



**ZVONKO ČOH,  
AKADEMSKI SLIKAR**

# Poččkati vse, brez milosti



OSKARJEVEC  
PAOLO SORRENTINO

»Self made man«

TRŽAŠKA RIŽARNA,  
REPORTAŽA

Nekoč taborišče,  
danes muzej

KEITH  
RICHARDS

Mojster  
momljanja

KNJIGA O  
FRANCETU BUČARJU

Ni sklepal gnilih  
kompromisov

KATJA PERAT,  
KOLUMNA

Zibelka  
civilizacije



PREIDITE K BISTVU Z MOBILNO APLIKACIJO DELO EKSPRES.

DVAKRAT  
DNEVNO,  
OB 6. IN 18. URI

Delo d.o.o., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, 591878

## BI RADI UJELI SVEŽE NOVICE?

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

NALOŽITE APLIKACIJO IN PREBERITE PRVIH 10 NOVIC BREZPLAČNO.  
NAROČITE SE ZA SAMO 1,99 EUR NA MESEC\* ALI IZKORISTITE  
POSEBNO PROMOCIJSKO CENO ZA LETNI DOSTOP ZA SAMO 15 EUR\*\*.

VEČ INFORMACIJ IN NAROČILA: [WWW.DELO.SI/EKSPRES](http://WWW.DELO.SI/EKSPRES)

DELO E»»I SPRES

\* Naročniki digitalnega paketa Delo, ki so naročeni mesec dni ali več, imajo Delo Ekspres že vključen v svoj paket.  
\*\* Letni dostop po promocijski ceni 15 EUR za nakup do 31. 12. 2015.



## 4-5 DOM IN SVET

## 6 RETROVIZOR

## »SELF MADE MAN«

Z oskarjem nagradjeni italijanski filmski režiser Paolo Sorrentino pravi, da nima veliko povedati, ne sicer ne v svojih filmih, nemara samo eno ali dve stvari. Zaupal ju je **Patriciji Maličev**.



## DEJANJE

## 10 OBLIKOVALCI VIDIMO STVARI, KI JIH DRUGI NE

Kioski slovenskega oblikovalca Saše J. Mächtiga so s svojo specifično zaobljeno obliko več desetletij označevali in povezovali ulični prostor vzhodnoevropskih mest, model K67 pa je sprejet tudi v zbirko newyorškega muzeja za sodobno umetnost (MoMA). Z ustvarjalcem se je pogovarjala **Janja Brodar**.

## 12 POČEČKTATI VSE, BREZ MILOSTI

Vse do kulturnega praznika bo v Mestni galeriji Ljubljana razstavljal akademski slikar Zvonko Čoh, ki je najbolj znan po ilustracijah za otroke in po risankah, ki jih je snoval v tandemu z Milanom Eričem. Tokrat se s štirimi sklopi novejših (in izbranih) del vrača na klasična slikarska pota. Zakaj, razloži **Žigi Valetiču**.

## 15 BESEDA

**DIJANA MATKOVIČ**: Ne skrbite glede sreče

## 16 REPORTAŽA

## TRAKTAT O LUŠČENJU RIŽA IN OSTALE BANALNOSTI



Vreme je bilo obisku Rižarne zelo naklonjeno: žaloben, temačen zimski dan, v katerem niso mogle zasijati niti najsvetlejše barve; vse je obdajala koprena sivine. Če bi se nebo nad Tržaškim zalivom pokazalo v svoji najbolj optimistični azurni različici, piše **Agata Tomažič**, bi bila krepko v zadregi. Veselega srca in razposajenih misli se vendar ne spodobi vstopati na kraje tragičnih dogodkov, kakršno je edino taborišče s kremacijsko pečjo na italijanskem ozemlju.

## 20 DIALOGI

## GLEDALIŠKE PERSPEKTIVE

**Zala Dobovšek** se je pogovarja z dvema mladima gledališkima režiserjema. Eva Nina Lampič in Marko Čeh razkrijeta, zakaj obstajajo razlogi, da sodita med bolj perspektivne v svoji generaciji.

## RADAR

## 22 BLUES V TREH MINUTAH

Za blues velja podobno kot za druge glasbene umetnosti v zadnjih sto letih: povezan je bil s tehnologijo in poslom. Brez tega in brez upoštevanja družbenega konteksta, je prepričan **Ičo Vidmar**, težko razumemo formiranje bluesa kot popularne glasbene oblike.

## 23 MOJSTER MOMLJANJA

Keith Richards je pred kratkim izdal tretji samostojni studijski album. Po *Talk Is Cheap* (1988) in *Main Offender* (1992) nas tokrat nagovarja s *Crosseyed Heart*. Slednjega je poslušal in se o njem razpisal **Matej Krajnc**.

## 24 GLASBENIKI Z VELIKO ZAČETNICO

V zgornjo definicijo spadajo vsi tisti, ki jim je letos uspelo ustvariti ustvarjalni presežek. Ta jih bo na različnih medijih za reprodukcijo zvoka obdržal ne samo v tem, pač pa tudi v prihodnjih letih. Na spisek jih je uvrstil **Miroslav Akrapovič**.

## 26 NE POPCORN, VIZIONARSKO DELO

Ne zgodi se prav pogosto, da bi hollywoodskemu spektaklu ob njegovem prihodu v kinodvorane namenili toliko pozornosti. Toda *Vojna zvezd*, zatrjuje **Denis Valič**, pravzaprav nikoli ni bila zgolj eden izmed t. i. blockbusterjev, ampak bistveno več.

## 28 OD PIJANEGA ZAJCA DO LOMMA

**Iztok Sitar** se tokrat spopada s kar dvema, po njegovem mnenju vrhunskima stripovskima entitetama. Prva je *Pijani zajec* Davida Krančana, druga pa *Lomma* Tomaža Lavriča.

## 30 PAPIRNATO BOGASTVO

V Bežigradski galeriji 1 je na ogled že 21. razstava iz cikla predstavitev različnih aspektov vizualne poezije, ki tam potekajo že vrsto let. Tokratna razstava, ugotavlja **Vladimir P. Štefanec**, se osredotoča na različne publikacije, ne priča pa le o tem svojskem literarno-likovnem pojavu, ampak tudi o konsistentnosti programa galerije.

## 31 TELO V ŽARIŠČU USTVARJANJA

Videoumetnica in režiserka Nataša Prosenč Stearns živi in ustvarja v ZDA, a še vedno vsako leto razstavlja tudi v slovenskih galerijah. Na svojevrsten način briše mejo med abstraktnim in konkretnim ter preizkuša ustaljene zakonitosti žanrov. Kako to počne, je izdala **Vesni Teržan**.

## 32 SVOBODA V MEHURČKU

V Centru za sodobno umetnost Dox v Pragi je do 25. januarja 2016 na ogled razstava *Krasni novi svet*, ki se posveča posamezniku v sodobni družbi, hkrati pa nam zastavlja vrsto vprašanj o vplivih družbenega nadziranja, množičnega potrošništva in medijske industrije na človeka. »S terena« poroča **Veronika Sorokin**.



## 33 NI SKLEPAL GNILIH KOMPROMISOV

Pičla dva meseca po slovesu Franceta Bučarja je Ali Žerdin z žurnalistično objektivnostjo, izkušnjami iz prve roke in literarno žilico unikatno osvetlil človeka, ki je pomagal sprožiti in usmerjati legalno ter legitimno družbenopolitično reakcijo z zgodovinskim državotvornim rezultatom. Knjigo je prebral **Marko Pavliha**.

## 34 PRIVLAČNO OŽIVLJENI KNEZOŠKOF

Pri Celjski Mohorjevi družbi so izdali dnevniške zapiske ljubljanskega knezoškofa Antona Bonaventure Jegliča. Ti so, je prepričan **Aleš Maver**, eden temeljnih virov za slovensko zgodovino prvih desetletij 20. stoletja.

## 35 ŽIVLJENJE POD OKUPACIJO

Če bi iskali elokventnega, pronicljivega, angažiranega kronista kompleksnega dogajanja na zasedenih palestinskih ozemljih, je Raja Shehadeh prava izbira. **Gregor Inkret** pozna razloge.

## 36 REPORTAŽA

## KAM HODIJO UMIRAT HEROJI

Vsaka šola je imela svojega. Nekje v bližini, na koncu ulice, tako je bilo najbolj praktično, saj šolarjev ob praznikih ni bilo treba gnati daleč. Tam je bila kratka komemoracija z recitiranjem in prižiganjem svečk, potem je bilo prosto. Govor je seveda o spomenikih padlim žrtvam narodnoosvobodilnega boja. Kako nanje gledamo danes, piše **Agata Tomažič**.

## 38 KRITIKA

**KNJIGA**: John Williams: Stoner (Tanja Petrič)

**KNJIGA**: Anja Mugerli: Zeleni fotelj (Ana Geršak)

**KNJIGA**: Jurij Hudolin: Prištinski dnevnik (Veronika Šoster)

## 40 PERSPEKTIVE

**KATJA PERAT**: Zibelka civilizacije



## NASLOVNICA

Akademski slikar Zvonko Čoh pred enim od svojih platen, ki so vse do kulturnega praznika na ogled v Mestni galeriji Ljubljana. (foto Jože Suhadolnik)

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 6, številka 23-24

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

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

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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



## Bogata dediščina Bohemian Rhapsody



»Is this the real life? Is this just fantasy?« ... Tako gre refren ene najbolj znanih pesmi svetovne pop glasbe, *Bohemian Rhapsody*. Ta je 29. novembra leta 1975 zavzela prvo mesto na britanski lestvici najbolj prodajanih singel plošč. Z nenavadno dolžino petih minut in petinpetdesetih sekund ter za takratno popularno glasbo nenavadnimi baladnimi, opernimi in hardrockovskimi elementi ni bila po meri povprečnega poslušalca, še manj za tistega, ki se mu mudi in za kaj več kot triminutni singel nima časa. A vseeno, bila je takojšen uspeh, pa čeprav je album skupine The Queen potreboval precej več časa, da se je prebil na prvo mesto. In potrdil, da je *Bohemian Rhapsody* nekaj, kar je bilo do takrat (in tudi pozneje) slišati le redko.

V Združenih državah Amerike singel ni sprožil množičnega navdušenja, saj se je na Billboardovi lestvici uvrstil »zgolj« na deveto mesto. Zato pa so britanski poslušalci »padli na rit«. Zasluge gredo predvsem odličnim harmonijam, energičnemu kitarškemu solu, zborovskemu petju, pa tudi omenjanju italijanskega astronoma Galilea, junaka opere iz 19. stoletja (Figaro) ... Album *Night at the Opera* se je na prvem mestu lestvice obdržal devet tednov, kar do takrat ni uspelo niti skupini The Beatles. Pesem *Bohemian Rhapsody* je bila ponovno izdana po smrti pevca Freddieja Mercuryja leta 1991 in je pet tednov zasedala prvo mesto, naslednje leto pa bila druga na ameriški lestvici.

Sledi *Bohemian Rhapsody* so prisotne marsikje: pesem je bila ključni razlog, da se je kitarist Guns N' Roses Slash sploh odločil za glasbeno kariero, enako je bilo z genialnim ustvarjalcem glasbenih aranžmajev skupine The Beach Boys, Brianom Wilsonom.

Je pa v času izida predvsem med producenti in ostalimi »poslovneži« zaradi dolžine in žanra vzbujala nemalo začudenja in nelagodja. Založba EMI je pritiskala na menedžerja skupine, naj jo bistveno skrajšajo, saj jo radijski didžeji ne bodo hoteli vrteti ...

K uspehu, zapiše *Economist*, je pomagala še ena »nenačrtovana« poteza. Takrat je bilo običajno, da visoko uvrščene skupine z lestvice nastopijo v televizijski oddaji Top of the Pops. Queeni tega niso bili sposobni, saj pesmi zaradi zahtevnosti enostavno niso znali odigrati. Rešitev je bila legendarni video, ki ga je režiser Bruce Gower posnel v treh urah in se je odvrtel namesto njihovega nastopa ... Štiri govoreče glave, prosto leteče po »vesolju«, so odtelej zaščitni znak skupine.

A tisto, kar *Bohemian Rhapsody* uvršča med kultne single, je vendarle glasbeni del: odlično zapeti operni deli tako Freddieja Mercuryja kot odlično zadeti zaključni falzet bobnarja Rogerja Taylorja. Enako učinkovita je tudi basovska linija Johna Deacona in oba kitariska sola Briana Maya. Glasba torej, ki z lahkoto kljubuje času. Pop klasika. **A. J.**

## Neznana Alica v Čudežni deželi

150 let mineva, odkar je izšla ena najpriljubljenejših knjig za mladino in odrasle, *Alica v Čudežni deželi*. Knjiga z originalnim naslovom *Alice's Adventures in Wonderland* (Aličine dogodivščine v Čudežni deželi; podpisuje jo Lewis Carroll) je doživela takojšen uspeh, bila večkrat ponatisnjena, prevedena v večino jezikov, doživela je številne filmske in gledališke uprizoritve. Kljub izredni priljubljenosti pa na dan še vedno prihajajo neznane podrobnosti njenega nastanka.

Resnična Alica je bila hčerka Henryja Liddella, predstojnika šole Christ Church College v Oxfordu, na kateri je Carroll učil matematiko. Carroll je Alice Liddell prvič pripovedoval fantastično zgodbo na rečnem izletu po Temzi leta 1862. Takrat še ni razmišljal o literarni karieri, je pa moral odtelej Alice in njenima sestrama vedno znova pripovedovati zgodbo. Tudi zato se je odločil in jo v času okrog božiča leta 1864 zapisal na papir. Prva zapisana verzija je bila dvakrat krajša od objavljenih, ki je v samozaložbi izšla leta 1865, v primerjavi s poznejšo umanjajo tudi nekatere ključne epizode.

Originalni naslov prve zapisane zgodbe je bil *Alice's Adventures Underground*. Tiskana verzija je imela delovni naslov *Alice's Hour in Elfland*, ki se je pozneje spremenil v *Alice Among the Fairies*, nazadnje pa v *Alice's Adventures in Wonderland*.

Avtor ilustracij prve izdaje je bil takrat precej znani ustvarjalec John Tenniel, ki je zaslovel s političnimi karikaturnimi in ilustracijami. Najprej jih je narisal na papir, nato so jih sodelavci vtisnili v les, zatem pa prenesli na posebne plošče, ki so omogočale reprodukcijo.



Tenniel je bil nad prvo izdajo zaradi katastrofalno slabega tiska izredno razočaran, zato je Carroll celotno izdajo uničil in kljub velikim stroškom naročil ponovno tiskanje. To je bilo na njegovo srečo kakovostno, uspeh knjige pa takojšen, kar mu je omogočilo pokritje stroškov tiska, ki so znašali več kot polletni učiteljski zaslužek.

Pisatelj je trpel za redko obliko nevrološke motnje, ki je povzročala halucinacije in vizualne spremembe v zaznavanju okolice, predvsem velikosti in razmerij. Ravno spremenjena razmerja so eden ključnih fantazijskih elementov v knjigi. Bolezen je bila uradno odkrita leta 1955, imenovala pa se je sindrom *Alice v Čudežni deželi*.

Prva filmska različica je nastala leta 1903. 12-minutni film sta ga režirala Cecil Hepworth in Percy Stowe, to pa je bil dotlej najdaljši film, posnet v Veliki Britaniji. Carroll je bil odličen promotor svojega dela. Še kako dobro se je po hitrem uspehu zavedal moči zgodbe in junakov, ki v njej nastopajo. (To je po mnenju strokovnjakov tudi eden ključnih razlogov za današnjo priljubljenost zgodbe.) Bil je eden prvih pisateljev, ki so tesno sodelovali z vsemi, ki so izdelovali produkte iz knjige. Med drugim je oblikoval tudi znamke s podobo Alice, sodeloval je z izdelovalci piškotov z njeno podobo, izdelal faksimile originalnega rokopisa, natisnil skrajšano verzijo knjige ...

Knjiga je prevedena v 176 jezikov, do leta 1931 pa je bila prepovedana v Kitajskem; razlog: živali ne smejo uporabljati človeškega jezika. **A. J.**

## Prvih 5 ...

### A PLAY

Režiser in koreograf Matija Ferlin se je v predhodnih delih odzival na jezik in svoje reakcije oblikoval v projekte *The Other at the Same Time*, *We are Kings not Humans* in *Sad Sam Lucky*. Z najnovejšim projektom *A Play*, premiera bo 10. decembra, ob 20. uri, v Stari mestni elektrarni, nadaljuje z miniranjem vmesnega območja med abstraktnim plešočim telesom in konvencijami gledališkega, tokrat pa se prvič sooča tudi z izvornim besedilom – dramo, torej z nečim, kar sodi v klasični kanon gledališkega ustvarjanja. Takole pravi: »Lansko leto, ko sem kot koreograf in svetovalec za gib sodeloval pri predstavi, ki je temeljila na drami Franza Grillparzerja, sem se ujel pri razmišljanju: besedilo beremo, besedilo izgovarjamo. Mora biti napisana beseda vedno uprizorjena kot govorjena beseda, ko uprizarjamo dramsko besedilo? Lahko telo znotraj sebe najde drugačen aparat, da bi artikuliralo govorjeno besedo?« Odgovor prav tako ponuja sam: »K delu z besedilom je treba povabiti ekipo plesalcev, da bi to ugotovili.«

Ekipo teh, ki bodo z njim sodelovali: Loup Abramovici, Anja Bornšek, Maja Delak, Matija Ferlin in Žiga Krajčan.

### OPIČJI KRALJ

Zadnje decembrske dni bo Gallusovo dvorano Canarjevega doma zasedal spektakel Kitajskega narodnega gledališča za pekinško opero (CNPOC – The China National Peking Opera Company). V gostje prihajajo s projektom



*Opičji kralj*, ki bo na ogled med 28. in 31. decembrom. Gre za odrsko priredbo pripovedke, v kateri je glavni junak Opičji kralj. Ta obvladuje številne čarovniške veščine, je zvit in spreten, to pa tako, da mu je kos edinole Buda. Opičji kralj svoje sposobnosti dokazuje kot spremljevalec meniha Tripitaka, ki mora iz Indije na Kitajsko prenesti izvirne budistične spise, na tej poti pa naleti na številne težave. Ki, jasno, brez pomoči Opičjega kralja nikakor ne bi bile rešljive. V uprizoritvi nastopa več kot petdeset igralcev, ki poleg specifične igralske tehnike obvladujejo tudi akrobatske in borilne veščine, predstava pa ima odlično kostumografijo in scenografijo. Žanr je primeren tako za odrasle kot mladostnike.

### PETLETKA

Vasko Atanasovski Trio leto praviloma zaključni na Metelkovi, in tudi letos ne bo prav nič drugače. 23. decembra se tradicionalno vrača na »prizorišče zločina« v Galahalo. Kdor slučajno še ne ve, gre za trio, ki je v naših logih izredno uspešno ustvaril izvirno in radikalno svojstveno glasbeno linijo. Tokrat bo še posebno slovesno, saj ekipa (Vasko Atanasovski, Dejan Lapajna, Marjan Stanič) tokrat praznuje prvo petletko obstoja, hkrati pa se optimistično zazira v naslednje udarniško, prav tako petletno obdobje. Kakšno bo, bomo slišali na koncertu, saj bo plejlista sestavljena





## ... do konca leta



Vasko Atanasovski Trio

tako iz preverjenih hitov kot potencialnih »dizalic« za prihodnje sezone. Od 21. ure naprej; po izkušnjah sodeč priporočljiva predhodna rezervacija.

## STROJ ZA SLIKANJE

17. decembra se v prostorih Moderne galerije odpira pregledna razstava Bogoslava Kalaša (1942), *Stroj za slikanje*. V ustvarjalnem delu Kalaševe biografije osrednje mesto zavzema razvoj lastnega likovnega postopka oziroma tehnike na področju slikarstva. Gre za t. i. aerografijo, ki jo Kalaš razvija že vse od njenih začetkov leta 1971. Postopek temelji na načelu prenosa avtorske fotografije oziroma motiva z mehničnim prenosnikom in barvami na nov nosilec.



Bogoslav Kalaš

Kalaš, čeprav ne pogosto, razstavlja že od leta 1966. Prvo samostojno razstavo je imel v Koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev v Ljubljani leta 1972, doslej najboljše oziroma pregledno razstavo pa leta 1996 v Mestni galeriji Ljubljana. Leta 2006 je za svoje delo prejel nagrado Riharda Jakopiča. Kustos razstave je dr. Marko Jenko, na ogled pa bo vse do 20. marca 2016.

## JASTOG

Če imate čas in če vas tudi na silvestrovo ne zapustijo želje po filmskem sanjarjenju, si lahko (vsaj priporočljivo je, da čim prej) rezervirate vstopnico za predpremiero filma *Jastog* grškega režiserja Yorgosa Lanthimosa. Gre za njegov zadnji projekt, s katerim je iz Cannesa odnesel nagrado žirije, mimogrede pa si prislužil še štiri nominacije za evropsko filmsko nagrado. »Tikprednovoletna« zgodba: v bližnji prihodnosti v svetu vladajo čisto posebna pravila. Največji zločin je biti samski in zgube, ki se jim ne uspe pravočasno poparčkati, so deportirane v Hotel, v nekakšne zmenkarske vice, kjer si morajo poiskati partnerja. Če jim podvig spodleti, so nemudoma spremenjeni v žival po lastnem izboru. V Hotelu se po sili razmer znajde tudi David, zadržani moški s šarmantnimi brčicami pod nosom, ki s hotelsko ponudbo nima sreče ... Konec nenavadne ljubezenske zgodbe je gotovo srečen, odvijati pa se začne ob 21. uri.



Jastog

## Današnje politične elite Vzhodne Evrope - razen nekdanje Jugoslavije - ohranjajo mentaliteto Varšavskega pakta. Do leta 1990 so bili pač socializirani znotraj žice in drugega še naprej ne vidijo.



Dr. **Silva Mežnarič**  
v *Mladini* (4.12.2015)  
o tem, zakaj je  
vzhodna Evropa  
avantgarda pri  
strašenju.

## Nad Islamsko državo s – filmom

V zaprašenem in zapuščenem skladišču v mestecu Robot Karim, streljaj od Teherana, bradati poveljnik v polni bojni opremi odločno nagovarja svoje vojake, v ozadju vihra velkanska črna zastava. Gre za običajno jutro vojske mučencev Islamske države.

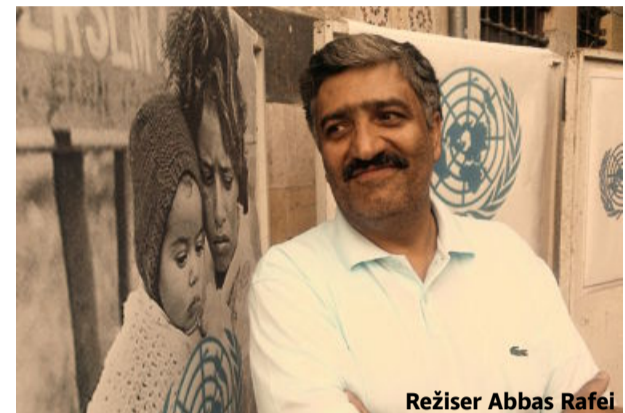
Naenkrat se zasliši predirljiv rezek zvok nekoga, ki skače med vojaki, oblečen v modre kavbojke in majico s polo ovratnikom: »Cut! Dovolj! Popolnoma narobe si povedal zadnji stavek. Še enkrat, če bo treba, tudi stokrat!«

Prizor se je odvijal na snemanju filma *Songs of My Homeland* (Pesmi moje domovine), ki ga v celoti financira iranska država in je oblika propagande proti vedno večji vlogi in prisotnosti Islamske države v regiji. Ciljna publika je tako domača kot tista zunaj Irana, a še vedno v arabsko govorečem jezikovnem okolju. Dialogi so namreč posneti v arabščini, v filmu pa nastopajo večinoma libanonski, egipčanski in sirski igralci. Za iranski trg bo film seveda zvočno presnet oziroma adaptiran v farsiji.

Večina filma je posnetega v južnem Libanonu, v Iranu so posneli le akcijske prizore. Zgodba je naslednja: v idealno ljubezensko razmerje med muslimanskim moškim in žensko krščanske veroizpovedi usodno poseže Islamska država. Ko Nasser v sosednji vasi ureja vse potrebno za poroko, skrajneži ugrabijo Saro. Nasser ne obupuje in je odločen, da jo bo našel ... Scenarij je zasnovan na dogodkih, ki so se leta 2012 zgodili v sirskega mesta Rableh, ko so vojaki, zvesti voditelju Asadu, ugrabili več sto kristjanov.

Film na platna prihaja v ključnem času za Islamsko republiko Iran. Ta se želi po zaključenih uspešnih nuklearnih pogajanjih ponovno zavihteti na mesto regionalnega voditelja. Eden od načinov za dosego tega cilja je tudi spremenjena medijska podoba države. *Pesmi moje domovine* so projekt, s katerim iransko vodstvo želi ustvariti bistveno drugačno podobo od obstoječe. Državo želi sočasno predstaviti kot skupnost, ki je sposobna ustvarjati kakovostne medijske vsebine popularne kulture, hkrati pa z njihovo pomočjo širiti jasno ideološko sporočilo – v tem primeru, da je Iran izredno zaskrbljen za vse prebivalce regije, tudi sunite in kristjane, ter da največja grožnja za mir in stabilnost v regiji prihaja iz zahodnih držav ter njihovih zaveznikov.

Tovrstna sprememba je za iranske oblasti velikanski, zahteven in dolgotrajen projekt, v katerem je film zgolj eden od številnih korakov, potrebnih za korenito spremembo



Režiser Abbas Rafei

percepcije. Še leta 2006 je bil Iran eden ključnih nasprotnikov režima zaveznikov sil, ki so takrat okupirale Irak. Prav tako je imel izrazito slabe odnose z Izraelom, ki se je istega leta zapletel v vojaški obračun s Hezbolahom v Libanonu, podprt s strani Irana ... Posledično je v regiji vzbujal veliko zaupanje, saj je imelo pozitiven odnos do njegove politike kar 75 odstotkov prebivalcev arabskih držav. Padec pa se je začel leta 2011, ko se je Iran izrazil in odkrito postavil na stran vladajočega režima v Siriji. Javno mnenje se je od takrat diametralno spremenilo, po zadnjih raziskavah, piše *Guardian*, mu nasprotuje od 74 do 88 odstotkov prebivalcev regije.

Islamska država ima po mnenju iranskih voditeljev pri tem ključno vlogo. Razumejo jo namreč kot tvorbo, ki jo ZDA in zavezniki podpirajo z namenom oslabiti iranski režim in njegov vpliv. Režiser filma *Pesmi moje domovine* Abbas Rafei pravi, da je eden od ciljev projekta tudi ta, da razkrije napačni in ameriški islam, ki da ga širi Cia, njegov cilj pa je okrepiti strah pred islamom. Tudi zato je v filmu jasno nakazano, da Islamska država uporablja ameriško orožje.

Iran je država, ki od zaključka nuklearnih pogajanj znova dobiva mesto v svetovni diplomaciji in tudi zaradi spremenjene geopolitične slike sveta postaja vedno bolj spoštovana sogovornica. V lokalnem, arabskem okolju pa zaradi svoje nekdanje (in sedanje) vloge še vedno zbujata bistveno več nezaupanja. Tudi zato se zdi, da je pot do povrnjenega ugleda še dolga, bistveno daljša kot *Pesmi moje domovine*. **A. J.**

## Kitajci berejo

V obdobju vladanja Mao Cetunga je bila otroška literatura na Kitajskem prava redkost. Tistih nekaj knjig, ki so obstajale, je moralo in tudi je pripovedovalo o pridobitvah revolucije in trpljenju ter boju delavskega razreda.

Danes je slika diametralno nasprotna. Resnoba in ideološko indoktrinacijo je zamenjala – zabava. A ne glede na to, da se sporočilnost otroške literature bistveno spreminja, se tako starši kot državne oblasti zavedajo moči in vpliva, ki ga ima literatura na mlade.

Prodaja otroške literature se je v zadnjih desetih letih povečevala za več kot deset odstotkov na letni ravni, število naslovov knjig, namenjenih mladostnikom, pa se je od leta 2005, kot piše *Economist*, potrojilo. To govori o večji skrbi staršev za tovrstno vzgojo in izobraževanje, prav tako močan dejavnik je tudi spremenjena politika rojstev, ki odpravlja nadzorovano število otrok na družino. Seveda, velika ekonomska rast kitajske industrije in posledično večja kupna moč srednjega razreda, ki pokupi največ knjig, prav tako prispevata bistven delež k rasti založniške industrije za mlade.

Večina založb tako v svojih programih ponuja tudi otroško literaturo. Razlog je preprost – med prvimi stotimi najbolje prodajanimi knjigami lanskega leta je bila polovica namenjenih mladostnikom. To delež je večji, kot ga ima tovrstna literatura

v Veliki Britaniji in ZDA. Veliko povpraševanje pospešuje tudi žanrsko raznolikost. V zadnjem obdobju so v vzponu slikanice za najmlajše, vse popularnejša je literatura za najstnike, nemalo pa je tudi šolske literature oziroma poljudnoznanstvenih knjig.

Kakovost posamičnih izdaj tako vsebinsko kot oblikovno precej niha. Najcenejše so tiskane na običajnem, tudi časopisnem papirju, številne so vprašljive tudi z vzgojnega in moralno-etičnega vidika (ena takšnih nosi naslov *Dober oče je*

*boljši od dobrega učitelja*). Prav tako pogoste so samovoljne, predvsem moralne adaptacije oziroma reinterpretacije tujih del, prevedenih v kitajščino. Založniki velikokrat zavrnejo zgodbe, v katerih nastopajo nagajivi otroci ali v katerih so mlajši pametnejši od starejših, prijazne živali so veliko bolj pogoste kot na primer pirati ali drugi uporniški junaki. V malo knjigah se pojavljajo bratje, tete, strici ali bratranci, saj gre za sorodstvene relacije, ki jih generacije, vzgojene v času politike enega otroka, zelo slabo poznajo.

A še vedno, čeprav ne več tako neposredno, je prisotna politika. Založbe imajo še vedno cenzorje (ki jih priskrbi komunistična partija), ki skrbijo za to, da ugled stranke ostaja čist in neproblematičen. Tako je pravzaprav nemogoče najti zemljevid, na katerem je Tajvan označen kot samostojna država ... **A. J.**





Z oskarjem nagrajeni  
italijanski filmski režiser Paolo Sorrentino

# »SELF MADE MAN«

PATRICIJA MALIČEV

**Z**ivi v rimskem petnajstem okrožju, v predelu Esquilino, ki velja za zunanji obroč zgodovinskega centra večnega mesta, v eni od palač s konca 19. stoletja, ki obkrožajo Trg Vittorio Emanuele II. Njegov prvi sosed je režiser Matteo Garrone, ki živi za mogočno stopnišče nižje. Nasploh so zgradbe okrog Vittoria, kot mu pravijo domačini, ki ga čez dan okupirajo Azijci, ponoči pa afriški migranti, naseljene s prebivalci, ki so tesno povezani z italijanskim filmskim svetom, režiserji (Anna Negri, Cristina Comencini), igralci, pisatelji, scenaristi (Francesco Piccolo) in filmskimi kritiki (Enrico Ghezzi) oziroma, kot jim radi rečejo, z intelektualci italijanskega levega radikalnega šika. Sicer pa je ta največji rimski trg prej podoben kakšnemu večetničnemu pariškemu souku kot rimskemu Rimu. Ali, kot pravi Sorrentino, Piazza Vittorio in Esquilino sploh sta Rim prihodnosti.

Petinštiridesetletni Neapelčan, naturalizirani Rimljan, pove, da nima veliko za povedati, ne sicer ne v svojih filmih, nemara samo eno ali dve stvari. Boji se, da bi pri svojem delu izgubil navdušenje. »Nagnjen sem k melanholiji, k temu, da bivanje na tem svetu ni najlažja stvar – hkrati pa je to nekaj najlepšega ... Ampak vse je vedno povezano z razmerji med močmi. Vedno govorimo samo o tem dvojcu.«

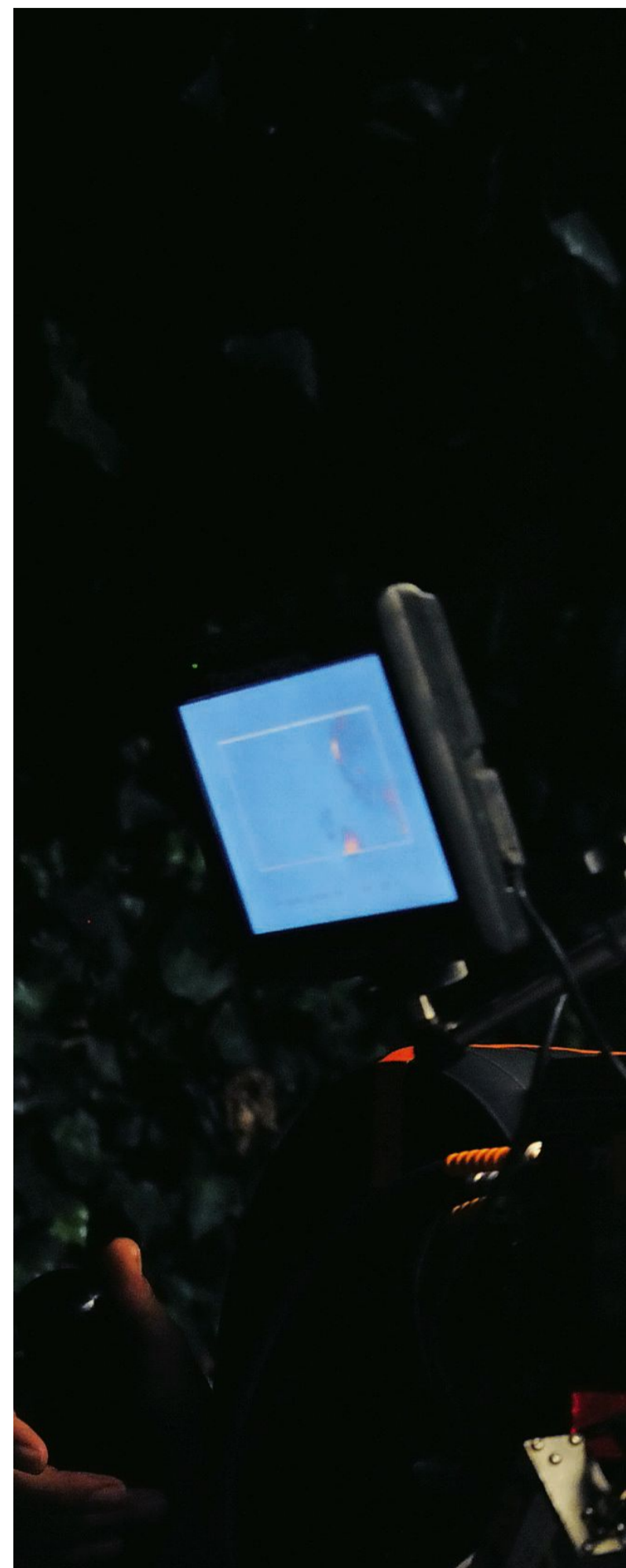
#### O SPOMINU IN ODSOTNOSTI

Zakaj? »Te reči so pri meni verjetno že vrojene, malce pa tudi zato, ker nisem nikdar razmišljal o tem, kako je biti mlad,

ampak kako je biti star. Moj svet je bil vedno svet odraslih, svet odraslih pa je svet nostalgije, naj kdo reče, kar hoče, to je naša hrana, nostalgija pa ni nikdar daleč od melanholije. Melanholija je prva sestra starosti. Obiskuje preteklost in jo pestuje, s solzami v očeh in blagim nasmehom na obrazu. Včasih.«

Zato je posnel film *Mladost*. In zato se prvi stavek filma po uvodni pesmi *You Got The Love*, zapojejo jo The Retrosettes, stavek, ki ga v sanatoriju, kamor ljudje odhajajo po podaljške mladosti, izreče ga Michael Caine, glasi: »Tukaj se ne kadi.«

Sorrentino kadi. Cigare. Iz ozadja je slišati smeh dečka. »Rad sem oče, zato potihem obžalujem, ko vidim, kako otroka raste. Pravzaprav ne vem, kako je biti oče odraslim otrokom.« Starša sta mu umrla v prometni nesreči, ko je bil star sedemnajst let. »Nikdar nisem bil odrasel sin, bil sem samo sin otrok.« Tudi zato film *Mladost*. O spominu in o odsotnosti. O tem, kaj ostane v spominu, kretnjah, ko se življenje približuje koncu. Kaj ostane od očeta. Ne zanika, da so njegovi filmi melanholični. »Bil sem precej melanholičen otrok. V nasprotju s splošnim prepričanjem se občutek melanholije razvije že, ko smo zelo majhni, in žal mi je, da tistega pravega subtilnega sentimenta te velike koprene, ki ji pravimo melanholija, v sebi skorajda ne najdem več. Kot režiser sem si vedno želel narediti film, komedijo, ki bo nasmejala občinstvo, pa mi nekako ne uspe.« Saj mu je, smejemo se tako delom v *Neskončni lepoti* kot v *Mladosti*.



»Mislite?« Seveda. »Morda pa je to zato, ker ne dovolim, da bi se moji junaki popolnoma prepustili. In potem naredijo nekaj smešnega.«

Ni nekaj podobnega govoril tudi Fellini, s svojimi igralci počel Truffaut, zato Scorsese svojim igralcem nikoli do konca ne pojasni njihove vloge? »Nikdar nisem razmišljal o tem, morda ...«

Povedali so mi, da je že sit primerjav s Fellinijem. Zato pa je zanimivo slišati, da najtežje odloži prav Cèlinovo *Potovanje na konec noči*, »ker vsebuje redko zgoščenost nizkotnosti, ki jih je sposobna človeška narava ...« Sorrentino bere. Veliko.

**NAUČIL SEM SE, DA IGRALCE  
IZBIRAM NA OSNOVI SIMPATIJ IN  
INTELLIGENCE, KI JO PREMOREJO,  
NA SKRIVAJ PREJ OPAZUJEM,  
KAKO ŽIVIJO, KAKO RAZMIŠLJAJO,  
KAKO SO NA TEM SVETU. ČE  
JIH ČUTIM RES ZELO BLIZU, JIM  
SPLOH NI TREBA NA AVDICIJO.**





Na oko njegova knjižnica šteje več kot dva tisoč primerkov. Obenem je tudi precej uspešen literat, ne enkrat se je znašel med finalisti najprestižnejših italijanskih literarnih nagrad in nekaj jih je celo prejel. Pravi, da ima več od literature kot od filmov. »Pisanje nudi svobodo, lahko napišeš vse, kar ti pride na misel, če imaš v tem smislu kaj povedati, seveda. Prav tako se zdi, da mi urednik dopušča več svobode kot pa na primer producent.« In že sva pri denarju, ker pri pisanju knjige ni velikih finančnih vložkov in je finančno tveganje veliko manjše. Bi lahko po svoji literarni predlogi tudi režiral? »Seveda, in mislim celo, da tega ne bi mogel narediti nihče drug kot jaz sam.«

#### MARADONA MI JE POMENIL VSE

Vrneva se k spominu na starše, k odsotnosti, ki je ne-nehno prisotna. »Pravzaprav zdaj lahko rečem, da sem že več kot polovico svojega življenja preživel brez njih kot z njimi. Kar seveda ničesar ne spremeni. Praznina, ki jo polnim, kakor vem in znam. Propadli projekt ... Mama je imel poseben smisel za humor, takšen bliskovit, ki se odvija v kuhinji, ko kaj pade ali je navdušenje veliko in je žongljanje z jajci in pomarančami edini pravi odsev trenutka, kako močna je vez v radosti med otrokom in roditeljem. Med učenjem o svetu in opazovanjem ljudi in njihovega obnašanja nas je skozi anekdote, ali pa kar sredi dogajanja samega, naučila, da je na vse, kar se dogaja okrog nas, treba gledati z zmerno dozo humorja.« Starša sta bila stroga, a

samo ko je šlo za bistvene stvari pri vzgoji nemirnega in radovednega fanta: »Vedela sta, da sem ob četrtkih, ko je imel nogometni klub Napoli trening na prostem, šprical pouk, a sta tiho privolila v to.«

Nogomet ostaja njegova strast. Tako kot Maradona. Zato je ikoni svojega odraščanja namenil eno od vlog v najnovejšem filmu. Argentinski igralec Roly Serrano, večinoma s kisikovo masko na obrazu in sončnimi očali, je tako izrazito podoben Maradoni, da so se med julijskim ogledom filma v rimskem kinematografu Intrastevere, kjer sem prvič videla film, med projekcijo glasno spraševali: »Je on? Pa je res on? Je, poglej, kako brca, seveda, seveda je on!«

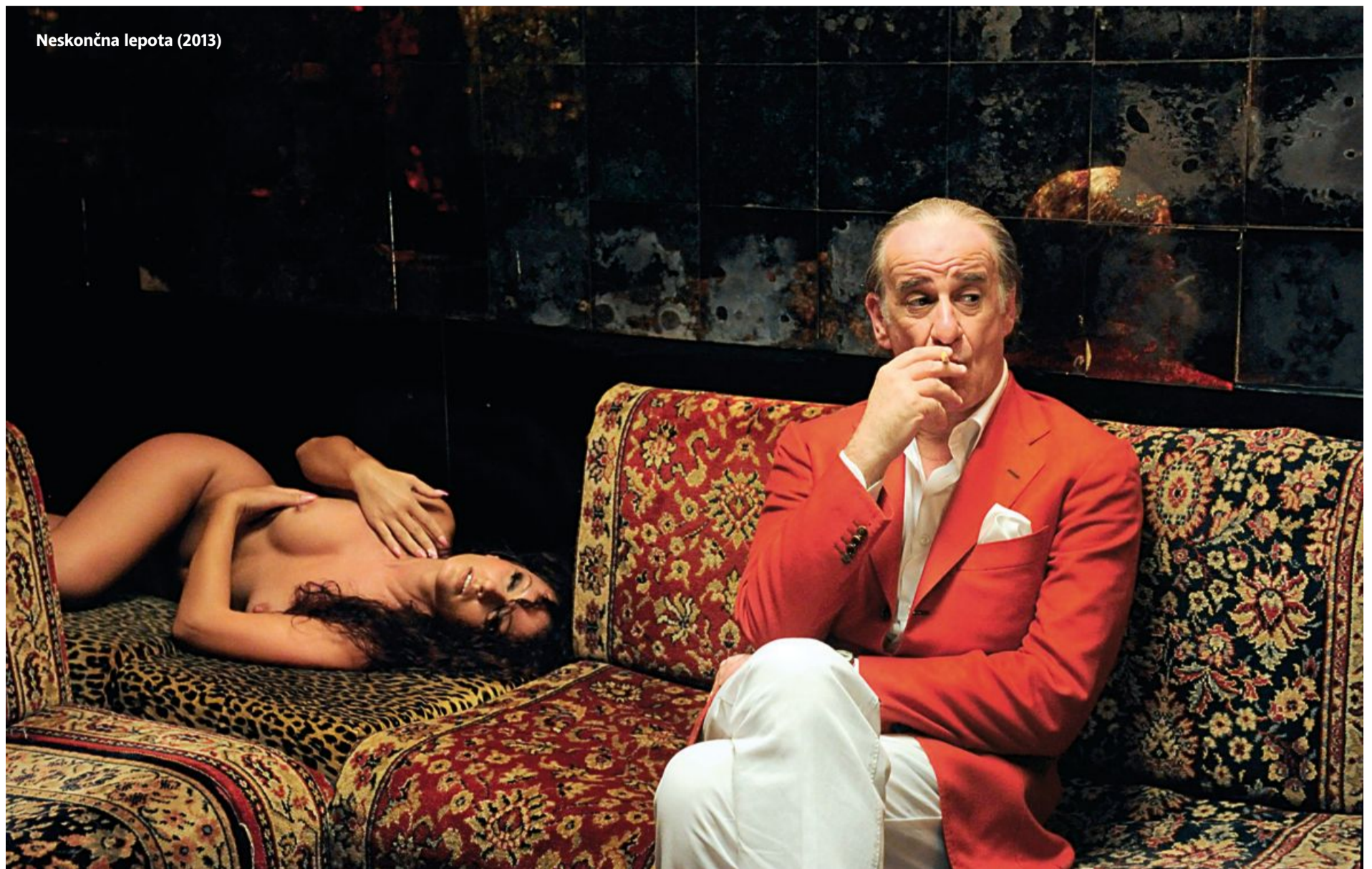
Sorrentino je vedel, da se je legendarni nogometaš odvajal od odvisnosti v slovitem zdraviliškem centru Chenot Spa v Meranu, zato si je tudi želel snemati prav tam. Potem pa se je vseeno odločil za luksuzna Waldhaus Flims Mountain resort & Spa v Flimsu in davoški Schatzalp Hotel, oba v kantonu Graubünden v jugovzhodnem delu Švice, ki sta nam znana tudi iz del katerega od literarnih klasikov. »Maradona mi je v času odraščanja pomenil vse, bil je prva stvar, na katero sem pomislil, ko sem se zbudil, in zadnja, preden sem zaspal. In tudi bomboni Rossana, čarovnija kreme iz zmletih mandljev, lešnikov, mleka, trdi zunaj, mehki znotraj, ki smo se jih vedno razveselili tudi otroci tostran meje. Prav rdeč šelesteč papirček, s katerim Michael Caine ustvarja simfonično skladbo, je bila moja prva leča kamere: rdeč papir sem si postavil pred oči in svet sem videl drugače,« pravi Sorrentino.

