



RAVNOVESJE
NERAVNOVESJA

Akram Khan,
velikan
sodobnega plesa

DEFINIRATI SLIKO
Z NASLOVOM

Arjan Pregl, slikar,
ki je več kot samo to

IZSELJENEC, KAJ JE TEBE
TREBA BILO

Slovenija
in migracije

DRAMATIKA JE NAJTEŽJA
LITERARNA ZVRST

Renata Vidič,
predsednica žirije za
nagrado Slavka Gruma

BITI GENIJ
JE DANES KUL!

Znanost v filmskih
upodobitvah

MAKS FABIANI

Čas je na njegovi strani



De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ Tomo Križnar Božič na bregovih Modrega Nila
- ☞ Vatikan Vsi Frančiškovi reformatorji
- ☞ Zlatan Ibrahimović Tatuji, rumeni karton in boj proti lakoti
- ☞ Fotoreportaža iz Gaze Otroci in vojne travme
- ☞ Šola Džungla v razredu

Naročite se na revijo
s **25 % popustom.**

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



Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na www.trgovina.delo.si.

DELO DE FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

RAVNOVESJE NERAVNOVESJA

Akram Khan, britanski plesalec in koreograf bangladeškega porekla, je od svojih prvih samostojnih koreografij ljubljene kritike in občinstva. Pred prihodom v Ljubljano ga je pod drobnogled vzela **Mojca Kumerdej**.

8 DIALOGI

DEFINIRATI SLIKO Z NASLOVOM

Arjan Pregl je magister slikarstva, teoretik in praktik, ki likovne izdelke oplaja z besednim razumevanjem. Ne menja samo likovnih tehnik, ampak tudi žanre, kanale in medije, kakor da bi iskal skrite koticke, robne svetove, v katerih danes čakajo. Zakaj počne vse to, v pogovoru razloži **Žigi Valetiču**.



10 PROBLEMI

IZSELJENEC, KAJ JE TEBE TREBA BILO

Slovenija – točneje njene pokrajine, ki so v zgodovini sodile pod raznovrstne državne tvorbe – nikoli ni bila območje, kamor bi ljudje drli v iskanju dela. Malo zavoljo naravne konfiguracije terena, malo zavoljo vsakokratnih zgodovinskih okoliščin je bila prej tista, ki je dajala delavce tujini. Izseljenstvo, kot piše **Agata Tomazič**, je v teh krajih stalnica, zato tem bolj čudi, da se v današnjih časih bije plat zvona, da Slovenija doživlja beg možganov.

13 BESEDA

RENATA ŠRIBAR: Odstopljene ministrice dragocena oblačila, cesar pa gol

ZVON

14 ČAS JE NA NJEGOVI STRANI

Letos mineva 150 let od rojstva arhitekta Maksa Fabianija, po mnenju **Vesne Teržan** urbanista, ki je upošteval pokrajinske posebnosti, mojstra, ki se je poleg konstrukcijskih in estetskih zavedal tudi ekonomskih in psiholoških vidikov arhitekture.



NASLOVNICA

Dunajska stavba Portois & Fix, ki jo je leta 1898 zasnoval Maks Fabiani, zgrajena pa je bila 1909, je tako v tehnološkem kot oblikovnem smislu mojstrova najnaprednejša stavba.

Foto: Miran Kambič, vir: Maks Fabiani: Dunaj, Ljubljana, Trst (Cankarjeva založba, 2010)

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 6

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubaneč
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Tomaž Prpič,
T: 01/473 75 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@delo.si
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

16 IDEALNA KOMBINACIJA

Brata Win in Will Butler sta kreativna naveza skupine Arcade Fire. In ker je prvi v skupini najbolj enak med enakimi, si lahko, je prepričan **Miroslav Akrapovič**, drugi privoščiti tudi kreativne odvode. Kot je na primer pravkar izdani album *Policy*.



17 VEDNO AKTUALNA ZGODBA

George Orwell je bil prepričan levičar, demokratični socialist, v »isti sapi« pa tudi velik nasprotnik stalinizma. Kar je brezkompromisno nakazal v *Živalski farmi*, ki smo jo pri nas dočakali tudi v stripovski priredbi. Recenzira **Iztok Sitar**.

18 GLAVNA JE MULARIJA

Daleč so časi filmov in serij, v katerih skupino otrok, ki zaide v težave, rešijo odrasli. Če že, potem se zgodi ravno obratno, ugotavlja **Tina Bernik**.

19 VERJETNO JE DRAMATIKA NAJTEŽJA LITERARNA ZVRST

Med 27. marcem in 7. aprilom bo v Prešernovem gledališču v Kranju potekal že 45. teden slovenske drame. Prestižno priznanje festivala, nagrado Slavka Gruma, podeljuje žirija, ki ji predseduje Renata Vidič, tokrat v vlogi sogovornice **Andreja Jakliča**.

20 BITI GENIJ JE DANES KUL!

Večina filmskih upodobitev je družbeno vlogo znanosti znova problematizirala, jo marginalizirala. A nastop digitalne dobe, tako meni **Denis Valič**, je tudi v tem pogledu prinesel temeljit preobrat.

21 ČE JE FILM DOBER, POZABIŠ, DA GA GLEDAŠ V 3D

Kaj počne 3D v art kinu in zakaj moramo v 3D posnete filme nujno gledati v 3D, smo povprašali Koena Van Daela, programskega vodjo Kinodvora in velikega ljubitelja 3D. Kako se trenutno najljubša igračka Hollywooda znajde v rokah režiserjev s priostrenim avtorskim pogledom, pa v začetku aprila preverite sami. Še prej pa preberite, kaj je Koen povedal **Špeli Barlič**.

22 RAHLO ZALJUBLJENI TUJEC

Pleteni naslonjači so prva v slovenščino prevedena knjiga Dominika Tatarke. Prvi primerki so, tako zatrjuje recenzentka knjige **Tina Vrščaj**, vedno dobrodošli, zato jim ne gre preveč gledati v zobe.

23 KRITIKA

KNJIGA: Kovič, Zlobec, Menart, Pavček: Pesmi štirih (Matej Krajnc)

KINO: Ljubezni je popolni zločin (L'amour est un crime parfait), r. Jean-Marie in Arnaud Larrieu (Špela Barlič)

OPERA: Georges Bizet: Carmen (Stanislav Koblar)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Kako je človek postal samostojni podjetnik

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.

Raje kot mule ima serijske morilce

Marjane Satrapi



Islamska revolucija, v kateri je oblast prevzel ajatola Homeini, je tako krvavo obdobje iranske zgodovine, da se je o njem še najbolje poučiti iz stripa. Najbolje tako, da v roke vzameš *Perzepolis*, grafični roman v več delih izpod peresa Marjane Satrapi. Po sladko-grenki, a ves čas optimistični in duhoviti zgodbi njenega življenja, v katerega so se zare-zale vse nesmiselnosti verske diktature mul v Iranu, je bil posnet tudi animirani film z istim naslovom (režirala ga je Satrapijeva v sodelovanju z Vincentom Paronnaudom). Film je premiero doživel leta 2007 in takrat je bila Marjane Satrapi že dobro desetletje na varnem v Franciji. V svoji novi domovini – kar ne pomeni, da ni še vedno povezana s staro; leta 2009 je skupaj s še enim oporečnikom, režiserjem Mohsenom Makhmalbafom, podprla reformističnega predsedniškega kandidata Mousavija – je nato izdala še več stripov. Podoben uspeh kot *Perzepolis* je leta 2004 dosegel *Poulet aux Prunes* (Piščanec s slivami), in tudi po tem je pozneje posnela še film.

Zdaj pa se je Marjane Satrapi, ki je na teheranski univerzi študirala vizualne komunikacije, poskusila v režiranju filmov onkraj Atlantika. Njen najnovejši režiserski dosežek je na platna (francoskih) kinematografov prišel v sredini marca. Nosi naslov *The Voices* (Glasovi) in govori o shizofreniku z diagnozo, ki nekega dne pozabi vzeti zdravilo zoper svojo kronično bolezen. Kaj se zatem zgodi, ni težko ugotoviti, oziroma je mogoče sklepati že iz naslova intervjuja z Marjane Satrapi, objavljenega v francoskem tedniku *Les Inrockuptibles*: »Obožujem serijske morilce«. Francozi jo imajo, kakopak, za francosko umetnico z iranskimi koreninami.

Na uvodno vprašanje, kako to, da se je znašla v vlogi režiserke ameriške črne komedije, je Satrapijeva odgovorila v svojem značilnem slogu: »Zanimivo, kajne? No, imam nekega ameriškega agenta in ker ne premorem dovolj denarja, da bi mu nakazovala plačo celo leto, ga plačujem od projekta, ki mi ga ponudi. In zato zame najde kar veliko stvari, toliko, da lahko izbiram!« Nato je povedala, da je med drugim zavrnila režiranje filma *Zlohotnica* z Angelino Jolie v glavni vlogi in velikanskim proračunom 180 milijonov dolarjev. »Vem, da bi bil sijajna odskočna deska za mojo kariero, a me je scenarij čisto odvrnil. Nikakršne naklonjenosti ne čutim do teh zgodb, v katerih se bojujejo zmaji in princeze in nekakšne zle sile.« Potem pa ji je agent ponudil *Glasove* in takoj je bila za, kajti privlačila jo je ideja »delati film, ki je žanrski hibrid med komedijo in grozljivko«. In jasno, ni se mogla upreti liku serijskega morilca.

Glasovi so zgodba o Jerryju, skromnem in nevpadljivem delavcu v tovarni kopalnih kadi v malem ameriškem mestecu. Zaljubi se v Fiono, sodelavko, ki je zaposlena kot vodja oddelka za računovodstvo. In kar je morda najbolj presenetljivo, je, da je Fiona od obeh likov (pri čemer ne smemo pozabiti, da je Jerry vendarle serijski morilec) tista,

ki je bolj zlobna! »Jerry se ne zbudi vsako jutro z mislijo, da bo tej in tej ženski odrezal glavo. Ravno nasprotno, je zelo prijazen, ni kakšen perverznej. Močno se trudi, da bi živel navadno življenje, le da mu to ne uspeva najbolje ...« razlaga Satrapijeva, ki priznava, da jo tovrstne mejne osebnosti neskončno privlačijo. Čeprav so nekoliko motene, imajo svoj celovit in dosleden pogled na svet.

Umetnica je novinarku *Les Inrockuptibles* nadalje še zaupala, da se položaj režiserja v ZDA in v Franciji močno razlikuje. Medtem ko je človek z režisersko taktirko v Franciji skorajda nedotakljiv, se mora v ZDA nenehno potrjevati in argumentirati svoje zahteve. Kar navsezadnje ni slabo, saj si prisiljen ves čas prepriševati svoje odločitve, meni Satrapijeva. »V ZDA se moraš posvetovati s frizerjem, ki se mu zdi, da ta ali oni prizor nista primerna, pa z lastnikom studia, nasnifanim koke, in z mularijo, ki posluša glasbo skupine Drive in meni, da je sintesajzer najnovejši izum. A se je vendarle vse dobro izšlo, nihče me ni nikoli pretepel. Znam namreč biti zelo trmasta.«

Na vprašanje, kako da se ne loteva več risanja stripov z iransko tematiko (ali snemanja filmov po njih), ko pa so bili ti vendar veliko bolj uspešni kot vsi njeni poznejši izdelki, je bila Marjane Satrapi zelo odkrita. »Tega si preprosto ne želim več. To obdobje mojega ustvarjanja je končano. V risanju stripov sem zelo uživala, ampak zdaj se umetniško razvijam v filmskem formatu. Seveda so mi predlagali, da bi posnela drugi del *Perzepolisa*. In lahko bi zaslužila ogromno denarja s tem, toda čemu? To knjigo sem narisala in napisala, da bi pokazala, kaj se je dogajalo v določenem obdobju mojega življenja, da bi ljudi seznanila z dogajanjem v Iranu. Toda Iran sem zapustila leta 1994 in že šestnajst let je minilo, odkar sem bila nazadnje tam. Ničesar več ne morem povedati o tej državi, o kateri ne vem niti, kakšno je zdaj tam trenutno stanje. Gre za vprašanje verodostojnosti. Nočem biti kot tisti oporečniki, ki si dovoljujejo komentirati položaj v nekdanji domovini, v kateri se že trideset let niso pojavili. Takšne ljudi sem srečavala, ko sem se priselila v Francijo. Čisto iz sebe sem bila od njih.«

Niti atentat na uredništvo *Charlie Hebdo* ji ni dal dovolj navdiha, da bi še kaj novega narisala. »Spočetka sem bila preveč pretresena, da bi prišla za svinčnik. Sama sem prišla v Francijo prav zaradi svobode izražanja, ki je v tej državi zagotovljena, karikaturisti *Charlie Hebdo* pa so za to plačali s svojo glavo. Ob tem spoznanju sem obnemela. Poleg tega nisem preveč dobra v risanju časopisnih ilustracij, nekaj časa sem to počela za italijansko *Internazionale* ter ameriška *New York Times* in *New Yorker*. Ko danes vidim te svoje risbe, me postane kar sram. V časopisni ilustraciji je neka neposrednost, ki mi ne leži. Če bi se risanja za *Perzepolis* lotila takoj po tem, ko sem se izselila iz Irana, bi bilo v mojih risbah preveč grenkobe in žolča, tako besna sem bila tisti čas. Risanje ne sme biti dejanje iz sovraštva.« **A. T.**

Prvih 5 ...

KDO = MI2?

Ne, v Kinu Šiška tokrat ne bo šlo za koncert, pač pa za premierno predstavitev celovečernega glasbenega dokumentarnega filma o možeh, ki prihajajo iz majhnega mesteca Rogatec ob Sotli. O možeh, ki svojo medijsko podobo skrbno negujejo, se izogibajo rumenim medijem ter vse upe polagajo v tisto, kar najbolj počnejo – v glasbo. O možeh, s katerimi imajo zapisovalci že od začetka njihovega pojavljanja težave s tem, kako naj jih popredalčkajo, kam naj jih sploh postavijo, da bodo z njimi znali pravilno »rokovati«. Tudi o možeh, ki so v zadnjem obdobju prodali največ vinilnih izvodov svojega tudi sicer leta 2014 pri nas najbolj prodajane albuma, in ljudeh, katerih komade se feni naučijo na pamet, preden grejo na njihov koncert. Jasno jim je namreč, da gre za besede, ki imajo enako veliko težo kot njihova glasba, na katero lahko cel večer plešejo. No, tokrat ne gre za igranje »v živo«, temveč za dokumentarec, ki delo skupine Mi2 poskuša predstaviti še z drugih, ne zgolj glasbenih zornih kotov. 30. marca, 18.30 uri, v Katedrali.

PREGLED EKG

Čas med 25. in 29. marcem je tudi čas festivala *Pregled EKG*, ki bo potekal v CK Španski borci ter v Slovenski kinoteki. Gre za strnjen pregled delovanja edinega stalnega ansambla za sodobni ples pri nas, EnKnapGroup. Festival v zgoščenem terminu predstavlja tisto najboljšo, kar kolektiv lahko ponudi, gre pa za projekte, ki so kritičko preverjeni in potrjeni tako v doma kot tudi na številnih evropskih festivalih in prizoriščih.



Kaj bo na ogled: plesne predstave *Ottetto* (8 nihajev za njegovo visokost), *10 Min, 68'*; *Dramaturgija upora*, plesni performans *Sokoll*; gledališka plesna predstava *20th Century Fog – Megla stoletja*, glasbeno-plesna intervencija *S.K.I.N.-EKG* ter projekcija plesnega filma *Vašhava*. Še cene vstopnic: tista za vse dogodke je ovrednotena na 20 evrov, tista za posameznega 8, za tistega v Slovenski kinoteki pa boste morali odšteti 4 evre.

KOMEDIJA O KONCU SVETA

V petek, 27. marca, se v Kranju začne Teden slovenske drame, odpira pa ga premiera dela Evalda Flisarja, *Komedija o koncu sveta*. Gre za besedilo, za katero je avtor leta 2013 prejel Grumovo nagrado, ukvarja pa se z aktualnimi globalno-lokalnimi ekološkimi temami. Flisar je eden najbolj prevajanih ustvarjalcev pri nas, njegova dela so prevedena v kar triinideset jezikov, njegove drame pa redno uprizarjajo poklicna gledališča po vsem svetu. Farsa o farsii, znotraj katere je še ena farsa, kot v utemeljitvi za Grumovo nagrado zapiše strokovna žirija, bo režiral sicer filmski režiser Janez Burger. Gre za njegovo prvo gledališko režijo, pred tem je, kar se odra tiče, že podpisal pod realizacijo opere *Črne maske*. Igralska ekipa je del ansambla kranjskega gledališča, Aljoša Ternovšek,

Mi2



... prihodnjih 14 dni



Vesna Jevnikar, Peter Musevski ter Borut Veselko. Pozor: cena vstopnice je 5 evrov, za abonente 3 evre, rezervacij ni. Petnajst minut pred vsako predstavo bodo neprodane vstopnice razdeljene brezplačno.

JANEZ KNEZ, PREGLEDNA RAZSTAVA GRAFIKE

Razstava (otvoritev je bila 24. marca, na ogled pa je vse do 9. avgusta) bo prikazala vse umetnikove ustvarjalne poti in stranpoti ter njegovo ustvarjanje v grafiki in risbi, ki ga zaokrožujejo posamezne slike in plastike kot poudarki njegove vsestranske angažiranosti.

Janez Knez (1931–2011) je avtor, ki je po začetnih grafičnih ciklusih, posvečenih zasavskemu revirjem, od koder izhaja, v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja izpeljal lastno različico informela. Posvečal se je tudi različnim oblikam likovnega izražanja, predvsem oljnemu slikarstvu in grafiki. Ob umetnikovi 70-letnici pred štirinajstimi leti je bila v trboveljskem delavskem domu pripravljena prva retrospektiva, tej pa je naslednje leto sledila retrospektiva v ljubljanski Mestni galeriji.

KASSE MADY DIABATE

Legendarni pevec iz zahodnega dela afriške celine, vrhunska zasedba glasbenikov in godba, ki je v našem mestu ni mogoče slišati ravno vsak dan. Vsaj to se v petek, 27. marca, obeta v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma. Res je, Kasse Mady Diabate je preverjeno eden najboljših pevcev Zahodne Afrike. Prihaja iz mesta Kéla, ki velja za prestolnico griotov, profesionalnih umetnikov, ki si znanje, spretnost in talent predajajo iz roda v rod. In rod Diabatejev je (pre)poln glasbene zgodovine, saj sega vse tja do 13. stoletja. Zasedba, ki ga spremlja na turneji (z njo predstavlja svoj zadnji projekt Kiriké, ki je izšel lanskega oktobra), je zvezdniška – Ballaké Sissoko, kora; Lansine Kouyate, balafon; Badie Tounkara, ngoni. Koncert se začne ob 20.00 uri.



Omrežja v Sloveniji niso strici iz ozadja, ki nekje v neki tajni loži skvačkajo vse šahovske poteze za naprej. Mreženje parcialnih interesov na račun javnega dobra in preglednosti je v Sloveniji prej stanje duha.



Pravosodni minister
Goran Klemenčič
v Sobotni prilogi
(21. 3. 2015) o
omrežjih, ki poskušajo
obvladovati vlado.

Pogovoriti se moramo o Charlieju

Desetega marca je v atriju ZRC v okviru Forum za dialog med vero in kulturo potekal pogovorni večer z naslovom *Blasfemija in svoboda govora*. Nastopajoči so – skozi prizmo obširne javne diskusije po januarskem napadu na *Charlie Hebdo* – razpravljali o izzivih, ki jih predstavlja vse bolj nalezljiva heterogenost razumevanj blasfemije in njenega pomena v sodobnem sekularnem svetu.

Današnjemu Evropejcu zveni pojem blasfemija precej arhaično. Zahodna svoboda govora seveda še zdaleč ni brezmejna, sta pa ostra kritika in tudi zasmehovanje religioznih prepričanj ter simbolov že dolgo sprejeta kot običajna – in praviloma neproblematizirana – sestavna dela javnih polemik. Kontinuirane burne reakcije evropske islamske skupnosti na satirično upodabljanje njenih središčnih svetinj nas tako same po sebi – onkraj nasilnih tendenc ekstremističnih skupin – niso pretirano vznemirjale. Nanje smo gledali vzvišeno in pokroviteljsko, češ, se boste že navadili, če želite živeti tu.

Neopravičljivemu pariškemu masakru – noben masaker ni opravičljiv – je v zahodni javnosti sprva sledil defenzivno intoniran poziv k strnjenju vrst: vsi smo *Charlie Hebdo*, zavarujmo plemenite dosežke naše civilizacije pred barbari. Viralna akcija »Je suis Charlie« je imela svoj odmev tudi v Sloveniji: sprva v statusih in profilnih slikah na spletnih družbenih omrežjih, že naslednji dan sta se pod istim geslom zbrali skupini ljubljanskih in mariborskih novinarjev v znak solidarnosti s pobitimi kolegi.

Že nekaj dni po teh zborovanjih so bili pogledi na dogodek bistveno manj enotni. Tudi zato, ker se je širša javnost počasi seznanila z vsebino satiričnega tednika – ki ga pred usodnim dnevom niti Francozi niso množično prebirali – in se vse bolj zavedala, da ne gre ravno za triumf duhovitosti in bistrumnosti: *Charlie Hebdo* je primitiven, enodimenzionalen in šovinističen medij, ki svoje strani polni z neargumentiranimi žalitvami in ignorantskimi predsodki proti vsemu, kar rahlo odstopa od prevladujočih nazorov francoskega kulturnega *mainstreama*.

Znašli smo se torej v večplastni zagati: po eni strani želimo ohraniti, zavarovati in okrepiti temeljno zahodno svoboščino, po drugi strani pa je umorjene satirike nesmiselno razglašati za njene junaške mučenike, kajti njihovo delo priča predvsem o temnih plateg te svoboščine, o kompleksnih vidikih njene zlorabe, ki terjajo izčrpno refleksijo javnosti. Ob tem se je seveda marsikomu zastavilo vprašanje, ali je smiselno takšno debato začeti ob tej priložnosti: ali se s tem ne podeli določene legitimnosti nasilju? Ta pomislek je razumljiv, a obenem nezadosten: če se želimo resnično suvereno postaviti v bran zahodnemu razumevanju svobode govora, se moramo sprva nujno soočiti z nekaterimi njegovimi očitnimi aporijami, ki jih razkriva tudi primer *Charlie Hebdo* – sam po sebi, s posledičnim nasiljem ali brez njega.

Ženja Leiler, novinarka *Dela* in prva odgovorna urednica *Pogledov*, ki je pogovorni večer zasnovala in vodila, se je v svojih vprašanjih osredotočila na implikacije paradoksa, po katerem se v družbah, ki na prvo mesto postavljajo svobodo govora, sama institucija svobode govora pogosto vzpostavi kot ena od tistih nedotakljivih svetinj, ki se ji po robu ne sme postaviti niti – govor. Iz tega uvida je pogovor usmerila v prevpraševanje razmerja med religiozno in politično blasfemijo; kako lahko problematičnost religioznega svetoskrunstva razumemo v odnosu do skrunjenja političnih svetinj, torej instinktivnega upora posameznika proti nereflektiranim simbolom družbenih struktur, ki mu poskušajo vladati, upora, ki ga v zahodni demokratični tradiciji razumemo kot neodtujljivo pravico? In kako to razmerje razumeti v kontekstu tistih – manj ali bolj represivnih – političnih režimov, kjer je meja med religioznimi in političnimi hierarhijami skorajda nevidna?

Na ta vprašanja se je odzval dr. Bernard Nežmah, ki je opozoril, da blasfemija kot taka vselej predpo-

stavlja močno in zastrašujočo protireakcijo – brez takšne reakcije po njegovem mnenju sploh ne moremo govoriti o pravi blasfemiji. Religiozna blasfemija se torej v kontekstu samostojne Slovenije ni vzpostavila kot relevantna kategorija, ker se na poskuse tovrstne blasfemije nihče zares ne odzove na način, ki ga ti poskusi anticipirajo.

Drugače je bilo v preteklem režimu, kjer lahko govorimo o polnokrvnih – četudi izrazito »imanentno« navdahnjenih – protiblasfemičnih družbenih mehanizmi. Socialistična Jugoslavija je poznala zajeten nabor imen, dogodkov in simbolov, o katerih se ni smelo govoriti, ali pa se jim smelo izrekati le hvalospeve oz. graje; tisti, ki so si drznili prekratiči nenapisana pravila samocenzure, so lahko vnaprej pričakovali sankcije, ki pa so jih pogosto – kot se za blasfemijo spodobi – celo presenetile s svojo ostrino. Prav zaradi izkušnje tovrstne preteklosti – in obenem zaradi zavedanja tanke linije med sferama religije in politike – moramo biti po Nežmahovem mnenju sila skeptični do novih predlogov systemskega umikanja blasfemičnega govora iz javnega prostora.

Sogovornik dr. Ivan Štuhec je problematiziral politično legitimacijo religiozne blasfemije. Po njegovem mnenju je sicer vsakršna – tudi zasmehovalna – kritika religioznih voditeljev, kadar posameznik prepozna sporne politične dimenzije njihovega delovanja, legitimna in v skladu z demokratičnimi vrednotami. Štuhec pa kljub temu ne vidi, kako bi lahko na tej podlagi postalo opravičljivo grobo žaljenje religioznih prepričanj in simbolov, s katerimi se globoko istovetijo množice vernikov, ki s spornimi ravnanji svojih predstavnikov pogosto nimajo nikakršne povezave.

Pomisleku se je pridružil tudi Ahmed

Pašić, ki je občinstvu predstavil pogled slovenske islamske skupnosti na nedavne dogodke in širšo problematiko nasilja v imenu islama. V njegovem pričevanju je bilo mogoče začuti iskreno bolečino zaradi situacije, v katero je pahnjena islamska skupnost, ki je iz dneva v dan ožigosana kot vrhovna grožnja svetovnemu miru zaradi izjemno majhne skupine muslimanov, ki – v nasprotju s temeljnimi načeli glavnih islamskih tokov – pobijajo in uničujejo v imenu svoje vere. Pašić je ostro kritiziral prezentacijo islama v slovenskih medijih. Po njegovem mnenju bi morali uredniki časopisov in televizijskih oddaj poročanje o stranpotih radikalnega islamizma – zlasti v tem nevarnem obdobju, ko nestrpnost do muslimanov v nekaterih predelih Evrope že začenja spominjati na predvojni antisemitizem – pazljivo uravnotežiti s takšnimi poročili, ki bi javnost seznanjala o pozitivnih plateg večinske islamske kulture; o vsakodnevem življenju poldruga milijarde ljudi, ki jim njihova veroizpoved vsak dan pomaga pri tem, da so – kot pravi Pašić – boljši ljudje, boljše žene in možje, boljše delavke in delavci.

Ne nazadnje velja izpostaviti še zanimivo inverzijo naslovnega zoperstavljenja pojmov blasfemije in svobode govora, ki jo je v svojem uvodnem nagovoru razvil Milan Knež, predsednik Forum za dialog med vero in kulturo. Po njegovem je namreč ključen namen akta blasfemije – kot se kaže v fenomenih, ki so spodbudili debato – prav onemogočenje drugega in njegove pravice do govora; diskreditiranje njegovega enakovrednega izrekanja, prekinitve dialoga.

