signalizacija, novice in embalaža, arhitektura in proizvodi medijev, vse to se združuje v totalnost, v permanentno inscenacijo, ki obvladuje tako javna prizorišča kot tudi privatne interierje. Parola "Moje sanje lepo stanovanje" spreminja tudi najbolj uporabne predmete v rekvizite tega vsesplošnega festivala, v katerem njihov fetišistični značaj popolnoma prevlada nad njihovo uporabno vrednostjo. Vrtoglavica, ki jo izzove tak festival obstaja in ostaja znotraj obstoječe družbene prevare. Potrošnja kot spektakel obljublja odpravo pomanjkanja. Iz tega, da o realni izpolnitvi teh obljub ne more biti govora, izhajajo zahrbtni, brutalni in obsceni potezi tega spektakla. Dokler pa še vlada pomanjkanje, ostaja uporabna vrednost odločilna kategorija, ki jo je mogoče samo lažno likvidirati. Pravaro takih dimenzij si je mogoče zamisliti le, če je zasnovana na masovni potrebi. Ta potreba, ki ima sicer značaj utopičnega, pa obstaja. To je zahteva po novi ekologiji, po odpravi meja okolja, po estetiki, ki ni omejena le na področje "umetniško lepega". Te želje pa niso, vsekakor pa ne v prvi vrsti, samo poduhovljena pravila igre kapitalističnega sistema. Imajo svoje psihološke korenine, ki jih ni mogoče omalovaževati. Predstava, ki jo igra potrošnja, je parodirana anticipacija neke utopične situacije. Napovedi, ki zadevajo medije, kažejo enako ambivalentnost. Odgovarjajo masovni potrebi po nematerialni raznovrstnosti in mobilnosti (ki išče svoje materialno udejanjenje v privatni lastnini avtomobila in turizmu) in jo izkoriščajo. Prav tako močne in nedvoumno emancipirajoče so kolektivne želje, ki jih pogosto kapital prej prepozna in pravilneje vrednoti kot njegovi

oropa njihove eksplozivne sile: kot so potreba po udeležbi v družbenem procesu na lokalni, nacionalni in internacionalni ravni, potreba po novih oblikah internasprotniki, ampak seveda le zato, da jih omeji in jih akcije, po odpravi nevednosti in nedoraslosti, potreba po samoodločanju. "Biti povsod prisotni" je eno izmed najbolj uspešnih gesel industrije zavesti. Parlament bralcev revolverskega Bild-Zeitunga kaže direktno demokracijo, ki se je obrnila proti interesom demosa. "Prosti čas in prostor" so pojmi, ki zajemajo napredna hotenja mase in jih hkrati nevtralizirajo.

Enako je z dovzetnostjo medijev za utopične štorije. Zgodbe o mladem Italoamerikancu, ki je ugrabil potniško letalo in pilota, da je iz Kalifornije poletel v Rim, vse zato, da bi se vrnil domov, je tudi reakcionarni tisk sprejel brez ugovorov in njegovi bralci so jo brez dvoma pravilno razumeli. Identifikacija temelji na potrebi, ki je postala splošna — nihče ne razume, zakaj naj bi bila takšna potovanja domena politikov, funkcionarjev in poslovnežev. S podobnega stališča bi bilo treba analizirati vlogo pop zvezde, v kateri se na nenavaden način mešajo avtoritarni in emancipirajoči elementi. Morda ni povsem brez pomena, da beat glasba ne ponuja posameznikov, ampak skupine kot identifikacijski model. V produkciji (in načinu produkcije) Rolling Stonesov pogosto prihaja na dan njena utopična vsebina. Prireditve kot je festival v Woodstocku, koncerti v Hyde Parku, na otoku Whight in v Altamontu v Kaliforniji, so uspele razviti mobilizirajočo silo, ki jim jo lahko politična levica le zavida.

Popolnoma jasno je, da industrija zavesti v obstoječih družbenih oblikah, ne more zadovoljiti nobene izmed potreb, od katerih živi in ki jih mora zato razpihovati, pa čeprav v iluzionarni obliki igre. Bolj kot za to da razkrinkamo njene obljube, gre za to, da jo zgrabimo za besedo in pokažemo, da je te obljube mogoče izpolniti le s kulturno revolucijo. Socialisti in socialistične vlade, ki še povečujejo frustracijo mase s tem, da razglašajo njene potrebe za lažne, postanejo sokrivci sistema, proti kateremu naj bi se borili.

12. Povzetek

Represivna uporaba medijev

centralno vodeni program
en oddajnik, veliko sprejemnikov
imobilizacija izoliranih posameznikov
pasivni potrošniški odnos
proces depolitizacije
producirajo specialisti
kontrolno izvajajo lastniki ali birokrati

Emancipirajoča uporaba medijev

decentralizirani programi
vsak sprejemnik-potencialni oddajnik
mobilizacija mas

interakcija udeležencev,
feedback
političen učni proces
kolektivna produkcija
družbena kontrola preko
samoorganizacije

13. Glede objektivnih subverzivnih možnosti elektronskih medijev sta si obe smeri v mednarodnem razrednem boju edini, če ne upoštevamo fatalističnih privržencev teze o manipulaciji v velemestih. Frantz Fanon je prvi opozoril na dejstvo, da spada transistori sprejemnik k najpomembnejšim orožjem v osvobodilnem boju tretjega sveta. Albert Herzog, bivši minister Južnoafriške republike in predstavnik za tisk desnega krila vladne stranke meni, da "bo televizija povzročila propad belcev v Južni Afriki." (*Der Spiegel*, 20. 10. 1969). Ameriški imperializem je spoznal situacijo, zato poskuša podpirati "revolucijo naraščajočega pričakovanja" v Latinski Ameriki (po žargonu njenih ideologov) tako, da so ves kontinent do najbolj odročnih področij porečja Amazonke posejali s svojimi oddajniki in brezplačno delili monofrekvenčne tranzistorje domačemu prebivalstvu. Napadi Nixonove administracije na kapitalistične medije ZDA razkrivajo spoznanje, da njihovo poročanje, čeprav enostransko in izkrivljeno, postaja odločilen mobilizirajoči faktor proti vojni v Vietnamu. Medtem ko so pred petindvajsetimi leti za francoski masakr na Madagaskarju (blizu sto tisoč mrtvih) izvedeli le bralci *Le Monda*, lahko danes mediji vtihotapijo kolonialne vojne prav v centre imperializma. Še bolj jasne postanejo mobilizacijske možnosti medijev tam, kjer jih zavestno uporabljajo subverzivno. Njihova prisotnost danes potencira demonstrativni značaj vsakega političnega dogajanja. Študentska gibanja v ZDA, na Japonskem in v Zahodni Evropi so to zgodaj spoznala in tako v začetku v povezavi z mediji dosegla znatne trenutne uspehe. Toda ti efekti so se hitro izrabili. Naivno zaupanje v magičnost reprodukcije ne more nadomestiti organizatorskega dela — samo aktivne in koherentne skupine lahko postavljajo medijem svoja pravila trgovanja. To dokazuje primer tupamarosov v Urugvaju. Njihova revolucionarna praksa je implicirala objavo njihovih akcij. Akterji tako postanejo avtorji. Ugrabitev ameriškega poslanika v Riu de Janeiru je bila načrtovana tako, da je bil vračunan tudi odmev, ki ga je doživela v medijih. To je bila televizijska produkcija. Podobno ravna arabski gverilci. Prvi, ki so preizkusili tako tehniko v mednarodnem merilu, so bili Kubanci. Fidel Castro je že na samem začetku pravilno ocenil revolucionarni potencial medijev (Moncada 1953). Danes mora ilegalna politična akcija ostati v maksimalni tajnosti, hkrati pa zahteva maksimalno publiciteto.

14. Revolucionarne situacije vedno prinašajo skokovite spontane spremembe v danem agregatnem stanju medijev, katerih nosilec je masa. Merila za uspešnost neke kulturne revolucije so, kako daleč sežejo načrto-

vane spremembe in pa kako trajne so. Stanje medijev je najboljčutiljivejši in najzanesljivejši barometer za odkrivanje nastajajočih birokratskih ali bonapartističnih anticiklonov. Dokler je na potezi revolucija, domišljija družbe preskakuje tehnološke pomanjkljivosti in prefunkcionira stare medije tako, da razbija njihovo strukturo. "Revolucija je pri nas opravila kolosalno prosvetljevalno in propagandno delo. Zaradi pomanjkanja tiskovnih možnosti in naglice je bilo še vedno najboljše ročno delo, ki je bilo normalizirano, lapidarno in najbolj primerno za najpreprostejše načine strojnega razmnoževanja. Tiskali smo državne zakone, kot tudi slikanice in armadne ukaze, kot tudi broširane knjižice. (El' Lisickij, *Spomini Pisma Spisi*, Dresden 1964, str. 359) Ruski film je dosegel v dvajsetih letih tega stoletja standard, ki je daleč prehitel obstoječe proizvodjalne sile — Pudovkinov *Kinoglaz* in *Kinopravda* Žige Vertova niso bili nekakšni tedniki, ampak politične revije za film *avant l'écran*. S kampanjo opismenjevanja je bila na Kubi premagana linearna, ekskluzivna in izolirajoča struktura knjige kot medija. Na Kitajskem v času kulturne revolucije so stenski časopisi opravljali funkcijo elektronskih medijev, vsaj v velikih mestih. Z odporom čehoslovaškega prebivalstva proti sovjetski invaziji je prišla na dan tudi spontana produktivnost mas, ki je premostila vse institucionalizirane pregrade. Take situacije so izjemne. Prav njihova utopična narava, ki prehitava obstoječe proizvodjalne sile (zato permanenten preobrat v proizvodjalnih silah ni možen) povzroča labilnost in vodi v nazadovanje in odstopanja. Pri tem pa vse bolj jasno opozarjajo na ogromno politično in kulturno energijo, ki je skrita v uklenjenih množicah in kažejo, s kolikšno fantazijo znajo te množice v trenutku svoje osvoboditve zaznati možnosti novih medijev.

15. To, da bo marksistična levica v svojih teoretičnih argumentacijah in praktičnem delovanju izhajala iz najbolj razvitih proizvodjalnih sil svoje družbe, da bo perspektivno razvijala in strateško uporabljala emancipirajoče momente, ki so v teh silah, ni le akademsko pričakovanje, ampak politična nujnost. Z eno samo veliko izjemo — Valterja Benjamina: (in za njim Brechta) marksisti niso razumeli industrije zavesti in so zaznali le njeno meščansko — kapitalistično plat, ne pa njenih socialističnih možnosti. Avtor, kakršen je Georg Lukács je popoln predstavnik tega teoretičnega in praktičnega zaostajanja za časom. Tudi v Horkheimerjevih in Adornovih delih je opaziti nostalgijo, ki se navezuje na zgodnje, meščanske medije.

Njihovega pojmovanja kulturne industrije tukaj ne moremo obravnavati. Daleč bolj značilna za marksizem v času med obema vojnama je Lukácsseva pozicija, ki jo je mogoče zelo jasno razbrati iz zgodnjega sestavka *Stari in novi kulturi*. (Komunizem. *Časopis komunistične internacionale za dežele Južne Evrope*, 2. letnik (1920), str. 1538—49). "Vse, kar prinaša kultura," ima lahko po Lukácsu, "le tedaj resnično kulturno vrednost, kadar je samo zase dragoceno ..., kadar je nastanek vsakega posameznega produkta s stališča njegovega ustvarjalca enoten in zaključen proces in sicer tak proces, katerega pogoji so odvisni od človeških možnosti in sposobnosti ustvarjalca. Značilen primer takšnega procesa je umetni-

ško delo, pri katerem je celoten nastanek dela izključno rezultat umetnikovega dela in je vsaka posameznost nastalega dela pogojena z individualnimi kvalitetai umetnika ... Nasprotno pa je v razviti strojni industriji odpravljena vsaka povezava med proizvodom in proizvajalcem ... Človek služi stroju, se mu prilagaja; proizvodnja postaja popolnoma neodvisna od človeških možnosti in sposobnosti delavca." Te "kulturo uničujoče sile" znižujejo "materialno pristnost" in "nivo" in ubijajo "delo, ki je samo sebi namen".

Gre za "organsko enotnost del kulture, njeno harmonično, zadovoljstvo vzbujajoče bistvo; kulturi kapitalizma sta morali "manjkati enostavna in naravna harmonija in lepota stare kulture — kulture v pravem, dobesednem pomenu". Na srečo ni treba, da ostane pri tem. "Kultura proletarske družbe" bo, čeprav v okviru tukaj možne znanstvene raziskave ni mogoče reči ničesar več o njej, vsekakor preprečila to zlo. L. se sprašuje, "katere so tiste kulturne vrednote, ki jih bo, upoštevajoč bistvo tega okvirja, neka nova družba mogla prevzeti od stare in jih dalje razvijati". Odgovor: ne nečloveški stroji, ampak "predstava človeka, ki je sam sebi namen, temeljna ideja nove kulture", ker je prav ta "dediščina klasičnega idealizma 19. stoletja". Kakorkoli že. "Tukaj se z vso težo svoje okornosti pojavi banavistično pojmovanje umetnosti, ki mu je tuje vsako tehnično razmišljanje in ki čuti, da se mu s provocirajočim pojavom nove tehnike bliža konec." (Walter Benjamin, *Mala zgodovina fotografije. V: Umetniško delo v času tehnične reproduktivnosti*, Frankfurt 1963, str. 69)

Taki hrepeneči pogledi nazaj na pokrajino prejšnjega stoletja, taki reakcionarni ideali že napovedujejo socialistični realizem, ki je prav tiste kulturne vrednote, ki se jih je Lukács namenil rešiti, galvaniziral in pokopal na najbrezupnejši način. Žal je s tem propadla tudi sovjetska kulturna revolucija, ki jo je ta estetik komaj kaj bolj cenil kot Stalin.

S pomanjkljivim razumevanjem medijev, ki so ga uvedli marksisti in pa z njihovim vprašljivim načinom uporabe medijev, se je v zahodnih industrijskih državah pojavil vakuum, v katerega je kot posledica dotekal tok nemarksističnih hipotez in dejavnosti. Od kabareta Voltaire do Factory Andya Warhola, od komikov nemege filma do Beatlesov, od prvih risarjev stripov do današnjih menežerjev undergrounda, so z mediji nepolitični akterji ravnali daleč bolj radikalno kot katerakoli leva grupacija. (izjema: Münzenberg) Nič hudega sluteč so se postavili na čelo novih proizvajalnih sil na osnovi golih slutenj, za katere se komunizem na svojo škodo ni hotel meniti. Danes je ta apolitična avantgarda našla svojega glasnika in preroka v Marshallu McLuhanu, avtorju, ki sicer ne premore nobene izmed analitičnih kategorij, potrebnih za razumevanje družbenih procesov, a s svojimi knjigami daje bogat vir neposrednih opažanj o industriji zavesti. Z mezincem je zaznal več o proizvajalnih silah novih medijev kot vse ideološke komisije KPSZ v svojih neskončnih sklepih in smernicah. McLuhan ni sposoben sestaviti kakršnekoli teorije, zato svojega materiala ne more narediti razumljivega in ga enostavno spravi na skupni imenovalc reakcionarnega nauka o odrešitvi. Sicer ni on tisti, ki je odkril mistiko medijev, znal pa jo je izraziti in to tisto mistiko, ki vse politične probleme rešuje v megli — v tisti modri megli, ki jo ta mistika pričara svojim privržencem. Ta mistika obljublja odrešitev človeštva s televizijsko tehniko in to s takšno televizijo, kakršna je v uporabi danes. Sicer pa McLuhanov poskus, da bi postavil Marxa na glavo, ni nov. S številnimi predhodniki mu je skupna odločnost,

da bi izpodrinil vse probleme ekonomske baze, idealiistične zasnove in pa to, da pod ceno prodaja razredni boj v nebesni modrini nekega medlega humanizma. To je novi Rousseau in kot vse reprize ima le še šibek odsev blišča, ki je obdajal starega. Oznanja evangelij novih primitivcev, ki naj bi se, a seveda na višji ravni, vrnili k predzgodovinskemu plemenskemu življenju v "globalni vasi".

Spoprijemati se s takimi predstavami je komaj vredno truda. Več pozornosti zasluži mogoče najslavnejši stavek tega sejemskega kričača: "The medium is the message". Kljub svojemu provokativnemu idiotizmu izdaja več, kot njegov avtor sluti. Kar se da natančno razkriva tavnološko naravo mistike medijev: kar zadeva McLuhana je vse kar je vredno pozornosti pri televizijskem aparatu to, da funkcionira in to je teza, ki ima glede na ameriške programe vsekakor nekaj zapeljivega.

Komplementarna napaka pa je v razširjenem zmotnem prepričanju, da so mediji indiferentni instrumenti, s katerimi je mogoče posredovati poljubna "sporočila", ne glede na njihovo strukturo in na strukturo medija. V vzhodnoevropskih državah prebirajo napovedovalci pri poročilih TV postaj četrt-urne komunikacije s konferenc in sklepe CK, ki niso primerni niti, da bi jih natisnili v časopisju, očitno v zablodi, da bi s tem mogli pritegniti milijonsko publiko.

Stavek, da je medij sporočilo, pa posreduje neko drugo, mnogo pomembnejše sporočilo. Sporoča, da buržoazija sicer razpolaga z vsemi možnimi sredstvi, s katerimi bi nam lahko kaj sporočila, a nima več kaj povedati. Je ideološko sterilna. Njen namen, da bi za vsako ceno ohranila možnost razpolaganja s proizvajalnimi sredstvi, ne da bi jih bila sposobna družbeno koristno uporabiti, je prav v nadgradnji povsem jasno izražen; hoče medije *kot take* in za nič.

Že desetletja se to hotenje pojavlja, simbolično izraženo, tudi v umetniški avantgardi, ki v svojem programu dopušča le alternativo ničelnih signalov in amorfnega hrupa.

Primeri: medtem že zastarela "literatura molka", Warholovi filmi v katerih se dogaja vse mogoče ali pa popolnoma nič in petinštirideset minut trajajoče "Predavanje o niču" Johna Cage-a. (*Lecture on nothing*, 1959)

16. S spremembo proizvodnih pogojev v nadgradnji je običajna estetika postala neuporabna, vse njene temeljne kategorije so pometane s tečajev in njena merila uničena. Spoznavne teorije na katerih je bila osnovana, so zastarele — pri elektronskih medijih stopa na plan radikalno spremenjen odnos med objektom in subjektom, ki se izmika starim kritičnim pojmovanjem. Tudi predstava o dokončanem umetniškem delu je že dolgo na trlih nogah. Dolgotrajna diskusija o smrti umetnosti se bo vrtela v krogu, vse dokler ne preveri estetskih pojmov, na katerih temelji in dokler operira s kriteriji, ki ne ustrezajo stanju proizvajalnih sil. Pri izgradnji nove estetike, ki bi ustrezala spremenjenemu stanju, bi bilo treba izhajati iz del edinega marksisti-

stičnega teoretika, ki je spoznal emancipatorske možnosti novih medijev. Že pred 35 leti, v času torej, ko je bila industrija zavesti še malo razvita, je Walter Benjamin preučil ta fenomen v svoji jasnovidni dialektično — materialistični analizi. Dosedanje teorije teh začetnih analiz še niso dohitele, kaj šele, da bi jih razvijale dalje. "Tehnika reprodukcije, tako bi se dalo formulirati v splošnem, izloči reproducirano iz področja tradicije. S tem, da razmnožuje tradicijo, postavlja namesto njenega enkratnega pojava masoven pojav. S tem pa, da omogoča reprodukcijo, da jo snemalec lahko uporabi v vsakokratni situaciji, aktualizira reproducirano. Oba ta procesa vodita k preobratu vsega, kar se prenaša preko tradicije — prav ta pretres, ki ga doživlja tradicija, je druga plat sodobne krize in obnove človeštva. Ti procesi so tesno povezani z masovnimi gibanji naših dni. Njihov najmočnejši agent je film. Njegovega družbenega pomena si tudi v najbolj pozitivni obliki in prav v tej, ni mogoče zamisliti brez njegove destruktivne, katarzične plati, pri kateri gre za likvidiranje tradicionalnih vrednot kulturne dediščine."

"Možnost tehnične reprodukcije umetniškega dela ga prvič v svetovni zgodovini emancipira od njegove parazitske navzočnosti pri ritualu. Reproducirano umetniško delo je v vse večji meri reprodukcija umetniškega dela, ki je namenjeno reprodukciji. V trenutku, ko odpove merilo pristnosti pri umetniški produkciji, se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Na mesto njene utemeljenosti v ritualu stopa utemeljenost v neki novi praksi in sicer v politiki.(...) Zaradi absolutnega pomena, ki ga pripisujemo njegovi razstavnosti, postaja danes umetniško delo tvorba s povsem novimi funkcijami, od katerih najbolj izstopa nam najbolj prisotna — umetniška, kot tista funkcija, ki jo hočemo kasneje spoznati za slučajno." (*Umetniško delo v času tehnične reproduktivnosti* str. 16—23)

Danes so z razvojem industrije zavesti postale izražene tendence, ki jih je Benjamin v svojem času opazil na primeru filma in jih teoretično doumel v vsej njihovi daljnosežnosti. Kar se je doslej imenovalo umetnost, je v strogo hegeljanskem smislu ukinjeno z mediji v njih samih. Prepir o koncu umetnosti bo brez vsebine vse dokler tega konca ne pojmujeemo dialektično. Umetniška produkcija se kaže kot ekstremen mejni primer neke veliko bolj splošne produktivnosti in je družbenega pomena le v tolikšni meri, v kolikršni se odpove vsem zahtevam po avtonomiji in dojema samo sebe kot mejni primer. Kjer profesionalni producenti v bedi svoje specializiranosti vidijo kvaliteto in iz nje izvajajo celo nekakšen privilegiran status, postanejo njihove izkušnje in znanje neuporabne. Za teorijo estetike pomeni to nujnost spremembe v perspektivi. Namesto da obravnavamo produkcijo novih medijev s stališča starejših načinov proizvodnje, mora ta, upoštevajoč današnje pogoje proizvodnje, analizirati, kar je ustvarjeno z običajnimi "umetniškimi" mediji.

Ker so si mnogi že prej zaman razbijali glavo z vprašanjem, ali je fotografija umetnost — ne da bi se prej vprašali, ali se ni z iznajdbo fotografije spremenil celoten značaj umetnosti, so si tudi teoretiki filma začeli kmalu zastavljati ustrezno prenagljeno vprašanje. A težave, ki jih je tradicionalni estetiki povzročila fotografija so bile otročarje v primerjavi s tistimi, s katerimi jo je pričakoval film. (Benjamin)

Panični strah pred tako spremembo v perspektivi je razumljiv. S tem procesom gredo stare cehovske skrivnosti v nadgradnji v staro šaro, hkrati pa se razkriva njegov pristno destruktivni moment. Z eno besedo: tvegano je. Kljub temu pa je edino upanje estetske tradicije njena dialektična ukinitiv. Na podoben način je klasična fizika preživela kot marginalen poseben primer znotraj moderne fizike.

V vseh tradicionalnih disciplinah umetnosti je mogoče do potankosti preveriti dejansko stanje. Njihove današnje razvojne stopnje ni mogoče razumeti, vse dokler jo izvajamo iz njihove lastne predzgodovine. Nasprotno pa lahko ocenimo njihovo uporabnost ali neuporabnost takoj, ko jih obravnavamo kot specialne primere neke splošne estetike medijev. Nekatera opozorila na kritične možnosti medijev, ki se pri tem izkažejo, bomo tukaj poskusili preveriti na primeru literature.

17. Zgodovinsko gledano je imela pisana literatura vodilno vlogo le nekaj stoletij. Čas, ko je imela knjiga vodilno vlogo, deluje danes kot epizoda. Pred tem je bilo neprimerno daljše obdobje, ko je bila literatura ustna, danes pa jo zamenjuje doba elektronskih medijev, ki že po svoji tendenci spet pripravijo vsakega posameznika do tega, da govori. V dobi svojega blišča je knjiga v neki meri uzurpirala preteklo primitivnejše, a vsem bolj dosegljive načine proizvodnje, po drugi plati pa je nadomeščala bodoče načine proizvodnje, ki vsakemu omogočijo, da postane proizvajalec.

Revolucionarna vloga tiska je bila dovolj pogosto opisana in bilo bi jo absurdno zanikati. Pisana literatura je bila že zaradi svoje medialne strukture napredna, tako kot buržoazija, katere produkt je bila in kateri je služila. (več o tem v Manifestu) Analogno ekonomskemu razvoju kapitalizma, ki je industrijsko revolucijo sploh omogočil, se tudi nematerialne proizvodjalne sile niso mogle razvijati brez akumulacije kapitala. (tudi akumulacijo Kapitala in njegovih bralecev dolgujemo knjigi kot mediju).