#### NADZOROVAL JE MOČ MOČNIH

V *Mladosti* režira tri igralske mojstre, Jane Fonda, Michaela Caina in Harveyja Keitla. »Z nobenim nisem imel težav. Profesionalci do zadnje minute snemalnega dne. Tudi ekscentrični. Caine, na primer, je še pred snemanjem s kronometrom zabeležil, koliko časa potrebuje, da prepešači pot od svoje hotelske sobe do snemalnega seta. Pri njem je vse izredno lahkotno, duhovito, ves čas. Ni pozabil ali zamešal besede svojega teksta. Pri dvainosemdesetih letih. Keitel je človek metode in ritualov, rad posluša glasbo med snemanjem, se vedno poslužuje istih gest, ponavlja, vadi ... Skoraj obsesivno. Jane Fonda ima talent, težko primerljiv s katerokoli igralko svoje generacije. Vžge se v trenutku, odigra, ugasne. In znova.«

Paolo Sorrentino še vedno prisega na Tonyja Servilla, ki ga je angažiral v skoraj vseh svojih filmih, in Seana Penna (*This Must Be The Place*), seveda. »Slišal sem govorice, češ da je Penn težaven, čisto po človeški plati, pa se je izkazalo, da še kako dobro razume tegobe tistega, ki sedi za kamero, zato se mi je popolnoma prepustil. Pred snemanjem je navadno za uro izginil v masko in se vrnil kot drug človek, dobesedno. Za vso to rdečo šminko, pudrom, lasuljo, spremenjenim glasom, spremenjeno hojo, ki ji je sam rekel »hoja bogatih, ki jih je sram, da so bogati«, je bil pred mano eden največjih igralcev vseh časov. In nekaj podobnega lahko rečem za Servilla, ki je bil tako kredibilen Andreotti, da se je ekipa na setu začela popolnoma drugače obnašati do njega, »





kot da jim je nehote vsiljeval svojo voljo in način, kako naj se obnašajo, kar je, kot so povedali Andreottijevi nekdanji sodelavci, čisto zares bilo nekaj zelo andreottijevskega, ne da bi se tega tudi sam izrazilo zavedal. Moč močnih, pravim temu sam.«

#### NUJNA SOOČENJA Z RESNIČNOSTJO

Kako pa je z njim, med snemanjem, pred njim, je tudi tako ležeren, kot se zdi zdaj, med pogovorom? »Težko, hočem reči, sem obsesiven, natančen, veliko pišem, tudi po tistem, ko je scenarij že dovršen, zapisujem si občutke protagonistov, razmišljam, neštetokrat fotografiram morebitne lokacije v vseh delih dneva, preverjam svetlobo ...« In tudi on med pisanjem poslušal glasbo? »Seveda. In to je navadno glasba, ki jo pozneje uporabim tudi v filmu. Naloga režiserja je videti in slišati.« Pove, da njegovi junaki, kot je že kdo pomislil, niso projekcija njega samega, to so mu večkrat omenili prav v povezavi z Jepom Gambardello, novinarjem iz *Neskončne lepote*, ki pravi, da ljudje preveč verjamejo v moč resnice, ko pa bi morali precej več vere polagati v moč hipokrizije. »Ona je naš svet danes.«

### MOJ SVET JE BIL VEDNO SVET ODRASLIH, SVET ODRASLIH PA JE SVET NOSTALGIJE, NAJ KDO REČE, KAR HOČE, TO JE NAŠA HRANA, NOSTALGIJA PA NI NIKDAR DALEČ OD MELANHOLIJE.

Zanimivo, ironija pri Sorrentinu je vedno tudi samonanašalna. Tako pri novinarju Jepu kot pri režiserju, ki ga v *Mladosti* igra Keitel (v nekem trenutku mu igralka reče, da mora biti hudo, če mu v vsem tem času nihče še ni rekel, da so njegovi filmi popolnoma zanič). »Seveda, saj vendar ne mislite, da mi tega doma ne vržejo v obraz?! Brez takšnih soočenj z resničnostjo ne bi bil to, kar sem. In če mi tega prva ne pove moja žena, potem mi kmalu kaj podobnega reče Tony Servillo, moj starejši brat.«

Film *Mladost* je Sorrentino, ki ga v Rimu vedno kličejo po priimku, doma, v Neaplju, pa vedno Paolo, posvetil italijanskemu filmskemu režiserju, Francescu Rosiju. »Prav on je zaslužen za dialog med Michaelom in Harveyjem, v katerem se sprašujeta o mladostni simpatiji in komu od njiju

je pri njej uspelo, komu pa ne. Slišal sem prav ta dialog med njim in njegovim prijateljem iz mladosti ob neki sproščeni priložnosti. V resnici sta že pozabila, ali se je enemu ali drugemu uspelo približati lepotic, oba pa sta se ob tem spomnila ljubosumja, ki še traja.« In to je eden bolj simpatičnih trenutkov *Mladosti*.

#### KAKO UJETI GLEDALCE

Bi lahko, zdaj ko si lahko že privoščiti tudi kakšen spodrsrljaj, se nasloni na eksperiment, razkril skrivnost, kako je sam pri sebi doumel, s čim in kako gledalce loviti na svojo stran? »No, prav. Reciva, da je treba pripraviti spodoben začetek filma, lep. Na začetku naj ima v filmu besedo samo lepota. Potem jo bodo gledalci v njem iskali in pričakovali vse do konca in tako ne bodo zapustili sedežev (smeh).« V čem je pri njem v času ustvarjanja največ razlik med pisateljem in režiserjem? »Osnovna razlika, ki narekuje vse ostalo, je čas: knjigo lahko napišem v mesecu dni, dvajsetih dneh. Pri filmu pa najmanj štiri mesece pokurim za iskanje idealnih lokacij, za avdicije ...«

Sorrentino režiserske kariere ni začel po ustaljeni poti, kot pomočnik režije, avtor kratkih filmov ali dokumentarcev. Začel jo je, pravi, kot gledalec. »Zdelo se mi je, čeprav sem bil povprečen študent ekonomije, da za začetek delo pri filmu od mene ne bi zahtevalo nič drugega kot ambiciozen diletantizem. Zdelo se mi je, da vsaj na začetku ne bom potreboval veliko tehničnega znanja, da se ga bom lahko priučil sproti. Zdelo se mi je, skratka, da je film nekakšno pribežališče za diletante, in to sem si vzel za izziv.« Bi lahko potemtakem popisal, kako je bilo na snemanju njegovega prvenca *Un uomo in più*? Je bilo tako, kot je bil predvideval? »Pri prvem filmu režiser najbolj celovito uporabi svojo intuicijo, čeprav moram priznati, da je producent hotel, da najprej posnamem nekaj v kratkem formatu, da se поблиže spoznam s kamero. To sem tudi storil. Ampak posneti celovečerec je nekaj popolnoma drugega. Največjo težavo sem videl prav v dolžini trajanja snemanja. Zdelo se mi je namreč nemogoče, da bi lahko šest ali osem tednov delal na setu, ne da bi pri tem izgubil vizijo, jasnost, kaj sploh hočem narediti. Truffaut je govoril, da mora režiser imeti vse in zbrano v glavi ves čas dela. Zato mislim, da sem med snemanjem prvega filma treniral prav slednje. In raje imam krajša kot daljša snemanja. Rad bi čim več časa posvetil književnosti.«

#### MED PISANJEM VIDI PODOBE

Pri njem je literatura vedno na prvem mestu. Zato na vprašanje, kateri del ustvarjalnega procesa snemanja filma ga najbolj kreativno vznemirja, izstreli: »Pisanje scenarija,

seveda.« Ker mu ponuja samoto in je prikladno za njegovo vrsto lenobe. »Pisanje nima omejitev, vse lahko sproti spreminjaš, brišeš, popravljaš, je nekaj nematerialnega v resnici, ker slediš misli in magiji, ki se napaja iz domišljije. Restrikcijam tako ne morem uiti, če ne prej, se pojavijo med snemanjem samim. In k filmu sem, tega ne gre pozabiti, prišel prek scenaristike.

Gledalec z izjemno domišljijo, a obenem dokaj analitično pametjo lahko postane soliden scenarist.« Kaj pa talent? »Talent, talent, talent ... Seveda, karkoli naj bi že to bilo.« Med pisanjem že vidi podobe, kadre, postavitve kamere? »O, ja, največkrat. Zanimivo, kako režiser počne stvari, ki jih sicer počno drugi umetniki, izbere in režira igralce, ampak to počno tudi gledališki režiserji, izbere glasbo za film, ampak to je delo DJ-jev, edina stvar, ki jo počne samo on, je, da še pred začetkom snemanja v glavi vidi podobe, sekvence, njihov ritem ...«

Zato nikoli ne improvizira, kar je skoraj nemogoče verjeti. *Neskončna lepota* deluje kot ena sama veličastna improvizacija. »To se vam zdi zato, ker je življenje ena sama improvizacija in življenje Jepa je takšno. Ampak sicer vse pripravim. Ker ne znam risati, nekaj načrtkam in temu potem rečem *storyboard*, v resnici pa samo razdelim scenarij na dele, zato ker se včasih zgodi, da te lokacije nagovorijo močneje, kot si mislil, in takrat se mora scenarij prilagoditi. Prilagoditi se morajo situacije. *Storyboard* mi ne pomaga pri tem, da me spomni, kdaj uporabiti prvi plan, ampak da me opozori, da moram biti še bolj pozoren na akcijo po tistem, ko sem izbral, kje jo bom posnel.«

#### OBSEDEN S SMRTJO

Sicer pa se mu ne zdi greh priznati, da kot režiser nekaterih igralcev ne obožuje pretirano. »To ima vedno kaj opraviti z njihovimi značajmi, nečimrnostjo, narcisizmom, nagnjenjem, da igrajo tudi sicer, v življenju. Vem, generaliziram. Servillo tega nima. Zato tudi izbiram igralce, ki so mi značajske blizu ali celo podobni. Naučil sem se, da igralce izbiram na osnovi simpatij in inteligence, ki jo premorejo, na skrivaj prej opazujem, kako živijo, kako razmišljajo, kako so na tem svetu. Če jih čutim res zelo blizu, jim sploh ni treba na avdicijo.«

Nedaleč stran od njegovega doma je kar nekaj kinematografov. »Zelo redko zaidem v kino. Zgodi se, da vselej ko se odpravim tja, na poti naletim na kaj bolj zanimivega. Če ne drugega, zavijem v knjigarno in pozabim na čas. Opažam tudi, da se vse bolj vračam k filmom, ki sem jih imel rad v preteklosti.«

Pri pisanju scenarijev težko sodeluje s komerkoli drugim, razen s pisateljem Umberto Contarellom. »Kmalu



po tistem, ko se nama izkristalizira glavni lik in osrednja pripovedna nit, se nekajkrat na teden dobivava na dolgih kosilih, kjer se načeloma veliko govori in malo je. « Na splošno je to nekakšen *modus operandi* pisanja scenarija tudi pri Morettiju in Garroneju in marsikom. »Takšna kosila se zavlečejo do petih, šestih popoldan in lahko bi jih mirno imenovali delovna kosila, po katerih človek ostane lačen. Pogosto se oddaljimo od teme, se hecamo, opravljamo, pripovedujemo prigode iz družinskih življenj, in se nato spet vrnemo k delu. S Contarellom se potem običajno dogovoriva, kdo bo prvi začel pisati, in si osnutke podajava po elektronski pošti, nadgrajujeva, dopisujeva – in tako nastane tekst za scenarij. « V enem od nedavnih intervjujev je povedal, da bo prihodnji film tematiziral prihodnost. *Lepota, Mladost, Prihodnost* – zdi se smiselno. »Z leti postajam vse bolj obseden s starostjo in smrtjo. Zvečer z rokama, prekrižanima pod glavo, na kavču ždim in preračunavam, koliko let sem že odživel in koliko mi jih ostane. To je ta prihodnost, ki že odteka. Ali je že sedanjost?«

Ampak ko človek razmišlja o prihodnosti in tem, kaj nas vse čaka, je v veliko pomoč dekadenca, kajne. Zato, podobno kot Fellini, tudi Sorrentino svoje srce namaka v dekadentnost Rima, ki je po nekaj tisočletjih še vedno živa in polnokrvna. »Seveda, zato tudi živim tukaj. Obenem pa je to naša zapuščina, to sladko življenje.«

#### KO ROCK ZVEZDA LOVI NACISTE

Pred *Neskončno lepoto* – predvsem s prav tako veliko uspešnico, filmom *Il Divo* (Mogočnej) – se ni zdelo tako. Film je v letu 2008 imel tekmeča v *Gomori* in še danes ni jasno, kdo je zmagal v tej bitki. Ko je Sorrentino s filmom posegel neposredno v polje politike, ga je spoznalo tudi širše italijansko občinstvo, navajeno na melodramatične ljubezenske ali policijske serije, ki jih predvajajo na italijanskih TV-mrežah, kajti italijanski gledalec je predvsem televizijski gledalec. Toda kdo ne bi drl v kinematograf gledat »mogočno« življenje »večnega premierja«, »ministra za vse«, to malo sfingo, ki vleče noge se za seboj – Giulia Andreottija? Zanj je v Cannesu prejel nagrado žirije in resnično je z *Mogočnejem* pričaral to fascinantno fresko družbe, kjer so grehi politikov dobro znani in pogosto vsem na očeh, a velja molk, tiha privolitve v konsenz brez možnosti nagrade. Na vprašanje, kako je dobil tako natančne

informacije o poteku Andreottijevega dneva, od jutra do večera, pove, da se je še pred začetkom pisanja scenarija nekajkrat dobil z njim. »Ni mi bilo vseč vse, kar je govoril, nekako sem predvideval, da je bil z besedami spreten krojač, ki je marsikaj zamolčal. Zato sem naredil po svoje (smeh).«

Tistega leta je canski žiriji predsedoval Sean Penn in Sorrentino ga je prepričal v skupni projekt z naslovom *This Must Be The Place*, ki je zagotovo ena bolj nenavadnih pripovedi o holokavstu in kjer vidimo Penna, kakršnega še nismo videli: v njem igra postarano rock zvezdo v lovu za nacistom, ki je ponižal njegovega očeta, ko je bil ta med drugo svetovno vojno zaprt v koncentracijskem taborišču. Vse skupaj na trenutke deluje precej bizarno. Ampak režiser pojasni, da

#### MARADONA MI JE V ČASU ODRAŠČANJA POMENIL VSE, BIL JE PRVA STVAR, NA KATERO SEM POMISLIL KO SEM SE ZBUDIL, IN ZADNJA, PREDEN SEM ZASPAL.

se je trudil zgodbo zastaviti večplastno: »Bistveno se mi zdi, da sem dobro načrtoval oblike značaja glavnega junaka, ki se znajde na ozadju posledic holokavsta, seveda o njem razmišlja skozi oči sodobnega človeka, ki ga, če ima srečo, bolj žene razumevanje kot maščevanje.« In kako je prišlo do sodelovanja? »Zelo preprosto. Srečali smo se v zaodrju pred koncertom v Torinu. Ni takoj privolil. Morda zato, ker je tudi sam režiser.«

Tako kot *Mogočnej* in *Neskončna lepota*, je tudi *Mladost* film o stanju stvari med junaki, v odsotnosti kakršnekoli trdnje naracije, in spet (sicer drugače, kot v pitoresknem okolju Rima) je fotografija filma kot niz čudovitih modernih tabelnih slik, ki se prelivajo druga v drugo. *Lepota Alp* ob jutrih, gola lepota v mirni vodi bazena in starca, ki jo požirata z očmi, imenitni Paul Dano, ki kot igralec v imenu lepote zavrača interpretacijo Hitlerja v filmu ... ker hoče igrati nekaj lepega.

#### MED MLADOSTJO IN STAROSTJO NI MEJE

*Mladi papež*, serija, ki jo režiser trenutno ustvarja z v belini svetlečim se Judom Lawom, je spet nekaj nepričakovanega. Kar samo pomeni, da je Sorrentino ves čas »na delu«, doma in čez lužo, kjer v zadnjih tednih promovira *Mladost*. »Takšnega papeža še nismo imeli, ne tako mladega ne tako mislečega,« pove, ko vprašam, katero vatikansko strujo bo *Mladi papež* zastopal? Napredno, torej? »O, ne, ne, daleč od tega, ne iščite podobnosti ne s sedanjostjo ne z vatikansko preteklostjo,« ostane skrivnosten. Jude Law je zanimiv izbor, za gledalce in blagajne gotovo ugoden. »Se strinjam, rad imam igralce, ki so tudi dobri gledališki igralci, in Jude je obenem še, kako se temu reče – svečan? Svečanost je nekaj, kar med živimi igralci režiserji redko srečamo. Brezmadežnost. Nanjo lahko nato prilepiš marsikaj.«

Sorrentino ni Garrone. Medtem ko je slednji sin uglednega gledališkega kritika, ki je obiskoval umetniške gimnazije in študiral pri najboljših, je Sorrentino »self made man«. Nista ravno prijatelja, če se temu lahko tako reče. Ampak skupna nostalgija iz otroštva naredi svoje; ko pove, da so bili tudi njegovi najljubši filmi tisti z Budom Spencerjem in Terrenceom Hillom, dobi še eno točko več.

»Ti filmi, kdo bo rekel – dvomljive kakovosti, so mi v tistem času posredovali emocije, smer, kako biti fant, kako odgnati zlobneže iz naše ulice, fante, ki so nam nagajali, kaj je situacijska komika, kaj je humor, kako ga razumeti in uporabiti v življenju, ko gre vse narobe ...« Mar je v scenarij *Mladosti* tudi zato umestil pogovor med ostarelim komponistom, ki noče ugoditi angleški kraljici, in odsluženim režiserjem (kjer drugi prvemu očita, češ, ti praviš, da čustvom pripisujejo preveč pomena ... Kakšna neumnost! Zapravi sem najboljša leta svojega življenja. Čustva so vse, kar imamo.)? »Najverjetneje,« Sorrentino pove predse, »ampak verjetno je tako z vsem, kar najprej imamo in potem izgubimo. Vidim smisel v tem, da ni dobro delati zelo jasnih mejnikov med starostjo in mladostjo, treba je biti pozoren samo na človeka, ne glede na to, kako imenujemo posamezne etape življenja. Nič lažje ni, če ga razdelimo na dvoje. Zato je film *Mladost* film o mladosti, starosti, predvsem pa o ljubezni in prijateljstvu, ljubezni do filma in glasbe.« ■

Kitajsko narodno gledališče za pekinško opero

# Čipičji kralj

Kitajsko narodno  
gledališče

cankarjev dom



www.cd-cc.si

28.–31.12.2015

Gallusova dvorana

Medijski pokrovitelj:

DELO

Glavna pokroviteljica predstave:

LEKARNA LJUBLJANA

Generalni pokrovitelj  
abonmaja Veličastnih 7:

PETROL 70  
let



Saša J. Mächtig, oblikovalec

# OBLIKOVALCI VIDIMO STVARI, KI JIH DRUGI NE

JANJA BRODAR

**R**deči, oranžni, beli, zeleni, vsi pa specifične zaobljene oblike, so kioski slovenskega oblikovalca Saše J. Mächtiga več desetletij označevali in povezovali ulični prostor vzhodnoevropskih mest. Prodanih je bilo 7000 enot. V času, ko je K67 že skoraj izginil z ustaljenih mestnih pozicij in stoji le še na pozabljenih lokacijah, čedalje bolj navdihuje različne umetnike, iniciative in druge urbaniste. Da je njegova podoba prekosila čas, priča denimo spletni poziv in objavljanje fotografij K67 – The Kiosk Shots na nizozemskem [www.publicplan-architects.com](http://www.publicplan-architects.com), v domačem prostoru pa gneča zvenceh imen, ki so se prejšnji četrtek prišli iz oči v oči poklonit oblikovalcu Mächtigu na otvoritvi njegove razstave v ljubljanskem Muzeju za arhitekturo in oblikovanje v fužinskem gradu.

Na prvi pregledni razstavi njegovega dela so poleg slavnega kioska K67 – ta je bil leta 1970 sprejet v zbirko newyorškega muzeja za sodobno umetnost (MoMA) – predstavljeni tudi drugi izdelki, ki še danes zaznamujejo vsakdanjik slovenskih in drugih evropskih mest: sistem postajališčnih zavetij Euromodul, uporabljen na avtobusnih postajah mestnih, medmestnih in glavnih postaj po celotni Jugoslaviji, zbiralniki koristnih odpadkov Ekos, s katerimi je Slovenija orala ledino v ločevanju odpadkov, omarice za oglaševanje kino programa, telefonski dušilniki, koški za smeti Žaba, v določenem trenutku kontroverzen letni paviljon kavarne Evropa v Ljubljani ter drugi elementi cestne opreme. Saša J. Mächtig je bil leta 1984 tudi eden od ustanoviteljev oblikovalskega študija na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani, aktivni član številnih odborov in društev, nenavadno dobro pa se je znal vživeti tudi v vlogo menedžerja, analitika in tržnika. Svojim študentom je vcepil zavedanje, da morajo delovati zunaj meja naše države.

V sklopu razstave je na grajskem dvorišču postavljen K67, iz katerega so na otvoritvi stregli s kuhanim vinom in vročo bučno juho s kandiranim ingverjem. Skupaj z ljubljanskim potniškim prometom si MAO prizadeva, da bi obnovili končno postajo dvajsetke v originalnem Mächtigovem dizajnu.

## Kaj vam pomeni razstava?

Vsak civiliziran, kultiviran in v prihodnost usmerjen narod se mora učiti iz zgodovine. Ta razstava je neki zapis, je most med danes, jutri in včeraj. Ves čas sem vse svoje izdelke arhiviral, tudi učence sem učil, naj ne mečejo stvari stran. Mislim, da so kustosinje opravile izvrstno delo, a razstavljen na sta le 2 odstotka vsega gradiva. Meni se je kariera začela že v prvem letniku in od tedaj sem sistematično korakal v svojo prihodnost. Razstavljenih arhivskih predmetov – risb, maket, korespondenc ipd. – ne dojemam več kot svojih. Sem pa užival na otvoritvi, vzdušje je bilo nekomorno, sijajno, z lepim medgeneracijskim razponom.

**V svoji karieri ste bili zelo prodorni. Pa vendar, v vašem času je bilo treba postaviti državo na novo – stanovanja, ceste, ulično opremo, vse. Danes pa je trg zasičen z množtvom vseh mogočih produktov. Študentje, ki so si zaneseno ogledovali vaša dela, bodo težko prišli do posla, s katerim bodo preživeli.**

Glejte, oblikovanje je mednarodna stroka in večina svetovnih problemov sploh še ni rešenih – kar je prikazal tudi lanski oblikovalski kongres v Južni Afriki, ki se je ukvarjal s »preostalimi« 90 odstotki sveta.

## Torej niso govorili o dizajnu, ki ga gledamo na nešteti dizajnerskih blogih?

Hja, to je zvezdniški dizajn. Dizajn lahko uspe, če zadosti vsem petim temeljnimi principom (funkciji, konstrukciji, materialu, tehnologiji, kontekstu) in glavni zahtevi – inovaciji. Naša stroka je ustvarjalna: oblikovalci vidimo stvari, ki jih drugi ne vidijo. Mi znamo ideje upodobiti – najsi gre za model, render, maketo ...

**Zadnje čase je zelo uspešen koncept, da izdelate karkoli v lesu: leseno kravato, leseno kolo, lesena očala, leseni fotoaparati ... Kaj poročate na to vi, ki ste zasloveli s poliestrom?**

Ha ha, dokler se prodaja, je stvar očitno potrebna. Dobro je, da se ljudje znajdejo. Gre pa po mojem to za neko modo.

## Kaj si mislite o Kickstarterju, crowdfundingu itn.?

Mislim, da je to dobra rešitev za samozaposlene.

## Dobra?

V našem prostoru je problem to, da ni naročnikov. V finančni krizi jih je še manj, kot jih je bilo, čeprav je bil problem naročnika prisoten od vedno, tudi v socializmu. Vsa izvozna industrija je bila konec šestdesetih stimulirana, saj je država potrebovala devize. Izvozniki so bili zvezde, paradni konji, tako kot Elan ... Kickstarter je absolutno pozitiven začetek, a z nejasnim ciljem in s problematičnim naročnikom. Kaj potem, ko popusti napetost ob predstavitvi? V oblikovanju je treba produkt ohranjati pri življenju.

## Česa ste v tem oziru učili svoje študente?

Da je treba slediti izdelku od ideje do uporabnika, ne le do naročnika. Izdelek nujno zahteva stalno izboljševanje. V življenju sem se dobro zavedal, da moram idejo prodati. Takoj po študiju in služenju vojaškega roka sem se vpisal na menedžerski kurz, ki ga je organizirala Gospodarska zbornica. Za kiosk K67 sem hodil po Jugoslaviji od župana do župana in uspel do te mere, da je postal predpisana mestna

streha itn. Zamislil sem si prebod dveh cevi, ki ju preoblikuješ v uporabno formo: ker kiosk rabi stene, sem okroglo cev zravnal, da je nastal presek dveh kvadrov z zaobljenimi robovi. Spomnim se, kako sem se lotil izdelovanja prvega modela v delavnici svojega bodočega tasta, kiparja. Imel je odlično delavnico in fotolaboratorij. Šel sem v Astro po dva konca okrogle plastične cevi, ki sva ju nato segrela (skuhala!) in preoblikovala v bolj oglato formo, tako da sva ju nabila na dva kvadra, nato pa porezala konce. Model sem zatem nesel svojim kolegom v biro na Zupančičevi. Meta Hočevar, Peter Skalar in Špela Kalin so dejali: pogledj, tole je pa tako dobro, da nimamo več kaj, to pa kar sam končaj, odnesi tja, to je to.

## Od kje pride tista iskra, v tem primeru prebod dveh cevi?

To je inspiracija, ki je prišla iz mene. Tega nas je učil profesor Ravnikar. Z njim sem se mnogokrat pogovarjal, ko sem med prakso v njihovem biroju pomagal risati Trg revolucije, danes Trg republike. Razložil mi je, od kje njemu navdih za



Saša J. Mächtig

FOTO JOŽE SUHADOLNIK

oprema. Imgradovi komercialisti – ljutomerski Imgrad je bil moj naročnik in izvajalec –, ki so hodili za mano, da bi sklenili posel, potem niso imeli težkega dela.

## Ste kot oblikovalec takrat dobro zaslužili?

Da, dobro, toliko, da sem si lahko privoščil velik nov avto, jadrnico ...

## Kako ste prišli do naročila? Kiosk ste naredili leta 1967, že leto po diplomni, ko ste bili stari le 26 let.

Ko sem bil na fakulteti v četrtem letniku, je v hiši Evropa občasno urejala knjige moja mama. Ob menjavi stare dotrajane nadstrešnice na stavbi so direktorici svetovali, naj se obrne na kakega arhitekta, in ona se je spomnila name, zagnanega mulca. Sam sem bil takrat pod močnim vtisom poliestrne strehe nekega od znotraj osvetljenega paviljona na švicarskem Expu – skozi Lozano sem se vračal proti domu na enem svojih štoparskih popotovanj po Evropi. Želel sem narediti nekaj novega, divjega, monolitnega, in zaradi drznosti predstavljene ideje so mi določili neke vrste komisijo, ki je bila zadolžena za urejanje Ljubljane. Na enem od sestankov te komisije sem slišal, kako se pogovarjajo, da v Ljubljani ni primerne ulične opreme in kako bi rabili nove prepoznavne kioske. Takrat nisem rekel nič, na naslednjem sestanku pa sem kar udaril z idejo.

## Kaj je bila inspiracija pri kiosku?

Poliester sem imel zaradi nadstrešnice za Evropo v malem prstu in zdelo se mi je neumno razmišljati o kiosku kot steber,

banke: v starih florentinskih palačah – npr. v palači Strozzi. Jaz jo vidim v njem, vi ne?

## Zdaj že, ko vem ...

Granit, ofenzivna fasada – banko je treba varovati, predvsem vhod; inspirirali so ga imenitni florentinski vhodi z obokanim stropom in velikim kovanim lestencem. Ravnikar je moral večkrat razlagati, zakaj je za stolpnici izbral ravno trikotno obliko: rekel je, da z današnjim znanjem lahko katerokoli obliko korektno spravite v funkcijo.

## So vas po tem receptu učili delati arhitekturo?

Skozi kreativni proces smo morali nenehno odgovarjati na dva pola. Prvi je seveda ta, da mora zadeva delovati, da je v smislu funkcije brezhibna od celote do detajla – podreditev funkciji je izhodišče za pozni modernizem. Druga, prav tako pomembna, pa je duhovna, subjektivna plat nekega projekta, spirit, ki mora biti vedno v ozadju. Svojo inspiracijo si moral povezati z deduktivno metodo od celote do detajla, s katero si se zavaroval, da je zadeva res delovala.

## Kako ste izbrali Edvarda Ravnikarja za profesorja?

Ravnikar je bil izjemno navdihujoč govorec. V času mojega študija, v začetku šestdesetih let, je v učni proces želel vpeljati več prakse – menil je, da bi moral biti stik s prakso pri študentih prisoten že v prvem letniku, potem pa se le še stopnjevat, medtem ko je »stara« šola predvidela prvi dve leti teorije in šele potem prakso. Poslušal sem njegovo predavanje o t. i. smeri B in tako me je navdušil, da sem ga po predavanjih





Kiosk K67

vprašal, če bi se lahko prepisal k njemu. »Lahko,« je odgovoril, »kako pa se pišete?« - »Mächtig.« - »Oh, z vašim očetom sva bila med vojno skupaj v zaporu!« In tako se je začelo.

#### Kakšno je bilo študijsko vzdušje?

Fantastično. Risanje od zore do mraka na fakulteti, večerna predavanja, izleti, druženja. Poleg Ravnikarja je bil izvrsten profesor tudi Brumen, o kulturni zgodovini nas je učil direktor moderne galerije Branko Rudolf, psihologijo pa Anton Trstenjak ... Šele ko sem šel po študiju (da bi odložil službeno vojaškega roka) študirat še umetnostno zgodovino, sem presenečen spoznal, kako neprimerno bolj sočna so bila naša predavanja na arhitekturi v Ravnikarjevem krogu. Ravnikar je izbral tudi vrhunske asistente, mnogi so imeli izkušnje iz tujine: Braca Mušiča, Grego Košaka ter zakonca Ivanšek, ki sta po petih letih dela v Stockholmu zasnovala nadvse uspešno naselje atrijskih hiš v ljubljanskih Murglah.

#### V stanovanjski gradnji še danes uporabljamo t. i. švedski standard. Kako sta bila Ivanška povezana z njim?

V Slovenijo sta pripeljala skandinavsko kulturo. Na mestnem trgu, kjer so imeli biro Ravnikarjevi, sta imela celo svojo trgovino s skandinavskimi svetili, pohištvo in drugimi predmeti za dom ...

#### ... torej nekakšno dizajnersko trgovino s skandinavskim dizajnom – tako, kakršne zadnja leta rastejo kot gobe po dežju?!

Da, trgovina se je imenovala Interior, levo od bivše knjigarne. Zanj sta izrisala tudi sistemsko modularno pohištvo. Ustanovila sta društvo Barva in oblika in v Ljubljano

pripeljala švedske strokovnjake. Švedski princip je bil takrat izrazito socialdemokratski, ukvarjali so se s tem, kako ljudem dvigniti kakovost bivanja. Uvedli so švedski barvni krog, ki ima vse 4 barve, realne. Še danes imam mapo z barvnimi študijami s podpisi štirih švedskih arhitektov. Organizirali so tečaje, katerim smo smeli prisostvovati tudi študentje, a so bili namenjeni arhitektom projektantom ter direktorjem pohištvenih tovarn (Dekorativi, Induplati Jarše itn.). Seznanili so nas s švedskim standardom in tedaj sem prvič slišal, da obstaja kaj takega.

#### Ali dotlej niso obstajali standardi?

V Jugoslaviji? Ah, kje pa! Takrat se je vse postavljalo na novo, delali so raziskave na vseh področjih: v Zavodu za napredek gospodinjstva, v Gradbenem centru, ki se je zelo razvijal, so študirali racionalizacijo, sisteme. Po eni strani je bila torej šola zelo racionalna, po drugi pa smo imeli predmete, kot je kaligrafija ipd. Žalosti me, da v sedanjem učnem programu na ALUO ni več humanističnih predmetov. To je zgrešeno, saj smo stroka, ki dela produkte za ljudi.

#### Je bila za vas fakulteta bolj življenjska šola?

Zelo, zelo. Poleg osebnih spoznanj v tej »skupnosti profesorjev in študentov«, kot jo je imenoval Ravnikar, smo imeli veliko stika z industrijo in že kot študentje delali velike arhitekturne natečaje.

#### Na razstavi sem v glavah razstavljenih projektov opazila sama imenitna imena – sodelovali ste z Meto Hočevar, Petrom Skalarjem, Janezom Suhadolcem, Kostjo Gatnikom. Kdo pa je uspel od vaših študentov?

Nika Zupanc, Lara Bohinc, Rok Jenko, Kaja Antelj, Janez Mesarič, Miha Turšič ... Prednost sem dajal timske delu in delu za industrijo, povedati pa sem jim želel tudi to, da njihov trg ni Slovenija, temveč cel svet. Z vstopom v Evropsko unijo se nam je odprlo tržišče 510 milijonov porabnikov! To je neverjetna številka. Mi predstavljamo 0,39 odstotkov. Preživimo lahko le z inventivnostjo. Zgornji rob povprečja bi morala biti Pipistrel in Akrapovič, le Gorenje je še vedno potencialno velik sistem.

#### Meni se zdita Akrapovič in Pipistrel tolažilna nagrada – Akrapovič ima 300 zaposlenih, mi pa smo uspeli zavoziti tovarne z 10.000 zaposlenimi!

Seveda, se strinjam. Zapravili smo balkansko tržišče, to je bila res velika neumnost. Preveliki čevlji in premalo znanja. Naših otrok žal nismo pripravili na kapitalizem.

#### Imate predlog, kaj nam je storiti?

Zbrati se mora intelektualna in kreativna elita brez predsodkov in se lotiti dela! Rad kolesarim po Furlaniji - Julijski Krajini; to je območje, ki je tradicionalno trijezično. In vidim, kako naša prisotnost počasi izginja. V živo še naletite na ljudi, ki govorijo slovensko, a na napisih in izveskih slovenščine skoraj ni več. Enostavno popuščamo. Krepite bi morali tudi ekonomsko moč. Če bomo dober partner, nas bodo imeli radi, sicer pa nas bodo povozili. Čehi in Slovaki nas že močno prehitevajo. Kitajska ni izgovor. Na Tajvanu imajo muzej kitajske zgodovine, v katerem sem preživel cel dan in spoznal neverjetne razsežnosti te 6000-letne kulture, v kateri je bilo polpreteklo komunistično obdobje le neka kratka epizoda, stranpot. Kitajcem smo nepremišljeno dali svoje produkte. Pišejo z znakovno pisavo: z učenjem pismenk že kot otroci osvojijo večino kopiranja, zato zlahka ponarejajo naše izdelke.

#### Iz kakšne družine izhajate?

Mama je izhajala iz premožne judovske družine, oče iz Gornjega Grada. V družini imamo kup izobražencev, priženil pa sem se v umetniško okolje, moja prva žena Špela, sicer arhitektka, je bila hči kiparja Kalina, ki mi je velikodušno posojal tudi svoj fotolaboratorij. Tedaj to ni bilo tako enostavno kot danes.

#### Prihajava na bolj zračne teme. Saj res, se vam ne zdi, da v življenju potrebujemo veliko zračnosti?

Seveda!

#### V čem pa vi uživate?

V svojem delu, branju, druženju. Vsak človek je vesolje.

#### Kaj pa berete?

Redno berem *Economista*, obvezno kulturo in znanost, politike pa čedalje manj. A če želiš biti aktiven, ji ne moreš nikdar popolnoma ubežati. Sicer sem nazadnje bral Pikettyja, Montaigna, Brucknerja. Zadnja dva meseca pa bolj malo, a imam izgovor, bil sem v šoku ob pripravljanju razstave.

#### Ste kdaj preživel dan v svojem kiosku, tako kot tisoče trafikantk, ključarjev, prodajalcev hotdoga?

Ha, ha, pravzaprav ne ... Prekmalu sem končal sodelovanje z izdelovalcem. ■



Telefonski dušilnik



Košek za smeti Žaba



Zvonko Čoh, akademski slikar

# POČEČKATI VSE, BREZ MILOSTI



FOTO JOŽE SUHADOLNIK

ŽIGA VALETIČ

**V**se do kulturnega praznika bo v Mestni galeriji Ljubljana razstavljal akademski slikar Zvonko Čoh, ki je najbolj znan po ilustracijah za otroke in po risankah, ki jih je snoval v tandemu z Milanom Eričem. Tokrat se s štirimi sklopi novjših (in izbranih) del vrača na klasična slikarska pota – v eksperimentalne abstrakcije, ki se od njegovih bolj znanih angažmajev razlikujejo po obliki, ne pa tudi po vsebini. Slike, grafike in kolaži manjših ter predvsem večjih formatov v razstavi *Capriccio – Vse, kar vidim, počekam*, odražajo iskrivega duha, križanega z bravuroznimi zamislicami in izurjeno potezo. Čoh je za svoje delo prejel vrsto nagrad in ilustriral na desetine humornih slikanic, v bližnji prihodnosti pa bo zaokrožil ilustratorska projekta, ki nastajata že vrsto let.

**Razstava predstavlja odmik od ilustratorskega dela in vrnitev k slikarskim koreninam. Kaj vas je spodbudilo, da ste se po dolgem času podali v to smer?**

Gre za oboje, za odmik in tudi za nadaljevanje. Dolgo časa sem bil res navezan na ilustracijo, ki je bolj pripovedna, medtem ko gre tu za ustvarjanje arhetipov, ki izhajajo iz nezavednega. Nisem toliko vezan na zgodbo, pač pa je drobnih zgodb, ki se v slikah pojavljajo, ogromno. Ko si enkrat blizu šestdesetemu letu, se v tebi nabira toliko nekih podatkov in vizualnih informacij, da potem, ko delaš, niti ne veš, od kod nekaj pride, le čudiš se oblikam, ki nastajajo.

Pobudo za razstavo je dal kustos Sarival Sosič, saj že trideset let nisem imel slikarske razstave. Po eni strani sem bil navdušen, pa tudi rahlo skeptičen, a sem vseeno dahnil »ja«. Rekel sem si, da bom mogoče zajel nekaj svežega vetra, k ilustracijam se bom v vsakem primeru še vrnil.

**Se pravi, da kustosi vendarle lahko vplivajo tudi na potek neke umetniške kariere?**

Ja, seveda, lahko vplivajo na razvoj nekega likovnika, to je okoliščina, ki ti lahko da nov zagon ... Razstave sem se lotil

tako s slikarskim kot z grafičnim pristopom. Pri slednjem v veliki meri izhajam iz grafitov, ki me navdušujejo, ko jih spremljam na ulicah. Nekatere od teh načekanih slikarij so perfektno, druge so grde in površne, s kvazipolitičnimi sporočili, ogromno pa je tudi dobrih. V Ameriki je to samostojna panoga – ena od likovnih govoric. Pri nas je tega malo, verjetno je premalo zidov (smeh) ...

Grafizmi so bili torej eno od glavnih gibal pri razstavi, ostalo pa je bolj prepuščeno mojemu nezavednemu, neke vrste nadrealizmu. Ogromno malih risbic, ki so razobešene na razstavi, sem naredil v nekakšnem polsnu ali pa sem jih načekal ob gledanju televizije. Prepustil sem se in roka, svinčnik oz. flomaster so skoraj sami tekli po papirju. Tu in tam sem samo malo preveril, kaj nastaja.

**VEDNO IZHAJAM IZ DETAJLA, KI V TEKSTU NITI NI KONKRETNO ZAPISAN, TAKO DA ZGODBI DODAM NEKE ELEMENTE, NA KATERIH SE OTROK LAHKO PASE IN ODKRIJE ŠE KAKŠNO REČ, KI NI ZABETONIRANA.**

**Indijska filozofija pravi, da je najvišje stanje bivanja *samadhi*, stanje med budnostjo in spanjem. To naj bi bilo zelo težko dosegljivo stanje, po drugi strani pa ga lahko dosežemo tudi, ko se po sobotnem kosilu uležemo h kratkemu počitku. Je v tem stanju mogoče biti kreativen?**

Res zanimivo. To je ta faza, v kateri mora biti mrak, se mi zdi. Če bi poskušal to postaviti v kontekst dneva in noči, bi rekel, da to ni niti podnevi niti ponoči, ampak v mraku, v mrtvi točki, kjer za hip vse nekako zastane. Tudi ljudje se

malo ustavimo, glave se malo ustavijo, in če se takrat prepustiš, mogoče nastane kaj zanimivega, s čimer presenetiš samega sebe. Obenem pa je potreben tudi nadzor. Toliko časa se že ukvarjam s slikanjem in risanjem, da mi je, ko ošvrknem izdelek, jasno, kje je napaka, česa je na primer preveč. Veliko risb je dejansko nastalo na tak način. Gre za drobne risbe, majhne detajle, ki jih potem združujem v večje kompozicije. V tem stanju namreč ne moreš narediti cele slike.

No, naslednje gibalno pri razstavi pa je bilo to, kar počnem že vse od malih nog. Takoj ko sem dobil v roke pisalo, sem vse stvari, ki so bile na dosegu, počekal brez milosti.

**Takšen je tudi podnaslov razstave – *Vse, kar vidim, počekam*. Kaj pa glavni naslov, *Capriccio*?**

*Capriccio* pomeni »po svoje«. Kaprica. Trma. Eden od opusov na razstavi so denimo počekane oziroma naslikane kuverte, dopisnice, položnice. Mali komad, original, na primer kuverto z znamko in naslovnikom, povečam in natisnem na veliko platno, potem pa del tega platna poslikam na novo, s tem da mi kuverta in vse, kar je na njej, služi kot izhodišče. Pisma so me od nekdaj zabavala. Na njih je znamka, ki ima vedno kakšno zanimivo podobo. Škoda se mi zdi, da se znamke menjajo tako poredko, bolj zanimivo bi bilo, če bi jih menjali pogosteje. Že sama znamka je zame namig, ki v mojem nezavednem sproži impulz, ohlapen koncept.

**Skozi leta ste shranjevali slikarske palete, ki jih tukaj razstavljate ...**

Barvam je posvečena šele zadnja stena na razstavi. Res je, zadnjih deset let zbiram svoje palete, ki pa seveda niso palete, kakršne je uporabljal Jakopič – lesena zaobljena paletica z luknjico za palec –, ampak so to prozorni polivinili, ki se ne zgubajo, ko jih zmočiš. Niti ne vem, zakaj sem jih zbiral, nekeje v nezavednem sem najbrž vedel, da bodo nekega dne še uporabne, po ključu, da čez sedem let vse pride prav (smeh).



Dajal sem jih na kupček in zdaj jih imam več kot tristo. Ena paletica predstavlja eno ilustracijo.

#### To so verjetno akrilji!

Govorimo o akrilih in temperah, akvarelih. Ko sem jih nekega dne razprostrl, sem videl, da so palete simpatične, kot da bi šlo za detajle impresionistične ali pointilistične slike, ker gre za packe, za razmazane barve. Podoba je sicer abstraktna, ampak deluje kot detajl oziroma kot vzorec impresionistične slike, kot tapeta. V tej sobi je potem tudi zaslon, na katerem se nizajo ilustracije. Ilustracije tokrat niso fizično prisotne na razstavi, temveč so vklopljene samo prek televizije.

**Koliko je pomembno, da je ilustrator prepoznaven na daleč, da ima svoj slog, da se razlikuje od ostalih? In kako to pravzaprav doseže?**

To dosežeš s trdim delom in kilometrino. Ko rišeš, ko delaš, se razvijaš in s tem nastane tvoja govorica. Tvoja govorica ni, da se odločiš, da boš risal velike nosove, debele noge in majhna ušesa, to so samo detajli, to ni govorica. Ilustrator nastaja skozi delo. Več ko delaš, bolj se razvija tvoj slog. In to je tudi pošteno. Zakaj? Ker ne moreš delati nečesa, kar ti ni blizu. Če bi moral trideset let gojiti slog, ki ti ne bi bil pisan na dušo, bi bila to katastrofa, ob tem bi trpel. Tako pa se razvija govorica, ki jo obvladaš, in to si ti. Seveda pa vedno preizkušaš neke nove stvari.

**Vaše ilustracije so sočne, šaljive, karikaturne, groteskne ... V ospredju je vedno humor, tudi in predvsem, kadar otrokom podajate podobe, ki odražajo svet odraslih. Je svet odraslih grotesken?**

Na neki način je zanesljivo tak. Če odmislimo vse probleme, ki jih neka odrasla oseba nosi s seboj, vse težave, ki jih ima, da zvozi to življenje, če torej ostane samo gola slika, je ta slika totalna groteska. In to velja za vsakega človeka.

