



9 771855 874009

RAZSTAVA RUSKA AVANTGARDA: OD MALEVIČA DO RODČENKA

Rusi so blizu!

ZAKAJ NAS KINO DRAŽI

Erotika v filmski umetnosti

BLIŽNJI PLANI
ŠIROKE ZGODBE

Leta, osmi v slovenščino prevedeni roman Virginie Woolf

NARAVNOST DO SRCA

Stoletnica rojstva Muddyja Watersa

ČUDNA (NE)NAKLJUČJA

Simona Semenič, letošnja Grumova nagrajenka za najboljše dramsko besedilo

SMO RES NAROD KNJIGE?

Ivo Svetina, kolumna

WILLIAM OSPINA,
KOLUMBIJSKI PISATELJ
IN PUBLICIST

Vedno smo bili slabi učenci zgodovine

SLOVENŠČINA
NA DRUGEM MESTU

Nizka raven jezikovne (samo)zavesti



De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Alpinist Klemen Premrl** Avantura življenja v ledenih jamah Islandije
- ☞ **Igor Omerza** Dolgi pohod Nove revije, kot ga je zabeležila Udba
- ☞ **Politika** Koga moti Cerarjeva vlada?
- ☞ **Alma Karlin** Svetovna popotnica in magija starega Egipta
- ☞ **Hrvaška** Veterani zahtevajo 48 dodatkov

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 RETROVIZOR

REVOLUCIJA NA LUNI

Ruska avantgarda je eden najvznemirjivejših pojavov v umetnosti 20. stoletja. Ta siloviti izbruh raznovrstnih ustvarjalnih energij se je povrh vsega zgodil v času in prostoru, ko je umetnost dobila redko priložnost, da tvornejše poseže v družbo kot sicer. Razstavo v Vili Manin ocenjuje **Vladimir P. Štefanec**.

RADAR

8 ZAKAJ NAS KINO DRAŽI

V iztekajoči se filmski sezoni se je tako na globalni kot lokalni ravni pogosto »razmišljalo« o tem, kaj nas v kinu »raja«, raznovrstnost teh del pa nas je spomnila na to, da je erotika morda prav v filmski umetnosti, kjer je igra med vidnim in zakritim vseskozi prisotna, še najbolj doma. Piše **Denis Valič**.

9 KRALJ LEAR IN MALI PLOŠČATI EKRANI

Kdor misli, da dramska klasika, kot je *Kralj Lear* Williama Shakespeara, nima kaj iskati na televiziji, se moti. Še nikoli, pojasnjuje **Žiga Valetič**, je ni bilo več!

10 MED POSLANSTVOM IN TRGOM

Neposredni povod **Stanislava Koblarja** za pogovor z Mojco Menart je bila nedavna predstavitev produkcije 2014. Beseda pa je nanese tudi na druge teme in zagate, ki pestijo slovensko glasbeno založništvo in se v dejavnosti – zaradi njene posebne vloge – kažejo z večkratnimi učinki.

11 BLIŽNJI PLANI VELIKE ZGODBE

Osmi v slovenščino prevedeni roman Virginie Woolf je priložnost ponovno razmisliti o delu angleške pisateljice in vplivu, ki ga je imela na sodobno svetovno književnost. To je storil **Matej Krajnc**.

12 NARAVNOST DO SRCA

Zapuščina Muddyja Watersa, rodil se je pred skoraj natanko sto leti, je kompleksna, saj se razteza od delta in urbanega bluesa do njune »asimilacije« v temeljna izhodišča rock'n'rolla. Seže pa, nas argumentirano prepriča **Gregor Bauman**, naravnost do srca.



13 Z NOSTALGIJO PROTI MINLJIVOSTI

Novi album skupine Lower Dens *Escape from Evil* **Miroslava Akrapovića** navdušuje predvsem z akustiko prostora, ki da je dovolj prostorna, da se v njej porazgubijo vsi nenaravni zvočni elementi, ki tvorijo skladbo.



NASLOVNICA

Ruska avantgarda je eden najvznemirjivejših pojavov v umetnosti 20. stoletja. Do 28. 6. 2015 je razstava na to temo na ogled v Vili Manin v Passarianu.

Fotografija na naslovnici: Aleksander Rodčenko, Lili Brik - Portret za plakat "Knigi" (Knjige), 1924 (© A. Rodčenko - V. Stepanova Archive © Moscow House of Photography Museum)

14 DIAMANTI IZ ZONE SOMRAKA

Bernard Kolle je edini slovenski stripar, ki živi, pa naj se sliši še tako čudno, samo od – stripa. Kako mu je to uspelo, si lahko do 4. maja ogledate na razstavi originalnih tabel v Knjižnici Prežihovega Voranca v Ljubljani. Priporoča **Iztok Sitar**.