Blasfemija se torej v tem pogledu kaže kot eden od tistih obrazov govora, ki na prvi stopnji spodkopavajo ravno njegovo svobodo. **Matic Kocijančič**



Pred gostovanjem velikana sodobnega plesa v Ljubljani

RAVNOVESJE NERAVNOVESJA

Akram Khan, britanski plesalec in koreograf bangladeškega porekla, je od svojih prvih samostojnih koreografij ljubljenece kritike in občinstva.

MOJCA KUMERDEJ

Rdeča nit njegovega obsežnega opusa je identiteta migranta druge generacije, vendar ne kot zlitje bangladeške in britanske kulture, ne kot fuzija, pač pa konfuzija, zmeda, pri čemer izhaja iz lastnega telesnega izkustva dveh plesnih sistemov – tradicionalnega indijskega kathaka in sodobnega plesa.

Akram Khan se je pred štiridesetimi leti rodil v muslimanski bangladeški družini v Wimbledonu, kjer je njegov oče vodil bangladeško restavracijo. Prav v restavraciji, kjer je občasno pomagal očetu, se je v mladosti soočal z rasno nestrpnostjo mladih angleških moških in z britansko kulturo alkohola, ki ga med drugim tudi zato ne uživa. V ples je bil potopljen od ranega otroštva. Njegova mati je bila navdušena plesalka, a ji je njen oče, matematični genij, prepovedal nastopati, saj da to ni dostojno za njihovo družino. Mati je svoje sanje prenesla na Akrama, ki se je od tretjega leta učil bangladeških ljudskih plesov, od sedmega leta pa tradicionalni ples kathak pri znamenitemu mojstru Prapatu Pawarju, pri katerem je cenil »moško, a hkrati elegantno gibanje«.

DESET UR PLESA PO CEMENTNIH TLEH

Kathak je ena od osmih oblik indijskih klasičnih plesov. Medtem ko ostali temeljijo na hindujski teologiji in filozofiji, je glasbeno-plesna oblika kathak, s katero so severoindijski nomadski barda uprizarjali klasična indijska epa *Mahabharato* in *Ramajano*, prežeta tudi s perzijsko in muslimansko kulturo. Beseda *katha* izhaja iz sanskrite in pomeni zgodbo, kathak pa pripovedovalca, ki sočasno poje, igra in pleše z zvončki, nameščenimi okrog gležnjev, s čimer soustvarja ritem pripovedi. S hitrim gibanjem in gracioznimi gestami katkaši pripovedujejo zgodbe o indijskih božanstvih, sama ritmična struktura pa temelji na tri tisočletja stari indijski matematiki, iz katere izhaja kathakova plesna improvizacija v dialogu s tolkalci. Na zahodu je za indijske emigrante srednjega sloja učenje in izvajanje kathaka pomenilo ohranjanje indijske kulturne tradicije, za Khana pa tudi prvo gibalno izkušnjo, ki se je za vselej vpisala v njegovo telo. Včasih, pravi, je plesal tudi po deset ur na dan, in to na golih cementnih tleh v očetovi garaži. Včasih ga je bolečina privedla do joka, a ne tudi ustavila. Kathak kot pripovedovanje zgodb na matematično ritmizirani podlagi je bil tudi poriv za študij bengalščine in matematike. Khanov pomen ni zgolj v enostavnem povezovanju kathaka in sodobnega plesa ter drugih sodobnih umetniških zvrsti, ne nazadnje je to pred njim napravila plesalka in koreografinja Shobana Jeyasingh, pač pa je pri njem ključen edinstven avtorski pristop, s katerim sooča azijske tradicionalne in evropske sodobne plesne prvine.

USPELO MU JE SPOJITI NEZDRUŽLJIVO

Njegova naslednja pomembna izkušnja je bila vloga dečka v znameniti gledališki predstavi *Mahabharata* režiserja Petra Brooka, ki je zbral nastopajoče iz zahodnih in vzhodnih uprizoritvenih tradicij in kar je pozneje vplivalo na Kahnov dialog z izvajalci različnih kulturnih tradicij. Kahn, ki je od malega oboževal tudi

Michaela Jacksona, Freda Astaira, Charlieja Chaplina in Brucea Leeja, se je s sodobnim plesom in baletom srečal relativno pozno, šele pri dvajsetih, in sicer najprej na univerzi Montfort v Leicesteru, dve leti pozneje pa med študijem na Northern School of Contemporary Dance v Leedsu še s tehnikami cunnigham in graham ter s fizičnim gledališčem. Prelomno, »šokantno in hkrati fascinirano izkušnjo« je doživel ob ogledu VHS-posnetkov predstav *Dead Dreams of Monochrome Man* in *Strange Fish* skupine DV8 ter *Posvetitve pomladi* Pine Bausch.

Sredi devetdesetih let je vzbudil pozornost s kratkim solom *Loose in Fight*, za katerega je prejel denarno nagrado Jerwood Choreography in z njo postavil predstavo *Fix*, ki je pomenila tudi uvod v dolgoletno sodelovanje z britansko-indijskim skladateljem, glasbenikom in producentom Nitinom Sawhneyjem, avtorjem glasbe večine njegovih poznejših predstav. Nenavaden spoj sodobnih tehnik in kathaka je pritegnil izjemno pozornost publike in medijev, ki so Khana označili za enega najbolj nadarjenih ustvarjalcev najmlajše britanske plesne generacije. Toda spoj azijske plesne tradicije in zahodnega sodobnega plesa ni bil ne fluiden ne enostaven. Za postopno urejanje misli ob soočanju različnih gibalnih principov je hvaležen predvsem konceptualnemu plesnemu umetniku Jonathanu Burrowsu, s katerim je skozi dialog, tudi plesni dialog v *Duetu* (1999), odkril način, kako obe gibalni informaciji prevesti skozi svoje telo in pozneje skozi telesa svojih plesalcev.

TELO ODKRIVA NAMESTO UMA

V intervjujih poudarja, da ne želi, da se njegovo delo označuje kot fuzija indijskega in zahodnega plesa. Med študijem sodobnega plesa na univerzi je namreč njegovo telo izkusilo kaos in je samo začelo sprejemati gibalne odločitve. Kahn se je tedaj zavedel, kako zelo globoko je v njegovem telesu usidran kathak, ki je ob sočasnem treniranju sodobnega plesa postajal vse manj čist, kot so mu očitali njegovi indijski pedagogi. Namesto da bi poskušal oba principa intelektualni povezati, se je osredotočil na svoje somatske gibalne izvore med sodobnoplesnimi predelavami kathaka in njihove učinke ter začel odkrivati lastno gibanje, to izkušnjo pa je nato posredoval svojim plesalcem.

Za predstavo *Kaash* (2002) tako ni izbral plesalcev klasičnega indijskega plesa, ki po njegovem mnenju zelo težko predrejo pregrado in prestopijo v neznan teritorij, ampak je povabil sodobne plesalce, jih učil plesni material v stilu kathaka ter čakal, da doživijo, kar je doživel sam – popolno gibalno dezorientacijo. Šele zatem je začel razvijati gibalni material za eno svojih najboljših in najodmevnejših predstav *Kaash*, v kateri je nastopil kot eden od petih plesalcev in ki jo je lani, dvajset let po premieri, obnovil z novo ekipo plesalcev.

PRETEKLOST ENAKO POMEMBNA KOT PRIHODNOST

Redki koreografi javno izpostavljajo sodelovanje s svojim producentom, kot to počne Akram Khan. Leta 1999 sta s Farooqom Chaudhryjem, plesalcem, ki je tik pred tem zaključil plesno kariero in prejel diplomu kulturnega menedžerja, ustanovila plesno skupino Akram Khan Dance Company. Njune usmeritve so bile jasne: tvegati, misliti na veliko in upati si, raziskovati neznano, izogibati se kompromisom in z umetniško integriteto pripovedovati relevantne zgodbe. Farooq je njegov dialoški partner in podpornik njegovih vizij ter umetniških strategij, njegov svetovalec in hkrati prijatelj, prav v prijateljstvu, poudarja Akram, je srčika njunega izjemno uspešnega producentsko-umetniškega sodelovanja. Kljub hitri in obsežni produkciji skupine je zanju pomembnejše od hitrosti postavljanje trdnih temeljev. Ko zelo hitro potuješ, seveda gledaš naprej, a midva se medtem nenehno ozirava nazaj ter preverjava, ali za seboj puščava dovolj trdne temelje, pojasnjuje. Preteklost je za naju enako pomembna kot prihodnost, saj tako reflektirava najino umetniško vizijo, ki je od samega začetka raziskovanje tradicije in sodobnosti skozi prezentno telo.

Po petnajstletnem delovanju je skupina Akram Khan Dance Company ena najbolj inovativnih plesnih skupin na svetu, Khan pa je dobitnik mnogih prestižnih nagrad, med drugim nagrade Laurencea Oliviera in Bessie Award, in častnih doktoratov na univerzah Roehampton in De Montfort. Program skupine obsega od kathaka do sodobnoplesnih solov in skupinskih predstav, njegov poseben del predstavljajo dueti, ki jih postavlja z avtorsko močnimi umetniki in umeticami, obenem sodeluje z ustvarjalci zunaj uprizoritvenih umetnosti in se občasno poda v popularno kulturo; leta 2006 je postavil koreografijo za turnejo avstralske pevke Kylie Minogue, leta 2012 pa je koreografiral del otvoritve londonskih olimpijskih iger.

ZGODBA KOT DEL NOTRANJEGA USTVARJALNEGA PROCESA

Leta 2002 je uprizoril svojo prvo celovečerno, že omenjeno predstavo *Kaash*, za katero je glasbo prispeval Nitin Sawhney, scenografijo pa izjemen in prav tako kulturno razcepljen britanski umetnik indijskega porekla, Anish Kapoor. V tridelni predstavi *Kaash*, ki v hindujskem jeziku pomeni *Kaj če*, se je lotil kozmičnega nasilja boga Šive, njegove meditativne narave in neskončnega cikla kreacije in destrukcije, ki ga je Šiva zagnal, pri čemer je gibalno in zvočno soočil indijsko tradicijo in evropsko sodobnost. V naslednjih letih je dvakrat sodeloval s Hanifom Kureishijem, velikim Kahnovim občudovalcem, ki je napisal besedilo za njegovo drugo celovečerno delo *Ma* (2004), ki se navezuje na azijsko mitološko izročilo. Kureishi je v enem od intervjujev komentiral, da plesalci in pisatelji različno razumevajo zgodbo. Khan, pravi Kureishi, je naiven, podobno kot so v razumevanju zgodbe naivni plesalci. Kajti ko plesalci govorijo o naraciji, gre za njihovo notranjo zgodbo, ki nikakor ni ista, kot jo nato doživijo gledalci. Za plesalce in koreografe je zgodba predvsem del njihovega notranjega ustvarjalnega procesa.

V letih od 2005 do 2008 je postavil trilogijo duetov z vrhunski umetniki. V *Zero Degrees*, ki je tako kot večina Khanovih v Veliki Britaniji uprizorjenih predstav premiero doživela v londonskem Sadler's Wells Theatre, je sodeloval s Sidijem Larbijem Cherkaouijem, plesalcem maroško-flamskih korenin, avtor edinih dveh scenskih elementov (dveh moških skulptur) pa je bil Turnerjev nagradjenec, kipar Anthony Gormley. *Duet*, ki skozi odnos plesalcev s skulpturama mestoma učinkuje kot kvartet, je formalna in narativna raziskava politike mejnih prostorov in identitetne razseljenosti. Toda v *Zero Degrees* ne gre le za izpraševanje politične identitete, njene razpršenosti in njene morebitne odsotnosti, ampak tudi za prehod med življenjem in smrtjo. *Duet Zero Degrees* ne prinaša pomiritve, ampak pomeni slavljenje loma in razpoke, skozi katera Kahn uprizarja nekonsistenten in fragmentaren subjekt.

SODELOVANJE S »SVETO POŠASTJO«

Leta 2006 je postavil duet *Sacred Monsters* s Sylvie Guillem, eno najbriljantnejših balerin svoje generacije, prvakinjo baletnega ansambla pariške opere in pozneje londonskega Kraljevega baleta, ki je po končani baletni



Akram Khan



Vertical Road (2010)



Sacred Monsters (2006)

na izrazito »naraven način«. V koreografiji, ki jo odpleše s korejskima soplesalcema, uporabi koncept kotov – kotov teles, kotov gibanja, kotov v prostoru in, kar je zanj najpomembnejše, kotov in robov človeških zgodb. Predstava *Confluence* (2010) je nekakšna zaustavitev in razmislek dveh dolgoletnih sodelavcev – Akrama Khana in skladatelja Nitina Sawhneyja, raziskava razdalj in bližin dveh močnih avtonomnih umetniških svetov. K predstavi *Vertical Road* (2010), v kateri se loteva naravnih zakonov, ritualov in posledic človeških dejanj, povabi zelo posebne in raznolike izvajalce iz Azije, Evrope in Bližnjega vzhoda. V izjemnem solu *Desh* (2011), ki v bengalščini pomeni domovino oziroma dom, se ponovno vrne k svojim bangladeškim koreninam. V celovečernem solu, ki po mnenju mnogih pomeni Khanovo najbolj osebno delo, poveže pripovedi o deželi, narodu in posamezniku, ki poskuša najti ravnovesje v neuravnoteženem svetu. Posameznika skozi ritem dela in različnih vsakodnevnih opravil zoperstavi naravnim silam, *Desh* pa je hvalnica prožnosti človeškega duha, človekovemu soočanju z naravnimi silami, zmožnosti njegove transformacije in preživetja.

Po zelo osebnem solu lani ponovno postavi duet, tokrat duet *Torobaka* z znamenitim andaluzijskim plesalcem flamenka, Israelom Galvanom, v katerem plesalca skozi dve sveti živali, bika (toro) in kravo (vaca), povežeta dve kulturni tradiciji – indijski kathak in španski flamenko, ki se je razvil iz kathaka; slednjega so pred stoletji prek arabskega sveta v Andaluzijo prinesli Romi.

SVET DUHOVNE DIASPORE

V predstavi *iTMOi* z enajstimi plesalci, ki bo konec tega meseca gostovala v Cankarjevem domu, se Khan loteva kompozicijske metode Igorja Stravinskega, s kakršno je preobrazil klasični glasbeni svet. Stravinski je namreč bolj kot emocijo uporabljal vzorčenje, izhajajoče iz ideje ženske žrtve v *Posvetitvi pomladi*, ki se izpleše do smrti. Glasba Stravinskega je tako izhodišče, ki so se ga lotili trije skladatelji, poleg

Sawhneyja še Jocelyn Pook, avtorica glasbe znamenitega rituala na gradu v Kubrickovem filmu *Široko razprte oči*, in Ben Frost, prav tako pisec filmske glasbe.

Svet Akrama Khana je duhovna diaspora, sam pojasnjuje, da klasično in tradicionalno v njem teži k duhovnemu, sodobno pa k znanosti, destrukciji in ločevanju. Čeprav je ta razpoka ključna vsebina njegovega opusa, pa v življenju med

KHAN, PRAVI HANIF KUREISHI, JE NAIVEN, PODOBNO KOT SO V RAZUMEVANJU ZGODBE NAIVNI PLESALCI. KAJTI KO PLESALCI GOVORILJO O NARACIJI, GRE ZA NJIHOVO NOTRANJO ZGODBO, KI NIKAKOR NI ISTA, KOT JO NATO DOŽIVILJO GLEDALCI. ZA PLESALCE IN KOREOGRAFE JE ZGODBA PREDVSEM DEL NJIHOVEGA NOTRANJEGA USTVARJALNEGA PROCESA.

tradicijo in sodobnostjo najdeva ravnovesje. Eno vodilnih imen svetovnega sodobnega plesa še vedno spoštuje tradicionalne bangladeške vrednote. Z ženo Shanell Winlock, južnoafriško plesalko in članico njegove skupine, živi v Wimbledonu v sosednji ulici, kjer živijo njegovi starši, o katerih vselej govori s hvaležnostjo in ljubeznijo. »Konservativen sem,« pravi v enem od intervjujev, »ko bodo onemogli, bom zanje skrbel, nisem kot sodobne britanske mlade generacije, ki svoje starše prepustijo oskrbi domov za ostarele.« ■

kariere prestopila v sodobni ples in danes, pri petdesetih letih, sodeluje s Saddler's Wells Theatre. Izraz »sveta pošast« je nastal v Franciji v 19. stoletju. Z njim so označevali zvezde največjega formata, kot je bila tedaj Sarah Bernhardt, kar pomeni začetek sodobnega zvezdnitva, v katerem imajo ikone umetnosti in športa status božanstev. A tudi počlovečena božanstva so ranljiva, kajti ko dosežeš raven, kot sta jo dosegla Sylvie in Akram, si ujetnik perfekcije in si niti slučajno ne smeš dopustiti napak in spodletelosti, ki pa se, hočeš nočeš, vendarle pripetijo. In kar vrhunskemu umetniku vzbuja tesnobo in strah. Ali kot ob predstavi pove Sylvie Guillem: »Prostor, v katerem plešem, je ne oziraje se na plesni slog in izraz zame vselej svet in kot tak obenem monstrozen.«

Dve leti zatem je postavil duet *In-i* z igralko Juliette Binoche, med drugim oskarjevko za vlogo Hane v *Angleškem pacientu*, ki se je prvič v življenju postavila v vlogo plesalke, kjer pa ni bil toliko poudarek na plesu, ampak na gibanju kot mediju prevajanja čustvenega besednjaka: zadreg in strahu pred tujim in drugim, tesnobe pred zavrnitvijo in, ne nazadnje, strahu pred tveganjem. Prostor, v katerem plešeta, postane tretji element kot teritorij za premerjanje njune bližine in oddaljenosti, kjer padajo oziroma se trdovratno ohranjajo nepremostljivi zidovi.

KOTI IN ROBOVI ČLOVEŠKIH ZGODB

V predstavi *Variations for Vibes, Strings & Piano* (2006) Khan uporabi glasbo Steva Reicha, s čigar glasbo se čuti še posebej povezanega, saj plesnega ustvarjalca nagovarja



iTMOi (2013)



Arjan Pregl, slikar

DEFINIRATI SLIKO Z NASLOVOM

ŽIGA VALETIČ

Arjan Pregl je magister slikarstva, teoretik in praktik, ki likovne izdelke oplaja z besednim razumevanjem. Odprt in pripravljen na refleksijo lastnega dela je ustvarjalec, ki se od družbe ne umika, zato se tudi njegova dela prilagajajo vedno novim potrebam po refleksiji človeštva ter domačega družbenopolitičnega vzdušja. Ne menja samo likovnih tehnik, ampak tudi žanre, kanale in medije, kakor da bi iskal skrite kotičke, robne svetove, v katerih danes čakajo (oziroma se skrivajo) potencialni odjemalci slikarstva. Likovno igranje z besedami pa tudi raba humorja sta odraz digitalne dobe ali (do neke mere) celo družinskega nasledstva v mladinskem leposlovju, toda Pregl ohranja stik s primarno likovno realnostjo, ki v mejni totalnosti prevprašuje tudi sama sebe, svojo sodobno funkcijo in robove. Komunicira tako z naključnimi mimoidočimi kot s povabljenimi; z uporabniki in z opazovalci; z bralci in s tistimi, malo manj premišljenimi; z uporabniki interneta ter sprehajalci po galerijah; z otroki in odraslimi; s politično živimi in humanistično mrtvimi ...

Glede na pestrost vašega likovnega ustvarjanja, v katerem najdemo različne sloge, tehnične pristope, konceptualizacije in intimen odnos z jezikom, vas je pravzaprav težko spraviti v predalček. Ali s svojimi preskakovanji bežite pred sabo ali lovite lastni rep?

Ne razmišljam v smislu, zdaj bom zanalašč drugače delal kot prej, je pa res, da se lahko naveličam delati isto stvar dolgo časa. Nekateri slikarji lahko dvajset let delajo isto, mene pa začne zanimati še kaj drugega. Dostikrat je tako, da je navzven videti, kot da gre za nekaj povsem različnega, kot da bi delalo več avtorjev, ampak če pogledam nazaj, lahko najdem rdečo nit: zanimanje za zgodovino slikarstva in po drugi strani to, da s slikarstvom naslavljam aktualne družbene probleme in vprašanja. To dvojje sta neka temelja.

Izražate se v zelo različnih medijih, od galerij do interneta pa vsega, kar je vmes. Kako tematika, ki vas zanima v določenem obdobju, narekuje izbiro sloga, tehnike in medija?

To je ključno vprašanje, ker medij, v katerem nekaj narediš, in način, kako to narediš, postane del vsebine. Že z izbiro pravega načina si naredil veliko. Zelo mi je všeč, kadar se to pokrje, in je celo nujno. Leta 2006 sem naredil razstavo *SpLoščena Slovenija* ...

... »sproščena« ...

Ja, takrat se je veliko govorilo o tem, meni pa se je tisti čas zdel vse prej kot sproščen. Pri projektu sem že z naslovom nakazal, za kaj gre. Da se bom družbenega stanja »sproščeno-sti« lotil z likovnimi sredstvi, s ploskvijo, s sploščenostjo. Na primer: naslikal sem štiri monokromne slike, ki se nanašajo na cerkev na Urhu. Ta je bila spomeniško zaščitena, posebno fasada, ki je nosila sledi nabojev iz leta 1945, ko so partizani napadli tamkajšnjo domobransko postojanko. Pričala je o neposrednem sodelovanju cerkve in Črne roke. Leta 2006 pa so v soglasju s kulturnim ministrstvom objekt prenovili – vključno s fasado. Meni se je to zdel odličan pokazatelj, kako se lahko zgodovino povsem retušira, dobesedno zabriše sledi. Vzel sem torej ta detajl in v štirih slikah naslikal ploskev te nove rumenkaste fasade, naslov pa je bil tisti, ki je opazovalca spomnil na celotni kontekst (*Enobarvna slovenska abstrakcija – Urh 2006*).

Pri slikarskem delu mi je pomembno to, da neko družbeno vsebino upodobim, kadar mi tudi nekaj pripelje nazaj v slikarstvo. Da ne naredim slike samo zato, da bom sporočil določeno vsebino, na primer ta politik je slab ali ta politik je dober. Povsem brez zveze bi bilo delati takšna enodimenzionalna likovna dela. Zanimiva se mi je zdela ravno ta nova interpretacija monokromatske slike. Po navadi tudi za abstraktnim slikarstvom obstaja neka ideologija, medtem ko sem se



tukaj tega lotil zelo konkretno. Malo ironično, hkrati pa sem v navidezno abstraktno, zunajčasovno sliko vpeljal slovensko lokalno zgodovino.

Ob vaših delih dobim vtis, da gre za nekakšno nadaljevanje avantgardizma, ki je bil vedno družbeno angažiran, toda pri vas me preseneči več barv. Tudi konstruktivizma je nekaj, ampak ne gre za klasične črno-rdeče izdelke, ki bi bili temačni in do neke mere grozeči. Vaše slike so subverzivne na svetlejši način, če lahko tako rečem.

Definitivno imam veliko afiniteto do izrazne moči barv, se pa trudim, da stvari ne temeljijo samo na tem. Ni moje vodilo, da bi morala biti kompozicija lepa, barve pa skladne. Samo če to uspeh pripeljati zraven skozi vsebino, lahko tudi uživam v tem. Eden od ciklov se je imenoval *Narava* (2004). Iz grafičnih programov, Photoshopa in drugih, sem vzel znake, ki predstavljajo naravo: liste, metulje in podobno. Namesto da bi slikal pokrajino, da bi torej gledal skozi okno in upodabljal drevesa in resnične živali, sem vzel digitalne znake in jih ročno slikal na platno. Pri tem sem uporabljal jasne in čiste barve, ki sem jih določil že prej na računalniku: vijolična, roza, oranžna itn. Tam je bila torej živost in barvitost vsebinsko utemeljena v tem, da sem ustvarjal neko drugotno naravo, ki je izpeljana že skozi človekov poseg, skozi digitalizacijo na eni in povsem konkretno skozi mešanje letnih časov na drugi strani.

Ali veliko uporabljate digitalna orodja? Vaše slike in cikli pogosto delujejo ... ne bom rekel mediagenično, mogoče celo spletogenično ...

Velikokrat se navežem na neko podobo, ki jo vzamem in predrugičim, ali pa na neki koncept, ki ga aktualiziram. Stvari lahko dobim tudi na spletu, seveda. V okviru *SpLoščene Slovenije* sem naredil nekaj plakatov z naslovom *Predlog za logotip Slovenije*. Po časopisju in na internetu sem brskal za absolutno šovinističnimi, rasističnimi, ksenofobnimi izjavami z vrha slovenske politike – od podpredsednika parlamenta do vodij raznih strank. Na primer tista, da je treba »izbrisane povabiti na ples s puškomitraljezom« ...

Jelinčič ...

Ja, ali pa Rupar, ki bi ženske poslal na »zakonski pregled mednožja«, ali Cukjati, da bi bilo »homoseksualce treba zdraviti« ... Te izjave sem sestavil v obliko srca, zraven pa pripisal »Slovenija«, z izpostavljen besedo »LOVE«. V drugem primeru sem iz teh stavkov naredil svetilnik, ker je bila v zraku sintagma, da bo Slovenija postala svetilnik Evrope. V okviru grafičnega bienala so bili plakati nalepljeni po mestu, zaradi upodobljenih izjav pa sem dobil celo nekaj mailov, češ, kaj mi je, ali sem čisto nor, da pišem take stvari. In sem jim moral pojasniti, da so to besede najvišjih predstavnikov slovenske oblasti.

S svojim blogom ste bili dejavni na internetu in zdaj na Facebooku, ki nam je skupaj s Twitterjem prinesel zlato dobo amaterske aforistike. Stalno objavljamo neke domislice, spoznanja, besedne igre. Tudi vaše objave so domišljene, jezikovno ste sila spretni in ta ljubezen med besedo/jezikom in sliko/podobo je pri vašem delu nenehno prisotna. Je na to vplivala tudi vaša družina, oba starša se namreč ukvarjata s knjigami, zgodbami in jezikom?

Ne bi mogel reči, da je to ravno zato, ker oče in mama pišeta, definitivno pa sem bil v okolju, kjer sem zrasel, obkrožen s knjigami in likovno umetnostjo. Mama je po izobrazbi umetnostna zgodovinarica, oče je v tistem času in tudi pozneje kot založnik delal likovne monografije, tako da sem odraščal v okolju, v katerem sta živeli tako beseda kot slika. Posredni vpliv na eno in drugo pa je verjetno obstajal ... Ko se je pred kakšnimi desetimi leti začelo razvijati blogerstvo, sem se čudil, da so ljudje pisali neke povsem brezvezne, vsakdanje stvari. Na primer, šel sem v šolo, srečal tega in tega, in rekel je to in to ... Takrat sem tudi jaz odprl blog, hotel sem pretiravati pri teh stvareh: »Vstal sem, natočil sem si kozarec vode in ga spil.« Blog je postal dokaj popularen. To je pozneje prešlo na Facebook, od takrat dalje skoraj vsak dan zapišem kakšno idejo.