Vendar pa skoraj vsi ljudje boljše govorijo kot pišejo. (To velja tudi za pisatelje.) Pisanje je skrajno formalizirana tehnika, ki, že čisto fiziološko gledano, zahteva nenavadno togo držo telesa. Temu ustrežna je tudi visoka stopnja socialne specializacije, ki jo pisanje zahteva. Poklicni pisarji se že od nekdaj nagibajo k mišljenju v predalčkih. Tudi danes, v obdobju splošne šolske obveznosti, ni mogoče dvomiti v razredni značaj, njihovega dela. Celoten proces pisanja je poln tabujev. Pravopisne napake, ki so za komunikacijo povsem brez pomena, se kaznuje z družbeno deklasacijo pisarja. S tem pripisujemo pravilom, ki veljajo za tehniko pisanja, normativno moč, za katero ni nobenih racionalnih

utemeljitev. Zastrasévanje s pisavo je ostalo zelo razšíren razredno specifiénen pojav tudi v razvitih industrijskih družbah.

Vseh teh odtujitvenih elementov pa iz pisane literature ni mogoéhe izbrisati, ker se še krepijo z metodami, s katerimi družba prenaša svoje tehnike pisanja. Medtem ko se govoriti nauéimo zelo zgodaj in veéinoma v psihološko ugodnih razmerah, predstavlja uéenje pisanja pomemben del avtoritarne socializacije v šoli (lepomisje kot dresura). To nam za vedno vtisne jezik pisanega sporočila, njegovo melodijo, sintakso in ustrezne kretnje (torej to velja tudi za tekst na tej strani).

Formalizacija pisanega jezika dopušéha in podpira odstranjevanje nasprotij. Pri govoru se ta nerazrešena nasprotja izdajajo v obliki pavz, zastojev, ponavljanj, anakolutov in pa takrat, ko se zagovorimo, ée sploh ne omenimo fraziranja, mimike, gestikulacije, tempa in glasnosti. Estetika pisane literature pa na te nehotene momente gleda kot na "napake". Implicitno ali eksplicitno zahteva izravnavo teh nasprotij, racionalizacijo, pravilnost jezikovnih oblik ne glede na vsebino. éloveka a že kot otroka pri pisanju navajajo, da svoje nerazrešene probleme skriva za zašéitnim zidom pravilnosti.

Glede na svojo strukturo ima tiskanje knjig naravo monologa, ki izolira tako proizvajalca kot tudi bralca. Pri tem sta feedback in medsebojno uéinkovanje skrajno omejena in ju je mogoéhe doseéhi le z dolgovezniimi ukrepi, pa še takrat le v zelo redkih primerih sledijo korekture — izdaje, ki je enkrat natisnjena, ni veé mogoéhe spremeniti z nasveti, lahko jo le uniéimo. Zaprti samozadostni krog literarne kritike je kar se da neelastién in elitaren in že od vsega zaéetka izkljuéuje publiko.:

Za elektronske medije ne velja nobena izmed znaéilnosti, ki jih kažeta pisana in tiskana literatura. Mikrofon in kamera ukinjata razredni znaéaj proizvodnje (ne pa proizvodnje). Normativna pravila se umikajo — ustni intervju, prepis, demonstracija ne zahtevajo in ne dovoljujejo pravopisa in lepomisja. Na ekranu pa je estetska izravnava nerazrešenih nasprotij razkrinkana kot kamuflaža. Sicer tudi na ekranu mrgoli lažnivcev, ampak vsakdo lahko že od daleé vidi, da se trudijo, da bi nas v nekaj prepriéali. Radio, film in televizija vlačijo v svoji današnji obliki za sabo avtoritarne in monološke znaéilnosti, ki so jih podedovali od starejših naéinov proizvodnje in to se éisto zagotovo ne dogaja po pomoti. Te prezrele momente estetike medijev izsiljujejo družbeni odnosi. Ne izhajajo iz strukture medijev samih, ampak so ji celo nasprotni, saj ta struktura zahteva interakcijo. Sicer pa je skrajno neverjetno, da bi pisanje kot specialna tehnika izginilo v doglednem éasu. Isto velja tudi za knjigo, ki ima za nekatere namene nedvomne praktiéne prednosti. Sicer je manj priroéna in zavzema veé prostora kot drugi sistemi skladišéjenja podatkov, kot na primer mikrofilm ali magnetni sistem skladišéjenja podatkov, a je lažje dosegljiva. Možno bi jo bilo integrirati kot mejni primer v sistem novih medijev in s tem bi

izgubila še zadnje ostanke svojega kulturnega in ritualnega sija.

Vse to je mogoéhe razbrati že iz tehnološkega razvoja. Elektronika vidno prodira na podroéje pisave: primeri za to so telegraf, teleprinter, éitalnik, stenograf, avtomatski fotostavek in elektronski stavek, avtomati za pisanje, composer, elektrostat, Ampex knjižnica, kaseta enciklopedija, svetlobno in magnetno sprejemalo pri telegrafu, hitri tiskalnik.

Odliéni ruski praktik na podroéju medijev El'Lisickij je že l. 1923 zahteval "elektronsko knjižnico" — zahteva, ki je glede na tedanje stanje tehnike skoraj nesmiselna, vsekakor pa nerazumljiva. Tako daleé v prihodnost je segla fantazija tega éloveka: "Postavljam sledeého analogijo:

Iznajdbe na podroéju miselnega prometa
artikuliran govor
pisava
Gutenbergov izum tiska
?
?

Iznajdbe na podroéju obiéajnega prometa
pokonéna hoja
kolo
voz, ki ga vleéhe živalska sila
avto
letalo

Opozarjam na to analogijo, da bi dokazal, da moramo vse dokler bo knjiga še potrebna kot otipljiv predmet, t.j. dokler je ne izpodrinejo zvoéne oblike, ki so lahko samo zvoéne ali pa združene s sliko, pričakovati iz dneva v dan nova odkritja na podroéju izdelave knjig. "Danes je pisava v mnogih primerih postala sekundarna tehnika, samo prepis ustno fiksiranega govora — zapisniki na magnetofonskem traku, poskusi avtomatiénega prepoznavanja jezikovnih vzorcev (speech pattern recognition) in prestavitev govora v pisavo.

18. Zbeganost literarne kritike zaradi t.i. dokumentarne literature kaže, kako daleé za razvojno stopnjo proizvajalnih sil je zaostalo mišljenje recenzentov, izvira pa iz spoznanja da so mediji onesposobili eno izmed temeljnih kategorij dosedanje estetike-fikcijo. Nasprotje med fikcijo in ne-fikcijo je ukinjeno tako kot v 19. stoletju priljubljena dialektika "umetnosti" in "življenja". Že Benjamin je opozoril, da aparatúra (ni še imel na razpolago pojma medij) ukinja znaéaj avtentiénosti. V produkciji industrije zavesti izgine razlika med "pristnim" in reprodukcijo: "Aspekt realnosti brez aparature je postal njen najbolj umetni aspekt." Sam postopek reproduciranja se obrne proti reproduciranemu in ga temeljito spremeni. Za to dejansko stanje še ni zadovoljive spoznavno-teoretiéne razlage. Negotovost v kategorijah, ki jo povzroéha, se prenaša tudi na pojem dokumentarnega. Ta pojem se je, strogo vzeto, skréil na svojo juristiéno dimenzijo — dokument je stvar, katere "poneverjanje", torej reprodukcija se kaznuje z zaporom. Ta definicija je seveda brez vsakršnega teoretiénega pomena, že zato, ker tehniéno dovolj dobre reprodukcije nikakor ni mogoéhe razlikovati od njene predloge, pa naj gre za sliko, potni list ali bankovec. Pravni pojem listine je uporaben le v pragmatiénem smislu, ker je njegova edina naloga šééititi ekonomske interese.

Načeloma velja za produkcijo elektronskih medijev isto razlikovanje kot med igranim in dokumentarnim filmom. V vsakem primeru je izrecno pogojena s situacijo — producent se ne more nikoli "dvigniti nad stvari" kot tradicionalni romanopisec. Že od vsega začetka je pristranski. Formalno se to kaže v njegovih posegih v material. Rezanje, montaža, mešanje — vse to so tehnike zavestne manipulacije, brez katerih si ravnanja z novimi mediji sploh ni mogoče zamisliti. Prav v teh delovnih postopkih se kaže njihova produktivna moč in pri tem je povsem brez pomena, če gre za reportažo ali komedijo. Material, pa naj bo dokumentaren ali fiktiven, je v vsakem primeru le polizdelek, predloga, in čimbolj natančno raziskujemo njegov izvor, tembolj izginja razlika. (Natančneje: Realnost, v kateri se pojavi kamera je vedno "postavljena". Primer za to je pristanek na Mese-cu.)

19. Med drugim mediji razveljavljajo tudi staro kategorijo dela, ki si ga je mogoče zamisliti le kot posamičen predmet, ne pa neodvisnega od njegovega materialnega substrata. Takih predmetov mediji ne proizvajajo, ampak prinašajo programe. Njihova produkcija je procesualne narave. To pa ne pomeni le in vsekakor ne v prvi vrsti, da pri programu konec ni napovedan (kajti glede na to, kar se prikazuje danes, je sovražnost do medijev razumljiva), pomeni predvsem, da je program medijev po svoji strukturi odprt — dopušča neskončne ponovitve. (To ni empirična razlaga ampak zahteva. In sicer ne zahteva, ki bi bila medijem postavljena od zunaj, ampak je posledica njihovega stanja. Iz nje naj bi bila izpeljana razvpita "odprta forma" in ne kot modifikacija tega stanja iz neke stare estetike.) Programi industrije zavesti morajo vsebovati vse svoje efekte in pa reakcije in korekture, ki jih povzročajo, v nasprotnem primeru so že zastareli. Torej jih moramo dojemati kot sredstvo njihove produkcije in ne kot potrošnje te produkcije.

20. K podobi umetniške avantgarde spada, da takorekoč vnaprej zaznava možnosti medijev, ki sicer še pripadajo bodočnosti. "Že od nekdanje je ena izmed najpomembnejših nalog umetnosti, da ustvari povpraševanje, za katerega še ni nastopil čas, ko bi ga bilo mogoče zadovoljiti. V zgodovini vsake oblike umetnosti so obdobja, v katerih ta oblika nasilno izziva učinke, ki bi se sami od sebe pojavili šele pri spremenjenem tehničnem standardu. Tovrstne ekstravagance in grobosti umetnosti, ki se pojavljajo v t.i. dekadentnih ob-

dobjih, izhajajo v resnici iz njenih najbogatejših zgodovinskih centrov moči. Nazadnje je bil poln takšnih barbarizmov dadaizem. Šele zdaj lahko dojamemo impulz, ki ga je predstavljal — dadaizem je s slikarskimi sredstvi poskušal ustvariti efekte, ki jih publika danes išče v filmu." (Benjamin)

V tem je tudi prognostična vrednost s takim prenatrpanih prireditev tipa happening ali fluxus — oz. mixed-media show. Nekaj piscev je, ki v svoji produkciji kažejo, da se zavedajo dejstva, da danes pripada monološkimi medijem le še residualna uporabna vrednost. Nekateri med njimi izvajajo iz tega spoznanja precej prenagljene zaključke. Uporabniku dajo na primer možnost, da s poljubnimi permutacijami sam ureja dani material — vsak bralec naj bi si torej sam pisal svojo knjigo. Če so prignani do skrajnosti, lahko ti poskusi izzovejo povratne učinke, ki delujejo proti strukturi uporabljenega medija, pri tem ne le da so moči slabo izrabljene, ampak to onemogoči vsako artikulirano interakcijo. Poenostavitve, ki jih ponuja konceptualizem temeljijo na banalnem napačnem sklepu, da postane z razvojem proizvajalnih sil vsako delo odvečno. S to isto utemeljitvijo bi lahko prepustili samemu sebi računalnik, s predpostavko, da bo generator naključnih števil sam od sebe organiziral materialno produkcijo. Na srečo pa kibernetiki niso naklonjeni takim otročarijam.

21. Za nekdanjega "umetnika", raje ga imenujmo avtorja, iz tega razmišljanja sledi, da mora svoj cilj videti v tem, da postane kot specialist odvečen — približno tako kot tisti, ki uči ljudi pisati, opravi svojo nalogo takrat, ko ni več potreben. Kot vsak učni proces je tudi ta recipročen. Specialist se bo moral od ne-specialista naučiti ravno toliko, ali pa več, kot obratno — šele tedaj mu bo lastna ukinitve popolnoma uspela.

Medtem pa je mogoče njegovo družbeno koristnost še naprej meriti po tem, v kolikšni meri je zmožen uporabiti emancipirajoče elemente medijev in prispevati k temu, da ti elementi postanejo zreli za svoje naloge. Taktičnih nasprotij, v katera se bo pri tem zapletel, ni mogoče tajiti, prav tako jih ni mogoče poljubno obiti. Strateško pa je njegova vloga jasna — avtor mora delovati kot agent mase. Iz mase lahko popolnoma izgine šele takrat, ko mase postanejo avtorji, avtorji zgodovine.

22. "Pesimizem inteligence, optimizem volje." (Antonio Gramsci)
prev. Alenka Gorjanc

STUDERE



Vloga šolstva izhaja iz opredelitve celote družbene reprodukcije neposrednega življenja, o kateri pravi Engels takole.

"Po materialističnem pojmovanju je razlog, ki v zgodovini v zadnji stopnji odloča: produkcija in reprodukcija neposrednega življenja. Ta pa je spet dvojna. Na eni strani proizvodnja življenjskih potrebščin, živeža, obleke, stanovanja in za to potrebnega orodja; na drugi strani pa proizvodnja ljudi samih, razplojevanje vrste. Družbenim ustanovam, v katerih žive ljudje določene zgodovinske dobe in določene dežele, sta pogoj obe vrsti produkcije: razvojna stopnja dela na tej, družine na drugi strani. Čim manj je razvito delo, čim bolj je omejena količina njegovih proizvodov, torej tudi bogastvo družbe, tem bolj prevladujejo v družbenem redu rodovne vezi. V okviru te družbene strukture, sloneče na rodovnih vezeh, pa se medtem čedalje bolj razvija produktivnost dela; z njo vred se razvijajo privatna lastnina in menjava, razlike v bogastvu, možnost uporabljanja tuje delovne sile in s tem osnova razrednim nasprotjem: novi socialni elementi, ki se skozi generacije trudijo, da bi prilagodili staro družbeno ureditev novim razmeram, dokler nezdržljivost obeh naposled ne pripelje do popolnega preobrata. Stara, na rodovnih zvezah sloneča družba se razleti, ko se spopadejo na novo nastali družbeni razredi; na njeno mesto stopi nova družba, organizirana v državi, katere nižje enote niso več rodovne zveze, temveč krajevne zveze, v kateri lastninski red popolnoma obvladuje družinski red in v kateri se svobodno razvijajo tista razredna nasprotja in razredni boji, ki so vsebina vse dosedanje *pisane* zgodovine."

Produkcija ljudi je v državi vselej že posredovana z lastninskim redom in bistveno razredno pogojena: bodisi v družini, kateri je zaupana "primarna socializacija" človeškega mladiča in kjer to "delo" nima neposredne tržne vrednosti in torej ni plačano (materialni izraz dejstva, da je izrinjeno iz polja družbene menjave v polje "zasebnega" in je tu obravnavano kot trošenje, nikakor pa kot reproducija); bodisi v šoli, kjer je lastninski red manj prikrit in z njim tudi razredna opredelitev. Ekonomija institucije zahteva čim racionalnejšo reprodukcijo družbene celote: osnovna šola ji ne zadošča več s tem, da ustvarja ljudi po svoji podobi in jih pripravi za vstop v naslednjo fazo, ko bo interes države vselej že projiciran v posameznika do te mere, da se bo le-ta z njim identificiral: funkcionalizem nacionalne ekonomije doživi svojevrstno podvojitev v subjektivni ekonomiji posameznika, namreč, kot medij statusne eskalacije. Država se "zave", da dobi v osnovno šolo "polizdelke" z odtiski vseh "napak" strojev, ki so jih proizvedli — zato hoče zgrabiti bodočega polnopravnega državljana v čim nežnejši mladosti, tako rekoč pri korenu, ko je bolj "material" kot "polizdelek".

Paradoksalnost *produkcije stvari* dobi svojevrstni korelat v *produkciji ljudi*, "presežno delo" se tu vpiše kot redundanca, kot odvečnost, ki se ne podreja lastninskemu funkcionalizmu, ampak ga z analizo in refleksijo lastnega mesta bistveno negira: postavi se mu kot nasprotni pol. Seveda ne kot svobodni člen, ampak vedno ujeta v strukturo družbenih donosov; to pa ponavadi pomeni marginalnost te refleksije, tako, da ni le kritika marginalnosti, ampak že sama marginalna kritika.

Primer za to je kritika šole kot "filtra", ki meni, da je šola zgolj nekakšen filter, zapora, ki emarginira, izloči iz socialne in intelektualne kompeticije posameznike, ki bi lahko v ekstremnih razmerah funkcionalizirali subverzivno ali pa so za sistem nevarni že zato, ker zanj niso koristni; utemeljitev, ki še najbolj spominja na moralizatorske argumente tistih nasprotnikov abortusa, ki vpijejo: "Koliko Einsteinov, Beethovnov in Hitlerjev smo že abortirali?!" Razredno vlogo šolstva razkriva šele materialistična teorija, ki ve povedati, da je vloga šolstva protislovna: je orodje kapitala, da reproducira obstoječe družbene odnose, po drugi strani pa je orožje delavskega razreda, ki mu omogoča spoznanje lastnega mesta in vloge v celoti družbene reprodukcije in ga idejno osvešča za razredni boj.

Visoko šolstvo se v izobraževalni verigi umešča na najboljčutilnejše mesto, saj ne reproducira le takih profilov, ki so zadolženi za družbeno organizacijo dela in proslulo zviševanje produktivnosti (ne pozabimo, da to v tržnem gospodarstvu pomeni večjo mero eksploatacije) ali celo državno upravo, ampak celotno družbeno nadstavbo, same *proizvajalce proizvodov*. To, da ima družbena nadgradnja določeno avtonomijo, se pravi, sebi lastne zakonitosti, je empirično dejstvo, od tod tudi njen povratni vpliv na družbeno bazo. S tega mesta se nam ugleda neprilagojenost strokovnjakov in proizvajalcev nasploh na delovno mesto, odvečnost njihovega znanja in tudi siceršnja neustreznost, kot objektivno protislovje med lastninskimi odnosi in osvobajajočo vlogo znanja in vedenja.

Vse te premise bi bilo treba domisliti ob polpreteklem visokošolskem udinjanju, kakor tudi ob bližnji vsešolski reformi; nekaterih se bomo dotaknili, druge bomo dobrohotno prepustili bralcu za dobro prebavo. Zanimala nas bo polpretekla doba, zlasti nekateri aspekti problematike visokega šolstva, ki se nam zde zanimivi in ki niso nekakšen prazen prostor, nevtralen medij, kjer se odvija *produkcija ljudi*, ampak jo bistveno določajo s tem, da so dejavni člani te produkcije. Če v materialni produkciji predmeti niso dostopni abstraktno, ampak vselej dejavno, je zlasti produkcija ljudi proces, ki je recipročen, "saj mora vzgojitelj sam biti vzgajan". In ko spoznamo študij kot enosmerni proces prelivanja znanja, je to že mistifikacija.

Poskusimo priti do odgovora direktno: vprašajmo se, kaj je to študij. Beseda spada v besedno družino, kjer so še besede: študirati, študiozen, studio; etimološko se družina navezuje na latinski glagol *studere*, ki je nastal iz podstave *stud-e*, — le-ta pa iz proto-indoevropskega *steu*, ki pomeni poriniti, udariti, brcniti. Vir(2), po katerem to navajamo, spada v anglo-saksonske jezikovno območje in trdi, da je glagol *studere* prvotno pomenil: to be pressing forward(3), med latinskimi prevodi pa navaja: marljiv biti, želeti si, hlepiti. Glede na to, da je jasno, kaj je tisto, kar je treba privariti naprej, bomo v nemškem viru(4) našli podobno formulacijo; *studere* je ekvivalentno *eifrig betreiben*(5). V slovenski jezik je beseda študij prišla direktno iz

latinščine, glagol študirati je nastal iz nemškega studiren, tako vsaj trdi Verbinc v svojem Slovarju tujk. Čeprav ve za glagol studere, slovenski Slovar tujk zanj trdi, da pomeni: prizadevati si; pojavi se disonanca med domačim in tujimi viri(6). Kako je do tega prišlo, kako se je moglo zgoditi, da tujim sinonimom latinskega studere stopa v opozicijo slovenski, da tam, kjer so Američani marljivi, zraven pa si želijo in hlepijo, da tam, kjer se Nemci z nečim vneto ukvarjajo, da si povsod tam mi Slovenci prizadevamo; le čemu? Da je zmeda večja, Verbinc pri geslu študij trdi, da izhaja iz latinskega studium, kar da pomeni marljivost, znanstveno delo; lepa znanost! Glede na to, da pride glagol študirati iz nemščine, lahko samo predpostavimo, da je poleg vseh ostalih trpinčenj slovenski narod pretrpel še en udarec s strani nemškega: študij mu je dostopen le kot marljivo prizadevanje. Obratno pa se izkaže osvobojujoča funkcija humanistične izobrazbe, ki jo posreduje latinski jezik, saj Bradačev Latinsko-slovenski slovar za studium navaja naslednje ekvivalente:

1. prizadevnost, vnema, marljivost, živa želja, hrepenenje, zanimanje
2. vdanost, privrženost, ljubezen do česa, pristranost
3. najljubši posel, strast, posebno veselje za kaj
4. znanstveno prizadevanje, znanstveno delo, študij, znanstvo, znanstvena stroka.

Ne smemo pa pozabiti, da studium izhaja iz studere, o katerem ve povedati Bradačev slovar tole:

1. truditi se za kaj, ukvarjati se s čim, stremeti, težiti za čim, iskati, prizadevati si, da bi kaj dosegel
2. držati s kom, podpirati, pospeševati
3. učiti se, študirati

Presenetljivo je, da iz vse te tako rekoč nepregledne množice ekvivalentom omenjene dvojice slovenski Slovar tujk, torej slovenskih besed, ve le za "prizadevati si" (in to nasploh) in "marljivost", ki nista najbolj adekvatna; ali ne gre tu za kondenzacijo? Dometa tega usodnega lapsusa trenutno še ne moremo dojeti, vsekakor je tu postavljena na kocko celotna študijska problematika.

Med sodobnimi prevodi gesla študij navaja Verbinc tri:

1. uk, učenje
2. preučevanje ali raziskovanje
3. šolanje na visoki šoli

Napetost ki nas žene skozi to naivno etimologiziranje, ni "napetost" med besedo in pomenom, kot da je npr. uk ali učenje nekakšen označenec za označevalca studere, gre vedno le za zoperstavljanje označevalcev, zato so povsem depasirane zahteve po vrnitvi k prvotnim "pomenom", k "polnosti besed" in podobni nesmisli; zadovoljimo se lahko s katerim koli sodobnim ekvivalentom, kakor tudi s celoto vseh treh.

Po tem kratkem ekskurzu se lahko vrnemo k problematiki visokega šolstva: hudi so bili očitki, ki so nanj leteli pred leti, ko so forumi ugotavljali, da profili, ki jih daje Univerza, ne ustrezajo potrebam združenega dela, da imajo preveč splošnega znanja, da se je

Univerza oddvojila od družbene baze, se torej odtujila združenemu delu in postale elitna ustanova, ki ji vladajo cehovski interesi katedr in posameznih fakultet; da se tudi na Univerzi in zlasti na Univerzi reproducira elitniški sloj družbe, ki ne more zastopati interesov združenega dela, saj ne pozna marksistične teorije in samoupravne prakse. Osnovni vzrok za vse to je bila etatiistična metoda proračunskega financiranja visokega šolstva, ki je mimo interesov združenega dela podpirala lenobo večnih študentov in tudi sicer vzpodbujala študente k neracionalno dolgemu študiju. Poleg vseh mogočih očitkov in še nekaterih zraven je bil en še posebno tehten: obstoječa visokošolska zakonodaja ni bila v skladu z novo ustavo.