15 ČUDNA (NE)NAKLUČJA

Zakaj je aktualna uprizoritev 1981 v izvedbi študentov AGRFT ena (naj)boljših postavitev besedila Simone Semenič, aktualne Grumove nagrajenke, najboljša do zdaj? Odgovor ponuja **Zala Dobovšek**.

16 TUDI METAFORA POSTAVLJA ENAČBE

V okviru evropskega prevajalskega projekta TransStar je Ljubljano po desetih letih ponovno obiskal pisatelj, pesnik, prevajalec in literarni teoretik Raoul Schrott, provokativni raziskovalec *Iliade*, »homerskega vprašanja« in povezav med naravoslovjem in poezijo. Odgovarjal je **Tanji Petrič**.

17 BESEDA

IVO SVETINA: Smo res narod knjige?

18 PROBLEMI

SLOVENŠČINA NA DRUGEM MESTU

Tako kot vsi narodi, ki dolgo časa niso imeli lastne države, smo tudi Slovenci skozi zgodovino razvili močan čustven odnos do slovenskega jezika, ki je tudi po osamosvojitvi eden od ključnih gradnikov naše identitete. Vendar praksa vse prepogosto kaže, kako je naša jezikovna (samo)zavest nizka. Da je slovenščina na različnih področjih zapostavljena, pa smo si, kot piše **Agata Tomažič**, največkrat krivi sami.

20 DIALOGI

VEDNO SMO BILI SLABI UČENCI ZGODOVINE

William Ospina, pesnik, pisatelj, publicist in eden najvplivnejših južnoameriških esejistov, je neutrudni zasledovalec kolumbijskega značaja in težav, ki iz (pomanjkanja) tega izvirajo. Pa tudi potrpežljiv, ko mora vedno znova pripovedovati o svojem prijateljstvu z nobelovcem Gabrielom Garcío Márquezom. Z njim se je pogovarjala **Tina Podržaj**.

22 KRITIKA

KNJIGA: France Bučar: Prelom, do katerega ni prišlo (Marko Pavliha)

KNJIGA: Dušan Šarotar: Panorama (Gabriela Babnik)

KINO: Gemma Boveri, r. Anne Fontaine (Špela Barlič)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Samo Amor

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 8

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
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

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

Pogledje 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.

Palica ali korenček?

Trg spletnih ponudnikov glasbe (t. i. streaming services) je eno najhitreje rastočih področij glasbene industrije. Po mnenju analitikov gre za obliko prodajanja glasbe, ki bi lahko postala dobičkonosen in trajen način omogočanja dostopa do različnih tovrstnih vsebin, bistveno trajnejši od neposrednega prodajanja glasbenih datotek, torej od načina, ki se je še pred kratkim zdel neuničljiv poslovni model.

Da gre zares, je pred kratkim potrdil tudi Shawn Carter alias Jay Z, ki je februarja za petdeset milijonov dolarjev od švedskega podjetja Aspiro odkupil platformo za prenos glasbe in videov Tidal. Gre za ponudnika, ki je v nasprotju z večino ostalih potencialne odjemalce nagovarjal s kakovostno ponudbo. To pomeni, da je (in še vedno) poslušalcem in gledalcem ponujal glasbene in video vsebine z visoko ločljivostjo, primerljive tistim na fizičnih nosilcih.



Pretekli teden je bila v New Yorku tudi uradna predstavitev portala, na katerem so poleg Jay Z-ja sodelovala tudi imena, ki so s svojimi glasbenimi katalogi že del ponudbe portala – Beyoncé, Rihanna, Jack White, Alicia Keys, Madonna, Kanye West ... Razlog za tovrstno zvezdniško predstavitev je po njihovih besedah večja soudeležnost glasbenikov pri delitvi prihodkov od predvajanja glasbe. Če je praksa drugih ponudnikov (Spotify, Deezer, Pandora Radio) takšna, da je delež dobička glasbenikov odvisen od pogajanj med njihovo založbo ter lastniki portala, naj bi bilo, vsaj tako obljublja lastniki, v primeru Tidal drugače.

Glasbeniki (verjetno tisti največji) naj bi bili neposredno udeleženi v delitvi dobička, v zameno pa bi morali svoje izdelke za določen čas ekskluzivno prepustiti v predvajanje portalu Tidal. Poleg tega naj bi Tidal ponujal izključno plačljivi

ve vsebine, kar naj bi izvajalcem zagotavljalo višji prihodek. Večina ostalih ponudnikov omogoča različne možnosti, od katerih so najbolj priljubljene tiste, kjer uporabnik v zameno za brezplačen dostop ponudniku dovoli oziroma omogoči posredovanje oglaševalskih vsebin. Ključni argument v korist glasbenikov pa naj bi bil ta, da bo platforma pravzaprav nekakšna oblika solastništva, ki naj bi omogočila večji nadzor nad deljenjem dobička.