Vaši zapisi znajo biti sila komični, je to novodobna aforistika?



Intervencija od zgoraj (toasti), 2010/2011, praskanje z ožganega toasta, (vsaka) cca. 12 cm x 12 cm

Neka aktualna družbenopolitična vprašanja sem res začel formulirati tudi v takšnem kontekstu. Prej so me mogoče težila kakšna vprašanja, ki sem jih hotel bolj na silo spraviti skozi slikarstvo, zdaj pa, če želim izraziti neko stvar, jo zapišem, za slike pa prihranim druga vprašanja. Že od začetka mi je bilo pomembno, da sem slike definiral tudi z naslovi. Uporabljal sem besedne igre ali pa sem nakazal kontekst, v katerem je slika. V času modernizma je bilo tri četrta slik brez naslova, kar naj bi pomenilo, da gre za »čisto« slikarstvo, čeprav slikarstvo nikoli ni povsem »čisto«. Nikoli ni odrezano od sveta, ker tudi če se odreže od sveta, je to neki *statement* o svetu.

Je vaše delo povezano tudi s popartom? Tam so stvari sicer temeljile na grafičnih reprodukcijah, medtem ko vi bolj ohranjate klasično slikarsko držo ...

Popart mi je blizu na dva načina. Ponekod se navezujem na ploskovite in barvite podobe, na podobe, ki so včasih izčiščene že skoraj do znaka. Poleg tega je popart jemal že izdelane podobe in jih uporabil na novo. Tudi to uporabljam precej pogosto.

Pri vaših popečencih, na katerih so bile zapečene podobe Lenina, Stalina, Che Guevare, Tita, Marxa, srpa in kladi, sem pomislil na to, da popečenec – ne glede na to, kako užitna je ideja revolucije – najprej pojémo, potem pa za njim kmalu potegnemo vodo.

Na Floridi vsake toliko časa kakšna gospa najde Jezusovo podobo na popečencu in to postane velika senzacija. Ni čisto jasno, ali v teh delih komuniste hvalim ali jih ironiziram, čeprav ni šlo samo za komunistične voditelje, ampak tudi za pop simbole. V širšem ciklu sem imel še Paris Hilton in druge sodobne ikone. Verjetno se Che Guevara obrača v grobu, ko iz njegove podobe delajo *merchandise*.

Z ilustracijami ste opremili kar nekaj knjig, ena od zadnjih je poezija za otroke *Modro ne bo*, ki sta jo ustvarila s Tomažem Šalamunom. Študenti na Akademiji za likovno umetnost velikokrat poustvarjajo poezijo, zlasti Kosovelovo, vendar se vsaj po videnih izdelkih zdi, da izhajajo iz značilnih črno-rdečih barvnih akordov. Pri tej knjigi gre tudi za neke vrste slikarski konstruktivizem, vendar s široko uporabo palete. Lahko v današnjih pluralističnih časih vse barve razumemo kot politične?

Bruce Nauman je nekje dejal, da je vsaka nova stvar, ki jo narediš v umetnosti, politično dejanje, ker v obstoječi red stvari vnese nekaj novega ... Sodelovanje s Šalamunom je bilo zelo zanimivo. Vprašal sem ga, ali bi bil pripravljen sodelovati, in bil je za stvar, česar sem se zelo razveselil. Ampak ideja je bila, da najprej naredim podobe, on pa je na podlagi tega napisal pesmi. Običajno je postopek obraten. So pa njegove druge pesmi, ki sem jih bral v preteklosti, že v osnovi vplivale moje delo. Če bi se, na primer, dogovoril za tak projekt z Danetom Zajcem, mu ne bi dal enakih ilustracij. Tukaj sem si ravno zaradi Šalamuna izbral široko paleto materialov in postopkov, nisem se hotel omejevati.

Tako kot je tudi on poosebljenje svobode v pesništvu? In poosebljenje besednih iger, ki so tudi vam blizu ...

Najprej sem imel idejo, da bi naredila slikanico v slogu mojnih *Nedeljskih akvarelov*, da bi torej jaz postavil svoje likovne spomenike, on pa bi si izmišljal besede zanje. Listal je po mojem bloku in na glas bral (*Od tukaj vidim lepilo, Ne poslušam izjemno bogatih sedimentnih rud, Obvez je ogleden ...*). Potem je rekel, da je to zelo dobro in da se noče vmešavati, naj s tem raje nadaljujem sam ... No, glede svobode: pri slikanici *Modro ne bo* sem za svoje orodje vzel stvari, ki jih lahko najdemo med navadnimi šolskimi potrebščinami ali v pisarnah. Delal sem s kemičnimi svinčniki, flomastri, pisali za podčrtovanje, z nalepkami, z edigsom, pa tudi s tiskalnikom. Neke stvari sem natisnil, potem sem risal čez, vse skupaj poskeniral, ponovno radiral ... V knjigi niso vse stvari poštirane. Na nekaterih straneh ne veš, ali je bilo nekaj natisnjeno ali je nekdo čečkal po listih. Ko sem Šalamunu poslal podobe, sem čez deset dni že dobil njegove pesmi. Rekel mi je celo, da lahko jih prelomim, jih dam na pol, brišem, spreminjam. Jaz sem se mu zahvalil, ampak mi ni prišlo niti na misel, da bi karkoli spreminjal. Sem pa črke potem postavil v podobe, jih barval in tako naredil končno obliko knjige. No, zdaj podoben projekt začemam s pesnikom Milanom Deklevo.

Potem je tukaj cikel 299 kosmatih. Gre za risbe najrazličnejših ljudi, ikon in podob, ki jih, če prav razumem, prodajate po trideset evrov, potem pa vsaki narišete novo podobo, ki jo predlaga kupec. Sem prav razumel?

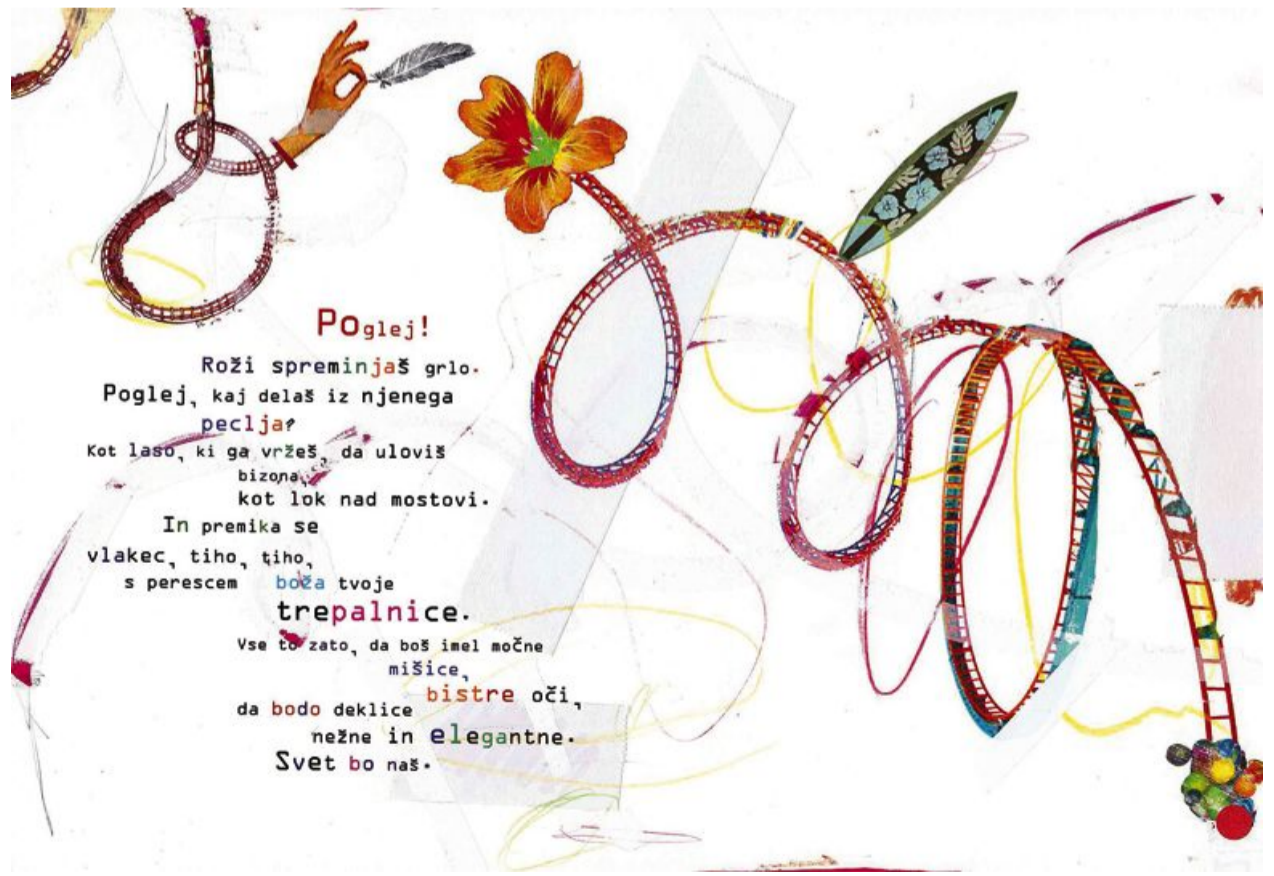
V prvi fazi je bila ideja v tem, da sem neko frazo, v tem primeru »tristo kosmatih«, prevedel v podobo. Naredil sem eno manj kot tristo risb in vse imajo nekaj kosmatega. Tukaj sem hotel pokazati, da je vsak prevod drugačen od izvornika, da »tristo kosmatih« v besedi pomeni nekaj drugega kot »tristo kosmatih« v sliki. Trenutno mi je ostalo okrog devetdeset risb, ključni trenutek pa je to, da ob vsaki prodani risbi dobim predlog za nov motiv, ki ga moram narisati. Na začetku sem torej imel 299 motivov, ki sem jih izbral sam, in je bil to avtorsko ekskluziven projekt, na koncu pa bo ven prišlo 299 risb, ki jih bom sicer narisal jaz, ampak izbor ne bo več moj. Gre torej za ljudsko frazo, ki jo bom sam prenesel v likovno obliko, a to bo na koncu spet ljudski projekt, ker bo izbor prišel od ljudi. Jaz sem le »izvedbenik«, rokodelc.

Te risbe so narejene s kemičnim svinčnikom, kar poznamo kot specifično likovno smer ...

Angleški jezik pozna besedo, ki to dobro opisuje: *doodles*. Imaš kuli in z njim nekaj čečkaš, ko se pogovarjaš po telefonu ali ko si na sestanku. Vsak ima doma v kakšnem žepu ali zvezku takšno podobo in tudi to je po svoje ljudsko. Pa še to, risbe v tej seriji so ravno zaradi kemičnega svinčnika kosmate in bi bile take, tudi če bi risal kaj gladkega ...

Mimogrede, kar se tiče »ljudskosti«: v zadnjih letih se je na internetu pojavil trend izdelovanja t. i. memov (*meme*). Meni so strašansko všeč. Kakšni so sicer povsem butasti, drugi pa so jasni, velikokrat zelo duhoviti protest. Ko je pred kakšnim mesecem turški predsednik Erdogan povabil na obisk palestinskega kolega, sta se na primer slikala ob stopnišču, na katerem so bili nanizani vojščaki v uniformah iz turške zgodovine. Anonimni uporabniki interneta so fotografijo takoj uporabili in na mesto vojščakov postavljali figure iz *Vojne zvezd*, *Gospodarja prstanov*, risanih filmov ... S tem so natančno prikazali vsebino takšnih vojaških postrojev: podobe, ki naj bi izražale moč in nacionalno zgodovino bolj ali manj totalitarnih voditeljev, so dejansko neka smešna maškarada.

Dnevniški listi 120 dni Arjana Pregla so me spomnili na tortne diagrame iz računalniškega programa Excel, naredili pa ste jih z modelirno maso, z gnetljivo snovjo, ki jo dobimo v hobi trgovinah za »ustvarjalce«. Pri tem projektu ste precej dolgočasno, torej statistično, spremljali svoj vsakdanjik. Ste zadovoljni z rezultatom?



Ilustracija iz slikanice *Modro ne bo* avtorja Tomaža Šalamuna

To se malo navezuje tudi na vsakdanje stvari, o katerih so ljudje pisali na blogih, le da sem se stvari lotil na sistematično likovni način. Sto dvajset dni sem si zapisoval vse, kar sem počel, in stalno stopnjeval to skoraj obsesivno-kompulzivno motnjo. Štiri mesece sem imel ob sebi blokec in beležil, koliko časa počnem vsakdanje stvari: spanje, delo, druženje, stranišče ... Na koncu sem podatke preračunal in formaliziral v obliki tortnih grafov. Modelirna masa je namenjena izdelovanju nekkih dekorativnih predmetov, predvsem pa hobiju in preživljanju prostega časa. Obrat je bil torej v tem, da sem svoje resnično življenje preobrazil v prostočasni hobi, v prostočasno dejavnost, skozi izdelovanje takšnih tortic.

Je ustvarjanje igra ali delo?

Sodobna ideologija časovnega izkoristka nam govori, da moramo čim več delati na sebi, da ne smemo imeti odvečnega dela, da moramo čim bolj učinkovito izrabljati svoj čas, ker bomo le tako poslovno uspešni in osebnostno rasli. Prek tega projekta sem še z druge strani pogledal na svoje življenje, na to, kako ga izkoriščam. Hotel sem tudi ironizirati romantični modernistični mit umetnika, ki naj bi bil posameznik, ločen od družbe in čisto drugačen od vseh nas. Umetnik kot boem danes redko funkcionira. Tega sem se zavedel zadnjič, ko sem ob pol dveh zjutraj izpolnjeval obrazce za ministrstvo. Če bi živel pred kakšnimi sedemdesetimi leti, v času Picassa, bi ob tisti uri verjetno sedel v kakšnem bordelu in odpiral drugo steklenico šampanjca!

Ob nočnem izpolnjevanju obrazcev ste na Facebook napisali: »Uf, trije razpisi na kupu ... razpisden sem!« Vaši prijatelji na družabnem omrežju dobro poznajo besedne igre, ki jih zapisujete in so vse prej kot amaterske. Zadnje čase pišete tudi kratke zgodbe in kolumne.

Pri pisanju, tudi če pišem teoretični članek za revijo *Likovne besede*, se lotevam stvari, ki jih na začetku še ne poznam, me pa zanimajo. Prvenstveno pišem zato, da lahko nekaj raziščem, da nekaj pojasnim samemu sebi. Mnogi pišejo s stališča, da že vse vedo in bodo zdaj le še druge razsvetlili, stavke začenjajo z: »Vi morate vedeti ...«

Pa se od tu vrniva nazaj k slikarstvu. Ali tudi v podobi začnete z nečim, ne da bi to stvar vedeli in poznali?

Ko se lotim slike, mi je popolnoma jasno, kaj bom naredil. Imam načrt. Najboljše pa so slike takrat, ko se mi vmes prvoten načrt podre in moram stvari še enkrat sproti pretehtati, spremeniti, se odločiti ponovno ... Verjetno je podobno z življenjem, a za deljenje življenjskih modrosti nisem pravi naslov. ■

IZSELJENEC, KAJ JE TEBE TREBA BILO

Slovenija – točneje njene pokrajine, ki so v zgodovini sodile pod raznovrstne državne tvorbe – nikoli ni bila območje, kamor bi ljudje drli v iskanju dela. Malo zavoljo naravne konfiguracije terena, malo zavoljo vsakokratnih zgodovinskih okoliščin je bila prej tista, ki je dajala delavce tujini. Izselenstvo je v teh krajih stalnica, zato tem bolj čudi, da se v današnjih časih bije plat zvona, da Slovenija doživlja beg možganov. Statistični podatki to tezo ovržejo, zanimivo pa je, da je obravnavanje izseljencev, tako v družbi kot v njenem reflektiranem odsevu, književnosti, precej negativno. Oziroma da se dela o izseljenstvu ali izpod peresa izseljencev rabijo kot nekakšno svarilo pred odločitvijo za odhod ...

AGATA TOMAŽIČ

Izseljenec je lik, ki najbrž v nobeni družbi ni deležen prav laskavih oznak. Ne v oni, v katero se je priselil in je večni prišlek, še manj pa v tisti, ki jo je zapustil. Kar je logično, saj tam o njem sodijo tisti, ki so ostali. Tisti, ki se niso strahopetno izognili težavam, s katerimi se izseljencu ni več ljubilo spoprijemati – pa najsi je bila to revščina ali nepredušni pokrov, ki ga je režim poveznil nad narod in udušil svobodo misli. Izseljenec je človek, ki ni premogel dovolj pokončnosti in premočrtnosti, da bi se vsemu temu še najprej zoperstavil. Tako kot ostali, ki raje še naprej trpijo, kot da bi pospravili šila in kopita in se odpravili lepšemu jutri naproti. Kajti vztrajnost, mogoče tudi trma, in potrpežljivost, mogoče tudi podredljivost in pripravljenost trpeti, sta – vsaj v slovenski družbi – dokaj čislani vrednoti. Ostati zakoreninjen tam, kjer si pač pognal, je znak neke doslednosti. Življenje navsezadnje ni potica, pač pa boj. Ali v najboljšem primeru igra, v kateri s kartami, ki so ti bile dodeljene ob rojstvu in na katere nisi imel vpliva, poskušaš kar najbolje preigrati do bridkega konca. Vsakršni poskusi goljufanja – in zamenjavati karto s podobo dežele, v kateri si bil rojen, je vsekakor poskus izigrati usodo – so obsojanja vredni.

To je znano in s tem je treba seznanjati že otroke. Jasno, da ne s papirnatimi zapovedmi, ki kar kličejo po temu, da bi jih otroška radovednost in najstniško upornišvo strla, temveč na bolj tenkočuten, prevejan način. Najbolje tako, da se jim pokaže, kaj bi se zgodilo, če bi se kdaj kdo vendarle odločil zapustiti domovino. Nič dobrega, kakopak.

»Lukey, ozri se, če hočeš še enkrat videti našo vas in našo dolino,« se nekje proti koncu sedmega poglavja oglasi Lukčeva mati v Bevkovi otroški povesti *Lukey in njegov škorec*. In »Lukey se je ozrl. V daljavi je na pobočju stala vas. Na samoti blizu nje se je odražalo nekaj sivega. Koča. Vedno bolj se je odmikala očem. Odmikala se je tudi Vipavska dolina s svojimi sončnimi pobočji, hišami in vrtovi ... /.../ Voz je zginil za ovinkom in se spuščal med gostim drevjem v tesnac dveh bregov. Vipavska družina se je skrila očem ... Za vedno?«

NITI ŠKOREC GA NE MORE RAZVEDRITI

Na takole tragično podobo rojstnega kraja, ki se jim bo za vedno prikazoval v duhu, so obsojeni tisti, ki bodo odšli. Oziroma bo njihov poskus, da bi ga spet uzrli, primerljiv s tekom za vozom, ki je za vedno zaznamoval malo Francko iz Cankarjeve povesti, tako emblematične (in travmatične) za slovensko duševnost. In kot da večni ogenj domotožja, v katerem se cvro izseljenci, ni dovolj: Lukcu po poti v Argentino umre še mama. V novi domovini se snide z očetom, a njegova bridkost je neizmerna (in niti škorec Klepec ga ne more razvedriti). Argentina je tista, ki mu je vzela mater, je spoznanje, ki se zažre v fantiča ob prihodu v novi svet. In tako kot vsi izseljenci, pregnanci, imigranti po sili razmer

pade v past idealiziranja dežele, ki jo je zapustil. Tem bolj, ker si v svoji otroško čisti in preprosti duši riše, da na drugi strani morja, na vetrovnem Vipavskem, še vedno teče čas, v katerem je njegova mati živa. Zaželi si domov – in predlaga očetu, da bi se kar odpeljala nazaj. Ta mu pojasni, da »za nekaj let ostaneva tu«, kajti »doma za nas ni kruha«. Oče in sin se v zadnjem prizoru drug drugemu »toplo nasmihata«, strta od bolečine zaradi izgube matere in domovine, prepuščena na milost in nemilost tujcem in tujstvu.

Morda se bo komu zdelo plehko ob bok enega od kanonov slovenske literature za otroke postavljati spletne komentarje na portalu slovenske nacionalke. A nihče ne more oporekati, da so spletni komentarji ena od oblik izražanja javnega mnenja. Nihče ne trdi, da zelo elaborirana in argumentirana, vendarle pa se pisci zavoljo spletne anonimnosti sprostijo in zapišejo tudi kaj, pod kar bi se z imenom in priimkom sramo-

**ZARES PRETRESLJIVO PA JE, DA
JE MED SPLETNIMI KOMENTARJI
BRATI TUDI ČISTO JASNO IN
NEPRIZANESLJIVO IZRAŽENA
MNENJA, KAKO SO IZSELJENCI
IZDAJALCI. NACIONALNA TELEVIZIJA,
KI TAKŠNE ZGODBE NA SVOJEM
PORTALU OBJAVLJA, PA DA JE V
TEM HUDODELSKEM DEJANJU
SOZAROTNICA, KAJTI S TAKŠNIM
POROČANJEM LJUDI TAKO REKOČ
SPODBUJA K EMIGRIRANJU.**

vali podpisati. V rubriki *Glej ga, Sloven'ci!*, ki jo portal MMC objavlja enkrat na teden od septembra lani, so predstavljene zgodbe rojakinj in rojakov, ki so se preselili v tujo državo in si tam ustvarili novo eksistenco. V grobem to pomeni, da imajo službo in prebivališče, nekateri pa tudi družino in otroke, rojene iz etnično čiste slovenske ali mešane zveze. Povsem solidno življenje s prednostmi in pomanjkljivostmi, o katerem bolj ali manj prostodušno razlagajo. Pravzaprav se zdi, da s svojimi zgodbami v ničemer ne bi mogli dati povoda za izrekanje kakršnihkoli mnenj razen v zvezi z novo državo, v katero so se preselili, in razlikami glede na življenjski slog v Sloveniji. Ampak ko se človek potopi v morje komentarjev – pozor, ta rubrika je med najbolj

branimi – se mu razkrijejo zanimive poteze nacionalnega značaja ... Že površen ošvrk razkrije, da je protagonistom le malo bralcev pripravljenih priznati, kar jim gre: da so zbrali pogum in odšli ter da so (vsaj nekateri, ne pa čisto vsi) v novi deželi razmeroma uspešno zaživel. V grobem bi komentatorje lahko razdelili na dva pola (kot po navadi): tiste, ki sistematično dajejo v nič vse, kar tujina ponuja, in one, ki z veliko domoljubno vznesenostjo povečujejo vse, kar je mogoče užiti samo v Sloveniji. Prvi se pridušajo nad neusmiljeno dirko za denarjem, v ritmu katere se odvijajo dnevi izseljencem; nad netenkočutnostjo zdravstvenega sistema, ki pomaga samo bogatim, ostale pa pusti, da poginejo kot potepuški psi; opozarjajo na kapitalistični pohlep, zaradi katerega bodo zaposleni v tujini slej ko prej izgoreli; izseljence pomilujejo, ker bodo postali žrtve onesnaženega ozračja in kontaminirane hrane, po malem in niti ne tako zelo med vrsticami pa jih obtožujejo pogoltnosti, ki jih je speljala iz raja na Zemlji, imenovanega Slovenija. Kajti na našem koščku sveta ima človek vse; spletni komentatorji iz druge skupine (ki pravzaprav sodijo v isti tabor kot prvi) ne pozabijo opozoriti na čudovito naravo, ki je na dosegu roke oziroma avtomobila celo živim v mestih; na izjemen čut za egalitarnost, ki ne dopušča ekscesnega bogatenja; na fleksibilen delovni čas, ki (nekaterim) omogoča, da po opravljenem delu v službi že ob dveh rinejo v bližnji hrib (taistim očitno omogoča tudi, da že med službenim časom prebirajo lahkotnejše vsebine na spletu in se o njih na dolgo in široko izrekajo) ... In še cel kup podrobnosti, katerih skupni imenovalec ne more biti drugega kot nauk *Basni o lisici in kislej grozdju*. O tisti lisici, ki se ni mogla stegniti po grozdju, ki ji je viselo (pre)visoko nad glavo, in si zategadelj izmislila, da je gotovo kislino in neužitno. Tako kot je selitev v tujino, ki je pisci omenjenih spletnih komentarjev v resnici najbrž niso sposobni, nesmiselno, naravnost samomorilsko dejanje. Ker je tam vse slabše in ker človeku nič ne more nadomestiti domovine – kot bi bili še vedno v tridesetih letih 20. stoletja in kot bi bili vsi še vedno pod vplivom *Lukca in njegovega škorca* (slednjega najbrž manj). Zares pretresljivo pa je, da je med spletnimi komentarji brati tudi čisto jasno in neprizanesljivo izražena mnenja, kako so izseljenci izdajalci. Nacionalna televizija, ki takšne zgodbe na svojem portalu objavlja, pa da je v tem hudodelskem dejanju sozarotnica, kajti s takšnim poročanjem ljudi tako rekoč spodbuja k emigriranju. Takšna mnenja samo še potrjujejo tezo, da so poprej omenjeni zapisi o pasteh tujine in blagodejnosti življenja v domovini zgolj pesek v oči ...

VOJNA PREŽENE Z DOMA ŠE BOLJ KOT TO, DA NIMAŠ DELA

Povest *Lukey in njegov škorec* je prvič izšla leta 1931, ko je Primorska še ječala v jarmu fašizma in je bil ta, poleg vsesplo-





FOTO: DOCUMENTACIJA DELA

šno majavega ekonomskega položaja, eden glavnih motivov za izseljevanje. »Migracijski tokovi so danes v Evropi najbolj odvisni od ekonomskih razmer,« razlaga Barica Razpotnik z Oddelka za demografsko statistiko in statistiko življenjske ravni Statističnega urada Republike Slovenije (SURs). Da je tako, gre bržčas pripisati temu, da na stari celini k sreči ne divjajo več vojne – v nasprotnem primeru bi bile te še silovitejši dejavnik izseljevanja, kajti »vojna te z doma prežene še bolj kot to, da nimaš službe«, pravi Razpotnikova. Izjema je bila seveda vojna na območju nekdanje Jugoslavije, ki je še danes ostalo regija, iz katere se v Slovenijo doseljuje največ ljudi. Prve štiri države na lestvici prihajajočih so Bosna, Hrvaška, Kosovo in Srbija, pove Barica Razpotnik. Zadnja leta od tam prihajajo sicer pogosteje kot zaradi zaposlitve z namenom združevanja družine – prihajajo žene in otroci, medtem ko so moški prišli že pred leti in so si po znanem vzorcu najprej poiskali zaposlitev in zagotovili eksistenco, nato pa poklicali še po preostale družinske člane. Nekateri od teh se verjetno v iskanju dela pomaknejo severneje, v Avstrijo in Nemčijo, a ker pogosto uradno ne prijavijo odselitve, SURs o tem ne more z gotovostjo trditi ničesar.