He, včasih razmišljam o tem, kako poteka moj dan: ko hodim, ko govorim, ko delam, ko potujem, ko se družim z ljudmi ... Če bi to gledal brez zvoka na beli podlagi, bi se verjetno zgrozil in smejal obenem.

To je ta groteska, ja, s stališča problematike pa gre seveda za vsakodnevno preživetveno borbo. Dobro je, če v takšni ilustrirani groteski ni prisotna samo zlehtnoba, temveč da zajameš tudi neki podatek humanistične, človeške narave. Sama smešnost je do neke mere tudi stvar značaja. Ko smo kot mulci hodili iz osnovne šole domov, smo se ves čas režali, stalno smo pokali vice, in do neke mere je pri vseh otrocih tako.

Eden od razlogov, zakaj sem se lotil karikaturne, je bil zagotovo animirani film. Ta medij me je strašno pritegnil in takrat sva z Eričem narisala in animirala prvo risanko *Poskušaj migati dvakrat*. Nisva naredila veliko filmov, nekaj pa sva jih. V tistih časih računalnikov še ni bilo, zato je bilo vse skupaj toliko bolj razveseljivo. Narisal si štirideset risbic nekega dogodka, neke metamorfoze, in ko si to pogledal v filmu, je trajalo samo štiri sekunde, ampak naju je zelo navdušilo. Tudi drugi so poskusili, pa jih ni navdušilo na enak način. Vsakogar prime nekaj drugega – in hvala bogu, da je tako. Če bi vsi počeli enake stvari, bi bila katastrofa.

#### Koliko pa vas je zanimal strip?

Nikoli ne bom pozabil, kako sem hrepenel ob četrtkih, ko sem imel trinajst, štirinajst let in je izhajala revija *Zvito-repec*. Ampak potem ko sem strip prinesel domov, sva si ga s pokojnim očetom začela puliti iz rok. Strip človeka prime, neodvisno od starosti. V preteklosti je bilo o stripu po krivem napisanih ogromno slabih stvari. Je pa res, da me je risani film bolj prijel, čeprav sem sočasno zavohal oboje. Za strip rabiš predvsem dobre zgodbe.

**KO RIŠEŠ, KO DELAŠ, SE RAZVIJAŠ IN S TEM NASTANE TVOJA GOVORICA. TVOJA GOVORICA NI, DA SE ODLOČIŠ, DA BOŠ RISAL VELIKE NOSOVE, DEBELE NOGE IN MAJHNA UŠESA, TO SO SAMO DETAJLI, TO NI GOVORICA. ILUSTRATOR NASTAJA SKOZI DELO. VEČ KO DELAŠ, BOLJ SE RAZVIJA TVOJ SLOG. IN TO JE TUDI POŠTENO. ZAKAJ? KER NE MOREŠ DELATI NEČESA, KAR TI NI BLIZU.**

Zadnjih nekaj let prebiram svoji hčerki slikanice, tudi vaše, seveda. Marija Lucija Stupica je na primer slikala izredno poetične, hkrati pa tudi zelo temačne, žalostne in tesnobne pravljicne podobe, medtem ko so vaše ilustracije pravo nasprotje. Se kdaj sprašujete o svoji ciljni publikii? Se ilustrator sploh mora spraševati o tem, česa si želijo otroci ali pa, kako ilustracije dojemajo starši, ki so v resnici prvi bralci slikanic?

V vsakem staršu je seveda tudi otrok, zlasti takrat, ko ob njem čepi dejanski otrok. Ko se otrok smeji, se z njim smejiš tudi ti. Seveda pa drži, da ilustratorji in ilustratorke upodabljamo vse mogoče svetove. Ta poetika, zasanjanost in temačnost, pri Stupici predstavlja en del našega sveta. En del sveta je žalost. Po svetu se dogaja toliko okrutnih zgodb, ki so strahotne in so žalostne. Potem je pri njej prisotna še druga poetika, lebdenje ...

**Tudi vaše ilustracije mogoče niso popolnoma vedre; groteska ima seveda humorno plat, pa tudi svojo temnejšo, bolj tragično.**

Drži. Če bi svoje ilustracije postavil med vse ostale, bi rekel, da so kar nekako težke, da so po eni strani malo trde. Najbrž sem tudi sam malo tak. So pa tudi hecne in zafrkantske, ta del je za otročiče. Vedno izhajam iz detajla, ki v tekstu niti ni konkretno zapisan, tako da zgodbi dodam neke elemente, na katerih se otrok lahko pase in odkrije še kakšno reč, ki ni zabetonirana. Kot otroka so me sicer vedno motile ilustracije, ki so se popolnoma odmaknile od zgodbe. Tega je

bilo v starih časih veliko. Ampak *ilustrare* pomeni osvetliti. Neki dogodek osvetliš, ga prikažeš, vizualiziraš ga s svetlobo, z barvo in obliko.

S karikaturo se ukvarjam tudi zato, da mi ni dolgčas. Ob delu moram tudi malo uživati. Vsako delo je – če imaš srečo, da kolikor toliko zadeneš tisto, ki ti najbolj ustreza – užitek, hkrati pa je tudi muka, ker ne gre, ker se zatika. Z vsakim delom je tako. Povsod naletiš na probleme. Kot avtor si prvi kritik svojega dela in najprej moraš zadovoljiti sebe.

**Posebej zanimiva se mi zdi serija petih knjig z mitološkimi in klasičnimi zgodbami, ki jih je zapisal Marjan Kovačević Beltram in izhajajo pri Mladiki. V njih mrgoli arhetipov in zdi se mi, da je to za ilustratorja poseben izziv, ker je treba zgodbe upodobiti v eni sami sliki, v vsej njeni totalnosti.**

Naslednje leto naj bi izšla celovita knjiga s sto ilustriranimi zgodbami, in to je v resnici zelo zahtevno delo. Tukaj ne morem načekati nekaj po svoje, biti mora zelo konkretno. Če dobim zgodbo *Sibilske prerokbe*, mora biti natančno to, tudi če predhodno nimam pojma, za kaj gre. Grške mitologije ali pa Stare zaveze ne poznam tako dobro, pravzaprav zelo malo in precej površno. Naslikam eno ilustracijo na mesec, delamo pa jih že skoraj deset let. Vesel sem, da se bližamo koncu, ker je bilo res veliko garanja, ostale so mi samo še štiri zgodbe. Glavni problem pri njihovi realizaciji je na primer kostumografija, s tem sem se najbolj zafrkaval. Kako so bili ljudje oblečeni pred dva tisoč tristo leti ... Približno sicer veš, ampak ko moraš to narediti, ko moraš izdelek detajlirati, ne veš, kakšne gumbe so imeli, kako so s čevljkov visele vezalke, iz kakšnega materiala so bile, kako so se zvijale – o teh stvareh nimaš pojma. Na srečo imamo danes tehnologijo, kot je internet, pa tudi veliko knjig.

Namen te linije ilustracij seveda ni samo zabavati otroke in odrasle, ilustracije so tukaj resnejše, že skoraj didaktične. Čeprav sem se resnično namatral z njimi, sem si v isti sapi rekel, da je treba zdržati tudi kakšno težjo nalogo in sem si zadal, da bom to naredil v slikarskem duhu. Da neki odlomek resnično opišem z likovno dramaturgijo, na primer s svetlobo, ki ožarja ujetnika, desno od njega pa padajo sence ...

**Močni svetlobni viri so sploh značilni za vaše ilustracije, tudi na primer pri *Urški*, ki jo je na podlagi Prešernovega *Povodnega moža* zapisal Andrej Rozman Roza.**

Svetloba je zagotovo ena od mojih obsesij, z njo se zelo veliko ukvarjam. Včasih se hecam in govorim, da če bi se rodil pred malo več kot sto leti, bi bil po vsej verjetnosti impresionist. Loviti svetlobo, hladnost senc, toploto luči, dneva in sonca – to me veseli. Moje ilustracije pretežno niso naslikane v neki splošni svetlobi, zmeraj poskušam imeti neko luč, ki žari in meče sence. S tem pridobim na živosti.

**Še ena od vaših serij so slikanice *Enci benci na kamenci*, kjer gre za izštevankke. Letos je skupina Katalena posnela tudi album ...**

Nisem ga še slišal ...

**Odličen je. In v glasbenem smislu enako igriv in grotesken kot vaše vizualizacije. Motivi so pri izštevankah**



Od A do +Ž (print in akril na platno)



sicer ljudski, upodobite pa jih včasih starinsko in drugič bolj moderno, kot da se nahajajo nekje v drugi polovici 20. stoletja, tik pred informacijsko dobo. Gre pri tem tudi za nostalgijo?

Stoodstotno. Otročiči na risbica so v bistvu moji prijatelji in jaz. Vendarle sem že v letih, ko s seboj nosim arhetipiko iz tistih časov. Kot otrok sem bil pastirček, staremu očetu sem pasel krave. Tudi zdaj greš lahko na Veliko planino in tam paseš krave, ampak je drugače. Takrat je bilo to del življenja. Stari oče je imel krave in tam sem sedel z bičkom in pazil, da krave niso šle na primer na njivo in v solato. In to zdaj rišem.

Izštevank je za svojo diplomsko nalogo zbiral Roman Gašperin, učitelj iz Radovljice. Po vsej Sloveniji jih je zbral nekaj tisoč, vsi so mu jih pošiljali, ampak je veliko izštevank narejenih na isto vižo, belokranjska verzija ima pač malo drugačen besednjak od štajerske.

**To, kar dobite v »obdelavo«, je pravzaprav zelo skop tekst, ki je lahko tudi zelo abstrakten.**

»Ekate pekate cukate me ...« res ne pomeni veliko, me pa to delo izredno veseli. Izšli so trije deli in naredili bomo še eno knjigo. Kot izhodišče si jemljem svoje otroštvo in starinski svet, ki ga danes, v digitalni dobi, ni več. Tam je bilo še vse analogno, in to sem jaz. Velik del mene je tak. Z računalnikom ne znam veliko delati, to pač ni moje orodje, ker mi niti ni bilo treba delati z njim in tega pač nisem gojil. Če se rodiš in imaš računalnik pred nosom, je to tvoj svinčnik, če pa se rodiš in imaš pred nosom svinčnik, boš delal z njim. Kljub temu pa na področju filma in animacij zelo cenim, kaj vse se da narediti z računalnikom, to je fenomenalno. Stvari, ki jih dela studio Pixar, na primer. Seveda nastane tudi veliko kiča, ampak ne govorim na ravni vsebine, občudujem le tehnologijo.

**Opremili ste veliko zgodb avtorjev, kot so Svetlana Makarovič, Andrej Rozman Roza, Helena Kraljič, Anja Štefan, tudi Gaja Kos in mnogi drugi.**

In tudi veliko staroljudskih. Med drugim zelo rad rišem zmaje in imaginarne dinosavre. Zveri, pošasti, stare pravljičice ...

**Kako pa je delati z avtorji?**

V bistvu me ne poišče avtor, ampak likovni urednik založbe. Kot sva že omenjala, ima vsak risar svoj jezik. Manček je drugačen, Marlenka Stupica je spet čisto drugačna. Sklepam, da uredniki glede na tekst presodijo, kdo bi bil najbolj primeren za določenega avtorja. Če se Roza na primer zafrkava, če naredi kaj smešnega, raje naročijo meni kot komu drugemu, in obratno, seveda. Z avtorji se tekom dela pravzaprav ne



Pismo za g. Karlina (akril na platno)

vidim, razen če imajo kakšne posebne želje. Dobimo se šele takrat, ko knjiga izide, tako da je avtor lahko presenečen, predvidevam, da včasih tudi razočaran.

**Ja, možgani si že med pisanjem ustvarijo neko podobo ...**

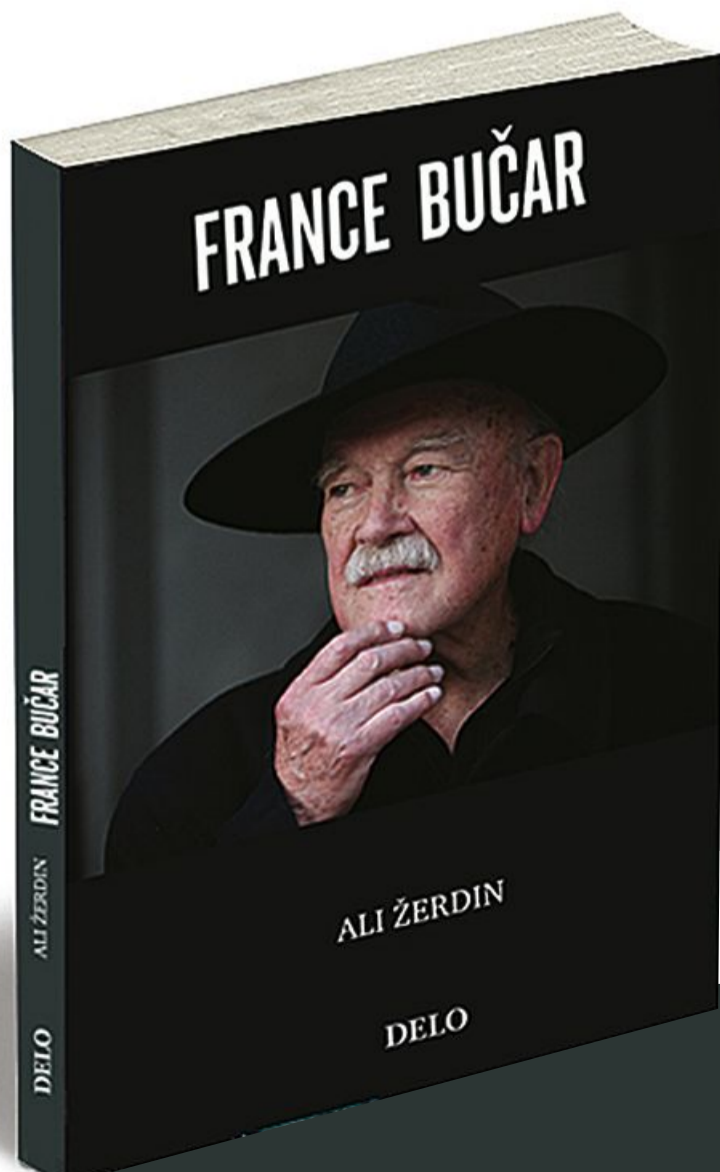
Sigurno, in ta podoba je lahko popolnoma drugačna od tvoje. Če bi dal neko zgodbo ilustrirati desetim risarjem, bi vsak naredil nekaj drugega. *Pekarno Mišmaš* so na primer ilustrirali že Marija Lucija Stupica, Svetlana Makarovič, Gorazd Vahen in Kostja Gatnik. Če vrtnico postaviš pred rdečo ozadje, pred modrega, pred belega, pred črnega, se spreminja, ni tako?

Popolnoma drugače funkcionira. Če postaviš rdečo barvo pred sivo ozadje, bo sivina potegnila na zeleno. To je glavni

problem slikarstva in tega, zakaj je težko narediti sliko, ki dobro funkcionira kot celota, ki drži skupaj in ne razpada na posamezne dele.

Barva je silno kompleksna reč. Ko poleg sive položiš rumeno, bo siva videti vijolična. Če pa poleg sive postaviš vijolično, sivina postane rumenkasta in poruši osnovno sivino. Če neki portret postaviš na zeleno ozadje ali na rdečega, boš dobil popolnoma drugo stvar, ker se barve ves čas spreminjajo. Zares dobri slikarji so bili velemojstri za barvo. Danes jih je malo, eden takšnih je na primer David Hockney. Če seveda govorimo o slikarstvu. Risanje, na drugi strani, pa je črta. Tudi med barvami lahko najdemo črto, ki je samo navidezna, pasivna črta nekega prehoda, medtem ko je linija aktivna črta. To pa so že osnovne likovne zakonitosti, nič novega ... ■

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



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

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

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

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

(izsek iz knjige France Bučar)

14,90 EUR\*

IZID 18. DECEMBRA 2015

DELO

Za dodatne informacije in naročila nam pišite na [narocnine@delo.si](mailto:narocnine@delo.si) oziroma pokličite na brezplačno številko 080 11 99.

\* Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 4,37 EUR za Slovenijo. Ponudba velja do 31. 12. 2015 oziroma do razprodaje zalog.



# Ne skrbite glede sreče

DIJANA MATKOVIĆ

»Svagog dana u svakom pogledu sve više napredujem.«  
Iz filma *Sjećaš li se Dolly Bell, 1991*

**J**e kaj hujšega kot zapoved, ki jo v svojem pridevniku »vesel« nosi mesec december? Čas, ko moramo biti veseli, ker se gotovo izteka leto, v katerem smo bili poslovno uspešni, imeli krasne odnose z bližnjimi, pridno gojili zdravega duha v zdravem telesu in sploh v vseh pogledih vsak dan napredovali. Če nam to ni uspelo, če smo izgubili službo, zboleli, posledično razvili nekaj slabih navad, ki predstavljajo odkmik od ideala zdravega duha v zdravem telesu, če smo nazadovali in si zaradi vsega tega nakopali še razprtije z bližnjimi, pa si lahko srečo in zadovoljstvo na način novoletnih zaobljub zaukažemo za naslednje leto.

Ravno med božično-novoletnimi prazniki, ko se bolj kot druge mesece umetno ustvarja zahteva po veselju, pri čemer številni državljani nimajo niti najmanjše podlage za to, bi veljalo znova premisliti ta koncept *prisilne sreče* in new age ideologije, potem pa ju enkrat za vselej odvreči na pokopališče slabih idej, ki nam niso v ničemer pomagale.

*Življenje je tvoje* avtorice Louise L. Hay je že desetletja najbolj prodajana knjiga v Sloveniji, ki bo v veselem decembru, v času obdarovanj, gotovo dosegla nove rekorde prodajnosti, kar je zgovorno, ne pa tudi sporno dejstvo. Knjiga je izšla pri zasebni založbi, ljudje naj kupujejo, kar hočejo. Prav tako se ne moremo zares hudoovati ob dejstvu, da nam komercialne televizije ves čas predvajajo ameriške oddaje (oddaje iz države, ki je sinonim za pozitivno mišljenje), v katerih je mogoče vse – pa naj gre za stanovanje, modni slog, ljubezenski odnos ali neuresničene želje – instantno uresničiti, situacije izboljšati, domove prenoviti in polepšati, osebnost v roku ene ure nadgraditi v beta verzijo itn., vse v slogu popolne skreganosti z realnostjo življenjskih zakonitosti.

Bolj kot knjige za samopomoč in sporedi komercialnih navad je torej problematično dejstvo, da nam poceni new age ideje, to nenehno težnjo po izboljšanju in napredku, že nekaj let, v zadnjem času pa sploh agresivno, vsiljuje javna RTV. Ta ima cel diapazon oddaj, začnši z Zvezdano in Manco, kjer nas učijo, kako si izboljšati življenje in kako vanj privabiti srečo in blagostanje.

Oni dan, ko se mi je zdelo, da sem si že opomogla od izkazovanja »globokih« čustev Zvezdane, ki se je v eni sami oddaji s pomočjo terapevte »povezala sama s sabo«, si iz gole radovednosti na prenosniku odprem oddajo *Čas za Manco Košir*. Potrpežljivo poslušam njen vzneseni uvodni nagovor o lepota in presunljivostih življenja, ki ga aplicira na vsako temo, ki jo obravnava, zaradi česar te besede poznam tudi iz drugih kontekstov njenega javnega izrekanja. Za njo besedo dobi gostja, žalibog ne vem več, kako ji je bilo ime, ki že v prvem stavku izjavi naslednje: »Moja bolezen je prišla kot darilo.«

Poklopim prenosnik in globoko vdihnem, kjer bi se kdo drug na mojem mestu, to mesto pa je razdraženo zaradi nenehnega posiljevanja s tovrstnimi neumnostmi, mogoče pokrižal, zaklel, zavil z očmi, odvisno od karakterja. Dobro vem, da obenem obstaja malo morje povečini žensk po štiridesetem letu, ki so ob takšnih izjavah ganjene, ki si ob izpovedih posameznikov, ki naj bi zaradi pozitivne naravnosti težavo uzrli kot nekaj dobrega in prišli na drugi strani ven kot instantni zmagovalci, brišejo solze.

Pomislim, kot tolikokrat poprej ob izjavah, ki bolezen slavijo kot božji dar, na knjigo Barbare Ehrenreich *Smile or Die* (Smej se ali umri), v kateri takšne površne izpeljave zavrača z mislijo, da če je bolezen darilo, če je denimo rak, ki ga je preživela tudi sama, blagoslov, potem bo najbolje, da nam ga vsem vbrizgajo v žilo. Bolezen ni darilo. Bolezen je vrženost iz normale, napor, strah, pogosto tudi sram, ponižanje, muka držanja glave nad gladino. Iz bolezní se vsi ne izvijejo kot boljši in prebujeni ljudje.

Prebojniki, ki jim uspe  
»kljub vsemu«, so napaka  
sistema, ne pa pravilo.  
Tako kot je genij napaka  
narave, ne pa njen  
ustaljeni način delovanja.  
Zato z izpostavljanjem  
tistih, ki jim je uspelo,  
nikomur ne delamo  
usluge, pač pa zgolj  
bremenimo tiste, ki jim ni.

Pustimo ob strani dejstvo, da sem sumničava do vsakogar, ki ga v življenje »prebudi« šele bolezen, ker – kakšna je bila ta oseba prej?? Problem je predvsem v *drobnem tisku*, ki ga tovrstne oddaje spregledajo, tam pa piše, da nekaterim bolezen za vedno poslabša kakovost življenja, drugi pa celo, ne boste verjeli, kljub pozitivnemu mišljenju, umrejo. Kakšna perverzno, piše Barbara Ehrenreich, da se celo smrt razlaga skozi očala new agea: tisti, ki so umrli, zgolj niso razmišljali dovolj pozitivno.

New age sporoča: Samo podvzitati se je treba! Vse nam je na voljo, predvsem pa je vsem na voljo enako! To nas na RTV SLO denimo uči oddaja *Prava ideja*, ki je na sporedu dalj časa od prej omenjenih. V njej nam voditeljica predstavlja podjetnike, ki so si s »pravo poslovno idejo« ustvarili premoženje.

Naj problem te oddaje razložim z anekdoto. Pred leti mi je neka urednica, ko sem želela problematizirati brezposelnost mlajše generacije, namesto tega naročila prispevek, ki je bil precej v duhu te oddaje. »Ne bomo tarnali! Z zgledi posameznikov, ki jim je v poslovnem smislu uspelo, bomo v teh kriznih časih obupanim ljudem pokazali, da je sprememba možna, če se potrudimo!«

Ustvarjanje tega prispevka sem zavrnila. Urednica, slučajno tudi z RTV, ki je imela sicer povsem dobre namene (s katerimi je tlakovana pot saj-vemo-kam), ni videla, da ljudem v stiski zgledi uspešnih posameznikov ne dvigujejo motivacije, temveč jih prej doživljajo kot breme zapovedanega uspeha. Tuja samouresničitev se prej kot v vznesenost prenese v občutek slabe vesti in krivde zaradi lastne neuresničenosti. Predvsem pa je tovrstna prezentacija uspeha nevarna zato, ker nam sporoča, da za naš neuspeh ni kriv sistem, ni kriva gospodarska kriza, niso krivi tisti na oblasti ali oni, ki so jo imeli pred njimi, niso krivi nesposobni delodajalci ali toksična delovna okolja, ni krivo to, da se službe dobivajo preko vez – za neuspeh je kriv zgolj posameznik, ki se ni dovolj podvzival. Ki, tako kot tisti, ki ni preživel raka, ni razmišljal dovolj pozitivno! Ko je odgovornost za situacijo, ki jo tvorijo številni dejavniki, tako poenostavljena, predvsem pa individualizirana, izgubimo dvoje: po eni strani občutek kolektivne pripadnosti, po drugi pa možnost upora, pri čemer sta ti dve zadevi prepletene. S kom se boš povezal, če si za svoj neuspeh ali odpoved službe kriv sam? Proti komu se boš upiral, če težava ni v tistih višje na družbeni lestvici, ki imajo dejansko moč, da sprožijo spremembe, pač pa v tem, da ti nisi dovolj verjel vase, nisi prišel na *pravo idejo*, nisi dal od sebe najboljše, imel pa si, kot sugerira new age, enake možnosti kot vsi ostali. Ljudje absolutno nimamo enakih možnosti. Okolja, iz katerih izhajamo, odločilno vplivajo na našo sposobnost doseganja ciljev, ali sploh tega, kje si cilje zastavimo. Naj razmišljamo še tako pozitivno, če služb ni, obenem pa ni možnosti, da bi si jo ustvarili sami, službe ne bomo imeli. Nismo vsi Jonathan Livingston Galeb, če za primer vzamem še eno »misli pozitivno« uspešnico. Prebojniki, ki jim uspe »kljub vsemu«, so napaka sistema, ne pa pravilo. Tako kot je genij napaka narave, ne pa njen ustaljeni način delovanja. Zato z izpostavljanjem tistih, ki jim je uspelo, nikomur ne delamo usluge, pač pa zgolj bremenimo tiste, ki jim ni.

Poudarjanje individualnosti, osredotočanje na posameznika, ima tudi druge škodljive plati, saj vse to povzroča tekmovalnost, primerjanje, sebičnost in popolno brezčutnost do težav drugih. Darwinovo načelo, kjer naj bi močnejši pripadniki vrste izpodrinili šibkejše in ki je – kot neka samoumevnost, proti kateri ne moremo nič – v jedru delovanja trgov, je še ena izmed idej in podvej new agea, ki jih je treba nemudoma zavreči. To je s svojo knjigo *Princip človeškosti* pravzaprav lepo storil Joachim Bauer, ki je pokazal, da v središču človekovega zanimanja ni tekmovalnost, pač pa potreba po sodelovanju. Naši možgani ob pomoči drugim ali skupinskim delu ustvarjajo »prijetno kemijo«, ki nas za takšna dejanja nagraduje.

New age nam govori ravno nasprotno, new age pravi: Rešite se negativnih ljudi! New age zvito sprašuje: Zakaj bi vas obremenjevala tuja slaba volja (vas, ki ste na poti k svojim uspehom!)? In odgovarja: Odslovite slabovoljneže! Tisti, ki sledijo takšni miselnosti, vede ali nevede pozabljajo, da so ljudje navadno »negativni« in »slabe volje« takrat, ko imajo težave – kadar so bolni, osamljeni, nerazumljeni ... Ravno to pa so okoliščine, ko jih ne gre izgnati iz svojega življenja, pač pa jim je treba, kolikor je to v naši moči, pomagati. Če gre verjeti raziskavam Bauerja, je to obenem najboljši način, da pomagamo tudi samim sebi.

Ob koncu še tale razmislek: poznate koga, ki je resnično in trajno srečen? Ali pa poznate zgolj številne bolj ali manj nesrečne ljudi, ki jih stalno pestijo neke težave, le tu in tam, če sodijo med »srečne«, počivajo na oazi miru in zadovoljstva?

Zakaj je tako, v delu *Nelagodje v kulturi* sijajno ponazoril Sigmund Freud: »V načrtu 'stvarjenja' ni bilo zamišljeno, da bi bil človek srečen. Tisto, kar imenujemo sreča v najožjem pomenu, je posledica dokaj nenadne zadovoljitve potreb, ki so dosegle visoko napetost, in je v naravi mogoče samo v obliki bežnega pojava.« Freud hoče s tem kakopak povedati, da je sreča dokaj naključni pojav, pravi spoj pravih dejavnikov v pravem trenutku, ki je tako redek in kratkotrajen, da ga ni mogoče zasledovati, saj ne vemo, kje nas čaka v prihodnosti.

Zakaj ne bi ideji o iskanju sreče in nenehnem napredku (oboje je utvara) opustili in si končno oddahnili? Zakaj ne bi utehe našli v besedah Michela Houellebecqa, ki je v eseju z naslovom *Ostati živ* zapisal: »Ne skrbi glede sreče. Ne obstaja.« ■



Rižarna pri Sv. Soboti

# TRAKTAT O LUŠČENJU RIŽA IN OSTALE BANALNOSTI

Vreme je bilo obisku Rižarne zelo naklonjeno: žaloben, temačen zimski dan, v katerem niso mogle zasijati niti najsvetlejše barve; vse je obdajala koprena sivine. Če bi se nebo nad Tržaškim zalivom pokazalo v svoji najbolj optimistični azurni različici, bi bila krepko v zadregi. Veselega srca in razposajenih misli se vendar ne spodobi vstopati na kraje tragičnih dogodkov, kakršno je edino taborišče s kremacijsko pečjo na italijanskem ozemlju.

AGATA TOMAŽIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

**A**duha, spoštljivo zamotanega v ponižno sivino dneva, je v rahel gnev vzburla že bližnja okolica Rižarne – kot v posmeh trpljenju in žrtvam sta tam zrasla prehranski diskont in prodajalna s potrebščinami za hišne ljubljence. Kako banalno, sem si mislila, še preden sem prestopila prag nekdanjega taborišča, preurejenega muzej. Kako primerno, sem bila pomirjena, ko sem dve uri pozneje izstopala. Banalnost je pač neločljiva spremljevalka zla, ki ga še bolj banalnega dela dejstvo, da je le redko kaznovano.

Zlo je v vsakomur od nas, tega nima smisla zanikati, le od okoliščin je odvisno, v kakšni obliki bo prhnilo na dan. Koliko škode bo povzročilo, pa predvsem od tega, kako opolnomočen je posameznik. Tista brezhibno urejena gospa srednjih let z venomer skrbno prstriženo črno paževsko pričesko, ki bedi nad številčkami v vašem podjetju in s katero včasih izmenjate kakšno besedo na hodniku, je v resnici dokaj spretna pri ovajanju zaposlenih vodstvu, z ovaduštvom pa mimogrede poskrbi, da kdo ostane brez službe. Saj ste vedeli, kajne? To se ji najbrž zdi pravilno in pravično, čeprav za svoje zlobno početje v resnici nima nikakršne konkretne spodbude, razen mogoče značajskih potez. Sistem, v katerega je vpeta, je ne graja, temveč še celo nagrajuje, tako da je vse v najlepšem redu.

Gospa, kakršna je opisana zgoraj in je kakopak izmišljena, je dandanes vse polno in samo srečnemu spletu okoliščin se imamo zahvaliti, da jim sistem ne ponuja lestve, po katerih bi plezale navkreber od ene do druge funkcije pri upravljanju koncentracijskega taborišča, recimo. Gospem, kakršna je zgoraj

opisana, najsi bo črno- ali plavalasa, v obeh primerih pa seveda fiktivna, bi to brez dvoma šlo dobro od rok.

## PAMETNI LJUDJE, KI SO SE DOBRO ZNAŠLI

Esesovski in gestapovski častniki, ki so bili izvajalci zloglasnega programa Aktion T4 (v okviru katerega so pod pretvezo milostne smrti pobijali duševno prizadete) in Aktion Reinhardt (končna rešitev judovskega vprašanja) in so bili upravniki različnih taborišč v tretjem rajhu, so bili v bistvu pametni ljudje, ki so se dobro znašli, razlaga dr. Dunja Nanut, ena od kustodinj razstave Scritte, lettere e voci (Napisi, pisma in glasovi) v prostorih Rižarne. Njene besede so cinične, a to ne pomeni, da ne premore spoštovanja do žrtev. Pieteto izraža drugače, s potrpežljivim brskanjem po arhivih, dokumentiranjem tistega, kar je še najti, čeprav bi si mnogi želeli, da ostane skrito, in pripovedovanjem resnice, ki mora zmagati – če so že zločinci spokojno utonili v večni sen, preden bi utegnili odgovarjati za svoje grehe.

Po 8. septembru 1943, ko je Italija uradno kapitulirala, Julijska krajina s Trstom vred ni več bila del italijanske države, temveč je padla pod upravo Nemčije, ki je na tem ozemlju ustanovila operacijsko območje Jadransko primorje (Adriatisches Küstenland). Za vrhovnega komisarja je bil imenovan Friedrich Rainer, za vojaškega poveljnika Ludwig Kübler, Odilo Globocnik je bil uradno poveljnik SS in policije, iz enot Einsatzkommando je prišel Christian Wirth (ki so ga partizani leta 1944 pri Kozini ubili, nasledil ga je August Dietrich Allers), inšpektor enot R (od katerih je R1 imela sedež v Trstu, R2 v







Vidmu in R3 na Reki) in komandant Rižarne je bil najprej Gottlieb Hering, potem pa Josef Oberhauser.

Globocnik je bil rojen v Trstu (vendar je odrasčal v Tržiču na Gorenjskem – ime ne laže, res je bil slovenskega rodu) in si je do leta 1943 med nacisti pridobil kar precejšen ugled, da so mu zaupali poveljstvo nad novo pridobljeno regijo. Zgodovinski viri ga razkrivajo kot človeka, ki je bil blizu Himmlerju, pred Rižarno pa je izkušnje na področju pobijanja nedolžnih, neoboroženih ljudi nabiral v koncentracijskih taboriščih na Poljskem, kjer je – tudi po njegovi zaslugi – v smrt šlo dva milijona Judov. Globocnik je s sabo pripeljal 92 vrhunskih izvedencev za hitro in učinkovito pobijanje (vsi pripadniki Einsatzkommando Reinhard). Manj znano pa je, da so bili med zvestimi izvrševalci morilske nacistične politike tudi Ukrajinci in Ukrajinke – ti so se, razočarani in gnevni nad ruskim gladomorom, v presenetljivo velikem številu odločali za kolaboracijo z nacisti. V R1 je po pričevanju preživelih taboriščnikov delalo kar nekaj Ukrajincev. Izvzeti niso bili niti domačini, gotovo je tu našel delo marsikateri Tržačan, znano je, da so vodilni imeli tolmače tudi za slovenski jezik, pripoveduje Dunja Nanut, ki dela še kot profesorica na slovenskem liceju v Trstu in je predsednica pokrajinskega združenja deportirancev.

Seveda bi lahko govorili o tezi banalnosti zla, ki jo je med procesom proti Adolfu Eichmannu izoblikovala Hannah Arendt, se strinja Dunja Nanut. Pri nekaterih bi mogoče celo lahko prikimali, da niso imeli druge izbire in so morali delati v funkciji nacistov, gotovo pa bi kaj takega težko trdili za vse našete vodilne ostale Einsatzkommando. Ti so se za svoje delo prostovoljno odločili. In Nanutova pristavi, da je bilo v njihovi odločitvi več kot le za ščepec preračunljivosti: »Namesto da bi šli na rusko fronto, kjer bi lahko celo umrli, so opravljali službe, kjer so bili dobro plačani in imeli pravico do oddiha v posebnem zdravilišču v Avstriji, da so se od svojega dela lahko malce razbremenili.«

#### POPOLNA SLEDLJIVOST

In roko na srce, njihovo delo je moralo biti naporno. Sarkastična namigovanja o pregovorni germanski natančnosti, ki je po koncu druge svetovne vojne in porazu nacistov marsikoga stala prostosti, so resnična, potrjuje Dunja Nanut. Evidenca, ki so jo vodili o internirancih, je bila izčrpna in je zagotavljala – kakor bi dejali danes – popolno sledljivost od aretacije preko premestitev iz, recimo, Auschwitza v Ravensbrück pa do smrti v plinski celicah, po kateri so redoljubni uradniki s skladovnic trupel pazljivo prepisovali številke in pokojne prečrtavali v evidencah. Trditev, ki so jo večkrat ponavljali preživi taboriščniki, da so bili za nacistično samo številke, tako ne drži povsem, pravi Nanutova, saj so odgovorni za vsako številko vodili ustrezno kartoteko s podatki.

Tržaška Rižarna je bila v tem pogledu poseben primer. Ko so šele (!) leta 1976 pred tržaškim sodiščem začeli sojenje obtoženim za zločine, ki so jih zagrešili med nemško okupacijo, je od konca vojne minilo že toliko časa, da se je večina materialnih dokazov porazgubila – kar je bilo določenim ljudem seveda živo v interesu. Dovolj povedno je že, kaj se je po vojni dogajalo z Rižarno: nacisti so, ko so se zavedeli, da so jim dnevi šteti in da se bodo kmalu morali umakniti, za sabo trudili izbrisati vse sledi. Krematorijsko peč in dimnik, iz katerega se je letih 1944 in 1945 pogosto vrtinčil dim, so poskušali uničiti z dinamitom v noči z 29. na 30. april 1945. Toda ker je bila kremacijska peč pod zemljo in so do nje vodile stopnice, da jim vseh dokazov o sežiganju vendarle ni uspelo uničiti. Tržaški časopisi so prve dni decembra 1945 poročali o srhljivem odkritju: v podzemnih prostorih pod rižarno da so našli na peč, pod njo pa so našli sledi stopljene tolšče, staljenih zaponk pasov in partizansko uniformo. Toda to ni bil dovoljšen motiv za nadaljnje raziskovanje, italijanske povojne oblasti so stavbam, ki so sodile v sklop Rižarne, raje namenile novo namembnost: postale so nekakšno zbirno taborišče za prebežnike, ki so prihajali iz Vzhodne Evrope in so se v tržaškem pristanišču vkrcavali na ladje, ki so jih popeljale čez ocean in v novo življenje. V prostorih, kjer je delovala uprava Rižarne, so že prej našli kup

osebnih izkaznic medvojnih jetnikov, ki so zdaj v Arhivu RS v Ljubljani. Leta 1965 je bila Rižarna razglašena za italijanski narodni spomenik, ki so ga v manjšem obsegu preuredili v muzej, odprt leta 1975, deloma pa zrušili in ozemlje namenili za komercialno uporabo.

#### MOŽ S FOTOAPARATOM, KI JE UMRIL V NEPOJASNJENIH OKOLIŠČINAH

V obdobju po koncu vojne, tja do konca 60. let, je v Rižarno vstopil tudi Diego de Henriquez. Možakar je bil rojen v Trstu leta 1909, njegove starše je v mesto ob zalivu iz rodne Španije pripeljala služba – oče je bil pomembna osebnost v habsburški vojni mornarici. Tudi Diego de Henriquez je že od mladih nog kazal veliko zanimanje za vse, povezano z vojno, kot otrok je med sprehodi na Krasu na primer pobiral vojaško dediščino prve svetovne vojne. Toda njegovega navdušenja nad orožjem in uniformami baje ne smemo razumeti napačno, vse to naj bi počel iz miroljubnih vzgibov in iz želje pokazati, kako so vojne nesmiselne. Njegova obširna in občudovanja vredna zbirka, ki obsega vse od poljskih kuhinj iz prve svetovne vojne do živilskih nakaznic, ki so bile v obtoku v medvojnem Trstu, je na ogled v Muzeju vojne za mir (Museo della Guerra per la Pace, ki so ga mestne oblasti naposled odprle leta 2014, in to v nekdanji kasarni pod Katinaro). Najbrž ga je prav njegova želja pokazati, da v vojni ni nič razen groze in trpljenja, gnala v Rižarno. Tam je z zidov v zgornjih nadstropjih rižarne prepisoval in fotografiral besede, ki so jih jetniki (Judje in drugi – Slovenci in Hrvati) izpisovali v stene in na lesena vrata. Za cel zvezek jih je zbral in njegovo početje je navdihnilo velikega tržaškega romanopisca Claudia Magrisa, da je o njem napisal knjigo (Non luogo a procedere, 2015). Zidove in stene, s katerih jih je prepisoval, so med obnovo uničili. O napisih v celicah, ki so jih spomladi 1944 pomagali graditi tudi jetniki sami, in sicer v pritličju stavbe, nad katerim so bile veliki skupini jetniški prostori, se je zadnjih dvajset let govorilo, da so bili prepleskani in da jih ni več – vendar ni bilo tako. Šele nedavno so se lotili restavriranja celic in našli napise, sporočila in nekaj risb. Vse to je na ogled na razstavi Scritte, lettere e voci, ki je nastala v soavtorstvu Dunje Nanut, Franca Cecottija in Francesca Faita (direktor muzeja Rižarna). Dunja Nanut je lastnoročno tipala po zidovih in iskala za sledi ljudi, katerih zgodbe – včasih tragične, včasih bolj vesele, ker se jim je uspelo rešiti – so prikazane na razstavnih panojih. In nekaj ji nikakor ne gre v glavo: le kako, da so iz dediščine Diega de Henriqueza ohranjeni samo zveščiči, v katere je prepisoval napise s sten celic smrti? Možakar je bil namreč dovolj bogat, da si je že pred drugo svetovno vojno privoščil takrat razmeroma drago igračko, fotoaparat, in someščani so vedeli, da je z njim marsikaj dokumentiral. Dunja Nanut je prepričana, da je fotografiral tudi stene z napisi, a da so se te fotografije nekako porazgubile ... Ali da jim je nekdo malce pomagal, da so se izgubile. V Trstu je po koncu vojne ostalo veliko ljudi, ki jih nikakor ni mikalo, da bi se razvedelo, kaj so med vojno počeli. Morda gre v tej luči razumeti tudi sklepno dejanje življenja Diega de Henriqueza: umrl je leta 1974, v ne docela pojasnjenih okoliščinah, uradno pa v ognjenih zubljih, ki so zajeli enega od skladišč, v katerih je hranil svoje vojaške parafernalijske.

#### OBTOŽNA KLOP JE OSTALA PRAZNA

Leta 1965 so Rižarno razglasili za spomenik nacionalnega pomena in čez slabo desetletje je stekla prenova. Na natečaju so kot najboljši projekt prepoznali tistega, pod katerega se je podpisal tržaški arhitekt Romano Boico (»Ja, po priimku sodeč je bil nedvomno Slovenec – Bojc, vendar se ni imela za Slovenca,« se strinja Nanutova). Njegova vizija je bila podreti večino objektov, ki so tvorili Rižarno, preostanek pa preurediti v spomenik: »Odločil sem se, da bom odstranjeval in vračal, ne pa dodajal. Odstranil sem napol porušene stavbe in kompleks obdal z enajst metrov visokimi cementnimi zidovi, ki so postavljeni tako, da ustvarjajo vznemirljiv vhod na isti točki, kjer je pravi vhod. Obdano dvorišče predstavlja v konceptu laično baziliko na prostem. Stavbo za ujetnike sem popolnoma izpraznil in razgalil lesene oporne strukture, kolikor





se mi je zdelo potrebno. Nisem se dotaknil sedemnajstih celic in celic smrti. V osrednjo stavbo, v pritličju, sem namestil skop, a živ Muzej odporništv. Nad muzejem so prostori Združenja deportirancev. Na dvorišču grozljiva jeklena, nekoliko vkopana sled: odtis peči, kanala in vznožja dimnika,« je popisal svojo vizijo, kar so priobčili v predstavitevni zgibanki Rižarne.

In res njegovi arhitekturni in estetski viziji ni mogoče ničesar očitati. Nekoliko nerodno je le, da so prav pod tem dvoriščem verjetno zabetonirani tudi ostanki kremacijske peči, ki bi morda lahko – dokler so bili vpleteni še živi – ponudili kakšen dokaz več ... Dunja Nanut se muza in brez besed daje vedeti, da ostankov peči najbrž niso zabetonirali po naključju ...

Ko so februarja 1976 na tržaškem sodišču odprli proces obtoženim v zvezi z Rižarno, se je cement tam že zdavnaj posušil. Največja ironija je, da do procesa najbrž sploh ne bi prišlo, če spodbuda zanj ne bi prišla iz Nemčije. Ne zavezniška vlada v času Svobodnega tržaškega ozemlja ne italijanske oblasti po letu 1954 niso sprožile nikakršne preiskave. Med letoma 1964 in 1967 sta po dejavnostih Einsatzkommando Reinhard v operacijskem območju Adriatisches Küstenland začeli povpraševati tožilstvi iz Hamburga in iz Frankfurta na Majni. Za zbiranje informacij in pričevanj so zadolžili preiskovalnega sodnika Sergia Serba, ki je leta 1970 obvestil državno tožilstvo, da so bili na območju Rižarne med vojno zagrešeni nekateri zločini. Sodnika Serba so pooblastili za nadaljnje preiskovanje in leta 1975 je dr-

žavni tožilec vložil obtožnico proti Dietrichu Allersu in Josephu Oberhausnu (Wirtha so namreč že ubili partizani; Globocnik je, da ne bi padel v roke Britancem, 30. maja 1945 na avstrijskem Koroškem naredil samomor s cianklijem; Gottlieb Hering je umrl oktobra 1945 v neki bolnišnici).