Vse to se sliši lepo in prav. Dejstvo pa je, da je kljub vedno večji priljubljenosti dobiček tovrstnih portalov še vedno majhen. Izkazalo se je, da je »solastništvo glasbenikov« pravzaprav lastniški delež največjih šestnajstih, ki so bili tudi na predstavitvi portala, kar pomeni, da niso v vlogi aktivnih upravljavcev, pač pa delničarjev. Poleg tega jih večina sodeluje z multinacionalkami, ki imajo s portali sklenjene posebne dogovore, na katere nimajo vpliva. Prav tako ni jasno, v kakšnem razmerju bodo tisti glasbeniki, ki ne dosegajo popularnosti velikih »promotorjev« novega portala, v kakšnem odnosu bodo, kakšne so njihove pogajalske pozicije in kakšen delež od predvajanja glasbe lahko pričakujejo.

Sicer je poslovni model, ki ponuja visokokakovostne posnetke, na trgu že precej časa, ne dosega pa pričakovane rasti, sploh v primerjavi s ponudniki glasbe mp3 kvalitete. Razlog je enostaven – kakovost glasbe je na prenosnih medijih in slušalkah zelo težko ločiti, na kvalitetnejših domačih stereo napravah pa večina poslušalcev še vedno uporablja »tradicionalne« nosilce zapisov, torej cedeje oziroma vinilne plošče.

Tudi zato ima Tidal za zdaj le petsto tisoč naročnikov (za 9,99 oz. 19,99 dolarjev na mesec, odvisno od kakovosti prenosa podatkov do baze 25 milijonov pesmi in 75.000 videov), Spotify pa več kot petnajst milijonov. Vedno bolj od blizu pa dogajanja opazuje Apple (podoban servis obljublja za konec leta), ki ima prek različnih platform, ki jih ponuja, dostop do več kot 800 milijonov uporabnikov.

Tako se zdi, da je Tidal eno od poslovnih orodij v rokah poslovnega imperija Jay Z-ja, ki glasbenikom obljublja veliko, dejansko pa od njih tudi ogromno pričakuje. Pravzaprav bistveno več, kot bodo dobili v zameno. Platforma za prenos glasbe in videov je, kot piše *New Yorker*, zgolj eden od zidakov v njegovem imperiju, ki obsega glasbene založbe, prodajo glasbe in organiziranje turnej, vedno bolj pa tudi podoba glasbenikov. **A. J.**

Odrasli otroci, otročji odrasli

Če verjamete ali ne: pet od desetih najbolje prodajanih na Amazonovi lestvici založniških izdelkov so barvanke. In to ne tiste, namenjene otrokom, pač pa odraslim. Prav tako so tudi druge knjižne uspešnice, namenjene otrokom (*Harry Potter* ipd.) literatura, ki jo bolj kot slednji berejo odrasli. In še – povprečna starost »otrok«, ki igrajo zelo popularno igro *Battlefield*, je 27 let. In še – na zabavah odraslih v Veliki Britaniji je najbolj popularna igra »nazaj v šolo«.

Ta infantilizacija odraslosti se kaže tudi na drugih področjih. Vedno več je, kot poroča *Guardian*, podjetij, ki se odločajo prostore za zaposlene urediti po sistemu velikanskih otroških vrtcev, ki vključujejo igrače, stene, poslikane z junaki iz risank ...

Razlogov za takšno spremembo je več. Ključen je nostalgija, ki jo omogoča tovrstno prilagajanje življenjskega okolja posameznikov, ki si želijo podoživljati otroštvo in izkušnje, ki jih je nudilo. Istočasno to pomeni tudi umik iz okolja, ki je bistveno bolj konfliktno in manj zadovoljujoče, kot je bilo otroštvo. Otroške igrače nevtralizirajo strahove pred staranjem, omogočajo (začasni in delni) umik pred odgovornostjo (ter zrelostjo), ki jo nalagajo leta in njim pripadajoče vloge, hkrati pa nudijo tolažbo »žrtvi«, ki se sooča s takšno potrebo in legitimirajo njeno početje.

Popularnost početja povečuje tudi z industrijo zabave in prostega časa podprt življenjski slog, ki teži izključno k doseganju sreče in ugodja, t. i. wellness sindrom. Omenjena pojma sta skupaj s tretjim (»učinkuje protistresno«, torej zagotavlja srečo in ugodje)

idealna kombinacija za pospeševanje prodaje, zaradi česar so tudi omenjene barvanke za odrasle velikanski hit.

Sočasno z infantilizacijo odraslih pa pri najmlajši generaciji (tisti, ki so ji v izhodišču namenjene barvanke) poteka proces v nasprotni meri. Gre za intenzivno prevzemanje vedenjskih vzorcev odraslih. Res je, otroci (kar je povsem običajno) vedno stremijo k prevzemanju vedenjskih vzorcev odraslih, ki pa večinoma odgovarjajo njihovim letom, družbeni vlogi, intelektualni in mentalni zrelosti.