SELITVENI PRIRAST BLIZU NIČLE

Sicer pa h ksenofobiji nagnjenim domorodcem podatki SURs hitro zaprejo usta: priseljevanja v Slovenijo je v zadnjih letih manj, strokovno se temu reče, da je »selitveni prirast blizu ničle«, k čemur pripomore tudi nekoliko močnejše odseljevanje. V največjem številu so priseljenci prihajali v letih 2008 in 2009, potem je udarila kriza in začeli so se vrstiti znani dogodki, zaradi katerih priseljencev iz tujine nekako ni več mikalo priti v Slovenijo. Z izjemo tistih, ki so si tu že ustvarili novo življenje, seveda. Sicer pa Slovenijo veliki migracijski tokovi, značilni za preostali svet, večidel obidejo, se strinja Razpotnikova. S tem izrazom so seveda mišljeni valovi pregnancev iz afriških držav, ki jih v zasilnih barkačah naplavlja na južnoitalijanske obale, in kolone beguncev z bližnjevzhodnega območja, kjer divjajo spopadi. Somalijska deklica, ki se je pred kratkim pridružila svoji sestri, živeči v Mariboru, je primer, ki je bil medijsko zelo razpiti, a je v resnici zgolj osamljeno drevo v gozdu, ki ga sploh ni.

BEG MOŽGANOV, KI GA NI

Nekaj podobnega bi lahko dejali tudi za drug pojav, o katerem mediji veliko pišejo in govorijo, pogosto tendenciozno in populistično: da Slovenija postaja prizorišče epohalnega bega možganov in da jo trumoma zapuščajo mladi, izobraženi, skratka najboljši kadri. K takšnemu preuranjenemu sklepanju bi navsezadnje lahko vodilo tudi branje izseljenjskih zgodb na že omenjenem informativnem portalu MMC. Pa vendar je resnica, če senem verjeti statističnim podatkom,

drugačna. »Po letu 2011 je zaznati negativni selitveni prirast terciarno izobraženih,« pravi Barica Razpotnik, ki poudarja, da ob tem vendarle ne gre zagnati vika in krika. Najprej zato, ker bi za izražanje argumentiranih sodb morali razpolagati z več primerljivimi podatki iz let pred krizo. Nadalje pa tudi zato, ker delež t. i. terciarno izobraženih (kar pomeni, da so zaključili več kot srednje šolanje) v starostni skupini, ki se največ odseljuje, to pa so stari med 25 in 39 let, ni nič večji kot sicer med prebivalstvom te starosti, ki živi v Sloveniji. Zato bi težko govorili o kakšnem posebnem begu možganov, sklene Razpotnikova. A takoj nato potoži o določeni zmedbi, ki vlada na področju odjavljanja iz prebivališča v Sloveniji: vsakdo, ki se odloči zapustiti domovino in se na tuje pre-

POSTATI NEKE VRSTE ŠVICA NA BALKANU JE BILA ENA OD POOSAMOSVOJITVENIH KRILATIC. RESNICI NA LJUBO SE JE TREBA VPRAŠATI, ALI BI SLOVENIJA IN NJENI STAROSELSKI PREBIVALCI KAJ TAKEGA SPLOH PRENESLI. VISOKA STOPNJA GOSPODARSKE RASTI IN NEPRETRGOMA NARAŠČAJOČE ŠTEVILO DELOVNIH MEST NAMREČ S SEBOJ PRINESEJO TUDI ZAHTEVE PO NOVI DELOVNI SILI, KI MORA PRITI OD DRUGOD.

seliti za več kot tri mesece, bi moral poskrbeti za uradno prijavočasne odsotnosti na upravni enoti, kar se potem zabeleži tudi t. i. CRP, Centralni register prebivalstva, ki je v pristojnosti ministrstva za notranje zadeve in je »osrednja podatkovna baza z najosnovnejšimi podatki o prebivalstvu Slovenije«. V praksi pa je tako, da ljudje tega niti ne vedo in se ne odjavljajo, pogosto tudi ker se nadejajo določenih ugodnosti, ki jih bodo tako deležni (denimo pri skorajšnji uvedbi nepremičninskega davka). In tako tudi SURs njihovega odhoda ne zazna in jih ne more šteti med odseljene. Barica Razpotnik malo za šalo, malo zares prizna, da jo je med branjem zgodb iz rubrike *Glej ga, Sloven'c!* večkrat zgrabila radovednost, ali so vsi, ki so vehementno zatrjevali, koliko časa je že minilo, odkar so se izselili iz Slovenije, svoj odhod kdaj tudi uradno prijavili.

MLAČEN SPREJEM

Ni kaj, včasih je bilo vse lažje: preprosto si se vkrcal na parnik, ki te je po kakšnem tednu plovbe izvrigel na drugi strani Atlantika in že te za uradništvu domače dežele ni bilo več. Roko na srce, Slovenija je ena tistih držav, ki je od nekdanj delovno silo bolj posredovala drugim, kot jo sprejemala. Do zanimivega manjšega preobrata na tem področju je prišlo le v šestdesetih letih 20. stoletja, ko so k nam začeli prihajati delavci iz južnejših jugoslovanskih republik. Značilen migracijski tok od juga proti severu je imel tudi svoj odblesek v najsevernejši jugoslovanski republiki: Slovenci so se takrat izseljevali v Nemčijo in Švico. A jih je bilo, ekonomskih emigrantov, poimenovanih tudi *gastarbajterji*, vendarle manj kot ekonomskih priseljencev v Slovenijo, kjer jim je staroselsko prebivalstvo nadevalo nič kaj laskava poimenovanja. Zanimivo pri vsem tem je, da se je še v tistem kratkem obdobju, ko se je Slovenija zaradi gospodarskega razmaha mogla pomeriti v vlogi države, ki priseljence sprejema, izkazala za bolj kone mačehovsko gostiteljico. Slednje velja predvsem za odziv prebivalcev, kakopak. Ampak obkladanje s *čefurji* ni še nič v primerjavi s hladno prho, ki jo je doživel drugi val gostujočih delavcev, ko so v novem tisočletju priskočili na pomoč pri slovenskemu nepremičninskemu razcvetu. Ostali so brez plačil in brez upanja, da bi denar, za katerega so garali, še kdaj videli. Staroselci so pri tem zrlji v konice svojih čevljev in plitvo dihali. In čakali, da mine ...

Postati neke vrste Švica na Balkanu je bila ena od poosamosvojitvenih krilatic. Resnici na ljubo se je treba vprašati, ali bi Slovenija in njeni staroselski prebivalci kaj takega sploh prenesli. Visoka stopnja gospodarske rasti in nepretrgoma naraščajoče število delovnih mest namreč s seboj prinesejo tudi zahteve po novi delovni sili, ki mora priti od drugod. Švica, tista prava, je še danes ena od držav v Evropi, v katero se največ doseljujejo. Tudi iz Slovenije. Če je pri nas t. i. selitveni prirast leta 2013 po podatkih SURs znašal +0,2 na 1000 prebivalcev, je bil v Švici vrtoglavih +10,2. Pri čemer alpska konfederacija sploh ni država, ki sprejme največ prišlekov – gladko jo poseka Luksemburg s selitvenim prirastom +19,0 na 1000 prebivalcev. Ampak treba je vedeti, da priseljenci v Luksemburgu nemalokrat ostajajo samo po štiri, pet let, kolikor je trajanje njihove delovne pogodbe za zaposlitev v kateri od evroinstitucij.

PRIŠLEKI »IZ ČRNEGA V ČRNO«

In kdor reče Švica in Slovenija, mora slej ko prej omeniti tudi Lojzeta Kovačiča. Njegovo monumentalno, skoraj tisoč strani dolgo delo *Prišleki*, ki je prvič izšlo pri Slovenski matici leta 1983 (druga knjiga s tretjim delom pa naslednje leto), je eden temeljnih romanov slovenske književnosti, ki tematizira izseljenstvo. Oziroma povratništvo. Prvoosebna pripoved oziroma spominjanje na otroška leta je trpka; ➤



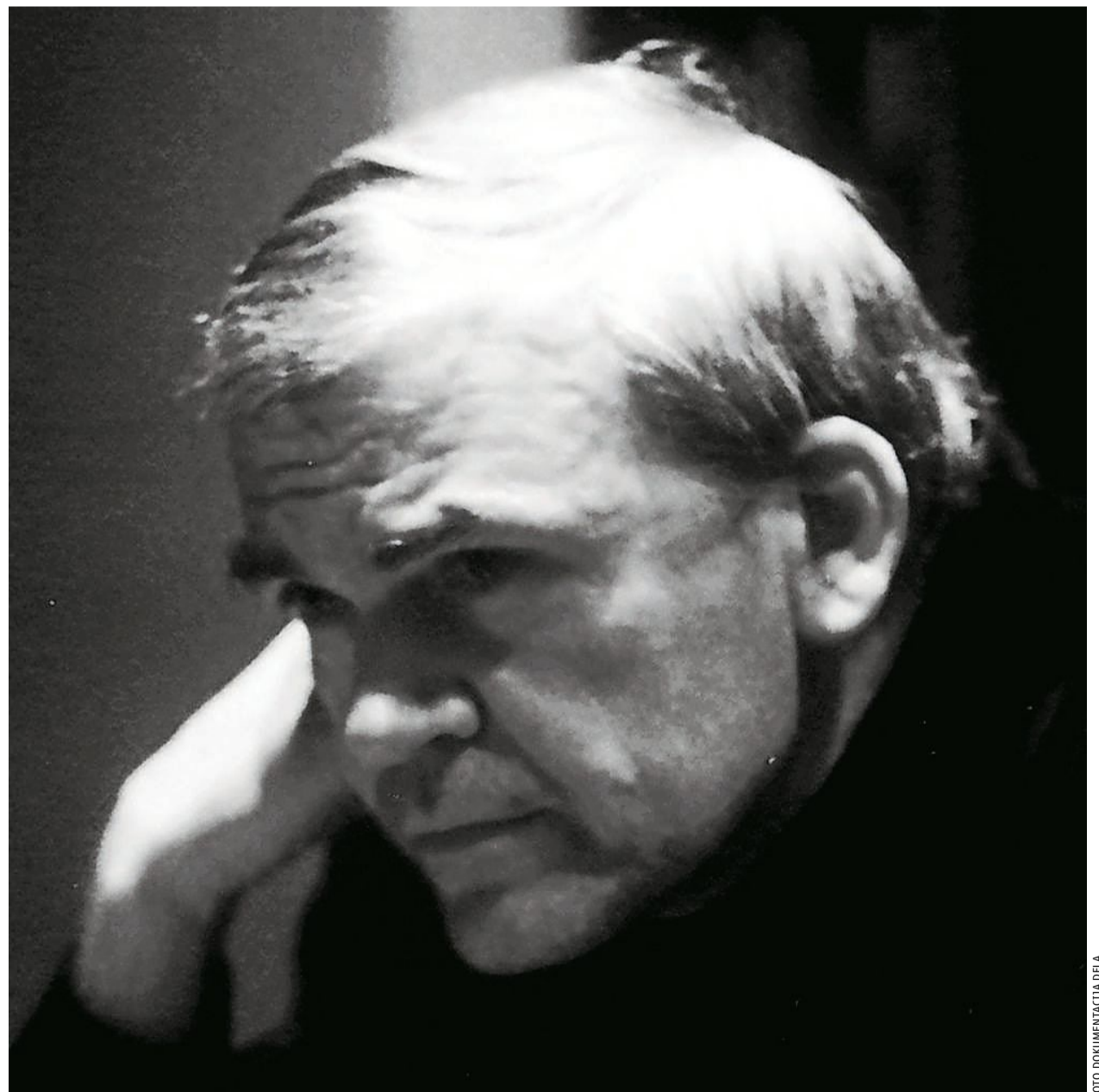
Monumentalno, skoraj tisoč strani dolgo delo *Prišleki* Lojzeta Kovačiča, ki je prvič izšlo pri Slovenski matici leta 1983 (druga knjiga s tretjim delom pa naslednje leto), je eden temeljnih romanov slovenske književnosti, ki tematizira izseljenstvo. Oziroma povratništvo.

izkoreninjenost otroka, rojenega v Baslu in iz Švice skupaj s starši pregnanega v dolensko zakotje Slovenije, kot da je poudarjena s tropičji, ki pričarajo občutje lebdenja med dvema svetovoma, občutje brezdomovinskosti in nepripadanja ničemur. Sam Kovačič je v nekem intervjuju monolog v svojem romanu označil za »debelo, gosto tkano preprogo, ki duši vsak korak«. Izvirni greh izseljenstva je tu pravzaprav zagrešil Kovačičev oče, ki je odšel v Basel in se tam dokaj uspešno ustalil kot krznar. Preponosen, da bi sprejel večkrat mu ponujeno švicarsko državljanstvo (čeprav se je vmes poročil s Švicarko in sta se mu v zakonu rodila dva otroka), je vztrajal, da je Slovenec in bo to tudi za vedno ostal. A ko se je švicarska oblast leta 1938 odločila, da bo s svojega ozemlja izgnala vse, ki niso imeli švicarskega državljanstva, mu ni preostalo drugega, kot da je na vlak naložil vse svoje imetje, skupaj z družino vred, in se odpeljal v tedanjo Jugoslavijo, točneje v vas Cegelnico. »Najhuje je bilo, da smo v novi domovini bili zaznamovani zaradi baselske nemščine, ki smo jo govorili doma, za Nemce, te pa ravno tedaj zavoljo Hitlerja nihče ni maral. Padli smo iz ene skrajnosti v drugo, iz črnega v črno. To pa ni obetalo, da se bo iz črnine zaiskrila kaka zvezdica, kot to v vesolju počenja temna energija, ko požira zvezde in jih potem ponovno rojeva v vakuumu svojega osrčja,« je povedal Kovačič v enem od intervjujev nekaj let pred svojo smrtjo, leta 2004. Njegov roman, knjiga o padcu »iz črnega v črno«, je bil leta 2010 skupaj z *Ruskim testamentom*, tematsko sorodnim romanom francoskega pisatelje ruskih korenin Andreia Makina, snov za maturitetni esej pri izpitu iz slovenskega jezika s književnostjo.

DESETI BRATJE

Kovačičeva trilogija se torej bolj kot z življenjem v izseljenstvu, ekonomskem ali političnem (iz ekonomskega eksila imamo nasploh bolj malo književnih poročil), ukvarja s trkom, ki se zgodi ob vrnitvi v staro domovino (ki za pripovedovalca v *Prišlekih* nikoli zares ni bila domovina). V približno istem obdobju, ko so se slovenski gimnazijci mrzlično prebijali skozi stotine strani Kovačičevega poetičnega pisanja, je slovenska književnost dobivala prvo zaresno literarizacijo življenja v političnem eksilu. Roman *Poslednji deseti bratje* Zorka Simčiča (ki se je sredi devetdesetih iz Argentine prav tako že vrnil v Slovenijo) nosi letnico izida 2012, vendar se časovni lok boči vse do mesecev po drugi svetovni vojni (v povesti o desetnici Marjetici pa celo še dlje, do starih Slovanov). Eden od likov, ki konec šestdesetih let 20. stoletja živi v Buenos Airesu, se živo spominja odhoda. Kako je stal na palubi parnika, ki ga je imel ponesti v novi svet, novemu začetku naproti. In kako je s krova zrl na italijansko luko, kamor so na pomol pritrdili trakove, katerih drugi konec je bil navezan na ograjo ladje. Ko se je ladja oddaljevala od obale, so se trakovi drug za drugim trgali, opazujočega pripovedovalca pa je spreletelo, da se je pravkar pretrgala popkovina, ki ga je vezala na Evropo, na stari svet, na vse znano, kar je doslej poznal. Popisi občutkov strahu pred novim, neznanim, so pretresljivi: »Dan. Večer. Noč. On leži. Tako nekako – si pravi – mora biti pred smrtjo. Odhajaš, a ne veš kam.«

Zorko Simčič je za svoj roman *Poslednji deseti bratje* in preostali del literarnega opusa leta 2013 dobil nagrado Prešernovega sklada, kar je pravzaprav presenetljivo, saj s(m)jo iz domovine na književnost, ki so jo ustvarjali slovenski deseti bratje, raztreščeni po svetu, vedno pogledovali z ideološko obarvanimi očali. Razen izjem nam sadovi literarnega ustvar-



Ker so Milanu Kunderi zaradi navzkrižij s komunistično oblastjo leta 1979 odvzeli češkoslovaško državljanstvo, mu je leta 1981 tedanji francoski predsednik François Mitterrand s posebnim odlokom podelil francoskega. Še danes ima Kundera samo francosko državljanstvo, v domovini pa so mnenja o njem deljena – leta 2008 je češki tisk celo objavil dokumente, ki naj bi pričali o njegovem sodelovanju s češkoslovaško tajno službo, za katero naj bi v šestdesetih letih 20. stoletja deloval kot ovaduh. Označili so ga torej za – izdajalca.

janja v diaspori niso znani, tako kot dolgo niti obstoj teh enklav slovenskega in slovenščine skorajda ni bil znan. Brina Svit v *Slovenskem obrazu* (*Le visage slovène*) lepo opiše, kako je v Buenos Airesu, kamor so jo dolga leta privabljali predvsem *milonge* in *tanguerosi*, nekega dne usoda poskrbela, da je prišla v stik s skupnostjo Slovencev. Usodno srečanje se je zgodilo v taksiju, ki ga je vozil potomec slovenskih emigrantov. Polagoma se je pred očmi ženske, ki je bila vzgojena v partizanskem duhu, kakor Brina Švigelj Mérat nekeje zapiše, plast za plastjo začela luščiti slika skupnosti slovenskih izseljencev v Buenos Airesu. Knjiga *Slovenski obraz* je bila, tako kot že nekaj časa vse izpod pisateljičinega peresa, spisana najprej v francoščini, kajti Brina Svit je tudi sama neke vrste izseljenka v Francijo in jezikovna emigrantka v francoščino.

IZDAJALEC BREZ DRŽAVLJANSTVA

Glede na količino romanov, ki jih je napisala v francoščini, je po galskih standardih prav gotovo že obveljala za francosko. Nekako tako kot je francoska kultura že vsesala in si prisvojila Milana Kundero, za katerega nobenemu Slovanu ne bi prišla na misel besedna zveza »francoski pisatelj«. Pa vendar je z zamenjavo jezika najbrž tudi sam želel pretrgati simbolno povezanost z domovino. O tem, kaj se zgodi, ko se (politični) izseljenec po dolgih desetletjih ponovno vrne v domovino, je čudovito popisal v romanu *Nevednost* (*Ignorance*). Nič dobrega, na kratko, saj je to delo o povratku polno nelaskavih opisov tistih, ki so ostali. Eno od glavnih junakinj, češko emigrantko Ireno, pred obiskom na Češkem tlačijo more, v katerih proti njej tečejo ženske z vrčki piva. Ko se v resnici za nekaj dni vrne v Prago, dojame, kaj so te grozljive sanje napovedovale: poskus njenih starih prijateljic, da bi izničile vsa leta njenega bivanja v tujini. Ker je ni bilo med njimi, ker jih je zapustila, je cena, ki bi jo morala plačati, da bi se smela vrniti v njihov prijateljski krog, ta, da bi se morala odpovedati vsem letom, ki jih je preživela na tujem, da bi odvrгла spomine na čas, ko zanje ni obstajala. Kunderovo *Nevednost* je bržčas spodbudil njegov lasten obisk na Češkem, kamor se je odpravil kmalu po padcu železne zavese. Ker so mu zaradi navzkrižij s komunistično oblastjo leta 1979 (štiri leta pred tem je emigriral v Francijo) odvzeli češkoslovaško državljanstvo, mu je leta 1981 tedanji francoski predsednik François Mitterrand s posebnim odlokom podelil francoskega. Še danes ima Kundera samo francosko državljanstvo, v domovini pa so mnenja o njem deljena – leta 2008 je češki tisk celo objavil dokumente, ki naj bi pričali o njegovem sodelovanju s češkoslovaško tajno službo, za katero naj bi v šestdesetih letih 20. stoletja deloval kot ovaduh. Označili so ga torej za – izdajalca. ■

Odstopljene ministrice dragocena oblačila, cesar pa gol

RENATA ŠRIBAR

Primera bivše ministrice, profesorice Stanislave Setnikar Cankar, je omogočil jasne uvide v nepravilnosti podsistemov – tako visokošolskega kot protikorupcijskega. Izid je vprašljiv, zna se zgoditi že velikokrat videno, ko se razsodni glasovi izubijajo v etru zaradi vztrajnostnega momenta vladajočih interesnih skupin, potem ko je padla ne »žrtvena koza«, temveč ciljni objekt političnih iger. Dlje kot bodo vrhovne oblastne instance podpirale amorfnost aktualnega stanja, ko se še ne ve, čigava bo obveljala, kdo vse bo ostal sveta krava, več je možnosti za *déjà vu*. Subjekti in obnem objekti zelenega takojšnjega ukrepanja so že izpostavljeni: pristojno ministristvo, visokošolska (in raziskovalna zakonodaja), Komisija za preprečevanje korupcije (KPK). Kar se ministristva tiče, se je že zapletlo, predsednik vlade z odzivom na izziv (torej z novo ministristvo kandidatko) ni zadel v polno. Mar ni mogoče zaslediti lisjaškega nasmeška na obrazih politično zverziran in čakajočih na svoj trenutek (vrnitve), ko se v medijih pridušajo na temo vodenja znanstvenega resorja?

V tej shemi javnega pripovedovanja zgodb za navadne, v katerih želijo visokemu šolstvu samo dobro, so sumljivi vsi položaji, ki ne zaobjemajo kompleksnosti problematik: moraliziranje o visokih honorarjih, prepričanje, da je z ministrico odneslo tudi celoten osnutek predloga visokošolskega zakona, mogoče celo verjetje, da bo brez ministristvinske podpore zgubila avtonomijo tudi Komisija za ženske v znanosti pri ministristvu. Gotovo je prejemanje neobičajno visokih honorarjev znotraj lastne hiše in brez pričanja o nacionalni ali celo svetovni izjemnosti dela sporno; ali je moralno ali ne in kdo naj o tem razsoja, je že drugo vprašanje: je sodba o nemoralnosti, podobna župnikovi pridigi, po kateri bo pobral vbogajme za cerkev od obubožanih? Ali prihaja od raziskovalke s prekarno zaposlitvijo, ki je prisiljena sodelovati v finančnih malverzijah nadrejenega, če želi obdržati tisto, kar sploh ima? Že res, da je pomembna mera okoriščanja. Zato pa so tu etične norme Univerze v Ljubljani in instanca, ki naj presodi o ravnanju bivše ministrice in drugih visoko sposobnih v pridobivanju sredstev za lasten žep znotraj te univerze. Se razume, da ob predhodnem razrezu individualnih podatkov o visokošolskih honorarjih na osebo in konsenzualni opredelitvi meje, ki bo določila, kakšen delež prejemkov poleg plače vpokličje KPK na še temeljitejši pregled.

Poleg moralistične obsodbe je bivšo ministristvo zadela še drugačna ideologizacija. Odslikala se je v živopisnih sopostavitvah (denimo njenih dragocenih oblačil) s posegi v financiranje osnovnega šolstva. Toda gotovo se je še bolj zamerila s konceptom predloga visokošolskega zakona in, izstopajoče, z vključenim predlogom določila o vračilu dela financiranja študija v primeru neuspešnosti. Razprava se je nagibala od ene skrajnosti k drugi, a malo je bilo slišati o razmerju med številom vpisanih in tistih z opravljenimi diplomami. In zdi se, da s(m)o povsem pozabili svarila izpred let, ki so v pospeševanju vpisa v terciarnem izobraževanju videla predvsem reševanje manka na trgu dela. Prav tako ni bilo zaznani podatka, da je na Zavodu RS za zaposlovanje poldruga stotina ljudi z doktorati. Nobenih alternativnih predlogov, kako rešiti kompleksnost problematike študija s pravkar navedenim mnogoterim ničnim rezultatom. Jezni smo na svojo državo, vendar je rešitev v več in ne manj razumnosti, v smotrni in uredničkostnih zahtevah, naslovljenih na pristojne, ne pa v zaslepljeni privolitvi in bagatelnem sodelovanju na političnih turnirjih strankarskih oligarhij za več sektorske oblasti.

Vsaka pavšalna ocena konkretnega primera je zato poraz. Navkljub vtisu, da je bilo o najdražjih oblačilih in vsem, kar se je pripelo nanje, že vse povedano, pofotografirano in sklenjeno, se razpira še kakšna realnost ali več njih. Se je še komu utrnilo, da se je s komentarji vse premalo

Domneva, da bi vrnitev starih ali starim podložnih znanstvenih oblasti prinesla delovno prikrašanim več možnosti, je popolna utvara. Navsezadnje je prosperiteta profesorjev in profesorice, raziskovalnih vodij, ki znanost zlasti menedžerirajo, ne pa ustvarjajo, možna prav zaradi neuporabljenih in zato priročnih in podcenjenih razpoložljivih intelektualnih kapacitet znanstvenega prekariata in nezaposlenih, ki delamo zgolj honorarno.

segalo k tistemu, čemur kritična analiza družbe pravi pogoji možnosti določenega pojava? Vpogled prinese zadovoljstvo in bilo bi ga še več, če bi ga zmogel tudi goli cesar, tj. aktualni vidni predstavniki in predstavnice oblasti kot vseprežemajočega mehanizma. Ti pa mislijo, da lahko obstanejo le, če dnevno zaprisežejo na dozo omejenosti v razumevanju družbe in njenih razmerij. Morda vsaj na dozo dvoličnosti, če družbeno pamet kljub vsemu imajo. Takole: cesar je gol, ker je bodisi res preneumen ali se neumnega priložnostno naredi. Oblast, kot jo poznamo, se vzdržuje z neumnostjo in manipulacijo. Neumna je zato, ker vsem na očeh precenjuje svoje kompetence in podcenjuje plebs (»še sužnji se slejkoprej uprejo«), manipulativna pa, ker ne premore odgovornosti. Slednja predpostavlja spopadanje z režimi, ki jo vzpostavljajo kot neumno oblast, kot cesarja, ki je po definiciji gol in verjame, da je prestižno oblečen. Želela bi si oblast, ki se je sposobna spopasti s svojo neumnostjo in ignoranco za ceno lastnega obstoja.

Kar bi nas zdaj moralo zanimati, so torej temeljni družbeni režimi, zaradi katerih pogosto čutimo in verjamemo, da »ne bo nikoli bolje«. In niti ni treba začeti z aktualnim družbenoekonomskim sistemom, katerega usodno spreminljivost vendarle zapisujejo samo desetletja, ne pa stoletja in tisočletja. In ki, kakršen je, v znanosti privilegira sposobnost trženja in upravljanja, ne pa intelektualnih sposobnosti ter kakovosti pedagoškega in raziskovalnega dela.