Slovenci smo bili spomladi 1975 počaščeni z dokumentom, ki naj radikalno počisti z vsemi naštetimi problemi in tisti z dobrim spominom bodo potrdili, da so monopolni množični mediji novi Zakon o visokem šolstvu predstavili kot "velik korak naprej", kot "revolucionarno dejanje", kot prvi produkt, izdelek novega delegatskega sistema, kot delovno strukturiranje novega skupščinskega sistema; kot bistveno novost so navedli, da se bo šolsko leto po novem tudi na Univerzi začelo prvega septembra — enako kot v osnovnih in srednjih šolah — in nič več kot v elitnih časih, ko so študentje imeli cel mesec počitnic več. Taka postavitev je še posebej simptomatična: za neko čisto novo formo se skriva motna vsebina; problem vsebine je metonimično predelan, pars pro toto dobimo kot izcedek birokratske pameti; problem je potisnjen tja, kjer je najmanj sporen in prav zato najbolj. Prav dejstvo, da je Družba posegla v šolski koledar, v nekaj, kar se tiče predvsem notranje organizacije Univerze; dejstvo, da je bila ta zahteva izpeljana kljub ogorčenim protestom udeležencev v študijskem procesu — tako profesorjev kot študentov — dejstvo, da je bilo vse to utemeljeno z nevrotično zahtevo po nekakšni enotnosti, paranoidno zahtevo, da se krpa povsod, kjer se krpati da, je izraz nemoči Družbe, da uveljavi svoj dejanski vpliv in kot obrambno reakcijo uporabi princip biča.

Ker pa vrag nikoli ni tako črn, kot ga slikajo, hudoben pa je dvakrat toliko, so vsebinske spremembe, ki jih je prinesel Zakon o visokem šolstvu, bistvenejše od drobnih sprememb, ki zadevajo administrativno spreminjanje urnika. Med najpomembnejše spadajo tiste, ki določajo družbeno-ekonomske odnose med Univerzo in združenim delom, samoupravni položaj študentov, in tiste, ki zagotavljajo večji družbeni vpliv na kadrovske politiko Univerze. Z nekoliko cinizma bi zapisali: ustanovili so birokratski stroj, utelešen v republiški izobraževalni skupnosti, ki nasproti združenemu delu zastopa interese Univerze in nasproti Univerzi interese združenega dela, študentom so naložili samoupravljanje, ki v mučnem diskurzu o pravicah in dolžnostih ponavadi le izpostavi temeljna protislovja(7). Kdo ima od vseh teh vozlov dejansko korist, bi težko zaključili, jasno pa je, da je Družbeni vpliv na kadrovske politiko Univerze najlažje uveljaviti z administrativnim odstranjevanjem profesor-

jev, ki bi utegnili študente pohujševati. Poučen pa je zlasti tretji odstavek 34. člena tega Zakona, ki zahteva, da morajo biti vse oblike študija take, da omogočajo sprotno in povezano delo študentov; tu se v drobnem odstavku pojavi centralni problem študijskega procesa, ki ga nameravamo premisliti.

Novi družbeni odnosi so pomenili zlasti to, da so postale katedre, ki so osnovna pedagoško-znanstvene enote po fakultetah, plačane po kvadratnih metrih, študentih in zlasti kvocientu med diplomanti in vpisanimi, in ker katedre ne marajo ostati brez sredstev, se je prepustnost Univerze občutno zvišala, v skladu s tem pa tudi nivo aspiracije med srednješolskimi maturanti, ki se bodo zato v večjem številu vpisovali na visoke in višje šole, kar je spet v direktnem nasprotju z deklarirano zahtevo po postopnem zmanjševanju števila študentov. Hkrati je postala Univerza še bolj cehovska: katedre se med seboj pulijo za denar, prostore, etc. Zahteva po zagotavljanju skripta za vse študijske predmete izgleda kot pogoj za demokratizacijo študija, vendar implicira šomaštersko miselnost: ukvarjanje s "problemi" študijskega predmeta in ne obratno predmeta študija, hkrati pa favorizira narcisoidno sholastiko, ki vidi svoj ideal v ljudski šoli in se po metodah k njej tudi vrača. Univerza je postala tudi bolj elitna: z naknadnim ugotavljanjem suficitarnih in deficitarnih poklicev, katerega preamissis preamitendis je fantazma, ki se ji pravi objektivno ugotovljive družbene potrebe, kar bi pomenilo, da združeno delo ve za načrtovanje. Ker je načrtovanje kadrov slejkoprej dolgoročno, bi se bilo zanimivo vprašati, kako je mogoče odločiti o potrebnosti oziroma nepotrebnosti določenih poklicev, ko 80 procentov organizacij združenega dela nima niti dolgoročnih delovnih planov, kaj šele kadrovskih. Fantazmatična zahteva se je operacionalizirala kot specifična stipendijska politika, ki je najbolj prizadela študente humanističnih smeri in favorizirala vpis na te oddelke s strani tistih slojev, ki si to lahko privoščijo — torej ekonomske elite. Marksistično izobrazbo na naravoslovno-tehničnih smereh naj bi oplemenitili trije študijski predmeti: temelji politične ekonomije, temelji filozofije ter temelji sociologije in politologije. V temeljne humorne podrobnosti prvih dveh se ne bomo spuščali, o tretjem le tole. Na Fakulteti za naravoslovje in tehnologijo pride večina študentov v stik s "snovjo" prvič šele na izpitu; da bi to ostalo prikrito se predavatelj vljudno obrne stran in se pretvarja, da ne vidi študentov kako pridno plonkajo. To, da so potem študentje kar zadovoljni z visokimi ocenami ne preseneča posebno, preseneča pa, da so taisti študentje v anketah izjavljali, da so predavanja prezahtevna.

Ker črke zakona ne gre ločevati od prakse uresničevanja in kvaliteto zakona ocenjujemo prav iz razmerja med njima, je kritika visokega šolstva vedno le analiza konkretnih razmer v sferi Univerze, ne pa grajanje odgovornih skozi prizmo Zakona o visokem šolstvu. Zato so povsem neumestne pripombe, češ da analize obstajajo, saj so bili njihovi producenti, udeleženci v

študijskem procesu prisiljeni — če naj si ne odžagajo veje na kateri visijo — da vedno gledajo na analizo dela s strani zakona in se konkretni neuspehi vedno formulirajo kot neizpolnjevanje zakonskih določil. Običajni kritiki se to razmerje med duhom Zakona in njegovim uresničevanjem ugleda kot razmerje med teorijo in prakso, kjer je praksa apriori apostrofirana kot slabša od teorije; verjetno zato, ker se Zakon nedosledno izvršuje, ker se zlorablja zakonske luknje, ali morda celo zato, ker je praksa "tisto pravo", teorija pa odklon. Tavtološkost teh trditev se sprevrže v mistifikacijo teorije, še bolj pa prakse, ki je skoznje posredovana: kritika teorije je vedno kritika specifične prakse. Tavtologija kot osnovni teoretski naboj pri reševanju problemov se kaže kot splošna formula, ki si vtire pot celo v stališče komunistov ljubljanske Univerze, objavljenim 26. februarja 1979 v Frontnih informacijah, kjer piše dobesedno takole: "Učinkovitost študija je brez dvoma pomemben dejavnik, ki prispeva k hitrejšemu zaključevanju študija na univerzi".

Obča forma bi bila takale: obstojita ločeno svet Idej in svet Pojavov; Ideja Zakona, ki je identična z Idejo Dobrega se manifestira v svetu Pojavov, ki je prejšnjemu izrazito inferioren, saj je le njegov blede odsev: tako se pač Ideja nikdar ne more povsem realizirati. Ta beda filozofije, ki še najbolj spominja na kak srednješolski učbenik, ima zlasti v vodilnih šolsko-političnih strukturah veliko privržencev, ki se zapletenih stvari radi lotevajo z malo manj splošne filozofije in z več praktične zagrizenosti, kjer jim še ta njihov lastni filozofem vlada na način prikritosti. V trenutku ko mistificirajo prakso in s frenetično nestrpnostjo ponavljajo znane floskule o prestrukturiranju faksa v osnovno šolo, so nam pripravljene podtakniti šarmantno naivnost Saint-Exupéryjevega Malega Princa, ki si je zaželel videti sončni zahod in si je drznil poprositi kralja samozvanca, da ukaže soncu, naj zaide. Osamljeni kralj je povzel bistvo oblasti takole: "Če ukažem generalu, naj se prelevi v morskega ptiča in general ne uboga, ni kriv general, kriv sem jaz." Oblast torej temelji na razsodnosti; ukaže lahko le to, kar je možno in bi se tudi sicer zgodilo.

Duh Zakona o visokem šolstvu postulira ne-prisotno in skoti to ne-prisotno sankcionira stvarnost; pri tem zapade dialektiki kazenskega zakonika, ki umora ne more prepričati, lahko ga le kaznuje; prav tako Zakon o visokem šolstvu ne more doseči, da bi študentje več študirali, saj študij obravnava in abstracto, ločeno od konkretnih vsebin, lahko pa jih prisili, da so preza-posleni s tako imenovanimi študijskimi obveznostmi-predavanji, vajami, zlasti pa kolokviji. Dejstvo, da kljub vzratnemu delovanju na Zakon prisegajo študentske množice bolj kot profesorska peščica, se nam ugleda kot nerazumevanje vloge pozitivne zakonodaje, nespo-znanje lastnega mesta in vloge v študijskem procesu, kot mistificirajoča prizma stvarnosti, kot skrivljena zavest; kot ideologija skratka. Toda ne kakršna koli ideologija: to je tisti skupni imenovalec, kjer se srečajo tehno-birokratske strukture, parcialni interesi elitniških

slojev, korporativizem fakultet, tako imenovano združeno delo in seveda študentje. Vendar tako, da ta nivo, ta skupni imenovalec kapitalizira prav tehnobirokratska struktura, ki povabi na ples vse udeležence, sama pa poskrbi za glasbo in pobere vstopnino; udeleženci naj se potem znajdejo sami kot vedo in znajo, posredniki pri tem na veliko profitirajo, začnejo se razraščati in povzemati vlogo admirajoče države, tako da pod plaščem občega interesa ali celo interesa združenega dela funkcionirajo kot agent razsrediščene oblasti.

Naloga materialistične teorije je poiskati racionalno jedro te ideologije, nas pa bo zanimala parcialno: glede na to, da se v razpravah po fakultetah pojavljajo polemike v zvezi s sprotnim študijem, ki se tako kaže kot ključni problem in torišče vseh prizadevanj, bi kazalo podrobneje raziskati, kaj to je. Pertinentnost problematike je očitna, saj so razpravjalci po štirih letih burnih razprav prišli do globokoumne ugotovitve, namreč, "da je vprašanje, kaj da ta sprotni študij sploh je". Je sprotni študij nekaj čisto novega? Pomagali si bomo z drobno analogijo iz območja znanosti. Ko znanstvenik naleti na pojav, ki ga ne more umestiti v obstoječe klasifikacije, ko ne more več členiti pojmovnega drevesa in nekje dodati novo vejico, zasadi novo debljo: izmisli si novo ime, novo besedo, neologizem. Čeprav je ime debla povsem nekritično, prepoved velja le za tista imena, ki so znotraj obstoječih klasifikacij že uporabljena, se ponavadi tako rekoč neskončno polje besed, ki bi ustrezale, zreducira na dva mrtva jezika: klasično grščino in latinščino. Na prvi pogled se to zdi lep dokaz, da je *novo* vselej že *staro*, *mrtvo* v novi preobleki in da omiljenost grščine in latinščine izhaja iz znanstvenikovih gimnazijskih časov, da gre za nostalgijo po mladeniških letih, ko sta bila ta dva jezika kot *novo* le korelat onega drugega "novega", etc. V tej psihologistični redukciji takoj prepoznamo mistifikacijo, "gospostvo svetega tam, kjer vladajo čisto empirične zadeve": spomnimo se le, koliko znanost dolguje evropski metafiziki, katere jezik je bil latinski; spomnimo se, da je bila latinščina takorekoč uradni jezik znanosti, odmev te tradicije še danes zveni v Dissertationes SAZU.

Splošna formula odgovorov na vprašanje o sprotnem študiju: "sprotni študij je tak študij, kjer...", odkriva intenco razpravjalcev dobiti odgovor v obliki definicije in ker je definicija vedno le *genus proximus et differentia specifica*, je to le predpostavka, da je politični diskurz konsistenten deduktivni sistem (kolerat tega bi bil rigidni hierarhični sistem). Lahko bi sicer rekli, da jim gre za deskripcijo tipa:

sprotni študij = x ; x z lastnostjo y

potem so problemi seveda prestavljeni v y, kar sproži verigo x—y—z... ad nauseam. Na koncu verige je lahko le Bog posvetne oblasti, Duh Zakona o visokem šolstvu: spet smo v krogu.

Smešnost sintagme sprotni študij še zlasti izpostavimo z drobno substitucijo; besedo *sprotni*

nadomestimo s kakim njenim parasinonimom, npr. *hkratni*: hkratni študij. Tudi če potegnejo rešitev iz rokava in zatrdimo, da je *sprotni* tukaj paradigmatična opozicija *kampanjskega* ali vztrajamo, da sprotni nadomešča *letnik za letnikom* (torej brez pavziranja), problem ni rešen, kajti čemu potem ves direndaj okrog tega termina. Spletenost teh aporij obide vprašanje, kaj je tisto početje, ob katerem *ob* preučevanju in raziskovanju in *ob* šolanju na visoki šoli in *ob* učenju še "sproti" študiramo. Zdaj se sprotni študij izda kot pleonazem; če pred študij postavimo sprotni, nič ne pridobimo, del je enak celoti—drugače povedano: pridevniška beseda *sprotni* ne zoži študija, ampak ga zanika, je označevalec preveč, ki mu dajemo značaj simptoma.

Čisto empirično dejstvo, da se je frekvenca uporabe sintagme sprotni študij v zadnjih letih izredno povečala, povežemo z našo politično prakso, ki svojih terminov in jezika nasploh ne tematizira, ampak nasprotno: poskuša jih ubiti, narediti nenevarne in si jih podrediti. S stališča teorije informacije pomeni povečanje frekvence zmanjšanje količine informacije, ki jo sintagma nosi, drugače povedano: poveča se redundanca. Nas bo zanimal prav ta drugi del, prav ta "redundanca", tisto, kar je v sporočilu pravzaprav odveč, kar smo izgubili, zavrgli in se konstituira diferencialno do celote teksta in konteksta. To pa pomeni zapustiti informatiko in se podati v negotovo območje smisla, v svet označenega, v neposredni mehanizem predelav, ki nam obetajo odkriti mesto te politike in jo na ta način o-graditi, o-mejiti, s tujko de-finirati.

Prva predelava, ki direktno odkriva metonimično intenco politike, je predelava sprotni študij—pojem naravnega jezika v sprotni študij—politični termin, metonimijo spremlja mistifikacija. To, kar zahteva Zakon o visokem šolstvu, namreč, da bodi delo *sprotno in povezano*, kar se uveljavlja kot bitka za sprotni študij—politični termin, se udejanja kot bitka za označevalca: označevalec sprotni študij—politični termin je označevalec preveč, saj nima označenega, kaj šele referenta, je prazna forma distanciranja. Zvičajnost označevalca se izkaže, ko se nam sprotni študij kot negacija negacije spet vrne v naravni jezik: kot označevalec, ki si je poiskal novega referenta in s tem novo označeno... Ker primeri teorije ne dokazujejo, lahko pa jo z njimi ilustriramo, to je osvetlimo, bomo postregli z enim takim dramatisiranim primerom.

Vprašanje: "Kakšno obliko študija imate na fakulteti?"

Bolj pravilno: "Kaj pravzaprav počnete vi študentje?"

Odgovor za pet točk: "Sproti študiramo!"

Drugače povedano: ves ta *circulus vitiosus* okrog kolokvijev, prestopnih pogojev, izpitnih rokov, študentske politike itd., se imenuje sprotni študij. Tu se direktno vidi, da so borci za sprotni študij—politični termin direktni apologeti stvarnosti: platforma njihovega idejnega boja za nove odnose se izkaže kot praktična konservativnost. Obstaja pa (kot vedno) nevarnost regresije, ki se še enkrat vpiše tistim, ki najprej čutijo

šele potem pa-če sploh-mislijo kot eksistencialistično jamranje. Sprevrnjena subjektivna ekonomija jih udari z lenobo, ta pa favorizira opustitev prvega dela, namreč odgovarjajo nam: "Mi študiramo!" Ne vidijo, da je ta redukcija: *sprotni študij* v *študij* spet nova predelava in sicer negacija sprotnega študija pa študiju, katere protagoniste bi radi "zares" in "izvorno" študirali. Šele tu se pojasni, zakaj smo Slovenci prevedli glagol studere kot prizadevati si, kot marljivost pa spoznali samostalniki studium, nikakor pa kot vnemo, živo željo, hrepenenje, zanimanje, vdanost, ljubezen do česa, najljubši posel in strast. V toliko opevani praksi pomeni študirati zgolj to: zbrati je treba toliko marljivosti in prizadevanja nasploh in si s sprotnim študijem zagotoviti objektivne (socialno-ekonomske) pogoje in možnosti za študij; ta pa se dogaja poleg sprotnega študija, "(s)proti" sprotnemu študiju oziroma mimo njega. Tak študij protagonista emarginira, postavi ga v elitno pozicijo; in obratno: ravno elita s izkušnjo manka "čuti" potrebo po tovrstnem presežku. Mazohizem privrženec te oblike je izpričan in potrjen, disidentska pozicija še najbolj bode v oči njih same, saj gledajo na sprotni študij z njegovega komplementa.

SKLEP

Na koncu se bo bralec vprašal, kaj storiti, kakšne so praktične sugestije te diskusije. Takoj pribijmo, da

1 Zaradi pomembnosti navajamo ta odstavek iz uvoda k izvoru družine, privatne lastnine in države, MEID V, str. 204 v celoti. Želeli bi, da postane locus classicus, nikakor pa locus communis podobnih razmišljanj.

2 The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language, International Edition, Published by American Heritage Publishing CO., INC. in Houghton Mifflin Company

3 Prevedli bomo s porivati naprej, torej z infinitivom, ker bi ustreznici participij deloval nekoliko smešno.

4 Wahrig Deutsches Wörterbuch, Bertelsmann Lexikon-Verlag

PO PREDALIH IN PO KOŠIH

Po predalih in po koših sem nastrgal nekaj utrinkov. Priobčil bi jih rad, pa ne zato, da bi se postavil: glejte, česa vsega mi niso objavili. Prava reč, če niso! Saj nisem sam nič boljši, to in ono se je že v predalih izgubilo, komaj sem izbrskal. Za drugo gre. Vsi prispevki, v dolgem časovnem razmaku nastali, se sučejo okrog ene osi, naše šole, naše univerze. Toda, ko jih gledam enega ob drugem, se mi zdi, da vrtenja sploh ni in nikakršnega gibanja ne, razen mirovanja. To je seveda le videz, pri sukanju je že tako, kakor je rekel diskutant: "Tovariši, od lani do letos so se naša stališča spremenila za 360 stopinj!"

diskusija ne sugerira ničesar, kar bi bilo izven nje; sugestija je v vzgibu, ne v pomenu ali analizi. Sugestiji pa se človek res ne more upreti, zato jo bomo na tem mestu vsemu navkljub predložili.

Glede na to, da sta termina *sproti študij* in s tega mesta posredovani *študij*, ki je prejšnjemu sin in oče hkrati, polna notranjih protislovij, ki pa niso le kak odraz dejanskih protislovij v sferi visokega izobraževanja, ampak srž, bistvo, os teh protislovij, pa tudi incestuoznih odnosov med Univerzo in združenim delom, bi bilo najbolje, da v skladu z zakoni narave in družbe ta dva termina ukinemo. Če pa tega ne naredimo tako radikalno, lahko vsaj omejimo njuno uporabo: za najnujnejše potrebe teorije informacije. Pripomba, da se potem "o teh stvareh" ne bo mogoče pogovarjati je že vnaprej depasirana; izkaže se znano pravilo: ne le da stoji za našo izobraževalno politiko huda teorija, ampak tudi huda praksa. Zakonodajalec je tudi sam ugotovil, da sprotni študij ni rešitev, izumil je nov termin: *usmerjeno izobraževanje*. Duh tega novega Zakona o usmerjenem izobraževanju bo začel študente poustvarjati po svoji podobi onkraj "Carstva nujnosti", v strumnem letu 1984.

Robert Susič

5 Slovensko bi temu rekli: goreče, vneto ukvarjati, baviti se s čim

6 Vsėsokozi ostajamo v območju popularnih splošnih slovarjev, ki so bolj reprezentativni kot specialistični.

7 Pa še to v nereflimirani obliki. Primer samoupravnega dogovarjanja. Profesor predlaga, da je 6.0 točk doseženih na kolokviju pozitivno. Študentje protestirajo: to je odločno preveč, 5.0 točk zadostuje. Po dolgem barantanju in neskončnem historiziranju/histeriziranju se stranki sporazumeta za magično mejo 5.5 točke. Vprašanje, ki je bistveno; kakšna bo težavnostna stopnja nalog in kakšen bo kriterij ocenjevanja, se seveda sploh ne zastavi.

Posebnih pojasnil zapisi ne zahtevajo. Le enega, tistega o samogibanju, bi rad pospremil z nekaj spomini na življenjepis. Napisan je bil kot zadnji razdelek poročila "Naravoslovje in dialektični materializem" za "Vzgojo in izobraževanje". Začetni razdelki so izšli kot beseda prevajalca v ustrezni brošuri, zadnji del pa ni šel skozi, premalo resen da je. Premalo resen sem jaz, ne le ob samogibanju, tako pravijo v gibanju, odkar je napočil mir. Pa mi resnosti ni nikdar manjkalo, pri meni so pogrešali drugo, resnobo. Resnoba je osnovni pogoj za uspeh v šoli in na sejah. Kdor si jo pravočasno nadene, mu beseda tehtno teče, najsi je je sam puh.

Zlasti, ako mu je sejo voditi, naj stopa mrk in kakor s piedestalom pod pazduho, tudi o najbolj ničevih rečeh bo odločal kakor o usodi sveta. Take pojave opazujem že od mladih dni in sem se naučil — *lepo prosim vašega spoštovanega tiskarskega škrate, naj mi naslednjih vrstic ne skazi* — ločiti mrksiste od marxistov, materjaliste od materialistov. Kaj je mrksist, sem pravkar razložil, materjalist pa je celovita osebnost, zgrajena iz materjalov.

Pred slovenskim prodorom v vesolje?

Dobro poučeni krogi vedo povedati, da tečejo na ljubljanski univerzi živahne priprave za izdelavo prvega slovenskega satelita.

Znanstvena oprema satelita bo pisana in bo v celoti upoštevala vsa načela, ki tako zelo pospešujejo delo na naši univerzi. V satelit bo vdolan poseben sistem točkovanja, obsežna zbirka pravnih inštrumentov in cel vesoljski laboratorij za njihovo spreminjanje. Ob domačih delih bo v satelit vgrajen tudi nek švedski inštrument. Njegova funkcija ni docela jasna, vendar si prav od njega konstruktorji največ obetajo.

Posebno pozornost zasluži vodenje satelita. Vsi njegovi deli bodo lahko leteli popolnoma samostojno. Elektronski možgani, ki bodo koordinirali njihovo samostojnost, so resnična novost. Delujejo na osnovi normativne in ne matematične logike kakor doslej. Pri takem sistemu vodenja ni treba upoštevati niti naravnih zakonov, niti poštevanke.

Nedavno tega je eden naših glavnih konstruktorjev obiskal ameriške kolege. Ugotovil je, da je naša znanost na isti ravni z njihovo, saj se tudi tam bore s finančnimi težavami. Ameriške kolege je seznanil z našo zasnovano satelita. Izjavili so, da njim kaj takega ne bi prišlo na misel, kar je brez dvoma veliko priznanje slovenski znanosti.

Vsem težavam navkljub lahko pričakujemo popoln uspeh poskusa. Zakaj znano je, da so vsi poskusi ljubljanske univerze in z ljubljansko univerzo vedno zelo posrečeni.

$$1 = \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \dots$$

Ne, ne gre za matematično odkritje. Znano je bilo že pred Sokratom in je v tem smislu tekel Ahil za želvo, vzklikajoč: O neizčrpanost enote, če jo na primeren način sekljamo! In taisti vzdih se nama bo iztrgal iz prsi, brž ko bova, dragi bralec, razvozljala algoritem, po katerem reformiramo naše šolstvo.

Imeli smo gimnazijo, osem let smo trgali hlače po njej. Pa smo jo reformirali. Vzeli smo tedaj polovico gimnazije (glej prvi člen na desni strani), jo pripeli k osnovni šoli in rekli: reformno dejanje se je zgodilo. Danes pravimo, da smo z reformo šele na polovici, ostanku gimnazije je treba vzeti še polovico (drugi člen na desni strani) in reforma bo končana. Opozarjam cenjeno občinstvo, da bo tako ob prvotne gimnazije

odpadlo tri četrtine, to bomo brez dvoma zvedeli čez nekaj let, ko bo treba razpoloviti novi ostanek. Naslov nas opominja: reformiranje lahko teče v nedogled.

Ostane še nerešeno vprašanje: kdaj gimnazija dozori za novo delitev? Odgovor povzamemo iz opazovanja: tisti hip, ko se prejšnja delitev izkaže za zgrešeno, ker je ni spremljala ne gmotna in ne kadrovska rast šole. In kaj dosežemo z novo delitvijo? Za nekaj let odvrnemo pozornost od vsebinskih, delovnih problemov šole k organizacijskim vprašanjem reforme. Kdor ne verjame, naj pogleda mene, že diskutiram o reformi.