Zadnje obdobje je v tem bistveno bolj radikalno, vzrok za to pa je – industrija zabave. Tipičen primer so tematski parki KidZania, ki po mnenju lastnikov otrokom »odpira oči pred vstopanjem v svet odraslih«. Tematski park sestavljajo ulice, na katerih so trgovine multinacionalk, kjer otroci lahko nakupujejo. Prav tako se v kateri od njih lahko zaposlijo, služijo denar, se izobražujejo ... sprejemajo vsiljeno jim odgovornost. Vpliv je čutiti tudi že v britanskih izobraževalnih institucijah. S septembrom vlada namerava uvesti preizkuse pismenosti za štiriletnike. Podobno je tudi v ZDA, kjer že učenci nižjih razredov osnovnih šol razvijajo svoje vodstvene sposobnosti, so podvrženi preizkusom samostojnosti in sposobnosti lastnih odločitev ...

Ena od čudaških posledic vedno večje želje po vzbujanju ambicioznosti pri otrocih so tudi zahtevani življenjski mladoletniki, ki naj bi jim pozneje pomagali pri razvoju poklicne kariere. Ti so najbolj popularni na Kitajskem, kjer obstajajo ravno za pisanje življenjepisov mladostnikov specializirana podjetja. Takšni življenjepisni lahko dosežejo na desetine strani.

Dokazujejo pa zgolj to, da živimo v svetu, ki pravzaprav ne potrebuje odraslih, ki bi sprejemali obveznosti (in privilegije, ki gredo zraven), še najmanj jih potrebuje industrija zabave, ki pozna ogromno načinov, kako odgovornost do sebe in drugih prevaliti na ramena drugih, »stranki« pa omogočiti uživanje v vrednotah, ki ponujajo hipno zadovoljstvo. **A. J.**

Prvih 5 ...



DEMOLITION GROUP

Nič ne bo narobe, če gremo malce dlje v prihodnost. V sredini maja bodo v Kino Šiška nastopili Demolition group, legende sodobne rockovske glasbe. Legende zato, ker se njihov števec delovanja letos ustavlja na številki 33. Kristusova leta torej, ravno pravšnja za promocijo novega albuma *Zlagano sonce*. Novi album se začne na točki, na kateri se končuje njihov prejšnji, *Planet starcev*. Če so bili *Starci* čitanka pojmov neoliberalizma kot parazita in boleznih družbenih odnosov, potem je *Zlagano sonce* vstop v intimo, v razkrivanje boleznih duha in duše posameznika kot posledice propadle skupnosti in neznosne stiske. Ta izhaja iz nevzdržnega spoznanja, da je laž in sprenevanje edino orodje, ki omogoča ohranjanje sedanjosti.

Kdor jih pozna, ve, da gre na njihovih »svirkah« zares. In če je že to prostor (tudi, ne pa predvsem) za starce, potem gotovo ni prostor za mehkužce. In vsi, ki to niso – 14. maj, 14. album za 14 evrov.

IMENA SODOBNEGA SLOVENSKEGA SLIKARSTVA

Obeta že geneza naslovnega projekta: lani je Pregl sestavil spisek slovenskih kustosov in jim poslal vprašanje: »Če bi delali pregledno razstavo sodobnega slovenskega slikarstva, koga bi uvrstili v izbor?« Prejel je 18 odgovorov in tisti, ki so odgovorili, so našli 121 slikark in slikarjev. Na seznam izbranih avtorjev so se uvrstili vsi, ki so dobili več kot 4 glasove. Pregl je z matematično enačbo določil 20 najpogostejših imen s spiskov in vsakega odslikal kot skulpturo, ki stoji na galerijskem postamentu.

Imena sodobnega slovenskega slikarstva je dvodelni projekt. Prvi se je pred kratkim odvijal v umetnikovem stanovanju, drugi pa nas čaka od konca tega tedna v Umetnostni galeriji Maribor.

Torej: umetnikove »škarje« z matematičnim rezilom na eni strani in osebne preference na drugi so izbrale 5 slikark in 15 slikarjev, vseh še živelih, različnih generacij in poetik. Pregl ne razstavlja njihovih portretov, pač pa zgolj njihova imena. Tako o ustvarjanju izbranih slikarjev na razstavi (namenoma) ne izvemo ničesar. Če si sposodimo besede Petje Grafenauer iz spremnega besedila: »Z razstavo Pregl glasno zastavi v srž zgoščeno vprašanje, ki si ga zastavlja vsak umetnik, a nanj skorajda ni prepričljivega odgovora. Zanima ga, kaj je slika, kaj je kakovostna slika sodobnosti in kdo so tisti, ki jo ustvarjajo. Zanima ga nacionalni okvir in njegova relevantnost ter predvsem, kaj si o vsem tem misli stroka.«