Vzletna točka za interpretativni polet naj bo kar »naša« zadeva, primer Setnikar Cankar *alias* visoki honorarji v visokošolskem sektorju. Naj izpričam lastno osuplost in osuplosti kolegic; dejavne na področju etične in odgovorne znanosti smo uživale njeno simbolno in konkretno podporo, ko je bila na ministristvem položaju. Osuplosti bi lahko sledila cinična drža. Vendar ob določenem analitičnem orodju ta ne predstavlja niti skušnjave. Situacija podpore etični znanosti in sočasnega izkoriščanja vseh legalnih možnosti za osebne koristi je v domeni občega mehanizma oblasti, ki so jo študije spolov razvzvale kot značilno za patriarhalni spolni režim. Poleg spolne hierarhije ga vzpostavljajo še druge ideološko dobro zaščitene prakse, med njimi nasprotje med govorjenim in osebno prakticiranim, poistovetenje z oblastniškimi položajem, shizofrenija govorjenja in delovanja, ki sta nekonsistentna tudi sama v sebi, situacijsko prilagodljiva in nezanesljiva, neodgovorna.

Da v politiki nekaj zverziranje govoriš in drugo osebno ali v javnem delovanju počneš, ni zasluga novoveškega polja, ki se mu danes reče odnosi z javnostmi; ti samo sistemizirajo, nadgrajujejo in racionalizirajo sredstva, ki naj bi zakrila vrzeli med besedami in dejanji. Zasedba položaja oblasti in njeno samovoljno izvajanje se ne poznanji več v absolutističnem »država [funkcija] sem jaz«, temveč v navidezno demokratično dodeljenem si pripoznanju »vse to si zaslužim« in »tako je edino prav«. Bržkone najbolj zapleteno zastavljena je vladajoča oblastna shizofrenija, dvoličnost ali večobličnost tako izrekanja kot delovanja. Osebnostni razcep je postal strukturno nujen s postavitvijo delitve na zasebno in javno sfero v začetkih industrializacije; v prvi ženske z neplačanim delom skrbijo za moške in otroke kot delovno silo, tudi bodočo; k minimalnem udobju doma-zasebnosti sodi tudi svobodno izrekanje o peripetijah na delovnem mestu, kar javno ni mogoče brez tveganja izgube zaposlitve.

S spremembo delovnih razmerij in (ponovnim) vstopom žensk v sfero plačanega dela in javnosti se je intima doma preselila za vogale in na hodnike službenih prostorov, kjer se kmanje nadrejenim uravnoteži z neformalnim pritoževanjem nad razmerami. Kmanje in služenje nadrejenemu, »gospodarju« na delovnem mestu, ne potrebuje neposrednega ukaza: ve se, kako in kaj je treba narediti. Ker je gospodarjev več, so pričakovanja do podrejenih mnogote-

ra, medsebojno izključujoča se. Tako služba (oz. služenje) postaja vse bolj podobno živemu udejanjanju paradoksov. Prvi primer, ki pade na pamet – v imenu uresničevanja načela enakosti spolov in drugih marginaliziranih skupin v znanosti (zapoved EU) se za opravljanje dela v prid te enakosti izkoristi tiste najbolj priročne za izkoriščanje: ženske, socializirane v skrb in odgovornost za drugo/drugega, ter mlade v prekarnih delovnih razmerjih znanosti (tiha zapoved slovenskih znanstvenih oblasti).

Teh nekaj rdečih niti pričujočega razmisleka je treba ustrezno speti v zaključni komentar. Primer odstopljene ministrice, visokošolske profesorice z enormno vsoto honorarjev, je simptom spornega strukturiranja visokošolskega podsistema. Razkritje, ki ga je omogočila sama s svojim odnosom do zaslužarskih možnosti, je bilo vendarle posledica iskanja pravičnejega motiva za njeno odstranitev. Odmevnost zadeve je osvetlila ne le slabo delovanje visokošolskega podsistema, temveč je ponovno zastavila vprašanje kredibilnosti strankarsko opredeljenega predsednika KPK. Ta sled potemtakem očitno vodi do strankarsko-oligarhičnih bojov za znanstveno oblast (ki vodi in upravlja z znanstveno politiko, sredstvi, položaji). V teh bojih imajo, tako kot v ekonomskem in finančnem sektorju, odločilno vlogo skrepneli, večni položaji parcialnih oblasti, ki se ne vežejo zgolj na posebjene zasedbe vodstvenih mest (v našem primeru na javnih inštitutih, v raziskovalnih centrih in laboratorijih, univerzah in fakultetah), temveč tudi na srednji kader upravne veje oblasti. Ta, kot že rečeno, po inerciji ve, kako služiti »pravemu« gospodarju, če novi ne dopušča reciklaže starega reda.

Če je novi gospodar gospodarica, jo je ne po honorarjih, temveč po spolu mnogo lažje odstraniti s političnega prizorišča – ali pa ima sama strukturno več občutka za umik. Domneva, da bi vrnitev starih ali starim podložnih znanstvenih oblasti prinesla delovno prikrašanim več možnosti, je popolna utvara. Navsezadnje je prosperiteta profesorjev in profesorice, raziskovalnih vodij, ki znanost zlasti menedžerirajo (tole povzemam po Levu Kreftu), ne pa ustvarjajo, možna prav zaradi neuporabljenih in zato priročnih in podcenjenih razpoložljivih intelektualnih kapacitet znanstvenega prekariata in nezaposlenih, ki delamo zgolj honorarno. Verjetno se tega prav dobro zaveda tudi rektor ljubljanske univerze in je njegova grožnja po ukinitvi takih pogodbениh razmerij zgolj manipulativna pot, ki naj bi vodila do pozabe zgodbe o visokih honorarjih po tem, ko je bil cilj dosežen. Odstopljeni ministristrici bodo ostala vsaj oblačila, če že čast ne, medtem ko bo nečastno goli cesar še naprej prepričan, kako imenitno se je že spet odel. ■

DR. RENATA ŠRIBAR je antropologinja in sociologinja, zunanja sodelavka AMEU-ISH, Fakultete za podiplomski humanistični študij.

Ob 150-letnici rojstva Maksa Fabianija

ČAS JE NA NJEGOVI STRANI

Urbanist, ki je upošteval pokrajinske posebnosti, arhitekt, ki se je poleg konstrukcijskih in estetskih zavedal tudi ekonomskih in psiholoških vidikov arhitekture – Maks Fabiani.

VESNA TERŽAN

Fabiani je bil vsestranska osebnost, univerzalni človek renesančnega tipa, arhitekt in urbanist, občasno tudi slikar in izumitelj. Načrtoval je letala in vojaške stroje, snoval kolo brez pogonske verige, razvijal je idejo, kako dovajati gorski zrak v Milano, zamislil si je prekop med Jadranskim morjem in Donavo, razmišljal, kako bi Ljubljana spet postala rečno pristanišče ... Vendar ni bil sanjač, bil je racionalen mislec, ki je želel soustvarjati človeku prijazen svet. Predvsem pa je bil arhitekt avstro-ogrskega cesarstva in osebni svetovalec habsburškega prestolonaslednika Franca Ferdinanda. Po njegovih načrtih so nastajali arhitekturni projekti po vsem cesarstvu – na Dunaju, v Salzburgu, Bielskem, Gradcu, Ljubljani, Trstu, Gorici, Bolzanu, Opatiji in na Brionih, pa tudi v Benetkah, Rimu in Palermu ...

POTOVANJA KOT VIR ZNANJA

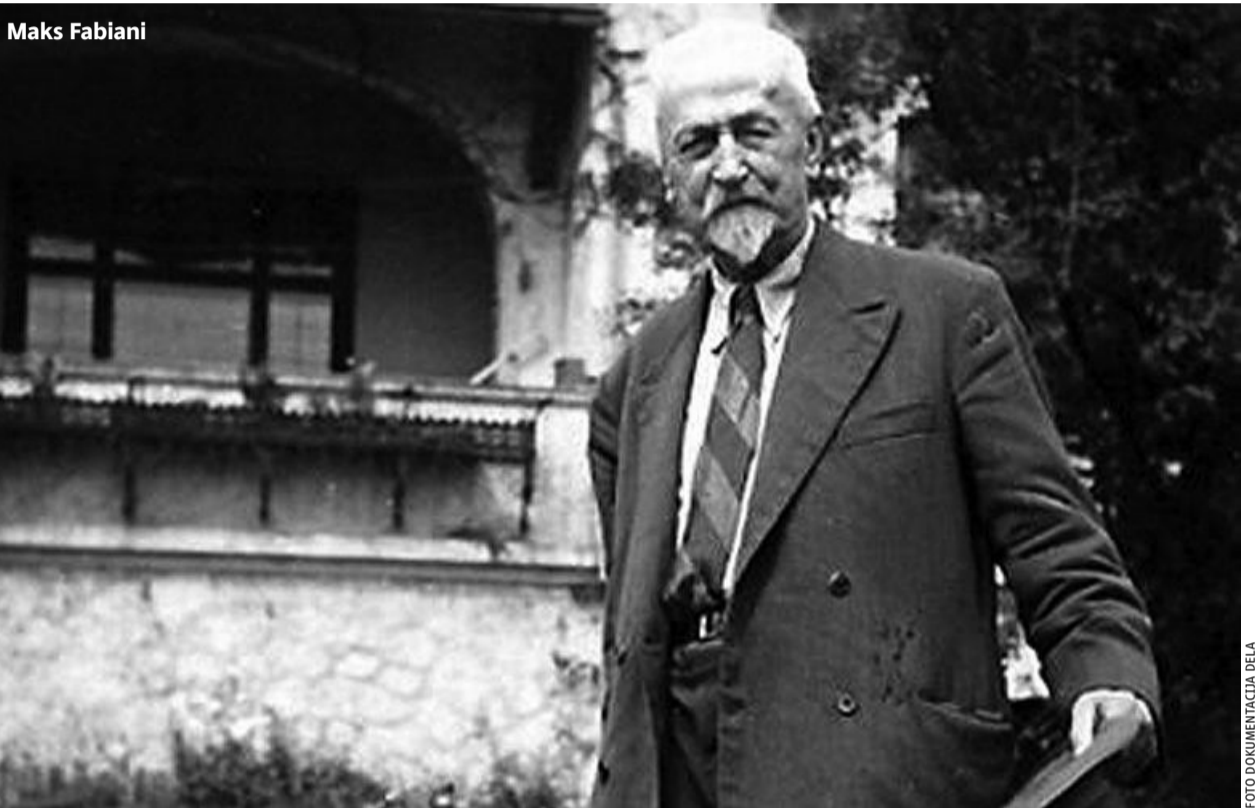
Fabiani je bil Kraševac, rojen 29. aprila 1865 v Kobdilju pri Štanjelu. Raziskoval je družinske korenine in jih zasledil v vaseh na meji med Furlanijo in Karnijo. Po drugih podatkih je najstarejša omemba rodu Fabianijev iz leta 1614 s področja Bergama; kraška, Maksova veja, pa je že nekaj stoletij živela v Kobdilju na Krasu. Mama je bila Tržačanka Charlotte von Kofler in njenemu plemiškemu poreklu gredo zasluge, da je izšolala vseh štirinajst otrok. Maks je obiskoval gimnazijo v Ljubljani, leta 1883 vpisal študij na dunajski Politehnik (Tehnični visoki šoli), med študijem opravil obvezni vojaški rok in nekaj časa, kot asistent na Tehnični visoki šoli v Gradcu, predaval urbanizem. Diplomiral je leta 1892 in bil osemindeseti po vrsti, ki je dobil naziv diplomirani arhitekt. Po diplomi je kandidiral za prestižno štipendijo, ki mu je omogočila enoletno potovanje po Evropi. Pozneje je pripovedoval, kako so bila ta potovanja vir pravega znanja in kulture.

PRVI DOKTOR ARHITEKT

Njegova kariera je bila bliskovita. Potem ko je dve leti delal v ateljeju Otta Wagnerja, enega najpomembnejših dunajskih arhitektov, in sodeloval pri projektiranju mostov kot tudi dunajske mestne železnice in postaj, kot je recimo tista na Karlovem trgu, se je udeležil natečaja za Zdravilišče cesarsko-kraljevih uslužbenecv v Opatiji in zmagal. Tako je leta 1896 ustanovil arhitekturni atelje in začel dobivati zanimiva naročila. Njegova kariera se je po letu 1902 strmo vzpenjala; takrat so mu na dunajski Politehnik podelili doktorat, zgodilo se je prvič, da je doktorski naziv dobil arhitekt. Ta visoki naziv je prejel za urbanistične načrte Ljubljane in Bielskega v Šleziji. Objavil jih je v dveh knjižicah načrtov z natančnimi komentarji. Fabiani je namreč leta 1895, po velikem rušilnem potresu v Ljubljani, izdelal regulacijske načrte, predlog ponudil mestu Ljubljana in hkrati članek objavil v strokovni reviji. Doktorat mu je prinesel mesto prvega urbanista monarhije (po Camillu Sitteju in Ottu Wagnerju), vlogo osebnega svetovaleca prestolonaslednika in leta 1910 imenovanje za izrednega profesorja na dunajski Politehnik.

MAKS FABIANI: DUNAJ, LJUBLJANA, TRST

Monografijo, ki se na izredno komunikativen, izčrpen in vizualno privlačen način ukvarja z opusom Maksa Fabianija, je leta 2010 izdala Cankarjeva založba. Spremnna besedila v knjigi so delo arhitektov Andreja Hrauskijaja ter Janeza Koželja, likovna oprema je kombinacija arhivskih in aktualnih fotografij Fabianijevih mojstrov, za katere je poskrbel fotograf in arhitekt Miran Kambič.



FABIANIJEVO DELO JE IMELO VELIK VPLIV NA PLEČNIKA. V ČASU, KO SO PLEČNIKU ZAUPALI UREJANJE LJUBLJANE, JE TA UPORABIL MARSIKATERO IDEJO IZ FABIANIJEVEGA URBANISTIČNEGA NAČRTA IZ LETA 1895.

RESNIČNOST OBLIK JE NAJPOMEMBNEJŠA

Lahko bi rekli, da je postal režimski arhitekt. Vendar z razlogom, saj je bilo njegovo znanje široko in poglobljeno tako v arhitekturi kot v urbanizmu, v teoriji in na področju spomeniškega varstva. Projektiral je stavbe, ki so dajale mestom in krajem svetovljanski pečat. Za nadvojvodo Franca Ferdinanda je preuredil grad Konopišče na Češkem (1902–14), v avstro-ogrski prestolnici je zgradil vrsto pomembnih stavb: modernistično stavbo podjetja Portois & Fix (1900), stavbo založbe Artaria (1900) na Kohlmarktu, prav v središču Dunaja, Palačo Palmers (1912) ... Zagotovo je najznamenitejša dunajska stavba Urania (1910), postavljena na rečni obali, med mostovoma na sotočju reke Dunaj in donavskega kanala, na ozkem zemljišču, ki pa ga je Fabiani izkoristil v celoti. Marsikoga stavba v svoji silhueti spominja na ladjo, tudi zaradi zaobljene oblike in močno valovite baročne fasade, ki je v dialogu z reko. Stolp s secesijskim nadihom, namenjen prvemu javnemu astronomskemu observatoriju, je Fabiani postavil asimetrično na rečno stran ob sotočju. Stavba je zasnovana funkcionalno in v duhu svojega časa.

Nekateri strokovnjaki menijo, da je Fabiani ves čas iskal svojo pot med moderno secesijo in historičnimi slogi svojih profesorjev. Sam je o tem zapisal, da je za razumevanje arhitekturnega izraza najpomembnejša resničnost njenih oblik. V njegovi arhitekturi najdemo marsikateri nastavek kasnejših arhitekturnih principov, vendar je črpal iz zgodovine arhitekture, ki mu je bila navdih in izhodišče za racionalno zasnovane stavbe, jasno in enostavno koncipirano, ki je bila namenjena uporabnikom in je nudila udobno zavetje svojim stanovalcem.

NAČRTOVAL ZA VEČ GENERACIJ

Tudi v Ljubljani je zgradil nekaj pomembnih stavb – Mestna ubožnica (1901), Dekliška osnovna šola (1901) na Levstikovem trgu in župnišče sv. Jakoba ter Dekliški licej (1907) – dve monumentalni mestni palači – Hribarjevo (1903) in Bambergovo hišo (1907) – uredil Miklošičev park in narisal načrte za Krisperjevo hišo (1901), njegova je tudi umestitev Prešernovega spomenika (1905) na trg pri Tromostovju; leta 1909 je po naročilu Riharda

Jakopiča izdelal načrte za znameniti Jakopičev paviljon, ki je bil vse do šestdesetih let osrednji prostor likovne umetnosti in umetniško srečevališče v Ljubljani. Takratni župan Ivan Hribar je pri Fabianiju naročil načrte za svojo stanovanjsko hišo, ki stoji na vogalu Tavčerjeve in Slovenske ulice. Fasada na glavni ulici je oblikovana v sicer strogi geometrični mreži, ki rahlo vzvalovi v treh plitvo izbočenih razglednih oknih, okrašenih z motivom levje glave. Secesijski značaj ji daje bogato okrašen napušč in mehko naguban fasadni plašč. Marko Pozzeto, arhitekt, umetnostni zgodovinar in raziskovalec, ki je natančno proučil Fabianijev opus, je zapisal, da »Hribarjeva hiša sodi med stanovanjske hiše, za katere je Fabiani dejal, da jih je načrtoval za tri generacije«, in da je v arhitektonskem smislu med najboljšimi in v ponos slovenski arhitekturi.

OSEBNA ODLOČITEV DOBI PREDNOST PRED KARIERO

V prvi tretjini 20. stoletja je Fabiani projektiral tudi v centru Trsta. Najprej v letih 1901–05 Narodni dom na ulici Fabio Filzi, ki so ga fašisti leta 1920 požgali; delno so ga obnovili leta 1935, rekonstruiran pa je bil v letih 1988–90. Stavbo Narodnega doma je Fabiani zasnoval v duhu racionalne tehnične strukture, ki jo je ovil v slikovito fasado iz žgane opeke in z geometrijskim vzorcem. Kvadratni tloris je ime troje kril, skupaj so tvorili črko U. Stavba je bila tehnološko dobro opremljena – imela je svoj agregat, dvigalo, centralno ogrevanje in sanitarne prostore. Posebno zanimiva je bila jeklena konstrukcija zastekljene pomične strehe nad gledališko dvorano. V tem obdobju je v Trstu postavil tudi Trgovski dom (1904–05), sledili sta palača Stabile (1906) na ulici Belpoggio in hiša Bartoli (1908) na Borznem trgu.

Prva svetovna vojna ni vzela blišča in prihodnosti le Avstro-Ogrski, temveč je spremenila številna življenja, tudi Fabianijeva. Vpoklican je bil v vojsko, a ostal na Dunaju in načrtoval železobetonski most za Gradec, leta 1917 pa je bil imenovan za rednega profesorja za arhitekturno kompozicijo in za predstojnika katedre za arhitekturo na dunajski Politehnik.

Pa vendar se je že decembra 1917 odločil, da gre v Gorico, kjer se je zaposlil v Uradu za obnovo Gorice in Gradišča. Bil je odločen, da prevzame vlogo vodilnega arhitekta in urbanista pri obnovi celotnega območja Goriške, Posočja in Krasa. Takrat še ni bilo jasno, komu bo po končani vojni pripadalo to ozemlje. Fabiani se je nadejal, da Jugoslaviji, a ga je politična stvarnost presenetila. Tako se leta 1919 ni odzval na povabilo, naj nadaljuje profesuro na Dunaju, niti na Vurnikovo povabilo, naj pride predavat v Ljubljano. Vztrajal je na robu svojega Krasa, želel je do konca izpeljal prenovo Posočja in navkljub problemom z lokalnimi oblastmi je na neki način uspel. Izdelal je regulacijske načrte za 92 občin (med njimi so načrti za Gradišče na Soči, Tolmin, Vipavo, Ajdovščino) in pri tem upošteval vse

- 1 Uranio je Fabiani dokončal v letih 1901–10. Poleg dveh velikih dvoran za gledališče in predavalnice so bile v palači še tri manjše dvorane, znanstveni kabineti, prvi astronomski observatorij, šest dvoran za zbirke, slikarski in fotografski atelje, arhiv in pisarne.
- 2 Župan Ivan Hribar je načrte svoje hiše naročil pri Fabianiju leta 1902, realizirana je bila že leto pozneje. Družinsko hišo je Fabiani oblikoval različno glede na pomen ulice. Fasada na stranski ulici z vhodom v stanovanja ni tako razčlenjena, valovita in okrašena kot fasada, ki gleda na glavno ulico.
- 3 Prvotno je stal Narodni dom na Vojašniškem trgu; ko so v času fašizma trg preuredili, so stavbo z urbanističnega vidika razvrednotili. Fabiani je načrte izrisal leta 1901, realizirana je bila 1904–05. V desnem stranskem krilu Narodnega doma je bil hotel Balkan, v levem pa zavarovalnica.

mogoče utilitarne in estetske elemente ter pripravil več kot 70 načrtov javnih stavb, ki bi bile jedro prenove naselij. Pozzetto je izpostavil, da gre Fabianiju zasluga za ohranitev nekaj vasi na srednjem Krasu, ki bi v nasprotnem primeru ostale porušene in prazne. Nesporna je tudi njegova vloga pri urbanistični ureditvi Gorice in ne le arhitektonskih stvaritvah, kot je na primer cerkev Svetega srca.

V letih 1935–45 je sprejel mesto župana v Štanjelu. Zaradi dobrih zvez je lahko obnovil tako grad v Štanjelu kot tudi v Gorici. Vendar ga je prav sodelovanje s fašističnimi oblastmi usodno zaznamovalo, saj so ga partizanske oblasti ob koncu vojne obsodile kolaboracije. Ta krivična obsodba je bila pozneje preklicana, vendar je kot madež lebdela nad Fabianijevo usodo. Kljub vsemu je po drugi svetovni vojni začel obnavljati porušena in požgana Kobdijl in Štanjel, kjer je posebno pomembna obnova ene redkih kamnitih romanskih hiš, pa rekonstrukcija poškodovane cerkve sv. Daniela, obnova Vile Ferrari in večine štanjelskih hiš. S temi dejanji nam je Fabiani ohranil slikoviti Štanjel, eno najlepših kraških mestec.

NEJASNO RAZMERJE FABIANI–PLEČNIK

Ob Fabianijevi veličini, zaslugah za naš prostor in mednarodnem slovesu se nehote vsili vprašanje, le zakaj Slovenci tako zelo častimo Plečnika, o Fabianiju pa malokdo kaj ve. Vzrok je morda zelo kompleksen odnos med Fabianijem in Plečnikom. Plečnik je namreč brez pravega razloga za marsikateri svoj neuspeh na Dunaju krivil Fabianija, češ da je imel velik vpliv

**V FABIANIJEVI ARHITEKTURI
NAJDEMO MARSIKATERI NASTAVEK
KASNEJŠIH ARHITEKTURNIH
PRINCIPOV, VENDAR JE ČRPAL
IZ ZGODOVINE ARHITEKTURE,
KI MU JE BILA NAVDIH IN
IZHODIŠČE ZA RACIONALNO
ZASNOVO STVABE, JASNO IN
ENOSTAVNO KONCIPIRANO,
KI JE SLUŽILA UPORABNIKOM
IN NUDILA UDOBNO ZAVETJE
SVOJIM STANOVALCEM.**

ne le v visoki dunajski družbi, ampak tudi na dvoru. Vendar kot pravijo pričevalci, mu je Fabiani želel le pomagati. Prvič sta se srečala na Dunaju – sedem let mlajši študent Plečnik in Fabiani asistent na visoki šoli, ki je svojega rojaka poskušal uvesti v dunajsko visoko družbo, a Plečnik je njegove poskuse nerodno zavrnil. V tem obdobju tiči seme njunega zapletenega odnosa, ki je na neki način zapečatil Fabianijevo mesto in vlogo znotraj slovenske arhitekturne zgodovine. V veliki meri je šlo za zavist, saj je bil Fabiani neverjetno uspešen pri svojem delu in je imel visoko položaj v družbeni hierarhiji Avstro-Ogrske. A zdi se, da je Plečnik na nezavedni ravni vzel Fabianija za svojega učitelja. Poznavalci pravijo, da je imelo Fabianijevo delo velik vpliv na Plečnika, to bi naj bi bilo razvidno med drugim pri fasadi NUK in pri ureditvi Vegove ulice. V času, ko so Plečniku zaupali urejanje Ljubljane, je ta uporabil marsikatero idejo iz Fabianijevega urbanističnega načrta iz leta 1895.

PREHITEVAL TOKOVE SVOJEGA ČASA

Fabiani se je izkazal tudi v teoriji, saj je Ottu Wagnerju pomagal pri pisanju znamenite knjige *Moderna arhitektura*, kot mislec pa s filozofskim traktatom *Acma*. Vedno je upošteval genius loci kot tudi pitagorejske kanone in proporce. »Kljub temu nam je petindevetdesetletni Fabiani pripovedoval, da je bila zanj arhitektura iz Palladijevega obdobja neprekosljiva,« je v *Naših razgledih* leta 1960 zapisal arhitekt in urbanist Braco Mušič. Da je Fabiani pogosto prehiteval splošne umetniško-sociološko-ekonomsko-ideološke tokove svojega stoletja (od 1865 do 1962, ko je umrl), je bil prepričan Marko Pozzetto, in tudi, da je bil na svojem strokovnem področju med redkimi in poslednjimi protagonisti zadnjega sijaja Evrope kot *caput mundi*. ■



FOTOGRAFIJA IZ KNJIGE MANS FABIANI: DUNAJ, LJUBLJANA, TRST (CANKARJEVA ZALOŽBA, 2010)



FOTO MIRAN KAMBIČ



FOTO MIRAN KAMBIČ

IDEALNA KOMBINACIJA

Brata Win in Will Butler sta kreativna naveza skupine Arcade Fire. In ker je prvi v skupini najbolj enak med enakimi, si lahko drugi privoščijo tudi kreativne odvode. Kot je na primer pravkar izdani album *Policy*.



MIROSLAV AKRAPOVIČ

Ko je Arcade Fire, ameriško-kanadski multiinstrumentalni neodvisni rock kolektiv, pred dobrim letom objavil svoje zadnje veliko glasbeno delo *Reflektor*, se mi je ob poslušanju njihove fino stkane poplesujoče godbe in ob branju analitičnih komentarjev priznanih peres utnila naslednja misel: da razvoj rockovske glasbe v novem tisočletju ni nujno vzajemni z napredkom in razgledanostjo glasbenega novinarstva. Kajti zvokovno drzen, ritmično sunkovit in skladateljsko navdahnjen premik skupine Arcade Fire, katere si nihče od pravovernih rockerjev niti v sanjah ni mogel zamisliti pod lesketajočo se kroglo v diskoteki ali v siju fluorescentnih luči, je malodane presenetil skoraj vse.

Kaj presenetil?! Nekoč najbolj zvesti in goreči privrženci, ki so od leta 2004 in albumov *Funeral* prek *Neon Bible* (2007) in daleč najbolj hvaljenega *The Suburbs* (2010) prisegali na glasbeni opus baročnih anarhistov, so jih čez noč odpisali. Kaplja čez rob je bil glasbeni film *Here Comes The Night*, ki je poleg naslovnega singla in videospota *Reflektor* pospremil istoimensko četrto studijsko izdajo skupine. V dobrih 22 minutah si pregovorno disciplinirani Arcade Fire dobesečno dajo duška, razvnamejo celotno prizorišče, do vrelišča dvignejo plesišče. S svojo virtuozno improvizacijo se odrinejo daleč od obale ZDA, pri tem pa ne pozabijo na svoje temeljno glasbeno načelo – soul preigravati s punk rockom – s katerim so (po)ustvarili prepoznaven samosvoj zvok. Uvodni vložek, ko Win Butler »izpraši« Bona Voxa z odra, da slednjemu ne preostane drugega kot globok meditativni (za)vzdih v družbi Bena Stillerja, je tudi simbolično naznanil menjavo na prestolu rockovskih prvokategorikov. Nekakšna poslovilna zabava, na kateri manjka le še Michael Stipe iz R.E.M.