Avtokritika samoprispevka

Kesam se. Prenagllil sem se. Nepremišljeno sem ravnal. Dal sem se zapeljati. Premagala me je solidarnost. Glasoval sem za. In zdaj se kesam. Velik, prevelik je moj greh, greh ne kar tak, greh zoper gospodarstvo.

Ozrmo se na moje dejanje z vidikov in s stališč, pretresimo ga kritično in avtokritično. Pogovorimo se, tovariši! Vprašajmo me: Nisem li morda glasoval za prerazdelitev nacionalnega dohodka? Priznam, sem. Za kakšno pa prerazdelitev, v čigavo korist prerazdelitev? V korist, če se ne motim, splošne družbene ravni.

Aha! Pa me imamo! Kaj res nisem bral o diferenciaciji, kaj res ne vem, kaj lahko povzroči prerazdelitev v to korist? Padec produktivnosti in odhajanje strokovnjakov v tujino povzroči. To povzroči! Glasoval sem za in zdaj bo padla storilnost in strokovnjaki pojdejo s trebuhom za kruhom. Težak udarec sem prizadel gospodarstvu.

Nikar, tovariši, nikar, ne o gospodarstvu! Nanj se ne razumem. Nobenega odgovora na gospodarska vprašanja ne vem. Pa tudi, naj podvomim, bomo vsi skupaj kdaj našli enoten odgovor? Dokler bomo po gospodarstvu tako neenotno vpraševali:

Spodaj: "Kaj bo, kaj bo, če se Brdavs ne ukroti?"

Zgoraj: "Kaj pa Tartuffe?"

Srh

Narobe bo! Narobe in nespametno, kar bom napisal. Toda obšlo me je, kisle kumarice so pred durmi, Neshi tone v pozabljenju, NLP ne letajo. Vsako leto so nas ta čas obiskovali iz sive davnine, iz daljne prihodnosti in nas strašili. Pa smo se navadili in nas nič več ne gane, kar prihaja iz silnih časovnih razdalj. Strah je res strah, če nam spomin seže le nekaj let nazaj, pogled pohiti le v bližnjo prihodnost. To so strahovi, to kisle kumarice! To sem okusil, to bom zapisal. Preberite, prigriznite še vi!

KDO HOČE UNIVERZO? je natisnjeno z velikimi črkami. Zamižim. Ugibajmo: univerza vsekakor bo, to je pribito, kdo jo torej mora hoteti, da bo neizogibna? Gospodarstvo! Neizogibnost je v gospodarstvu. Odprl sem oči in res je bilo razloženo: gospodarstvo jo hoče, nihče drug. Pa sem se spomnil, ne nate, ljuba Neshi, spomnil sem se le nekaj let nazaj, ko gospodarstvo ni maralo univerze, to ni tisto!, je reklo, višja šola, to, to!, to je, kar potrebujemo. Kader z višjo izobrazbo,

pogonskega inženirja, profil. Kar pognali smo se za njim, za pogonskim inženirjem, gospodarstvo je hotelo. Ko pa je diplomiral ..., a kaj bi razpredal srh in grozo, naprej naj se bralec sam straši. Gospodarstvo se pač razvija, bujno, bohotno in opojno, danes hoče, kar je včeraj zaničevalo.

Ne razvija se le gospodarstvo, tudi šolstvo mu sledi, kdajpakdaj ga celo prehitava. Višjo pedagoško šolo smo ustanovili prav tako: univerza ni bila tisto. Kolikor je stopničk, toliko naj bo stopenj, smo hoteli. Dvanajst je let, trije kupčki po štiri. In učitelji naj bodo trije: za prvi kupček s srednjo, za drugega z višjo, za tretjega z visoko izobrazbo. Sedaj pa ne: vsem visoka. Pa bi ne zaječal ob spominu, da smo bili pred dvajsetimi leti bliže jutrišnjemu idealu, takrat je veljala tudi za drugi kupček visoka izobrazba.

Bodočnost ne bo dolgočasna. Iz enega centra v bicentrizem, iz bicentrizma v policentrizem. Univerza ne bo več ven štrlela, enakomerno bo razmazana po vsej deželi in ker je že sedaj ni kaj prida, bo plast tenka in se bo bleščala v mavričnih barvah. To bo lep pogled, nič sivine. A kaj! Policentrizem ni edino geslo. Toda najprej policentrizem. Potem interdisciplinarnost. Ali bodo švigali študentje in učitelji sem ter tja po Sloveniji! Pa bo tudi to veselje pogledati in nič strahu.

Pedagoškega dela ne gre ločevati od raziskovalnega. Zato, čeprav nerad, še od tam novico: pravkar smo natoleteli na pravi cilj. Postopki. Postopki za industrijo. Vse moči usmeriti v izdelavo postopkov. Po svoje bodo smeli delati le tisti znanstveniki, ki so se uveljavili v svetu. Kako lepo, a le na videz. Postopke potrebujemo, da bi tekmovali s svetom, da bi bili čim samostojnejši v njem. Toda v spopad gremo le s kadri, ki se niso uveljavili v svetu. Tudi odtod naprej naj se bralec sam straši.

Logično ni, je pa naše in prepričan sem, da bodo slejkoprej vsi problemi rešeni.

Samogibanje

Ker smo se odpovedali podrobnemu opisovanju, kaj je v knjigi, bi ne bilo povsem prav, če bi se razpisali o vsem, česar v njej ni. Pa bomo v svojem sprehodu vendarle sledili sodobnim potopisom. Rekli smo, da je pobuda za prevod zrasla iz preprirov ob Ivanovičevi knjigi. Spor se je vnel ob vprašanju in bralec bo najprej iskal odgovora nanj. Pa ga najbrž tudi v prevodu ne bo našel.

Vprašanje, ki je postalo samo sebi namen, je samogibanje. Zastavil ga je fizik, pa v domačem krogu ni našel odgovora nanj, zvedel je le, da ima slab značaj in da je filozofsko neosveščen. Ker tudi sam nisem najboljši in mi ni vse jasno, me je zaskrbelo. Preletel sem stvarni kazali dveh Engelsovih knjig, samogibanja nisem srečal, odleglo mi je. Ako mi bo kdo očital, da sem neosveščen kot Engels, naj mu bo! Toda Slovenci pred besedami ne klonemo. Zato sem jo poskusil na kak način razumeti. Z dveh, treh strani sem se ozrl nanjo, pa ne vem, če sem jo do dna spregledal.

1. Samogibanje je le okrasni sinonim za gibanje, za razvoj. Gibanje je dovolj zapletena, protislovij polna kategorija. Zgodovina filozofije to dobro ve. Naravoslovje pa tudi ne pozna materije drugače, kakor v gibanju. Najpreprostejši sistem, kar jih pozna fizika, je točka. Stanje točke pa je že za kinematiko, za predfizikalni del mehanike, gibalno stanje. Kinematika opiše stanje točke s šestimi parametri, trije so za lego, trije za hitrost. Mirovanje je po preprosti fizikalni dialektiki pač gibanje s hitrostjo nič. Dinamika je že fizika, zgrajena je na zakonih, ki vodijo spreminjanje gibalnih stanj. Fizika ne loči povzročenih in nepovzročenih gibanj, giblje se materija in materija obstaja le v gibanju. Če samogibanje v fiziki ni isto kot gibanje (v kozmologiji, v biologiji, v družbenih vedah isto kot razvoj), potlej se samogibljje nekaj posebnega, nesnovnega, samo filozofu razvidnega, lepo bi zvenelo: samogibanje samosnovi. Z menjavo fizikalne slike sveta se spreminja tudi kategorija gibanje materije. Pravemu filozofu bi moralo srce zaigrati ob njej. Lenin je zapisal: "sodobna fizika leži na porodni postelji. Rodila bo dialektični materializem." Za filozofa je ta postelja križpotje, odločiti se mora, ali bo pristopil k porodnici kot babica ali kot spovednik. Ali bo pomagal dialektičnemu materializmu v življenje, ali pa bo fiziku izprašal vest: "Veruješ v samogibanje?"

2. Samogibanje je gnoseološki princip. Rekli smo že, da samogibanje pri Engelu ni posebno v rabi. Rad pa ga ima Lenin, ki ga je povzel po Heglu. Tak citat, ki ga je Lenin izpisal iz Znanosti logike, navajajo tudi avtorji prve brošurice (str. 13): "Metoda je zavest notranjega samogibanja vsebine". Nepoklicno in nepoklicano bi samogibanje za spoznavno teorijo razumel takole: Karkoli že v svojem izkustvu abstrahiramo iz narave (iztrgamo naravi), vselej poberemo toliko nasprotij, da lahko abstrakcija živi sama zase, se razvija. Tako nekako je, na primer, z matematiko. Ali še bolj osnoven primer: tako je z dialektičnimi kategorijami samimi. Seveda lahko pribijemo, da sodi človek s svojim spoznavanjem vred med naravne pojave, da smo navedli le poseben primer samogibanja nasploh. Tedaj pa smo spet pri prejšnji točki, samogibanje lahko brez škode nadomestimo z navadnim razvojem. Na ta način je pravzaprav samogibanje uporabljal Lenin. Z rabo "samogibanja" bomo pred vsem svetom pokazali, da gledamo na razvoj, na njegova gonila, dialektično. Tedaj pa smo spet v drugi točki, ker razglašamo svojo spoznavno opredelitev.

3. Za stike med filozofijo in naravoslovjem smo sporno besedico izčrpali. Filozof pa jo morda potrebuje še drugod, saj ne živi samo za naravoslovje, filozofija se še ni razvila do Engelovega ideala, ko bo od nje ostal le še dialektični materializem kot spoznavna teorija. Filozofija, na primer, še vedno živi v stikih in bojih s teologijo. Že Laplace je pribil, da je bog privzetek, ki ga naravoslovje ne potrebuje. Zato je Engels upravičeno trdil, da nihče ne ravna z bogom slabše kot veren naravoslovec. Naravoslovec se pač spoprime s teologijo, kadar mu ta stopi na prste. Filozof pa se z njo

prepira v načelu. S samogibanjem poskuša povedati, da se materija giblje neodvisno od boga. Toda brž ko začutimo potrebo po aksiomu, da je vse, kar je, neodvisno od tega, česar ni, potihem že privzamemo, da tisto, česar ni, je. Tako stori filozof že pol koraka teologu nasproti in v past.

Še nekaj srcu milega bo marsikateri bralec pogrešil v knjižici. Antiscientizem. Kdo ve zakaj je postala ta malomeščanska poza pri nas tako modna. Znanost utopiti v žlici vode in še Marksa z njo, ker mu je bila všeč in luč. Ker smo že pri luči, ji tudi ne ostanimo dolžni, kar povejmo ji, da ni lepo imeti nasprotje (pomislite!), še zlasti, če je nasprotje temno. Prapor antiscientizma nosi v današnjem svetu Rimski klub. Z apokaliptičnimi napovedmi straši svet z znanostjo, napoveduje novi srednji vek, v katerem bo znanost nova religija. Eno je res, kapitalizem je v krizi in zapadni svet neusmiljeno drči v novi srednji vek. Rimski klub s svojimi dejanji je dokazal za to. Toda v novem srednjem veku znanost ne bo nova religija, nova čarovnica na novi grmadi bo. Prva obtožba je že tu: znanost je kriva za tako zanimiv naravni pojav, kot je kriza kapitalizma. Prve grmade res še ni, z žveplenkami za vsak primer pa se že vadimo.

Nazadnje vprašajmo, ali je v zgodbi kak poduk in kako bi ga lahko uporabili pri pouku. ... Vprašanje še zaostriamo, če upoštevamo drugo protislovje vsakega šolstva, protislovje med splošno in poklicno izobrazbo. Tudi pri nas je očitno. Zahtevi po marksističnem pogledu na svet, ki se lahko opre le na široko in globoko družboslovno in naravoslovno izobrazbo, stoji nasproti druga, enako močna zahteva po naravnost strupeni profesionalizaciji, po klesanju profilov za delovna mesta. Tega protislovja ne bom razpletal, samo omenil sem ga. Kdor bi se rad poglobil vanj (in ni slučajno kozmonavt), naj poskusi odgovoriti na tole vprašanje:

Ako pogledam na svet z delovnega mesta, kdo ima prav, Ptolomej ali Kopernik?

Pod okroglo mizo

Krogi so sklenjeni. Prvi krog razprave se izteka. Ko bo sklenjen, bomo spet na začetku. Zato ne more biti napak tik pred zdajci zateči se k starim zgodbam. Spomini na prehojene stopničke spoznanja nam bodo pomagali bolje razumeti in lažje prenašati zadrege in nadloge zdajšnje.

Mistično dojetje sveta je vedelo za dialektiko Trojice. V človeku-sinu, nad njim in eno z njim, sta oče in duh. Oče vlada in strogo preverja. Duh vodi v spoznanje. Spoznanje naj krepi oblast očeta, toda dialektika nagaja: spoznavanje oblasti oblast ruši. Zemljan je mirno, plaho bitje, ne bi si drznil, zvabi ga zapeljivec, kača.

Racionalistično obravnavanje sveta je očeta in duha zamenjalo z državo in šolo. Dialektika pa se ne da. Šola naj bi bila državi v oporo, pa jo hkrati spodjeda.

Državljan je še vedno priden in poslušen, zapeljivec pa je nov, Kačur.

O misticizmu in racionalizmu ni več sledu. Mistični moški spol (oče in duh) in racionalističnega ženskega (država in šola) smo zamenjali s srednjim (združeno delo in usmerjeno izobraževanje). Oblast ne vlada več, samo še izvršno svetuje, občanu, ki ve, kaj je dobro, noben zapeljivec ne more blizu. Le dialektika gre trmoglavo svojo pot.

Šola, ostanimo za hip še racionalni, je, odkar je, iz življenja, ni ji treba odredbe, ki bi jo povezovala z njim. Spoznavanje je živo, revolucionarno dejanje. Vsaka revolucija poteka v svojih pogojih, v drugih ne more, to je aksiom. Hkrati pa je revolucija uperjena proti pogojem, seveda proti svojim, drugače bi ne bila, kar naj bi bila, prišla bi navzkriž z definicijo. Šola, ker je pač življenje, obstane le v gibanju, v nenehnem spreminjanju. Šolske reforme ne presenečajo, so pa dvojne: šole poskušajo usposobiti za še hitrejše spreminjanje in podiranje pogojev ali pa bi jo rade postavile za varuhinjo in vzdrževalko obstoječega.

Trpkemu plodu izobraževanja pravimo inteligenca. Izmislili so si jo Rusi v prejšnjem stoletju (od slovenskega javnega mnjenja gre potemtakem še ena črna pika Rusom, še ena črna pika inteligenци), od tistihmal je bila njena naloga boj z birokracijo, s carsko in z vsako drugo. Lenin je sodil, da ga bo tudi v socializmu bilo več rodov. In pri nas ni kar tako z govornega odra na zadnjem kongresu zazvenelo Marksovo opozorilo o nevarnosti birokracije v socializmu.

Ploščo smo na videz obrnili. Inteligenци in šoli z njo smo pripisali prav nasprotne naloge kakor v prvih odstavkih. Pa tudi odtod vodi pot do istih protislovij. Svoje kadre dobiva birokracija iz šole, zajema jih iz inteligence. Pa saj ne moremo s prstom kazati: ta je birokrat, oni ni. Birokratski vrtinec drvi in ne izbira. Birokracije se najsrдитеje oteparam, kadar začutim, da me sesa vase.

Vse to nas vodi in bega pri obravnavi naše šolske politike. Ali nam gre za korak naprej v osvobajanju človeka, za nov dvig družbene ravni, za boljšo, udarnejšo in sodobnejšo šolo. Z njo za ustvarjalnejšo, učinkovitejšo in svobodnejšo proizvodnjo dobrin, ali pa nas vodi mitelevropejski vrtičkarski strah pred širokimi obzorji, da podzavestno podajamo roko urfajglingom, rekoč: gimnazija je strup za Slovence?

Tudi kritika kritike mora upoštevati to večplastnost zmešnjave. Kaj kritiziramo? Vse, kar je v reformnih pokušinah sprto z ustavo, vse, kar je v njej trhlo in zakonito. Naša reforma poteka pač v naših, še vedno malomeščanskih pogojih, zanjo smo, kadar te pogoje premaguje. Brž ko bi kritika kritike to spoznala, bi morala priznati, da je kritika, čeprav nepopolna, bliže reformnim izhodiščem, kakor je kritizirani reformni papir. Eni in drugi, ali bolje rečeno, v eni in drugi vlogi moramo slediti poduku iz zgodbe o velblodu in boljše-vikih.

Pride, nekoč v dvajsetih letih, mamica starka z dežele v Leningrad, sina obiskat. Razveseli se je sin, jo pogosti, kolikor more, in se zamisli. Še izobraziti bo treba mamico, taka akcija teče, brez kančka prosvete je ne more poslati nazaj v gluho vas. Kaj bi, popelje jo v živalski vrt. Tam pa se mamica ustavi pred velblodom in gleda, gleda. Ogleda si grbi in krivi vrat, nos in nozdravi, pa zviije roki in vzklíkne: "Sveta mamka božja rjazanska, le kaj so storili boljšeвики temu ubogemu konju!"

Kritiki in kritiki kritike moramo enako pozorno paziti, kaj v naši reformi izvira iz političnih dokumentov in kaj iz naše zaspane, malenkostne šolske doktrine.

Kritika kritike kritike nas bo vrnila h kritiziranemu predmetu. Kritika kritike očita kritiki skrajne levičarstvo

in otroško neučakanost pri gradnji socializma. Toda kje je več skrajnosti in več neučakanosti kakor v zakonu o visokem šolstvu? Za koliko rodov prehitveva, ko hoče v vsakem profesorju ministra, v vsakem novo pečenem asistentu vsaj občinskega moža? Ta zakon gre nespremenjen naprej, v novega. Iz včerajšnjega v današnji, iz današnjega v jutrišnji dan ga spremilja Kačurjev glas: O le zakaj se tako kapricira, gospod bog, na pobožnost škriцев!

Vzklíknil pa je tako po sestanku z uporabnikom iz šolskega sveta. Vsi krogi so sklenjeni.

Franc Križanić

J. L. SCHEFER, KATERA GOVORICA

Načrti za reformo srednjega in visokega šolstva, ki so jih v Franciji pred kratkim predstavili, so sicer izzvali nasprotovanja pri študentih in učiteljih, po vsem videzu pa so pustili v največji otopelosti intelektualce in pisatelje. In čeprav pri vsej zadevi ni opravljena analiza vsebine, v teh zakonih in odlokih vendarle ne gre preprosto za strukturne spremembe, temveč za spremembe *vsebin* šolanja. Zakaj takšen molk? Mar ni v tem dovolj snovi za določen boj? Ali vrsta reform, ki hočejo "rentabilizirati" šolstvo, ga *prilagoditi potrebam moderne ekonomije*, ne zadeva vse ljudstvo, ki mu je tako onemogočen dostop do kulture (in v tolikšni meri prvič v njegovi novejši zgodovini)? Če pa naj bi bila kultura zato predmet zahteve, ali naj bo to v imenu stoletnih "humanističnih" vrednot, ki jih zastopa?

Če je, kot kaže, nujno spremeniti kulturno delitev, je to tako zato, ker ne rabi ničemur? Ali pa zato, ker rabi tistim, ki se je *polaščajo*, da bi ne bili ogoljufani, da bi se lahko izognili ideološkim manipulacijam ali zmedam; da bi ohranili to avtonomijo govorce: govorica je namreč tudi sredstvo določene analize, se pravi je *možnost distanciranja* (in kot na brechtovski sceni ta prostor igre ustreza vsaj kritični nalogi).

Obstaja potemtakem razprava o šolstvu, ki se ni sprožila. Vsi do leve opozicije so hoteli verjeti, da gre za reforme struktur in za prireditve šolanja potrebam ekonomije; to pa je očitno zmota: taktika "reform" si prizadeva nevtralizirati nedavne pridobitve na področju *humanističnih znanosti*, se pravi zelo verjetno na področju možne znanstvene kritike ideologij.

Razprava, ki jo je treba začeti, potemtakem zadeva neko *drugo* govorico, katere obstoj ali iskanje izziva tukaj splošen obskurantističen refleks: tisto, kar je tukaj sankcionirano kot nerazumljivo, je (analitična) drugost neke govorce, ki se je konstituirala znanstveno in eksperimentalno: to je pravzaprav delo znanstvenih in literarnih avantgard v zadnjih dvajsetih letih. Potem-

takem si načrt reforme prizadeva, da bi sektoriziral ta raziskovanja (prav z inflacionistično politiko množičnega produkta v založništvu), nato pa bi postala docela jalova.

Boj, ki se dogaja na fronti govorce, je političen, v nobenem primeru pa ni "humanističen". Kaj potemtakem v resnici pomeni javno spodbujano *nezaupanje* do tistih, katerih delovna materija je govorica? In ki menijo, da govorica ni preprosto komunikacijsko sredstvo (prav to je cilj vsebine tega "novega šolstva"), temveč da je zgodovinska materija?

Boj za kulturo in za vednost je potemtakem bolj kot kdajkoli "revolucionaren" boj, prav tedaj, ko je ta vednost ravno *neverjetna*: je samo diferencialna zgodovinska materija. Ne gre za *formo*, ki bi jo lahko analizirali (kakršna je forma demokracije od Grčije naprej): to je samo materija neke *simbolizirajoče* zgodovinske zavesti (ki torej misli svojo diferencialnost), se pravi, je odvisna od same pozicije živega subjekta, kolikor je govorica tudi okolje, v katerem živi. Če je govorica "naturalizirana" (kot mrtva žival), brez kritične moči, reducirana na medij, tedaj je omejena na arhaično mesto vrhnje stavbe, na svoj opis ekonomske baze ali produkcijskih pogojev v teoriji odseva: vse to razlaga samo to, *zakaj* neka govorica lahko ne bi obstajala.

Zato pa, če danes zahtevamo to diferencialnost, pomeni, da hočemo biti živi.

Druga plat problema: zakaj mora pisatelj spreminjati govorico? Ne mora *najprej* predstaviti novega ritma, *najprej* prevesti spremembe pulzionalne ekonomije, ki utira drugo sintakso v živo. Izkuša to umrljivost govorce: sam je celo učinek pozicije na tej vednosti in v tej izkušnji.

Če nas je psihoanaliza naučila, da subjekt diskurza ni obrtnik produkta, ki naj bi bil *njegov govor*, temveč delovna pozicija učinkov pomena na to snov, ki ga deli, potem delati v govorici ne pomeni poznati, pa tudi ne

ohranjati "materije človeške komunikacije", ji spremenjati tkanje: vedeti, da se to zmeraj začne z *inkomuniciranjem* in z *zdrževanjem v gostosti*, s tem, da obnovljeno materijo te komunikacije, poslušanja ljudi skozi govorico, vrnemo njeni zgodovinski uganki. Kaj so nas naučile moderne znanosti pomenjenja? Neke navidezne minimalne, toda pomembne vednosti: da ljudje, ki govorijo, ki se pišejo, pred menjavo idej menjujejo svoje *pozicije* v materiji svoje zgodovine. In tudi, da je pomenjenje na nenadomestljiv način *materija*, ki jih *obdeluje*.

Tako bomo mogoče bolje izmerili cilj navidezne reforme vsebin šolstva in to prostost, ki je dana obkurantističnim refleksom (učinek globalnega avaliziranja in apatije zgodovinske zavesti): tiste reforme, ki naj bi odpravila ali "osamila" jedra označevalne dejavnosti, da bi baje ustregla potrebam neke ekonomije. Katere pa so potemtakem te potrebe ekonomije, ki jim je "treba" ustreči? Gre za nenačrtovano ekonomijo, katere opredelitev in mesto sta preprosto razširjena ven iz sfer produkcije na podlagi igre denarnih zapadlosti, na podlagi računanja inflacionističnih in deflacionističnih perspektiv; s pomočjo reguliranja na podlagi tistega, kar je filozofija denarne reprezentacije mislila v terminih kroženja in sankcije v reprezentacijah vrednosti. Če problem denarnih indeksiranja bolj kot razmere na trgu sprevača indeksiranja produkcije, to nedvomno implicira produkcijo možnosti menjav na podlagi nečesa, kar je pred vrednostjo, že zaradi mundializacije trgov. Pomembno je torej, da ljudje, ki so podvrženi takšnim zakonom fluktuacije v produkciji na tako konfiguriranem trgu, nimajo — v interesu upravljalcev ekonomije — druge govorice, kot je govorica neznanke kombinatorike sporočil: to pomeni, da je glede obnove kulturnih vsebin pomembno, da odkrhnejo simbolični fond kulture (to nekoristno ozadje), ker je ozadje pozicije in zgodovinske zavesti v govorici. Obvarovati to (se pravi *pisati, se kultivirati*, to je absolutno nujna, dramatična naloga): kar je treba zdrževati v govorici — ki je prav kraj boja, kajti celim ljudstvom je utajena sama materija — ni kraj izmenjav med ljudmi, to je predvsem kraj in možnost njihove zgodovinske zavesti. Zakaj, če ne zato, ker se je bilo potrebno naučiti prav to, da je zgodovina govorice zgodovina tkanja relacij človeške vrste, da ne zgodovina transparence, ampak zgodovina enigmatičnega telesa *ohranja* človeško vrsto.