Od 24. aprila do 30. maja, Umetnostna galerija Maribor, Studio

ENCI BENCI KATALENCI

Katalena ima novo ploščo. Katalena ima tudi nov projekt. *Enci benci Katalenci* seveda, katerega premiera bo 9. maja, ob 17. uri, v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma. Tokratni navdih so izštevanka, izrazito ritmične pesmi, polne skrivnostnih, žuborečih, med seboj prelivajočih se besed. Takšnih, s katerimi si otroci, preden se začnejo igrati, med seboj razdelijo vloge. Pa še nekaj je, izštevanka je sama po sebi igra, kjer glavno vlogo igra – naključje. In takšen, pravijo ustvarjalci, je tudi njihov projekt. Projekt glasbenega gledališča, v katerem bo osrednjo vlogo igrala glasba. Da pa gre vseeno za tudi za močno prisotnost gledališkega, potrjuje prisotnost režiserke Ivane Džilas. Kot gre razumeti, se ne bo spopadala s problemom, kako pesmi gledališčiti za otroke, pač pa s tem, kako ustvariti predstavo, v kateri vsi vedno znova postajamo ali pač vedno znova ostajamo – otroci. Glasbeno-igralska zasedba je Katalena, to pa so: Polona Janežič, klaviature, tolkala, spremljevalni

... prihodnjih 21 dni



glas; Vesna Zornik Stonič, glas; Boštjan Gombač, klarinet, piščali, žepna trobenta, pojoča žaga, tolkala, spremljevalni glas; Tibor Mihelič Syed, basovska kitara, tolkala, spremljevalni glas; Boštjan Narat, kitara, mandolina, spremljevalni glas; Robert Rebolj, bobni, tolkala.

OD KAPITALA DO KAPITALA

je naslov prve velike razstave Neue Slowenische Kunst, umetniškega kolektiva, ki je že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja jasno povedal, da je, kar se tiče socialističnega samoupravljanja takratne Jugoslavije, cesar pač – gol. Tudi zato je podnaslov razstave »dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije«, saj kronološko zaobjema tako dogajanje v nekdanji skupni domovini kot prvo obdobje delovanja kolektiva.

Za osvežitev oziroma smer, v katero bo šla razstava: leta 1984 so skupina Laibach, skupina vizualnih umetnikov IRWIN in gledališka skupina Gledališče sester Scipion Nasice ustanovile umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst NSK. Na dan ustanovitve so tri skupine ustanovile še četrto, oddelek za oblikovanje Novi kolektivizem. Pozneje so se v okviru NSK oblikovali še Oddelek za čisto in praktično filozofijo, Retrovizija, Film in Graditelji. Leta 1990 je Kozmokinetični kabinet Noordung ustvaril predstavo *Kapital*, leta 1991 je IRWIN izdal knjigo in postavil razstavo *Kapital*, leta 1992 so Laibachi izdali ploščo *Kapital*. S tem je NSK še enkrat potrdil uprizoritev z začetka osemdesetih: konec ideologije in začetek totalnega kapitalizma.

Projekt pripravlja kustosinja Zdenka Badovinac, na ogled pa bo od 11. maja do 16. avgusta v ljubljanski Moderni galeriji. Razstava je sicer del petletnega programa *Rabe umetnosti – dediščina let 1848 in 1989*, ki ga vodi konfederacija muzejev Internacionala.

MENJAVA STRAŽE

Krstne uprizoritve domačih avtorjev so precej redka stvar, zato si vsekakor zaslužijo pozornost. Sploh če so napisane po naročilu gledališke hiše, v kateri so tudi uprizorjene. *Menjava straže* je ena takšnih, tako avtorstvo dramske predloge kot gledališke režije pa podpisuje Nejc Gazvoda, sicer bolj znan kot filmski režiser in scenarist, pa tudi prozaist. Tokrat se,



Nejc Gazvoda

ne prvič, spoprijema z gledališkim ustvarjanjem na Mali sceni MGL. In vsebinski poudarki: nekje v mestu je lokal, ki ni namenjen nikomur. Tisti, ki zahajajo vanj, so namenjeni njemu. Takšna sta Peter in njegov brat Jure, takšni so tudi liki, ki se v lokalni »zavrtijo« okrog njiju. Kar se na začetku zdi kot situacijska komedija, se z dogajanjem vse bolj odeva v otožnost in melanholijo ... Še zasedba – Nina Rakovec, Gašper Tič, Domen Valič, Uroš Smolej, Janez Starina, Tjaša Železnik in Milan Štefe.

24. april, Mala scena Mestnega gledališča ljubljanskega

Gre za kratkoročne, spekulativne naložbe. Ta podjetja, ki zdaj kupujejo vaše družbe in slaba posojila, so zgolj posredniki, ki upajo, da bodo v kratkem času podjetja prodali naprej po višji ceni ... Lahko bi jih označili za kobilice.