V nasprotju z zimzelenimi strici iz ozadja vzpon in uspeh Wina Butlerja & prijateljev nikakor ni bil samoumeven, kaj šele načrtovan. Skupina Arcade Fire je že na začetku delovanja zavzela trdno stališče, da imajo kot avtorji popoln umetniški, promocijski, oblikovalski in tržni nadzor nad svojim glasbenim delom. Slepo vztrajanje pri tem jim je omogočilo, da dobesečno žanjejo sadove svojega uspeha.

Brez posrednikov, šepetalcev, gurujev in trenerjev. In to vse v slepi veri, da so prav oni tisti, ki bodo med zadnjimi stopili v panteon rocka.

Ko je Win Butler na albumu *The Suburbs* obračunal s konservativno alternativno srenjo, je prestopil mejo, ki truhadurja ločuje od pridigarja. Kljub velikanski popularnosti skupine, ki jo je kronalo prijateljstvo z Davidom Bowiejem – nesebičnim mentorjem, mecenom in promotorjem današnjih kakovostnih glasb – in njihove *featuring* skladbe *Wake Up*, Arcade Fire niso postali rockovske zastavonoše nove generacije. Politično nekorektna, aktivistično angažirana in dostikrat povsem romantična poezija, ki je ponujala sliko-

POSLUŠALEC DOBI OBČUTEK, DA SE JE ZNAŠEL V ČASOVNEM STROJU, KI SE USTAVI LE OBČASNO. VSAKIČ NA DRUGEM POSTAJALIŠČU, S KATEREGA ODZVANJA GLASBA IZ NAJBOLJ POMEMBNIH OBDOBIJ AMERIŠKE ZGODOVINE ROCK KANTAVTORSTVA.

vito, skoraj avtobiografsko izpoved, je za Arcade Fire vedno predstavljala zgolj smisel njihovega poslanstva.

To, da so marsikatero nočno bdenje na Occupy zborovanjih po svetu podložili s taborniškimi vzdušjem in pesmarico, tako Dylanovo kot tudi Butlerjevo, bolj govori o času, v katerem je skupina ustvarjala in živala. Po Butlerjevih, sicer sila neskromnih besedah: končno življenje pravih rock zvezdnikov. Kar bi lahko med drugimi pomenilo tudi, da sta Neil Young in Bruce Springsteen dva izmed glasbenikov, ki se danes »puli« za Butlerjevo pesmarico. A to se zdi (tudi z vidika zlega, škodljivega in privoščljivega seciranja, ki si ga je ob albumu *Reflektor* privoščil glasbeni kronist v *The Washington Postu*) tektonski, če hočete tudi zvezdniški premik.

Win Butler je oseba, ki sicer stežka pozablja, a kot sam pravi, je njegova prirojena in ustvarjalna samozavest v teh letih dovolj zrasla, da se v njej razblinijo vsaka tovrstna natolcevanja, ugibanja in interpretacije o njihovem ali njegovem glasbenem izrazu. Kajti ne glede na kolektiven, prijateljski in demokratičen duh znotraj skupine se dobro ve, da je med sebi enakimi posamezniki vedno nekdo tisti, ki je bolj enak od drugih. In to je zagotovo Win.

Vsaj tako se je zdela do v teh dneh izdanega solističnega prevenca *Policy*, ki ga podpisuje mlajši od bratov Butler.

Will se je domislil najboljšega načina, kako se otresti viška manično absorbirane ustvarjalne energije. Ta je z njegovim skladateljskim podpisom v zadnjem letu pospremila različna umetniška dela in kulturne projekte, vrhunec pa doživela z letošnjo nominacijo za oskarja za najboljšo filmsko glasbo – za njegovo delo in sodelovanje pri nastanku glasbene podlage filma *Ona*, režiserja Spika Jonza.

Potem ko je že požel pohvale in bil deležen odličnih kritik za *soundtrack* dokumentarnega filma *Bronx Obama* režiserja Ryana Murdocka, si je Will Butler skiciral podobo svojega solističnega albuma. In ob tem, kot vselej doslej v primeru matične skupine Arcade Fire, ni nič prepuščeno naključju ali samoumevnem (po)teku. Album *Policy* je bil v celoti posnet v newyorškem Electric Lady Studios. Toda tista zimzelena patina, ki si jo glasbenik hočeš nočeš navleče skozi svoje skladbe, delujoč v prostorih s posebnim zgodovinskim pomenom, ni nič v primerjavi z glasbeno monumentalnostjo, ki jo razdaja Will Butler. Poslušalec dobi občutek, da se je znašel v časovnem stroju, ki se ustavi le občasno. Vsakič na drugem postajališču, s katerega odzvanja glasba iz najbolj pomembnih obdobij ameriške zgodovine rock kantavtorstva. Kot nekakšne referenčne glasbene točke, ki so Butlerju predstavljale oporišče glasbenega odraščanja in današnjega avtorskega izraza, nekje na pol poti med Smokey Robinsonom in Violent Femmes.

A še bolj hudomušno se sliši Butlerjeva razlaga njegovega country funk garažiranja, ki se mu zdi kot srečanje Johna Lennona in Ghostface Killaha. Ob vsej spoštljivosti do tradicije kitarskega kantavtorstva se Will Butler sprehodi skozi sintetično romantiko sedemdesetih let, večje kombinirajoč svoje neštete glasbene talente. Lahkotnost njegovega skladateljstva je v tem, da popolnoma briše mejo med organskim in neorganskim instrumentarijem.

Zato album *Policy* zveni kot koherentno in konkretno glasbeno delo, četudi je bil njegov pglavitni namen predstaviti vse odtenke Willove glasbene nadarjenosti in genialnosti. Povsem odkrito spogledovanje in sklicevanje na rock poetiko se morda nekemu dandanes zdi le nostalgichen spomin, zastarelo stanje duha, ki sodi v glasbeno ropotarnico. Toda arhetipsko osvežilni album *Policy* dokazuje prav nasprotno: poslušalca zaduši z vso svojo pripovedniško neposrednostjo in nadčasno melodičnostjo.

Z enako vnemo in gorečnostjo, kot se je *Reflektor* znašel na »plitvem« plesišču, se Willov hiperaktivni in hiperproduktivni ustvarjalni zanos poskuša ozemljiti in umiriti z globino poetskega izraza, ki ga album *Policy* prinaša. Z vsako posamično skladbo (*Take My Side*, *Witness*, *Anna*, *Son Of God* ...) se to sliši bolj antologijsko od zgodovine same. Kar pomeni, da ni nujno, da se zvezdnitvo in nadarjenost izključujeta. V rock glasbi zagotovo ne. ■





VEDNO AKTUALNA ZGODBA

George Orwell je bil prepričan levičar, demokratični socialist, v »isti sapi« pa tudi velik nasprotnik stalinizma. Kar je brezkompromisno nakazal v *Živalski farmi*, ki smo jo pri nas dočakali tudi v stripovski priredbi.

IZTOK SITAR

Nekoč je živel umetnik, ki je narisal imenitno sliko, da pa bi prišla še bolj do izraza, jo je razstavil v razkošnem, bogato okrašenem baročnem okvirju. Kaj kmalu pa je na svoje veliko začudenje opazil, da ljudje občudujejo samo okvir, za sliko pa se komajda zmenijo.

Natanko to se je zgodilo z *Guliverjevimi potovanji* enega najslovitejših časnikarjev, piscev in političnih aktivistov svoje dobe, Jonathana Swifta (1667–1745). Genialna politična satira, v kateri je nastavljal ogledalo angleški družbi tistega časa in neprizanesljivo bičal njene napake in sploh sam sistem, je ostala skoraj neopazena, vsi pa so občudujoče zrlji v umetelno izrezljani okvir, v katerem so se pritlikavci prepletali z velikani in učenjaki s konji – tako da sploh ni čudno, da je Swift svoja zadnja leta preživel v norišnici. Seveda tudi zdaj, 270 let po njegovi smrti, ni veliko bolje; prej nasprotno. *Guliverjeva potovanja* so v skrajšani obliki v različnih verzijah, od slikanic do risank in stripov, postala bolj ali manj izključno otroško čtivo, izvirna družbenopolitična Swiftova stvaritev pa privilegij svobodomiselnih intelektualcev.

TO NI PRAVLJICA

Eden od njih, ki je *Guliverjeva potovanja* uvrščal v sam vrh svetovne književnosti, je bil tudi angleški časnikar, pisatelj in politični aktivist Eric Arthur Blair (1903–1950), bolj poznan po psevdonimu George Orwell, pod katerim je natanko 200 let po Swiftovi smrti izdal svojo politično satiro, *Živalsko farmo*. Ker pa seveda ni hotel, da bi se ji godilo tako kot *Guliverju*, ki je postal zgolj (ne)navadna pravljica za otroke, jo je zvito podnaslovil kot – pravljico. Ukana se je posrečila in politična alegorija, ki nam skozi živali s človeškimi lastnostmi na pronicljiv način pokaže, kaj se zgodi, ko človek dobi v roke neomejeno oblast, je postala eno najbolj poznanih in citiranih družbenokritičnih del našega časa in, jasno, nihče je ni imel za pravljico.

Prašiči, najinteligentnejše živali na kmetiji, sprožijo revolucijo in izženejo starega lastnika, ki jih je samo izkoriščal. Razglasijo svobodo in enakost med živalmi po principu animalizma, živalske ustave, ki jo je napisal idejni vodja upora, pokojni prašič Stari major. Po Napoleonovem prevzemu oblasti se socialna revolucija kaj kmalu sprevrže v diktaturo, v kateri so sicer vse živali popolnoma enakopravne, le prašiči so še bolj. Za ostale živali na kmetiji se tako ne spremeni popolnoma nič, delati morajo še več, kot so nekoč, prašiči, ki so bili prej glavni človekovi sovražniki, pa postajajo vedno bolj podobni ljudem, dokler se tudi fizično ne preoblikujejo vanje.

Čeprav je Orwell zanikal, da naj bi se roman nanašal na pooktobrsko Rusijo v času stalinizma, pa se nam primerjave s takratnimi akterji ponujajo kar same od sebe. Stari major je seveda Lenin, animalizem pa leninizem, ki ga Stalin v podobi prašiča Napoleona po uspešno izvedenem uporu spremeni v jasno, stalinizem. Soborec Debelinko, prašič, ki si edini upa nasprotovati Napoleonu, je Lev Trocki, ki ga je dal pozneje

Stalin ubiti v Mehiki, govornik Cvilko pa ponazarja Molotova in propagandno komunistično mašinerijo, ki iz prvotnega heroja Debelinka naredi sovražnika in izdajalca domovine ter ga dobesedno izbriše iz narodovega spomina. V veliko pomoč novemu družbenemu sistemu je tudi prašič Minimus, dvorni poet revolucije, ki predstavlja lizunske umetnike in pisatelje v stalinizmu. Ovce, krave in kure, najštevilnejše živali na kmetiji, so narod sam, kobila Detelja predstavlja rusko žensko in mater, garaški konj Boksač pa sovjetskega delavca v podobi enega od udarniških herojev boljševistične Rusije, rudarja Stahanova, medtem ko je skeptični filozofski osel Benjamin prisposoda intelektualca, ki se drugače ne strinja s stalinizmom, vendar ga stoično prenaša, saj mu kaj drugega ne preostane.

Orwell je bil sicer prepričan levičar, demokratični socialist, kot si je rekel sam, hkrati pa velik nasprotnik stalinizma, saj ga je občutil tudi na lastni koži kot borec v španski državljanski vojni (jasno, na strani republikancev) v frakcijskih bojih med komunisti, trockisti, anarhisti, socialisti in ostalimi skupinami, kar je opisal v knjigi *Poklon Kataloniji* (1938). Tudi v ostalih spisih je bilo njegovo ostro pisateljsko pero večinoma politično angažirano, naperjeno predvsem proti vsem oblikam totalitarizma in še posebno proti anomalijam v socializmu. Čeprav smo pri nas s stalinizmom razčistili že ob koncu štiridesetih let, pa je *Živalska farma* (ki je bila v Vzhodnem bloku do padca berlinskega zidu prepovedana) kljub temu izšla razmeroma pozno; šele v času študentskih demonstracij, hipijevskega liberalizma in svobodne ljubezni se je oblast leta 1970 ljubeznivo odločila, da jo lahko beremo tudi v slovenščini.

IZVRSTNA RISARSKA PRIREDBA

V nasprotju z večino svetovnih klasikov literature, ki jih je zaradi bogastva jezika in sloga zelo težko »pretopiti« v kakšen drug medij, denimo strip, pa se Orwellova satira z antropomorfnimi živalmi ponuja kar sama od sebe, tako da je prav čudno, da smo stripovsko adaptacijo dobili šele zdaj. Za likovni del je bil zadolžen Damijan Stepančič, ki je predvsem zelo dober ilustrator (spomnimo se samo nagrajene Prešernove *Zdravljice*), kar je še kako razvidno v izvrstni risarski priredbi živalskih protagonistov.

V kombinirani tehniki mehkega svinčnika, črnega flomastra in barvnih tušev pred nami oživijo živali s kmetije v vsem svojem blišču in (še bolj) bedi, še posebno navdušujoče pa so podobe zavaljenih prašičev z odlično obrazno mimiko, ki so si sicer vsi precej podobni in jih je težko razlikovati med seboj, kar pa je bila cena, ki jo je Stepančič pač moral plačati za sintagmo, da so vsi politiki – isti. Nasploh so vse živali (z izjemo osla Benjamina, ki je kdovekako izgubil volumen in je bolj podoben oslovi senci kot živi živali, kar pa nam po drugi strani prikaže, kako so bili intelektualci v stalinizmu samo bleda senca samih sebe) zelo dobro narisane, ravno tako kot človeški protagonisti, pri katerih je sicer opazen precejšen

vpliv francoskega risarja Manuja Larcenta in njegovega *Blasta*, kar pa nikakor ni naključje, Stepančič je namreč njegov velik fan in uporaba blastovskih razkošnih figur in grimas (ki so v popolnem sozvočju z živalsko figuraliko) je tako njegov svojevrsten *homage* velikemu umetniku. Zlasti pa je treba izpostaviti odlično naslovnico z intrigantno podobo prašiča Napoleona, ki je živa slika in prilika katerega koli diktatorja ali avtoritativnega politika v našem svetu.

Sama priredba za strip je v bistvu dobeseden scenarij lutkovne igrice, ki jo je Andrej Rozman - Roza napisal za Lutkovno gledališče Ljubljana, uprizorjena pa je bila leta 2012 v režiji Vena Tauferja. Rozman se je po eni strani zvesto držal scenarija (zato imamo v stripu tudi precej gostobesednih slik, ki pa niti niso preveč moteče, ker so dokaj enakomerno razporejene skozi celo knjigo), saj bi bila kakršna koli avtorska priredba v tej smeri popolnoma odveč, po drugi strani pa je samo dogajanje pronicljivo prestavil v naše domače okolje, kar mu je tudi zelo dobro uspelo. Angleški farmar Jones tako postane slovenski kmet Janežič, Graščinska farma Janežičeva kmetija, živalska himna pa ne nagovarja več »Živali Anglije, živali Irske ...«, ampak »Živali vse dežele naše...« na revolucionarno melodijo »Kovači smo in naša sila...«, ki jo je uporabil že Boris Grabnar v prvotnem prevodu. Nasploh so vsi pevski vložki zelo domiselni in duhoviti ter izvrstno dopolnjujejo Orwellovo besedilo.

V celoti gledano je Rozmanova in Stepančičeva adaptacija izjemno dobra, in čeprav se je stripovska sezona šele prav začela, lahko že zapišem, da je *Živalska kmetija* eden najboljših stripov letošnjega leta. In ne bi se mogel bolj strinjati z Rozmanovo ugotovitvijo na koncu knjige, da je *Živalska farma* danes še bolj aktualna, kot je bila ob svojem nastanku ali v času socializma, namreč, samo zamenjati moramo osamosvojitve kmetije z neko drugo osamosvojitvijo, pa nam bo takoj vse popolnoma jasno. Navsezadnje pa je samo od nas samih odvisno, ali bomo živeli kot plemeniti konji v Swiftovi deželi Hauihnhnmov ali kot garaški konj Boksač na Orwellovi živalski farmi. ■

DAMIJAN STEPANČIČ
IN ANDREJ ROZMAN -
ROZA

Živalska kmetija

ZALOŽBA MIŠ

DOB 2014, 80 STR.,
23,95 €



GLAVNA JE MULARIJA

Daleč so časi filmov in serij, v katerih skupino otrok, ki zaide v težave, rešijo odrasli. Če že, potem se zgodi ravno obratno.

TINA BERNIK

Ko opazuješ današnjo mularijo, se ti zazdi, da živi v nekem drugem desetletju, do katerega nimaš dostopa. Verjetno odrasle takšni občutki mučijo že od nekdaj, pa vendar se zdi, da ni bilo vedno tako. Če kdaj, potem nas je čas povozil danes.

Petting s pametnimi telefoni in tablicami vedno in povsod je zamenjal druženje iz oči v oči, družabna omrežja pa se v vseh mogočih oblikah in pod vsemi mogočimi imeni razraščajo po spletu kot plevel, ki bi ga človek najraje vsak dan znova opele. A če kot zmerno tehnično in spletno izobraženi odrasli poznamo nekaj osnovnih tehnik in družabnih omrežij, najstniki iz njih delajo cele magisterije. Potem pa jim bodi šef, mama ali oče ...

Kako daleč in globoko smo zabredli v informacijski dobi in kako bedno odrasli capljamo za mulci, je dobro pokazal Jason Reitman v svojem zadnjem filmu *Moški, ženske in otroci* (*Men, Women and Children*, 2014). Režiser, ki je v svojih črnohumornih dramah – *Juno* (2007), *Hvala, ker kadite* (*Thank you for Smoking*, 2005), *V zraku* (*Up in the Air*, 2009), *Young Adult* (2011) – vedno predstavljal probleme sodobne družbe, je v svoji najnovejši drami izpostavil prav našo obsedenost s tehnologijo in zasvojenost s spletnim oz. virtualnim okoljem. Obenem pa tudi nemoč staršev pri ohranjanju nadzora nad svojimi otroki in njihovo frustracijo, ker nikakor ne najdejo prave rešitve in poti, saj se zdi, da vse vodi v težave. Popolna svoboda pripelje do slačenja, fotografiranja in objavljanja fotografij na spletu, popolno omejevanje v uporništvu, skrivanje in laži, nekaj vmes pa do pat pozicije, v kateri starši na tiho priznavajo, da nimajo pojma in moči, otroci pa vljudnostno sprejemajo avtoriteto, čeprav »itak sami vse najboljše vejo«.

Živimo v času, ko se starši od otrok lahko naučijo ravno toliko, kot se otroci lahko naučijo od staršev, in ko se pogosto počutijo nemočne odrasli, ne pa mladi. In potem ni čudno, da nastajajo filmi, v katerih najstniki rešujejo človeštvo oz. mu odpirajo oči, serije, v katerih otroci ukazujejo svojim staršem, in videoigre, v katerih deklice streljajo ljudi. V glavo!

DANES SMO GOŠPODARJI MI, JUTRI BODO NAŠI OTROCI, PA NE JUTRI V SMISLU PRIHODNOSTI, V KATERI BODO OTROCI POSTALI ODRASLI, AMPAK JUTRI V SMISLU PRIHODNOSTI, V KATERI BODO OTROCI VODILI SVOJE STARŠE.

Studijski filmi, kot so bili samo v minulem letu na primer *Sedmi sin* (*Seventh Son*, 2014), *Labirint* (*Maze Runner*, 2014), *Razcepljeni* (*Divergent*, 2014), *Varuh spominov* (*The Giver*, 2014), v katerih mladi igrajo za mlade, medtem ko odraslih praviloma ne prepričajo in jih niti ne nagovorijo, pa pravzaprav niso nič v primerjavi s tem, kar delata televizija in industrija videoiger, ki si, kar se tiče podiranja tabujev, premikanja mej in drznosti, že dolgo upata mnogo dlje od svojega velikega brata, velikega platna – sploh ko gre za grozljivke in znanstvenofantastične filme, ki so vedno imeli več poguma od drugih žanrov.

Ko se ozrem v bližnjo preteklost, ne morem mimo časa, v katerem se je na malih zaslonih med letoma 2008–2009 rodila serija *The Sarah Connor Chronicles*, v kateri je robustnega mišičnjaka Arnolda Schwarzeneggerja v vlogi terminatorja zamenjala drobna Summer Glau, ki v realnem življenju sama ne bi mogla dvigniti niti Schwarziejeve kovinske roke. In časa, v katerem so napol smrklje, napol ženske iz *Dollhouse* (2009–2010) pretepale moške kot tajne agentke. A če so se avtorji omenjenih serij z mularijo, ki vleče niti v odraslem svetu, tu šele spogledovali, je samo nekaj let pozneje začelo prihajati do resnejšega preobrata. Pa ne samo zaradi lika ekstremno nadležnega in zlobnega otroškega kralja Joffreyja Baratheona (Jack Gleeson) iz *Igre prestolov* (*Game of Thrones*, 2011–), ki so mu bile čast in oblast in smrt v seriji knjig *Pesem ledu in ognja* Georgea R. R. Martina tako ali tako spisane že nekaj let prej ter smo si tako kot njegova filmska mama Cersei Lannister (Lena Headey) samo oddahnili, da se je zadušil od lastnega napuha (in strupa) – ampak predvsem zaradi serij, kot je videoigra *The Walking Dead: The Game*



The 100

(2012–) ali TV-serije *Živi mrtveci* (*The Walking Dead*, 2010–), *Extant* (2014–) in *The 100* (2014–).

Medtem ko v *Extant*, znanstvenofantastični drami s Halle Berry v glavni vlogi, v kateri Steven Spielberg kot izvršni producent nekako nadaljuje svojo *A. I. umetno inteligenco* (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001), igro vodi deček, ki ga nad »starše« in druge odrasle dviga dejstvo, da je v svojem jedru robot z neomejenim potencialom za učenje, v postapokaliptični zombijadi *The Walking Dead* in postapokaliptični drami *The 100* stvari potekajo nekoliko drugače, saj otroci odrasle v boju za preživetje prehitevajo zaradi boljšega prilagajanja novi realnosti oziroma novim časom. Videoigra *The Walking Dead: The Game*, ki jo lahko postavljamo ob bok TV-serijam, je presenetila s karakterizacijo likov, dramaturgijo, scenarijem in načinom igranja, predvsem pa z obravnavo glavne junakinje in razvojem njenega značaja. Preplašena osemletnica na začetku igre se je preobrazila v nezaupljivo, bojevito in trdo desetletnico, ki se, ko gre za preživetje, ne obotavlja kaj dosti. Clementine je v videoigri, in to bistveno bolj kot na primer njen »TV-brat« Carl Grimes (Chandler Riggs), brez milosti potisnjena v okolje, v katerem težko preživijo celo odrasli, spopadati pa se mora s popolnoma enakovrednimi izzivi kot njeni starejši kolegi, saj narava pa tudi nova, postapokaliptična družba med mladimi in starimi ne delata prav nikakršnih razlik.

Če so omenjene serije odrasle samo mehčale za vstop v svet prihodnosti, torej svet najstnikov, ki (lahko) vedo več, kot vedo odrasli in so poleg tega sposobni preživeti brez njihove pomoči, pa je znanstvenofantastična serija *The 100* šla še dlje. In pokazala ne samo to, da najstniki zmorejo preživeti brez staršev, ampak celo to, da starši ne zmorejo preživeti brez otrok. In da ne gre več le za enega izjemnega otroškega posameznika, ampak je posebna oziroma izjemna celotna otroška generacija. Ali če pogledamo drugače, ne gre za izjemo, ampak pravilo. Danes smo gospodarji mi, jutri bodo naši otroci, pa ne jutri v smislu prihodnosti, v kateri bodo otroci postali odrasli, ampak jutri v smislu prihodnosti, v kateri bodo otroci vodili svoje starše.

Premisa zgodbe *The 100*, ki je pravkar zaokrožila drugo sezono, gre nekako takole: jedrska apokalipsa pobije skoraj vse ljudi na Zemlji, nekaj preživelih pa se zateče na 12 vesoljskih postaj 12 različnih narodov. Gledalec se z junaki serije, ki imajo pred seboj še 100 let čakanja na očiščenje

radioaktivne Zemlje, sreča 75 let pozneje, ko obstaja samo še ena vesoljska postaja, na njej pa le nekaj preprostih, a brutalnih pravil, v katere je ljudi prisililo iztekanje kisika in življenjske dobe vesoljske postaje. Vsak zločin na postaji je kaznovan s smrtjo, mlajši od 18 let pa do polnoletnosti, ko bo njihov zločin ovrednoten znova, čakajo v zaporu. Odrasli zaradi napovedi konca vesoljske postaje, ki ne bo prišel čez sto let, ampak čez nekaj tednov, svojo odločitev spremenijo in sto obsojenih otrok izstrelijo na Zemljo, da bi kot testne miši preizkusili, ali bi bila zemlja vendarle že lahko primerna za življenje, v nasprotnem primeru pa bodo prezgodnji konec tako ali tako dočakali vsi – tisti na Zemlji in tisti v vesolju. Ko z rok na Zemljo padajočih najstnikov popadajo še zapestnice, s katerimi starši v vesolju nadzorujejo njihove življenjske znake, testne miši postanejo velike mačke, najstniški prepiri, ki na začetku serije napovedujejo mladinsko serijo, pa prerastejo v srdite spopade med preživeli prebivalci Zemlje in mladimi prišleki iz vesolja. In serija s svojimi inovativnimi in kontroverznimi temami ter etičnimi dilemami in medgeneracijskimi konflikti začne nagovarjati odrasle.

»Otroci so naredili več stvari, za katere ne bi nikoli mislili, da jih bodo,« ob izginotju otrok z radarja ugotavljajo odrasli v vesolju, ko naposled pridejo na Zemljo tudi sami, pa jih čaka še bolj grenko spoznanje. Otroci, ki so se, geografsko ločeni, osvobodili oblasti odraslih in naravnost eksplodirali v svojih potencialih, so ne samo zmogli brez njih, ampak bodo odrasli na Zemlji težko zmogli brez otrok. Nenavaden razvoj zgodbe, v kateri oblast prevzame najstnica, potem ko v verbalnem merjenju moči s premierko konča s stavkom »Lahko da si premierka, vodja pa sem jaz«, je toliko bolj presenetljiv, ker za gledalca vse skupaj deluje popolnoma prepričljivo in realno, da ne gre za naključje ali izjemo, pa serija potrdi tudi s tem, da se enaka zgodba o boju za oblast med mladimi in starimi na svoj način ponovi tudi v skupinah, ki sta jedrsko fazo preživeli na Zemlji.