Med februarjem in aprilom 1976 se je na tržaškem sodišču zvrstilo 174 prič, obtožna klop pa je ostala prazna: Allers, ki se je po vojni preobrazil v »odvetnika iz Hamburga«, je umrl marca 1975, Oberhausen je še naprej varil pivo v Münchnu. Italijansko sodstvo ni zahtevalo izročitve, vedoč, da se sporazum o izročanju obtožencev, ki sta ga Italija in Nemčija sicer sklenili, nanaša na zločine, zagrešene po letu 1948. »Münchenski pivovar« je bil tako na dosmrtno ječo obsojen

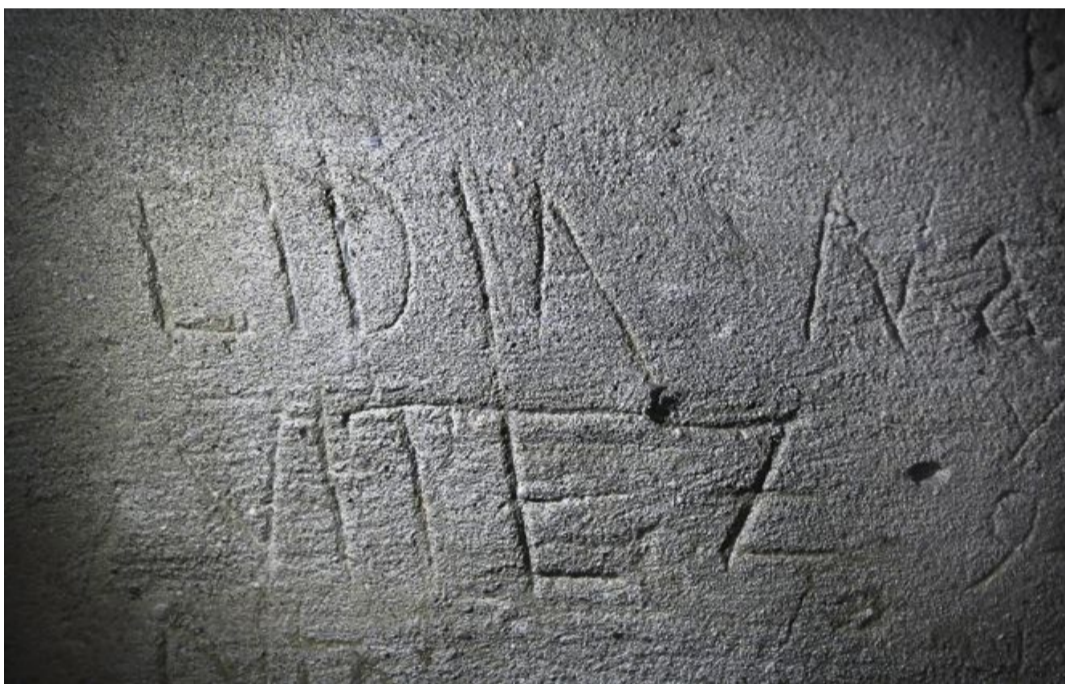
v odsotnosti, vendar ni odslužil niti dneva kazni. Umrli je leta 1979 v starosti 65 let, in to naravne smrti.

Sodni proces vendarle ni bil zaman, pravi Dunja Nanut. Čeprav nad krivimi niso mogli izvršiti kazni, je z nemških sodišč priromalo v Trst dokazno gradivo in priznanja zločincev ter je bil razbit molk, ki je tri desetletja obdajal Rižarno in vse, kar se je v njej dogajalo. In kaj se je dogajalo? Rižarna pri Sv. Soboti je bila zbirno in uničevalno taborišče. Veliki industrijski kompleks so postavili leta 1898 in je, kot pove že ime, prva leta rabil luščenju riža.

Do začetka druge svetovne vojne je objekt že odslužil, v taborišče so ga nacisti preuredili leta 1943 in leta 1944 zgradili zloglasno krematorijski peč (njen projektant je bil Erwin Lambert, priznani strokovnjak na tem področju, ki se je izkazal že v centrih za t. i. evtanazijo ter v poljskih uničevalnih taboriščih). Skozi Rižarno je šlo po nekaterih ocenah okrog 20.000 ljudi, od tistih, ki so bili spoznani za krive protirežijskega delovanja (partizani, aktivisti, politični oporečniki – Slovenci, Hrvati, Italijani) in so bili tu umorjeni, do Judov, ki so jih iz Rižarne deportirali drugam in tam usmrtili. V Rižarni so poleg kremacijske peči za usmrtnitve uporabljali tudi t. i. Gaswagen, je na zaslišanju pred nemškimi sodniki izjavil komandant Oberhauser, kar pomeni, da so jetnike umorili z izpušnimi plini. Ali pa so jih pobijali z udarci z lesenimi kijami po tilniku. Toda »udarec s kijem ni bil vedno smrten, zaradi česar so v žrelo peči padli tudi še živi ljudje. Hrup motorjev, tuljenje naščuvanih psov in glasha so krili krike in hrup usmrtnitev,« piše v slovenskem razdelku predstavljene brošure muzeja v Rižarni. Takšno početje vendar ni moglo miniti neopaženo, se je torej tudi tu dogajalo nekaj podobnega kot v bližnji okolici taborišča v Gonarsu, kjer so vaščani v mešanici strahu in brezbrčnosti tiščali glave v pesek vse do konca vojne, ko so si upali priznati, kdo so (bili) ljudje za žico (očemer je med drugim govor v dokumentarcu Dorina Miniguttija Onstran žice, 2011)? »Ja, ljudje so se gotovo zavedali, kaj se dogaja v Rižarni, saj je bilo to tedaj naseljeno območje,« odgovarja Dunja Nanut. Okoličani so opazili tudi, kako se iz nekdanjega industrijskega obrata nekajkrat na teden odpeljeta nemška vojaka z nečim, kar je bilo podobno







vrečam cementa, na vozu. Vsakič sta odšla vse do obale – kar ni bilo daleč, saj so se objekti rižarne raztezali do morja, po vojni pa so jih mnogo porušili – in tam začasno zasegla katerega od ribiških čolnov. Oddaljila sta se od obale in v vodo stresla vsebino domnevnih vreč cementa. Ko nekoč ni bilo na voljo niti enega čolniča, sta svoj tovor raztresla kar z obale. Tako je Aldo Furlan, delavec iz bližnje tovarne, pobral nekaj kosti, ki so se potopile v morje, in jih dal aktivistu OF, ta pa zdravniku, ki je bil simpatizer OF in je potrdil, da gre za človeške kosti, razlaga zgodovinarica.

V Rižarni so v slabih dveh letih pobili (in sežgali) do 4000 do 5000 ljudi. Manj znan podatek, ki ga je iz procesnih aktov povzela Dunja Nanut, je, da si je bilo življenje tu mogoče kupiti: tako so se rešili nekateri Judje in tudi Slovenci. Pred drugo svetovno vojno je v Trstu živelo 5000 Judov, po sprejetju Mussolinijevih rasnih zakonov se jih je nekaj izselilo, pa vendar je Nemcem preko Rižarne v taborišča na Poljskem in po Nemčiji uspelo deportirati približno 700 pripadnikov tržaške judovske občine (samo dvajseterica jih je preživela in se vrnila domov v Trst).

#### ADIJO, PA ZDRAVA OSTANI!

Zgodba, ki se je začela z luščenjem riža, se je torej razpletla zelo krvavo – nekako tako kot v romanu poljskega pisatelja Wiesława Myśliwskega Traktat o luščenju fižola, ki govori o vsem drugem več kot o tej stročnici. Koncentracijsko in zbirno taborišče so zaprli aprila 1945 in, najsi bo to slišati še tako banalno, tedaj so nemški upravitelji vsem živim jetnikom vrnili osebne dokumente, nekaterim segli v roke in jim položili na srce, naj ne govorijo preveč grdo o njih. Ne, to ni do neokusne banalnosti prignana licentia poetica, ki v novinarske članke sploh ne sodi, točno to je Albinu Bubniču, novinarju *Primorskega dnevnika*, ki je sodniku Sergiu Serbu poiskal marsikaterega preživelega Slovenca in mu izročil dokumentacijo, izpričala

nekdanj taboriščnica Olga Fabjan: »V Rižarni sem bila do konca, dokler niso Nemci zbežali. Slišati je bilo močno streljanje. Vsi smo morali nakladat vse mogoče stvari na kamione, ki so jih potem esesovci odpeljali. Med njimi je bil tudi neki Rus, ali Ukrajinec, za katerega so pravili, da je hud. Ko smo nakladali, nas je vprašal, ali je bil res hud, in nas je nagovarjal, naj rečemo, če bi nas kdo vprašal, da ni bil hud. Potem so nam izročili osebne izkaznice in so nam rekli, naj gremo domov in naj rečemo, da so dobro ravnali z nami.«

In potem so – eni in drugi – odšli domov. Rižarna pa še danes stoji tam in njen opečnati skelet se zlovešče pne v nebo v spomin preminulim in v opomin prihajajočim pokolenjem, da je zlo večno. Da se pojavlja v različnih oblikah in v različnih institucijah, ne le koncentracijskih taboriščih. Zapisati, da je eden od možnih poligonov za izživljanje zlih nagonov tudi čisto navadna delovna organizacija, ki ji grozi skorajšnji propad, bo mogoče zvenelo banalno. Pa vendar bi zaposleni, ki v strahu za svoje delovno mesto molče prenašajo vsakršno šikaniranje, vedeli veliko povedati o metodah ustrahovanja, ki so skoraj tako prefinjene in izpopolnjene kot tiste, ki jih je iznašel in udejanjal nacizem z vsemi svojimi zvestimi služabniki vred. In ena od vzporednic s koncentracijskim taboriščem je tudi ta, da je preživele taboriščnike večkrat prevevala slaba vest, ker so se izvlekli živi. Tako kot (še) zaposlene duši nelagodje, kadar uzro kolega, ki bo v kratkem postal bivši, ker je bil odpuščen. Primerjava taborišča s propadajočim podjetjem mogoče res ni najbolj posrečena, a eno je gotovo: v obeh primerih lahko sistem zastraševanja deluje le, če sloni na posameznikih, ki so pripravljeni zvesto izpolnjevati navodila in ki pri tem ne občutijo niti trohice slabe vesti, prej užitek. Takih pa ni težko najti, najsi bodo gospe ali gospodje, kajti zlo tiči v vsakomur od nas. Je univerzalno, večno, banalno – in pogosto žal nekaznovano. ■

# DELOVA OSEBNOST LETA 2015

Delovo osebnost leta 2015  
bomo razglasili  
v Narodni galeriji  
4. januarja 2016.



# KAKO Z DOMIŠLJIJO ZAPOLNITI DOGODEK

ZALA DOBOVŠEK

**E**va Nina Lampič je ena najbolj prepoznavnih gledaliških režiserk najmlajše generacije. Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo je diplomirala leta 2011, nato pa svoje gledališke izkušnje iskala tudi v mednarodnem prostoru. Leta 2013 je končala enoletni podiplomski študij na Sheffieldski univerzi v Veliki Britaniji (med drugim tudi pri uglednem režiserju Timu Etchellsu), med oktobrom 2013 in januarja 2014 pa opravljala pripravništvo pri skupini The Wooster Group v New Yorku. Deluje tako v neinstitucionalnem kot institucionalnem prostoru, med drugim je režirala uprizoritve *Konec igre* (Gledališče Glej, 2010), *Nisem* (Gledališče Glej, 2014), *Brez* (LGL, 2011), *Ampak to nima nobene zveze s Proustom* (BiTeater, 2014). Njen zadnji projekt je bila režija *Samorastnikov* v Mestnem gledališču ljubljanskem.

**Najprej ste se odločili za študij filmske režije na AGRFT in se po dveh letih prepisali na gledališko. Zakaj ta preklap?**

Zelo po naključju. Kakor se je po naključju zgodilo tudi to, da sem se vpisala na filmsko režijo. Pa ne iz neke dolgoletne »strastne ljubezni« do filma, ampak je bil sprožilni moment to, da sem na festivalu v Benetkah videla serijo videov, kjer ni šlo za prikaz filma v nekem klasičnem pomenu, ampak za preigravanje forme. No, takrat sem pomislila, da bi si želela tudi sama kaj takega početi. Še v gimnaziji sem s sošolci potem posnela nekakšen eksperimentalni film, ki je prikazoval, kako si skupina ljudi ob Ljubljani umiva zobe. Skratka, na filmsko režijo me ni pripeljala filmska zgodovina, estetika, kinematografija kot taka, ampak želja po ustvarjanju video oblik, ki nimajo klasične naracije. Je bil pa zame potem proces študija povsem drugačen od mojih pričakovanih oziroma sem ugotovila, da me zanimajo popolnoma druge stvari. Spomnim se, da mi je že v 1. letniku neki starejši igralec rekel, da naj se kot filmska režiserka čim več ukvarjam z igralci, in tako sem potem tudi zares začela hoditi tudi na vaje k igralcem in gledališkim režiserjem.

**In tam ste ugotovili, da je to nekaj, kar vas bolj zanima, in se potem tudi odločili, da greste opravljat sprejemni izpit še za gledališko režijo, kajne?**

Ja, njihov način dela me je vsekakor bolj pritegnil, bolj poglobljeno so se ukvarjali s temami in medijem, bilo je več časa za raziskavo, za pogovor. Pa tudi kontinuiteta dela, vaje so imeli namreč vsak dan. Vse to sem na filmskem oddelku takrat pogrešala. Zanimivo mi je bilo tudi to, da lahko v gledališču z manj narediš več – z manj tehnične organizacije (te je pri filmu ogromno). Pri gledališču sem potrebovala prostor in enega igralca – in že sem lahko ustvarjala, raziskovala. Preprosto več časa za vsebino je bilo. Predvsem pa element živosti: to, da se gledališče dogaja v živo pred mano, je na koncu pretehtalo.

**Kako pa ste sicer obravnavali gledališče, še preden ste vstopili vanj profesionalno?**

Pred študijem sem hodila v gledališču toliko, kolikor na ostala kulturne dogodke (v muzeje, galerije, na koncerte ...), ampak nič več in nič manj. Nikoli pa nisem zares pomislila na to, da bi se čimer koli od tega dejansko ukvarjala. Tudi gledališča takrat nisem imela posebno rada, dokler nisem spoznala dogajanja v ozadju, procesa, me ni zares fasciniral. Na gledališki režiji sem imela zelo dobre mentorje, s principii in mišljenjem, ki so mi bili blizu in ki predvsem niso bili konvencionalni. Gledaliških elementov in konteksta nismo jemali samoumevno. Medij smo čisto »razstavili« in se ukvarjali s posameznimi polji, kar me je neznansko inspiriralo. Pravzaprav sem šele med študijem vzljubila gledališče, kaj vse odpira, kaj vse se da.

**Študij ste končali z diplomsko predstavo *Konec igre* Samuela Becketta. Kako ste se razvijali med tem časom, so se vaše preference kaj spremenile ali še vedno ostajate na podobnih principih kot takrat?**

Mislím, da sta se že pri moji diplomski uprizoritvi odražala mišljenje in estetika, ki sta me zanimala takrat in me še vedno. Spoj dramskega in performativnega. Tovrstni notranji »boj« je v meni še vedno navzoč, oba polja me enakovredno privlačita in zanimata.

**Ste pa v času študija delali tudi z igralci, ki niso bili v vašem letniku, so bili mlajši. Kako gledate na to izkušnjo z vidika študijskega sistema?**

Bila je dobra in pomembna izkušnja. Bila sem na koncu 4. letnika, režirala pa sem kolege iz 3. letnika. Vstopila sem v neko dinamiko in odnose, ki jih nisem poznala, saj sem



Eva Nina Lampič

FOTO JOŽE SUHADOLNIK

vse čas študija delala le s svojim letnikom. Z njimi sem vstopila v novo okolje in se ob tem tudi sama pri sebi na novo vzpostavila, tudi bolj sproščeno sem se počutila, na novo sem premislila neke svoje vzorce in hkrati imela priložnost, da morebitne prejšnje napake zdaj popravim ali preprosto svoje iste ideje preizkusim v novih okoliščinah.

**Po končani akademiji ste kar hitro vstopili v profesionalni gledališki prostor, nekako padli v kolesje (kar za režiserje ni zmeraj samoumevno). Kdaj pa ste potem začeli razmišljati, da bi šli znanje iskat tudi v tujino?**

To, da bi šla v tujino, me je preganjalo že v času študija, ampak se mi v tistem obdobju to ni zdelo najbolj na mestu, ker bi z enoletnim izostankom posegla v svoj študijski proces na akademiji, ki je naravnano tako, da bi takšna prekinitve vsekakor vplivala na kontinuiteto razvoja – zgubiš sošolce iz svojega letnika, zgubiš mentorja ...

**In kako je padla odločitev, da greste v Veliko Britanijo, in sicer na univerzo v Sheffieldu, kjer ste sodelovali z uveljavljenim gledališkim režiserjem Timom Etchellsom?**

Etchells je pred tem v okviru Zavoda Maska vodil delavnico, ki me je popolnoma navdušila in pritegnila do te mere, da bi kaj takega raziskovala dlje in še bolj sistematično. Obenem sem v njegovem načinu dela prepoznala tudi svoj interes, predvsem del, ki se tiče tega, kako gradi in razvija material za predstavo, specifična vrsta improvizacije, ki je značilna za njegovo delo. Poleg tega pa je ta delavnica na glavo obrnila moje razmišljanje in predhodni način ustvarjanja. Naenkrat so bili bistveni in pomembni popolna drugi principi delovanja v gledališču.

Našo AGRFT še vedno razumem kot klasično dramsko šolo, z določenimi odstopanji od tega, seveda, ampak še vedno tam delo bolj ali manj temelji na dramskih besedilih. V Sheffieldu pa sem naletela na povsem drugačno situacijo. Bistvena razlika je bila ta, da smo tukaj v domačem prostoru bolj strogo vpeti v pravilo »kaj je naša vloga«. Ti si igralec, ti si režiser, ti dramaturg, ti scenograf. Moj vtis je, da se zelo se ločujemo po teh vlogah, in če kdo želi malo (za)menjati, se ga že postrani gleda, čeprav potih. Govorim o neki generalni klimi, so pa tudi posamezniki, ki ne mislijo tako. In stvari se tudi spreminjajo, seveda. Ko sem prišla na študij v Veliko Britanijo, so bili študenti tam veliko bolj odprti in večstranski, nekateri so bili izvajalci, pisci in režiserji obenem, recimo. Običajno so se predstavljali nekako v smislu jaz sem sicer bolj to, ampak delam oziroma me zanima tudi to in to in to... Seveda je lahko to včasih protiproduktivno, ker smo

lahko vse po malem, a nič zares. Ampak, kakorkoli, v okolju študijskega prostora je bil tovrsten princip zelo pomemben, nas je osvobajal.

**Ko ste se vrnili iz tujine, sta se vaše znanje in vpliv estetik Etchellsa zelo očitno pokazala v principu ustvarjanja pri projektu *Nisem* (Gledališče Glej) ...**

Vsekakor. V Sheffieldu me je začela izjemno zanimati igra kot vrsta improvizacije. Poleg študija sem bila namreč prisotna tudi na vajah skupine Forced Entertainment, ki so me blazno inspirirale. Zanimati me je začelo ukvarjanje s fragmenti in s tem, kako določena oblika generira način pripovedi. Zaznati, kako sodelovanje občinstva ne gre vedno prek neposredne fizične interakcije, pač pa predvsem tako, da ga miselno zaposliš. Ujeti razmerje, koliko gledalcu dati in koliko mu »spodmakniti«. Če pri opazovalcu ustvarimo vrzeli, jih bo ta skozi možganski proces vselej želel zapolniti. Seveda pa mora biti ta poteza narejena zelo previdno in preštudirano, da ne zapade v nasprotni učinek. Se pa da s temi niansami (vidno/nevidno, povedano/zamolčano) imenitno igrati.

**V naslednjem letu boste rezidentka Gledališča Glej. Po nekaj institucionalnih izkušnjah se boste spet vrnili v prostor svobodnega eksperimenta, kjer boste imeli dovolj časa za poglobljeno raziskavo in dolgotrajne poskuse.**

Rezidenca se mi zdi izvrstna priložnost prav zaradi časa (eno leto), ki ga imaš kot ustvarjalec na voljo. Oba pola – tako institucionalni kot neinstitucionalni – sta mi pomembna in od mene zahtevata vsak svoje večine in znanje. Če poznaš enega, lahko to samo pozitivno vpliva na drugega. Moj idealni pogled je ta, da bi lahko ves čas delovala in se razvijala v obeh poljih (kar se po svoje povezuje z mojo »razdvojenostjo« med dramskim in performativnim), da bi s tem svoje izkušnje in način dela oplajala in utrjevala.

No, k času, ki mi bo v Gleju na razpolago, pa spada tudi ta privilegij, da lahko ustvarjalna ekipa naredi premor v času študija, kar je zelo pomemben moment, saj pogojuje regeneracijo, izčisti misli, naloži novo energijo, ponudi čas za refleksijo. Da gre res za dolgoročen proces, kjer ideje zorijo in se imajo čas razviti, pa tudi odpočiti, ko je to treba.

V sklopu rezidence bom razvijala projekt z delovnim naslovom *Potencialna predstava*, kjer bomo raziskovali potencial tega, da se na odru nekaj »ne zgodi«, kar bo do neke mere izhajalo že iz principov, ki smo jih razvijali pri projektu *Nisem*. Kako z domišljijo zapolniti neki dogodek, kako malo oziroma koliko le nakazati, da gledalca že lahko zapelješ. ■



# NE IGRATI, PRIPOVEDOVATI ZGODBO

Gledališki režiser Marko Čeh (1985) je eden vidnejših režiserjev svoje generacije. Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo je diplomiral leta 2009 in za diplomsko predstavo *Saloma* prejel študentsko Prešernovo nagrado. Od takrat na slovenske odre redno postavlja dramska besedila različnih zgodovinskih obdobj in zvrsti – *Cvetje v jeseni*, *Astrov vstopi v tovarno*, *Antigona*, *Zlati šus*, *Herman Schwarz in Veronika Wald*, *Ljubezenske in šaljive slike al fresco*, *Hinkemann* in *Vrtiljak*, ki si ga je trenutno mogoče ogledati v Mestnem gledališču ljubljanskem.

## ZALA DOBOVŠEK

**K**ako ste vstopili v sfero gledališča in kako v času študija razvijali ali celo spreminjali svoje principe režije, ki so se že v času akademije izkazali za precej samosvoje, specifične?

Svoje estetike oziroma razumevanja gledališča nikoli nisem dojemal kot specifičnega. Je pa res, da se mi način, kako sem dojemal gledališče oziroma delovanje v njem, tekom študija ni spremenil, moji temelji so ostali.

V gimnaziji sem hodil v dramski krožek in tam sem med drugim spoznal, da lahko v gledališču delaš karkoli, da so še druge možnosti kot samo »spraviti tekst na oder«, in to mi je dalo moči, to mi je vzbudilo tolikšno zanimanje, da sem potem šel na sprejemne izpite na AGRFT. Še prej sem bil eden tistih, ki ob besedi režija najprej pomisli na film. Ko pa sem odkril gledališče, se mi je zdelo noro, kako moraš vse »zapakirati« v en prostor, a hkrati se lahko neskončno igraš s časom, prostorom itn. Fascinira me, na koliko različnih načinov lahko predstaviš to, kar imaš v glavi. Na akademiji sem imel to srečo, da so nam vse to raziskovanje dovolili, karkoli si si izmislil, je bilo podprto, seveda pod pogojem, da je to bilo čim bolj kakovostno izvedeno.

**ZDI SE MI – ODKAR SOUSTVARJAM V GLEDALIŠKEM PROSTORU –, DA SMO VČASIH SKOZI ZGODBO PRIPOVEDOVALI ENAKOVREDNE NIVOJE BESEDE, LUČI, KOSTUMA, GLASBE, PROSTORA; DANDANES PA SMO VSE ZAČELI POLAGATI SAMO ŠE NA IGRALCA. IN NE VEM TOČNO, ZAKAJ TO POČNEMO.**

**Ste imeli že prej kakšne svoje priljubljene avtorje, drame?**

V prvem letniku gimnazije sem prebral Wildovo *Salomo* in se mi je zdelo noro dobro, kako je napisana. To je bil tekst, ki me je spremljal še zelo zelo dolgo.

**Pravzaprav vse do vaše diplomske predstave.**

Glede na to, da lahko tekst za diplomsko predstavo izbereš sam, je bila *Saloma* vsekakor moja prva izbira. Dolgo me je mikalo postaviti jo na oder. Bil sem v letniku s fantastičnimi igralci, poleg tega na akademiji ustvarjaš z velikim veseljem in entuziazmom, kar vsekakor je pomemben člen v procesu.

**Potem pa konec varnega okolja šolanja in sestop v realnost ...**

Najprej je zazevala praznina, ampak ob tem nisem imel neke osebne krize. Potem sem kmalu začel delati svoj prvi projekt v Gledališču Glej, nato naredil še dve neinstitucionalni uprizoritvi, potem pa so me poklicali iz Lutkovnega gledališča Ljubljana; to je bila moja prva režija v instituciji – *Zlati šus*. Takrat sem tudi precej črtal in premetal besedilo, da ga je še avtorica komaj prepoznala.

**Za kar nekaj projektov ste tudi sami napisali oziroma priredili besedilo (*Cvetje v jeseni*, *Astrov vstopi v tovarno*, *R9-42U*, *Herman Schwarz in Veronika Wald*) ... Ste jih napisali prej ali so nastajala sproti ob vajah?**

Načeloma sem tekst vedno napisal že prej, potem ob vajah pa le kaj dodajal, če sem videl, da uprizoritveni tok to potrebuje. Največkrat sem slog predstave nekako že imel v

glavi in sem potem samo še dopisal »posledico«, torej tisto, kar mora biti slišano. Nikoli nisem izhajal iz teksta, ampak iz tega, kaj se bo na odru dogajalo. Tu vidim temeljno razliko med danim dramskim besedilom, kjer je vse napisano in tam samodejno izhajaš iz teksta.

**Herman Schwarz in Veronika Wald in Astrov vstopi v tovarno se v vaš dosedanji opus vpisujeta kot postavitvi, ki sta ultimativno izhajali iz učinka atmosfere oziroma sugestivnih prizorov, ki pa so velikokrat izhajali iz iracionalnega prostora, kot nekakšni okruški podzavesti.**

Če imaš uprizoritev v glavi, če se ti ni treba ukvarjati z avtorjem (ki največkrat »vse požre«) in imaš svojo svobodo, lahko kot režiser samo uživaš in greš brezskrbno v nepričakovane skrajnosti, za katere ni nujno potrebno, da so obrazložene tako, »kot bi morale biti«. K atmosferam pripomore glasba, ki jo razumem kot primarno umetnost, ki je sama po sebi dovolj, da v človeku sproža resnico. Glasbi se ni treba razlagati, ničesar ne potrebuje dokazovati, samo občutek ti da in ti v tem uživaš. Zato imam rajši kot izraz atmosfera izraz *občutje*.

**Zdaj je za vami že kar nekaj režij tako v institucijah kot zunaj njih. Kako to vzporejate?**

Mislím, da je načeloma v instituciji dovolj svobode, je pa res, da je vedno čutiti neki pritisk, pa ne institucije; neki pritisk je preprosto »v zraku«. Navsezadnje je tudi to, da sprejmeš tekst, ki ni nujno po tvoji želji, neke vrste neformalni pritisk. Ja, (ne)izbira besedila mi je v bistvu tista najpomembnejša razlika med institucionalnim in neinstitucionalnim principom ustvarjanja. Torej, ko delaš v instituciji, iz teksta, ki ga dobiš, potegneš ven tisto, kar ti je najbolj intrigantno in obenem v največje veselje. Skratka, iz njega »potegneš« najboljše, čeprav te obenem ves čas obhaja misel »zakaj moram to delati, če bi raje delal nekaj drugega?«. Ampak verjamem, da bom nekoč dobil priložnost in si v instituciji sam izbral tekst.

**Vas je kdaj mikala tujina oziroma kako jo dojemate v kontekstu gledališkega ustvarjanja?**

Nikoli nisem zares razmišljal o tem, ker sem imel vedno dovolj dela tukaj, niti nisem začutil potrebe, da bi šel. Do tega trenutka. Zdaj čutim, da bi lahko šel za nekaj mesecev v tujino, v drug prostor. Vsaj za malo časa. Sicer me je od nekdaj, še v času akademije, zanimalo poljsko gledališče, zlasti Tadeusz Kantor. Si pa nekako predstavljam, da če bi režiral v tujini, bi se dela lotil enako kot tu, z enakimi principi in miselnostjo. Še najbolj problematičen bi se mi zdel faktor tujega jezika, ki ga moraš res popolnoma obvladati (vključno z metaforami, frazami), če želiš v njem dobro in z vso resnostjo delati, ustvarjati predstave.

**Katero besedilo bi si izbrali, če bi imeli povsem proste roke in optimalne okoliščine za režiranje?**

Sofoklesovega *Filokleta*, vsekakor. To si želim že od tretjega letnika ... To »ponujam« že dolgo časa in upam, da se enkrat dejansko realizira.

Pred kratkim sem bral *Grobnico za Borisa Davidoviča* Danila Kiša, ki me je prav tako čisto prevzela. No, to bi tudi želel režirati. Vse bolj mi je zanimivo pripovedništvo v gledališču. Pripovedovati zgodbo. Ne igrati ali jo podoživljati. Zdi se mi – odkar soustvarjam v gledališkem prostoru –, da smo včasih skozi zgodbo pripovedovali enakovredne nivoje besede, luči, kostuma, glasbe, prostora; dandanes pa smo vse začeli polagati samo še na igralca. In ne vem točno, zakaj to počnemo.

**Ste tudi eden (redkih) mladih režiserjev, ki ga vleče tako v sodobna besedila kot v antična, klasična.**

Meni je klasika, še posebno grška, perfektna, ker se mi zdi izziv, kako uprizoriti, zrežirati zgodbo, ki jo nekdo že pozna, že ve, kakšen je njen konec. To pomeni, da si lahko znotraj dogajanja privoščiš »kar hočeš«. Če vsi vemo, kaj se bo zgodilo, potem res lahko poveš potek zgodbe na svoj način. Verjetno zato nimam težav s klasiko. ■



Marko Čeh



# BLUES V TREH MINUTAH

Za blues velja podobno kot za druge glasbene umetnosti v zadnjih sto letih: povezan je bil s tehnologijo in poslom. Glasba je z novo tehnologijo za lovljenje, shranjevanje in reproduciranje zvoka doživela največji pretres med vsemi tradicionalnimi umetnostmi. Brez tega in brez upoštevanja družbenega konteksta težko razumemo formiranje bluesa kot popularne glasbene oblike.

IČO VIDMAR

**B**lues, in pod tem imenom si največkrat predstavljamo razmeroma formalizirano osebno izpoved ameriškega temnopoltega pevca ali pevke ob instrumentalni spremljavi, je star približno sto let. Morda kakšno desetletje več. Širiti se je začel v času prve svetovne vojne, ko je črnski vodja potujočega orkestra in založnik W. C. Handy med prvimi izdal notne zapise bluesovske pesmi v strogi 12-taktni obliki po zgledu večkrat slišane vokalne oblike na ameriškem jugu. Po letu 1925 je blues doživel razcvet kot posneta forma, vtisnjena na vinil gramofonske plošče na 78 vrtljajev, ki je prenesla dolžino treh minut. Z nastopom električnega snemanja z mikrofonom leta 1925 je blues nepreklicno vstopil v svojo fonografsko dobo. Ujel je poseben fonografski impulz in z njim postal glasba za črnski trg v ZDA.

Hkrati je blues del širše »vstaje hrupa« po svetu, kot proces imenuje ameriški kulturni zgodovinar Michael Denning: zvočna krajina modernih časov se je odprla s snemanji na tisoče manj znanih glasbenikov, ki so v priročnih studiih v večjih mestih in manjših krajih snemali, beležili viže in ritme mest in plesišč. Na gramofonske



Leta 1926 je založba Paramount izdala prvo ploščo slepega pevca in kitarista, Blind Lemona Jeffersona. Pesem *Got The Blues* je takoj osvojila poslušalstvo in na glavo obrnil gramofonsko industrijo.

plošče so bili v nekaj letih do svetovne gospodarske krize vrezani zvoki sona iz Havane, sambe iz Ria, jazza iz New Orleansa in Čikaga, tanga iz Buenos Airesa, flamenka iz Seville, rebetike iz Aten in Soluna, taraba iz Kaira, marabija iz Johannesburga, kroncong iz Džakarte, hule iz Honoluluja. Ti komercialni posnetki glasbe navadnih ljudi, ki so s ploščami potovali po svetu, so sprožili prvo veliko bitko za popularno glasbo. Marsikateri med temi glasbenimi slogi je postal *soundtrack* dekolonizacije. Glasbeni svet je bil vse manj svet namišljenih glasbenih monad, bolj pretočen in dojemljiv za zvočne in glasbene vire od drugod. Danes, ko je glasba na doseg »klika«, pozablamo, kako pomemben komunikacijski kanal med različnimi konci sveta je bila gramofonska plošča, ta tehnična iznajdba v službi glasbenega posla.

Bluesovski zgled je zgodovinsko dragocen, a tudi izmuzljiv, čeprav je na videz jasen. Le kdo ne pozna bluesa? Na Zahodu smo ga leta dobivali v obrokih, s časovnim zamikom, sprva predvsem prek jazza in pozneje rocka, ki je po svoje predelal bluesovsko izražanje, glasbene poteze, poustvarjal bluesovsko mitologijo, da je lahko gradil lastno. Blues je dolgo časa –

napačno – veljal za »pragodbo« temnopoltega Američana, za glasbeni temelj vsega, kar so dale afroameriške kulture, tudi za zgodovinskega predhodnika jazza ali arhaično pristno ljudsko godbo. S tem je precej težav.

Blues se nanaša neposredno na črnca in njegovo osebno vpletenost v ZDA in kot tak uteleša bridko črnsko izkušnjo. A posredno v rasistični družbi lahko tudi vzbuja občutek krivde pri belcih. Bil je najbolj osebna, pravzaprav prva povsem osebna črnska pesem v ZDA, ki ni vsebovala antifonije, močno prisotne v drugih glasbenih zvrsteh. Ostala je oblika klica in odgovora, toda blues pevec (ali pevka) si je odgovarjal sam, verbalno ali na spremljevalnem glasbilu. Paradoks bluesa, na katerega je opozoril Lawrence Levine, je v tem, da je najbolj tipična ameriška glasba. Predstavljal je osrednjo stopnjo akulturacije individualiziranega etosa širše družbe. Blues je bil mogoč takrat, ko je brezimni *Negro* postal *Negroes*, ko rasno zaznamovani državljani drugega reda dobijo volilno pravico in hkrati pravico do svobodnega izkoriščanja v individualistični družbi. Bluesovska struktura občutenja je predvsem izražanje premestitve občutja prevare, izgube in slabega ravnanja z obtoževanjem drugega za nesrečo v ljubezni in s poudarjenim samopomilovanjem ali pretirano brezskrbnostjo, ko pevec »sedi na špici sveta«, potem ko ga je ljuba nekega poletnega dne dala na čevelj, prosto po priljubljeni pesmi skupine Mississippi Sheiks s plošče iz leta 1930.

Blues je tudi zgled razvoja vzporednega sistema muziciranja, ki se oddaljuje od zahodnega modela »glasbeno delo – izvedba«. V času množičnih medijev je ohranil nekaj značilnosti »ljudskega« produkcijskega načina, ki pa so vse bolj prevzemale medijsko posredovano obliko. Glasbeniki so se obrti in repertoarja v enaki meri učili s pomočjo poslušanja gramofonskih plošč. Bluesovske pesmi so kot variacije stalne oblike ponavljali na tisočih ploščah, toda zaradi njihovega kroženja so nastajale tudi nove zvočnosti in novi slogi.

Družbena skupina, na katero meri fonografska industrija, lahko množično kupuje plošče kljub negativnemu, stereotipnemu predstavljanju in upodabljanju nje same. Zgled je oblikovanje trga *race records* na ameriških tleh. *Race music* je bilo generično ime za kataloge plošč s posvetno in nabožno črnsko godbo v dvajsetih in tridesetih letih. Šele leta 1949 so ga zamenjali z *rhythm and bluesom*. Glasbeni založniki so v času razmaha komercialnega radia zaradi upada prodaje plošč začeli ciljati na družbene skupine, ki so bile iz radijskih programov, množičnega tiska in filma izključene; na priseljenske delavce in etnične skupnosti, med katere so uvrstili črne Američane in tudi bele hribovce iz Apalačev. S kupovanjem plošč in rabo mehničnega gramofona na zabavah ali za zasebni ples temnopoltih žensk je posneta glasba postala eden načinov tvorjenja alternativne skupnosti in njenega samozavedanja v ameriški družbi tako na segregiranem plantažnem jugu kot v mestih industrijskega severa. Med letoma 1925 in 1930, ko so založbe izdale več kot 500 naslovov *race music* na leto, so na jugu in severu prodali okrog 10 milijonov izvodov, kolikor je tedaj štela črnska populacija v ZDA. Celo v revnejših kmečkih območjih na jugu je imelo vsako peto črnsko gospodinjstvo doma fonograf.

Od prvih plošč vodvil blues pevke Mamie Smith leta 1920 so trg v manj kot letu dni preplavile plošče novih odkritij. Ma Rainey, Bessie Smith in Ida Cox so v blues – ob spremljavi najetih jazzovskih skupin – prinesle sestavine, ki so anticipirale poznejše priljubljene glasbene oblike. Z dramatičnim podajanjem in komentarji iz vsakdanjega življenja so ohranile vtis živega nastopa kljub omejitvam treh minut, cenzuriranim besedilom, nevesčim studijskim glasbenikom in vsiljevanju pogledov aranžerjev in skladateljev. Brez napetosti med tradicionalnim in emancipacijskim, mestnim, s svojim bluesom ne bi mogle doseči črnske populacije Juga, ki je v naslednjih letih postala eden glavnih odjemalcev plošč »svoje rase«.

Krog je bil sklenjen. Črnska poslušalska skupnost je v *race records* zaslutila emancipacijski potencial; tendenca h kanonizirani bluesovski formi, lažje priučljivi od ostalih oblik, je posledica zahtev založb, ki so v zameno novačile množico bolj ali manj večjih blues glasbenikov. Privlačnost

starejših slogov (ragtimea, balad in drugih vokalnih oblik) je hitro splahnela, nova priložnost je postala standardizirana forma, ki so jo hoteli uporabljati poklicni in občasn glasbeniki, privezani na svoja lokalna območja. Leta 1926 je založba Paramount izdala prvo ploščo slepega pevca in kitarista, Blind Lemona Jeffersona. Pesem *Got The Blues* je takoj osvojila poslušalstvo in na glavo obrnil gramofonsko industrijo. Jeffersonov blues je z velikimi skoki po dolgem in počez osvojil ves Jug.

Verze, ki jih je pel in iz skupnih zalog jemal in kombiniral Jefferson, so v svoje bluese vključevali številni glasbeniki. Vpliv njegovih plošč je bil tako velik, da je pravzaprav poudarjanje obstoja lokalnih glasbenih slogov v tem obdobju vprašljivo. Generacija glasbenikov, ki so se rodili po letu 1900, je že povsem posvojila bluesovski idiom. Blues, ki ga je svet pozabil, zato pa so ga izjemno veliko poslušali pred drugo vojno, so bogatili številni potujoči pianisti, klavirski profesorji boogieja, ki so si kruh služili na raznih deloviščih in v špelunkah, med njimi Leroy Carr, slide kitarist Tampa Red (posnel je okrog 350 plošč), hitroprsti ragtime kitarist Blind Blake, raznovrstni Lonnie Johnson, ki je muzicaliziral jazzovskimi glasbeniki in arhaičnimi pevci, poskočni Big

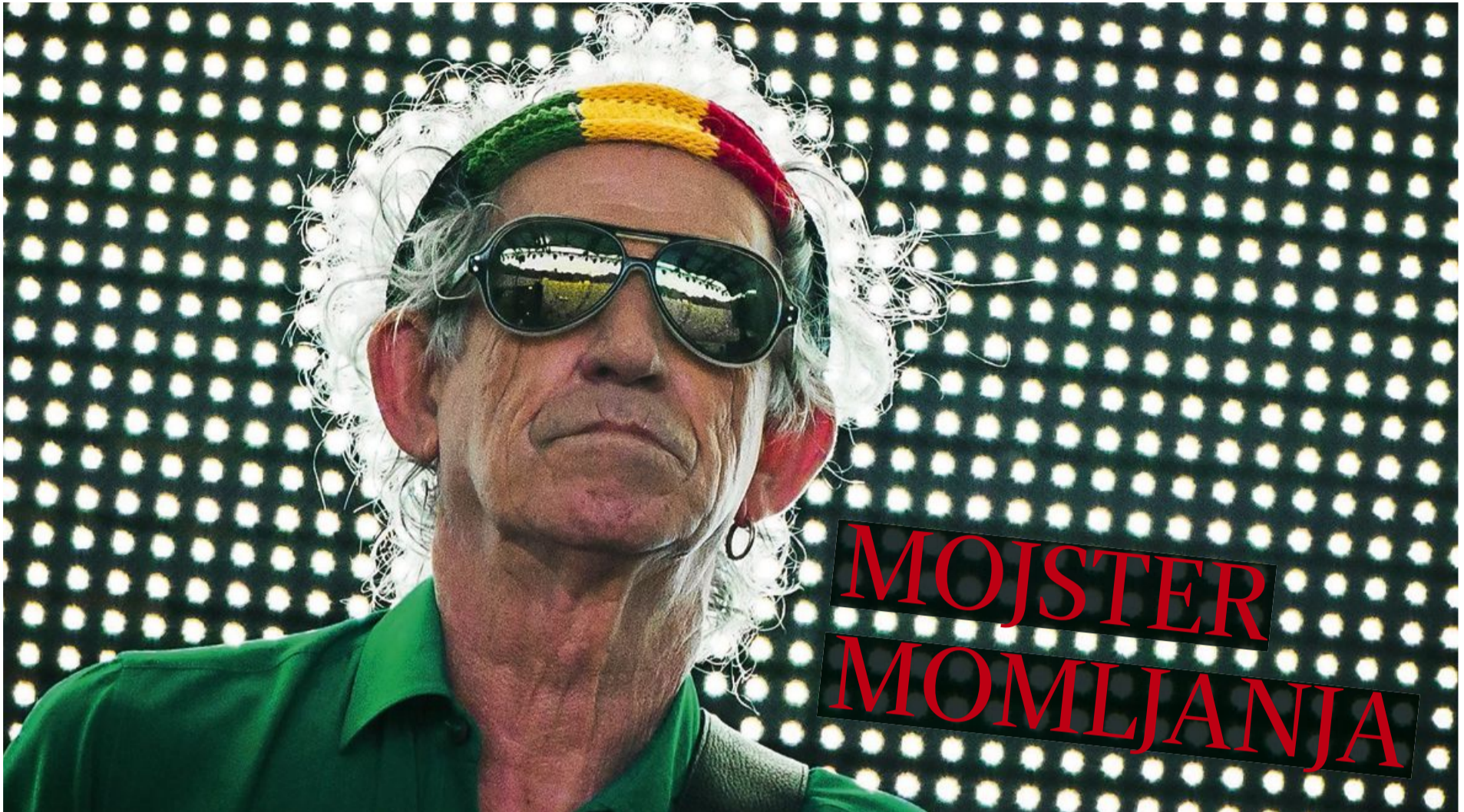


Vodvil blues pevka Mamie Smith je prvo ploščo izdala leta 1920.

Bill Broonzy. Pred gospodarsko krizo so iskalci talentov in organizatorji potujočih snemanj za *race records* posneli ogromno pevcev in pevk različnih vokalnih tradicij in slogovnih potez, ki pa so morali znati tudi nekaj bluesovskih pesmi. Zahteve so se korenito spremenile. Pevcev s podoželja skoraj niso več snemali, založbe so izdajale bluesovske komade uglednih poklicnih glasbenikov, ki so peli o mestnih tegobah in ogibanju težavam. Komercialno snemanje zgolj lokalno znanega kitarista iz delte Misisipija Roberta Johnsona leta 1936 je bilo izjema. Elijah Wald dobro pokaže, da ga »doma« niso toliko cenili zaradi originalnosti, ampak zato, ker je združeval številne moderne sloge. Bil je poklicni blues pevec v času, ko je bil blues prevladujoča popularnoglasbena oblika med črnsko publiko.

V Čikagu sredi štiridesetih let je bilo videti, da je tudi tamkajšnji blues vsrkaval vzorce dominantne kulture z lahkotnejšim petjem, virtuoznostjo in vedrostjo. Toda po poslabšanju socialnih razmer v mestu je črnska delavska skupnosti ta stereotip popolnoma zavrnila in se vsaj začasno vrnila k arhaičnemu slogu. Spomin na preteklost, ki naj bi jo v velikem mestu pozabili. ■





Keith Richards je pred kratkim izdal tretji samostojni studijski album. Po *Talk Is Cheap* (1988) in *Main Offender* (1992) nas tokrat nagovarja s *Crosseyed Heart*.