Avstrijski ekonomist dr. Joachim Becker v *Mladini* (17. april 2015) o tem, kdo kupuje slovenska podjetja.

Živeti z mitom o Evropi

»In hočete reči, da ste se vi, mulec pri – koliko ste že stari, dvainštirideset? – prvi spomnili, da boste napisali razumljivo knjigo o zmedi, v kateri se je Evropa znašla po drugi svetovni vojni?! No, Tony Judt je sicer napisal *Povojno Evropo* (Postwar: A History of Europe Since 1945), v kateri pa je Jugoslavija obravnavana samo pod črto,« se je vznemiril Ervin Hladnik Milharčič nekje v prvi tretjini pogovora z britanskim zgodovinarjem Keithom Lowom, avtorjem knjige *Podivjana celina* (ki je v odličnem prevodu Brede Biščak izšla pri založbi Modrijan). Sedela sta za mizo na odru Kluba CD in čisto nič ni motilo, da je izpraševalec včasih rahlo prekoračil čas, kolikor ga je izpraševalcu praviloma namenjenega. Izpraševanec je z zanimanjem poslušal, se tu pa tam posmejal, potem pa postregel z enako duhovitim odgovorom. Težke teme, o katerih sta se pomenkovala – brezpravje in medsebojno obračunavanje, v katerega se je pogreznila Evropa po koncu druge svetovne vojne – je priporočljivo servirati z nekaj britanskega humorja (kar ne izključuje pietete do pokojnih). »To se je zdelo čudno tudi moji založnici,« je odvrnil Lowe na izpraševalčevo namigovanje, da je pravzaprav odkril Kolumbovo jajce. »Kar oči so se ji razširile, ko sem ji predlagal, da bi pisal o zamolčanem obdobju po drugi svetovni vojni,

v katerem se je zgodilo toliko gorja, za katerega se še danes ne ve. Všeč ji je bila ideja, da bi spisal knjigo o tem, toda ne, gotovo se je tega domislil že nekdo drug, je rekla. Dolgo sva preverjala, pa ničesar primerljivega odkrila,« je pripovedoval.

Razlog, zakaj se še noben zgodovinar dotle ni spravil brkljati po potlačeni povojnih letih, je v resnici preprosto kot Kolumbovo jajce: nihče ni hotel uničiti mita. Mita, da se je po koncu druge svetovne vojne življenje v Evropi vrnilo v ustaljene tirnice. Da so ljudje ob razglasitvi kapitulacije Nemčije malo poveselili na ulicah velemest, potem pa slekli uniforme in se lotili izgradnje novega sveta. Kajti kmalu po vojni je iz razrušene celine vstala nova Evropa, kakršno poznamo danes. Ta mit je tudi eden od gradnikov Evropske unije, predvsem pa mit o grozotah druge svetovne vojne (in miru, ki napočil takoj zatem, ko je utihnilo orožje) v nas vzbuja strah. Strah pred tem, da se katastrofa, kakršna je bila ta vojna, ne bi ponovila. Ampak v resnici je bilo skoraj enako hudo vse, kar je sledilo: obračuni s kolaboranti, etnično čiščenje, vojni zločini ... »Toda če hočete ustvariti mit o evropski enotnosti, je treba zamolčati, da se druga svetovna vojna ni končala hipoma, temveč se je kratko in malo še nekoliko vlekla, le da v drugih oblikah,« je sklenil Lowe.

»Nemci so bili znani po svoji redoljubnosti, o vsem so vodili evidence, zaradi katerih jim je bilo po koncu vojne tem lažje dokazati zločine v koncentracijskih taboriščih. Toda na tleh nekdanje Jugoslavije ni nikakršne dokumentacije o povojnih ukrepih oblasti, vse je bilo uničeno in izbrisano, enako bi lahko rekli tudi za ljudi. Tudi v Franciji in na Švedskem so to zgodovinsko obdobje poskušali pomesti pod preprogo, kot bi države zagrnila nekakšna amnezija na institucionalni ravni.« - »Zakaj je bilo tako?« je zanimalo Ervina Hladnika Milharčiča. Institucije se vedejo podobno kot ljudje, se je glasil odgovor. Tako kot skupina prijateljev imajo kolektiven spomin. In če nekaj pozabijo, to pozabijo vsi – ker potlačijo.