Reformirati šolstvo? Toda v kateri smeri? Skrčiti družbeno tkanje na minimalne izmenjave! In kaj odpraviti? Samo dejstvo, da je govorica — in kdorkoli se v njej znajde v poziciji pomenjenja — protisloven kraj (*lieu*). Naloga pisatelja potemtakem ni obnavljanje poetične govorice, pomlajevanje zaloge znakov komunikacije (po absurdnem načrtu francozenja tehničnega jezika, ki ga je pospeševal Pompidou): njegova funkcija je, da naredi slišno tisto, kar govori: to, da se navezuje (da v vsej navidezni smešnosti navezuje svoje življenje samo) na življenje govorice, in sicer prav na njeno kritično pozicijo, rabi samo za to, da omogoči

pozicijo in zavest zgodovinske diferencialnosti. Ali bo kdo razumel, da je zaradi tega *pisanje* bolj kot kdajkoli politična gesta. In da ta naloga zadeva vsakogar. Ta gesta je odklonitev: odklonitev podrejanja nezaznatnosti pogojev, ki jim "mora" predpisovati današnja ekonomija.

Če so danes pogoji analize ekonomskih situacij neznanani (ker obstaja prav presežna vrednost menjav, ki *tvori gmoto* na podlagi presežne vrednosti produkcije, že zaradi tega, ker se konjunkturna analiza denarnih vrednosti več ne oklepa "meril", nekega tertii comparationis, temveč se konstituira v terminih konflikta med silami ekonomske ekspanzije), pa je tisto, kar spada skupaj z ekonomsko filozofijo XVIII. in XIX. stoletja, predvsem ta "naravna" filozofija menjave kot implicitnega temelja vsake govorice. Ali pa: kar se sliši v govorici, ki se na njej izmenjuje pomenjenje, je globina zgodovinske materije. Spričo poskusov in načrtov za odkrhnitev te *globine* (ki ni ne "zaklad" ne "dediščina", ki naj bi jo reševali) sta nedvomno naloga inteligentne opozicije in prioriteto delo intelektualcev — ne reševanje kulture, temveč *graditev*: katera pozicija je pravilna za tistega, ki dela v govorici? To ni poučevanje množic in ne postavljanje v vlogo njihovega učitelja (atavistična pozicija francoskih intelektualcev), to je graditev nove razumljivosti, tudi za ceno gluhosti, ki to delo obsoja.

Za Zahod je danes nujno, da piše svojo zgodovino, ne samo zato, ker gre h koncu, ampak tudi zato, ker ni več *isti*. Če so nas v nekaj stoletjih socialne antropologije lahko vojne, ekonomske krize naučile, da *drugi* obstajajo, ali se bomo tedaj znali tudi vprašati, *kdo smo mi*? Zgodovinska perspektiva, analitska perspektiva v *razsežnostih ene civilizacije*: kaj drugega naj počnemo? Ali pa: kateri je pravi zastavek *programa akulturacije* evropskih množic? Ali pa: kakšne so — tokrat za zahtevami za "realistično" prilagoditev podatkom svetovne ekonomije — nujnosti ekspanzije kulture, ki sestoji samo v vednosti komunikacije? Če v pogledu obstaja "drugost" govorice, ta "drugost" ne označuje nujnosti zdrževanja "kulturne dediščine": v njej slišimo predvsem svoje *zgodovinsko telo*; telo, katerega analiza je danes naša naloga.

Eckerman je v enem izmed njunih pogovorov dejal Goetheju tole (12. marca 1828):

"Priti bo moral drugi Odrešenik, da nas reši tragike, slabosti in neznankega zatiranja, ki jih ustvarjajo zdajšnje razmere."

Kaj pa če bi bila pričakovana naloga drugega odrešenika kot takega samo to, da umesti samo tragiko svojega povratka? ...

"Res, (odgovarja Goethe), vsi ljudje se slabo počutijo! Tretjina učenjakov in uslužbencev, priklenjenih k svojim delovnim mizam, ima motnje in boleha za demonom hipohondrije. Tukaj bi bilo potrebno vladarjevo posredovanje, pa čeprav samo zato, da obvaruje prihodnje rodove pred takšnim padcem."

Da se otresemo tragičnega. In pri tem domnevamo, da je prva odrešitev izigrala tragiko kot nedokončan odkup grešnosti. Kaj pa je potem tragika brez krivde? Če le ni zavest in spomin možne krivde? Razsežnost te kulture, je zapisal Diderot, katere lastnost ni, da dela ljudi spretno, temveč, da dela ljudi globoke.

Goethejevega odgovora na ta ostanek tragike (in na upanje na drugega odrešenika) ne moremo docela vzeti kot *ironijo vprašanja*.

Slutil je, da je tragika tisto, kar v življenju oborožuje neko neprimerno zavest (pravzaprav se še zmeraj bojuje zoper Schillerja, zoper *Pisma o estetski vzgoji človeka*).

* Pričujoči prispevek k diskusijam o reformi šolstva je iz knjige J. L. Schefera *L'Espèce de chose, mélancolie*, Flammarion, Pariz, 1968, str. 193—199.

Vedeti tragiko pomeni vrniti kulturo k nalogi neaktualnosti.

"Dotlej," je z nasmehom pristavil Goethe, "upajmo in čakajmo, kaj se bo dogajalo z Nemci v prihodnjem stoletju in ali ne bomo tedaj pripravljeni, da ne bomo več abstraktni učenjaki in filozofje, temveč da bomo ljudje."

"Če bi prišel," je odvrnil Goethe, "bi ga še drugič križali." Je to samó že ničejevsko? Kaj pomeni ta že jalov povratek neke figure v kulturi, ki ji je odvzela *samo tragiko*?

prev. B. Rotar

"DER WOLFSMANN"

Poletnega dne leta 1951 Volčji človek(1), prevzet z nostalgijo ob pogledu na dunajsko krajino, ki ga spominja na Rusijo otroških dni, prestopi, ne da bi se zavedel, v sovjetsko zasedbeno področje, da bi naslikal pejisaž, na katerega obrobje bo umestil tudi nekaj zidov, ki so ostali za nekdanj največjo avstrijsko pekarno. Patrulja, ki ga zgrabi, ga popelje prav v to stavbo, tu je vojaška postaja, osumijo ga vohunstva in pripro.

Popadejo ga občutki krivde, ne more se braniti, začenja verjeti, kako zdaj "razume, da ljudje lahko priznajo zločine, ki jih niso zagrešili", in ko ga po treh dneh spuste s pogojem, da se čez tri tedne spet prikaže, preživlja dvajset strašnih dni. Na določeni dan se javi, kakor in kjer so mu bili veleli, a nikjer ni nikogar, ki bi mu vedel pomagati, nihče pravzaprav ne ve, s kakšno zadevo jim zdaj tu tečnari. Z iznajdljivostjo in potrpljenjem se mu, ko je delovnega dne konec, vendarle posreči, da pride do komandanta, in ta ga navsezadnje le prepozna. Pokramljata o slikarstvu in književnosti, poveljnikov sin tudi slika, in preden ga odpusti, mu komendant navrže teh nekaj besed:

"Pogrešili ste, ker nas niste zaprosili za dovoljenje, da naslikate stavbo. Če bi nas bili zaprosili, bi lahko malali, kolikor vam drago."

Torej: ne moremo vam odpustiti greha, ker ga niste zagrešili; toda: če bi bili priznali vnaprej, bi vas oblili z vso milostjo — odvezali bi vas vse krivde, saj bi tisto, kar ste nameravali, tako in tako ne bil greh. — Sicer pa je zdaj tako in tako vseeno; zadeva je za nami, če si nismo prišli na čisto po oni poti, smo se pa zedinili po tej drugi, malo daljši, rezultat je tako in tako vselej isti — glavno je, da se zdaj počutite krivega.

Zanimivo je, da institucija utrdi transfer, od katerega živi, z istim gibom, s katerim je Ruth Mack Brunswick posegla na začetku rokovanja svoje prve analize Volčjega človeka. (Namreč tiste analize, v kateri so se nekoliko razpletle štrene, ki jih je zameštral Freud v svoji klasični analizi, o kateri nam je potem zapustil slovito poročilo.) Ko je Volčji človek prijavkal k doktor Brunswickovi z uprto mislijo, da se mu na nosu dela luknja, ga je analitičarka pomirila: "vašemu nosu ne moremo pomagati, ker pač z njim ni nič narobe". Toda tisto, kar institucija pusti za končni udarec, je tu v analizi le sprožilo, katerega učinek ni umanjkal: "če mi že ne morete pozdraviti nosu," je logično in razumno odvrnil Volčji človek, "pa storite kaj vsaj za moje duševno stanje, pa naj bo vzrok mojih tegob realen ali imaginaren".

Kako se torej poveljujočemu starešini posreči, da pripelje željo Volčjega človeka v to slepo ulico pravilnega odnosa do institucije, kako mu uspe, da se transfer

ne razreši po logiki, ki je vendarle že nastavljena in ki se je Volčji človek ves čas prav dobro zaveda, saj ve, da je občutek krivde "deplasiran"? Zakaj, skratka, ta njun sicer tako omikani pogovor ni razdiralen, pač pa prinese vse potrebne prvine nekakšne larpurlartistične državnosti?

— — — Na začetku so torej Volčjega človeka preplavili spomini, predal se je "preprosto nostalgiji in občutkom te vrste", kakor pozneje sam komentira. V tem večnem trenutku, ko se subjekt koplje sam v sebi, prav ker je on tisti, ki obliva vso to povojno dunajsko krajino "sub specie moscovitatis", v tem brezčasju, ko se odtegne slehernemu možnemu objektu, subjekt ni drugo kakor pogled, in da bi se ne ugreznil v to blaznost, ki mu jo bo njegova mati pozneje vendarle poočitala, — da bi torej resnično ne znorel, se pripne na rob brezna svojega narcisizma s tem, da "kot obseden", kakor bo pozneje sam rekel, da kot obseden slika te črte, te pike, ki so zanj tudi sicer priljubljen način, kako priti do zadovoljstva.

"tista hiša je bila samo privesek, dodatek, *accessory*," piše Volčji človek leta 1968 Muriel Gardiner, "zgolj nekaj narahlo nanesenih *barvnih pack*."

V tej narcisistični igri so seveda prav te narahlo dodane, čisto drugotne packice lepile, celile narcisistično ovojnico, prav v tej packasti sledi tiste nesrečne hiše je bil skrit tisti "pogled", ki mu je bil zadovoljujoči objekt želje; ta pogled, o katerem si je domišljjal, da ga, ljubiteljski slikar, suvereno obvladuje, ga je že ves čas zalezoval prav iz te suplementarne podrtije.

Od tam je prežal nanj predmet želje, hiša ga je že ves čas gledala — "tkala se ga je" — in prav tja ga zvleče označevalec v obliki božjega prsta, ki si je prav ustrezno izbral vojaško patroljo za svoje orodje, in prav s tega kraja njegove "dvoličnosti", torej — njegove krivde, prav s tega toposa ga zadene tale izjava:

"Pa saj imate pravo rusko ime — kako je mogoče, da pravi Rus deluje proti svoji domovini?"

Ta preprosta opomba dežurnega oficirja zadošča, da se celotno označevalno polje prestrukturira — te preproste besede zadoščajo, da se podrejo opore samozadovoljne samoprevare amaterskega umetnika.

"Prav na kraju, ki ga je bil že zarisal kot packo na svojo sliko, mora dobiti to neizbrisno črno piko, s katero ga institucija ožigosa za svojega.

"Čutil sem se strašno krivega — ta krivda je bila brez dvoma neumestna ..."

Ovojnica, ki jo subjekt lepi s temi svojimi barvnimi packami, ovija neko polje označevalcev; v tem polju, kolikor je zalepljeno, zaceljeno, tj. totalizirano, se subjekt počuti doma — in v tem trenutku mu je kaj malo

mar, da ima tudi neko ime; vsak označevalec s , ki pripada temu polju, že samo s tem pripada tudi subjektu — je njegov lasten označevalec, tako rekoč je njegova last; in vendar — vselej je seveda še "en 'in vendar" — in vendar je v tem polju tudi neki posebni, privilegirani označevalec, tisti, ki privilegirano označuje lástnost lastnega polja označevalcev in ki bi mu zato lahko rekli "signians proprium" in ga bomo zaznamovali s_p . Tako lahko zlobno in svojemu namenu ustrezno rekonstruiramo dvojno hipotezo subjekta nostalgije:

"vsak s je p "; in: "obstaja neki s_p "

— ta s_p se očitno že umešča na kritično mesto, kjer konvergirata intenzija in ekstenzija stare logike.

Iz tega označevalnega polja lahko "drugi", sočlovek, bližnjik ali sogovorec pač povzame sleherni označevalec s : prav ta možnost odpira prostor za dialog. Označevalci, ki si jih sogovorec tako sposodi, preidejo seveda na stran "malega drugega", subjektive zrcalne podobe — toda prav zato tudi *ne zapustijo* polja lástnosti p . Dialog vendar ni mogoč, če se govorca ne ujemata v polju označevalcev.

Sposojeni, po drugem povzeti označevalci se tako vključujejo v polje p' , ki je pač podmnožica polja lástnosti p' . Polje subjektivih označevalcev ima seveda neskončno elementov — in tudi malemu drugemu, ljubeznivemu sogovorniku ne moremo omejevati njegovega povzemanja; podmnožica p' bi bila tedaj, zahvaljujoč lastnosti, ki jo matematika priznava neskončnim množicam, tudi neskončna in ekvipolentna neskončni množici p .

Tisto, kar se v dialogu "dogaja", bi potem lahko mislili kot *dialogično funkcijo*, ki bi bijektivno preslikala množico p na množico p' : to se pravi, da bi bil vsak izmed elementov množice p' slika po enega in samo enega elementa množice p .

Takšna dialogična funkcija bi bila potem za nas *materialna baza* dialoga kot "izmenjave" označevalcev z *malim drugim*, se pravi tistega dialoga, katerega zgled si navsezadnje lahko poiščemo že v kanoničnem pogovoru filozofa s sužnjem — dialoga, katerega manj bleščeče ponazorilo nam daje sodobni šolski aparat v svojem demokratičnem momentu svobodne izmenjave med profesorjem in študentom.

Dialogična funkcija, kakršno tu predlagamo, je hkrati tudi minimalni konceptualni aparat, ki nam še omogoča, da zajamemo narcisistično zadovoljitev, ki jo subjektu prinaša takšna menjava: menjava, ki bi ji tu upravičeno lahko rekli "izmenjava pogledov" — namreč izmenjava pogledov "na" označevalec.

Takšna menjava je seveda recipročna, enakopravna, celo ekvivalentna — a v njej vendarle subjekt vseskoz ostaja gospodar. In sicer subjekt ni "gospodar" tako, da bi se skoz enakopravno menjavo tako ali drugače šele povzepl na gospodovalni položaj — pač pa je, narobe, njegovo gospodarstvo prav pogoj, da do enakopravne, recipročne in vzajemne menjave sploh pride.

Razlika, do katere pridemo, če od množice p odštejemo njeno podmnožico p' , pač ni prazna množica: še

več, po hipotezi subjekta nostalgije moramo celo postaviti, da je v tej množici prav označevalec s_p , da je v njej vsaj ta najbolj lastni označevalec, in ta nam čisto zadostuje.

Tu bi seveda morali nekoliko subtilizirati: ne gre namreč za to, da bi mali drugi ne mogel s_p vključiti v svoj diskurz — pač pa je stvar v tem, da je za tak prehod ta označevalec, in v tem je njegova "lástnost", popolnoma ravnodušen, indiferenten: ne pusti se vpisati na drugo stran dialogične razmejitve. Naj ga mali drugi še tako invocira, vabi in kliče, s_p ostaja trdno pri subjektu. Ta trdna vztrajnost, ta zvestoba, ta inertnost s_p je prav najni pogojev za možnost dialoga.

Dialogična funkcija namreč preslika s_p na neki element s_1 v množico p' ; ker pa je p' podmnožica množice p je element s_1 pač hkrati tudi element p : torej ga dialogična funkcija kot *element množice p* spet preslika v neki element s_2 množice p' . In ta element s_2 spet lahko izkoristi svoj *dvojni vpis* ter se pusti dialogični funkciji kot element množice p preslikati v neki element s_3 množice p' . In tako naprej. Tako se vzpostavi *dialogična veriga*

$$s_p, s_1, s_2, s_3 \dots s_n, s_{n+1} \dots$$

— in v tej verigi lahko prepoznamo značilnosti *števno neskončne množice*: element, ki smo ga mi slikovito zaznamovali s_p , je pač *ničelni* element te množice, s_0 , in s tem popravkom bodo elementi dialogične verige indeksirani z elementi množice *naravnih števil*, ki je seveda najnazornejši zgled števno neskončne množice. Še več: bralec je lahko opazil, da je naš razvoj pač zgolj *kalk* dokaza za izrek "vsaka neskončna množica ima vsaj eno števno neskončno podmnožico", kalk dokaza, ki ga najdete v prvem delu Prijateljstev "Matematičnih struktur".

Da dialog lahko steče, je torej nujno in zadostno, da razpolagamo z nekim elementom s_0 in da določimo neko bijektivno preslikavo, ki opredeljuje množico p' kot polje preslikav elementov množice p .

Vidimo torej, da prav dvojna hipoteza subjekta nostalgije določa same pogoje možnosti za to vrsto dialoga z malim drugim: na eni strani mora biti označevalec s_p "kvalificiran", da lahko v dialogični verigi nastopa kot ničelni označevalec brez dvojnega vpisa — in prav to kvalifikacijo mu podeljuje nostalgična hipoteza, s tem da mu *prepoveduje* možnost dvojnega vpisa; na drugi strani pa mora biti polje preslikav ali "zrcalnih podob" p' umeščeno v notranjost polja p , kar pa tudi ustrezno zagotavlja nostalgična obmejitev polja označevalcev.

— — — — — Institucionalni udar, ki ga naredi dežurni oficir, pravzaprav nič ne spremeni v tej nostalgični konstelaciji: narobe, opre se nanjo in deluje s tem, da izostrí njeno logiko, da zgolj pokaže, kaj je ta notranja logika "sans phrase", da, skratka, materialno bazo plemenitih umetnostnih in melanholično domoljubnih čustev uveljavi v samem "etru" teh afektov.

Institucija se opre preprosto na dejstvo, da so označevalci s_n resda dvojno vpisani, da pa možnost tega dvojnega vpisa nikakor ne implicira, da bi bila meja med p in p' kakorkoli prekoračljiva — narobe, prav neprehodnost te meje, prav ireduktibilnost te črte ločnice je ravno tisto, kar ta dvojni vpis šele omogoča. In to se najbolje vidi prav pri tistem označevalcu, ki tega dvojnega vpisa nima: to, da je s_p "indiferenten", ravnodušen do tega, če ga mali drugi nemara vključi v svoj diskurz, ne pomeni, da bi se ta označevalec kakorkoli svobodno šetal iz p v p' in nazaj, pač pa, prav narobe, pomeni ravno to, da mu je dostop v p' v temelju in brez preklica prepovedan, onemogočen.

Ravnodušnost označevalca s_p ne "izraža" njegove morebitne "svobode", pač pa izvira iz njegove inertnosti, iz nemožnosti, da bi se kakorkoli premaknil.

Prav to neprebojnost meje med p in p' dialog sicer izkorišča, od nje živi — a jo hkrati, prav zato, tudi prikriva. In intervencija dežurnega oficirja, s katero Volčjega človeka opozori na njegovo ime, ta intervencija prav neprekoračljivost te črte ločnice *punktualizira* v ničelnem označevalcu s_p — osredišči jo v njem in ga s tem postavi nelzprosnó pod udar njenega neusmiljenega delovanja.

Eleganca tega institucionalnega udara pa ni le v tem, da zanj dela nekdo drug, namreč prav narcisistična strukturacija označevalcev, pač pa je predvsem v tem, da prav to narcisistično strukturacijo označevalcev institucionalni udar za *nazaj* šele upraviči; ta strukturacija se namreč nekako šele dopolni s tem udarcem — dopolni se pač v trenutku, ko se sesuje. Tako da ni pravilno, če rečemo, da institucija "izkorišča" narcisistične označevalne mehanizme. Narobe je res: institucija deluje strogo v *interesu* narcisistične strukturacije, ta strukturacija brez institucije sploh možna ni: ni možna v najmočnejšem pomenu tega izraza — nobenega logičnega, nobenega materialnega, torej — nikakršnega označevalnega pogoja za narcisizem ni, dokler ga ne lopne institucija.

Zato je tudi narobe, če bi rekli: ko bi totalitarne institucije ne bilo, bi si jo narcisizem moral izmisliti. Res je namreč: narcisizem *si ustvari* totalitarno institucijo, tako zelo, da če narcisizma ni, si ga mora prihodnja totalitarna institucija v ustanavljanju pač "izmisliti".

Namreč: nikakršnega vnaprejšnjega razloga ni, da bi zbirko označevalcev p imeli za kakršnokoli množico. Dragoceni in tako "prisebni" položaj označevalca s_p ni znamenje subjektive lastnosti in njegove legitimne lastnine nad p , pač pa je, narobe, znamenje vse tvegčnosti teh lastniških pretenzij: označevalec s_p zapolni prav tisto praznino, ki neodpravljivo zlija med roboma p in p' , ta označevalec brez dvojnega vpisa je tu prav zato, da prikrije, da obe strani dvojnega vpisovanja nikakor *ne moreta priti skupaj*. S_p je mašilo, lepi ovojnico prav zato, da bi prikriji, da te ovojnice ni mogoče zalepiti.

In kaj pravi ta udarna izjava, ki podere Volčjega človeka? Njena bistvena presupozicija je prav tale: "Imate pravo rusko ime, *torej* ste pravi Rus."

S tem je sankcionirano, da iz "ruskosti" kot lastnosti nekega označevalca že tudi nujno izhaja, da je ta označevalec element neke množice: šele s tem dobi "lastnost" označevalca, ta "ruskost", kreativno moč, da določa neko opredeljivo množico, pač nacionalno množico.

To presupozicijo častnikove izjave lahko uobličimo tudi kot eksistencialno sodbo: obstaja neka množica z , za katero velja, da če ima x lastnost P , potem je ta x element množice z . Ali:

$$\exists z (Px \Rightarrow (x \in z))$$

To pa je popolnoma res: če je namreč lastnost P prav "ruskost" nekega elementa, potem je tudi res, da ima tak element x na razpolago neko zagotovljeno množico, katere element je: namreč neko državo, ki se skoz častnikove besede očitno misli kot država elementov z neko določeno nacionalno značilnostjo, torej kot *nacionalna država*.

Častnikova izjava ničesar ne "ustvarja", tudi izmišlja si nič: ta izjava zgolj *ugotavlja dejstvo*, v tej meri je čisti konstativ.

Glede na državo, za katero gre, je takšna "nacionalna" definicija nemara nekoliko presenetljiva. Toda če upoštevamo čas in kraj izjavljanja, predvsem pa seveda osebek izjavljanja, ki je pooblaščenec prav te države, nas zadeva ne more več presenetiti.

V tem smislu je torej izjava dežurnega oficirja v svojem prvem delu pravi konstativ: konstativ namreč v najbolj naivnem pomenu besede, ker pač v diskurzivnem vesolju obeh govorcev obstaja neka entiteta, neka množica z , katere elementi so označevalci s lastnostjo "ruskosti", in izjava prav to "dejstvo" "ugotavlja".

V svojem drugem delu pa je ta izjava performativ: njena oblika je vprašalna, vendar je to pravzaprav elipsa, saj je vprašalni stavek retorično vprašanje in je torej le podredni stavek iz celotne zveze nadrednega in podrednega stavka, ki se glasi: Vprašujem vas, kako lahko pravi Rus deluje proti svoji domovini." Značilnost tega stavka je, da nanj ni mogoče odgovoriti; ni pa se nanj mogoče odzvati niti s kakršnimkoli "ustreznim" dejanjem: na pragmatični ravni torej ta izjava potisne sogovorca ob zid. Volčji človek ne more sprožiti razprave o svoji "ruskosti", prav tako ne more začeti dokazovati, da "pravi Rus" lahko deluje proti svoji domovini: v *obeh primerih* bi namreč samo praktično potrdil, da je izdajalec in vohun. Edina možna reakcija je, da se strinja, da pravi Rus seveda ne more delovati proti svoji domovini — in v danih razmerah je najboljša oblika strinjanja pač molk.