#### MATEJ KRAJNC

**N**a samostojne izdaje posameznih članov velikih rockovskih zasedb se je, sploh če so zasedbe še delovale, vedno gledalo nekoliko skeptično, kot na neke vrste izdajo, češ, vam matični bend ni dovolj? Pri zasedbi The Rolling Stones, ki je, mimogrede, zadnji studijski album izdala leta 2005, so bila ta razmerja še posebno občutljiva, »bend« kot celota in pojem je bil svet, zlasti za Keitha Richardsa, ki je večkrat jasno povedal, da ne bo trpel nobenih tovrstnih anomalij, saj bi to oslabilo moč benda. Pa vendar se je zgodilo, tako ali drugače so na vzporedne samostojne poti odvandrali domala vsi člani, medijsko najbolj razvpita »siva ekonomija« benda pa je bila seveda solistična kariera Micka Jaggerja, ki je Richardsa tudi najbolj ujezila. Ko je popustil glede izdajanja solističnih plošč, pa je bentil, da so turneje posameznih članov brez matičnega benda nedopustne. A tudi to je moral požreti – leta 1988 je, po dveh Jaggerjevih albumih in sodelovanjih z Bowiejem, Tino Turner in drugimi, še sam pljunil čez ramo in rekel: nima smisla. Izdal je svoj prvi solistični album *Talk Is Cheap*, kmalu zatem, leta 1992, še drugega, *Main Offender*, in sestavil zasedbo X-Pensive Winos, s katero je tudi nastopal. Letos je prišel čas za tretji solistični izlet – album *Crosseyed Heart*.

Medtem ko Jaggerjevi solistični albumi (z morebitno izjemo *Wandering Spirit* iz leta 1993) po substanci niso ponudili večjih presežkov, ostaja Richardsov solistični opus kakovostno precej konsistenten in, ugotavljamo po vnovičnih poslušanjih, precej »težji« od albumov Stonesov v zadnjih petindvajsetih ali (morda z izjemo posameznih komadov na ploščah *Steel Wheels* in priredbe *Harlem Shuffle* s plošče *Dirty Work*) petintridesetih letih. Ker mu všečnost in trendovstvo nista nikoli predstavljala posebnega izziva, je lahko tudi kot solist počel tisto, kar najbolj je zna: igral rokenrol. Kar je tudi počel in si pri tem pomagal z bogato zakladnico zgodovine popularne glasbe. Pojavljal se je na različnih prireditvah, v duetih in kot del spremljevalnih zasedb, v takih vlogah večinoma kot nekakšen inšpektor lastnih glasbenih korenin in vplivov. In ko govorimo o vplivih, ne gre samo za očitne bluesovske in rokenrolovske, ne zgolj za Chucka Berryja, Scottyja Moora, Arthurja Alexandra ali Roberta Johnsona. Pomembno ali celo odločilno poglavje v zgodovini Stonesov in posebej Richardsa namreč predstavlja sodelovanje z »bridkim angelom« country rocka, Gramom Parsonsom. Zgodba je znana in celo nekoliko romantična glede na tesno sodelovanje med dvema glasbenikoma, posledični vpliv na oba in zgodnjo Parsonsovo smrt, vendar jo lahko strnemo v kratek stavek: zgodovina bluesa nosi v sebi tudi zgodovino country glasbe, pravzaprav sta obe zvrsti na svojih začetkih precej tesno povezani, ne glede na barvo kože ali rasne zakone ameriškega Juga. Pri tem seveda ne moremo mimo imen, kot so Jimmie Rodgers, Gene Autry, Big Bill Broonzy, Leadbelly ali, glej no glej, nekoliko pozneje Chuck Berry, ki

je večkrat priznal, da je v rodnem St. Louisu poslušal zvečine country glasbo in te prvine izdatno vnesel v svoje pesmi.

Vendar pa se je revitalizacija country glasbe v šestdesetih po dolgih letih nashvillske prevlade uglajenih country melodij z elementi *mainstreama* (Jim Reeves, Eddy Arnold, Ferlin Husky, Elvis) morala začeti drugje, v Kaliforniji, točneje v Bakersfieldu, kjer nuja po uglajevanju ni bila tako močna kot v Nashvillu in kjer je zvok po zaslugi specifičnega zvena električnih kitar in tolkal ostal oster. Pojavili so se avtorji in izvajalci, denimo Buck Owens, Merle Haggard in Tommy Collins, ki so, neobremenjeni z godali in bogatimi vokalnimi zasedbami, pustili prosto pot preprostim, a ostrim kitariskim solom, zlasti pa nekaterim temam z obrobja, o katerih se v country glasbi že dolgo ni govorilo; tu je imel glavno vlogo seveda Haggard s svojimi pesmimi o težkem delavskem življenju svoje družine in lastnimi zaporniški izkušnjami.

Vse to je seveda pogojeno z nesrečno usodo protagonista, ki tudi v ljubezni in nasploh nima sreče. Opus Owensa in Haggarda je naredil velik vtis na mladega Parsonsa, ki je v koraku z Rickom Nelsonom, takrat ne več idolom najstnic, in lastnim bendom The International Submarine Band navidezno popolnoma nekomercialno združil svet countryja in (opešane) rokenrola (ta je country seveda že nosil v sebi) in v njiju poudaril countryjevsko zvočno plat. Vendar je največja zasluga nastalega hibrida, country-rocka, vedno glasnejše opozarjanje na to, da se country-folk ter ritem in blues nista rodila iz godal Owna Bradleyja in Cheta Atkinsa, pač pa iz mnogo manj sofisticiranih okoliščin. Ker se je do druge polovice šestdesetih zgodba o britanski invaziji že izpela, prav tako pa težnje po psihedeliki, je bakersfieldska countryjevska zgodba odprla nove možnosti – še pred Stonesi so jih, v letih 1964 in 1965, zaznali Beatli, ki so to zgodbo izdatno vpeljali v svoje zvočne pokrajine na albumih *Beatles For Sale*, *Help!* in *Rubber Soul*.

Vendar je bil Parsons še daljnosežnejši: med druženjem z Richardsom, kar se je zgodilo že v času Parsonsovega delovanja v zasedbi The Byrds in pozneje v Flying Burrito Brothers ter naposled v njegovih solističnih letih, je, tako pravi zgodovina, Stonese »napeljal« na country. Morda bolj »znova opozoril«; treba je vedeti, da Stonesi, tako kot Beatli, na country že poprej niso bili docela imuni, saj so med odraščanjem poslušali številne izvajalce, katerih zvok je bil močno pogojen s to zvrstjo, med drugimi so to bili Buddy Holly, Carl Perkins in duo The Everly Brothers. Stonesi so že na začetku posneli Hollyjevo pesem *Not Fade Away*, ki jo izvajajo še danes; ta sicer temelji na riteminbluesovskem ritmu pesmi Boja Diddleja, vendar pa je Holly vanjo vpel zvok teksaškega countryja, sam izvirnik pa je sicer tudi pod močnim vplivom latino ritmov, ki predstavljajo jedro značilnega diddleyjevskega zvoka.

Stonesi niso bili bend, ki bi dobro prenašal vplive psihedelike in tovrstno eksperimentiranje, precej bližji so jim bili bolj neobtesani zvoki ruralnih bluesovskih, folkovskih

in countryjevskih pesmi. Seveda ne gre pozabiti očitnega vpliva Boba Dylana, ki ni nikoli skrival, da se počuti enako dobro na obeh koncih, torej tako v bluesu kot v countryju. Če je bil Jagger vedno nekoliko bolj trendovski in gonilna sila za albumi, kot je *Their Satanic Majesties Request* (njihovo edino resno spogledovanje s psihedeliko), je najpomembnejše obdobje v karieri Stonesov, torej 1968-72, prav gotovo pod močnim vplivom Richardsove brezkompromisnosti in Parsonsovega duha v ozadju. Dober dokaz za to so albumi iz tega obdobja, poznamo jih. In dober dokaz za to je Richardsov solistični opus z nekakšno kulminacijo v najnovejši plošči, ki naslavlja današnji zapis.

Richards je na novem albumu v posameznih pesmih zbral vse svoje glasbene vplive in jih avtorsko nadgradil. Na plošči najdete od akustičnega bluesa in countryjevskih balad do soulvskih in reggaejevskih izletov; to zadnje je še eno veliko poglavje v glasbenem življenju Keitha Richardsa, kjer se med drugim pojavlja tudi ime Petra Toshia. Nova plošča pa je hkrati tudi nekakšno spominsko obeležje, pomeni namreč Richardsovo zadnje sodelovanje z dolgoletnim prijateljem in sodelavcem Bobbyjem Keysom, ki je umrl decembra 2014. Tako pesmi *Amnesia* in *Blues In The Morning* s Keysovim prispevkom dobijo dodatno zgodovinsko težo. Vplivi memfiškega soula so opazni v pesmi *Lover's Plea*, na plošči pa je ena najzanimivejših Richardsovih countryjevskih balad *Robbed Blind* (červavno besedilo ni prav nič baladno). V pesmi *Nothing On Me* združi countryjevsko obarvan riffovski rock lastnega opusa zgodnjih sedemdesetih z »muscleshoalovskimi« spremljevalnimi glasovi. Vrhunec plošče je vsaj za podpisane Parsonsova izvedba Leadbellyjeve *Goodnight Irene*, ki jo enostavno morate slišati. Pesem so izvajali najrazličnejši izvajalci, izvajali so jo celo preveč, zato me je sprva bilo kar malce strah, a Richards je iz pesmi uspel iztisniti nekaj svežega, kar znova pritegne k poslušanju že stokrat prežvečene zgodbe. Večina besedil na plošči izdatno črpa iz besednjaka bluesa ter ritma in bluesa, kar dokazuje že prvi singel *Trouble*, ki je ploščo tudi napovedal. Richards se ne trudi s produkcijskimi posegi, pesmim dopusti svobodo in neobtesanost, kar prispeva k občutku, da so se Stonesi zadnja desetletja po zadnjih resničnih vrhuncih v sedemdesetih vse preveč obremenjevali s tem, kako bodo zveneli, ne pa, kaj bodo ponudili.

Na koncu še čisto kratek zapik, morda za nekatere celo bogokletna izjava: Keith je vedno bil in še vedno je odličen pevec. Ni tehnik kot Jagger, je pa veliko bolj »resničen« in nepostavljajski. Medtem ko sam Jaggerjeve vokalne akrobacije zlasti po letu 1977 težko prenašam, Richardsa z veseljem poslušam z vso njegovo prekaženostjo, momljanjem in drugimi »presenečenji« vred. Če bi ploščo še čisto malo izčistil in kak komad pustil v predalu, bi dosegel še boljši rezultat, a album je dober tudi tak, kot je pred nami. Morda kot opomin za načrtovane nove studijske izlete Stonesov. Poslušajte ga na vinilu. ■



# GLASBENIKI Z VELIKO ZAČETNICO

V zgornjo definicijo spadajo vsi tisti, ki jim je letos uspelo ustvariti ustvarjalni presežek. Ta jih bo na različnih medijih za reprodukcijo zvoka obdržal ne samo v tem, pač pa tudi v prihodnjih letih.



Viet Cong

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

**K**ritiki, ki ocenjujemo glasbena dela in ob koncu leta še enkrat zarezemo v najboljše ter sodimo o kakovosti nabora, nemalokrat pretiravamo. Čeravno nisem med tistimi, ki se pogosto opredeljujejo za najboljše v letu, pa je vsaj za lastno evidenco sila hvaležno vsake toliko narediti ponovni glasbeni izbor, kajti količina prestrežene diskografije na letni ravni nas pretvarja v glasbene megalomane. In tu več ni generacijskih razlik, kajti prepričan sem, da je v določenem trenutku količina mp3-jev pri vsakem od nas diametralno recipročna številu kakovostnih avtorjev taistih. Tudi pri glasbi (tako kot pri vsakem drugem digitalno formatiranem segmentu današnje informacijske dobe) velja načelo, da preveč glasbe ne pomeni nujno tudi (za) dosti dobre glasbe. Četudi dopuščam možnost obstoja več različnih dobrih glasb.

In prav slednje velja za v nadaljevanju izpostavljene glasbenice in glasbenike, ki skozi leto niso kraljevali po takšnih in drugačnih lestvicah, a so njihova glasbena dela v danem trenutku vseeno šla korak dlje od solidnih, ustaljenih, povprečnih ... Da jih omenjam v letnem prerezu diskografskih izdaj, pomeni le, da se je tisti »dani trenutek« razpotegnil do današnjih dni. In četudi se je nekaterim izmed njih že uspelo zapisati v glasbeno zgodovino, bodo njihove sledi prisotne tudi v prihodnjih letih.

## DAN LISSVIK

Bolj posrečene oznake kot »glasbenik z veliko začetnico« Dan Lissvik ne bi mogel dobiti. Njegova plošča *Meditation* je stkana iz raznorodnih glasbil, miniaturnih glasb in glasbenih miniaturnih. Analogno je orkestrirana kot godalni ansambel, ki se iz južnoameriških sals zlahka prelevi v kairski simfonični

orkester in obratno. Po drugi strani pa je polna lahкотnosti umetelno poustvarjenih vzdusij, ki jih švedski multipraktik nanaša v svojo glasbo, kot bi s čopičem zajemal in raznašal sozvočja. Ne preseneča, da si je za svoj zadnji glasbeni projekt omislil umetniško ime – Atelje. Za čudežni kolaž, ki ga je ustvaril na albumu *Meditation*, je Dan Lissvik res bolj potreboval atelje kot studio.

Skoraj vsa glasbila je posnel sam, tako računalniško pogojena kot instrumentalno ročna. A bolj kot Lissvikova več-instrumentalna predstavnost nas pri *Meditation* navdušuje harmonizirana zgovornost. Skladbe se lahko povežejo v za vse enak meditativni protokol, a to ni nujno. Lissvik si je za vsako posamezno skladbo moral vzeti kar nekaj časa, da je ustvaril tako neslišno zlitino obmorskih ambientalnih melodij.

Pri vsaki od njih se »meditacija« začne na enak način: na obali morja, s pogledom, zazrtim daleč za obzorje. Ko sem prvič slišal *Meditation*, se mi je najprej zazdelo, da folklorne prvine iz ozadja prihajajo iz tihomorskih daljav, četudi sem se pozneje prepričeval, da slišim jamajške, kostariške, mehiške glasbene motive, na prvi posluh veselega duha in ritma, a vselej otožne in predvsem oddaljeno samotne. In vsak s svojo zgodbo. *Bones, Spiral, Karma* ... se morda res berejo kot izrazi iz priročnika za meditativni poseg in obseg, a kot skladbe premorejo toliko dramaturgije, igre in barvitosti, da je več kot jasno, zakaj Atelje.

## FKA TWIGS

Najprej je bila plesalka. Dobra in iskana. Ko se je odločila, da bo pela, so ji kljub krhkemu in nežnemu glasu vsi prisluhnili. Lanskoletnem albumu *LP1* je letos sledil *M3LL155X*, konceptualno obtežen z dejstvom rojstva, a še vedno v mejah popularni glasbi kompatibilnih melodij. FKA Twigs že s svojo pojavnostjo napoveduje drugačen zorni kot. Njene dokaj osebno zveneče izpovedi ji omogočajo, da si z glasom in gibom prilasti položaj iskrene pripovedovalke. To ji v njeni posebnosti in drugačnosti omogoča, da zveni bolj abstraktno in indie od drugih, in to, da si s svojimi soustvarjalci sama določa smernice.

Ravno zvočno-vizualna sekcija v glasbenem projektu FKA Twigs je ena od tistih, ki narekuje glasbeni tempo novodobni popularni glasbi. Tisto, kar kolektivu daje rahlo ustvarjalno prednost pred drugimi današnji snovalci sodobne glasbe, je



FKA Twigs



dejstvo, da so vsi zbrani (od Arce do hišnega režiserja Jesseja Kande) samo(z)rasli v FKA Twigs. Ob tem najbolj fascinira elegantno razrahljana zvočna podlaga, ki kot da bi rasla in se vsakič znova razrašala ob Talijinem petju. Ne glede na število producentskih pečatov, ki jih bo Arca pustil v prihodnje na različnih projektih za različne naročnike, se mu bo težko zgodil primerljiv so(u)lističen duet.

#### ARCA

Zagotovo eden najbolj zasedenih ustvarjalcev na svetovni glasbeni sceni ta hip je Alejandro Ghersi - Arca. Pospešeno zanimanje za njegove produkcijske ideje in glasbene fonte ter želja po avtorskem pečatu niso le sad sodelovanja in poznanstva s svetovno znano Björk. Arca doživlja ustvarjalni razcvet, ki ga ne opisuje ali pojasnjuje zgolj njegova deloholičnost, temveč predvsem nadarjenost, pogum in vztrajnost pri nenehnem izražanju skozi glasbo. Tu seveda ne gre za hiperprodukcijo ali avtorjevo razdajanje na vse konce sveta. Ker ni dvoma, da so skladateljska bistrost, ustvarjalna osredotočenost in zvokovna ostroumnost mladega Venezuelca enake, ko frizira radijski hit Mykki Blanco, verze Björk zavezuje v šopek podpornih viž ali globoko premišljuje in se sprašuje o lastnem jazu. Arca je pač več kot le radoveden dvajsetletnik in več kot zgolj talent sodobne glasbene produkcije.

### TUDI PRI GLASBI (TAKO KOT PRI VSAKEM DRUGEM DIGITALNO FORMATIRANEM SEGMENTU DANAŠNJE INFORMACIJSKE DOBE) VELJA NAČELO, DA PREVEČ GLASBE NE POMENI NUJNO TUDI (ZA)DOSTI DOBRE GLASBE.

Pri tem se drži načela, da biti viden ne pomeni tudi vidnosti, če nisi sinhroniziran z zvokom in sliko. Po lanskoletnem več kot navdihujočem se prvcu *Xen* je Arca v iztekajočem se letu objavil dolgometražno nadaljevanje z naslovom *Mutant*, ki še bolj pogloblja njegov glasbeni izraz v sfere, ki jih poleg zvokovnih opredeljujejo sociološki in filozofski mejniki. In četudi se mladi Alejandro Ghersi lahko pohvali s prepozna(v)nim umetniškim aspektom svojega dela – instalirana projekcija TRAUMA Scene 1 v newyorškem muzeju MoMa –, oba njegova studijska albuma projicirata bridko prihodnost na način otroške radovednosti in ritualne čustvene iniciacije, v kateri se mlademu glasbeniku zastavlja več vprašanj kot odgovorov. A eno je povsem jasno – Arcov svet apokaliptične ljubezni, zlobe in nasilja ni nikoli črno-bel. Siv pa tudi ne.

#### U.S. GIRLS

Prav tako enoličen ni niti v svetu U.S. Girls oziroma Meghan Remy, glasbenice, ki se skriva za tem banalno univerzalnim imenom. Kar ne pomeni, da smo bili v njenih glasbenih metamorfozah kdajkoli podvrženi banalnosti ali posploševanju. U.S. Girls so pravzaprav natančno (ne)opredeljene osebe, ki bi lahko predstavljale ali bile del vsakega od nas. Meghan Remy ali U.S. Girls pa mojstrica igranja tujih vlog. Bolje bi bilo reči vživljanja v življenja drugih, posebnih, a vselej navadnih oseb iz njene galerije likov za samoobrambo, prvo pomoč in psihoanalizo. *Half Free* (2015), njeno šesto veliko studijsko delo, je zvočno-lirični priročnik za vse tiste, ki so

iz takšnega ali drugačnega razloga na robu živčnega zloma, a premorejo še dovolj črnega humorja, treznega razmisleka in zdrave pameti, da se jim tudi lastna nevrotičnost zdi bolj eliksir dolgega življenja kot pa nekaj, zaradi česar bi bolehal in obolevali. V tem jim brezmejno pomoč ponuja U.S. Girls, ki bo tudi v njihovem imenu kastrirala družbo, začeni s sebi najbližjo, ameriško.

#### WILL BUTLER

Vmesna naj bi bila tudi postaja, kamor se je mislil zateči mlajši od bratov Butler iz skupine Arcade Fire. Čeprav je bil njegov solistični debi *Policy* že v povojih deležen velikega zanimanja strokovne publike in tistih najbolj zavzetih privrženecv neomadeževanega opusa skupine, je Will Butler vse presenetil s konkretnim glasbenim delom, ki ni le vneto kanaliziranje nakopičene ustvarjalne energije, temveč v strnjeni kantavtorski obliki za akustično kitaro in piano kljub priokusu nostalgije do artizma osemdesetih reflektira čas in okolje, v katerem je nastajal. Brez naključij in z vajetmi trdno v rokah. Tudi takrat, ko si je Will omislil uigrano glasbeno-medijsko inštalacijo v *Guardianu*, ko je v enem tednu spisal nekaj skladb, ki jih je že vnaprej napovedal kot reakcijo na aktualne dnevno-politične dogodke. Tako je s kitaro in peresom v rokah premišljeval krizo na Bližnjem in Daljnem vzhodu, ugotavljal, da nas tokrat Madonna ne rešuje ne z vero ne brez nje, ter globoko obžaloval kulturocid, ki ga poganjajo ideologije, vojne in korporacije. *Policy* je album neponovljive časovne, prostorske in vsebinske umeščenosti.

#### VIET CONG

»Neponovljiva« je tudi skupina Viet Cong in njen istoimenski letošnji prvenec: kanadski kvartet namreč v prihodnje ne bo več ustvarjal pod tem imenom. A to niti ni pomembno. Pomembno je dejstvo, da so fantje na albumu *Viet Cong* v dobrih osemtridesetih minutah kitarskega sklicevanja, čaščenja in redefinicije post punka uspeli žanr iztrgati iz zgodovinskega konteksta in vseže krmiliti med odtenki sebi najljubših viž – hrupno in temačno.

Tudi tokrat se je razvnela debata o kredibilnosti glasbenikov, ki navdih črpajo iz (pod)talnega obdobja osemdesetih. Razlog za to ni toliko v »prepovedanem sadežu«, v katerega so fantje iz skupine, nekoč znane kot Viet Cong, hote ugriznili, niti v kakšni skrunitvi ali odmiku od žanra. Njihov največji »problem« je, da se slišijo brezhibno, uigrano in mogočno. Kot da te karakteristike dandanes ne bi nič pomenile. Za staroste in tudi mlečnozobce.

#### YOUR GAY THOUGHTS

Mlečnozobi so se na trenutek zdeli *Your Gay Thoughts*, a le v smislu novorojenega glasbenega imena na domači glasbeni sceni. Zmagovalci natečaja, ki si ga je zamislil ljubljanski Kino Šiška, so izdali prvovrsten album z naslovom *The Watercolors*. Samostojen artefakt petih enakovrednih glasbenikov umetnikov, ki jih združuje več kot le glasba. Njihov prvenec potemtakem ni mogel izzveneti drugače kot zbirka glasbenih impresij, ki so jim *Your Gay Thoughts* dali izviren glasbeni okvir. Ob tem niso ostali utesnjeni v lastnem glasbenem izrazu, kajti okvir je tu mišljen zgolj in predvsem kot nekaj, kar sliko dela sliko. In *Your Gay Thoughts* kot nekdo, ki v roki drži čopič.

#### CTRL N

Bolj kot čopič so odgovorni na Radiu Študent imeli v rokah sito in nam v letošnjem letu postregli z dvema antologijskima izdajama. Najprej so nam predstavili *Poglavje slovenske elektronike* v impozantni zbirki in kompilacijski plošči *CTRL N*. Voden z motivom glasbenega pretresanja so nam postregli z neobremenjenimi avtorskimi izrazi, (po)



Janez Dovč

danimi v okoliščinah poglavja ali časa prej in potem. *CTRL N* potrjuje, da to poglavje v nobeni časovni smeri ne kaže kriznih simptomov, kar velja tako za cvetoči podmladek kot tudi za tiste s prvega bojnega sklica elektronskega prebujanja naroda. Domačijsko glasbeno poglavje je zelo suvereno, samozadostno, samozavestno in s pravšnjim odmerkom ustvarjalne arogance. Zato je primerjava s tujejezičnimi podobnimi projekti več kot zaželena in dobrodošla.

#### KM15+

Kot je dobrodošel glasbeni prerez *Klubskega maratona* v njegovih petnajstih letih: kompilacijski album *KM15+*. Tisto, kar je najprej vzniknilo kot nadaljevanje novorockovske tradicije, a s skromnejšo in bolj intimno interakcijo med glasbeniki in poslušalci/gledalci, je v petnajstih letih postalo eden redkih kredibilnih, tehtnih in nepogrešljivih znanilcev domače glasbene kakovosti. Ob pogledu na imena, ki so našla mesto v tej antologijski strnjenci, morate priznati, da nam zaradi Radia Študent ni treba biti v skrbeh za domači glasbeni podmladek.

#### JANEZ DOVČ

S prežetostjo in prožnostjo je obdarjen solistični izlet Janeza Dovča na albumu *AkordeON*. Eden naših najvidnejših in izrazno dovršenih harmonikarskih mojstrov je svojem inštrumentu že v preteklosti dal prosto pot. Ob tem je z glasbenimi deli vedno znova dokazoval, da za harmoniko ni skrivnostnih poti v interakciji z drugimi glasbili. A album *AkordeON* je dokaz, da se harmonika lahko harmonsko in melodiozno kosa s tehnološko pogojenimi spodbujevalci umetno ustvarjenega glasbenega vzdušja. Ob tem si nepretenciozno, a vselej navdahnjeno in izvorno utrjuje lastno glasbeno samobitnost. Naslov albuma morda sporoča, da je brezskrben lahko le tisti glasbenik, ki je nenehno na preži. »Prižgan« je v tem primeru le nekdo, ki je ustvarjal in delujoč. ■



Your Gay Thoughts



# NE POPKORN, VIZIONARSKO DELO

Ne zgodi se prav pogosto, da bi hollywoodskemu visokoproračunskemu spektaklu ob njegovem prihodu v kinodvorane namenili toliko pozornosti. Toda *Vojna zvezd*, ki iz »galaksije tam daleč« prihaja v svojem sedmem utelešenju, delu *Sila se prebuja*, pravzaprav nikoli ni bila samo to: le eden izmed *blockbusterjev*.

## DENIS VALIČ

**Z**e rodila se je namreč kot uresničenje sanj mladega in ambicioznega cineasta, kmalu zatem postala pravcati fenomen sodobne pop kulture in spotoma še spremenila svet, v katerega je vstopila.

To, leta 1977 mukoma rojeno filmsko delo takrat 33-letnega Georgea Lucasa (ki je lani dopolnil sedemdeset let) danes velja za eno temeljnih in hkrati prelomnih filmskih del, za stvaritev, katere pomen in vpliv mnogi primerjajo s tistim, ki ga je imel legendarni album Beatlesov *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Ob svojem nastopu naj bi namreč oba ustvarila enega tistih univerzalnih, združevalnih trenutkov v zgodovini popularne kulture, ko se je zdelo, da »cel svet« govori samo še o njiju: leta 1967 je ob izidu omenjenega albuma zavladalo »poletje ljubezni« (no, vsaj na severni polobli), leta 1977 pa je cel svet zrl proti »galaksiji tam daleč« in razpravljal o dogajanju v njej. Na posledice tega silovitega in markantnega vstopa v svet pa lahko še danes naletimo skoraj na vsakem koraku. *Vojna zvezd* svojega globokega pečata namreč ni vtisnila le na področju filma, prav tako ne zgolj na širšem polju industrije množične zabave: njen vpliv je še vedno mogoče razbrati tudi v našem vsakdanjem življenju, v besednjaku mladih in manj mladih, v znanosti in ne nazadnje celo v politiki. V tem pogledu je več kot zgovoren podatek, da se je v Veliki Britaniji še ob popisu leta 2001 kar 390.000 ljudi opredelilo za pripadnike »jedijevske« vere, kar je pomenilo, da so Jediji četrta najštevilnejša veroizpoved Združenega kraljestva. O še vedno osupljivo veliki priljubljenosti franšize pa govori tudi dejstvo, da je priznani izdelovalec navigacijskih naprav, družba TomTom, okrog leta 2010 trgu ponudil tudi napravo, ki navodila posreduje z glasovi likov iz franšize.

### PERFEKтна LUCASOVA »RECEPTURA«

Vse tiste, ki na Lucasovo stvaritev gledajo izrazito podcenjevalno in v njej vidijo le infantilno vesoljsko sago, ki skoraj izključno nagovarja le deško domišljijo (pa vendar ji nekako uspe nagovoriti kar najširše občinstvo), fante med šestim in dvaindvajsetim letom starosti (to naj bi bila tudi dejansko tista demografska skupina, ki so jo ustvarjalci že v samem izhodišču izbrali kot ciljno), seveda najbolj bega dejstvo, da si nikakor ne znajo pojasniti, kako je takemu delu sploh uspelo doseči tako široko, raznovrstno in množično občinstvo, se tako globoko usidrati v kolektivno družbeno zavest. Odgovor iščejo predvsem v Lucasovi filmski »recepturi«, ki pa nam pravzaprav ne razkrije nič presenetljivega: *Vojna zvezd* je

dejansko malce naivna vesoljska pustolovščina s precej konvencionalnim zapletom in prej kot ne okorno tipskimi liki (pri katerih izstopa bahavi in samovšečni značaj), opremljena z v ničemer zares izstopajočo klasično simfonično, vojaško-koračniško začinjeno glasbeno spremljavo (delo izkušenega Johna Williama), a tudi z za tisti čas še nadvse neobičajnim, skoraj modernim smislom za humor (ta je skoraj »intelektualističen«, s težnjo po samonanašalnosti). Ta je resda predstavljal nekakšno »novost«. Ker pa se je ob njem kar težko znebiti občutka, da ne gre za vnaprej zamišljeni in načrtovani element dela, temveč prej naključno posledico dejstva, da je čisto vsako duhovičenje, ki prihaja iz ust Harrisona Forda (skoraj nemogoče je spregledati, da na njegovem obrazu kraljuje tisti kričeče prazni in boleče topi pogled), slišati izrazito »intelektualistično«, mu težko pripišemo kaj več kot status kuriozitet.

V *Vojni zvezd* pa tudi sicer ni bilo prav veliko »novosti«, ne na produkcijski in promocijski ne na idejno-duhovni in formalno-pripovedni ravni. Agatino Balio, akademik z univerze v Wisconsinu, ki se je v svojem delu posvečal predvsem različnim vidikom delovanja filmske industrije in proučevanju njene zgodovine, je celo prepričan, da *Vojna zvezd* ne v pogledu žanrske zasnove ne z vidika marketinške strategije ni ponudila pomembnejših novosti. Res je sicer, da se je koncept serializacije (od remakov do trilogijske zasnove) takrat šele porajal in da je bila *Vojna zvezd* med prvimi, ki ga je uporabila. A to je tudi vse, saj je primat na primer pripadel produkcijski hiši United Artist, ki je koncept serializacije že kar nekaj let prej udeležila z nizom filmov o Jamesu Bondu. *Vojna zvezd* prav tako ni bila prvi hollywoodski filmski projekt, ki je bil plasiran kot »dogodek«, skratka kot nekaj, kar se je razširilo daleč onkraj okvirov klasične filmske predstave. V tem pogledu sta jo »prehitela« tako *Boter* (The Godfather, 1972) Francisa Forda Coppole kot tudi *Žrelo* (Jaws, 1975) Stevena Spielberga. In končno, Lucasu ne moremo pripisati niti tega, da je »iznašel« sodobni *blockbuster*, programirano uspešnico, saj smo tega poznali že vsaj od legendarnega dela Victorja Fleminga, epske kostumske drame *V vrtincu* (Gone With the Wind, 1939).

### PREPROSTI SLEHERNIK – VRHUNSKI HEROJ

Tudi na ravni vsebine, osnovnega zapleta zgodbe in likov, ki jo vodijo, je *Vojna zvezd* občinstvu ponudila samo tisto, kar je to že bolj ali manj poznalo. Lahko bi torej rekli, da se je Lucas držal preverjenega recepta: znani obrazi in preprost

zaplet, na ravni forme pa hoja po različnih, a že uhojenih poteh. Tako lahko v *Vojni zvezd* prepoznamo elemente številnih, dodobra preverjenih žanrov, od klasične znanstvene fantastike, prek elementov vojnega in samurajskega filma (celo vesterna), pa vse do družinske in (v manjši meri) romantične drame. V ta pretežno konvencionalni, po svoje pa vendar tudi malce nepričakovani in inovativni formalni okvir (z vidika prepletanja žanrov, saj gre Lucasu priznati, da je njegov žanrski koktajl domiselno in drzno premešan), je Lucas vpel povprečnemu gledalcu dobro znane like (vitez, princesa, zlobni »čarovnik«, ostareli modrec ...), ki so mu hkrati prinašali prepoznavni vrednostni sistem. »Novo«, morda celo malce nenavadno (vsaj za tak tip *mainstream* filma) je bilo le to, da jih je umestil globoko v vesolje, med nezemljane in robote (predvsem prvi so bili povečini še izrazito antropocentrično zasnovani, a hkrati je Lucas ponudil tudi nekaj nadvse zanimivih odmkov od te perspektive), vse skupaj pa povezal z mistično energijo, ki ji pravijo »sila«.

A pred gledalcem se je še vedno odvijala predvsem dobro znana zgodba, ki se ga je dotikala tudi srčno: preprosti slehernik (mladenič iz družine kmetov) se izkaže za heroja, saj iz rok zlobnega generala (no, pravzaprav le ene, saj je druga protetični nadomestek) in osrčja imperija zla reši nedolžno mladenko. Duhovno globino bi tu iskali zaman. Bolj verjetno se zdi celo to, da bi pri tem nasedli v plitvini. Še posebno močno je bil o tem prepričan ameriški kritik Vincent Canby, ki je v svoji oceni filma, objavljeni v *New York Timesu* neposredno po premieri filma, zapisal enega najbolj ostrih komentarjev na to temo. »Prepričan« je bil namreč, da bi kljub epski dolžini filma njegovo »preprosto« zgodbo lahko zapisali na šivankinem ušesu, pri tem pa bi nam ostalo še toliko prostora, da bi lahko nadaljevali s prepisom celotnega Svetega pisma.

Čeprav je res, da sta pri Lucasu zgodba in zaplet poenostavljena, izrazito elementarna in preprosta, pa se zdi Canbyjeva kritika vendarle preostra in ne povsem upravičena. V delu je namreč mogoče odkriti indice, ki pričajo o tem, da se je Lucas zanj povsem zavestno odločil in da jo je hkrati znal tudi nadvse domiselno uporabiti, saj je na njej zasnoval preprosto, a tudi izvirno mitologijo, s katero je uspešno nagovoril resnično široko, že prav impresivno številno in raznoliko množico gledalcev. O tem ni dvoma in to so Lucasu pripravljeno priznati tudi njegovi kritiki, ki pa ob tem vendarle opozarjajo še na nekaj: na to, da mu kljub tej elementarnosti in poenostavljenosti zgodbe ni uspelo





podati jasnega, nedvoumnega in konsistentnega »sporočila«. In ker je Lucas v *Vojni zvezd* spregovoril tudi o »političnih« temah, o groznjah, ki pretijo Republik in njeni »demokracijski ureditvi«, predvsem o Imperiju zla, tiranski diktaturi, ki si hoče podrediti Republiko in njene svobodne prebivalce, je bila v času, ko je Lucasovo delo nastalo – v obdobju, ko je bila hladna vojna še kako živa –, zahteva po jasnem »sporočilu« še toliko glasneje in jasneje izražena.

#### VSAK NAJDE SVOJE SPOROČILO

Kakšno je torej »sporočilo« *Vojne zvezd*? Prek motivacije, ki vodi like (v njihovem razmišljanju in delovanju), nam ponuja nekakšen »pop budizem«, kot ga je v svojem spletnem zapisu o filmu iz leta 2005, naslovljenem *Revenge of Global Finance* – pravzaprav komentarju na Lucasovo pojasnilo o motivaciji likov, podano v nekem intervjuju –, opredelil Slavoj Žižek, na ravni »političnega« pa naj bi se njegova misel izgubila ali vsaj zabrisala kar v lastni množitvi in nekonsistentnosti. Na tem mestu pa nam Žižek plasira enega svojih nepričakovanih, iskriko domiselnih obratov: prav namreč, da vse to še zdaleč ni slabost *Vojne zvezd*, temveč prav njena prednost. *Vojne zvezd* namreč ne vidi kot enoznačne pripovedi z jasnim, nedvoumnim političnim sporočilom, temveč prej kot izpraznjen okvir, prazno pripovedno formo, ki jo lahko zapolnimo s številnimi, tudi nasprotujočimi si »sporočili«. In prav tu leži poglavitni razlog tako silovitega uspeha, ki ga je doživela ta Lucasova vesoljska saga, saj v njej skoraj vsakdo lahko razbere »sebi ustrezno« sporočilo.

Seveda pa to še zdaleč ni edini razlog gigantskega uspeha, ki ga *Vojna zvezd* doseže že v svojem prvem udejanjenju, pozneje pa ga še večkrat preseže. O razsežnosti tega uspeha veliko pove podatek, da je bil proračun filma tudi za tiste čase izrazito skromnih 11 milijonov dolarjev, kljub omejeni začetni distribuciji – film so predvajali v zgolj 32 dvoranh po ZDA (danes pa ima film distribucijsko premiero sočasno v več kot 2000 dvoranh) – pa je na nacionalni ravni že kmalu presegel 300 milijonov dolarjev, na globalni pa se je številka ustavila pri 798 milijonih. Produkcijaska hiša 20th Century Fox, katere najvišji letni zaslužek je do takrat segel le do v tem pogledu skromnih 37 milijonov dolarjev, se še zdaleč ni zavedala, kaj ima v rokah. Tako so na primer v strahu pred konkurenco – ki jo je tisto poletje predstavljal predvsem film *Smokey in razbojnik* Hala Needhama – predstavili začetek distribucijskega predvajanja *Vojne zvezd*. Nasprotno pa so se izjemnega potenciala tega dela nemudoma zavedeli nekateri

posamezniki. Tako je na primer Gary Arnold, kritik *Washington Posta*, v svojem zapisu po premieri filma razkril zgodbo svojih dveh prijateljev, zaposlenih v eni finančnih družb na Wall Streetu, ki sta le nekaj minut po ogledu filma svojemu borznemu posredniku naročila nakup delnic produkcijske hiše, saj sta slutila, da jima bo film prinesel velik dobiček. No, velikost tega je vendarle presenetila tudi njiju.

#### VRHUNSKA ZVOČNA KREACIJA

Med razlogi za uspeh *Vojne zvezd* nadvse visoko kotira predvsem avdiovizualna podoba filma. V tem pogledu je Lucas s svojim filmom naredil gigantski korak naprej, saj je posebne učinke pripeljal na povsem novo, do takrat le stežka zamisljivo raven, na področju reprodukcije zvoka pa je vpeljal novo, kakovostnejšo tehnologijo – zvočniško zasnovano THX. Pri tem je zanimivo tudi to, da se je Ben Burt, tisti, ki je bil pri *Vojni zvezd* odgovoren za zvok, v zgodovino vpisal kot sploh prvi filmski »oblikovalec zvoka«! Njegov prispevek je bil resnično izjemen, saj v zvočni podobi filma zlahka razberemo silovitost in prodornost njegovega genija, prav tako pa tudi inovativni in vseskozi izrazito ustvarjalni pristop. O tem priča na primer že samo dejstvo, da se je v nasprotju s pričakovanjem večine, hkrati pa seveda tudi vse dotedanje prakse na tem področju, v znanstvenofantastično delo namesto elektronskih zvokov in takrat nadvse priljubljenega theremina odločil vključiti organske, naravne zvoke. A da bi razliko lahko korektno zaznali tudi gledalci, sta morala z Lucasom zasnovati še nov standard za zvočno opremo dvoran, prej omenjeni THX, ki je v paru z *dolby stereom* zvočno izkušnjo filmske predstave pripeljal na povsem novo raven.

No, vseeno pa je bil največji, že kar zgodovinski preboj narejen drugje – na področju posebnih učinkov. Ker je Lucas kmalu ugotovil, da se z obstoječo tehnologijo preprosto ne bo dalo udejanjiti njegove ambiciozne vizije vizualnih učinkov, se je odločil, da bo ustanovil lastno podjetje. Tako se je leta 1975 v pekleno vročih skladiščnih prostorih za letališčem Van Nuys, sredi kalifornijske doline San Fernando Valley, rodila legenda: družba Industrial Light and Magic, ki je kmalu spremenila tok filmske zgodovine. Lucas je okrog sebe zbral približno 40 mladih ljudi (starih med 25 in 26 let), povečini še študentov ali faliranih študentov, ki pa so premogli vizijo in neomejeno domišljijo. Z njimi si je zadal ambiciozen cilj – prenoviti filmske posebne učinke. In to jim je že z *Vojno zvezd* tudi dejansko uspelo.

Če so bili prej posebni učinki v znanstveni fantastiki izrazito primitivni in je bilo kar težko spregledati, da se namesto dejanskih vesoljskih ladij gleda le kartonaste modele, namesto zunajzemskih bitij pa ljudi v nerodnih kostumih, pa so z vstopom Lucasovega podjetja ti izrazito pridobili na realizmu. Še več, uspelo jim je uresničiti celo Lucasovo izvirno željo – da bi dogajanje v vesolju in bitke lahko prikazal z izrazito intimne perspektive, od blizu, tako, kot so to počeli takrat priljubljeni vojni filmi. Tu pa se dosežki podjetja ILM še zdaleč ne končajo. Povsem na novo so zasnovali tudi tehnologijo za snemanje filmov, od kamer (na primer legendarna kamera Dykstraflex) do osvetljave in modelov. In končno: filmske posebne učinke so popeljali na pot digitalizacije. Tako ne preseneča, da se je prav pod okriljem ILM rodila še ena legenda, Pixar. Tista produkcijska hiša torej, ki je v produkcijo animiranega filma prinesla magijo.

#### DRUŽBENI FENOMEN

Ob vsem tem je že lažje razumeti siloviti uspeh *Vojne zvezd*. Ta je Lucasu in njegovim sodelavcem, predvsem tistim iz produkcijske hiše Fox, hkrati omogočil tudi to, da so iz *Vojne zvezd* ustvarili izdelek, ki je daleč presegel svoje izhodiščne filmske meje. Ne samo, da so zgodba in liki ne nadoma postali nadvse uspešno tržno blago, v kakršni koli obliki so se že pojavili na trgu; *Vojna zvezd* je postala svojski družbeni fenomen, z vplivom, ki je segal od vsakdanjega življenja do politike. Spomnimo se samo Reaganove strateške obrambne iniciative, predstavljene leta 1983 in nemudoma poimenovane »Vojna zvezd«. Kar je bila verjetno posledica enega njegovih govorov, v katerih je Sovjetsko zvezo označil za »Imperij zla«. Hkrati pa tudi sam svet postaja vse bolj podoben tistemu, ki nam ga je pred skoraj štiridesetimi leti prvi razkril prav Lucas: od tega, da tam videne tehnologije (od bionske roke do dvonožnih vojnih oklepnikov) vstopajo v naše življenje, do načina reprodukcije podob (tu imam v mislih predvsem holografske oživitve posameznih zvezdnikov, ki s svojim modrikastim sijem nezgrešljivo spominjajo na tiste iz *Vojne zvezd*).

Vse to je Lucasu uspelo v času, ko so celo v ameriškem, hollywoodskem filmu prevladovala resne, realistične drame, kakršni sta bili na primer *Taksist* in *Serpico*. Zato preprosto ni ne prav ne pravično, da njegovo *Vojno zvezd* odpravimo z oznako popkorn vesoljske sage. Naj nam je všeč ali ne, dejstvo je, da je Lucas z njo ustvaril vizionarsko in za zgodovino filma prelomno delo. ■



# KO ZAJEC PRAZNUJE BOŽIČ

Dandanes je praznovanje božiča postalo navadna parada kiča in kramarski sejem. Kako pristno pa so ga praznovali naši predniki, si lahko preberete v stripu *Pijani zajec*, ki ga je po rezijanski pripovedki zrisal David Krančan.

IZTOK SITAR

**B**ilo je pred leti, ko je v Splitu še izhajal satirični list *Feral Tribune*, tednik hrvaških anarhistov, protestantov in heretikov, kot je pisalo v podnaslovu enega najbolj intrigantnih, družbenokritičnih in provokativnih časopisov na področju bivše Jugoslavije. Nekega zimskega večera sedim za mizo in rišem, kar zazvoni telefon. Na drugi strani žice je bil novinar *Ferala* Igor Lasić s prošnjo za intervju. Seveda sem bil počaščen in sem z veseljem privolil, kajti intervju za *Feral* pač ni kar tako. Malce čudno se mi je zdelo le to, da me kliče ravno na božični večer. »Eh, ti zagotovo ne praznuješ božiča, pa imaš čas za pogovor,« mi prešerno reče, kar je bilo seveda čisto res. Tako sem pozno v noč, ko so ljudje po naletavajočem snegu mimo hiše hodili k polnočnici, pa tudi še, ko so se vračali, sedel za računalnikom in pisal odgovore na vprašanja, ki mi jih je Lasić zastavljal po mejlu. Ravno pred tem sem namreč izdal angažirana albuma *Zgodba o Bogu* in *Glave*, kar je bila iztočnica za pogovor o stripih, od katerih sva kaj kmalu prešla na družbene in politične anomalije v Sloveniji, seveda pa sva spregovorila tudi o vlogi Katoliške cerkve v postkomunizmu, kot se za božični večer pač spodobi.