Dokumentacijo za knjigo *Podivjana celina* je Keith Lowe zbiral pet let. »Lahko bi jo še naslednjih trideset let,« se je pošalil. Prebiral je knjige v jezikih, ki jih razume: v angleščini, nemščini, francoščini in italijanščini. Za ostale, kot so poljščina, estonsčina ... je najel raziskovalce, ki so brskali po arhivih in brali zanj. »Kar je nekoliko nerodno, ker sam najbolje

veš, kaj iščeš. Ali ker ti ljudje poskušajo kaj podtakniti ... Od štirih raziskovalcev za poljsko povojno zgodovino sta imela dva čisto svoje predstave, o čem naj bi pisal. Dva pa sta bila odlična. Pravzaprav je bilo usklajevanje tima raziskovalcev precej naporna reč, ki nima nič s pisanjem. In ko sem zbral vse gradivo, se je pravo delo šele začelo.«

Lowe je povedal, da ima navado pisati v vrtni lopi, kjer je bila njegova delovna miza nastlana z grozljivimi fotografijami okrutnosti, ki so jih ljudje zagrešili v povojnih letih. A je kmalu opazil, da ga grozote zasledujejo tudi v domačo hišo, med pisanjem *Podivjane celine* je bil precej depresiven in potrto se še dolgo ni mogel otresti, je zaupal poslušalcem v docela zapolnjenem Klubu CD. Po dobri uri so tudi oni dobili besedo in mu začeli zastavljati vprašanja. Nekdo si je zaželel izvedeti, kako so Keitha Lowe in njegovo knjigo, ki odstira ponekod neprizanesljivo resnico, sprejeli v drugih državah. »Eden skupnih imenovalcev njihovih odzivov je presenečenje,« je povedal britanski zgodovinar. »Ljudje povečini vedo nekaj malega o povojnem obdobju v domovini, ne pa za svoje sosedje. Ampak v večini držav je povojno obdobje zelo občutljivo.« Tako kot na Poljskem, recimo – in avtor v knjigi omenja pokol Judov, ki se je zgodil po koncu vojne in ni povezan s holoka-



vstvom, izvedli pa so ga Poljaki sami, ki so se ves čas skrivali za masko mučenikov. Tudi Francozi imajo večkrat izkrivljene pojme o samih sebi med vojno: prepričani so, da so bili vsi pripadniki odpora, pa vendar jih je bila polovica

kolaborantov in privržencev maršala Pétaina ... Knjiga, kakršna je Lowova, ruši nacionalne mite. Zato ni nič čudnega, da so mu na Poljskem priredili poseben sprejem: »Kar trije so me prišli izpraševati, bolj rečeno zasliševati! Osredotočili so se na eno samo stvar, in sicer 'pogrom v Kielcah'. Vrtali so vame toliko časa, dokler niso odkrili neke netočnosti, kar niti ni bilo težko, ker nisem specialist prav za ta dogodek. Potem je bil tisti, ki je to odkril, bolj zadovoljen, a še vedno zgod jezen name. Posvetilo se mi je, zakaj: ker sem napadel njegovo nacionalno identiteto.«

V Estoniji so Keitha Lowe napadli, češ čemu razkopava, kar je že davno pozabljeno. Toda britanski zgodovinar je vztrajal, da ničesar ne razkopava, da vse to preprosto je tu in se s temi stvarmi preprosto moramo ukvarjati, saj se nam bodo sicer začele vračati v obliki, ki je ne bomo več mogli nadzorovati.

»In kaj smo se iz vsega tega naučili?« je na koncu vprašal Ervin Hladnik Milharčič, hip zatem pa nanj tudi odgovoril sam, in sicer s citatom agenta Cie iz filma *Preberi in zažgi*: »Da ne bomo tega naredili nikoli več.« Lowe se je ob tem namuznil, vsakemu zgodovinarju je jasno, da rek *Historia magistra vitae est* drži samo v latinskih vadnicah. Nauk moje knjige je, da so po vojni vsi prizadejali veliko gorja, je rekel. Niso bili samo Nemci tisti, tudi Poljaki, Slovenci, tudi Britanci, ki se imamo za junake, smo poslali v smrt vojne ujetnike v Jugoslaviji. »Pobijali in pretrepali so čisto navadni ljudje, krvoločnost se lahko prebudi v vsakomur, vsak ima v sebi nekakšen moralni sprožilec, ki se lahko aktivira – ali pa tudi ne. To je dokazal Stanley Milgram s svojimi psihološkimi poskusi v šestdesetih in sedemdesetih letih v Združenih državah Amerike.«

In kako res je, da polpretekla zgodovina rada sama od sebe sili v ospredje in nas vabi, da se spoprimemo z njo, se je izkazalo po koncu pogovora s Keithom Lowom. Obiskovalci, ki so se z dvgalom spustili iz kluba CD v Malo galerijo, so tam dobesedno treščili v razstavo *Tito – foto*. In potem mogoče še dvignili kozarec za stare čase. **Agata Tomažič**