Časi *Gospodar muh* (*Lord of the Flies*, 1954), v katerem skupina otrok po strmoglavljenju letala obični na otoku in iz dneva v dan rine v večje težave, dokler jih pred tem, da se ne pobijejo med sabo, ne odreši odrasel človek, so minili. Danes se piše leto 2015, in če bi se na oddaljenem otoku znašla generacija najstnikov, ni nemožne, da brez odraslih ne bi celo prosperirala. ■

Renata Vidič, predsednica žirije za nagrado Slavka Gruma na 45. Tednu slovenske drame

VERJETNO JE DRAMATIKA NAJTEŽJA LITERARNA VRSTA

ANDREJ JAKLIČ

Med 27. marcem in 7. aprilom bo v Prešernovem gledališču v Kranju potekal že 45. teden slovenske drame, poleg Borštnikovega srečanja največji slovenski gledališki festival. Najstarejšo in najprestižnejšo priznanje festivala, nagrado Slavka Gruma za najboljšo dramsko besedilo, bo žirija, ki ji predseduje tokratna sogovornica Renata Vidič, podelila povsem ob koncu festivala.

Končni izbor letošnjih kandidatov za Grumovo nagrado je takšen: Vinko Möderndorfer (*Tri ženske*), Matjaž Zupančič (*Pesmi živih mrtvecev*), Simona Semenič (*sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*), Rok Vilčnik (*Tarzan*), Vedrana Grisogono (*Delamo na sebi*). Gre za imena, ki se praviloma pojavljajo iz leta v leto, sicer z novimi komadi, a vseeno je mogoče govoriti o tem, da gre za sceno, ki je pravzaprav – preverjena.

Je slovenski dramatik živa, ustvarjalna žival, ima že dolgo sivo brado ali je gibčen mladenič?

Dober slovenski dramatik je izkušena, prekaljena, ustvarjalna žival, v najboljših, zrelih letih. Opaziti je, da je dramskim piscem, ki so v stiku s praktičnim delovanjem v gledališču bodisi kot režiserji, dramaturgi, igralci ali performerji, dramska pisava veliko bližja oziroma premorejo več večine kot tisti pisci, ki niso v neposrednem stiku z gledališčem.

Kaj je osnovni vzgib sodobne slovenske dramatike, kaj sploh vznemirja te pisce, živali? Jih je mogoče postaviti na skupni imenovalec?

Za skupni imenovalec vseh prispelih del bi postavila nefunkcioniranje družbenega sistema, v katerem živimo, razgaljanje njegovih napak in njihovih posledic.

Čas vsem, kar prinaša, je zmeden. Kako se to odraža v sodobni slovenski dramatiki?

Odras zmedenosti časa, v katerem živimo, se je letos izrazilo pokazal pri samih dramskih likih, ki jih zaznamujejo odtujenost, apatija, brezizhodnost, pesimizem, izgubljenost, samost, otopelost, beg od realnosti, odsotnost smisla, nezmožnost komuniciranja, psihični problemi ...

O čem govorijo, ko domači dramatiki spregovorijo?

O socialnih stiskah, družinskih tragedijah, odpuščanjih, brezposelnosti, potrošništvu, turbokapitalizmu, nadzoru v imenu varnosti, nasilju, vojni, izkoriščanju, terorizmu, komformizmu, dehumanizaciji, nekompetentnosti ljudi na položajih odločanja, tajkunih, krajah, laži, korupciji, medvrstniškem nasilju, izpraznjenosti odnosov ...

So njihov jezik, slog, oblika estetsko posebni, bi jih lahko vezali na domači prostor? Ali so pač bližje kakšni drugi »šoli« pisanja, na primer nemški, mogoče angleški?

Zdi se mi, da ne po obliki in ne po stilu ne moremo govoriti o posebnosti, ki bi jih lahko vezali na domači prostor. Mogoče je posebnost socialna nerazslojenost jezika, ki pa je vpisana že v sam jezikovni svet in je zgodovinsko pogojena. V naši dramatiki družbeno pripadnost gradimo na uporabi narečij ali jezikov iz držav bivše Jugoslavije. Če sta bili pred desetletji za slovensko dramatiko značilni poetična (Gregor Strniša, Dane Zajc, Boris A. Novak) in ludistična drama (Emil Filipčič, Franček Rudolf, Dušan Jovanović), danes o tovrstnih oznakah ne moremo govoriti.

Na splošno tudi o izrazitem vplivu kakšnih drugi šol na slovensko sodobno dramatiko težko govorimo. Živimo v globaliziranem svetu, v katerem se v različnih državah dogajajo podobne reči. Lahko pa izpostavim dva dramatika, pri katerih je opaziti vplive tujih tokov, pri Evaldu Flisarju angleškega in pri Simoni Semenič nemškega.

Ima sploh še smisel uporabljati sintagmo »slovenska drama«?

Seveda, ta besedila so napisana v slovenskem jeziku. Tudi Prešeren je uporabljal »tuje« pesniške oblike, pa zaradi tega njegovi soneti niso čisto nič manj slovenski.

Dve potezi se že dlje časa izrisujeta na polju dramskega ustvarjanja: prva je pogostnost dramatizacij prozanih del, predvsem klasikov, tudi slovenskih romaneskni del. Gre zgolj za zanimanje režiserjev za tovrstno literaturo ali pač za pomanjkanje kakovostnih domačih in navsezadnje tudi tujih dramskih del?



FOTO CVETO KOVALJ

Rekla bi, da je vzrok oboje. Nekatera prozna dela zelo dobro komunicirajo z današnjim časom – in zakaj jih ne bi uprizarjali? V lanskoletni gledališki sezoni je bilo odigranih več kot 120 predstav; če slovenski dramatiki vsako leto napišejo recimo pet kakovostnih dramskih del, bi za potrebe ene sezone potrebovali najmanj 24 let. Absolutno gre za pomanjkanje kakovostnih slovenskih dramskih del. Verjetno pa jih kar nekaj pozabljenih leži v arhivih. Zato se mi zdi izredno koristno, da ljubljanska Drama izvaja projekt *Nova branja*. Škoda, da se to dogaja samo enkrat na leto. Ne smemo pa pozabiti, da je namen Grumove nagrade ravno spodbuditi nastanek novih dramskih besedil in njihova promocija. Za predstavitev kakovostne tuje dramatike pa skrbi med drugim Borštnikov festival.

Druga poteza, ki se izrisuje na polju, je precej t. i. hibridnih besedil. Nekatera nastajajo kot posledica skupinskega dela, vedno pogostejše (sploh pri žanrsko izmumljivih projektih) je besedilo zgolj eden od ustvarjalnih stebrov. Kako ocenjevati takšna besedila, s kakšnimi vatli?

To, da je besedilo posledica skupnega avtorstva, se mi ne zdi problem. Če je besedilo eden od ustvarjalnih stebrov, morajo biti ostali stebri napisani tako, da ponujajo celovito bralno izkušnjo. Samo zapisan scenarij oziroma scenosled oziroma režijska knjiga se mi zdijo premalo, da bi lahko o njem govorili kot o literarnem ali umetniškem besedilu.

V kakšnem razmerju so dramatizacija, priredba in avtorsko delo oziroma izvorno dramsko besedilo? Kdaj prve tri oblike dobijo kvalitete dramskega besedila? Kje je točka prestopa iz obrtnega v kreativno umetniško delo?

Odgovor na prvo vprašanje se skriva v samem vprašanju. Razmerje je ravno v izvornosti, ki ga avtorsko delo vsebuje že v samem umetniškem vzgibu, iniciaciji. Prve tri oblike dobijo kvalitete dramskega besedila takrat, ko niso pisane samo z mislijo na uprizoritev oziroma predstavo, ampak tudi z mislijo na celovito bralno izkušnjo.

Mislím, da je točka prestopa iz obrtnega v umetniško delo ravno v kreativnosti, ki jo odlikuje izvornost, in v komunikativnosti samega dela. Na primer: dramatizacija, ki se ne drži predloge kot pijanec plota, ampak je narejena »po motivih«, že vsebuje izvornost in avtorstvo, torej ima možnost, da postane umetniško delo. Ali to zares postane, pa je odvisno od komunikacije z auditorijem, od zmožnosti nagovarjanja in njegovega učinka.

Sprašujem zato, ker se mi zdi, da je ocenjevanje dramskega besedila kot literarnega dela, ki lahko stoji »samo zase«, v bistvu krivično do ostalih dramskih besedil. Kako, če sploh, ocenjevati ostale?

Ne vem, ali je res krivično. Besedilo, ki ni sposobno stati tudi »samo zase«, težko označimo kot dramsko besedilo. Mislím, da bi bilo ocenjevanje besedil, ki jih omenjate, predvsem odvisno od imaginacije bralca, torej bi šlo za ocenjevanje bralčeve imaginacije. Tovrstna imaginacija je izključno domena uprizoritve besedila, ocenjevanje uprizoritve pa je domena uprizoritvenih žirij.

Dramaturško perfektno in zaokroženo besedilo je sicer oblika, ki ji ni in ji nikoli ne bo mogoče odrekati veljave, a vseeno se mi zdi, da je aktualni čas tisti, ki tovrstni obliki oporeka. Idealnega sistema (političnega, ideološkega, estetskega, etičnega), ki bi jo narekoval oziroma določal, pač ni več. Če pogledamo program izbranih predstav, je takšnih s »klasično« dramsko predlogo vedno manj. Mar to pomeni, da nagrada postaja nekakšen anahronizem?

S tem, da nagrada postaja nekakšen anahronizem, se ne strinjam. Saj nagrade ne podeljujemo samo »klasičnim« dramskim besedilom, temveč tudi dramskim besedilom, ki so lahko klasična, moderna ali postmoderna, zaprte ali odprte oblike. Skratka, nagrado dobi po mnenju žirije najboljšo dramsko besedilo, pri čemer ne upoštevamo le celovite bralne izkušnje, ampak tudi uprizoritveni potencial. Zgodovinsko gledano ima vsak čas svoje oblike, ki so povezane z vsebino, ko se spremeni čas, se spremeni vsebina in z njo tudi oblika. Res je, da ni idealnega sistema, je pa zato toliko več neidealnih sistemov, pri katerih se lahko sodobna dramatika napaja.

Na natečaj za mladega dramatika je prispelo zgolj osem besedil, kar je zelo malo. Po drugi strani pa je produkcija prozanih del in poezije bistveno večja. Kako si to razlagate?

Verjetno je dramatika najtežja literarna vrsta. Napisati res dobro dramo zahteva veliko dela in časa. Obenem pa zahteva distanco do obravnavane tematike. Mogoče je življenjski ritem mladih ljudi prehitel in ta hip še niso sposobni omenjene distance do obravnavane teme. Je pa kljub vsemu, če se športno izrazim, dramatika po številu napisanih dram daleč pred epiko. ■

BITI GENIJ JE DANES KUL!



DENIS VALIČ

Metropolis, režija Fritz Lang

Čeprav je bil film spočet v naročju znanosti, pa je slednja morala čakati vse do Kubrickove »odiseje«, da je v filmu končno dočakala upodobitev, ki je ni ponižala v karikaturu ali poenostavila na raven zgodbe za mladostnike. Toda tudi pozneje se znanosti in njenim agentom, znanstvenikom, v filmskih zgodbah ni godilo prav veliko bolje, saj je bila njihova vloga povsod vsaj marginalizirana, če ne celo demonizirana. Zato pa lahko v zadnjem desetletju prek nekaterih del sodobne avdiovizualne produkcije opazimo nekakšno rehabilitacijo znanosti, predvsem z vidika njene družbene vloge.

A še preden si približamo ta dela in poskušamo skozi njih razbrati, kakšen preobrat nam pravzaprav prinašajo v filmskih upodobitvah znanosti, se velja ozreti v zgodovino in izpostaviti nekatere ključne trenutke, ki so v odločilno prispevali tako k statusu znanosti znotraj filmskih zgodb kot tudi k oblikovanju prevladujočih likov, po katerih se spomnimo nastopov znanstvenikov v njih. Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da je na oboje vsaj v enaki meri kot domišljija avtorja posamezne zgodbe součinkovala tudi družbena klima, v kateri je zgodba nastajala. Čeprav se je film rodil kot otrok druge industrijske, t. i. tehnološke revolucije (kot stranski produkt znanstvenega eksperimenta, Muybridgeovih študij dinamike teles v gibanju), pa je bila za zgodbe, ki jih je pripovedoval, veliko pomembnejša tista mračna, tesnobna izkušnja tehnološkega napredka, ki jo je človeštvu prinesla prva svetovna vojna. Ta je v kolektivno zavest močno vtisnila tisto podobo znanstvenika, ki je za dosego svojega cilja pripravljen hudiču prodati svojo dušo.

S te perspektive je nadvse zgovorno eno temeljnih del nemega obdobja filma, *Metropolis* (1926) Fritza Langa, saj se zdi podoba njegovega zloveščega, norega znanstvenika Rotwanga kot vizionarska slutnja tistega, kar človeštvo še čaka, kolektivnih strahov tedanje družbe, ki so se nedolgo zatem uresničili v liku resničnega znanstvenika, pionirja raketne znanosti Wernherja von Brauna. Njegov faustovski pakt tako z nacisti, za katere je razvil zloglasne rakete V-2, kot nato po vojni tudi z Američani, ki so se z njegovo pomočjo zasnovali medcelinske izstrelke ICBM (pozneje pa tudi prve nosilne rakete za vesoljske polete), je imel za družbeni ugled znanosti pogubne posledice. O tem pričča tako dolgi niz znanstvenofantastičnih filmov in grozljivk (petdeseta in šestdeseta leta), ki so se poigravale prav s kolektivnimi strahovi pred jedrskim spopadom in napadom »pošasti«, ki prihajajo »iz onkraj« (to je bil čas, ko je hladna vojna prav s kubansko raketno krizo dosegla vrhunec) in iz katerih je vsaj z vidika razmerja do znanosti premočno izstopal lik »norega znanstvenika«, ki nedvoumno nastopa v vlogi osrednjega zlikovca. Groteskno skrajnost tega nezaupanja pa je še najlepše upodobil prej Stanley Kubrick, čigar sočna in brezkompromisno politično nekorektna satira *Dr. Strangelove* (spomnimo

se samo izjave ameriškega generala, ki hoče solistično akcijo pilota bombnika izkoristiti za izničenje Sovjetske zveze, njegova logika pa gre nekako takole: seveda, tudi mi bomo utrpeli od 10 do 20 milijonov žrtev, a na koncu bomo zmagali!) lik »norega znanstvenika« spremeni v mit in ga uvrsti v galerijo najbolj svojiskih likov zgodovine filma.

Prodornost svojega družbenega čuta pa je Kubrick znova dokazal že s svojim naslednjim filmom, delom *2001: Vesoljska odiseja* (1968), v katerem je predvidel obrat v družbeni obravnavi znanosti, ki so ga prinesli prvi uspehi v osvajanju vesolja. Kubrick z *Vesoljsko odisejo* ni opustil samo karikirane in poenostavljene reprezentacije znanosti v filmu, pač pa je tej v razvoju svoje zgodbe namenil celo osrednje mesto – prav znanost je tista, zaradi katere človek stremi k razvoju. Njegovo delo torej ni pomembno le zaradi njegove obsedenosti s popolnostjo, ki je botrovala tako prepričljivi in z znanstvenimi dognanji skladni upodobitvi potovanja po vesolju, da so zaradi nje mnogi podvomili v resničnost poznejših posnetkov ameriškega pristanka na Luni; kot tudi ne zgolj z estetskega vidika, pa čeprav je pod vplivom italijanskega neorealizma in novovalovske slogovne drznosti žanr znanstvenofantastičnega filma pripeljal na do tedaj še nedoseženo raven, saj mu je uspelo z domiselno uporabo žanrskih konvencij in izraznega potenciala filmskega jezika ustvariti delo, ki z vso resnostjo in strogostjo preiskuje kompleksna razmerja med človekom in tehnologijo ter razmišlja o človekovem mestu v vesolju. Nič manj ni namreč ključno to, da je z *Vesoljsko odisejo* znanosti v kontekstu filmskih upodobitev vrnil izgubljeno dostojanstvo in družbeno veljavo, ki ji vsekakor pritiče.

Temu, kar je s tem filmom dosegel Kubrick, se še dolgo nihče več ni niti približal, čeprav so bila poznejša sedemdeseta leta za žanr znanstvene fantastike nadvse uspešno obdobje. A povsod so se tovrstna dela raje kot za poglobljen razmislek o načetih temah odločala za usmerjanje poudarka na spektakel. Zato pa je bilo nekaj za to temo nadvse pomembnih del posnetih v povsem drugačnem kulturnem okolju. Najprej imamo tu v mislih Andreja Tarkovskega, ki je o družbeni vlogi znanstvenika razmišljal predvsem v *Solarisu* (1972) in se v njem kritično obregnil ob domnevno aroganco in cinizem znanstvene skupnosti, zaverovane predvsem samo vase, nato pa ta razmislek delno nadaljeval še v *Stalkerju* (1979). Podoben, a tudi povsem svojski miselni tok na to temo pa je v svoji televizijski nani-zanki *Welt am Draht* (1973) speljal Rainer Werner Fassbinder, ki samoosredotočenost znanstvenega uma ponazori z zgodbo kibernetnega detektiva, razkrivajočega zaroto globalnih razsežnosti. Fassbinderjev pripovedni genij gledalca dolgo zavaja, dokler ta končno ne odkrije, da se celotna zgodba odvija le v umu digitalnega lika detektiva, skratka v računalniški matrici.

Večina filmskih upodobitev je družbeno vlogo znanosti znova problematizirala, jo marginalizirala. A nastop digitalne dobe je tudi v tem pogledu prinesel temeljit preobrat.

In prav izoliranost, družbena indiferentnost znanstvenega uma je bil glavni očitek, ki se je vse pogosteje naslavljal na znanstveno skupnost in znanstvenike. V delu filmske produkcije, predvsem tiste, ki je prek hollywoodskih studiev nastopala kot nekakšen agent ameriške konservativne ideologije, pa se je ta celo stopnjeval do nekakšnega protiintelektualizma, ki je vrhunec dosegel z deli, kakršen je bil na primer *Forrest Gump* (1994) Roberta Zemeckisa.

Večina filmskih upodobitev je družbeno vlogo znanosti znova problematizirala, jo marginalizirala, znanstvenike oziroma sploh intelektualce pa povsod prikazovala če že ne kot zlikovce, pa vsaj kot družbeno inhibirane, nepriljubljene in samotarske. Znanstvenik ni bil intelektualec, nekdo, ki je deležen družbenega spoštovanja, pač pa povsod le »piflar« ali »laboratorijska miš«, skratka nepriljubljena in v svojem delu izgubljena oseba. A nastop digitalne dobe je tudi v tem pogledu prinesel temeljit preobrat. Nenadoma so ti zavrti bledolice postajali vse bolj zanimivi tudi za množice in s tem za sodobno avdiovizualno produkcijo, predvsem tisto z druge strani Atlantika. V mislih nimamo toliko TV-serij, kot so na primer priljubljeni *Veliki pokovci* (*The Big Bang Theory*, 2007–), ki še vedno ohranjajo stare stereotipne predstave o zunanji podobi in družbeni zavrtosti intelektualca in vse stavijo predvsem na njihov komični učinek. Zanimivejša je druga skupina tovrstnih del, ki poskušajo na novo opredeliti lik sodobnega znanstvenika oziroma intelektualca in ponovno ovrednotiti njegovo družbeno vlogo.

Eden prvih takih filmov je bil na primer *Socialno omrežje* (*The Social Network*, 2010) Davida Fincherja, saj je avtor v njem odločno zavrgel stare stereotipe in povsem na novo zasnoval lik sodobnega »piflarja«. In čeprav prikaže tudi mračne oziroma vsaj temačne plati njegovega značaja, se sodobni »piflar« svoje intelektualne superiornosti ne sramuje več in ta ni razlog za njegovo družbeno odrinjenost, temveč prej nasprotno – biti genij je danes kul! Pravzaprav danes filmske biografije o tovrstnih, še do nedavnega povsem marginaliziranih likih »piflerjev«, kot sta bila tudi na primer Steve Jobs – film *Jobs* (2013) Joshue Michaela Sterna – in Julian Assange – film *Peta oblast* (*The Fifth Estate*, 2013) Billa Condon – postajajo eden bolj priljubljenih podžanrov. Hkrati pa snemajo tudi TV-serije, katerih edini namen se zdi ta, da se ali utrjuje nova družbena vloga »intelektualca« in krepi vtis, da je visok inteligenčni kvocient »hudo kul« stvar – serija *Scorpion*, kjer skupina piflarjev nastopa v vlogah akcijskih junakov, ki opravljajo »družbeno koristna« dela – ali pa se preprosto izkorišča novo tržno nišo, ki jo danes očitno predstavlja vse, kar je tako ali drugače povezano z visoko digitalno tehnologijo in ljudmi, ki znajo z njo upravljati – že n-ta cepitev formule, po kateri nastaja TV-serija *Na kraju zločina* (*CSI Cyber*). ■

Koen Van Daele, programski vodja Kinodvora

ČE JE FILM DOBER, POZABIŠ, DA GA GLEDAŠ V 3D

Med 31. marcem in 6. aprilom ljubljanski Kinodvor prireja prvo edicijo novega programskega sklopa Kino3Dvor – nekakšen minifestival 3D-filma.

ŠPELA BARLIČ

Izbrali so pet filmov, ki so si med seboj povsem različni – tako v žanru kot v svojem pristopu k 3D – da bi gledalcem ponudili priložnost resnično doživeti gibkost in raznolike izrazne možnosti, ki jih ponuja ta format. Drug za drugim se bodo zavrteli radikalen neodvisni film *Zbogom jeziku* (Jean-Luc Godard, 2014), ameriški studijski film *Gravitacija* (Alfonso Cuarón, 2013), fantazijski film v *stop-motion* animaciji *Coraline* (Henry Selick, 2009), plesni film *Pina* (Wim Wenders, 2011) in dokumentarec *Jama pozabljenih sanj* (Werner Herzog, 2010). Kaj pončne 3D v art kinu in zakaj moramo v 3D posnetke filme nujno gledati v 3D, smo povprašali Koena Van Daeleja, programskega vodjo Kinodvora in velikega ljubitelja 3D, kako se trenutno najljubša igračka Hollywooda znajde v rokah režiserjev s priostrenim avtorskim pogledom, pa v začetku aprila preverite sami.

Občinstvo 3D povezuje predvsem z visokobudžetnimi, s posebnimi učinki nabasanimi mainstream blockbusterji, kot je npr. Avatar Jamesa Camerona. Jasno je, da je 3D odlično orodje za ustvarjanje spektakla, koliko pa je doma v art kinu?

Zelo malo. Še vedno imamo zelo malo 3D-art filmov, takšnih, ki so jih ustvarili umetniki, ki so se v celoti zavedali, zakaj so uporabili ta format. A vendarle se dobri 3D-filmi sporadično pojavljajo skozi celotno filmsko zgodovino. V vsakem obdobju, ko je bil format na voljo, se je med ustvarjalci našel kdo, ki ga je znal uporabiti na zanimiv, avtorski način in je tako opozoril na njegov potencial.

Za 3D se nam zdi, da je popolna novost, pogruntavščina 21. stoletja, a je, kot pravite, njegova zgodovina v resnici bistveno daljša. Tudi vi ste ne tako dolgo nazaj zavrteli Hitchockov film *Klič M za umor* iz leta 1954 v originalni, 3D-različici. Kam pravzaprav segajo začetki 3D?

Daleč nazaj, celo pred film, v čas, ko je že obstajala stereoskopska fotografija. 3D se je predvsem kot eksperimentalna forma mestoma pojavljal skozi celotno zgodovino filma in to po vsem svetu. Prvi velik val pa se je zgodil v ZDA leta 1952 in je trajal le kako leto in pol. To je bil čas, ko si je ameriška filmska industrija prizadevala najti nove načine, kako privabiti ljudi v kino. Takrat se je vzporedno dogajala

tudi revolucija s širokim platnom, ki je potem postal novi standard filmske industrije. Z ekonomskega vidika je bila ta tehnologija bistveno cenejša. Za predvajanje cinemaskopa so morali kinematografi kupiti le novo lečo, za 3D pa so morali imeti dva zelo natančno poravnana projektorja, očala, kvaliteta slike je bila nezanesljiva ... Vse te stvari so zdaj, v digitalni dobi, v celoti razrešene, v petdesetih pa je bila tehnologija preveč okorna in predraga, da bi industrija v njej prepoznala svojega rešitelja, zato je šel ta prvi val zelo hitro mimo. *Klič M za umor* je bil posnet v 3D, a ko je prišel v kinematografe, ga je večina občinstva videla v 2D.

3D med ljubitelji kakovostnega filma ne uživa prav velikega ugleda. Kako vi odgovarjate skeptikom? V čem vidite umetniški potencial tega formata?

Navduši me, ko avtorji uporabijo neko specifično tehnologijo na način, da jo v popolnosti vgradijo v lastno estetiko, v svoj način ustvarjanja. Vzemimo za primer cinemaskop – tudi ta v petdesetih letih pri režiserjih ni bil pretirano cenjen. Večina resnih režiserjev se je od njega ogradila, ker je v njem videla le novo hollywoodsko igračko. Fritz Lang je nekoč celo izjavil, da je ležeči cinemaskopski format primeren le za krste in kače ... Toda bilo je nekaj režiserjev, ki so format vzeli za svojega. Frank Tashlin je v filmu *Punca ni nič kriva* (*The Girl Can't Help It*, 1956) denimo satiriziral format z vrsto poigravanj na račun popkulture. Tu je denimo tudi Douglas Sirk, ki je format prignal do njegovih meja – naredil ga je še bolj izumetničenega, teatralnega, bombastičnega, baročnega, in z njim učinkovito podčrtal tisto, kar je počel s svojimi melodramami. Podobno je s 3D. Wim Wenders pravi, da ne bi smeli dopustiti, da industrija ugrabi 3D in ga naredi za talca filmov, ki temeljijo na akciji.

3D je v resnici format, ki se najbolj približa iluziji resničnosti – v tistem bazinovskem smislu, ki mizansceni daje prednost pred montažo. Wenders na primer v njem vidi odličen format za dokumentarce. Da je nekaj na tem, lahko vidimo v filmu *Jama pozabljenih sanj* še enega skeptika Wernerja Herzoga. Herzog ni hotel niti slišati predloga producenta, da bi film posnel v 3D, a ko je prišel v Chauvetovo jamo, da bi posnel starodavne slikarije, narisane na skale tako, da podlaga s svojimi konturami, vdolbinami in izbokinami, po-



maga oživiti naslikane živali, je spoznal, da je 3D edini pravi način, da to naredi. Ta jama je in bo ostala zaprta za obiskovalce, zato se takoj postavi vprašanje, kako takšno izkušnjo čim bolj zvesto prinesiti ljudem, kako jo čim bolj učinkovito simulirati.