Sicer pa je božič en tak simpatičen praznik, ko so vsi nadvse čuteči, ljubeznivi ter prijazni in se v cerkvi držijo za roke, da človek, pa čeprav zakrknjen ateist, kot sem jaz, res ne more imeti nič proti njemu. Še posebno pa so ga veseli otroci, saj takrat dobijo kup daril (če jih niso že za Miklavža), med katerimi je mogoče celo kakšen – strip. In če je že strip, potem se za božič spodobi, da je pač božični strip. Teh pa ni ravno na pretek. Pravzaprav nimamo nobenega. Imamo par verzij prevedenega *Svetega pisma* v stripu, eno celo v obliki tudi pri nas vse bolj priljubljene mange, nekaj življenjepsov tujerodnih svetnikov in pobožnih domačih mož, pa svetopisemske prilike izpod čopiča sijajnega Petra Škerla (ki jih zelo pripočam v branje), prave božične zgodbe pa ne. Po drugi strani pa imamo polno bolj ali manj kičastih slikanic, da osladnih božičnih filmov in risank, ki jih ves december predvajajo na televiziji, sploh ne omenjam. Romantičnih božičnih štorij

nam res ne primanjkuje, razen seveda v stripu. Do zdaj. Pri *Stripburgerju* smo letos namreč dobili prvi pravi avtentični slovenski božični strip, ki ga je po eni od pravljic iz knjige *Zverinice iz Rezije* proučevalca ljudskega slovstva dr. Milka Matičetovega narisal oblikovalec, ilustrator in stripar David Krančan (1984).

## PROTI USTALJENIM OBLIKAM

David je že na pogled zelo zanimiv mladenič, z bujnimi črnimi kodri in umetniško bradico ter v nepogrešljivem gogoljevskem plašču (večidel sem ga namreč videval pozimi) me je vedno nekako spominjal na ruske dekabriste. Seveda ni med njimi nobene povezave, razen mogoče v umetniškem smislu, kajti tudi Krančan se je zmerom boril proti ustaljenim formam in iskal drugačne izrazne poti v stripu in ilustraciji. Pri rosnih sedemnajstih letih je debitiral v *Stripburgerju* (kjer je zadnje desetletje član uredništva) s filozofsko *Simfonijo v modrem*, narisano s črnim tušem v zavirljivi chiaroscuro tehniki z dobro dramaturgijo in kompozicijo. Naslednje leto je objavil zafrustriranega *Poštarja* v stilu otroške risbe in fastfoodovski *Hot Dox*, v katerem zaman čakamo glavnega junaka v karikaturnem slogu čiste linije, da ugrizne v svoj objekt poželenja, vročo hrenovko. Omeniti velja vsaj še dve mini knjižici, svetopisemski *Križev pot* (2001), cankarjanski monolog o človeku, ki je iskal svojo vero, v sproščeni, skicozni risbi, ki jo stopnjuje z dodajanjem rastrov, in ljubezensko zgodbo *An Illustrated Love Story* (2004) v kolažnem stilu, v katerem izstopajo predvsem dobro narisani ženski akti. Izjemno dobro je narisani tudi kratki strip *Confidence per Person* (2007), ki je bil uvertura v Krančanov prvi album *Na prvem tiru* (2008). Vsak od naštetih stripov je bil risan v drugačnem slogu, slednji, ki ga je ustvaril po haikujih Andraža Poliča, se v mehkih sivih tonih poigrava s svetlobo in sencami, s čimer nam na 124 straneh žepnega formata prepričljivo prikaže svoje znanje risanja, senčenja in kompozicije.

V nasprotju s pesniško-filozofskim prvencem, ki zaradi hermetičnosti zgodbe in temačnosti atmosfere pač ni mogel

pritegniti širšega stripobralstva, se je lani v svoji drugi knjižni izdaji posvetil najširšemu krogu stripovskih konzumentov, otrokom, in veselejšim temam ter po rezijanski pravljici narisal strip o Grdini. Knjižica je izšla v trilogiji *Zverinice iz Rezije*, ki se je malce starejši spomnimo po silno simpatični lutkovni seriji in seveda knjigi pravljic, poleg Krančana pa sta stripa prispevala še Kaja Avberšek (*Leteča lesica*) in Andrej Štular (*Bežimo, svet se podira*). Mimogrede, na letošnjem knjižnem sejmu je bila zbirka uvrščena med pet nominirancev za najboljšo knjigo, ki jo je potem po izboru obiskovalcev dobila knjiga *Kuhinja v dvoje*. Navkljub ne ravno lepemu imenu pa je Grdina ena taka strašno srčkana, vedno lačna pošast, za katero nam je na koncu skorajda žal, da po zaslugi premetene lisice ostane brez kosila. Tukaj avtor pokaže tudi svoj smisel za humor, kajti zgodbica je sila zabavna, in hkrati občutek za barve, saj je to njegov prvi strip v kolorju. Poleg zvite lisice nastopata v knjigi še dobrodušni kmet in igrivi zajec, ki so tudi glavni junaki naslednje Krančanove rezijanske pripovedke, *Pijanega zajca*.

## ZAJEC, KI GA RAD CUKNE

Če je bila *Grdina* namenjena izključno otrokom, pa bo *Pijani zajec* zabaval tudi ali predvsem malo manj mlade bralce, tako rekoč odrasle, saj je individualno praznovanje svetega večera univerzalna tema, ki se vsekakor bolj dotika starejših samotarjev kot razposajene mularije. Tudi glavni junak, Zajec, ni kakšen nabrit mladenič, ampak upokojeni gastarbajter, ki je najlepša in najdelavnejša leta svojega življenja preživel v Avstriji, zdaj pa ob korenju in krompirju životari v napol podrti kajži na rodni grudi v Peskem brdu. Sicer ima majhno penzijo, po katero gre vsaka dva meseca v vas, drugače pa pomaga sosedu kmetu, da nekako preživi in rine naprej, pa še prišpara kakšen tolarček, kar je bilo v tistih težkih časih jako hvalevredno.

Na sveti večer si tako oprta košek na rame in se odpravi v dolino po moko, riž in testenine, ker samo od korenja pač ne moreš živeti, četudi si zajec, pa žganje in tobak za priboljšek si vsaj takrat lahko tudi privošči. Po polnočnici, pri kateri se vzneseno pridruži pevcem na koro, ki pa nad njegovim petjem niso najbolj navdušeni, pa tudi drugi farani ga malce čudno gledajo, se pobit in osramočen vrača domov. Da bi odgnal osamljenost in črne misli, ki ob takih priložnostih sleherniku prav rade roje po glavi, sem ter tja cukne malo žganja, tako da pride do kajže že pošteno nadelan. In še sreča, da v zgodbo vstopita tudi kmet in lisica, drugače bi se lahko končala še slabše, kot se je.

Likovna izvedba je v popolnem sozvočju z melanholičnim in temačnim vzdušjem, ki od prve do zadnje strani preveva zgodbo. Navkljub snežni pokrajini avtor uporablja veliko črnine, pri senčenju pa si pomaga s sivinskimi rastro, s katerimi da stiliziranim figuram vtis plastičnosti. Glavni junak je v slogu medvedka Puja prikazan kot oživljena plišasta igračka, kar še potencira razliko med živopisno množico in osamljenim zajcem. Tudi grafična podoba samega albuma je izjemno dobra, kar so opazili na letošnjem knjižnem sejmu, saj so *Pijanega zajca* razglasili za najlepši strip. Ta album je Krančanovo najbolj zrelo delo, ki ga odlikuje prepričljiva risba z odličnim kadriranjem in montažo strani, pa tudi trdna dramaturgija in izostren občutek za ritem izvirne pripovedi z deloma narečnimi dialogi.

*Pijani zajec* je nasploh ena taka luštna in nadvse primerna knjiga za božično darilo. Še posebno, ker ima kot vsaka basen tudi ta na koncu moralni nauk, ki je v tem prazničnem času izjemno aktualen, tako za mladino kot starino. Pri veseljačenju je namreč treba biti jako zmeren pri pitju žganja in drugih bolj ali manj opojnih pijač, sicer se vam kaj lahko zgodi, da boste božič preživel kot zajec z mačkom. ■



DAVID KRANČAN

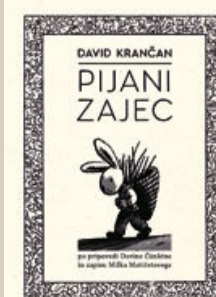
**Pijani zajec**

FORUM

LJUBLJANA,

2015

56 STR., 7 €





# RISARSKI KAMELEON

Vse do 14. januarja bo v Cankarjevem domu na ogled študijska razstava o stripih Tomaža Lavriča *Čarobni jezik stripa*, ki jo je kuriral dr. Jure Mikuž. Vanjo je vključil tudi fragmente iz trilogije *Lomm*, ki je pred kratkim izšla pri založbi Buch.



IZTOK SITAR

**V** dobrih starih časih, kot imamo navado reči – pa čeprav od dogodka, ki nam je ostal v spominu, sploh še ni minilo toliko časa – torej, v tistih časih, ko še ni bilo toliko stripovskih razstav, festivalov in predstavitev novih albumov kot danes, smo se maloštevilni risarski zanesenjaki prav radi zbrali na kakšni taki fešti. Tam smo se po dolgem času spet videli in potem po dolgem in počez prekrizarili stripovske novosti in trače. Ponavadi sva z Lavričem odšla med zadnjimi, seveda ne naravnost domov, ampak sva spotoma zavila še v kakšno oštarijo, ki je bila ravno na poti, ter ob hladnem pivu, ki pač sodi k stripu kot jajce na pico, še malce pokramljala o tem in onem.

## OB TOPLEM PIVU ...

Tako sva nekega toplega pomladnega večera ob zadnjem, že precej mlačnem pivu, ob katerem človek postane kar malo melanholičen, sedela pred neko krčmo v Stari Ljubljani in se skorajda smilila samima sebi. Beseda je namreč nanese na to, kakšni reveži smo striparji, ker moramo poleg figur, ki jih seveda z največjim veseljem in užitek upodabljamo v vseh mogočih in nemogočih položajih, risati še avtomobile, letala, moderno arhitekturo, ulice v perspektivi in podobne duhamorne in nam popolnoma odvečne, večinoma tehnične stvari, ki pa šele dajo stripu popolno podobo. Ob tem se je Tomo navihano nasmehnil in iz lične mape, ki jo je vedno nosil s seboj, potegnul šop fotokopiranih listov, na katerih so bile deloma tuširane strani novega stripa, ki ga je ravnokar začel risati. Slike so kar prekipevale od kopice oblakov in napol golih hobbitovskih teles obah spolov, ki so poležavala ali se razposajeno prekopicavala drugo čez drugo ali na že omenjenih oblakih. Sicer pa so nemo odpirala usta, kajti besedilo v govorne oblačke še ni bilo vpisano, kar pa ni niti malo kvarilo vizualnega vtisa. Skratka, cel strip je bil samo iz oblakov in figur.

»Super!« sem bil navdušen. »To si se pa res dobro spomnil.«

»To delam za Francoze,« je skromno odvrnil, bilo je namreč ravno po tistem, ko je pri grenobelskem Glenatu izšel njegov nadvse uspešni album *Zaobljuba* (2001) iz Giroudove serije *Dekalog*, zavoljo česar je imel pri njih precej umetniške svobode, sicer pa so Lavriča imeli zelo v čislju že od nagrajenih *Bosanskih basni* (1999) naprej: »Upam, da bojo zagrabili!«

»Jasno, da bojo!« sem mu prepričano zatrdil.

Pa niso.

Ko sva se naslednjič srečala, sem ga seveda pobaral, kako so se oblaki odrezali pri Francozih.

»Niso ravno skakali od veselja,« je rekel malce poklapano, a takoj živahno nadaljeval: »Zdaj ta strip rišem na novo, drugačne figure in druga zgodba, pa namesto oblakov so veje.«

»Kakšne veje?«

»Veje, pač. Vse se bo dogajalo bolj ali manj v krošnjah dreves.«

Tako se je rodil *Lomm*.

## ... SE RODI LOMM

Visoko v krošnji drevesa se je izvalil iz *kukavičjega* jajca. Nenavaden otrok v postapokaliptičnem svetu letečih mutantov, ki ima brez ostrih krempljev, nabrušenih čekanov, strupenih bodic in seveda kril kaj malo možnosti za preživetje. *Lomm* (ime je transkripcija francoske besede *l'homme*, kar pomeni *človek*) je *človečnjak*, ki se v iskanju lastne identitete in boju za obstanek sooča z najrazličnejšimi bitji. Tu so letači, skakači, prebivalci podrast, volkovi in navsezadnje ljudje, od katerih vsakdo išče svoj prostor pod soncem v opustošeni pokrajini, kjer monumentalne skalnate gmote prekinjajo samo gozdovi suhih dreves. Še več, *Lomm* si mora najprej z bratomorom priboriti mesto, ki mu pripada pri samohranilski materi, ta pa pozneje nič kaj srečno konča v njegovem želodcu.

## BOLJ SKULPTURE KOT RISBE

*Lomm* je zgodba o odraščanju in neusmiljenem boju za obstanek. Predvsem pa je *Lomm* hvalnica telesu. Lavrič je izjemen risar, ki se ponaša z odličnim poznavanjem človeške anatomije in pretanjenim čutom za plastično ponazoritev človeškega telesa. Moški in ženski akt osvetljuje z več zornih kotov v različnih položajih in kretnjah s trdno kompozicijsko gradnjo in suvereno postavitvijo v prostor. Razkošno risane figure z vsemi anatomske podrobnostmi, ki vizualno bolj spominjajo na skulpture kot dvodimenzionalno podobo na papirju, odražajo avtorjevo ustvarjalno doživetje, hkrati pa od gledalca zahtevajo polno udeležbo s poglobljenim spremljanjem filmskega poteka dogajanja. Lavrič namreč ni samo polnokrven risar, ki je na stotine ur na akademiji pilil risanje večernega akta, da mu je prišlo v kri. Je tudi režiser, ki nam skozi zaporedje sličic nazorno prikaže figuro v gibanju v različnih filmskih planih, s čimer nam še poveča užitek vizualnega ugodja. Fascinantni so prizori boja med dvema protagonistoma na *Drevesu letačev*, kot je naslov prvega dela, kjer nas prepletenost mišičastih teles, ki tvorita neločljivo celoto, spominja na antično skulpturo *Laokontova skupina*. Na helensko umetnost še posebej asociira *Pleme čistih ljudi* iz istoimenskega tretjega dela, ki je s fiziognomijo in frizurami starogrških junakov videti kot oživel antični kipi. Tudi eksterier je povsem povezan s figuraliko, saj so drevesna debla in veje v popolnem sozvočju z dinamično likov. V drugem delu, *Otrocih podrastja*, pa se gomile plazečih in ležečih teles stapljajo z zemljo in oblikujejo svojevrsten relief mračne pokrajine.

Navzlic dinamični risbi pa je potek same zgodbe precej umirjen in počasen, že skorajda dolgočasen, kar so opazili tudi francoski uredniki. Predvsem pa bralci, ki stripa niso kupovali v takih količinah, kot je pričakovala založba od

takšnega, povsem komercialnega projekta, ki bi v nasprotju z umetniškimi *Bosanskimi basnami* pač moral prinašati denar. Zato so ga po treh albumih (od predvidenih sedmih) ustavili, kar jim je Lavrič (ki so mu istega leta iz istih razlogov odpovedali tudi že naročeni tretji del *Evrope*) kar malce zameril. Sodelovanje z njimi je tako obnovil šele po nekaj letih, in sicer s sijajno pedofilsko dramo *Appoline* (2009) po scenariju Jeana Davida Morvana, za katero ni čisto jasno, zakaj je v njegovem opusu tako zamolčana. Lavrič je namreč risarski kameleon, ki z lahkoto menja stile risanja glede na zvrst in žanr, od karikature prek delno stilizirane do povsem realistične risbe. Zato v njegovih stripih zasledimo tako različne vplive, kot so Miller, Hernandez, Baru, Reiser ali Edika, kar pa nikakor ne zmanjšuje njegovih risarskih sposobnosti. Ravno nasprotno, samo veliki mojstri si drznejo v svojo risbo vključiti grafizem drugih (velikih) avtorjev, ne da bi se to poznalo pri delu kot celoti. Verjetno največje razkošje Lavričevega talenta in menjavanja slogov najdemo v *Ratmanu*, zbirki kratkih satiričnih stripov o nerodnem antropomorfnem ljubljanskem superheroju, v kateri je vsaka zgodba narisana v drugačnem stilu različnih svetovnih stripovskih ustvarjalcev, s katerim jim je ustvaril svojevrsten likovni *homage*. Poleg vseh tujih nagrad, ki jih je Lavrič dobil, s(m)o ga končno opazili tudi doma, saj mu je predsednik republike pred kratkim podelil državno priznanje »medaljo za zasluge« z utemeljitvijo, da se »rad poigrava in skače iz humorja v realizem, iz socialnih tem v znanstveno fantastiko, iz karikatur v abstrakcijo ali znakovno risbo. Vse to počne mojstrsko, z veliko humorja in očarljivosti, pa tudi provokativnosti.«

## UČBENIK RISANJA FIGURE

Naj se za konec vrnem k *Lommu*. Ko sem pred leti ob izidu prelistal francosko izdajo, kjer sem lahko gledal samo podobe, sem dobil občutek, kot da gledam kakšno knjigo o anatomiji. In v resnici *Lomm* izgleda kot učbenik risanja figure in bi ga lahko – kljub pregovorno omalovažujočem odnosu akademskih krogov do stripa (ali pa prav zato) – uvrstili v študijsko literaturo za srednje in visoke umetniške šole. Zaradi tega ne bo nihče slabše risal. Bolje pa zagotovo. ■

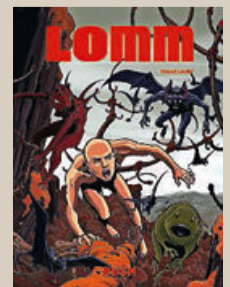
TOMAŽ LAVRIČ

**Lomm**

BUCH

LJUBLJANA 2015

152 STR., 30 €





# PAPIRNATO BOGASTVO

V Bežigrasjski galeriji 1 je na ogled že enaindvajseta razstava iz cikla predstavitev različnih aspektov vizualne poezije, ki tam potekajo že vrsto let. Tokratna razstava se osredotoča na različne publikacije, ne priča pa le o tem svojskem literarno-likovnem pojavu, ampak tudi o konsistentnosti programa galerije.



Pank(o)zija, 1980, Slovenija; Revija Rok, 1970, Jugoslavija (Srbija); Zbornik WESTEAST, AVANT GARDEN PARTY, 1978, Slovenija

## VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Za očeta vizualne poezije v sodobnem smislu velja mnogostranski Guillaume Apollinaire, ki je s svojimi zbirkama *Alkoholi* (1913) in *Kaligrami* (1918) bistveno razširil definicijo poezije. Njegovo prevpraševanje in preseganje njenih dotedanjih meja sovпада s podobnimi poskusi na drugih področjih umetnosti (npr. slikarstva), ki so odražali željo po adekvatnejšem, sodobnem času in človeku primernejšem in s tem sugestivnejšem posredovanju umetniških vsebin. »Tople grede« za tovrstna prizadevanja so bile različne avantgardne skupine, ki so pri sesuvanju starega, morečega in morilskega sveta (šlo je za čas po prvi svetovni klavnici) hlastale za novimi, udarnimi sredstvi, ki so omogočala, da so že navzven kazale prelom s starimi izraznimi sredstvi. Po dediščini zgodovinskih avantgard so se zvedavo ozirali neoavantgardisti in študentski revolucionarji iz šestdesetih, v njihovem času so se črke pogosto levile v vizualne signale, priljubljene so postale igre z večpomenskostjo, geometrijske oblike, matematizirane kompozicije ... Tovrstna poezija se posveča predvsem tuzemskim vsebinam, od estetskih in filozofskih vprašanj do družbenokritičnega, socialnega angažmaja. In s tem smo že pri tematiki tokratne in prejšnjih razstav iz cikla o vizualni poeziji v Bežigrasjski galeriji 1.

Na njej predstavljene publikacije in ostale tiskovine so nastale v času od poznih šestdesetih do sredine osemdesetih, gre pa za revije, kataloge, knjige umetnikov, razglednice, plakate ... To so na različne načine zastavljena dela, nastala v različnih kontekstih, vizualna in konkretna poezija v širšem smislu pa sta v njih našli zelo pripraven medij.

Nabor avtorjev je širok in mednarodni, sega pa od ustvarjalcev, ki so danes bolj znani kot profesorji in poli-

tiki, pa do takšnih, katerih ime je še vedno ali bo za vedno povezano predvsem z umetnostjo. Formalno seže spekter razstavljenega od preprostega tipografskega poudarjanja sporočil in aktivističnih gesel, prek pesniškega ustvarjanja v ožjem smislu in raziskovanja, do eksperimentov ali ponazoritev različnih vsebin z diagrami, risbami. Praviloma je iz stvaritev razvidno iskanje ravnovesja med likovnostjo in besedno sporočilnostjo, drugič spet eno prevlada nad drugim.

Forma je pri tovrstni ustvarjalnosti seveda poudarjena in vsaj enakovredna vsebini, kar odstopa od prevladujočega, enostranskega favoriziranja slednje v umetnosti zadnjih obdobij. A vsebine ni zaradi tega nič manj, saj gre konec koncev za obdobja, ko se je prevpraševanje meja, njihovo prestavljanje, redefiniranje, ukinjanje ... dogajalo na vseh ravneh. Tudi ob uporabi takrat novih tehnologij, katerih zbledeli proizvodi nehoti pričajo tudi o tem, kako trajne so »nove tehnologije« v resnici in nasploh.

Razstava nas vrne v čas prevlade tiskovin in s tem zastavlja tudi vprašanja o medijih in njihovem času, o iskanju alternativ v nekem zamejenem kontekstu ter možnostih in nezmožnostih za preseganje tega. Iz različnih razlogov. Značilno je, da so meje širili in izrazne možnosti najbolj zagnano raziskovali snovalci različnih neodvisnih alternativnih publikacij, da se je predrugačenje izraza spontano, vzporedno dogajalo na ravni forme in vsebine, da je oblikovna nekonvencionalnost sporočil poskušala oznanjati njihovo vsebinsko drugačnost, kritičnost, poudariti njihovo udarnost. To se je dogajalo tako v časih »hipijade«, kot v punkovskih časih, ki se jih razstava sicer dotakne le z eno publikacijo, čeprav jih obstaja kar precej.

Nekatere tiskovine so še vedno vizualno privlačne, druge so manj izrazite in so značilni dokument časa, njegove obarvanosti ali sivine, pritegnejo predvsem posebno naklonjenega gledalca, bralca. Dejstvo je, da naj bi se k tovrstni poeziji pristopalo drugače, pustiti bi morali, da na nas naredi celovit vtis, zahteva pa tudi aktivnega bralca. Tovrstna dela torej potrebujejo drugačne vrste pozornost, kot jo zmora večina sodobnih sprejemnikov hitro izmenjujočih se in kričavih vizualnih vsebin, saj gre preprosto za drugačno paradigmo. Različne generacije njene rezultate verjetno sprejemajo različno, v skladu s svojimi generacijskimi izhodišči, pogojenostmi, odzivi v tem smislu najbrž sežejo od nostalgčnih do ne povsem razumevajočih, je pa

prav mogoče, da bodo kakšni mladi obiskovalci v teh delih nekdanjih alternativ odkrili dragoceno »retro« spodbudo za lastna snovanja, odkrivanja, artikulacije svojih vsebin. Tiskovine v nekaterih alternativnih okoljih namreč še vedno živijo živahna življenja.

Pomembna prvina mnogih razstavljenih publikacij je humor, ki se dobro ujema z nekonvencionalnostjo, zaresno, a hkrati sproščeno in sproščujočo angažiranostjo. Avtorji opozarjajo na mnoge dileme, zastavljajo vprašanja, provocirajo, in to večinoma celo konstruktivno. Pravzaprav je bila provokativnost pogosto kar integralni del teh stvaritev in tudi siceršnjega delovanja njihovih avtorjev. Pogosto so se gibali po robu širše, družbeno sprejemljivega in celo kaznivega, kar je v današnjih, bolj kot ne konformističnih časih, najbrž marsikomu že težko razumljivo. To heterogeno papirnato bogastvo ustvarjenega je torej potencialno še zelo živo, a da bi zares ponovno zaživel, potrebuje pozornega obiskovalca; in več kot ta v ogled vložijo, več od razstave dobi. Tako kot ponavadi, morda tokrat še malo bolj.

Med razmisleki, v katere bi se takšen gledalec utegnil potopiti, bi se morda lahko znašel tudi tisti o občasni izbruhih in zamrtju nekonvencionalnih ustvarjalnih energij, v našem prostoru in nasploh, ki jih razstava na svojski način dokumentira.

Vztrajno, tematsko osredotočeno delovanje Bežigrasjskih galerij (ciklus vizualne poezije sicer verjetno pomembno temelji na zapuščini enega naših vodilnih protagonistov tovrstne ustvarjalnosti Francija Zagoričnika), njihovega kustosa Miloša Bašina, torej prinaša solidne rezultate, zapolnjuje nekatere niše, ki bi v našem prostoru drugače ostale nepokrite. Ob dejstvu, da so programi nekaterih naših razstavišč vse bolj stihijski, na prepihu vsakovrstnih naključij in muh, je tovrstna stalnost dobrodošla in v danih razmerah skorajda poživljajoča, kar se morda sliši kot paradoks, a pravzaprav ni. Da imata Bežigrasjski galeriji vse pomembnejšo vlogo na našem likovnem prizorišču, priča tudi dejstvo, da se zadnja leta, ob ekološko intoniranih dogodkih in predstavah mladih diplomantov oziroma predvsem diplomantk ALU, tam dogajajo tudi mini retrospektive (tamkajšnje prostorske danosti so zelo omejene) starejše generacije naših uveljavljenih umetnikov, za katere v časih zapovedanega imperativa mladosti (ob hkratnem pomanjkanju razstavnih priložnosti za mlade) marsikje zmanjkuje prostora. ■

### RAZSTAVA

**Vizualna poezija:  
časopisi, revije, zborniki,  
katalogi, fanzini**

BEŽIGRAJSKA GALERIJA 1, LJUBLJANA

18. 11. – 23. 12. 2015



Nataša Prosenc Stearns, videoumetnica in režiserka

# TELO V ŽARIŠČU USTVARJANJA

VESNA TERŽAN

**N**ataša Prosenc Stearns danes živi in ustvarja v Kaliforniji, a še vedno vsako leto razstavlja tudi v slovenskih galerijah, ne le v ameriških in svetovnih. Njena dela so že od srede devdesetih let prisotna na domačih in mednarodnih razstaviščih, na filmskih in video festivalih, ter so del galerijskih zbirk. Umetnica izvirno briše mejo med abstraktnim in konkretnim ter preizkuša ustaljene zakonitosti žanrov. Leta 2001 je dobila Nagrado Prešernovega sklada za video *Gladiatorji*, s katerim je dve leti prej zastopala Slovenijo na 48. beneškem bienalu. Do 10. januarja 2016 bo v galeriji Vžigalica v Ljubljani na ogled razstava iz cikla *Postaja DIVA* v organizaciji Zavoda za sodobno umetnost (SCCA), ki predstavlja dela Nataše Prosenc Stearns in Jasne Hribernik.

**Vaš ustvarjalni lok je širok – od videoprojektov v galerijah in muzejih do celovečercov. Zdi se, da ste oseba, ki rabi širino, svobodo.**

Najbrž res. Privlačita me obe skrajnosti. Od formalno odprtih, abstraktnih in eksperimentalnih gibljivih slik do takih, ki temeljijo na zgodbi oziroma narativnosti. Znotraj tega diapazona se gibljem že od začetka. Od ideje je odvisno, ali bo struktura narativna ali pa se bo dramaturgija zgodila znotraj kompozicije slike ali, v primeru videoinstalacij, znotraj galerijskega prostora. Večkrat so me že vprašali, kdaj se bom odločila, ali bom režiserka ali umetnica. Težko odgovorim, saj je zame svet gibljivih slik en sam, brisanje kategorij med mediji pa tudi postaja nekaj vsakdanjega. Številni znani ustvarjalci, na primer Miranda July, Pipilotti Rist ali Steve McQueen, so hkrati režiserji in umetniki.

**Kje in kdaj se je zgodila ta ljubezen na prvi pogled z gibljivimi slikami?**

V času študija na oddelku za oblikovanje (ALUO) smo imeli tudi izbirni predmet z zelo dolgim imenom – o videu in videoestetiki. Imeli pa smo samo eno kamero. Sama se tega ne spomnim, a po besedah sošolcev sem si prisvojila to kamero in nikogar drugega nisem spustila zraven.

Vendar je res, da sem od takrat naprej kontinuirano ustvarjala projekte, ki temeljijo na gibljivi sliki. Če ni bilo kamere, sem delala *storyboarde* in snemalne knjige. Sčasoma sem razumela, da so zame gibljive slike tako privlačen medij kreativnega izražanja zaradi svoje kinetične narave, ki neposredno korespondira z nenehnim gibanjem in spreminjanjem stvari v naravi in družbi, s pulzom vsega živega.

**Kakšen je vaš način dela? Ali material kdaj pobegne in sam gradi zgodbo?**

To, da material naenkrat dobi lastno življenje, je iminentno kreativnemu procesu. Imaš neko idejo, zamisel ali smernice, ki jih razvijaš, in v nekem trenutku začne delo dobivati pospešek, svojo energijo in jezik, ki mu je treba prisluhniti in ga artikulirati. Kadar to uspe, lahko nastane nekaj

dobrega, kadar pa ne, lahko v najboljšem primeru nastane korektno delo, vendar ne bo imelo presežka. Po mojem je ta prestop v neznanost, ki se zgodi ob srečanju zamisli, ideje ali koncepta, z energijo, ki jo generira ustvarjalni proces, predpogoj za rojstvo umetniškega dela.

**Koliko je pri videu pomembna dolžina?**

Različne ideje narekujejo različne dolžine. Upoštevam pa tudi gledalčev čas. Dela brez narativne strukture je najbolje predstaviti kot t. i. videozanko, gibljivo podobo brez začetka in konca, kjer se gledalec sam odloči, kako dolgo jo bo gledal. Daljša dela pa po mojem potrebujejo zgodbo oziroma neke vrste narativno strukturo, ki angažira gledalčevo pozornost dlje kot podoba sama. Veliko likovnih umetnikov in predvsem ljubiteljev Tarkovskega se s to izjavo ne bi strinjalo. Sama sem ljubitelj režiserjev, kot je Kubrick, kjer se energija podob in moč zgodbe zlijeta in artikulirata v novo kakovost. Med tema skrajnostma je cela vrsta drugih pristopov in izjem. Sama se pri kratkih filmih navadno odločim za dolžino do deset minut. Pri pol-narativnih videih, ki jih imenujem tudi haiku videi, ker dela, kot pri haiku poeziji, izvirajo iz neposrednih opažanj predmetov ali dogodkov, se omejim na dve do štiri minute.

**Razstavljali ste tudi na letošnjem Beneškem bienalu.**

Videa *Nočni izvir* in *Vodnjak želja* sta bila predstavljena v okviru ameriške razstave dvajsetih umetnikov iz Los Angelesa – *We Must Risk Delight* (Tvegati moramo užitek), ki je bila del spremljevalnega programa letošnjega bienala. Kustusinja Elizabeta Betinski je izbrala *Vodnjak želja*, ki je starejše delo. Izkazalo se je, da razstavni prostor zahteva dodatno artikulacijo, zato sem posnela nov video *Nočni izvir*, ki je samostojno delo, vendar tematsko komunicira z *Vodnjakom*. Razstava v Vžigalici je prenos teh projektov iz Benetk, izkušnja pa bo nova zaradi specifičnosti prostora. Že drugič sodelujem z Jasno Hribernik (prvič sva sodelovali pri omnibusu Sokratov proces), ki prav tako ustvarja na področju filma in videa. Najina skupna točka je, da se najino delo, kljub očitnim razlikam, izmika klasičnim kategorijam filma in videa.

**Kakšno vlogo ima danes videoumetnost?**

Razpršeno. Produkcija je ogromna in nepregledna. Velikokrat se videoumetnosti ne da ločiti od računalniške in spletne umetnosti. Digitalna tehnologija omogoča vsakemu, ki ima mobilni telefon, da posname svoj video ali film. Z uporabo različnih aplikacij pa se vloga avtorstva in umetnika nasploh zmanjšuje. Veliko projektov je na nivoju trika, tehnoloških atrakcij, videoigrice. A z definiranjem videoumetnosti je bil problem od vsega začetka. Še najbolj so jo posvojili angažirani umetniki za izražanje socialnih, političnih, feminističnih in ekoloških sporočil, nikoli pa v bistvu ni postala izčiščen žanr. Hkrati, ko si je izborila mesto enega pomembnih medijev sodobne likovne umetnosti, so se kategorije znotraj izraznih praks začele brisati in video je postal del likovnih, glasbenih, gledaliških in drugih projektov. Zame so zanimivi umetni-



Nataša Prosenc Stearns

FOTO JACK PRICHETT

ki, kot so Shirin Neshat, Bill Viola, Garry Hill, ki so razvili specifičen jezik znotraj medija in ga tako jasno zasidrali v okviru likovne umetnosti.

**Vas lahko prištevamo med družbenokritične umetnice?**

Odvisno od tega, kako razumete družbeno kritičnost. Moja dela niso ilustrativna ali dobesedna, izvirajo pa iz občutenja sveta, ki me obdaja in informira. Na primer, videa *Stopljena nedolžnost* in *Belo zlato* naslavljata potrošništvo in odtujenost, celovečerec *Suvenir* govori o posledicah kolonializma v zahodnem svetu, video *Rdeča preproga* o vlogi ženske v filmski industriji, kratki film *Zadnja večerja* pa denimo o obsedenosti z neko nedosegljivo fizično popolnostjo, ki je zameglila bistvo resnične lepote.

Središče mojega ustvarjalnega dela pa je že od nekdaj človeško telo. Danes, ko najrazličnejše naprave in aparati človeka izvirajo, se mi zdi še bolj pomembno obrniti kamero v človeka. Čeprav nas je tehnologija očitno prehitela, se naša človeškost ni prav veliko spremenila. Zato utesnjenost in odtujenost, ki jo povzročata nenehna povezanost z netelesnim *cyber* prostorom. Tehnologija nam krade užitek, bolečino in vse občutke vmes. Verjamem, da so v telesu skriti nerealizirani potenciali, ki bi jih morda odkrili, če bi se naš angažma obrnil navznoter, v skrivnost človeka, namesto navzven, v na videz varno virtualno okolje. Prepričana sem, da se prav v telesu skrivajo odgovori na številna sodobna eksistencialna vprašanja. S tem ko postavim telo v žarišče svojega ustvarjanja, si prizadevam za preživetje avtentičnega, občutnega in skrivnostnega.

**Po študiju v Ljubljani ste prejeli Fulbrightovo štipendijo in zaključili podiplomski študij na California Institute of the Arts v Los Angelesu. Kaj vam je dala šola in kaj mesto?**

CalArts, kot se šola na kratko imenuje, je bil moj vstop v Los Angeles. Mesto me je takoj očaralo s svojo prostranostjo, svetlobo in mešanico kultur. To je bil čas moje tranzicije in *hands-on* ustvarjanja. Naenkrat mi je bila na voljo najrazličnejša filmska in video tehnologija, ki takrat še ni bila tako dosegljiva, kot je danes. V kodiranem sistemu služb filmske produkcije pomeni obvladavanje vseh stopenj in postopkov neke vrste svobodo.

**In kje se počutite doma?**

Na letalu! (*smeh*) Med študijem sem spoznala, da bom ostala v Ameriki, vendar me je to spoznanje spravilo v osebno stisko. Slovenijo vseskozi po malem pogrešam in se zato tudi pogosto vračam. Morala sem postati dvoživka, človek z dvema kulturama, tako rekoč z dvema med seboj neprimerljivima in neprevedljivima življenjema. Ne glede na to, da sem v Ameriki že 17 let, bom tam vedno tujka. V Sloveniji je moja družina, moji dobri prijatelji in kolegi. Je pa res, da je v Los Angelesu in v vseh večjih ameriških mestih biti tujec nekaj popolnoma normalnega. Saj je skoraj vsak drugi človek priseljenc. Povrh tega pa je Los Angeles kot velik hotel, mesto nenehne tranzicije, na katero sem se z leti navadila. Sicer pa mislim, da je odvisno od značaja vsakega posameznika: nekaterim odgovarjajo manjša okolja, ki so morda manj zahtevna v smislu preživetja, drugim pa večja, ki ponujajo več možnosti samorealizacije, hkrati pa več ovir in izzivov. Zame je najpomembnejše, da ustvarjam to, v kar verjamem, naj bo to na tej ali oni strani luže. ■

Kader iz videa *Vodnjak želja* in *Nočni Izvir* (2015) v Magazzino del Sale na Beneškem bienalu (foto Stefano Leoni)



# SVOBODA V MEHURČKU

V Centru za sodobno umetnost Dox v Pragi je do 25. januarja 2016 na ogled razstava *Krasni novi svet*. Skozi panoptikum treh velikih avtorskih del – *Krasni novi svet* Aldousa Huxleyja, *1984* Georgea Orwella in *Fahrenheit 451°* Raya Bradburyja – in njihovih distopičnih napovedi prihodnosti se posveča posamezniku v sodobni družbi, hkrati pa nam zastavlja vrsto vprašanj o vplivih družbenega nadziranja, množičnega potrošništva in medijske industrije na človeka.

Besedilo in fotografije **VERONIKA SOROKIN**

Omenjeni avtorji, ki tvorijo rdečo nit razstave tako v konceptualni zasnovi kot njeni realizaciji, so v svojih delih želeli spodbuditi bralce k razmišljanju o pretečih nevarnostih, ki nam jih v prefinjenih oblikah prinaša prihodnost. Njihova sporočilna moč se nam ob ogledu razstave odpira zelo lucidno, mestoma celo dobimo občutek, da vstopamo v srž njihovih antiutopičnih novel, kjer prevzamemo vloge glavnih akterjev.

Razstava je zasnovana v treh delih, k čemur še dodatno pripomore vsebinska razvrstitev umetniških inštalacij, slik in fotografij v tri nadstropja. Prvi del, *Življenje v kletki*, temelji na omenjenem Orwellovem romanu iz leta 1949. Pisatelj je v njem podal mračno vizijo človeške družbe, nadzirane prek totalitarnih režimov in njihovih mehanizmov. Orwellova strašna napoved v knjigi, ki je nastajala na vrhuncu stalinistične ere, se je tekom 20. stoletja v preobleki številnih diktatur uresničila v različnih delih sveta. Ne le, da lahko na razstavi na doživet in pretresljiv način obnovimo zgodovinsko znanje o strahotah režimov, temveč se zavemo dejstva, da je Orwellov svet še kako resničen tudi danes.

Že ob vstopu v razstavno dvorano se soočimo s štirimetrskimi kipi Mao Cetunga, Stalina, Hitlerja in Lenina, v katere z nasprotne strani zre nadrealistična skulptura golega človeka, ki prodira skozi tla. Gre za delo znanega makedonskega kiparja Žarka Bašeskega, naslovil ga je *Navadni človek*. Nadvse zanimiva inštalacija češke sodobne umetnice Barbore Bálkove *From Nowhere to Nowhere* nas spet sooči s štirimi razvpitimi diktatorji. Na vrtiljak, ki je v počasnem pogonu, so z jermeni in vrvmi pripeti Hitler, Stalin, Mao in Kim Jong Un. Figure so v klečečem položaju in od pasu navzdol gole, iz ozadja pa je slišati ponavljajoče se škripanje vzvodov, ki v dani postavitvi sčasoma postane nekoliko psihedelično. Avtorica je več kot očitno moralno in politično satiro podkrepila s pomenljivim citatom francoskega sociologa in filozofa Jeana Baudrillarda: »Zgodovina, ki se ponavlja, se spremeni v farso. Farsa, ki se ponavlja, se spremeni v zgodovino.«

Drugi del razstave, *Svoboda v mehurčku*, se poigrava z nam vsem skupno množično propagando, oglaševanjem, potrošništvom in zabavno industrijo v razvitih družbah. V tem sklopu so umetnice in umetniki črpali predvsem iz omenjenih del Huxleyja in Bradburyja. Medtem ko je Orwell opozarjal na nadziranje posameznika in pritiske od zunaj, sta Huxley in Bradbury glavno grožnjo videla v prostovoljni vdaji oziroma celo suženjstvu ljudi, ki se pustijo manipulirati.

## RAZSTAVA KRASNI NOVI SVET NAM PONUJA IZVRSTNO PRILOŽNOST, DA SE OZREMO V MODERNO DRUŽBO IN PRETEHTAMO KREDIBILNOST ČRNIH NAPOVEDI TREH VELIKIH VIZIONARJEV.

Huxley se je v tridesetih letih minulega stoletja posvečal zlasti vprašanju, kako sredstva sodobnega napredka uporabiti za oblikovanje človeka po vnaprej zamišljenem vzorcu oziroma programu. Tu se skriva tudi glavno antiutopično sporočilo in svarilo pred izoblikovanjem prefinjenega družbenega kastnega sistema, ki bi človeka dokončno prikrajšal za vso njegovo individualnost in zasebnost ter mu tako na najbolj nizkoten način odvzel dostojanstvo; pisatelj ga briljantno predstavi v *Krasnem novem svetu* (1932). Ameriški pisatelj Bradbury pa si je v petdesetih letih 20. stoletja celo drznil napovedati zmago plehke kulture množičnih medijev nad bogastvom in vrednotami bralne kulture v sodobnih družbah, kar nam sporoča v omenjenem delu *Fahrenheit 451°* iz leta 1953.

V tem sklopu je najbolj markantna ogromna inštalacija Čeha Petra Motyčke in sodelujočih umetnikov, ki so na površino celotne stene v prostoru namestili 50 velikih TV-zaslono. Na njih se predvajajo reklamna sporočila za različne



Inštalacija »From Nowhere to Nowhere« (2015)

izdelke, s katerimi se dnevno srečujemo v potrošniškem svetu. Največji učinek na obiskovalca doseže umetnik z dejstvom, da vsak zaslon kaže isto stvar, tako da propagandnega sporočila preprosto ne moremo prezreti.

Povedni sta tudi umetniški postavitvi dveh ameriških avtorjev – umetnika Williama Bettsa in umetnice Heather Dewey-Hegborg. Prvi je iz posnetkov kamer na različnih javnih mestih sestavil kolaž lasersko obdelanih slik, s čimer je opozoril na vseprisotno nadziranje naših dnevnih aktivnosti. Omenjena umetnica pa je na osnovi analize DNA iz odvrgnenih cigaretnih ogorkov, las, žvečilnih gumijev idr., najdenih na ulicah, izdelala tridimenzionalne portrete. S svojim avtorskim prispevkom, ki ga je naslovila *Pogledi tujcev*, je več kot šokantno izpostavila pretečo nevarnost genskega nadziranja v sodobni družbi.

Umetniki so v tem delu razstave želeli pokazati, kako prefinjeno sodobna oglaševalska in zabavna industrija prevzema vlogo prikritega manipulatorja. Kurator razstave Leoš Válka pravi, da imajo zanj na razstavi postavljeno celo posebno metaforo. Gre za gromozansko spiralo iz prozorne plastične folije, ki se na višini 6 metrov nad tlemi v številnih notranjih prehodih vije skozi osrednji razstavni prostor. Ponazarja alegorijo življenja v mehurčku z labirintom slepih ulic in je metafora za čudovit zapor. Gre za umetniški izdelek potujoče skupine Numen/For Use, ki deluje na področju industrijskega in prostorskega oblikovanja.

Veličastna spirala je nekakšen uvod v tretji del razstave, ki so ga poimenovali *Izločeni* in obravnava sodobni pojav družbene marginalizacije posameznika, ki se prostovoljno odloči za umik iz javnega življenja. V današnjem drvečem življenjskem stilu, ki povečuje uspeh in nenehno aktivnost kot edini smoter obstoja, se marsikdo več ne vidi kot enakopraven član družbe. Pretirana občutljivost in neprilagojenost izzivom sodobne družbe terjata žrtve, ki ne fizično ne socialno ali finančno temu niso več kos in se odločijo daljši čas živeti v zaprtem prostoru brez vsakršnih socialnih stikov.

Sindrom osebne izolacije je na razstavi predstavljen zlasti v kontekstu moderne Japonske, kjer se je za opisani pojav uveljavil izraz hikikomori. Navzoč je že od devetdesetih let minulega stoletja, pri čemer število primerov zlasti v zadnjem času občutno narašča. Na Japonskem naj bi znake

tega pojava kazalo že več kot milijon ljudi, čeprav številni japonski psihologi menijo, da so tovrstni simptomi zelo očitni tudi drugod po svetu. V ta sklop sodi fotografija japonskega umetnika Daisuke Takakure z naslovom *Množica iz monodramskih prizorov*, ki s tehniko fotomontaže v številnem občinstvu ljudi z različnimi pozami in obraznimi mimikami prikazuje eno in isto osebo.