Qui tacet consentire videtur.

Toda prav za to gre: če se strinja, se pač strinja s semantično presupozicijo oficirjevega stavka, ta pa je: "Pravi Rus ste, pa vseeno delujete proti svoji deželi."

Qui tacet, torej consentire videtur, in odtod naprej gre lahko vsa procedura po najčistejši logiki klasičnega prava.

Volčjemu človeku bi seveda preostalo, da pač tiho prizna upravičenost tega retoričnega vprašanja in se spravi nad njegovo premiso — da torej skuša dokazati, da še ni pravi Rus zgolj zato, ker "nosi" rusko ime. Glede na njegovo osebno zgodovino bi seveda to lahko dokazal, vendar je jasno, da bi se te argumentacije, če mu količkaj gre za njegovo kožo, vsekakor moral raje izogniti: ne bi namreč mogel spodbiti aksiomatične in z realnosti državnega obstoja dokazane teze, da je vsak x , ki je P , zato že nujno element množice z — lahko bi zgolj cepidlačil, da to velja za tiste x , ki so *resnično* P , medtem ko sam spada med one druge x , ki so P samo na videz, ki so torej lažni nosilci te državotvorne lastnosti, skratka, lahko bi zasliševalcu samo pojasnil, da sam spada med tiste problematične elemente, s katerih likvidacijo se množica z sploh šele vzpostavi. — Kar seveda pomeni, da je edini možni zagovor takojšnje priznanje krivde.

Krivde: prav za to gre — — Volčji človek se čuti krivega, hkrati pa ve, da za takšno občutje ni nikakršnega "stvarnega" razloga. Če krivda ni stvarna, pa to seveda še ne pomeni, da bi ne bila realna.

Pravzaprav bi za "stvarnost" krivde objektivno govorila konstativna narava izjave "Pa saj imate pravo rusko ime." Toda vprašanje je, ali je ta "konstativna" oblika res "izvirna" oblika te izjave — ali ni morda le rezultat kake retorične modifikacije. Na to drugo misel nas napeljuje prepričanje, da ima ta stavek vendarle čisto poseben učinek glede na osebo, ki ga izgovarja — ni namreč vseeno, ali to reče "kdorkoli" ali pa uniformirani funkcionar države, za katero je ta lastnost na neki način konstitutivna. Če namreč to lastnost "ugotovi" pooblaščenca oseba — in sicer govorec, ki mu to pooblaščenost, to pravico *priznava* tudi nosilec nesrečnega imena —, ima ta izjava pravzaprav vrednost priznanja, nekakšne avtorizacije:

"Priznavam, da je vaše ime zares rusko."

— torej je ta izjava performativ, in tako jo razume tudi Volčji človek, ki že vnaprej podeljuje sogovornu pooblastilo nad "ruskimi" zadevami — in če je tako, tako pa očitno za oba pristojna razsodnika tudi je, potem izjava dežurnega častnika ni zveza med konstativom in performativom, pač pa povezuje, prav narobe, neki performativ s konstativom, in se v najbolj oluščeni obliki glasi:

"Ugotavljam, da ste krivi. Torej ste krivi."

— — — In tukaj nikakor ne gre za nikakršno govoročevo samovoljo, zakaj Volčji človek niti za trenutek ne podvomi o globoki upravičenosti takega sklepanja: zdi se mu le, da je njegov občutek krivde "deplasiran", torej premaknjen, premeščen, in tak tudi zares je, zakaj njegova krivda ni stvar kakšnih namišljenih psiholoških igrice, pač pa izvira neposredno iz njegovega *dejanja*, iz tiste nesrečne blaženosti, ki jo je občutil ob slikanju, in

izvira iz tistega, kar je temelj njegovemu dejanju — iz njegovega "modusa" subjekta.

Ničelni označevalec, ki smo ga zapisali s_p , "signans proprium", da bi poudarili, kako zelo blizu in kako zelo lasten je subjektu, svojo odličnost črpa iz tega, da mu je dvojni vpis prepovedan. Ta prepoved je, kakor smo videli, nujna, če naj bo sploh možen dialog kot neskončna označevalna veriga, kot število neskončna veriga, stisnjena med dve neskončnosti — med neskončnost subjektovega označevalnega polja p in neskončnost polja njegovih narcisističnih identifikacij p' .

Toda zdaj smo videli, da prav od drugega, od sogovornika prihaja nespodbitna opredelitev, da s_p pripada neki množici, za katero nikakor ne more veljati, da bi bila subjektu lastna množica, da bi bila to množica, kjer je subjekt čisto "pri sebi", čisto "doma". Ali natančneje: ta množica, ki ji pripada s_p je resda, in prav emfatično, subjektova "domača" množica, toda *subjekt nikakor ni gospodar pri sebi doma*.

Institucionalni udar radikalno obrne označevalno konstelacijo — toda ta obrat zgolj pokaže na resnico te konstelacije, na resnico, ki je že ves čas bila tu.

Sam dialog kot "udejanjanje" dvojnega vpisa označevalcev s_n subjektu zapira dostop do s_p : tako da je videti, da bolj ko se dialog odvija, dalj je subjekt od svoje domačije, ki je vendarle ne more doseči drugače kakor prav skoz dialog.

Pokaže se, da s_p radikalno pripada polju velikega Drugega — in subjekt, subjekt je potem resnično nekakšna "Espe, nekakšna pohabljena Wespe" — Wespe, ki ji nekaj nepopravljivo manjka na ravni označevalca. (Ta simptom, da se ni mogel spomniti nemške besede za "oso", je Volčji človek proizvedel med analizo pri Freudu — in ko mu je Freud nekoliko pomagal, je vzkliknil: "Espe, saj to sem vendar jaz, S. P." — to sta bili inicialiji njegovega imena.)

Tako se Volčji človek spet sooči s problemom kastracije prav ob problemu svojega imena — in to tudi laicidno ugotavlja v komentarju za Muriel Gardiner: "bilo je kakor takrat, ko sem imel probleme z nosom in ko sem se zatekel po nasvet k dr. Brunswickovi — samo da sem se takrat bal fizične deformacije, tokrat pa sem se bal moralne deformacije."

Označevalec s_p bi bilo mogoče opredeliti — in tako oprati krivdo — na ravni dialogičnega nihanja med p in p' . Toda prav to je nemogoče, saj je niz označevalcev s_n pritrjen na s_p , iz njega izvira — prav kolikor je s_p izključen iz množice p' . Zatorej te krivde pač ni mogoče zbrisati — kolikor se drži imena, s_p , je nespodbitna prav v polju, kjer bi jo bilo mogoče edinole spodbiti — namreč v polju dialoga.

Bolj ko se subjekt predaja dialogu, v katerem se skuša opravičiti, bolj se oddaljuje od tiste točke, kjer se vprašanje njegove krivde edinole sploh postavlja.

Volčji človek je torej "pečen", kakor se pravi, in res ima vse razloge za svoj nemir in za tesnobo.

Prav zato, ker je krivda, vpisana v označevalcu kot nečem, kar pripada polju Drugega, tako neizbrisna, tako nepopravljiva, lahko "poveljnik" navsezadnje izkaže milost Volčjemu človeku. Ne gre namreč za to, da bi njegovo krivdo kakorkoli izničil, pač pa gre v najbolj krščanskem pomenu za *odpuščanje*: kljub temu, da je subjekt kot govorec nepopravljivo kriv, da se koplje v grehu, mu lahko institucija odpusti. Zveličan bo, tako mu pravi komandant — in pri tem ne govori kot funkcionalar institucije, pač pa kot *človek človeku*. Drugače tudi govoriti ne more: to, da se pogovarjata o slikarstvu in ruski književnosti, o vseh lepih umetnostih in vzvišenih občutjih, je popolnoma nujno, kakor je nujno, da je blaga vest o milosti ustanove izrečena prav na tem istem konverzacijskem nivoju simpatičnih sogovorcev, malih drugih. Iz polja dialoga, iz polja, koder deluje dialogična funkcija, je ničelni označevalec tako in tako nedosegljiv — možen pa je *pobožni komentar*, in prav tak komentar so komandantove besede.

Besede, ki so seveda nesmiselne, toda Volčji človek jim verjame: naposled se upostavi v edino pravo držo,

1 Op. uredn.: Tekst tovariša Rastka — razširjeno verzijo — POSEGA NA SPOMINSKEM KOLOKVIJU Semiotične sekcije dne 21. 12. 1979 — objavljamo v spomin na S. P., ki je umrl na Dunaju leta 1979.

S. P. se je kot mladi ruski aristokrat leta 1910 podvrget analizi pri Freudu; tako se je rodila legendarna figura "volčjega človeka", najpomembnejšega Freudovega analizanda, ki je omogočil razdelavo cele vrste teoretskih vprašanj in konceptov, od znamenite distinkcije *Verdrängung/Verwerfung* tja do samega koncepta "nezavednega koncepta" — prek konceptov ponavljanja, naknadnosti itn. Ob tem S. P. kajpada nikakor ni

zakaj vera je nujni in zadostni pogoj, da subjekt pred institucijo lahko preživi.

Poveljnikove odrešujoče besede so nesmiselne prav zato, ker izničujejo pot, po kateri je edinole do njih mogoče priti. Toda drugače tudi biti ne more: Volčji človek in poveljujoči častnik, ugodna si sobesednika, kakor dve muhi lazita po dialogični verigi, in zdaj na koncu sta spet tam, kjer sta začela: spet tam, in vendarle na drugi strani: zdaj nista več na strani označevalca, resnice, zdaj sta na strani pravilnosti in pomenov: zdaj nista več delegat ustanove in predstavnik ogrožujočega podzemlja: zdaj sta le še človeka, to je tisto, kar navsezadnje edino ostane, dva ponižna slehernika, ki sta skusila ta svet in skrivnost onstranstva, zdaj stojita skupaj, gola, a vendar razumevajoča, pred večnim misterijem stvarstva: zdaj vesta, da so pota Gospodova nedoumljiva in da je božja milost brez dna:

"Institucija bi vas ne bila zajebavala, ko bi bili že vnaprej pripoznali, da vas je vselej že pojebala."

V Ljubljani, 21. 12. 1979

Rastko Močnik

bil "zbolj primer", marveč je revno s svojo dejavnostjo — kot analizand — omogočil naznačene razdelave; zato ima svoje mesto sredi same analitične teorije.

Freudov tekst o Wolfsmannu *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* nahajamo v G. W. 12; dostopnejša izdaja v Studienausgabe VIII, S. Fischer Verlag 1969. Celoten material (Wolfsmannovi spomini na lastno življenje in na Freuda; Freudovo poročilo o analizi ter poročilo Ruth Mack Brunswick o kasnejši analizi; poročilo Muriel Gardiner o Wolfsmannovih poznih letih) je zbran v M. Gardiner, Eed., *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, Penguin 1973.

LOVSKA LATINŠČINA

"Medved kot živalska vrsta pri nas ni več ogrožen. Nasprotno, morda medvede celo premalo odstrelujemo, ker se jih sleherno leto nekaj izseli v alpske predele, celo čez državno mejo".

Obvezno silhueto divjega lovca vidimo v Svetinovem filmskem scenariju Paradiž pod Triglavom vsaj trikrat, kako se tihotapi po meji hoste in jase. Tako je viden in neviden hkrati. A še ko je viden, je viden slabo: s temno hosto v ozadju, pri čemer je tudi sam temen (na tilniku mu rase črn čop, čez glavo si je potegnil črno nogavico). Meja med odprto planjavo in hosto, po kateri se tihotapi, je meja med teritorijem, ki ga oblast kontrolira, in teritorijem, kamor oblast ne seže.

Mogoče je zato, ker so bili predniki današnjih slovenskih lovcev divji lovci, libidinalna investicija v to mračno figuro še intenzivnejša. Figuro, ki jo sicer vsa slovenska folklorna slika v mračnih barvah — torej tudi že takrat, "ko so bili slovenski lovci še divji lovci".

Svetinova "lovška latinščina" je ekskluzivna. In to ne le zato, ker v imenu neke narave mobilizira k preganjanju divjih lovcev, temveč že zato, ker vse lovce že ustanovno razdeli na dva ali tri razrede. V spodnjem so lovci—prostaki, vulgus, ki lovi za v kozico, nedeljski lovci. Sem spadajo tudi divji lovci, če niso konstruirani fantazmatsko. V zgornjem razredu so lovci—"transgresisti", ljudje slabega apetita, ki od lova pričakujejo vse kaj drugega. Ti lovci so filozofi in svečeniki, doktorji "naravnega prava" in etike, prvi vseh umetnikov in subtilni esteti. Med oba razreda je uvrščen še "srednji sloj", t.j. trofejaši. Z razredom prostakov jih družijo zamrl "transgresistični" nagon, z razredom svečnikov pa anoreksija. Kot vmesni sloj pa hkrati zaznamujejo oba razreda. Prav vsak se veseli trofeje, vendar — kakšna razlika v tem, kaj komu trofeja pomeni! Tudi "transgresistični" lovski običaj, da vtakne lovec uplenjeni živali eno zeleno vejico v gobec oziroma kljun, drugo pa namoči v njeno kri in jo sebi zatakne za klobuk, je praktično last vseh. Vendar — kakšna razlika, če ta dogodek opiše nek prostak ali če ga opiše Svetina!

A takoj je treba dodati, da razlika zarezhe tudi v asortimanu plena. Pod puškama Klemena — eminentnega "transgresista" in, se razume, lovskega čuvaja — in Roka — njegovega pripravnika — padeta dve živali: rušavec in golob. Tu je še tretja, ki pa jo zalezujeta, a je Rok—pripravnik v filmu ne ustrelji, saj je v svatovskem perju tako lepa (in seveda tako redka). Divji petelin namreč. Ruševca Rok ves vznemirjen upleni (na srečo pa je star, in ni škode) in s Klemenom opravita dostojen ritual. Lov je tako na enega kot na drugega zahteven, terja priprave, veliko potrpežljivosti in samoodrekanja. Goloba uplenita mimogrede: "Ko lovec

Klemen počiva ob šopu smrek, privro tja golobí. Zibljejo se na vejah in grulijo. Klemen ustrelji in pobere enega. Golob grivar. Pogladi ga po lesketajočem se vratu in reče: "Dober bo za večerjo ...". Golob je kot glinasti golob — šele ko pade na tla, se ugotovi, da je to golob grivar.

Zakaj lovci—"transgresisti"? Razvpit je paradoks, da lovci ubijajo živali zato, ker jih ljubijo. "Celo" Svetinov divji lovec Šklaf goji do svoje žene Katre in vse ostale divjadi naveličano ljubezen, odkar je pravo ljubezen poklonil gamsu gamsov, Tršču. Pomenljivo je, da merijo s cevjo na živali najraje takrat, ko le-te bodisi svatujejo bodisi se pariyo bodisi se samci borijo za samice. Nekateri streljajo, drugi le skrito gledajo ta "zakon narave". "Posebno rada pa se razkriva lovcem", pravi o naravi Svetina, ki tu pa tam priobči kako alegorijo: "Skoraj vsak lovec pa sanjari o svoji življenjski trofeji — velikem gamsu, jelenu in tako dalje. Včasih se zgodi, da nekdo vse življenje samo sanjari o svojem velikem lovu. Če pa ima srečo, mu Diana nakloni uplenitev. Potem doživi čar veličine trofeje, iz katere sije sreča lovcu do konca življenja". Ali pa tale: "Vse je samo odsev energije, ki se pretaka po naših žilah, moči, ki hoče in pravi srcu 'moram', da gre lovec v gozd in na visoko goro, kjer se sprehaja sreča, da si jo ulovi".

Zamislimo si zdaj abruptno srečanje zakonitega in divjega lovca. Srečanje v hosti. Nobenega človeka naokoli, pa vendar lovec ne more vedeti, ali ni v tem ali onem grmu skrito oko "priče". Oko kake divjadi, dovolj zgovorne priče — tako kot to mnogokrat vidimo navidez nedolžno ilustrirano v lovskih šalah. Ne more vedeti, pa vendar v tistem hipu, ko ga fiksira pogled divjega lovca, to predpostavlja. Kako vzdržati in prenesti ta razorožujoči pogled drugega, za katerega predpostavlja, da ve? Pogled dvojnika, njegovega "brata".

Lovec—literat odbije ta pogled na čisti imaginarni ravni. Se pravi: (fantazmatsko) strelja na fantazmo. Da bi se dandanes kdo od njih strmoglavil v reelno, torej s svojo "realno" puško streljal na support te fantazme, o tem nismo obveščeni. Imaginarna evokacija in likvidacija lovčeve tesnobe poji lovsko beletristiko. Svetini se moramo zahvaliti, da je kot pisatelj in mislec tako konsistenten, da nam vse to lepo pokaže. Kar se pri njem imenuje inspiracija, je ta evokacija. Kar se pri njem imenuje volja do moči, je volja do te likvidacije — ne pa notranji zagon, ki ga vleče po "realnih" previsnih stenah. Med lovcom in njegovo "srečo" je vselej divji lovec. Pustimo ga tedaj do besede, vzdolž številnih kadrov, v katerih ima s tem omniprezentnim, a neulovljivim Šklafom — že ime pove, da je "raubšicer", medtem ko nosi njegov oponent prav svetniško, celo papeško ime — še in še opraviti:

"Glej ga hudiča", vzklikne Klemen, 'kaj pa ima ta opraviti tukaj!' Ko se možakar pomoli iz vejvja, vidita sloko postavo s puško v rokah in s črno nogavico na obrazu, pokritega s poklapanim klobukom. Divji lovec napravi samo še nekaj korakov in se nagonsko ozre proti visoki preži na bukvi. Zagleda oba lovca. Prav nič ne pomišlja. Urnih nog zbeži skozi goščavje in jima kmalu izgine izpred oči v visokem gozdu. 'Ustrelil bi mu za pete', pravi Rok. 'To pa ne', odvrne Klemen, 'Ti nje-mu za pete, on pa vate. Kaj veš, kdo je. Nekaj jih imam na sumu. Posebno zdaj jeseni, ko bodo gamsi zbrani v trope, najbrž ne bo miru ...'. "Nogo ima veliko kakor otrbški grob, samo za tri take vem v dolini", meni Klemen, poklekne in izmeri odtis". "Z nasprotne strani, od koder sta prišla lovca, se na meji zadnjega drevja od skale do skale previdno pomika temna postava divjega lovca. Puško ima v rokah in na obrazu črno masko. Izrabil je slabo vreme. Ko divjad pritiska navzdol in ko se lovci zatekajo v koče, bo varen. Gledamo ga, kako si v tropu izbere žival. Poklekne in ustrelil. Kmalu je pri gamsu. Najprej ga zavleče v rušje, da je skrit, potem pa ga iztrebi. Ko se mu v krvavih rokah zasveti nož, ga zagrne svaljek megle." (tu je konec enega kadra). "Na paličici si speče košček gamsovega srca in jeter. Sname masko in hlastno je še napol krvavo meso. Potem si naloži gamsa na ramena in se napoti v pobočje. Hodil dolgo, dolgo in obkrožajo ga vedno enaka debila. Namesto da bi se spuščal, zaide v škraplje, velike skale in potem v zaplate rušja. Z nečloveškim naporom se prebija skozi visokogorsko džunglo in kmalu spozna, da blodil v krogu". "Nekaj časa je vse mirno, potem pa se zgane rušje. Tihotapsko, korak za korakom, prihaja divji lovec na sedlo z druge strani, previdno prihaja na rob. Tedaj mu Rok plane za hrbet in ga zgrabi za nahrbtnik, kjer mu visil gams. Hoče ga podreti. Preden pa plane Klemen s puško v rokah in zavpije: 'Predaj se!' Divji lovec razširi roke, da mu nahrbtnik z gamsom zdrсне z ramen. Z njim vred se Rok zakotali v rušje. Divji lovec plane v Klemena, ga podre in se vrže v strmo korito onkraj grebena. Nekaj strelav odjekne za njim in že se izgubi v rušju in v obrobju gozda pod steno". "Ljudje se tiščijo peči in čakajo, da se poleže rohnenje neba. Vrata s slamo krite hišice na robu gozda se škripaje odpro. Visok, slok mož se ozre proti goram in pazljivo ogleduje okolico. Nikjer ni žive duše". "To je vreme za pravega divjega lovca. Sam bo med gamsi. Tudi drugi divji lovci si ne upajo v poledenele, zares nevarne gore".

Reči, da lovec preganja divjega lovca zato, ker ta krade, je očitno premalo. Saj tudi drugod kradejo, pa vendar ne grejo kar s puško nadnje. A tudi če rečemo, da ga preganja zato, ker oné menda divje, nekontrolirano uživa, se pravi "transgresira", je odgovor prekratek. O tem, kako oné uživa, če sploh uživa, ne more ničesar vedeti. V Šklafovem delovanju ne moremo najti prav nič neobičajnega, če gledamo nanj — ne brez samoprevare sicer — kot "ne-lovci". Bizarnosti so le okoli njega: svaljek megle, ki poskrbi za nazaj, da se je nož zableščal v krvavih rokah, ta insinucija-s-kuliso

Šklafove razlike. Ali pa Šklafova mitična stopala. Ali blodenje v krogu, za katerega pa se pozneje izkaže, da mu botruje megla.

Páraliziran od pogleda divjega lovca lovec predpostavlja, da prvi ve, da ga vsi uradni lovci tretirajo enako, ne glede na narodnostno pripadnost in obliko režima; ve, da se le s tem specialnim tretmajem lahko konstituirajo kot gozdna oblast. Da torej bere njegovo nezavedno željo, kar mu daje vedeti, da je uradni lovec spolno bitje, ne pa brezspolna oblast — kljub temu, da mu je "brat".(1)

Vendar pa Svetinova moč oziroma "volja do moči" ni niti zdaleč tolikšna, kot si jo pripisuje sam. Ta "volja do moči" ni nič drugega kot obupan poskus, vzdržati na previsnih stenah in v neprehodnih hostah označevalca. Nepričakovano naredi Svetina submisivno gesto. Šklafa začne idealizirati. Zadnji stavek iz zgoraj navedenih karakterizacij šklafovske figure že opisuje ta prehod. A videli bomo, da je v ta preobrat že vložen pretkan račun.

Iz tega trenutnega olajšanja vznikne nova oseba Šklaf. Ne pojavi se več pred nami kot fantom tam na robu hoste, temveč se lepo odpravi od doma, v katerem sedita njegova žena Katra in mati. Nič več ni prikrito, da je Šklafova želja istovetna s Klemenovo: on tudi hrepeni po veliki trofeji, on je tudi samohodec, on tudi ima mlade občudovalce, ki bi radi z njim na iniciacijo, on tudi ljubi nevarnost, on tudi pozna triglavsko pogorje kot svoj lastni žep.(2) On tudi ni tak, kot so ostali divji lovci: samo *pravi* divji lovec si upa ob takem vremenu na pot. Deležen je subjektivne drame:

"Rad bi se igral z življenjem, izzival nevarnost, a ni nikoli pomislil, da bi jo utegnil stakniti tudi sam. Zave-rovan v svojo moč ni nikoli razmišljal o koncu". "Dviga se mu v želodcu. V roke in noge ga lomijo krčli. Ptiči ga obletavajo. Čez nebo leti velik, težak oblak in zagrne Triglav. V ostenje leže mračna sivina. Veter piska. V spomin mu pridejo besede njegove mame: 'Vrni se! Umakniti se v pravem času ni sramotno. Kdor ljubi nevarnost, se v njej pogubi ... Ti rogiji me bojo ugonobili ... Morda me ne bodo ... Moram dobiti še tega, in potem ... četudi se nikdar več ne podam v skalovje". "Visi med nebom in zemljo ter ve, da gre njegova pot le naprej, le navzgor in nič več nazaj. Ko pride do gamsa, mu bo odrezal glavo in jo vrgel čez peč. Naj jo pobere Klemen, če hoče ...". "V njem odmeva svarilni glas: — 'Previsoko si stegnil roko — predaleč si šel — nikoli nisi poznal mere — dovolj si mrharil med gamsi — vsaka pesem, če je še tako lepa, se izpoje". "Zagleda gamsa pred seboj. Momiljaje govori: 'Oprostil mi boš, da sem te ubil. Nisem mogel drugače. Morda ni bilo prav, toda kdove, kaj smemo in kaj ne. Pravico sem si vzel sam tudi tam, kjer mi je drugi ne bi dali ...". "Lovec sname klobuk. Šklaf je bil lump, večkrat se je jezil nanj, sedaj pa mu je odpustil. Kdove kaj ga je vodilo, da je moral ubijati? Bil je slab, po svoje pa tudi dober. Kaj ga je gnalo v samotne gore? Zakaj ni mogel živeti kot ljudje v dolini? In zakaj mu je šlo prav za Tršca. E, to je bil plemenjak. Nekaj je bilo, kar ju je

usodno združilo. Kadar se je Šklaf napil, je vedno govoril, da je ta gams namenjen njemu. In tudi to, da ga bodo vzele gore. Zgodilo se je oboje".