Pri 3D me navdušuje tudi to, da je še vedno popolnoma neraziskan. To je tudi izhodišče, ki ga zavzame Jean-Luc Godard, še en skeptik, v filmu *Zbogom jeziku*. Kot vedno Godard tudi tokrat deluje »proti« formi in 3D uporabi tako, da v tridimenzionalen prostor vnese ploskost. 3D vzame kot predmet eksperimentiranja. Pokaže, da gre za polje, ki je še povsem odprto, kjer še ni nobenih pravil. Zame je 3D čudovit način, kako misliti film. Kaj 3D prinese filmu? Kako drugačno dimenzijo v 3D dobijo bližnji plani? Vsa temeljna vprašanja o filmu so tam – o njih lahko razmišljaš, v njih uživaš, do njih vzpostaviš odnos, jih zavrneš ...

James Cameron, glavni zagovornik 3D-kinematografije, je celo izjavil, da bo 3D nekoč postal nov filmski standard, podobno kot je zvočni film nadomestil nemega in barvni črno-belega. Kaj vi pravite?

Vedno gre za kombinacijo različnih dejavnikov – ekonomskih, estetskih, tehnoloških – ki se morajo pokriti, da bi se zamenjala paradigma. Tudi za revolucijo širokega platna je bilo vse pripravljeno že v tridesetih letih, pa se (čeprav so obstajali zanimivi poskusi) takrat to ni zgodilo. Takrat široko platno ni nikogar zanimalo, ker je bil v ospredju prehod iz nemega

v zvočni film. Tisto, na kar vedno pozabimo, pa je, da se vse stvari, za katere mislimo, da se ne bodo nikoli spremenile, v nekem trenutku popolnoma spremenijo in potem nikoli več niti ne pomislimo, da bi sploh lahko bile drugačne. Ko greš danes v kino, je popolnoma samoumevno, da pričakuješ široko platno, barve in zvok, ki najbrž prihaja z vseh strani. Toda v dvajsetih ni nihče pomislil, da je kaj narobe, ker v filmu ne govorijo ali ker je film črno-bel. To je bil takrat film. V tem smislu lahko vidim čas, ko vsi gledamo filme v 3D in o tem nihče sploh ne razmišlja. S tem ciljem v mislih smo zastavili tudi naš festival. Želel bi, da ljudje pozabijo, da gledajo 3D in gledajo pač samo dobre filme. Filme, za katere niso vedeli, da jim lahko prinesejo nekaj novega.

Odslej bomo takšne filme torej lahko gledali tudi v art kinu.

V Sloveniji je zelo težko videti dober 3D-film, ker je distribucija za tako majhno tržišče zelo draga, zato se distributerjem, če nimajo v rokah ravno *blockbusterja*, ne izplača. 3D ima tu zelo slab sloves tudi zato, ker oprema za predvajanje ni primerna in primerno vzdrževana. *Gravitacijo* sem gledal na beneškem festivalu in potem še enkrat v Ljubljani in bilo je dobesedno kot noč in dan. Ni vseeno, kakšno tehnologijo uporabljaš. Zame je pomembno, da ko sedi v kinu in gledaš 3D, pozabiš, da gledaš 3D. Razlike ne smeš občutiti na tehnični ravni, ampak na ravni doživetja filma. Šele potem zadeva zares funkcionira. In razlika je lahko že v majhnih detajlih; recimo v tem, ali nosiš težka očala ali lahka, takšna, ki jih skoraj ne čutiš.

Zelo sem vesel, da smo se prav pred kratkim zares odločili za nakup opreme za predvajanje, saj so cene toliko padle, da se strošek za večkratni najem ne razlikuje več bistveno od stroška nakupa. Za začetek prirejamo ta mali festival, v načrtu pa imamo, kadarkoli bomo lahko združili nekaj naslovov, ponoviti vajo. Kino3Dvor bo tako postal redna praksa. Menim, da je naše poslanstvo, da filme, ki si to zaslužijo, prikazujemo tako, da se čim bolj približamo viziji njihovih ustvarjalcev. 3D-filme bomo zato predvajali izključno v 3D, saj ga ne dojemamo kot igračko ali komoditeto, dodatek, ki samo malenkost obogati gledalsko izkušnjo, ampak kot umetniško izbiro, kot esencialni del filma. Alfonso Cuarón denimo pravi, da pomeni videti *Gravitacijo* v 2D le 20 odstotkov izkušnje, ki jo prinaša ogled v 3D, in s tem se popolnoma strinjam. ■



Gravitacija

RAHLO ZALJUBLJENI TUJEC

Pleteni naslonjači so prva v slovenščino prevedena knjiga Dominika Tatarke. Prvi primerki so vedno dobrodošli, zato jim ne gre preveč gledati v zobe.

TINA VRŠČAJ

Dominik Tatarke (1913–1989) velja za enega največjih slovaških pisateljev. Po njem se imenuje glavna slovaška nagrada za književnost. Na platnici slovenskih *Pletenih naslonjačev* piše, da je »simbol intelektualne neuklonljivosti in osebne svobode«. Ta oznaka je laskava, a morda preveč enostranska za nekoga, ki je bil 25 let član partije in je tedaj komunističnemu režimu podrejal celo svojo književnost. Pozneje je res postal oporečnik, bil ob službo in ni več smel objavljati svojih del. Več o pisatelju, ki je pri nas precej neznan, je mogoče prebrati v obsežni in temeljiti spremni besedi prevajalca Andreja Pleterskega.

Pleteni naslonjači so precej avtobiografski. Avtor se je pri pisanju oprl na svoje nekajmesečno bivanje v Parizu leta 1938, ko je študiral na Sorboni. Francija je tedaj ravno podpisala Münchenski sporazum, s katerim je Nemcem v zameno za mir v Evropi predala češkoslovaško pokrajino Sudeti. Tudi Tatarke pripovedovalec Bartolomej Slzička prispe v Pariz, da bi tam študiral, v tem občutljivem zgodovinskem trenutku. Pred prihodom je, kakor pozneje izvemo, celo branil domačo mejo, a po francoski »izdaji« je šlo vse po zlu. Vendar Bartolomej ni preveč obremenjen s političnim dogajanjem, ne prekipeva od nacionalistične bojevitosti in *Pleteni naslonjači* nikakor niso politični roman. Brez dvoma prav negotove družbene okoliščine Bartolomeja spodbujajo, da v Franciji išče bližino izseljenih rojakov in se oglasi celo pri slovaškem veleposlaniku. A najbolj ga vleče k sivooki Danieli, tudi študentki, ta pa je Francozinja. *Pleteni naslonjači* v središče postavijo njuno ljubezen, ki se na spor med državama in krhek položaj vse Evrope požvižga, a jo zunanje okoliščine vseeno bistveno zaznamujejo.

Bartolomej svojo zgodbo o ljubezni pravzaprav pripoveduje po spominu, in sicer kolegici na sindikalnem izletu ob poljskem morju. Rad se ji hvali s poznavanjem žensk. Zlasti spretno, tako ji zagotavlja, zna opraviti z nezadovoljnicami, ki jih uspešno pridobiva za nove članice Društva ljubiteljev dobre knjige, s čimer si služi denar. O tem, ali ljubi dobre knjige, ne izvemo kaj dosti; zato pa postane jasno, da je ljubitelj žensk. Ob koncu pravi, da bi bil lahko pravcati »donjuan«. A kot mladenič v zaljubljenem Parizu je bil, na bralkino razočaranje, pravo nasprotje: neizravit, pasiven in plah.

Tako zaradi njegovega značaja kot zaradi mednarodnih odnosov je bila ljubezen med njim in Danielo presenetljivo zadržana in diskretna: brez erotike, pomenkovanj o skupni prihodnosti, celo brez konca in slovesa. Z Danielo se ves čas vikata in sprenevedata. Daniela npr. pravi: »Ali se vam še ni posvetilo, da kulturne narode od nekdanj najbolj spravlja v obup ravno ta vaša naravnost? Kaj bi z njo? V Parizu je treba govoriti, in to lepo govoriti, pri čemer ni tako pomembno, kaj mislimo ali čutimo.« S takim tonom vzdržujeta medsebojno razdaljo, ki je nepremostljiva. Ves čas jo dobro čutimo, a je nekako ne moremo dojeti. Bartolomej vztraja, da je med njima »vse prepovedano in nemogoče. Tako sanje kot pogledi.«

Platonska ljubimca se zadovoljita z družnim sprehajanjem po pariških ulicah in posedanjem na pletenih naslonjačih v kavarni. Nekoč Bartolomej Danieli okrog stopal ovije svoj šal, ker jo zebe v noge, in ona na naslonjaču v njegovi prisotnosti zaspi. To je nad vse ljubek prizor. Višek intimnosti pa njun odnos doseže z nekim dogodkom, ki si je priboril celo status najbolj znamenitega Tatarkevega prizora. Junaka se ponoči skrivata v Luksemburškem vrtu in Daniela je neobičajno razigrana. Bartolomej v hladnem tonu pripoveduje: »Sklonila se je k meni, iz globokega izreza vzela dojkino in mi jo dala. Toda le kaj bi rekla druga, če bi ostala prikrajšana? S prizanesljivim oziroma usmiljenim nasmehom ali preprosto iz značajnosti in doslednosti je izvlekla tudi njo in mi jo dala.«



Tudi ko se nesojena golobčka znajdeti v razvpitem lokalu, obkrožena z razgaljenimi dekleti, pripovedovalec dogajanje podaja enako distancirano kot vselej; vse je zelo spodobno in razmišljujoče, zasanjano in brez življenjskega soka. Se Bartolomej tako zelo boji za svojo svobodo? (Pravi namreč, da ne verjame, »da bi si pametni ljudje zares dajali na voljo ljubezen na prvi pogled.«) Se zato, ker je tujec in povrh prihaja iz »nikogaršnje« dežele, čuti neupravičenega do dvorjenja? Je teža zgodovinskega trenutka že vnaprej poteptala vsak njun up? O tem se lahko veliko sprašujemo, kajti Tatarke ničesar ne zapečati. Njegova upodobitev ljubezni, ki sicer obstaja, vendar je znotraj nekako votla, zunaj je pa nič ni, je pravzaprav kar mojstrska.

Od mladeniča, ki študira in se zaljubi v Parizu, bi pričakovali pestrih doživetij, a Bartolomeja meddržavne okoliščine blokirajo. Kadar ni z Danielo, ki ga vodi in razveseljuje, ga samo naključje nosi sem ter tja. Počuti se izgubljenega. Vojna trka na vrata in francoski policijski organi odločajo, ali je slovaški študent še zaželen osebno ali ne. Toda tudi drugi junaki, večinoma prav tako prebivalci penziona, ki prihajajo iz različnih držav, so tesnobni spričo bližajoče se vojne. Pogosto se pomenkujejo pozno v noč. Četudi so njihovi pomenki večkrat izumetničeni in zbadljivi, uživajo v bližini drug drugega. To pa je tudi osrednje Tatarkevo sporočilo: »Najbolj bistveno je posvetiti se sočloveku.«

Glede na to, da so *Pleteni naslonjači* vsebinsko minimalistično zastavljeni, saj skoraj nič ne izvemo ne o Bartolomeju ne o Danieli ne o njuni ljubezni, in da se sučejo pretežno okrog bivanjskih vprašanj, je toliko pomembnejše, kakšen je sam izraz. Prevajalca je sicer uspelo ujeti starinsko patino, ki dobro pristoji upodobljenemu času in je pisana na kožo pripovedovalcu, ki ga pripovedovanje radosti. A slog je včasih vseeno prenašuhel od bogatega besedja, drugič se zatika ob – s pomišljaji – vrinjenih stavkih, spet tretjič se prebijamo skozi pretresen vrstni red besed. Ciljno besedilo bi bilo nemara, ne glede na izvornik, treba še malce izbrusiti. Za ilustracijo navrzimo le nekaj drobcev, ki jih je krivično presojeti zunaj konteksta, a jim je morda tudi tako videti, da slogovno niso ravno prefinjeni ali da so nerazumljivi: »lepoto, ki je naša skupna slabost kot lastna srčna hiba«; »Meni pa je na podlagi moje matere, zdaj pa tudi na podlagi mamice Gregorjeve, znano«; »po vseh nujnih in odvečnih adaptacijah oziroma prezidavah, ki sem jih bil primoran izvajati na sebi«; »vendar si ne znam razložiti, zakaj in ali trajno naj bi od njega ostajal nekakšen večno preživeli prežitek«.

Poleg tega, da se slovenski prevod slogovno zatika, se v njem pojavijo opombe. Ko pripovedovalec denimo omeni »trnavsko« narečje, iz opombe izvemo vrsto podatkov o mestu Trnava od geografske lege do števila prebivalcev. O »filmskem tedniku« pod črto preberemo, da je bil ta tedaj »vrsta večtematskega kratkega dokumentarca o aktualnih dogodkih (ang. Newsreel)«, kakršne v 1. polovici 20. stoletja v kinodvoranah predvajajo pred celovečercem. Ob »uličici Pri železnem loncu« iz pripovedi v opombi nenadejano preberemo, da je tam v letih

1928–29 stanoval Orwell. Ob omembi pariškega predmestja Ivry se nam pod črto zasvetlikata še *gratis* podatka, da je bil v letu 2014 dolgoletni župan P. Gosnat izvoljen v novi mandat in da je bila v tamkajšnji psihiatrični bolnici nekaj let nastanjena edina Joyceova hči Lucia. Zanimivo, a za roman nepomembno. Tatarkevo zagonetno metaforo »kot angel na konici igle« nam opomba celo razvozla z malo razpravo o Akvinskem in Cudworthu. Takih zanimivosti v sprotih opombah je še več, med njimi pa je najbolj nenavadna ta: »Odstavek z močno avtobiografsko noto – Tatarke se je rodil kot šesti od sedmih otrok, edini deček. Bil je tudi (pol)sirota, kajti očeta ni poznal, po njem mu celo ni ostala nobena fotografija.«

Ni nerazumljivo, zakaj sta se prevajalec oziroma urednik odločila dodati tovrstne opombe. *Pleteni naslonjači* so kratek, izmuzljiv in skorajda prosojen roman, v katerem je veliko neopaznih namigovanj, trdnega konteksta pa malo. Nedočljivi svet z opombami dobi jasnejše obrise, ki bralcu razširijo pogled na tedanji položaj Slovaške in omogočajo boljše razumevanje tistega časa, zunaj katerega Bartolomej ne bi bil osamljeni tujec, kakršen je. Vseeno pa ni vseeno, da je zdaj slovenska različica ukleščena v nekaj (na)ključnih opornih točkah iz sveta stvarnosti, interpretacijsko zamejena in s tem poenostavljena. Za uživanje literarnega sveta v njegovih neomejenih dimenzijah so take opombe moteče. Roman mora ostati svet zase. Vzporejanje z zunajbesedilno resničnostjo, ki prekinja iluzijo literarnega sveta, si lahko privoščijo kvečjemu avtor. A Tatarke pripoveduje v sledovih in se vrtil kot maček okrog vrele kaše. Zato so leksikonske in samovoljno izbrane opombe toliko manj primerne. Vzemimo še sami poljuben primer Akakija Akakijeviča, ki se v *Plašču* sprehaja po Peterburgu. Predstavljamo si opombo pod črto o zemljepisnih in zgodovinskih značilnostih realnega mesta. Ne, Peterburg, po katerem se sprehaja Akakijevič in nato njegov duh, ni Peterburg z zemljevidov sveta. Je kvečjemu njegov duh, a z lastnimi konotacijami. In Tatarkevo Pariz je literarni odsev realne francoske prestolnice.

Po drugi strani zunajliterarni dogodki vsaj malo razgibajo Bartolomejevo življenje, ki deluje monotono, čeprav nas pripovedovalec poskuša z nekako pretiranim tonom prepričati, da se mu dogajajo spektakularne reči; npr. veličastna ljubezen, ki pa si jo bralci le težko prikličemo pred oči. Vprašamo se, zakaj brezspolna, neizživeta ljubezen brez pravega začetka in konca učinkuje pomanjkljivo? Ali ni za ljubezen navsezadnje značilno, da je le v zraku, nedorečena in neizrekljiva? Prav v tem je tudi nenačrtovana kleč *Pletenih naslonjačev*. Ljubezen je nedostopna, kot Kafkov grad. Tako pripovedovalec z esejistično vneto težo k natančnosti in iskrenosti opisov in ves čas išče čim bolj precizen izraz, da bi se ji približal. Ona pa se oddaljuje od njega. In on v bistvu besedno drobencija za njo kot zaljubljenec s tresočimi se koleno. Z vsem tem pa slovaški roman, paradoksalno, vendarle ponuja presežek, ki ga je sposobna nuditi le literatura: neznansko skrivnost ljubezni, do katere hočemo, a ne moremo. ■

DOMINIK TATARKE

Pleteni naslonjači

PREVOD IN SPREMNA
BESEDA:

ANDREJ PLETERSKI

CANKARJEVA ZALOŽBA
(MODERNI KLASIKI), 2014

148 STR., 22,95 €



Kako je človek postal samostojni podjetnik

V času Sovjetske zveze je nastala trilogija pedagoško-propagandnih knjižic z naslovom *Kako je človek postal velikan*, v kateri avtor opisuje herojski boj človeka z naravo. Ta se mu veskozi kaže kot nekaj tujega in sovražnega, vendar jo človeku naposled, s prehodom v socializem, le uspe obvladati. Človek postane velikan. Jugoslovanski samoupravni socializem je po drugi strani ustvaril idejo človeka kot VRO – »vsestransko razvite osebnosti«. Nekoga, ki, če si sposodimo geslo iz filma *Se spominjaš, Dolly Bell?*, »svakog dana u svim pogledima sve više napreduje«. Brez dvoma plemenite ideje, ki pa imajo svoje korenine že pri mladem Marxu in njegovem spisu *Nemška ideologija*. Ob eni redkih priložnosti, ko Marx neposredno govori o družbi prihodnosti, zapiše, da bo v njej lahko človek zjutraj lovec, popoldne ribič, zvečer pa literarni kritik. V vseh treh primerih gre za poskus osmislitve in doseganja tistega, kar naj bi človek v resnici že od nekdaj moral biti. Svobodno bitje, ki obvlada in prostovoljno razpolaga tako s svojimi notranjimi, duševnimi silami kot z zunanjimi, naravnimi silami. Človek kot svobodnjak in človeštvo kot združba takšnih, prostovoljno združenih svobodnjakov.

Realno obstoječim socializmom ni uspelo ustvariti okoliščin, v katerih bi v resnici lahko prišlo do takšnih sprememb. Takšnim prizadevanjem pa pridih določene naivnosti daje tudi Freudovo spoznanje, da človek v resnici ni gospodar niti v svoji lastni hiši. Da ga obvladuje zapletena libidinalna ekonomija, ki je ni prav nič lažje obvladati kot pa ekonomski sistem kot tak. Počasi se bližamo trideseti obletnici padca berlinskega zidu, še



ANEJ KORSIKA

RECIMO, DA VSAJ V ŠIRŠI DRUŽINI ŠE OBSTAJA KAKŠNA BOGATA TETKA ALI STRIČEK. ZDAJ PA SKOČIMO DESET ALI DVAJSET LET NAPREJ IN SE VPRAŠAJMO, KAJ BO LAHKO NAŠA GENERACIJA, DANAŠNJI MLADI, OMOGOČILA SVOJIM ZANAMCEM, O KAKŠNI VARNOSTI LAHKO TUKAJ GOVORIMO? ZDI SE, DA O NIKAKRŠNI. NATANKO TO PA JE SPOROČILO, KI GA BOLJ ALI MANJ NEPOSREDNO DOBIVAMO VSAK DAN – V TEJ PODGANJI BITKI DO BRIDKEGA KONCA JE VSAK SVOJE SREČE KOVAČ.

precej pred njim pa so padle ideje o človekovi samouresničitvi. Na koncu so bile samo še tarče posmeha, floskule in slogani, ki niso prepričali več nikogar. Vendar tovrstne ideje v resnici niso pristale na smetišču zgodovine, nasprotno, v nekoliko drugačni preobleki so močnejše kot kdajkoli prej.

Človekova samouresničitev danes pač ni več povezana z nekimi humanističnimi ideali in bojem za boljši jutri, ampak je tržna strategija in način, kako prodati več. Namesto partijskih apartčikov in dežurnih ideologov imamo danes neskončno množico gurujev in šamanov, ki ponujajo *coaching* za posameznike ali kolektive. Z njihovo pomočjo in če plačamo za tovrstne tečaje lahko postanemo uglašeni sami s seboj in svetom okrog sebe. To pa lahko dosežemo le, če smo najprej sposobni učinkovito prodati samega sebe. Saj veste, kako pravijo, dobro blago se samo hvali. Seveda s tem ne pravimo, da je človek podoben vreči krompirja, zobni ščetki ali avtomobilu. Ljudje smo vendarle posebna vrsta blaga, ki je predpogoj za obstoj vseh drugih in sploh za delovanje sistema. A tako kot mora kmet krompir na koncu prodati, se moramo tudi sami tako ali drugače na koncu prodati.

Nekoč je bila tovrstna prodaja samega sebe, znana tudi kot zaposlitev, nekaj tako samoumevnega, da se mladim pri iskanju prve službe ni mudilo. Ta jih je tako ali tako čakala. Namesto tega so se lahko neprimerno bolj kot danes posvečali študentskemu aktivizmu, raznim političnim kampanjam itn. Seveda takšna gibanja obstajajo tudi danes, vendar si upam trditi, da predstavljajo neprimerno manjši delež mladih kot nekoč, brez dvoma pa so bistveno šibkejša od generacije svojih predhodnikov. O tem, kako dramatična sprememba se je zgodila na ravni študentske populacije, je nedavno pisal *Financial Times*. V članku je naveden primer britanske univerze, na kateri so (po dolgotrajnih prizade-

vanjih študentskih predstavnikov) pristojni na univerzi odobrili 24-urno delovanje knjižnice. Novica je bila ob najavi sprejeta z bučnim aplavzom in vsesplošnim navdušenjem. Si sploh lahko zamislimo, kako neverjetno bi se to zdelo študentki ali študentu iz obdobja maja 1968? Bržkone bi si lažje predstavljala, če bi jima povedali, da smo poslali sondo na Mars.

Kako razumeti te spremembe? V resnici niso nič, kar bi štrlelo iz splošne družbene slike, saj je današnji položaj mladih koncentrat trendov in problemov, s katerimi se kot družba spopadamo, no, bolje rečeno, se ne spopadamo. Ob tem, da smo lahko pred meseci v medijih zasledili, da precejšen delež študentov s svojim delom pomaga staršem, da je brezposelnost mladih rekordna in da je velika večina zaposlitev, ki so mladim sploh na voljo, prekarnih, to ni nič presenetljivega. Prva zaposlitev, kaj šele zaposlitev za nedoločen čas, danes niti približno ni več samoumevna, ampak eden najpomembnejših življenjskih projektov. Ker študentski status prinaša vrsto ugodnosti, se nikomur ne mudi, da bi z njim prehitro zaključil. Res je, dela preko študentske napotnice so ali mizerna ali pa bi si zaslužila redno zaposlitev, vendar ob vedenju, da človek brez statusa ne bo deležen ne prvega ne drugega, večina vztraja. Tu je vzrok za t. i. večne študente, o katerih se tako rado natolcuje, in natanko to je tudi razlog, da današnja mladina ni več tako politično dejavna niti se njen glas ne sliši. Zdi se, da položaj še dolgo ne bo boljši, trend atomizacije se namreč intenzivno nadaljuje. V nasprotju z delovnimi kolektivi, ki so ali pa še obstajajo v tovarnah in večjih podjetjih, katerih moč zaradi skupnega delovanja samo še narašča, ob tem pa se gradi tudi skupna zavest, atomizirani posameznik nima možnosti ne za eno ne za drugo.

O atomizaciji pa lahko upravičeno govorimo zato, ker tiste oblike preživljanja, ki mlademu vendarle so na voljo, predvidevajo natanko takšne vrste odnosov. Prva v vrsti je tu že omenjena študentska napotnica, sledijo ji podjemne in avtorske pogodbe, potem pa že lahko govorimo o tistih, ki s(m)o na koncu odprli s. p. Skupno vsem naštetim je, da objektivni položaj, v katerem se znajdeš pri takšni obliki dela, ne omogoča sindikalnega delovanja in uresničevanja ter obrambe kolektivnih interesov, panožnih pogajanj, sodelovanja pri socialnih sporazumih itn. V resnici ne omogoča skorajda nobene oblike solidarnostnega in socialnega kolektivnega delovanja. Posledično pa je posameznica ali posameznik tudi veliko bolj prepuščen naročniku svojega dela na milost in nemilost. Ker ta ni več njen ali njegov delodajalec, so mu prihranjene tudi vse »tegobe«, ki sicer izhajajo iz odpovedi delovnega razmerja. Delovnoppravna zakonodaja je v takšnih primerih brezzoba oziroma taki primeri v njenem svetu sploh niso predvideni, sindikati pa za tovrstno delovanje niso ne opremljeni ne pretirano zainteresirani. Tako se zdi, da problem trenutno rešujemo »biološko«, vsako leto se upokoji toliko in toliko redno zaposlenih in vsako leto jih nadomesti toliko in toliko *avtorskih, podjemnih* in samostojnih podjetnikov. Socialna država tako počasi, vendar vztrajno odmira.

Nadležno dejstvo, ob katerem si zatiskamo oči, pa je to, da generacija, ki se upokojuje, svojim otrokom še lahko nekako pomaga. Marsikdo vendarle še ima določene prihranke, redne dohodke, lastniško stanovanje ali pa celo hišo. Ne ravno zlahka, pa vendarle, vseeno lahko vzame kredit, s katerim pomaga mladim. Recimo, da vsaj v širši družini še obstaja kakšna taka bogata tetka ali striček. Zdaj pa skočimo deset ali dvajset let naprej in se vprašajmo, kaj bo lahko naša generacija, današnji mladi, omogočila svojim zanamcem, o kakšni varnosti lahko tukaj govorimo? Zdi se, da o nikakršni. Natanko to pa je sporočilo, ki ga bolj ali manj neposredno dobivamo vsak dan – v tej podganji bitki do bridkega konca je vsak svoje sreče kovač oziroma kot pravi Frank Underwood v seriji *Hiša iz kart*: »You are entitled to nothing!« (Do ničesar niste upravičeni!)

Človek tako morda res ni postal velikan, smo pa zato na zelo dobri poti, da vsakomur vbijemo v glavo, da mora postati samostojni podjetnik. Samouresničitev je danes pač povezana s tem, kako poslovno uspešen je nekdo, današnji velikani pa so podjetniki, kot takšne jih vsaj slavijo mediji in politika. Vsak dan v vseh pogledih vedno bolj podjetni. V bizarnem obratu Marxovega ideala družbe prihodnosti imamo danes resnično opravka s posameznikom, ki v sebi dinamično združuje številne, celo nasprotujoče si vloge. Nekdo je lahko zjutraj sam svoj tržnik in iskalec novih naročil, dopoldne organizator dela in računovodja, popoldne administrator svoje spletne strani in socialnih omrežij, zvečer in ponoči pa sam svoj kreativni direktor in projektni vodja. Delovnik ima to prednost, da se nikoli ne začne, saj se tudi nikoli ne konča. Bolniška, plačan dopust, regres itn. pa so, kot je dejal Mahatma Gandhi za zahodno civilizacijo, *dobra ideja*. ■