Četrty del razstave, poimenovan *Absolutna sreča*, ki je tudi vsebinska kulminacija njene idejne zasnove, se posveča Huxleyjevemu distopičnemu videnju sveta, kot ga je nazorno predstavil v *Krasnem novem svetu*. Duh njegovih temačnih napovedi prihodnosti pravzaprav diha in živi v celotni razstavi, le da tu dejansko doseže svoj vrhunec. Steklene epruvete s plastičnimi modeli človeških zarodkov, ki po metodi stisnjenega zraka potujejo od prvega do tretjega nadstropja stavbe, nas teatralno soočijo z njegovo vizijo sprogramiranega oblikovanja človeka. Prek kompleksne inštalacije se lahko obiskovalec živo zave posameznih faz vnaprejšnje biološke in socialne določenosti, na osnovi katere avtor v noveli porazdeli ljudi na alfa, beta in gama.

K posebnemu učinku zadnjega dela razstave pripomore tudi dejstvo, da so izbrani prostori zatemnjeni, iz ozadja pa slišimo ključne odlomke iz Krasnega novega sveta. Zanimivo je, da se večina obiskovalcev na tej točki razstave tudi vpraša glede predhodne namembnosti objekta, kjer danes domuje praški Center za sodobno umetnost Dox. Vprašanje, ki za zahtevno postavitev razstave vsekakor ni neumestno, nas privede do podatka, da je bila tu nekoč tovarna za izdelavo strojne opreme. Industrijske hale ne bi mogle biti boljša predispozicija za ponazoritev Huxleyjeve vizije serijske proizvodnje človeštva, ki nas v svojem bistvu asociira na industrijsko oblikovanje.

Razstava *Krasni novi svet* nam ponuja izvrstno priložnost, da se ozremo v moderno družbo in pretehtamo kredibilnost črnih napovedi treh velikih vizionarjev. Tako kot se na poglobljen način loteva globalne družbene situacije, se prizadevno dotika tudi naše osebne resničnosti. Je morda res, da živimo sredi »svobode v mehurčku«, ki nam prinaša absolutno srečo, ali pa je predstava o njej le dozdevna, ker traja toliko časa, dokler se mehurček ne razblini? Ali kot je dejal Aldous Huxley: »Človek verjame v stvari, ker je predstavljen, da verjame vanje.« ■



# NI SKLEPAL GNILIH KOMPROMISOV

Pičla dva meseca po slovesu Franceta Bučarja je Ali Žerdin z žurnalistično objektivnostjo, izkušnjami iz prve roke in literarno žilico unikatno osvetlil človeka, ki je pomagal sprožiti in usmerjati legalno ter legitimno družbenopolitično reakcijo z zgodovinskim državotvornim rezultatom.

MARKO PAVLIHA

**F**rance Bučar je bil velik človek, v čigar duši je divjala množica silovitih podosebnosti. Bil je Profesor z veliko začetnico, humanist, intelektual, pravnik, partizan, jurišnik, kristjan, filozof, sociolog, zgodovinar, upornik, oporečnik, odpadnik, novorevijaš, odbornik, ustavnik, državnik, skupščinski predsednik, domoljub, svetovljan, pisatelj, hribolezec, smučar, soprog in oče.

Zdajle bi Profesor bržkone zarobantil v svojem značilnem *d'jite no, ne misl'te resno, k'neda* in v svoji skromnosti ne bi dovolili, da se pičla dva meseca po slovesu o njem napiše knjiga, kje pa, verjetno bi celo prepovedal takšno početje, kajti njemu že ne bomo *afne guncal'*. Toda šesti čut mi pravi, da bi kljub bohinjski trmoglavosti naposled soglašal, da naj bo to dr. Ali Žerdin, če je že treba pisati, in se po branju odkril v poklon, saj ga je pisec intimno (za)čutil in za vselej iskreno besedno vgraviral.

Ker tudi Žerdin ni človek, ki bi silil v ospredje in se na ogled postavljal s svojo vrhunsko novinarsko držo, je prav, da ga ob izidu pričujoče knjige vsaj na kratko predstavim. Žerdin je novinar, urednik in sociolog, ki je prakso koval na kulturnem Radiu Študent, revolucionarni *Mladini*, *Dnevniku* in zadnjo petletko na *Delu* kot urednik *Sobotne priloge*. Na Fakulteti za družbene vede ljubljanske univerze je za diplomu o omrežjih prejel Prešernovo nagrado in za doktorat Klinarjevo priznanje. Knjiga o Francetu Bučarju je tretja po vrsti, poleg poročila o legendarnem Bavčarjevem odboru za varstvo človekovih pravic (*Generali brez kape*, 1997) in predelane disertacije (*Omrežje moči*, 2012).

Ali Žerdin je Profesorja spoznal v poznih osemdesetih letih prejšnjega stoletja, sprva kot novinar in potem na kolegiju omenjenega odbora, kjer je bil Bučar najstarejši in Žerdin najmlajši član. Po usodnem letu 1991 sta se srečevala občasno, med intervjuji in na Ljubljanskem gradu, kjer sta

**KO JE BIL STAR 55 LET, NA VRHUNCU UMskih IN TELESNIH MOČI, SO GA FEBRUARJA 1978 ODPUSTILI, ČEŠ DA ODKLANJA OPRAVLJANJE PONUJENIH NALOG. PO BUČARJEVIH PRITOŽBENIH NAVEDBAH JE ŠLO ZA KLASIČEN PRIMER DRUŽBENEGA OSTRAKIZMA ALI IZGONA PO ZGLEDU STARODAVNE ČREPINSKE SODBE, ZA POSKUS NJEGOVEGA RAZČLOVEČENJA IN ZA ŽIVLJENJSKI (NE)OBSTOJ.**

vsak po svoje nabirala psihofizično kondicijo. Kot pravi, je med pogovori, prebiranjem knjig in člankov izvedel številne zanimivosti, ki jih je vstavljal v Bučarjev »mozaik življenja, ki ni bilo lahko, a je bilo veličastno«.

## PRENOVA V GLAVAH

Naj mi bo tule dovoljena osebna nostalgčna nota, ker sem imel Profesorja čast spoznati v približno istem obdobju kot Ali Žerdin. Tedaj sem bil mladi raziskovalec na Inštitutu za javno upravo pri Pravni fakulteti, kjer sem bil obkrožen z (tedaj še nesojenimi) vplivnimi pravniki, kot so denimo Lovro Šturm, Rajko Pirnat, Gorazd Trpin, Janez Čebulj, Rupko Godec in Mitja Horvat. Ker sem se tamkaj znašel zaradi nenadejanega spleta okoliščin (raje bi namreč delal na mednarodnopravni katedri, kjer me niso potrebovali, potem pa me je direktor dr. Trpin prepričal, da je tudi v upravnopravni problematiki vodá zagotovo nekaj morskega), sem uteho iskal pri nekaterih drugih učiteljih, ki sem jih čislal že v času študija. Tako je nanese, da sem zaposlil profesorja Janeza Kranjca, da bi me spoznal z Bučarjem, ki me je osvetljeval iz knjig in me hkrati puščal omračenega zaradi šepeta o njegovem intelektualnem umoru. Sprehodili smo se prek Tivolija



FOTO BLAZ ŠAMBEK

na Rožnik in spominjam se, da sem Bučarja vprašal, ali naj se še naprej bodem z javno upravo, ki je sicer zanimiva, toda meni ne najbližja, ali pa naj se posvetim mednarodnemu pomorskemu pravu in odrinem v širni svet. Profesor je bil jasan in glasen: »Mladi kolega, mar ni logično? Poslušajte svoje srce, spokajte kufre in pojdite v tujino.« Rečeno – storjeno; in po dobrem desetletju sva se spet videvala na kulturnih in političnih prireditvah, se pomenkovala in tesneje sodelovala pri argumentiranem nasprotovanju mejnemu arbitražnemu sporazumu in iskanju alternativnih rešitev. Tudi promet sva imela oba v krvi, pri čemer so Bučarja zanimale predvsem železnice, mene pa ladje. Profesor me je v zadnjem času večkrat okrcal, da se ne bi smel umakniti iz politike, zato sem za alibi izkoristil svojo boljšo polovico, ki ga je znala spretno speljati na drugo temo. Prepričan je bil, da tako kot Rimskokatoliška cerkev tudi slovenska politika vnovič potrebuje *reformatio in capite et membris* – prenovo v glavah in članstvu. Žal tega ni dočakal.

Žerdinova knjiga se začne kot privlačna biografija, iz katere se razvije napeta zgodba o nastajanju samostojne slovenske države, za katero je neprecenljivo zaslužen zlasti Profesor. Razen utrinkov iz otroštva ostaja Bučarjevo zasebno življenje skrivnost, čeravno javnost mika, da bi ga bolje spoznala še po tej plati. Njegova učna leta zaznamuje pripetljaj, ki pomenljivo izpriča prirojeno dostojanstvo, svojeglavost, impulzivnost, pogum, drznost in občutek za pravičnost. Prefektu Škofovskih zavodov se je nekoč pritožil, da je jabolko za malico gnilo, in ker mu je ta zabrusil, da on ni nič boljši, mu ga je zalučal v hrbet. Začuda ni bil kaznovan, ga je pa pozneje takšna borba za pravico skorajda stala glave, kariere in družbenega položaja. Po maturi se je bil primoran vpisati na pravno fakulteto v Ljubljani, ker si ni mogel privoščiti dragega študija medicine v Zagrebu. Toda namesto juridičnih puščic je vanj šinila druga svetovna vojna, med katero se je že leta 1941 vključil v Osvobodilno fronto, zato je bil aretiran in je dve leti preživel za italijansko-nemškimi zapahi. Naposled je pobegnil, se pridružil Kokrškemu odredu in kot politkomisar v jurišni četi na vojašnici sredi Celovca izobesil zmagovalno zastavo z rdečo partizansko zvezdo. Ker je imel po osvoboditvi odlične reference, so ga vtaknili v Ozno, »ne da bi čisto dobro vedel, kot je trdil sam, kaj naj bi to pomenilo«, dokler ni ugotovil, da gre za

neke vrste policijo. Od šefa Ivana Mačka - Matije je terjal, da ga pusti oditi, kar je bila zanj klavrna popotnica, ker ga je revolucionarna elita označila za nezanesljivega. Potem se je udeležil delovne brigade, dokončal študij, se zaposlil na vladi, pisal, doktoriral, služboval v zakonodaji in leta 1959 prejel prestižno ameriško štipendijo, ki jo je po njegovih besedah dobil zato, »ker ljudje delajo napake«.

## NOTRANJE IZGNANSTVO

Med desetmesečnim bivanjem onkraj Atlantika se je povezal s perspektivnimi osebnostmi, po vrnitvi v domovino pa je brez dlake na jeziku pisal o svojih ameriških izkušnjah, kar ni bilo vseč oblastnikom, ki so začeli širiti trače, da ga je financirala Cia. Leta 1967, ko je vodenje slovenske vlade prevzel Stane Kavčič, je dr. Bučar zapustil skupščino in se kot izredni profesor zaposlil na pravni fakulteti. Ko je bil napredni premier čez slabih pet let odstavljen, so se začele čistke v gospodarstvu in politiki, ki je zdrsnila nazaj v kardeljanski leninizem. Partija je najprej »diferencirala« štiri učitelje na fakultete za sociologijo, politologijo in novinarstvo, potem pa še Profesorja, ki so mu prepovedali pedagoško delo. Ko je bil star 55 let, na vrhuncu umskih in telesnih moči, so ga februarja 1978 odpustili, češ da odklanja opravljanje ponujenih nalog. Po Bučarjevih pritožbenih navedbah je šlo za klasičen primer družbenega ostrakizma ali izgona po zgledu starodavne črepinske sodbe, za poskus njegovega razčlovečenja in za življenjski (ne)obstoj. Znašel se je na cesti, v notranjem izgnanstvu, zato je krenil na samorastniško pot krščanskega etosa, *Nove revije*, Odbora za varstvo človekovih pravic, Zbora za ustavo in »neposrednega radijskega prenosa iz Bohinjske Bistrice«, kot je Žerdin posrečeno opisal prisluškovanje Profesorju s strani Službe državne varnosti.

Avtor nas prav tako popelje na oder in v zakulisje prvih večstrankarskih volitev, plebiscita, (do)zorenja samostojne slovenske države, desetdnevne vojne, *bonapartizma* slavohlepni posameznikov in Bučarjevih ponesrečenih poskusov, da bi se po letu 1992 vrnil v politično areno. Kakšna škoda, kajti mnogi smo v njem videli idealnega predsednika republike, Človeka in Modreca.

Nemara se bo kdo vprašal, čemu še ena publikacija o nastajanju samostojne Slovenije, ko so o tem že bolj ali manj (ne)pristransko pisali Janez Janša, Janez Drnovšek, Janko Prunk, Rosvita Pesek, Milan Balazič, Dimitrij Rupel, Livio Jakomin, Ivan Kristan, Julij Bertoncelj, Božo Repe idr. Moj odgovor je preprost: zato, ker je pisec z žurnalistično objektivnostjo (četudi s prijateljsko naklonjenostjo), tenkočutnostjo, široko razgledanostjo, izkušnjami iz prve roke in literarno žilico unikatno osvetlil ključni katalizator – profesorja Bučarja, ki je pomagal sprožiti in usmerjati legalno ter legitimno družbenopolitično reakcijo z zgodovinskim državotvornim rezultatom. Ampak v nasprotju s snovjo, ki v kemijsko reakcijo ne vstopa in po reakciji ostane nespremenjena, je Profesor vseskozi vstopal, deloval in po potrebi načelno izstopal, pri čemer je tudi on značajsko ostajal nespremenjen, tako kot fant iz Škofovih zavodov: nikoli se ni sprijaznil s piškavimi sadeži in nikdar ni sklepal gnilih kompromisov.

V mesecu svečanu 1987 je viharniška 57. številka *Nove revije* priobčila Profesorjev slavni prispevek o pravni ureditvi Slovencev kot nacije. Po zaslugi profesorja Kranjca krasi vrata kabineta 417 v četrtem nadstropju pravne fakultete še vedno napis *Zaslužni prof. dr. France Bučar*. V obeh primerih je vsota števil 12, kar pomeni popolnost, ki se ji je Profesor s svojo človečansko in državniško držo osupljivo približal. ■

ALI ŽERDIN

**France Bučar**

TIK PRED IZIDOM

ZALOŽBA DELO D. O. O.

192 STR., 14,90 €



# PRIVLAČNO OŽIVLJENI KNEZOŠKOF

Pri Celjski Mohorjevi družbi so izdali dnevniške zapiske ljubljanskega knezoškofa Antona Bonaventure Jegliča. Ti so eden temeljnih virov za slovensko zgodovino prvih desetletij 20. stoletja, zaradi Jegličevega pomena in vloge v slovenskem kulturnem, političnem in kajpak cerkvenem življenju tega obdobja pa bodo ti zapisi nepogrešljivi za njegovo raziskovanje in razumevanje.

ALEŠ MAVER

**D**nevnik, ki ga je Jeglič pisal med letoma 1899 in 1930 in ga pozneje dopolnil še z nekaj refleksijami, vsaj strokovni javnosti doslej sicer ni bil neznan, saj je njegovih 13 zvezkov in 2388 strani zbudilo pozornost ne le Jegličevih sopotnikov, marveč tudi povojnih oblastnikov, ki so menda ob uporabi dela zapornikov poskrbeli za pripravo šestih tipkopijskih izvodov. Slednji vsebujejo v primerjavi s kritičnim prepisom kajpak množico napak, izvirajočih iz slabega ali površnega razumevanja besedila. Da bi dobili tiskano izdajo, je bil deziderat že nekako tri desetletja, čeravno so delo na projektu kar precej časa ustavljali pomisleki, povezani zlasti s tistim, čemur bi danes rekli »varovanje osebnih podatkov«. Tako se je izdaja Jegličevega dnevnika zares približala šele, ko sta se nekako pred slabim desetletjem kritičnega prepisa lotila Blaž Otrin in Marija Čipić Rehar iz Nadškofijskega arhiva v Ljubljani, kjer hranijo tudi originalne dnevnik.

Kot sad njunih prizadevanj in prispevka še drugih sodelavcev je zdaj pred nami res monumentalna knjiga velikega formata, ki glede na svoj obseg in kakovost niti ne more veljati za cenovno predrago. V prepis je bilo vloženega izjemno veliko truda, posrečena je tudi odločitev izdajateljev, da prevodov številnih tujejezičnih, predvsem latinskih delov besedila (slednje je prevedla Julijana Visočnik) ne podajajo v opombah pod črto ali celo na koncu knjige, marveč takoj za izvirnikom. Omenjena poteza bo bralcu bistveno olajšala uporabo dnevnika. Ker se v škofovih zapiskih pojavlja kar okrog 1300 krajevnih in skoraj 3000 imen oseb, je bil nadalje izjemen napor vložjen v razlogo slednjih, ki jo v celoti lahko ocenim za zelo uspešno. Pred nami v opombah namreč oživi cela plejada Jegličevih sodobnikov, od vaških kaplanov do ministrov in kardinalov, sočasno z množico mest in vasi, raztresenih po vsej Srednji Evropi. Zaradi obilice gradiva se je tu in tam jasno prikadla kakšna napaka, predvsem takrat, ko se navajanje krajevnih imen v povezavi z izbruhom prve svetovne vojne zelo zgosti.

Kaj reči o sami vsebini dnevnika? Podčrtal sem že njegov izjemen pomen v vrsti zgodovinskih virov za slovensko zgodovino 20. stoletja. Tukaj naj morda dodam, da je in bo njegova raba neizogibna, če bomo hoteli razumeti dve temeljni prelomnici v tem stoletju za Slovence, prehod iz habsburškega državnega okvira in veliko narodovo tragedijo med drugo svetovno vojno in po njej v podobi uničujočega državlanskega spopada, do katerega je sicer res lahko prišlo le v pogojih troglave okupacije, ni pa nikakor bil brez domačih vzvodov. Če je z ozirom na prvo prelomnico Jegličev pomen že precej natančno opisan, za to relevantni del dnevnika pa je bil, sicer na podlagi skvarjenega zgoraj omenjenega tipkopijskega, že objavljen v Novi reviji, za drugo omenjeno bržkone ne velja, čeravno je nekaj izhodišč za premislek o tem dala objava spominskih zapisov kanonika Ignacija Nadraha. Tukaj trčimo še ob eno vprašanje, povezano z objavo dnevniških zapisov. Omenil sem skrb mnogih v preteklosti zaradi v tekst



Anton Bonaventura Jeglič

vključenih »občutljivih podatkov«. Pogosto do skrajnosti iskreni škofovi samogovori lahko pri kom vrhu tega povzročijo celo kršenje kanonizirane Jegličeve podobe, ki je zgrajena zlasti na temelju njegove neumorne dejavnosti, zaslug za vzpostavitev prve gimnazije s slovenskim učnim jezikom in njegove (celo nadstrankarske) vloge v deklaracijskem gibanju, končno tudi ob ločevanju od habsburškega okvira. Neizogibno bo na prenekateri strani zdaj stopil pred nas Jeglič človek s svojimi napakami, s svojo nečimrnostjo, skrbjo za nepomembnosti, tudi z zgrešenimi ocenami in dolgoročno slabimi potezami. Nemara se bodo posamezni bralci zgrozili podobno kot Petrarca, ko je odkritje Ciceronovih pisem bližnjim načelo idealizirano sliko velikega vzornika. Vendar je potrebno jasno pibiti, da morajo vsi navedeni pomisleki spričo izjemnosti dnevnika kot zgodovinskega vira stopiti v ozadje. Njegova objava je bila, rečeno v sodobnem žargonu, brez dvoma v »javnem interesu«.

Iz dnevnika je sočasno razvidno, da ljubljanskega knezoškofa ni moč presojati izključno kot političnega in narodnega voditelja, ne da bi upoštevali njegovo globoko osebno vero. Morda se sklincevanje na Boga ob čisto profanih političnih izbirah zdi poceni propagandni trik (»O, kako dober je Bog. Te dni sem pred tabernakelnom mnogo prosil za pomoč in zdi se mi, da sem jo obilno dobil. Morebiti prepričan razkol v katoliški stranki, ako malo bolj na čelo stopim [...] Kako to Jezus moj vse lepo vodi! Njemu čast in slava na vekomaj.«), a iz celotnega besedila je razvidno, da gre za pristna moževa občutja. Tako tudi ni čudno, da je Jeglič kot škof, kakor ga kaže dnevnik, v prvi vrsti dušni pastir. Posamič se gotovo daleč največ vpisov nanaša na njegove vizitacije in obiske far, s čimer nastane pravi kulturnozgodovinski zemljevid ljubljanske škofije z začetka 20. stoletja, kajpak zgolj z nujno omejenega Jegličevega zornega kota. Presenetita pa pri tem na prvem mestu njegova delavnost in izjemno natrpan urnik. Naj zastopuje le zapis, povezan z obiskom župnije Preska: »V soboto, 18. avgusta, sem prišel v Presko opoldne. Popoldne ob treh sem začel spovedovati do polnoči. V nedeljo od štirih do desetih in pol, ob devetih sem maševal.« Pri vizitacijah je bil knezoškof pozoren na navzočnost liberalcev in Slovenskega naroda v kraju, na obliko sprejema in udeležbo pri njem, na vedenje duhovnikov in njihove katehetske zmožnosti, kot nekak komičen vložek pa danes delujejo njegove zabeležke o kuharicah v slogu »Kuharica se mi ne dopade, predrzna je« ali »Le kuharica se mi premlada zdi«. Seveda je sploh v prvih letih ogromno prostora namenjenega ustanavljanju (škofovih) zavodov v Šentvidu nad Ljubljano, zanimivi so nadalje zapisi o reševanju vprašanja rabe glagoljaškega bogoslužja.

Pač pa ob začetku svojega ukvarjanja s škofijsko ekonomijo, kar je bilo za ustanovitev zavodov nujno potrebno, Jeglič odkrito pove: »Škof Kahn je sinoči odpotoval. Mnogo sva govorila o upravi škofije, pa tudi o gospodarstvu. Moram k njemu v Celovec, da vidim, kako on račune vodi in kako postopa z oskrbnikom svojih cerkvenih posestev. Jaz sem v teh zadevah popolnoma neveden.«

Na političnem polju je knezoškof takoj nastopil precej suvereno. Že iz prvega leta dnevniških zapiskov je razviden njegov nagel obrat v navdušenega strankarja in duhovnega vodjo katoliške stranke, kar je potem bil z izjemno ključnih prelomnih let ob koncu prve svetovne vojne večino svojega škofovanja. Njegovo načelno zavračanje »strankokracije« je pri tem resda na isti valovni dolžini kot pri marsikaterem njenem današnjem kritiku, kajti zapisal (in ostal živ) je tudi tole: »Ustavno življenje se mi kar gnusi, saj je izvir najgrše kupčije in hudega sovraštva, pa tudi neumevne surovosti.« Pri tem moramo pristaviti, da je bil škof v duhu svojega časa izrazit pobornik božjepravnosti oblasti, kar je razvidno iz vrste dnevniških vpisov. Zelo domače se utegne komu nadalje zdeti njegovo pogosto kazen s prstom na (neljube) tiskane medije kot izvir vseh nadlog. Duška si je denimo dal ob izbruhu prve svetovne vojne: »Vlada sedaj čuti, kako napačno je ravnala, ko je pustila svobodo liberalnim, srbofilskim časopisom, ki so v vsrkem in narodnem oziru zastrupljevali našo mladino. Sedaj je zaustavila liste: Dan, Slovenski dom in list socialnih demokratov.«

Škofova nepopustljivost ob vprašanju katoliško-liberalnih razhajanj ne čudi samo sodobnega bralca, marveč je očitno čudila že nekatere pomembne sodobnike. Iz dnevnika izvem, da so se obnjo že v začetku 20. stoletja obregovali cesar, nuncij in vsaj posredno celo papež. Toda Jegličev odgovor je bil vselej podoben tistemu, ki ga je ponudil gostu iz Sarajeva, profesorju Jakobu Žnidaršiču: »Pojasnil sem mu, da kompromis ni mogoč, ker nas povsod načela ločijo. Jaz moram biti nad strankami, ali to ne izključuje, da javno povem, katera stranka se strinja z verskimi načeli in katera ne, da prvo podpiram, drugo pobijam.« Vsaj po škofovi lastni interpretaciji naj bi visoki sogovorniki slednjič v glavnem pritrtili njegovim argumentom.

Toliko bolj je nato odmevalo in dvignilo Jegliču ugled že na kratko evocirano nadstrankarsko stališče v času deklaracijskega gibanja, glede katerega je škofova vloga že dovolj osvetljena. Za razumevanje preloma ob koncu prve svetovne vojne pa je gotovo izjemno povedno iz dnevnika razvidno njegovo počasno poslavljanje od Avstrije. Še ob izjavi ministra Žolgerja marca 1918, češ da se bo jugoslovansko vprašanje rešilo »v Avstriji postavno, ali zunaj Avstrije«, pripíše: »Tega stavka nisem prav razumel; zdi se mi pa, da je mislil, 'ako se ne reši po ustavnem potu doma, ga bo rešila antanta pri sklepanju separatnega miru.« 24. maja istega leta že žalostno ugotavlja: »Moj Bog, kaka sprememba! Torej vsi zoper poprej tako priljubljenega cesarja!« Po obisku Bosne 5. avgusta v dnevnik zapiše: »Idea za 'Jugoslavijo' je v Bosni splošna; zanj so vsi frančiškani, vsi svetni duhovniki, razen nadškofa, treh kanonikov in še par drugih.« 23. oktobra mora Jeglič zavriniti željo kranjskega deželnega predsednika grofa Attemsa, naj izda pastirsko pismo, v katerem bi pojasnil, da je še vedno za Majniško deklaracijo in za Avstrijo, kajti »ko bi jaz kako izjavo dal, bila bi popolnoma brezuspešna in tudi jaz bi svojo veljavo popolnoma izgubil«. Po nastopu na manifestaciji 29. oktobra v Ljubljani lahko nasprotno zadovoljen ugotovi: »Mislim, da sem z današnjim korakom zopet bolj nase, na Cerkev in vero privezal vse naše ljudstvo in tudi pri nasprotnih strankah vzbudil nov povod, da mi bodo hvaležni.« Kljub temu je slednjič razvidno, da se geneza nove države ni iztekla po škofovih intimnih željah: »Brez Srbov ni rešitve! Ergo! Kako hudo bo za nas, ako pridemo pod pravoslavnega kralja, potem ko smo zapustili katoliškega cesarja! Deus misereatur nostri!«

Še marsikak ocvirek bi bilo moč natresti iz obsežnega besedila, a naj dosedanji zadoščajo. Vsekakor je potrebno skleniti z mislijo, da smo z izdajo Jegličevega dnevnika dobili v dostopni obliki eno kulturnozgodovinsko najpomembnejših besedil 20. stoletja. ■

ANTON BONAVENTURA JEGLIČ

**Jegličev dnevnik**

(ZNANSTVENOKRITIČNA IZDAJA)

UREJANJE:

BLAŽ OTRIN, MARIJA ČIPIĆ REHAR

SPREMNA ŠTUDIJA:

C. REZAR, J. VIŠOČNIK, M. ČIPIĆ REHAR, B. OTRIN

PREVOD:

JULIJANA VIŠOČNIK, MARIJA ČIPIĆ REHAR,  
BLAŽ OTRIN

CELJSKA MOHORJEVA DRUŽBA, 2015

1131 STR., 62 €



# ŽIVLJENJE POD OKUPACIJO

Če bi iskali elokventnega, pronicljivega, angažiranega kronista kompleksnega dogajanja na zasedenih palestinskih ozemljih – od *nakbe*, izгона več kot 700.000 Palestink in Palestincev z njihovih domov leta 1948 in t. i. šestdnevne vojne leta 1967 do podpisa mirovnega sporazuma iz Osla in brutalne izraelske kolonizacije Zahodnega brega v 21. stoletju –, je Raja Shehadeh prava izbira.



GREGOR INKRET

Shehadeh (1951) je spoštovan palestinski intelektualec, pisec in urednik, pravnik in aktivist, dobro znan tudi mednarodni javnosti. Posledice zahodne kolonialne politike na t. i. Bližnjem vzhodu je doživel neposredno, saj so usodno zaznamovale življenje njegove družine, kar je tematiziral v več besedilih. Branje njegovih tekstov ostaja nujno za razumevanje življenja v Sveti deželi, ki se trenutno vrti v novem krogu nasilja.

Avtor je doma iz ugledne in premožne družine palestinskih kristjanov iz Jaffe, znanega sredozemskega pristanišča blizu Tel Aviva. Od tam so se morali leta 1948 umakniti v podeželsko Ramalo na Zahodnem bregu, takrat pod jordanško upravo, in za sabo pustiti svoje staro življenje. Shehadeh je pozneje v Londonu študiral pravo, nato pa ustanovil prvo palestinsko nevladno organizacijo za človekove pravice El Hak. Tudi njegov oče Aziz Shehadeh je bil znan palestinski pravnik in aktivist, eden prvih zagovornikov t. i. rešitve dveh držav. Leta 1985 so ga pred domačim pragom zabodli do smrti.

Shehadeh se je kot pravnik sprva ukvarjal predvsem z zagotavljanjem pravnega varstva Palestincem, živečim pod izraelsko zasedbo. Razkrival je številne kršitve okupacijske mašinerije, na čelu z ilegalnimi zasegi javne zemlje in gradnjo judovskih naselbin. O izraelski zakonodaji na okupiranih ozemljih in drugih pravnih vidikih v zvezi z zasedbo je napisal več strokovnih besedil, sodeloval je pri več mirovnih pogajanjih, a je ostal izjemno kritičen do mirovnega sporazuma iz Osla. Toda kot pisec je Shehadeh postal zares prepoznaven šele s svojimi poljudnejšimi deli o življenju na zasedenih ozemljih, med katerimi so najbolj znani *Palestinski sprehodi* (2007), edino njegovo besedilo, prevedeno v slovenščino. Gre za zbirko osebnih pričevanj o izginjajoči palestinski pokrajini, ki jo je kot strasten sprehajalec leta dolgo opazoval na svojih številnih pohodih po Zahodnem bregu. Shehadehovi teksti, ki jih piše v natančni angleščini, so praviloma zasnovani v obliki poglobljenih dnevniških impresij, potopisnih lirično-dokumentarnih esejev in pronicljivih poročil o okupaciji iz prve roke. Pri pisanju prevladuje angažiran in pogosto trpek ton, saj avtor razmišlja o kompleksnih in tragičnih družbenih, političnih, zgodovinskih silnicah, ki so usodno oblikovale del sveta, kjer živi. Vendar v svoji drži ostaja enako kritičen tako do nečloveške izraelske kolonizacije Zahodnega brega in izživljanja nad Gazo kot do nesposobne, skorumpirane, do Izraela servilne palestinske politične elite, zaradi katere Palestinci danes pogosto govorijo o dvojni okupaciji.

## TUJCI V DOMAČI HIŠI

*Strangers in the House* (2002) je obsežno in tudi najbolj osebno avtorjevo delo, v katerem popisuje zgodbo svoje družine. Začne z izgonom iz svetovljanske Jaffe, kjer so Shehadehovi živeli udobno življenje. Kot mnogi izgnani Palestinci v času *nakbe* so bili prepričani, da se bodo v svojo domačo hišo kmalu vrnili. V pušti Ramali, danes administrativnem središču palestinske politične oblasti, je bil še posebno ne-

srečen Shehadeh oče, ki je v Jaffi pustil svojo odvetniško prakso, knjižnico in zemljo v okolici mesta. Težaven odnos mladega Raje z očetom je zaznamoval njegovo pisanje. Kot pravnik je dolgo živel v očetovi senci in grenko opisoval, kako se je oče poskušal v novem okolju postaviti na noge in prišel večkrat navzkriž z oblastmi. Ob izraelski zasedbi Zahodnega brega, ki je padel brez boja, je bil oče eden prvih, ki je zagovarjal politično rešitev konflikta, prepričan, da bi bil ustrezen kompromis tudi v interesu Izraelcev. Ob tem si ni zatiskal oči pred nujnostjo uradnega priznanja izraelske države. Obudil je svoja poznanstva z nekdanjimi judovskimi sodelavci, se udeleževal različnih razprav ter govoril o nujnosti t. i. rešitve dveh držav – Izraela in samostojne Palestine –, ki bi temeljila na miru in spravi med vpletenimi stranmi. A je s svojim predlogom ostal osamljen – priznanje Izraela je bilo takrat nekaj nezaslišanega – in se zagrenjeno umaknil iz javnega življenja. Do konca je nato grenko obžaloval izgubljeno priložnost za politično rešitev situacije in ostro kritiziral sina Rajo in njegovo delo na področju človekovih pravic, za katero je menil, da je zaman, če ne obstaja celovita rešitev na politični ravni, obenem pa se je bal, da bo sina aktivizem spravil v težave z oblastmi. Šlo je za generacijski spopad, ki ga akterja nista nikoli razrešila. Shehadeh starejši je dvakrat ostal brez vsega; najprej brez uspešne pravniške kariere v Jaffi, nato pa je še v izgnanstvu postal *persona non grata*. Leta 1985 ga je v Ramali v sumljivih okoliščinah ubil neznanec. Šele pozneje se je izkazalo, da je šlo za palestinskega ovaduha, ki je vohunil za Izraelce in ni bil za umor nikoli kaznovan.

## IZGINJAJOČA POKRAJINA

V *Palestinskih sprehodih* (2007) Shehadeh pripoveduje o pokrajini, ki se usodno spreminja, o novi geografiji Palestine in Izraela, fragmentaciji javnega prostora, nad katerim Palestinci nimajo več nadzora. Zdaj ga zaznamuje široka mreža izraelskih kontrolnih točk in po mednarodnem pravu nezakonitih judovskih naselbin, ki se širijo tudi v puščavo, pa postavljanje »varnostnih« ograd in zidov, gradnja modernih cestnih povezav, ki so na voljo zgolj judovskim naseljencem, ter izbris različne materialne in kulturne dediščine, ki ni v skladu z naracijo o judovskem zgodovinskem izročilu. Avtor piše, kako se je izraelska oblast že kmalu po začetku okupacije Zahodnega brega zakopala v dokumente iz zemljiške knjige, ki so naenkrat postali tajni, zasebno posest je razglasila za javno, ji določila namembnost, s posebnim zakonom pa večino zemlje deklarirala kot judovsko. Shehadeh ob tem razgali neustreznost mirovnega sporazuma iz Osla iz leta 1993. Takrat je Palestinsko osvobodilno gibanje (PLO) bolj zanimalo mednarodno priznanje njihovih aktivnosti in formalna vrnitev na zasedena ozemlja kot pa nasprotovanje gradnji judovskih naselbin, izpodbijanje izraelskih regionalnih urbanističnih načrtov ali zahteve po vrnitvi zasežene zemlje. Tako se danes moderne judovske naselbine še zmeraj širijo; strateško jih gradijo na vrhu planot, hribov in dolin, medtem ko starodavne palestinske vasi in mesta ob vznožju propadajo.

## RAZPOKA V ČASU

Besedilo *A Rift in Time. Travels with my Ottoman Uncle* (2010) predstavlja svojevrstno popotovanje v polpreteklo zgodovino. V njem Shehadeh raziskuje fascinirajočo življenjsko zgodbo svojega prastrica, samosvojega palestinskega intelektualca in časnika Najiba Nassarja, ki je živel na ozemlju Palestine v času razpada Otomanskega cesarstva in je nastopil proti udeležbi imperija v prvi svetovni vojni. Obsodili so ga na smrt, a je pobegnil in na begu ostal skoraj tri leta. Shehadeh se odpravi po stricvih stopinjah in zariše nenavadno pot, ki ga vodi od Nazareta, Tiberije, doline reke Jordan na jordansko podeželje, v Bejrut in med slikovite libanonske vršace in jezera. Korak za korakom odkriva Shehadeh zaprašene sledove izginulega prelomnega zgodovinskega časa, obdobja razpada mogočnega cesarstva, dveh svetovnih vojn, vrtinca različnih interesov zahodnih kolonialnih sil, predvsem Velike Britanije in Francije, ki sta si razdelili Bližnji vzhod in sprožili verigo daljnosežnih političnih in družbenih sprememb, katerih posledice živimo še danes. Avtor se poizkuša ozreti onkraj umetnih meja, zarisanih v pesek, da bi lahko v celoti dojel, kako močno so se stvari spremenile.

## REVOLT

V svoji najnovejši knjigi *Language of War, Language of Peace* (Jezik vojne, jezik miru), ki je na podlagi dveh daljših predavanj v New Yorku in Londonu izšla letos, Shehadeh piše o znanih stvareh – o *nakbi*, okupaciji, spodletelem mirovnem procesu. Med drugim se vpraša, kaj bo nastalo iz današnjih palestinskih otrok in mladostnikov, ki so vsakodnevno priča brutalni moči izraelskega vojaškega aparata, obenem pa jih pred tem njihovi najbližji – družina, lokalna skupnost – ne morejo obvarovati. Zdi se, da odgovor že poznamo. V zadnjih mesecih je Zahodni breg in Izrael zajel nov val nasilja, ki je eskaliral v nizu posameznih strelskih obračunov in napadov z nožem, pri katerih prednjačijo mladi Palestinci, med žrtvami pa najdemo tako pripadnike izraelskih varnostnih sil kot palestinske in izraelske civiliste. Oktobra in novembra je v nasilnih spopadih umrlo več okoli 100 Palestincev, vsaj 10.000 naj bi bilo ranjenih, medtem ko so na izraelski strani zabeležili 17 smrtnih žrtev. Na palestinski strani gre za spontan, apolitičen, tragičen upor mladih fantov in deklet, ki drugega kot življenje pod zasedbo ne poznajo. Shehadeh, ki se sam sicer zavzema za nenasilni odpor, je pri svojem delu večkrat opozarjal, da lahko na zasedenih palestinskih ozemljih jeza in nezadovoljstvo vsak hip eksplodirata. Toda zdi se, da mora tudi njegova generacija priznati poraz. Kljub avtorjevemu predanemu publicističnemu delu in pomembnim dosežkom na področju človekovih pravic v Palestini se izraelska okupacija nemoteno nadaljuje. Tehnološko in logistično superiornim in z najnovejšim orožjem opremljenim izraelskim varnostnim silam pa strah v kosti nažene šele neorganizirana palestinska mladina, ki razen svojih življenj ne more več ničesar izgubiti. ■



# KAM HODIJO UMIRAT HEROJI

Vsaka šola je imela svojega. Nekje v bližini, na koncu ulice, tako je bilo najbolj praktično, saj šolarjev ob praznikih ni bilo treba gnati daleč. Tam je bila kratka komemoracija z recitiranjem in prižiganjem svečk, potem je bilo prosto. Govor je seveda o spomenikih padlim žrtvam narodnoosvobodilnega boja. Kako nanje gledamo danes, je ena od tem v obširni interdisciplinarni, večnacionalni študiji z naslovom *Heroes we love (Naši heroji)*. O raziskavah pod njenim okriljem, ki so potekale v slovenski Istri in na Hrvaškem so konec novembra spregovorili raziskovalci na okrogli mizi v Znanstveno-raziskovalnem središču Univerze na Primorskem v Kopru.

AGATA TOMAŽIČ, Foto JOŽE SUHADOLNIK

**N**aši heroji je obsežen projekt, ki proučuje pogled na – marsikje še vedno kontroveržno – dediščino socializma v Vzhodni Evropi od Poljske do Albanije (natančneje: poleg Slovenije so vanj vključene še Srbija, Bosna in Hercegovina, Hrvaška, Bolgarija, Poljska in Albanija). Kot piše na spletni strani [heroeswelove.wordpress.com](http://heroeswelove.wordpress.com), je poslanstvo tega projekta »povezovanje sodobnih umetniških praks z raziskavami in anketami med prebivalstvom o socialistični umetnosti v njenem kulturnem, socioideološkem in sociološkem kontekstu«. Eden vidnejših izplenov je bila, denimo, razstava v Umetnostni galeriji Maribor z naslovom *Naši heroji. Socialistični realizem revidiran*, Primer: *ex-Jugoslavija*, ki so jo odprli spomladi letos.

## AGRARNA REFORMA, KAJ JE TO?

Projekt Naši heroji je še v teku in se bo izvajal vse do leta 2017. Okrogla miza v koprskem Znanstveno-raziskovalnem središču je bila priložnost, ob kateri so raziskovalke in raziskovalci spregovorili o raziskavah, ki še potekajo, pa tudi o tistih, ki so se že zaključile.

Mag. Neža Čebtron Lipovec (Oddelek za arheologijo in dediščino, FHŠ) in dr. Katja Hrobat Virloget (Inštitut za dediščino Sredozemlja, FHŠ) sta se sklenili osredotočiti na spomenike NOB v Istri. Pri tem nista raziskovali samo dominantnega diskurza, temveč sta vključili tudi obrobne, recimo kako spomenike sprejemajo mladi, rojeni po letu 1991, in pripadniki italijanske narodnostne skupnosti. Mla-

dim iz slovenskih in italijanskih srednjih šol so za začetek zastavili vprašanje, kdo je zanje heroj. In dobili kar zanimiv odgovor: zvečine so odgovarjali, da so njihovi heroji njihovi starši ... Ko so jih pobarali, kdo so »heroji našega časa«, so mladi skorajda v en glas izstrelili, da so to – gasilci. Kajti heroj je zanje, »kdor dela dobre stvari, rešuje življenja in je pripravljen za to žrtvovati tudi svoje«. Definicija, pod katero bi sodili tudi heroji NOB, če bi seveda mladi vedeli, kaj je NOB ... Kajti ko so dijake vključili v raziskovalno delo, se je pokazalo marsikaj. Za mlajšo generacijo v Kopru se je tako izkazalo, da prenekateri od njenih pripadnikov ne ve niti, kdo je bil Pinko Tomažič. Znano jim je sicer, da se je ena od koprskih šol imenovala po Janku Premrlu – Vojku, vendar ne vedo, kdo je to bil. Podobno je z imeni mestnih ulic, ki so ostala kot pomniki zgodovinskih obdobij, recimo Ulica agrarne reforme in Ulica Osvobodilne fronte, ki ju mladi ne povezujejo več z obdobjem narodnoosvobodilnega boja. Iz anket »seva žalostna vrzel«, sta povedali raziskovalki. A ni še vse izgubljeno: mladi so velikokrat izrazili željo, da bi se o tem obdobju bolje poučili, saj da jim »v šoli nič ne povedo«. Ena od anketirank, ki se šola na italijanski gimnaziji, je tako predlagala, da bi posneli risanko o superheroju Titu. In ko sta raziskovalki dijakom naložili, naj napišejo pismo »heroju našega časa«, je neki 16-letnik pisal Nelsonu Mandeli ...

## PRVI SPOMENIKI IZPOD ROK OBRNTNIKOV

V drugem delu raziskave sta se Neža Čebtron Lipovec in Katja Hrobat Virloget posvetili spomenikom NOB. Kot sta

povedali, bi te, ki so postavljeni po Istri, v grobem lahko razdelili na tri tipe: prvi so zrasi v prvem povojnem desetletju in so tako rekoč ljudski, saj so nastali pod rokami krajevnih obrtnikov, in ne renomiranih umetnikov. Postavili so jih na izrecno željo lokalne skupnosti, v figuraliki pa se zgledujejo po nagrobnikih, le da je križ zamenjala zvezda. V drugo skupino sodijo spomeniki, ki so jih postavili od sredine petdesetih do sredine šestdesetih let; gre večinoma za delo arhitektov, ki so obeležja herojem znali tudi umestiti v prostor, ponavadi jih obdaja t. i. spominski park. V zadnjem obdobju, v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, so bili avtorji takšnih spomenikov zvečine akademski kiparji, na Primorskem je bil dejaven zlasti Jože Pohlen (1926 – 2005). Raziskovalki sta še ugotovili, da so spomeniki vseh naštetih tipov zadovoljivo vzdrževani, saj zanje skrbijo bodisi zveze združenj borcev bodisi krajevne skupnosti v navezi s šolami.

## ZAVRŽENI JUNAKI

To pa nikakor ne drži za spomenike NOB na Hrvaškem, sta poudarili dr. Nevena Škrbić Alempijević in dr. Sanja Potkonjak s Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu. Heroje, ki smo jih včasih imeli radi, smo v določenem trenutku zavržli, sta povedali. Kolektivni spomin je vedno odraz sedanjosti in vrednot, ki so cenjene danes. V kulturnem spominu ločimo trdno in mehko: prvo tvorijo spomeniki, arhitektonski objekti in poimenovanja ulic, drugo pa teksti in tekstualizirani narativi. Kaj se zgodi s heroji oziroma spo-



Spomenik talcem v središču vasi Dolina pod Socerbom – Ker je bil zrasel takoj po koncu druge vojne, v vsem ustreza tipologiji spomenikov iz tistega časa: je delo krajevnih obrtnikov, po obliki posnema nagrobnik, le da ima namesto križa rdečo zvezdo.





**Občinski spominski park v Dolini – Zgrajen leta 1975 ni imel le komemorativne funkcije, temveč je bil tudi branik pred razlastitvijo zemlje v lasti slovenskih kmetov, koder naj bi potem zrastle industrijski obrati.**

minom nanje, ko na lepem padejo v nemilost oziroma niso več moderni, sta se vprašali zagrebški raziskovalki in predstavili izsledke nekaj raziskav, v katerih sta poskušali najti odgovor na svoje vprašanje: o dnevu mladosti v Kumrovcu, o sodbi spomenikov v Sisku ter o (ne)naklonjenosti do Tita in njegovega trga v Zagrebu.