Ko pride Šklafu v veliki stiski na pomoč materina beseda, se mu tla označevalca dobesedno zamajejo pod nogami. Življenje se mu "odkrije v pravi luči", ne da bi sicer odkril, kaj je pravzaprav bilo s to imenitno trofejo — ali jo je mati zahtevala ali ne?(3)

Kaj pa medtem počne Klemen? "Lovec Klemen pripleza na kraj, od koder zagleda Šklafa, ko je streljal na gamsa. Izvleče daljnogled in ga ujame v lečah. Vidi, kako se Šklafu tresejo roke in kako je izmučen. Sprva mu pride na misel, da bi ga enostavno pritisnil. Že nameri puško nanj in skuša zavpiti, naj se preda. Toda, premisli se. Ni treba, da bi imel slabo vest. Tu se mora vrniti, če hoče priti živ iz tega skalovja". Ker je njegov daljnogled obenem daljnovid, ujame v leče še nekaj drugega. Klemenu se hitro posveti, da mit o Zlatorogu še velja. Da pa ne bi imel slabe vesti, se postavi na dežurstvo ob "edini možni izhod". Tega izhoda pa — kot lepo izda sam Klemen — na tej strani ni.

Ob tem se ponuja priložnost pripomniti, da sodobni mit ni nekaj, kar bi persistiralo še iz starih časov sem (tako ga dojame tudi Svetina, ko govori o arhetipskih nagonih človeštva, ki vztrajajo v kolektivni podzavesti). Trditi potemtakem, da "paradiž pod Triglavom" idealizira podobo nekega preteklega ali celo izmišljenega sveta in jo kot imaginarno dopolnilo dejanski bedi prinaša v sodobnost, bi bilo vse premalo. Svetinovski mit ni neartikuliran s "sodobnostjo", nasprotno, sam še kako pripomore k artikulaciji tega sodobnega podtriglavskega paradiža, ki je, kot vemo, sinekdoha. Ne dá agirati le Klemenu in Šklafu. Sprva se nam vidi ta paradiž čuden: kakšen paradiž neki, če se v njem dogajajo take tragedije? Drugi razlog je, ki napravi podobo tega paradiža tako bizarno, ne pa ta, da je svetinovski mit nerealen. Namreč ta, da je "divji lovec" potlačeno lovske latinščine. Pokazati bi se dalo njegov učinek sredi lovskega gospodarstva. Tu naj se zadovoljimo z opazko o paradoksalni naravi te ekonomije, ki je, vsaj zdi se tako, prava zlata jama. Seveda je razlog temu že, da je divjad praktično edino samoraslo blago, ki ima povrh še to čudovito lastnost, da načrten "odstrel" marsikdaj stimulatивно učinkuje na njeno razmnoževanje; nekaj drugega pa je, če zakon povrh določi, da opravljajo lovci delo v lovišču brez *mezdne*ga povračila. Označevalna praksa, ki jo zakon utaji, opravi svoje delo na telesu plena — eno se razreže tako, drugo pa drugače.

Šele ko je z "Divjim lovцем" opravljeno, lahko kompetentno intervenira prominentna lovska ideologija ekološkega ravnotežja in lovske etike. Šele tedaj si ekonomski račun, ki je v tej ideologiji na dlani (lovska etika ni nič drugega kot suma pravil gospodarne

poslovanja), zagotovi bazo adekvatnih subjektov. Kar še ni bilo omenjeno, pa je za dresuro lojalnih lovcev verjetno še kako odločilno, je kulpabilizacija lovcev. Že Svetina je v težkem trenutku priznal, kaj ga mori: izzivanje nevarnosti je lahko pogubno. Zato se lovec vestno podreja "zakonom narave" (t.j. pravilo močnejšega in boj za obstanek), kajti ti zakoni so filozofska utemeljitev lovske etike. Svetina je prišel do njih z opazovanjem živali ("živali nikoli ne bodo uničile življenja na planetu"). Naučile so ga, da je tudi lovec le člen v verigi naravnega ravnotežja. Prav tak je kot narava: krut in mil obenem.

V začetku smo rekli: lovec—"transgresist". Nobe-nega dvoma ni, da se Svetina ima za takega. Berimo zdaj te nadomestne tvorbe:

"Človekovo vrnitev k svojemu izhodišču, v naravo, vsebuje tudi lov. Če hočemo projektirati novo in drugačno prihodnost človeštva, se moramo vračati v preteklost. Če hočemo biti ljudje, se bomo morali marsičesa naučiti od živali, kajti živali nikoli ne bodo uničile življenja na planetu". "Lov je v nasprotju s strogimi pravili funkcioniranja industrijske mašinerije. Lov vodi človeka nazaj v izgubljeni paradiž — v naravno stanje." "Sreča, ki jo prinaša lov, je tudi v samoti. Ta je v pravem nasprotju z osamljenostjo modernega človeka". "Vemo za velike lovce samotarje in alpiniste samohodce". V sakralnem diskurzu, podprtem z Jungom in Nietzschejem, indicira v marsikateri "arhetipski" stavek profana nota lovske etike: "Biti lovec pomeni, čutiti z živaljo tako, kot so čutili lovci v kameni dobi, ko jim je pomenilo srečanje z živaljo posebno srečo, saj je bil od živali odvisen njihov obstoj". "Lov zahteva nenehno kondicijo telesa in duha".

Lovska umetnost je najstarejša od vseh umetnosti — že zato je nad sleherno drugo. A to se lahko dokaže tudi s silogizmom: "Narava je lepa. Neskončni vzor je človeku za vse vrste umetnosti ... Le lovцем je dano, da doživijo najtanjše lepote narave". In res, lovci imajo danes celo umetnost: literaturo, skulpturo, fotografijo, muziko, slikarstvo (tu je treba posebej omeniti naivo), film (zgodovina slovenskega filma se je začela s filmoma V kraljestvu Zlatoroga in Triglavске strmine).

V "paradižu pod Triglavom" veljajo le naravni zakoni. Narava pa je mila in kruta. V tej mirni koeksistenci dveh protislovij mirno koeksistirajo še nekatera druga protislovja: rajski dogodki pomladi in poletja (nastopita celo Adam in Eva) s krutimi dogodki jeseni in zime, "naravni" zakoni s civilnimi (Klemen se vsaj dvakrat pregreši proti civilnemu zakonu). Vse to je v raj vračunano, zato ne moremo vprašati: kakšen pa je to raj? — "To je deviški svet Triglavskega parka, kjer se je ustavil čas". "To je svet, kjer dobi človekova bit drugačen pomen, kot v dolini".

Bojan Baskar

1 — Svetina vse to precizno opiše. Ko Šklaf navsezgodaj zmrzuje nad Klemenovo kočo in čaka, da se bo Klemen odpravil na obhod, nakar bo on potem šel v nasprotno smer, reče: "Lenuh ti leni, zakaj ga gospoda plačuje! Da polega v bajti in mene mrazi ... Ne, ti nisi pošten." Impozanten detajl: Šklaf, ki se — kot si lahko mislimo — tokrat odpravlja na svoj veliki lov, čaka, da bo Klemen sam s svojo odločitvijo njemu določil smer. Kar seveda pomeni, da bo Klemen bolj malo izbiral, da bo, ujet v Šklafov pogled, nujno šel v napačno smer, stran od najiminentnejšega gamsa.

2 — A propos: literarni strokovnjak bi po vsej verjetnosti odkril, da Svetina zdaj gleda na Šklafa z očmi slovenskega ljudstva, za katero je znano, da so mu divji lovci bolj pri srcu kot ne — vsej folklori in mitologiji navkljub.

3 — Prava poslastica: narekovaji, ki postavijo materine besede v premi govor, se ne sklenejo zlepa. Tako smo prisiljeni slišati vsaj prvi stavek, ki bi moral biti že Šklafov, še iz materinih premih ust: "Ti roglji me bojo ugonobili".

METEOROLOŠKI ODGOVOR NA VPRAŠANJE RAZLIK V BARVI KOŽE

V pričujočem zapisu *ne bomo napadli* odgovornega urednika "Dela" — glasila SZDL. Mimogrede: že sam naziv "odgovorni urednik", kar je funkcija, ki jo je razvila hierarhija časnikarstva v svoji zgodovini, opozarja na to, da je javno pisanje kulpabilizirajoče. Odgovorni urednik torej predstavlja krivdo *in persona*, kar je tudi pravno urejeno tako, da v skrajnem primeru odgovorni urednik odide za rešetke, čeprav pisanje ostane (če ne drugje, v policijskem arhivu). S tem smo sicer načeli temo, katere razvitju bi odgovarjala analiza institucionalizacije pisanja, ki bi navrgla pozicijo "grešnosti" vsake prakse pisanja itd. Vendar pa nas to v tem okviru zanima samo v tolikšni meri, v kakršni vključuje določeno raven nekakšne *samoumevnosti*, torej vzpostavlja "nedolžno" pisanje, ki se je izognilo padcu v "greh". Del pisanja v dnevnem tisku je že po svoji tematiki zunaj pozornosti vedno potencialno krivega odgovornega urednika.

Mi seveda *ne bomo napadli* odgovornega urednika "Dela". Med po definiciji "nedolžno" pisanje nedvomno sodi levi spodnji kot zadnje strani glasila SZDL, ki je vsak dan naslovljen z "Vremenska napoved meteorološkega zavoda Slovenije" in ima ob desni strani vedno kratko kolono nekakšnega kramljanja, ki je na ta ali oni način povezano z vremenom in meteorologijo. Vemo, da je vreme povezano z zemljepisno širino, vendar pa je vse odkar obstoji pojem geografsko širšega prostora, z zemljepisno širino povezana tudi modificiranost ideološkega polja. V končni instanci v tem ideološkem polju odkrijemo tudi rasizem, ki se v artikuliranem diskurzu racionalnega prosvetljenstva predstavlja kot etnocentrizem. Le-ta je na delu, ne samo v "profani" in "sakralni" ideologiji, ampak tudi v filozofiji, znanosti itd., če ga že ne bi všteli kar v sintetični termin kulture.

V pričujočem zapisu *ne bomo napadli* odgovornega urednika "Dela", ampak bomo skušali opisati dejavnost etnocentrizma, ki je vljudna forma rasizma, kakor se je konkretno pokazala v "Delu" z dne 20. avgusta 1979 v levem spodnjem kotu zadnje strani, ki je prihranjen *a priori* nedolžnemu pisanju. Naslov kratkega "kramljanja" je bil "Zakaj koža različne barve?"

S tem, da bomo citirali nekatere dele tega kvazi-poljudno-znanstvenega-prosvetiteljskega zapisa, seveda *ne bomo napadli* odgovornega urednika "Dela". Anonimni "znanstvenik", za katerega ni povsem jasno, ali je meteorolog ali antropolog na vprašanje razlik v barvi kože odgovarja tako očitno etnocentristično, da sili k večkratnemu branju, ki bralca sčasoma vendarle spomni na to, da žal v slovenskem kulturnem (ali če hočete civilizacijskem) prostoru, ni opaziti simptomov imunosti na rasizem in etnocentrizem. Pa poglejmo kaj pravi anonimni avtor: "*Iz lastne izkušnje vemo*, da na soncu potemnimo: tvori se pigment, ki varuje notranja tkiva pred uničujočim delovanjem ultravijoličnih žarkov. Taka potemnitev je seveda modifikacija, ki ni posebno trajna: če kak mesec ne hodimo na sonce, skoraj popolnoma zbledimo. Pri človeških skupinah, ki so trajno živele v razmerah, ko je bila potrebna zaščita pred sončnim sevanjem, pa se je ta modifikacija "zapolnila" z *dednimi spremembami - mutacijami*, skratka, *postala je dedna*." (podčrtave D. Š.) Tu nas seveda ne zanima "znanstveni" problem razloga razlik v barvi kože, ampak veliko bolj delovanje *te različice* v tej določeni poljudno-znanstveni razlagi, ki se sicer odlikuje tudi z upoštevanjem izkustvenega principa ("*Iz lastne izkušnje vemo* ...). Nanašanje tega principa na problem ras, razkrije tančico, za katero se skriva "nedolžnost" poljudno-znanstvenega diskurza. V označevalni strukturi tega teksta je *zamoččano označeno* baš etnocentrizem (rasizem) namerč tisto kar reprezentirajo n.pr. takšne fraze: črnici so leni, črnici so primitivni in kar je še podobnega zdravorazumskega sranja. Tekst priobčuje in v javnem občilu občuje v danem ideološkem polju z bralci, katerim sklicujoč se na "*lastno izkušnjo*" *pojasnjuje*, da so *spremembe postale dedne*. Pri tem ne daje nikakršnega dokaza, da je sploh kdaj prišlo do mutacije (spremembe), ki so nujne samo v kavzalnem redu, ki temelji na principu "*lastne izkušnje*". Pisec črnecem ne daje nobene možnosti, da ne bi bili "potemnjeni" (degenerirani) belci (kar beri: ljudje) in tudi ne dopušča možnosti, ki bi sicer lahko izhajala iz istega, sicer gotovo znanstveno nezadostnega, izkustvenega principa, na-

mreč, da bi belci lahko bili po svojem "generičnem bistvu" zbledeli črnici.

Iz tega je že razvidno, da *nismo napadli* odgovornega urednika "Dela".

Toda nikakor ni slučajno, da naš Anonimus ne dopušča druge možnosti realizacije svojega visokega znanstvenega principa "lastne izkušnje", kar je razvidno iz zadnjega odstavka obravnavanega zapisa:

"Prav tako so prilagoditve debele ustnice in velike nosnice, ki jih najdemo pri vseh prebivalcih tropskih krajev, čeprav *točen pomen* tega še ni znan." K temu seveda lahko pripišemo, da je že *znan pomen* takšnega reda sklepanja, v katerem poteka projekcija kulture v naravo, da bi se anonimni poljudni znanstveniki v svoji superiorni klimi lahko v družbenih zadevah sklicevali na "naravne" razlike. Pomen "debelih ustnic" in "velikih nosnic", ki je znan tudi našemu Anonimusu je etnocentristična "estetska" konotacija delujoča v družbi, kjer je vladajoči estetski ideal dan v podobah drobnih srčastih ustec in ušpičenih noskov z ozkimi nozdrvmi.

Nič proti odgovornemu uredniku "Dela".

Da etnocentristična kultura ni nekaj povsem tujega slovenskemu kulturnemu prostoru, je razvidno še iz vrste različnih pojavov, od katerih navedimo enega, ki je

dovolj reprezentativen. Že lansko leto ga je registriral Darko Štrajn v eni izmed poletnih številčk tednika "Mladina" v nekem zapisu ob Jazz festivalu v Ljubljani, isti pisec pa je svoj argument ponovil tudi letos. Zgodilo se je namreč, da je bilo trajanje festivala omejeno vsak večer z odpiranjem cestne zapore, kar je sprožalo takšen hrup, da je poslušanje glasbe bilo popolnoma onemogočeno. Štrajn je popolnoma pravilno opazil, da gre za določen kulturni rasizem do "zamorske glasbe", t.j. jaza. V primeru oper ali baletov ni bilo problemov z vzdrževanjem prometne zapore na Aškerčevi.

Problem etnocentrizma je torej očitno prisoten v samem osrčju slovenskega kulturnega prostora. Gotovo je tudi, da nismo zajeli vseh konsekvenc delovanja etnocentrizma in rasizma v centralnem kulturnem prostoru, in da nismo pokazali na tiste pojave, v katerih se kaže podobna diskriminacija. Gre za primere, v katerih so koordinate povsem kulturne brez ponaravljene družbenosti. Naj opozorimo n.pr. samo na odpravo "pop-boom" festivala, ki je bila akt diskriminacije rock-godbe.

Dušanika Škulj

CATHERINE CLEMENT, SIGMUND? OSTAL JE V AVLI HOTELA IBERIA

Med zapletenim in viharnim potekom tbilisijskega shoda, med protislovji med Rusijo in Gruzijo, med zahodnjaki in sovjetskimi predstavniki, med oblastjo in svobodo je v diskurzu naših sovjetskih sogovornikov prišlo do neke vrste problema. Ko so hodili na tribuno, je bilo tako, kot da se je dvignil zid: strogo znanstveni ton, jasna nasprotovanja in večni *Leit-motiv*: psihoanaliza ni znanost, torej nas ne zadeva. In kaj je psihoanaliza? Po želji: mistika, religija, magija, ideologija, politika. Karkoli, nikakor pa ne znanost in še manj medicina, ker očitno ni "znanstvena".

Res pa je, da so zahodnjaki dobro pazili, da o njej niso govorili kot o znanosti: pravzaprav so prehodili šele del poti. Bila je samo ena, toda značilna izjema: Američan Pollock, najuglednejši član ameriške delegacije, je imel majhno pridigo, ki se je od točke do točke ujemala — kakšno naključje — s sovjetsko stranjo, poleg vsega pa še s pridigarškim obnašanjem protestantskega pastora; iz nje se je kot iz odprte knjige dala razbrati usmeritev celotne plasti ameriške psihoanalize. Sicer pa ni nihče od zahodnjakov govoril o znanosti, zato pa so veliko govorili o politiki, praksi, svobodi.

Toda čisto drugače je bilo med odmori v hodnikih. Brž ko ni več šlo za dogajanje na odru, na katerem so si očitno mnogi sovjetski predstavniki prilgrali kariero, delo ali pogosto najosnovnejšo svobodo govora, so začela deževati vprašanja. Govorite nam o tej vaši psihoanalizi, povejte, kako delate, kaj pravite, pripovedujte ...!

Neizmerna radovednost, ki jo je izvrstni angleški psihoanalitik Tom Main med poletom nazaj primerjal z vprašanji, ki bi jih angleški električar postavil sovjetskemu. Izjavil je tudi, da so se sovjetski predstavniki obnašali, kot da jih je razjedal neznanjski nemir: "Smo mar drugačni?" Ali bi tudi nam, tako kot vam, pritekla

kri, če bi nam prerezali žile? Res je, da je za vsem tem tičala neizčrpna želja po spoznavanju in razumevanju, ki je ni mogoče zadovoljiti.

Ni je mogoče zadovoljiti, ker ta presneta ideja o znanosti zapira pot v glave sovjetskih predstavnikov. Postopek, kakršen je psihoanaliza, se ne posreči s tem, da ga razumemo. In poleg vsakršnih političnih zapor, ki jih zdaj sovjetski ljudje sprejemajo z odporom in s težavo, so med njimi in nami razdalje svetlobnih let. Resnično neverjeten epistemološki zaostanek: sovjetska znanost, ki razpolaga z enim samim primitivno preprostim mehanicističnim modelom, se ne more primerjati z našimi svetovi, našimi načini življenja, z našimi terapijami in z zadnjimi dosežki v razvoju zahodne psihiatrije. Za temi na videz nepomembnimi drobnimi dogodki je bil preprosto naslednji zastavek — vprašanje (in to zelo politično vprašanje) o zlorabah psihiatričnih internacij v ZSSR. Ko poslušáš te "znanstvenike", dobro razumeš, zakaj je v imenu "znanstvenih" kriterijev v ZSSR mogoče nasprotnike režima zapreti v blaznico.

Po našem mnenju izvira od tod navdušeno zanimanje za pogovore po hodnikih: kajti zlepa ali zgrda pričajo, da je nekje mera polna, da ta docela represivna eksistenca, ta odsotnost svobode izražanja, objavljanja, kroženja idej ne more zadržati nezadržne volje, da bi zvedeli kaj več. Ob tem smo lahko imeli nenavaden občutek, da smo nenadoma varuhi temeljnih pojmov o svobodi. Tako smo si prizadevali, da bi odgovorili: zgodilo se je namreč, da so vse naše knjige zginile kot v brezdanje žrelo, kakor da bi naše ideje vsesala črna luknja, pa še prepričati se nam ni posrečilo, ali so jih v resnici razumeli ali ne. In tako se je tudi med občinstvom zgodilo nekaj — seveda malo — kar bo mogoče razumeti šele v prihodnosti, in kdo ve, ali bo tako. Jasnó je vsaj nekaj: najpomembnejša drama se ni dogajala na velikem odru, temveč na neštevilnih zasebnih prizoriščih, ki so dala pravi pomen tbilisijskemu shodu.

Op. red.: Objavljamo prevod priložnostnega zapiska Catherine Clement, članice CK KPF, ob mednarodnem psihološkem kongresu na temo "Nezavedno", ki je bil lani v Tbilisiju. Zapi-

sek je bil objavljen v "L'Europeo" št. 43 (25. oktober 1979); prevod Marjana Klasinc.

PARVA ASINARIA

... Tu⁺ teoretska obdelava lahko plodno naveže na družbeno prakso: namreč prav zato, ker tako imenovana družbena praksa v nekaterih privilegiranih momentih spontano proizvaja zglede, ki so v svoji "čistosti", tj., v svojem simplizmu, tj., v svojem idiotizmu tako rekoč "prefabricirani" laboratorijski zglede delovanja ideologij.

Če rečemo "družbena praksa", mislimo seveda praksa razrednega boja.

Samo če rečemo praksa razrednega boja, lahko namreč valoriziramo teoretsko pertinentni, tj., resnično praktični donesek tega, kar sicer deluje/v dolgočasnem topoumju tako imenovane "družbene prakse" kot specifičnega, danes popolnoma očitnega, a seveda tudi delujočega ideološkega pojma.

Praksa razrednega boja nam je nedavno priskrbela tak preprost zglede, ki ustreza našim tukajšnjim uvodnim nameram.

Kakor je znano, je študentska Tribuna očitala Cankarjevi založbi, da je zagrešila "kontrarevolucionarno dejavnje".

Odgovor predstavnikov založbe je bil dvojen:

1. nasuli so prgišče števil, to je, nekaj "objektivnih podatkov", s katerimi so dokazali, da je cena marksističnih teoretskih knjig pač takšna, kakršna je cena marksističnih teoretskih knjig - in da, ker je takšna, očitno pač ni drugačna. Ker ni drugačna, spet očitno drugačna pač biti ne more: zakaj če bi lahko bila drugačna, pač ne bi bila takšna, kakršna je, ampak drugačna.

2. zagrozili so, da bodo prek sodišča tožili Tribuno za kleve-
tanje - ali, kar to pomeni in kakor so se predstavniki založbe ustrez-
no izrazili, zahtevali bodo od Tribune, da pred sodno instanco doka-
že dejstveno resničnost svojih trditev.

----- Vsak pošten levičar z osnovno šolo ve, da sta oba odgo-
vora ideološka odgovora:

ad 1. Sklicevanje na "ekonomska realnost" je tipično ideološko
argumentiranje, ker je sama "ekonomska realnost" z ideološkimi meha-
nizmi posredovana dejanskost.

Če naj takšno "sklicevanje" deluje količkaj legitimno, mora
vsiliti predpostavko o tako rekoč narurni, naravni naravi ekonomskih
razmerij. S tem pa, da to sklicevanje tiho predpostavlja, da so eko-
nomska razmerja tako rekoč naravna razmerja, vsekakor pa da so nespre-
menljiva, jih že s samim tem naturalizira, jih že s samim tem "nare-
di za nespremenljiva".

To je pač argumentacija znane vrste: "dokler so takšna ekonom-
ska razmerja, mi ne moremo nič"; kje je subjekt zgodovinskega spre-
minjanja, ni jasno - jasno pa je, da sta s to izjavo prav že vzpo-
stavljena dva subjekta:

- nemočni subjekt-govorec, ki je zavoljo svoje nemoči seveda
nedolžen;

- in skrivnostni veliki subjekt morebitne spremembe, ki je se-
veda edini dejanski krivec za to, da spremembe ni - a je hkrati v
svoji skrivnostnosti in predvsem v svoji s to izjavo vzpostavljeni
"vsega-mogočnosti" predmet govorčeve pobožne ljubezni.

Ta prvi argument ~~je~~ torej kljub svoji ekonomistični preobleki
in prav zaradi nje pripada stalinističnemu ideološkemu diskurzu -
kolikor namreč predpostavlja neko politično menjavo med "intelektu-
alno" "elito" (malim nedolžnim in nemočnim subjektom, ki ga tu pi-
šemo v narekovajih, da bi poudarili strukturno naravo te opredelitve,

to se pravi, da je njen pomen strogo relacijski, da se vzpostavlja prav s to menjavo - in da predvsem nima prav nikakršne zveze z "inherentno" vsebino členov v tem razmerju, kaj šele z nosilci teh členov) in neko drugo elito, "birokracijo", ki jo prav ta diskurz vzpostavlja v njeni skrivnostni nebuloznosti. (Prav zato je tak diskurz, soit dit en passant, pristen državotvoren diskurz: se pravi diskurz, ki vzpostavlja oblast z dvema bistvenima elementoma: z ljubeznijo in s tem, da to oblast razprši - ni je nikjer drugod kakor v sramežljivih premolkah tega besedovanja.)

ad 2. Poziv k dokazovanju resničnosti izjave pred sodno instanco je ideološki diskurz, kolikor za edini pojem "resničnosti" vzpostavlja tisti pojem, ki pripada pravnemu ideološkemu diskurzu. Ta pojem "resničnosti" je specifičen - in to najprej izrecno poudarja že sam pravni diskurz.

ZATO je/^{ta}dvojna argumentacija ideološka v dvojnem pomenu: ne le, da se sklicuje na neki pojem "resničnosti", ki je že sam ideološki pojem, pač pa ta regionalni pojem, ta pojem, ki se izdeluje v pravnem diskurzu in za katerega že sam ta pravni diskurz dobro ve, da je zgolj regionalen pojem - ta regionalni pojem izvaša ven iz sfere njegove legitimnosti: ta poziv k pravni resnici je celo s stališča pravnega diskurza problematičen, ker je že prestavitev, Verstellung problematike.

In prav isto velja za prvi, za "ekonomistični" argument: celo s stališča ideološkega ekonomskega diskurza je ta argument problematičen, saj je prav tista cena, za katero edinole odgovarja založba, to se pravi, cena založniških uslug (in ne cena papirja, tiskanja itn.) politična cena, to je, cena, ki se ne ravna niti po tistih naturaliziranih ekonomskih zakonitostih.

Dvojni argument založnikov je torej dvojno ideološki:

- a. naturalizira družbeno-zgodovinska razmerja - in to prav njihovo ideološko "interpretacijo" ali, natančneje, posredovanost;
- b. generalizira regionalne ideološke diskurze v univerzalne instance legitimnosti (greši "celo" proti imanentni legitimnosti ekonomskega in pravnega diskurza).

Ta podvojitve je že eden izmed temeljnih ideoloških mehanizmov.

Naturalizacija in generalizacija sta intra-diskurzivna mehanizma, tako rekoč mehanizma sintagmacije ideološkega diskurza.

Toda ta intra-diskurzivna dvojnost, ta dvojnostni zakon ideološke sintagmacije ustreza zgolj istemu formalnemu gibu na paradigmatiki ravni, ki je pri ideologiji hkrati inter-diskurzivna raven.

Namreč: ideologija se, kakor smo videli, lahko sklicuje samo na ideologijo. (Še posebej, kadar misli ali se pretvarja, da se sklicuje na "objektivno" zunaj-diskurzivno "realnost".)

Ideološka argumentacija založnikov samo podvaja druga ideološka diskurza - ekonomski diskurz, juridični diskurz; in podvaja ju na ideološki način, to se pravi, na način, ki ne ustreza niti internim ideološkim normam obeh regionalnih ideoloških diskurzov.

To počne tako, da enote obeh diskurzov iztrga ven iz njihove specifične sintagmacije, se pravi iz procesa njihove specifične diskurzivne produkcije, in jih jemlje za paradigmatike enote, za apriorne, za dane, to je, "nesproducirane", to je, quasi naturalne enote svojega lastnega sintagmatskega členjenja.

Da se ji potem ta isti postopek ponovi na sintagmatski ravni, je zgolj simptom njenega ideološkega inter-diskurzivnega početja. Ta simptom je toliko nujnejši, je toliko bolj izsiljen, kolikor se založniška argumentacija sama misli in sama predstavlja kot legitimistična in realistična pozicija: sama namreč prva greši proti obema ideološkima normama, i proti legitimnosti i proti "realističnosti".

Če je mogoče razpravljati, ali je izjava resnična ali ni resnična, in če je mogoče ali celo treba njeno resničnostno vrednost zunajdiskurzivno preverjati, potem je sámo izjavljanje te izjave vsekakor upravičeno. Lahko, da s preskusom diskvalificiram resničnostno vrednost izjave, toda prav s tem istim gibom legitimiram akt izjavljanja.

In ker izjava "Osel!" ne meri na bio-fizično pojavnost, pač pa je "metafora" za psiho-strukturo - zato s tem, da se potipljem po ušesih, ravno priznam, da sem res osel.

Preverjanje resničnosti dobesednega pomena je tu priznanje resničnosti prenesenega pomena.

Toda naša doslejšnja analiza izjave "Osel!" je implicitno izhajala iz postavke, da je ta izjava sodba.

Le če je sodba, je preverjanje ustrezen odziv na njeno izjavljanje;

toda če je sodba, je kriterij zanjo "referencialen", ker se pač sodba kot izjava izpolni v referencialni razsežnosti.

Torej: izjavo "Osel!" je ustrezno preverjati le, če je sodba; če pa je sodba, potem sam akt preverjanja nanjo kot na sodbo ne more vplivati, sam akt preverjanja nima nikakršne incidence na to, da je sodba.

Sodba je resnična ali neresnična, zato to, da ni resnična, ne spodkoplje njene sodbene narave: narobe, prav potrdi, da je izjava sodba, saj je preverjanje dejanje, ki ga izjava kot sodba, in kolikor je sodba, prav zahteva.

Ker pa nas izkušnja uči - ali vsaj naša podmena, ki smo jo vzeli za izhodišče -, da ima prav akt preverjanja odločilno vzvratno incidenco na našo izjavo, moramo sklepati, da ta izjava ni sodba. Ni sodba prav zato, ker šele s tem, da jo začnem preverjati, postane nekakšna quasi sodba - in me, seveda, lopne po moji oslovski glavi.

Ni sodba seveda iz preprostega razloga, ker je psovka. Psovka pa ne meri na kakšno zunaj-diskurzivno realnost, pač pa je vsa zaprta v intersubjektivno razmerje: naša psovka pravzaprav pomeni:

"Izjavljam, da te imam za osla." - in, kakor bomo še videli:

"s tem, da to izjavljam in kako to izjavljam,
s teboj že tudi ustrezno - oslovsko - ravnam."

Ta izjava ge torej nanaša sama nase - in nanaša se na "dejanje", ki ga pomeni, tako da je to dejanje z izjavljanjem izjave že tudi izvršeno: izjava "Osel!" je torej neke vrste performativ - vendar s to posebnostjo, da je prav konstitutivni element performativa, to je, beseda "izjavljam", v sami izjavi izpuščen. Ta opustitev prav vzpostavlja dvoumnost te izjave, ki je po jezikoslovni ortodoksiji pravzaprav ne bi smeli šteti za performativ. Vendar je prav v tej ambivalenci tudi moč njenega "ideološkega" učinkovanja.

Izpolnitev dejanja, ki ga tako "prinaša" ta izjava, je v tem, da se modificira intersubjektivno razmerje - ali celo, da se vzpostavi neko čisto specifično ("psovalno") razmerje med subjektoma, ki "komunicirata".

Ker pa je torej pragmatična raven tista, na kateri psovka prvenstveno deluje in kjer se izpolni, je jasno, da jo bo prav pragmatični odziv tudi valoriziral.

Če se torej ob izjavi "Osel!" primem za ušesa, s tem nočem preveriti, ali se nemara nisem kot osel rodil, pač pa se skušam prepričati, ali ni mogoče posledica ~~ke~~ psovke ta, da so mi zrasla oslovska ušesa.

Izjavo "Osel!" smo analizirali zato, da bi si olajšali analizo neke druge leksikalizacije te iste "forme"

- namreč njeno leksikalizacijo s "Kontrarevolucionar!".

To izjavo imamo lahko za značilno ideološko izjavo, to je, za izjavo v ideološkem boju, iz preprostega razloga, ker se predstavlja za sodbo, v resnici pa ni nič drugega kot psovka.

In v tem je tudi mehanizem njenega ideološkega učinka.

Če mi nekdo reče "Osel!", jaz pa odgovorim na dva načina:

1. rečem: "Nisem osel po svoji volji, ampak zaradi ekonomskih zakonitosti."

2. tečem na sodišče, da mi izda potrdilo, da nimam oslovskih ušes -

- potem pač še radikalneje kakor s potipom izvršim prav isto valorizacijo te izjave.

Kaj pa, če namesto asinarne paradigme stoji protiprekucijska?

Brž ko to izjavo, ki mi očita, da se bojujem proti razvratu, razumem kot sodbo, se pravi, brž ko jo vzamem kot izjavo, ki izsiljuje preverjanje resničnosti, sem jo že priznal za izjavo, katere izjavljanje je upravičeno, ker je pač izjavljanje sodbe, ta pa je lahko resnična ali neresnična.

Če pa tej izjavi priznam, da je njeno izjavljanje upravičeno, sem ji že priznal vse, kar sama zase zahteva kot psovka.

Šaj, kot rečeno, pri psovki ni važna resničnostna vrednost, pač pa je pomembno le, ali je njeno izjavljanje upravičeno. Zakaj glede na to, da se psovka izpolni in legitimira v izjavljanju, že s samim izjavljanjem - še posebej, kolikor ^{mu} ~~ga~~ priznamo, da je upravičeno, postaja resnična.

Prizadevanje, da bi našli dokaz, da izjava "Kontrarevolucionar!" ni resnična kot sodba, je hkrati že tudi priznanje, da je upravičena kot psovka. Na tem, mimogrede rečeno, temelji prav dialektika stalinističnih procesov.

Glede na to, da pa tu nimamo opraviti s sodnim kontekstom, pač pa z nedolžnim kontekstom idejnega boja v kultur-politični sferi, to se pravi, glede na specifično naddeterminiranost našega xxi zglada, lahko manj zafrustrirano raziskujemo naprej ideološke mehanizme in rečemo: ISTI mehanizem, ki so ga prej (v argumentaciji založnikov) skušali uporabiti proti levičarjem, se tu obrne v njihov prid.

In glede na posebno dialektiko psovanja je pač jasno, da če se levičarjem posreči, da se ob pravem času izmaknejo ix dialogu, potem lahko pride do nekega posebnega ideološkega učinka - do subjektivacije neke posebne pozicije v razrednem boju.

----- Kako namreč deluje psovalna izjava kot ideološka izjava?

Kot ideološka izjava je interpelacija. Torej se obrača na neki subjekt, ki ga prav s tem naslavljanjem vzpostavlja: ko se posameznik interpelaciji odzove, je že vzpostavljen kot ta subjekt, na katerega se interpelacija obrača. (Prav ta mehanizem smo že opazili pri ideološki ix argumentaciji založnikov - ki vzpostavlja dva subjekta: malega in velikega.)

Razredni boj kot družbeno konstitutivni boj v družbi ves čas poteka. Ker pa koncepti ne hodijo po cesti, tudi razrednih pozicij ne srečujemo v radosti vsakdanjika. Pač pa se lahko prikažejo, lahko empirično "nastopijo" nosilci razrednih pozicij. "Nastop" nosilca razredne pozicije pa je lahko le učinek ideološkega, to je, razrednega diskurza. Tako se "prevzem" razredne pozicije dogaja prav s tem, da individuum prevzame neko v diskurz že vnaprej vpisano pozicijo - s tem, da se individuum v diskurzu subjektivira. Naš zglede nam to odlično ponazarja.

Učinek ideološke interpelacije, ki jo obravnavamo, je bil prav ta, da se je subjektiviral nosilec neke določene nadomestniške pozicije, to se pravi, da se je "subjektivno javil" nosilec sodobnega anti-teoricizma.

Ta ~~konkretni~~ učinek je prav rezultat križanja dveh ideoloških diskurzov - in je kot diskurzivni učinek relativno ireduktibilen (ali, natančneje: odpravi, zatre ga lahko edinole kak nasproten diskurzivni učinek) ravno zato, ker ga sama mistifikacija proizvaja: prav s tem, da se opravičujem, prevzemam pozicijo, ki mi jo očitek nalaga.

+ +

Profesor dr. Janko Kos je v razpravi opozoril, da lahko morebitno psovko "Osel!" najbolje zavrnem prav s tem, da se, pristno začuden in zavzet, začnem otipavati po ušesih. Njegova teza, da je tisto, kar sem sam razglasil za najslabši možni odgovor, vendarle lahko tudi najboljša strategija, je vsekakor vredna nadaljnjega premisleka, še posebej ker nam tak preudarek lahko nekoliko podrobneje pojasni delovanje psovalnega mehanizma.

Najprej se moramo pomuditi ob "performativnem" delovanju psovke. V znanem spisu "Analitična filozofija in govorica" E. Benveniste zavrača Austinovo stališče, da bi beseda "pes" lahko v ustreznem kontekstu že sama delovala kot performativ, ker naj bi izvrševala isto govorno dejanje kot izjava "Opozarjam vas, da vas bo pes napadel" (cf. Problèmes de linguistique générale, I, str. 275). Po Benvenistu je klic ali napis

"Pes!"

jezikovni signal, torej ni niti sporočilo in seveda še manj performativ. Benvenistovo merilo za to razlikovanje je za nas pomembno in je v tem, da lahko sleherni "ikonični" ali lingvistični signal opravlja to funkcijo opozorila: besedo "pes" lahko enakovredno nadomesti napis "Hud pes" ali celo podoba režeče pasje glave, ne da bi se subjekt izjavljanja kakorkoli vpisal v samo opozorilo - ne da bi torej sploh bili dani pogoji, da izjavljanje izjave koincidira z dejanjem, ki ga izjava pomeni.

Izjava "Pes!" ali katerokoli enakovredno opozorilo je torej znak v konceptualnem pomenu te besede, to se pravi, stvar, ki za nekoga nekaj pomeni, to se pravi, stvar, ki nekaj predstavlja, zastopa za neki subjekt.

Prav to, da "nekaj predstavlja ali ~~zastopa~~ zastopa za neki subjekt", nas opozarja, da je pogoj za možnost takšnega opozorila prav v tem, da sta subjekta, med katerima opozorilo deluje, iz njega že vnaprej izključena, in da torej ni nikakršnega stika med procesom izjavljanja in samo izjavo: znak z režečo pasjo glavo deluje kakor prometni znak, to se pravi, da je razmerje med izjavljanjem in izjavo apriorno urejeno tako, da sta si procesa zunanja - in sleherni "stik" med njima lahko na opozorilo deluje samo negativno, to se pravi tako, da mu zmanjšuje ali celo ~~vzame~~ odvzame vrednost opozorila. V prometni znak se postavljaavec znakov vpiše, denimo, tako, da znak postavi na nepriimeren kraj, ali da ga ne obnavlja itn. - in le v tem primeru, to se pravi, negativno, ga naslovljenec sploh lahko opazi (in ga morebiti nagradi s kakšnim ustreznim vzklikom).

Narobe pa nikakor ne bi delovalo kot psovka, če bi svojemu sogovorniku mahal pred očmi s podobo dolgouhega osla: dodati bi moral vsaj še komentar "To si ti." - ali, še boljše, reči bi moral: "Po mojem mnenju si tole ti." Toda v tem primeru bi podoba osla delovala kot ~~stvar~~ zastopnik besede "osel" iz slovarja najinega občevalnega jezika;

pa celo tako ne bi delovala na način znaka, saj bi ne pomenila "ideje
osla", kakor deluje ~~znak~~ v klasični jezikoslovni opredelitvi. Ta podoba, ki zastopa besedo, in torej tudi ta beseda iz slovarja bi "pomenili", bi zastopali razmerje, ki ga prav s tem gibom vzpostavljam med osebkoma komunikacije: zastopali bi torej mene, ki držim to podobo v roki ali ki maham s to besedo na jeziku, zastopali bi torej držalca podobe, kolikor je vpet v intersubjektivno razmerje - zastopali bi držo držalca. To pa pomeni, da bi ne delovali kot znak, pač pa kot označevalec, ki zastopa subjekt ~~xx~~ za neki drugi označevalec.

S psovko smo torej neizbežno v prostoru intersubjektivnosti - in s tem v polju označevalca.

Medtem ko je po Benvenistu merilo za neperformativno delovanje opozorila njegova prevedljivost v sleherni znakovni (lahko tudi "ikon-ski" po nomenklaturi, ki si jo Benveniste sposoja pri Peirceu: toda za nas je tu ta razloček razmeroma drugoten, saj hočemo poudariti predvsem temeljno razloko znak/označevalec)sistem, pa psovke ni mogoče prevesti ven iz polja označevalca, to se pravi, ni je mogoče prepeljati ven iz prostora intersubjektivnosti - ne glede na "vrsto" označevalcev (podoba, beseda, gib...), ki tu delujejo.

Lahko gremo še počasneje in obnovimo celotni niz "opozorilo - sporočilo - psovka". Če carju Trajanu zavpijem "Osel!", je lahko to v tem imperatorskem kontekstu samo opozorilo, da ga utegne brcniti imenovana žival; če temu oslouhcu iz pravljice njegov osebni zdravnik podrži ogledalo pred obrazom, je to sporočilo o dejanskem stanju, glede na to, da je vključeno v kontekst znanstvenega diskurza, iz katerega je subjekt izjavljanja, to je, zdravnik, abstrahiran; pri samem Trajanu utegne to povzročiti določen psihični odziv, kolikor obraz v ogledalu deluje kot označevalec, ki ~~zzzz~~ zastopa subjekt - to je, Trajana samega - za drugi označevalec, to je, za Trajanov ideal-Ich; če se pa, novodobni svobodomislec, ustopim pred impera-

torja, rekoč: "Ave Caesar, asinum te puto." - je to pač laesio maie-
statis, saj se v ta označevalec vpisujem kot subjekt za drugi označe-
valec, za cesarsko veličanstvo, ki mu je ušesato Trajanovo telo le
naključni fiziološki nosilec - in to zgovorno kaže prva oseba "perfor-
mativa" puto.

Ta mitološki zgled smo si izbrali iz tega posebnega razloga,
ker v njem psovka ostaja psovka ne glede na problematiko "dobesednega
in prenesenega pomena": ne glede na to, da so carju Trajanu nemara res
porasla oslovska ušesa, je izjava "asinum te puto" žaljivka, ker de-
luje intersubjektivno, to je, ne deluje kot sodba, in napada - ne
konkretno stvarno stanje, ne empirijo - pač pa idejo same cesarosti,
za katero je fiziološka opora pač irelevantna, kar je dovolj znano
iz Hegla in iz Marxovih polemičnih pripomb.

Sklep, ki ga hočemo poudariti, je ta, da je označevalec indife-
renten za razloček med dobesednim in prenesenim pomenom - in da je
prav v tem materialna podlaga za dejstvo, na katero je opozoril profe-
sor Kos, da namreč lahko pri psovki protislovno deluje poskus, da bi
za nazaj vpeljali distinkcijo med pravim in metaforičnim pomenom.

Zadržimo se še za trenutek pri Trajanu. Kakor cesar Janez pravi
Martinu Krpanu: "Kaj bi ljubo zdravje, če pa drugo vse narobe gre",
tako bi lahko car Trajan obrnil argumentacijo in rekel: "Pusti moja
ušesa, glavno je, da sem osvojil Dacijo in do največjega obsega razši-
ril meje imperija, zakaj, dragi moj, poslej nihče več ne bo melior
Traiano." To bi bila cesarska gesta.

To bi bila prav tista gesta, ki nam jo je pokazal profesor Kos:
če se mi namreč posreči, da izjavo "Osel!" zadržim na ravni dobesedne-
ga pomena, ji odbijem žaljivo ost. Še več: to ost obrnem proti psoval-
cu, ki mu prepuščam plebejsko opravilo, da se ukvarja z znaki in nji-
hovo adekvatnostjo, medtem ko se ta problematika pač ne tiče aristo-
kratstva označevalca.

Svojo argumentacijo lahko potemtakem ~~xxx~~ popeljemo v dve komple-
mentarni smeri:

1. Performativno delovanje izjave se ne meni za razloček med
dobesednostjo in prenesenostjo pomena. Gib, ki vpeljuje dobesedni
pomen izjave, je torej prav toliko ustrezen, kolikor je lahko neustre-
zen. Zato ~~ima~~ lahko tudi protifilovno deluje: če bo neustrezen, če se
mu bo torej posrečilo, da za nazaj vpelje v izjavo razločevanje med
prvim pomenom besede in njenim metaforičnim pomenom, bo že zgolj s
tem "zablokiral", onemogočil performativno delovanje izjave - torej
jo bo kot psovko osmešil; če pa bo gib ustrezen, potem bo psovko
potrdil, pokazal bo namreč, da sem celo tako neumen, da ne razumem
performativnega delovanja izjave, in da torej zaslužim tisto, v kar
me ta izjava preobraža, da sem torej tudi vreden tega žaljivega ravna-
nja.

Kje pa bo merilo za to ustreznost ali neustreznost? - Če perfor-
mativ:

"Razglašam te za osla."

- kar bi bila krepka oblika za "imam te za osla" izrazim specifično
žaljivo, mu dodam še to razsežnost, da s samim načinom izjavljanja in
s posebno obliko, ki jo dajem izjavi, s teboj že po oslovsko rav-
nam. To pragmatično predpostavko, ki jo s psovko vsilim, lahko ogovor-
jenec spodbije prav s tem, da se na izjavo odzove poudarjeno intelek-
tualno, da se s pristnim scientističnim zanimanjem, s pravo epistemo-
loško radovednostjo loti raziskovanja ustreznosti izjave. S tem se
hkrati izmakne pragmatični predpostavki, ki zdaj pade v prazno, in
performativ degradira nazaj v sodbo. Toda le s pogojem, da valotizira
proces preverjanja, ne pa njegov rezultat.

Zakaj če z živčnim gibom pohitim k rezultatu dejstvene presoje
o veljavnosti sodbe, s tem zgolj potrdim predpostavko, ki mi jo izja-
va vsiljuje: če namreč ne velja v dobesednem pomenu, potem velja v

metaforičnem pomenu. S tem sem nasprotniku prepustil prvo točko. - Toda če izjava velja le v prenesenem pomenu, kako jo je bilo sploh mogoče, četudi le za trenutek, razumeti dobesedno? Le s pogojem, da je izjava za ta razloček ravnodušna: indiferentna pa zares je, prav zato ker je psovka. S tem sem nasprotniku priznal vse, kar ^{za} svojo izjavo zahteva.

2. Prav to je že druga možna smer argumentacije. Pri psovkah iz zoološke nomenklature je vnaprej jasno, da delujejo na metaforični ravni. Njihov dobesedni pomen je prazen, in prek metafore izjava prehaja iz konstativa v performativ. Če mi jo uspe zadržati na dobesedni ravni, ji s tem zaprem dostop do performativnosti; če jo sprejemem kot performativ, in jo šele potem popeljem nazaj v dobesednost, pa sem resnično "osel".

Položaj je na videz drugačen pri žaljivkah, ki takšnega razlikovanja ne omogočajo - tak je bil tudi primer, ki smo ga vpeljali prav z oslovskim zgledom. Toda v olajšanje govorcev Cankarjeve založbe moramo reči, da so prav zato psovke te druge vrste manj "krepke". Če je namreč pri metaforičnih psovkah mogoče reči: "Res nisi osel v dobesednem pomenu, zato pa si v prenesenem pomenu tem bolj oslovski.", ta legitimacija pri dobesednem psovanju odpade. V tem bi nemara lahko iskali tudi razlog, zakaj naravni govorec daje prednost metaforam: te je namreč veliko teže spodbiti - ker ne delujejo na dobesedni ravni, jih je težje degradirati v (neustrezne) sodbe. Prav kolikor so žaljivke metafore, je namreč že na sodbeni ravni vanje vpisana tista subjektivnost izjavljavca, ki je prav eden izmed konstituentov performativa. Bržkone pa velja tudi narobe: ker so tudi "dobesedne" žaljivke ireduktibilno zaznamovane s to subjektivnostjo, nujno delujejo - če že ne preneseno, pa vsaj premaknjeno.

Rastko Močnik

⁺ Spis je uvodni odlomek iz predavanja "Pripombe k vprašanju ideologije" na filozofskem društvu.

RAZPRAVE

bodo v prihodnjih številkah objavile:

Prispevki k historičnemu materializmu

Gramsci in vprašanje hegemonije in dominacije

Dieu et mon droit: o teologičnosti pravnega diskurza

Odločilnik (kako brati 18. brumaire)

Prispevki k teoriji označevalca

Nemo me impune lacessit

Toponimije

Politični teksti

Eno se cepi v dvoje

Logika skozi psihoanalizo

Lalangue : jejezik

sit venia verbo

Prispevki h konceptualizaciji zgodovine umetnosti in literature

Subjekt pred sliko (nadaljevanje in konec)

Ali je pojem "umetnosti" lahko koncept zgodovinskega materializma?

Posebej opozarjamo na novo rubriko Velika dela svetovne umetnosti v luči materialistične teorije, ki bo na vsakomur dostopen, a teoretično strog način osvetlila med drugimi tele umetnine: Mozart - Don Giovanni; Courbet - Umetnikov atelje...; Cankar-Vipotnik - Šimen Sirotnik; Prešeren - Sonetje ; Pankrti - Dolgcajt; Brecht - Massnahme.