#### **POZABA JE OBLIKA INSTITUCIONALNEGA UNIČENJA**

»Pa začnimo, kot se za vsako zgodbo o Titu spodobi, v Kumrovcu,« je povzela dr. Nevena Škrbić Alempijević. Vasica, v kateri je bil rojen »največji sin jugoslovanskih narodov« in »največji heroj«, je bila v zlatih časih vajena sprejemati od pol milijona do milijona obiskovalcev na leto. V SFRJ je namreč postala pomembna destinacija t. i. političnega turizma in tudi središče jugoslovanske ideologije. Raziskava, ki so jo v Kumrovcu opravljali že leta 2004, je pokazala, da se je kmalu po razpadu Jugoslavije začel tudi propad Kumrovca. Najprej je vas – ki se je v drugi polovici 20. stoletja kot vsak pravi romarski kraj močno razrasla – malone čez noč izginila iz javne sfere. Kumrovec je med Hrvati negativni predznak dobil tudi zaradi balkanske vojne, ki je zahtevala na stotine žrtev. Odkar so žarometi, usmerjeni v vas na meji s Slovenijo, tako nenadno ugasnili, so bili tudi tamkajšnji spomeniki prepuščeni propadanju. Zaživijo na en sam dan v letu, 25. maja, oziroma tisto soboto, ki je temu datumu najbližja. Takrat hrvaška Zveza društev Josip Broz Tito pod geslom *U mladosti je radost, u radosti je mladost* in v družbi somišljenikov iz drugih republik in avtonomnih pokrajin nekdanje Jugoslavije tam obhaja spomin na preminulega voditelja.

Nekaj podobnega, zdrvs v počasno propadanje, se je spomenikom primerilo tudi v Sisku, še enem od hrvaških mest, ki sta ga raziskovalki vzeli pod znanstveni drobnogled. Raziskava je tam potekala med letoma 2007 in 2011, ena od temeljnih ugotovitev pa je bila, da so obeležja narodno-osvobodilnega boja v tem mestu deležna ene od dveh čisto nič blagohotnih usod: bodisi da so bila žrtve vandalizma, načrtno poškodovana ali docela uničena bodisi da so padla v pozabo, ki je samo drug obraz institucionalnega in načrtnega zanemarjanja. Potkonjakova in Škrbić Alempijevića sta še povedali, da se na Hrvaškem pogosto dogaja, da kot po naključju poleg spomenika NOB zraste pomnik žrtvam domovinske vojne. In seveda je odveč poudarjati, kateri v tej tekmi priljubljenosti zmaga. NOB kot eden od konstitutivnih dogodkov za SFRJ ima namreč na Hrvaškem v nekaterih okoljih izjemno negativno konotacijo.

#### **TITO-AFEKT V ZAGREBU**

To je postalo jasno tudi v Zagrebu, kjer so izvajali raziskavo z zabavnim imenom *Tito-afekt* – cilj je bil ugotoviti, kakšna čustva ime in podoba pokojnega jugoslovanskega voditelja v ljudeh vzbujata danes. Zelo ambivalentna, kot se je izkazalo. Še vedno sicer obstajajo ljudje, starejših letnic rojstva in s spomini na lastno udeleževanje v NOB, ki predano negujejo t. i. geoglife – napis Tito iz grmičevja na dvorišču pred stolpnico v središču Zagreba, kjer stane ena od raziskovalk. So pa tudi takšni, ki se ne zmorejo niti pretvarjati, da jih je Titova slika, ki so jim jo prijatelji izročili kot rojstnodnevno darilo, vsaj malce nasmejala in razveselila. Gotovo so jo dobili na sejmu starin ali sejmu rabljenih stvari – dveh lokacijah, kjer so v sklopu raziskave prav tako poskušali izmeriti mnenjsko temperaturo in se pozanimati, ali obstaja povpraševanje po

artefaktih z njegovo podobo, in povpraševali, kakšen odziv ponavadi povzroči pri mimoidočih.

Zares pa so se čustva razplamtela na Titovem trgu. Gre za predel Zagreba, ki nosi ime Trg maršala Tita, kar nekaterim meščanom ni več prav. Raziskovalki sta zaznali nekaj, kar sta poimenovali »spominsko trenje« oziroma spopad glede tega, čigav spomin je legitimen. Skupina meščanov, ki se je organizirala v Krug za trg (Krog za trg), je namreč zahtevala preimenovanje v Kazališni trg (Gledališki trg – nekdanje poimenovanje), in to na podlagi prepričanja, da je bil Tito diktator, krvnik in izdajalec. »Trg zločinca Tita«, je pisalo na transparentih, s katerimi so demonstrirali za preimenovanje. Na drugem bregu, oziroma tudi fizično nasproti, na drugem koncu trga, so jim ob istem času in na isti dan stali nasproti pripadniki Zveze antifašistov, ki so se zavzemali, naj trg ohrani svoje zdajšnje ime (ki ga za zdaj še vedno ima).

Spomin ni enovit, je kompetitiven in na primeru zagrebškega trga sta raziskovalki pokazali, kako v praksi poteka boj glede tega, kateri spominski diskurz je treba izbrisati in katerega institucionalizirati. »Spomin ni eden in heroji niso za vedno,« se je glasil njun sklep.

#### **KRAJI SPOMINA, KRAJI MEJE**

Dr. Borut Klabjan (Oddelek za zgodovino, FHŠ), je predstavil delne ugotovitve raziskave z naslovom *Kraji spomina*,

*kraji meje*, katere vodja je. Raziskava bo trajala do leta 2017, Klabjan pa je povedal, da ga je sprva mikalo lotiti se obdobja takoj po vojni, ko so spomeniki v krajih ob meji vznikali na udarniški način. A si je premislil in korist zanj še zanimivejšega časa po letu 1954, ko je bilo Svobodno tržaško ozemlje formalno razdeljeno med Italijo in Jugoslavijo in je Trst pripadel Italiji. Geografsko pa se je osredotočil na kraje, ki jih je poimenoval »zamejstvo«, s čimer označuje Trst in okolico, od koder izhaja tudi sam.

Do tedaj so bili spomeniki značilni predvsem za urbano okolje, ugotavlja Klabjan že v prispevku »Partizanska pokrajina«: Partizanski spomeniki in komemoriranje partizanov na tržaškem, objavljenem leta 2012 v zborniku Acta Histriae. Šele po drugi svetovni vojni so se razširili na podeželje. In prevzeli nemalo lastnosti kapelic ali celo vaških cerkva: »Partizanski spomeniki, ti novi artefakti spomina, so kombinirali laično vsebino s formo religioznih obredov: partizanski spomenik je namreč postal novi totem, nov predmet čaščenja in je ob tradicionalnem, vaški cerkvi, predstavljal novo laično svetišče. Tako so tudi proslave za padle partizane imele sakralni značaj /.../. V tem kontekstu je vlogo vaškega župnika prevzel predstavnik nekdanjih borcev ali lokalni politični veljak, shodi in predstave pa so predstavljali laično verzijo verskih romanj in mašnih/ cerkvenih obredov. Večkrat je prišlo do simbioze med verskim in laičnim ritualom, saj ni bila redkost videti procesijo nekdanjih partizanov v uniformah z župnikom na čelu, ki so se najprej udeležili cerkvenega obreda in nato počastili padle ob vaškem spomeniku, ne da bi se komemoracijski model pri tem spremenil.«

#### **SPOMINSKI PARKI KOT BRANIKI SLOVENSTVA**

Če so spomeniki NOB v prvem letu miru rasli udarniško in bili mnogi tudi dokaj neugledni na pogled, so v prvem desetletju po vojni takšna obeležja postala kar precej impozantna. Kar je Boruta Klabjana napeljalo k naslednji lucidni tezi: manj ko je bilo preživelih borcev, veličastnejši so bili njim posvečeni spomeniki. Hudobni bi jo razvijali naprej in mimogrede prišli na dan z razlago, da morajo resnični ljudje z vsemi svojimi hibami in pomanjkljivostmi pač najprej umreti, šele nato se lahko začne glorificiranje njihovih dejanj in ustoličenje ideologije ...

Ti večji spomeniki, ponekod kar spominski parki, niso več zrasli iz samoprispevka, temveč so njihovo gradnjo financirale zveze borcev iz Jugoslavije in združenja zamejskih Slovencev levičarske provenience.

Najzanimivejša Klabjanova teza pa je tista o spomenikih kot branikih slovenstva. Ne v tistem klasičnem, duhovnem smislu, kar je pri spomenikih pravzaprav samoumevno, temveč čisto dobesedno. Šestdeseta leta so bila čas velikega gospodarskega preporoda Italije, nove tovarne so rasle kot gobe po dežju in v iskanju zemljišč, kjer bi zrastle proizvodni obrati v zaledju Trsta, so bile mestne oblasti z veseljem pripravljene odstopiti investitorjem območja, ki so bila strnjeno poseljena s slovenskim prebivalstvom. In ker ponavadi ni šlo zlepa, je šlo zgrda: z razlastitvami, ki bi jih lahko označili za nič več in nič manj kot podaljšek raznarodovalne politike iz časov vzpona fašizma v tridesetih letih 20. stoletja. Toda če so na takšnem ozemlju postavili spomenik, razlastitev in gradnja tovarne ni več mogla priti v poštev. Zato je dr. Klabjan branik, ki so ga tvorila obeležja NOB, pomenoval kar »Maginotova linija«. ■



**Spominska plošča ustreljenim kurirkam iz Prebenega – Če so v svečanostih v počastitev padlih v prvi svetovni vojni ženske imele bolj pasivno vlogo, pa so v partizanskih komemoracijah izstopale, tako kot je to izhajalo iz položaja ženske v novem družbenem redu, ugotavlja Klabjan. A spomeniki borkam in drugim udeleženkam NOB se prej izjema kot pravilo. Tega, na pokopališču v vasi Dolina, so postavili leta 2002 v spomin na pet ustreljenih kurirk iz sosednje vasi Prebeneg.**



# KDO JE STONER?

*Stoner*, pozna in nepričakovana uspešnica ameriškega pisatelja Johna Williama, je presunljivo boleča zmaga individuuma nad družbenimi pričakovanji in konvencijami. William Stoner je subverzivni upornik, roman pa eden najlepših hommageov besedni umetnosti.

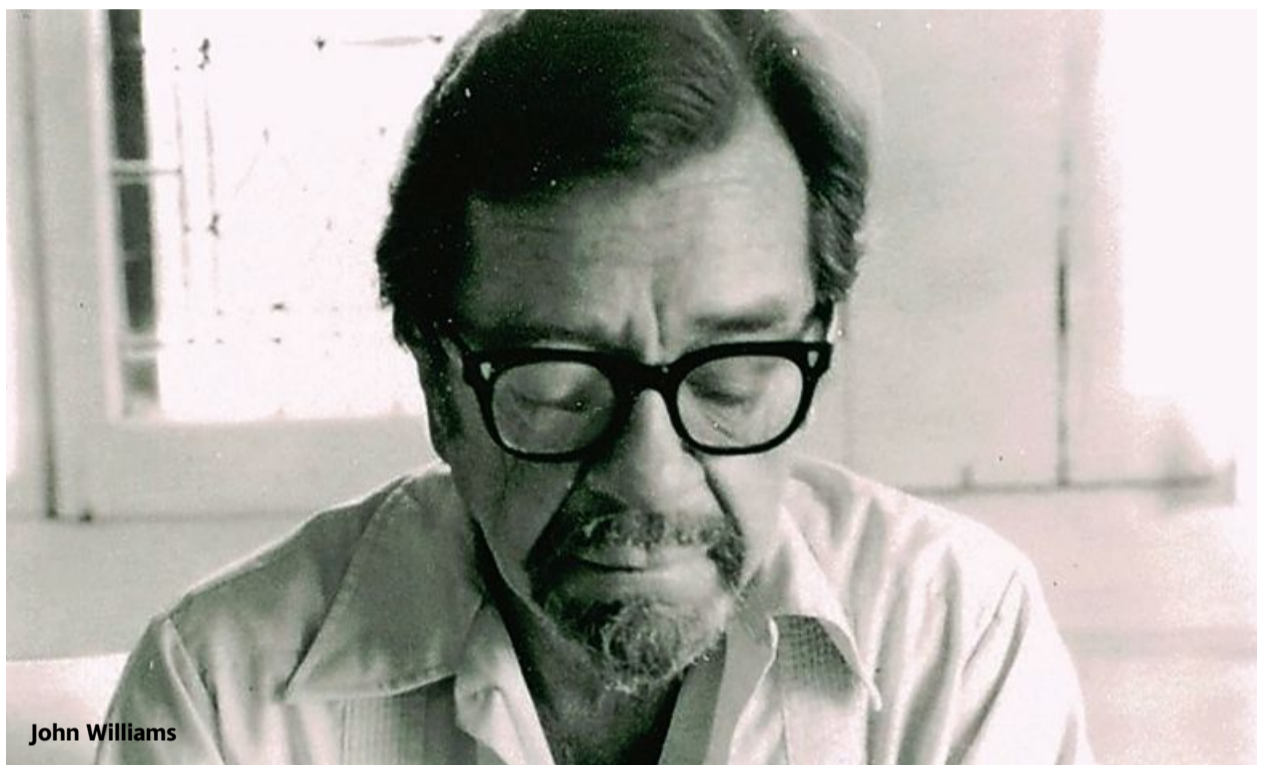
TANJA PETRIČ

**K**o je Edwin Frank leta 2006 za *New York Review of Books Classics* po več kot štiridesetih letih od prve izdaje in več kot desetih letih po avtorjevi smrti ponovno izdal Williamsovega Stonerja in ga opremil s spremno besedo irskega romanopisca Johna McGaherna, najbrž še nihče ni slutil nenadnega uspeha, ki je dosegel višek, ko je veriga Waterstones delo oklicala za knjigo leta 2013. Domneve, ki si poskušajo razložiti pozno recepcijo romana, pa tudi celotnega opusa avtorja z enim najbolj generičnih imen, Johna Williama, se razlikujejo, dejstvo pa je, da se *Stoner* prodaja in prevaja bolj kot v času svojega nastanka. V odličnem prevodu Brede Biščak je pred nedavnim izšel tudi pri Mladinski knjigi.

Po eni strani bi lahko ponovno odkritje romana slavili kot zmagoslavje literarne kritike, ki je že od prvega izida v šestdesetih na delo opozorila kot na »skrivni bralski namig« in o kateri kroži splošno prepričanje, da pravzaprav nima vpliva na bralce. Po drugi strani pa je v Stonerju očitno dovolj slehernika, da se širša javnost z njim do neke mere identifikira. Nenavadno je, da sicer najbolj stvarna kritiška peresa ob ocenjevanju pričujočega dela reagirajo čustveno – knjiga jih pretrese, vznejevolji, očara ali odvrne. Tem oznakam se tudi sama ne morem izogniti. Stoner mi je namreč na svojevrsten način stopil na žulj. Konec koncev sem se po prvih nekaj straneh vprašala, ali ni morda delo precenjeno in ali ni *Stoner* žrtev spretnega marketinškega trika, ki lahko z »zgodbo« okrog avtorja in knjige rehabilitira če že ne dolgočasnega, pa vsaj povprečnega ameriškega junaka iz prve polovice 20. stoletja, kar primerljivim ali boljšim evropskim kolegom ponavadi ne uspe.

## STONER V NAS

Bistvene biografske podatke o Williamu Stonerju izve mo na prvi strani, kjer se razkrije tudi pripovedovalčeva strategija, a o tem se nam še ne sanja. »William Stoner se je vpisal na Univerzo v Misuriju leta 1910, pri devetnajstih letih. Čez osem let, na vrhuncu prve svetovne vojne, je na taisti univerzi prejel naziv doktorja znanosti s področja literarnih ved in sprejel mesto asistenta ter na njej poučeval vse do smrti leta 1956. Nikdar ni napredoval v izrednega profesorja in le redkim študentom je ostal v spominu, ko so nehali obiskovati njegova predavanja.« Do sem je Stoner še en in edini, brezveznik »the« Stoner, predvsem pa tip z redno službo na faksu. Za tako preskrbljene figure z nagnjenjem do svetobolja mi ponavadi že v startu zmanjka empatije in potrpljenja. Vendar pa se v nadaljevanju določni člen specifične Stonerjeve usode spremeni v nedoločnega: »Starejšim je njegovo ime opomin na konec, ki jih vse čaka, mlajšim zgolj niz glasov, ki v njih ne obudi ne vezi s preteklostjo ne identitete, s katero bi lahko povezali sebe ali svojo kariero.« Bralec je skrajno lapidarno soočen s svojo lastno minljivostjo in zamenljivostjo. Najpozneje na strani 39, ko Dave Masters, eden izmed Stonerjevih študijskih kolegov, izriše natančen psihogram junaka (in tudi tega takrat še ne vemo), bi lahko z branjem »zgodbe« zaključili. Ne samo, da se nam krožna struktura izriše šele po epilogu, tudi sicer odlog preprosto ni mogoč. Stoner je namreč odlično, natančno spisana knjiga, ki v pričakovanju usodnega obrata neustavljivo vleče naprej in



John Williams

se bere v enem dihu. Kljub teži izpovednosti nenehno vzbuja napetost in sili v razvoj, ki pogosto zapelje v slepo ulico, s tem pa junak zapade v pasivnost in apatijo, kar povzroča deziluzijo in frustracijo tudi pri bralcu. In priznam: ščepec pritlehno privoščljivega življenjskega zmagoslavja je v opazovanju kakšnega junakovega spodrsnjaja – kot da bi sosedu z boljšim avtomobilom zružil auspuh.

Pripovedovalec v skladu z naslovom precej »stonercentrično« opravi z okolico. Celo protagonistu intimno najbližji osebi, kot sta žena Edith in hči Grace, izriše površno, shematično, brez želje po psihologizaciji in globljem iskanju vzrokov za njuno (muhasto) vedenje. Soljudje se v zgodbo vključujejo zgolj skozi Stonerjeve oči in v tolikšnem odmerku, kolikor se jim Stoner pač ne more izogniti in kolikor se ga na trenutke vendarle »srčno« dotaknejo, kot denimo podiplomska študentka Katherine, s katero se zaplete v burno ljubezensko razmerje. Največje zmrdovanje nad izvedbo si zaslužijo prav ženski liki, ki jih tudi literarna kritika zaobide. Ženske figure so

## STONER JE EDEN NAJLEPŠIH HOMMAGEOV BESEDNI UMETNOSTI IN DOKAZ, DA DOBREMU ČTIVU NE POTEČE ROK TRAJANJA.

sloke, bledične, anemične, histerične in stereotipne. Še največ izve mo o Edith, čeprav je kompleksnost njenega značaja popreproščena: »Njena vzgoja je zaobjemala tudi nasvete glede oblačenja, drža, damske izreke in morale. Moralna vzgoja, ki je bila deležna tako v šoli kot doma, je bila po značaju negativna, po nameri prepovedovalna in skoraj v celoti seksualna. Toda seksualnost je bila posredna in neizražena.« Edithino nerazčiščeno, potlačeno in odklonilno razmerje do vzgoje in družine, predvsem pa do očeta (ko oče zaradi finančnega poloma stori samomor, se Edith zapre v otroško sobo in sežge vsa njegova darila), je verjetno vzrok za *faux pas* poročne noči, ki razdre mit o prvi skupni ljubezenski nasladi in zakolici impotentnost Stonerjeve zakonske zveze.

## ZVESTOBA DO GROBA

Toda s protagonistom Stonerjem je po drugi strani težko sočustvovati kot z brezupnim revežem, žalostnim ameriškim antijunakom, ki mu usoda ni mila in ga je življenje po dolgem in počez nategnilo. Ne morem se namreč otresti občutka, da me malce zavaja in da je vse dobro in slabo popolnoma v skladu in soglasju z njim in da sem jaz, bralka, tista, ki tega ne

more in noče sprejeti. S svojo vztrajno in študijozno naravo si je, nesojeni kmetovalec z ameriškega srednjega zahoda, vendarle pridobil soliden status kabinetnega profesorja, kar mu zagotavlja materialno stabilnost in ga ugnezdi v dokaj udobno in brezskrbno življenje. Manj uspešno opravi vse družbene in medčloveške dolžnosti, s čimer si tlakuje pot v izolacijo in samoto. Zdi se, da se zunanja perspektiva postopoma seli v notranjost, ki postaja Stonerjeva edina gotovost. Človeka v odnosu do junaka pretrese in hkrati vznejevolji diskrepanca med lastnimi življenjskimi prioriteta in tem, kako se slednje aplicirajo pri protagonistu. Od njega pričakujemo *odločilno* akcijo, ki bi povzročila usodni preobrat, on pa ni dejavni izboljševalec sveta, temveč iskalec »vrednosti« v življenju, ki se mu boljkmone prepusti. Ne bo se junaško metal pred strelovod, javno zagovarjal svoj akademski prav, se ločil ali se z ženo vsaj jasno in glasno pogovoril o srzi njunih zakonskih problemov, hotel priti do dna njeni zatrti seksualnosti, zaščitil hčerko pred gotovim življenjskim polomom ali se vsaj odločil za veliko ljubezen do Katherine – vse to je Stoner »pustil ponikniti v kaos možnosti«, ker pač zanj ni dovolj pomembno. Njegova maksima je ohranitev samega sebe in tega, kar počne. Živeti in umreti za in v literaturi je Stonerjeva edina, do okolice zagotovo egoistična, celo eskapistična želja, ki ji ne gre odreči kančka patetike: »Ljubezen do književnosti, jezika, skrivnosti duha in srca, ki se razkriva v izbranih, nenavadnih in nepričakovanih kombinacijah črk in besed, v najbolj črnem in brezčutnem tisku – ljubezen, ki jo je doslej skrival, kakor da bi bila nedovoljena in nevarna, je začel izražati naglas, sprva plaho, nato smelo, slednjič ponosno.«

Čeprav se sliši paradoksalno – kakršen je tudi moj sovražno-ljubezenski odnos do protagonista –, je Stoner vendarle eden najbolj uporniških literarnih junakov. Povsem zavestno in kljub negativnim posledicam je sprejel zgolj tri, a zase usodne odločitve: namesto za kmetovanje se je odločil za književnost, se tako uprl staršem in predvidljivo poglobil njihovo revščino, odrekal se je družbeni vlogi na bojišču in ostal v predavalnici, s tem pa tvegval prezir, ter kljub kariernemu izobčenju vztrajal pri zavrnitvi nekompetentnega študenta Charlesa Walkerja, s čimer si je nakopal dokončno sovraštvo predstojnika oddelka in Walkerjevega mentorja Hollisa N. Lomaxa. Bi si sama upala biti tako dosledna?

Prav ta do bolečine iskrena, do skrajnosti izpeljana zvestoba sebi in svojemu notranjemu svetu, ki odpira marsikakšno moralno dilemo in je do določene mere problematična, je presunljivo boleča zmaga individuuma nad družbenimi pričakovanji in konvencijami. Zato je Stoner subverzivni upornik, roman pa eden najlepših hommageov besedni umetnosti in dokaz, da dobremu čtivu ne poteče rok trajanja. Ne nazadnje gre tudi za malo zmago umetnosti nad ekonomsko preračunljivostjo trga. ■

JOHN WILLIAMS

**Stoner**

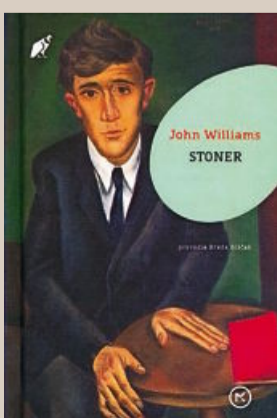
PREVEDLA  
BREDA BIŠČAK

SPREMNA BESEDA  
URBAN VOVK

MLADINSKA KNJIGA  
(KNJIŽNICA KONDOR)

LJUBLJANA 2015

334 STR., 27,96 €







● ● ● KNJIGA

## Dragi dnevnik!

JURIJ HUDOLIN: **Prištinski dnevnik**. KUD Apokalipsa, Ljubljana 2015, 60 str., 15 €

*Prištinski dnevnik*, najnovejša pesniška zbirka Jurija Hudolina, v naslovu napoveduje neke druge kraje, ki pa morda niso tako tuji, kot se sprva zdijo. Povsod lahko namreč pesnik naleti na podobne zgodbe, ki se mu zdijo vredne zapisa – pa naj gre za take, ki se bodo čez nekaj časa sprevrgle v prikupno anekdoto, ali pa take, ki z leti postajajo samo bolj boleče in trpke. V *Prištinskem dnevniku* prevladujejo slednje, in Hudolin jih je s svojim kritičnim zagonom ujel v verze, polne družbene kritike in srda nad krivičnostjo sveta.

Na začetku zbirke si avtor vzame čas, da vpelje svojo poezijo; najprej zapiše citat: »Najbolj pomembno in vredno je golo življenje«, ki mu na naslednji strani sledi izčrpna zahvala. Za tem preberemo zapis o avtorjevi naklonjenosti do knjige kot take, ki svoje vrednosti ne izgubi niti takrat, ko je pobrana s tal odlagališča smeti. Gre za neke vrste minimalistično pesem v prozi s preprostimi podobami, ki pa nosijo pomembno sporočilo.

Tu je še posvetilo Tomažu Šalamunu, Branetu Bitencu in Igorju Isakovskemu, ki so se od nas poslovili v preteklem letu. Po tem nostalgичnem in rahlo otožnem začetku pa se ton pisanja popolnoma spremeni – in *medias res* začnejo s strani kričati oštevilčene pesmi. Poezija *Prištinskega dnevnika* je odkrito angažirana in nima časa za simbole in skrivnostnost; njen jezik je surov in nepopustljiv, obenem pa nasičen s podobami in podatki.

Branje takih pesmi zahteva od človeka dobršno mero razgledanosti, predvsem s področja geopolitike: »Tam je mafija, ki so jo ustoličili / UNICEF, UN, EU, RDEČI KRIŽ, KFOR, NATO / in kar je še te lopovske / bratovščine, pod pretvezo altruizma.« Zaradi takih in podobnih verzov zbirka na trenutke deluje prav aktivistično. Ubeseodovanje je izjemno neposredno, na kar avtor opozarja tudi v verzih: »Pa naj kdo kaj reče, ničesar se nisem / zlagal, nisem manipuliral z leporečenjem / in plastičnimi metaforami.« Ta neposrednost se izrazi tudi na ravni samega registra jezika, ki je mestoma zavestno nizek, posluhuje se vulgarizmov in močnih, zaznamovanih besed: »Svingerji in kvazi liberalci / radi fukajo v parih ali / pa z neznanici in vsevprek; /.../ ko se svingerji in kvazi liberalci / zafukajo in začnejo svojo žensko / obtoževati, da je kurba, je konec.« S tem poudarja svoj prezirljiv odnos do nekaterih tematik, obenem pa ustvarja napeto in srdito vzdušje zbirke.

Zbirka formalno ni razdeljena na dele, a se pesmi vseeno tematsko rahlo spreminjajo. Začetek je povsem osredotočen na širše družbene odnose, pesmi med drugim obsojajo militarizacijo, nacionalizem, zavist in korupcijo, proti koncu zbirke pa prehajajo na bolj osebno raven: »Stanovanje, ki mi ga je nasproti vile / pokojnega doktorja književnosti /.../ najelo gledališče, /.../ je imelo / človeka slabih lastnosti za lastnika: / jutraj je nadstropje nad mano pretepal hčer, / zvečer pa ženo, vmes je, se mi zdi, spal ali počival.« Sploh zadnja pesem, ki govori o umetnikovi viziji in zbirko zaključuje (v nasprotju s splošnim vtisom, ki ga dobimo ob branju) s pozitivno noto: »Pajčevina: da. / Esenca: ne vemo. / Kakorkoli: da, živeti.«

**BRANJE TAKIH PESMI ZAHTEVA OD ČLOVEKA DOBRŠNO MERO RAZGLEDANOSTI, PREDVSEM S PODROČJA GEOPOLITIKE: »TAM JE MAFIJA, KI SO JO USTOLIČILI / UNICEF, UN, EU, RDEČI KRIŽ, KFOR, NATO / IN KAR JE ŠE TE LOPOVSKE / BRATOVŠČINE, POD PRETVEZO ALTRUIZMA.« ZARADI TAKIH IN PODOBNIH VERZOV ZBIRKA NA TRENUTKE DELUJE PRAV AKTIVISTIČNO.**

Če *Prištinski dnevnik* v nekaterih pogledih odstopa od dnevnikega zapisa, ki ga nakaže v naslovu, mu v drugih pogledih zvesto sledi. »Dnevniško« je predvsem izražanje, ki deluje prvinsko in zapisano neposredno iz glave na papir, misli delujejo nefiltrirane in pisava brez zadržkov, kakor da bi avtor pred nami dejansko odprl pesniški dnevnik. Prav nič »dnevniško« pa ni naslavljanje prejemnika – v dnevnikih se večinoma govori v prvi osebi ednine, Hudolin pa se pogosto drži druge osebe, kar ustvarja vtis, kot bi ta dnevnik pisal nekemu drugemu, tistemu »ti«: »Smisel življenja si v veliki / depresiji sestavljaš iz bižuterije, / čas je, da se zamisliš«, ali: »Sploh se ne zavedaš, da misliš samo nase, / da v vsem vidiš le sebe in da svoj napuh / strežeš kakor odrešitev sveta«, ali celo: »Ljudem si vsiljeval lastna ošabna mnenja, / ki si jih kasneje, ko so te prehiteli, / žagal in brž redizajniral.« Zaradi tega izpade pridigarški in moralističen, saj se venomer zdi, da za vse gorje obsoja nekoga drugega. Iz pesmi ni mogoče razbrati poudarjene ironije, sarkazma, cinizma, vsega tega, kar bi lahko pripomoglo k avtorjevi distanci do zapisane, s čimer bi se ustvaril učinek pikre in obenem zabavne satire. Nasprotno, predvsem zaradi neposrednosti in kritičnosti daje *Prištinski dnevnik* vtis jezne poezije, ki hoče biti po vsej sili resna, odrezava in mora imeti zmeraj zadnjo besedo, njena šibka točka pa je prav odsotnost samozartja in samorefleksije, ki ju pričakuje od »drugega«. Ne glede na specifičen slog gre za konkreten primer angažirane pesniške zbirke, ki odpira prostor za kritiko pretresanje problemov sodobne družbe. **VERONIKA ŠOSTER**



Jurij Hudolin

● ● ● KNJIGA

## Varljiva preprostost očitnega

ANJA MUGERLI: **Zeleni fotelj**. Spremna beseda Stanka Hrastelj. Založba Litera (Zbirka Piramida), Maribor 2015, 114 str., 23,90 €

Če naslov kratkoproznega prvenca Anje Mugerli evocira udobje, intimo in domačnost, se junakinje in junaki *Zelenega fotelja* v lastni koži počutijo vse prej kot udobno ali domače. Svoj položaj nenehno prevprašujejo, kot bi nase gledali od daleč, pri čemer se zavdajo, da se v soočanju s svetom lahko opirajo le na svoje še kako varljive izkušnje. Zdi se, da njihovo eksistencialno nelagodje izvira predvsem iz socialnega neravnovesja, v tanki ločnici med njimi in drugimi, v previdnem tipanju meje, ki posameznike raz- ločuje. Morda se ravno zato vedejo najbolj samozavestno, ko so obkroženi s predmeti in rastlinami. V načinu, kako popisujejo ali preprosto naseljujejo prostor, je opaziti smisel za detajle, pa tudi zaupnost, občutek varnosti, ki jih v družbi soljudi nenehno zapušča – tudi tam, kjer bi se morali pravzaprav počutiti najbolj zaščitene. Če kaj, potem v *Zelenem fotelju* videz vara. V lagoden pripovedni tempo in preverjene, uigrane situacijske vzorce, ki kar kličejo po sicer neredko klišejskem razpletu, Anja Mugerli podtika elemente negotovosti, neprijetnosti, »nedomačnosti«, a jih nikoli ne hiperbolizira. Vse ohranja videz nedoločljive, neoprijemljive »normalnosti«, tiste banalne vsakdanjosti, ki zna biti v pravih pogojih grozeča ravno zato, ker je tako banalna. Celo v zgodbah, ki se neposredno spogledujejo s fantastiko (*Nekdaj človek*, *Mehanik za dušo*, *Mačke*), neobičajnost ni predstavljena kot nekaj izjemnega, le kot eden od mnogih obrazov bivanja, kar je obenem njihova odlika in hiba. Tako v *Mehaniku za dušo* kot v izvorno zastavljenih *Mačkah* se namreč avtorica ustavi na pol poti in zgodbo pušča odprto tam, kjer se šele zares začneja, medtem ko ostaja *Nekdaj človek* bolj na ravni koncepta kot razdelane ideje.

Čar *Zelenega fotelja* je v raziskovanju sobivanja različnih intim. Za večino junakov je stik z drugim podoben manjšemu šoku, posebno ko se ta zgodi v ranljivosti družinske oziroma partnerske celice. Pripovedovalka zgodbe *Zelenega fotelja* skozi otroštvo idealizira očeta in pravljicne srečne konce, toda šele po njegovi smrti ob pogledu na mamno razume, da je bil odnos med staršema drugačen od zamišljenega: »Takrat sem prvič jasno



**ČE KAJ, POTEM V ZELENEM FOTELJU VIDEZ VARA. V LAGODEN PRIPOVEDNI TEMPO IN PREVERJENE, UIGRANE SITUACIJSKE VZORCE, KI KAR KLIČEJO PO SICER NEREDKO KLIŠEJSKEM RAZPLETU, ANJA MUGERLI PODTIKA ELEMENTE NEGOTOVOSTI, NEPRIJETNOSTI, »NEDOMAČNOSTI«, A JIH NIKOLI NE HIPERBOLIZIRA.**

videla sliko pred sabo.« Trenutek ozaveščenja, morda celo nekakšnega globljega uvida, protagonistom razkrije drugo plat navideznega. V *Poletju* je razmerje med očetom in hčerko prignano do skrajnosti, s simbolno izgubo nedolžnosti, zaradi katere se pripovedovalkin pogled na očeta, zdaj predvsem moškega, spremeni, podobno kot capragrove blodnje spremenijo Petrov pogled na ženo Sanjo v zgodbi *Vsiljivka*, le da se tu pomiritev zgodi v zavestni zaslepljenosti. Kakor spozna junakinja *Kresniček*, je včasih lažje živeti v zanikanju resnice kot v soočenju z njo. Proces ozaveščenja bolečine drugega ni preprost. Vsak od protagonistov je v svoji bolečini tako zelo sam, da drugih preprosto ni sposoben videti. Dober primer tega sta zgodbi *Lipa* in *Mozaik*. Za junakinjo *Lipe* je nevarnost divjih svinj simbol vseh notranjih strahov, negotovosti, negacij, ki jih ne zna ali ne more deliti z možem, dokler molka končno ne preroga on. Podobno sestavljanje mozaika v istoimenski zgodbi predstavlja postopno zblizevanje po družinski tragediji odtujenih partnerjev. Na pripovedovalčevo vprašanje, »se zdaj počutiš spet celega, ko si položil zadnji delček«, mu sogovornik lakonično odgovori: »Za nekaj časa je pomagalo.« Sestaviti se je mogoče predvsem začasno, avtorica pušča zaključke praviloma odprte, in čeprav je simbolika obeh besedil nekoliko prozorna, sta zgodbi še kako preiščeni in zaokroženi, čeprav je po svoje pomenljivo, da je *Lipa* edini tekst v zbirki, v katerem je neimenljivo tako neposredno poimenovano in problematizirano. Nasploh se liki *Zelenega fotelja* z besedami ne znajdejo najbolje. Kot predmet med predmeti se poskušajo ponovno sestaviti skozi predmetno stvarnost in raje spregovorijo z mozaikom, zelenim foteljem, rokavicami, rdečo rutico pa tudi z lipo, kresničkami in mačkami. Neredko se izražajo tudi s telesom – curek, ki pada po porcelanu školjke in zarezhe v noč, prva menstruacija ali naraščajoča bolečina v prsih.

Ko so besede odveč, spregovorijo simboli, ki so včasih lahko kar preveč »očitni«, nikoli pa prepuščeni naključju ali površinsko vdeleni v pripoved. Preprosta, nevsiljiva ekspozicija zgodbe *Zelenega fotelja* lahko očara ali ostane neopažena, ker ni dovolj glasna niti (za zdaj) dovolj samo-svoja. Avtorici se nekoliko zatakne pri dialogih, odprti konci pa včasih prehitro zarezhejo v zgodbeno tkivo, da se pripoved včasih konča, ko se je šele razživela. Vsaj dve zgodbi – *Žepar* in že omenjeni *Nekdaj človek* – zamolčita preveč. Zato pa zbirka Anje Mugerli toliko bolj prepričljivo pripoveduje o prvinski bolečini v temah, kot so smrt otroka, pedofilija, incest, neplodnost, stres, staranje, strah pred osamljenostjo. Knjigo kot tako zaznamuje predvsem toplina, v katero avtorica zavija svoje junake. *Zeleni fotelj* je eden tistih dobrih, sicer ne tako redkih, a vseeno ne ravno pogostih prvencev z obrisi razvijajoče se avtorske poetike, ki obetajo zanimivo nadaljevanje. **ANA GERŠAK**



# Zibelka civilizacije

**O**d nekdanj verjamem, da literatura pridobi na vrednosti s svojo resničnostjo. Ne z golim uprizarjanjem čustev, temveč s tem, da poskuša iti v njihovo bistvo, razgrniti njihov mehanizem in nam jih servirati taka, kot so bila občutena. In kakor v literaturi, tako v resničnosti: kadar se pogovarjamo in si v pogovorih postajamo bližnji, nas drugega k drugemu lahko privede samo občutek, da tisto, kar si zaupamo, ni potvorjeno. Da v njem lahko prepoznamo nekaj, kar zadeva tudi nas same. In kakor v resničnosti, tako v poročanju o resničnosti: novinarstvo, pa naj bo reportažno ali zgolj novičarko, ima smisel samo takrat, kadar si prizadeva, da bi nečemu prišlo do dna. Da bi iz pripovedovanja, ki ga rado zanaša v konfabuliranje, še pogosteje pa v ponavljanje že izgotovljenih obrazcev, uspelo izluščiti nekaj, kar zdrži. Pa četudi zgolj na ravni doživljanja.

Zato me v dneh, ki so sledili in še sledijo terorističnim napadom v Parizu, poročanje in refleksija, ki sta se nalepila nanje, spravljata ob pamet. Zgostila sta se namreč okrog nečesa, kar je bilo tisočkrat utrjeno, kar znamo na pamet in kar je tako globoko vsajeno v vse nas, da pogosto sploh ne opazimo, da je tisto, kar v resnici je: laž. Laž, ki v majhnem merilu sliši na ime *mit o Parizu*, v velikem pa *mit o Evropi*.

**NAJBOLJ MUČEN PRI VSEM SKUPAJ JE NAMREČ OBUPAN POSKUS EVROPE, DA BI SE SKOZI LIK PARIZA KOT ŽRTVE PREDSTAVILA V SIJU SVOJE NEDOLŽNOSTI. DA BI SE TA ISTA EVROPA, KI STA JI BLAGINJO PRINESLA KOLONIALIZEM IN IZVOZ VSEGA TEMAČNEGA – OD VOJNE DO DELA – NA KONCE SVETA, KAMOR SONCE NIKDAR NE POSIJE, SAMOINTERPRETIRALA KOT ZADNJI BRANIK SVOBODE IN DOBROTE. KAR JE NAJMANJ SPREVRŽENO, PREDVSEM PA JE HUDO HUDO KRIVIČNO.**

Morda je začel Hollande s svojimi govori, morda se je tudi on oprl na zgodbo, ki je že bila izdelana in ponujena v ponavljanje, vsekakor pa smo imeli od dne napadov vsaj tisočkrat priložnost slišati, da ti napadi niso bili napadi na ljudi, temveč napadi na vrednote. Na življenjski slog, če hočete. Na francoskost kot temelj evropskosti. Na francoskost kot mladost in sproščenost, na sekularno odprtost in liberalistično svobodo, na dom miru in razsodnosti, ki smo si ga v svetu norosti mukoma izborili in ga bomo zdaj branili do bridkega konca.

Nekaj tega smo imeli priložnost v živo videti tudi na Slovenskem knjižnem sejmu, ki je letos gostil venček francoskih avtorjev: Brucknerja, Beigbederja in Rancierja. Beigbeder, tisti, ki smo ga vajeni poslušati predvsem o spolnosti in kokainu, je zdaj Nadini Štefančič v intervjuju za *Playboy* na primer zaupal, da je končno postal zaveden Francoz:

»Kup kretenov in luzerjev, norcev, ki pobijajo, nam je pokazalo vrednote. Nikoli si nisem mislil, da bom ponosen, da sem Francoz. Mislim sem, da mi je vseeno za svojo državo, svoj jezik, francosko zgodovino. Zdaj sem ponosen na vse to. Noro.«



KATJA PERAT

In res – noro. Ob smrti stotero nedolžnih ljudi se nekdo ni ovedel, da je človek, ovedel se je, da je Francoz. In da je njegovo življenje, ker ga je oplazila francoskost, vredno nekoliko več, kot so vredna življenja drugih. Nikoli namreč ni samo življenje, vedno je v isti sapi tudi metafora.

Pariz je v zadnjem mesecu naredil vse, da napada nanj ne bi razumeli kot napad na neko resničnost, temveč kot napad na idejo – na mesto, ki je več od mesta samega, na mesto, ki je simbol, kot da lahko na sočutje računa samo, če bo svetu še enkrat več dokazal, da resnično pomeni vse tisto, za kar se predstavlja po brošurah potovalnih agencij širom po svetu. Da je okus sveta, njegova moda in njegova pamet, mesto, ki zna rezonirati, zna pa se tudi zabavati, snifati kokain in nositi oprijete obleke brez modrčka, plesati dolgo v noč, dolgo spati, nato pa spet rezonirati, rezonirati in še enkrat rezonirati. Izdatno se je oprl na stereotip o samem sebi, na fantazmo o mestu, ki ga poganjata umetnost in ljubezen, kjer omikani ljudje cele dneve in noči posedajo po bifejih, malicajo *croissante* in razpravljajo o Sartru, kadar jih presvetli genij, pa po svojih skrbno urejenih meščanskih stanovanjih z visokimi stropi snemajo art filme o odnosih.

To je mučno zato, ker ne drži. Ker zmore za silo opisati resničnost določenega sloja, ostale Parižane, ki razkošja takšnega življenjskega sloga ne bodo nikdar deležni, pa pomesti pod preprogo kot neobstoječe ljudi. Pariz je, kot vsako velemesto, namreč predvsem ogromen in nepregleden pletež življenja, ki obsega precej več od svojega centra, svojih palač in muzejev. Je predmestni vonj po urinu in odpadkih, je revščina, ki vse, kar premore, potiska pred sabo v nakupovalnem vozičku, in je kriminal, ki ga revščina rojeva. In ja, je metafora za Evropo. Le da Evropa ni tisto, za kar bi se rada predstavila.

Najbolj mučen pri vsem skupaj je namreč obupan poskus Evrope, da bi se skozi lik Pariza kot žrtve predstavila v siju svoje nedolžnosti. Da bi se ta ista Evropa, ki sta ji blaginjo prinesla kolonializem in izvoz vsega temačnega – od vojne do dela – na konce sveta, kamor sonce nikdar ne posije, samointerpretirala kot zadnji branik svobode in dobrote. Kar je najmanj sprevrženo, predvsem pa je hudo hudo krivično.

Obupan poskus, ki se nadaljuje v zatemnitev in potlačitev svoje odgovornosti, pa ne samo zgodovinske, temveč tudi tiste čisto aktualne. Tisti, ki tako radi pripovedujejo o tem, kako bodo svobodno Evropo ščitili pred nazadnjaškimi muslimani, namreč z odločnostjo, ki je videti skoraj načrtna, pozabljajo na vzpon evropskega konservativizma, ki mu je vse več do tega, da bi vsem tistim, ki bodo prepoznani kot del napačnega spola, spolne usmerjenosti, sloja ali etnične-porekla, odrekel pravico do človečnosti. V razsvetljeni Evropi, ki je vraževerje in neumnost trajno pustila za seboj že stoletja nazaj, je kaj takega vendar nemogoče.

Preden pride do nesporazuma: še ne ohlajeni teroristični napadi v Parizu so bili tragedija velikega formata. In zlahka razumem, zakaj so nas (z mano vred) pretresli bolj, kot nas pretresa vsakodnevno poročanje o terorističnih napadih na Bližnjem vzhodu. Odvili so se namreč znotraj našega vidnega polja in vse prelahko smo se vživeli v predstavo petkovega večera, ko nič hudega sluteč izbiramo obleke, ki jih bomo nosili, klepetamo s prijatelji po telefonu in se dogovarjamo, kdaj točno gremo na koncert in ali bo tam morda nekdo, ki ga radi srečamo. A vse to, do zadnje podrobnosti, je tragično zato, ker dokazuje krhkost človeškega življenja in nas obvešča, kako zlahka vanj nepreklicno zareže smrt. In terorizem ni problematičen zato, ker je napad na vrednote, temveč zato, ker je napad na ljudi. ■

pogledi

naslednja številka izide  
13. januarja 2016

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

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