REVOLUCIJA NA LUNI

Ruska avantgarda je eden najvznemirljivejših pojavov v umetnosti 20. stoletja. Ta siloviti izbruh raznovrstnih ustvarjalnih energij se je povrh vsega zgodil v času in prostoru, ko je umetnost dobila redko priložnost, da tvornejše poseže v družbo kot sicer.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Zgodba ruske avantgarde seveda ni ena, cel kup jih je, s podobnim začetkom, različnimi zapleti in konci, za večino katerih bi si želeli, da bi bili srečnejši ali vsaj manj tragični. Začelo se je že v 19. stoletju z različnimi mladostnimi umetniškimi hotenji, ki so se trgala iz prijema akademskih dogem in tradicij, se za spodbudami ozirala po progresivnih evropskih tokovih ali v ljudsko tradicijo. Ruska inteligenca v obeh, severni in južni prestolnici, Sankt Peterburgu in Moskvi, je bila, tudi po zaslugi domačih zbiralcev del vodilnih evropskih umetniških iskalcev, kar na tekočem z vrenjem v umetnosti v zadnjih dekadah 19. in na začetku 20. stoletja in kmalu so se pojavili tudi domači odzivi ter avtohtoni poskusi artikulirati nezadovoljstvo s staro umetnostjo in izraziti nova hotenja, od katerih je kar razganjalo mlade umetnike. Pojavljale so se umetniške kolonije, krožki, združenja, gibanja, pisalo se je manifeste, zahtevalo se je, se nasprotovalo, poskušalo se je drugače, ideje in koncepti so se srečevali, se prežemali, se prehitevali. Novi umetniki so bili večinoma multiustvarjalci, dejavni na več področjih, nasprotovali so izoliranosti, elitizmu umetnosti, jo poskušali tvorno umestiti v vsakdanje življenje, h kvaliteti katerega naj kar največ doprinese na vseh področjih. In, seveda, bili so časi, ko so še verjeli, da zmore biti umetnost dejanska spreminjevalka, izboljševalka sveta, da ga z močjo umetniškega nagovora in angažmaja lahko dobesedno zavrti v drugo smer, tako rekoč poseže v gravitacijo, vsaj družbe, če že narave ne. Novi umetniki so se doživljali kot delavci v službi globljega razumevanja in izboljševanja sveta, medčloveških odnosov, nekateri celo kot inženirji, konstruktorji drugačnega, na novih temeljih in parametrih zasnovanega življenja.

IDEALISTIČNI IZBRUH NA HUMANISTIČNIH NAČELIH

V nasprotju s svojimi kolegi na Zahodu, predvsem v Parizu, ki so prav tako mrzlično iskali nove poti v umetnosti, zasebnem in družbenem življenju, so se mladi in manj mladi ruski umetniki po oktobrski revoluciji, ki jo je večina pozdravila, znašli v povsem novem, čisto unikatnem položaju. Njihova hotenja po radikalni spremembi, prelomu s starim in zasnovanju novega so se ujela s širšimi družbenimi tokovi, revolucija v umetnosti se je znašla sredi družbene in v njej brez težav našla svoje mesto. Avantgardisti so prepoznali svoje naloge marsikje; z mešanico pisnih in likovnih sporočil so začeli opremljati propagandne vlake in parnike, pripravljali so odre za javne prireditve, rekvizite za povelje po mestih, oblikovali spomenike žrtvam pariške komune ter bratstvu in miru med ljudmi ... Očitno je šlo za idealistični izbruh, oprt na najširša humanistična izhodišča, ki se je kmalu prelil na posamezna konkretna področja, na primer oblikovanja vsakdanjih predmetov, oblačil, knjig, igrač ..., so pa na poseben način vzbrstela tudi dogajanja na različnih umetniških področjih, med drugim v gledališki kostumografiji in oblikovanju gledaliških scen, fotografiji, filmu (v okviru razstave je na ogled tudi izbor ruskih avantgardnih filmov).

OD ŠOFERJA DO VRHUNSKEGA ZBIRALCA

Razstava v furlanski Vili Manin, katere vsebina je zamejena z letnicama 1910 in 1930, ima zanimivo poreklo, na njej vidimo del zbirke precej netipičnega zbiralca Georgeja Costakisa (1913–1990). Bil je v Moskvi rojeni otrok grških staršev, ki je dobil službo šoferja grškega veleposlaništva v Rusiji, pozneje pa je svojo diplomatsko šoferiada nadaljeval kot uslužbenec kanadskega veleposlaništva v Moskvi. Costakis je po drugi vojni opazil, da obubožno prebivalstvo za majhne denarje prodaja starine in umetnine in začel je kupovati staro srebrno posodje, pa platna holandskih slikarjev ... Nato je naletel tudi na drugačna, zanj neobičajna dela ruskih avantgardistov in ugotovil je, da ga njihova svetloba in energija navdajata s precej prijetnejšimi občutki kot mračno holandsko slikarstvo. Zamenjal je zbirateljsko področje, odločitev pa mu je olajšalo tudi dejstvo, da so bila dela avantgardistov slabo poznana, tako rekoč izbrisana iz javnega spomina, in zato tudi temu primerno poceni. V svojem stanovanju v moskovskem bloku je Costakis oblikoval veliko



Aleksander Rodčenko: Dekle z leico, 1934 (© Moscow House of Photography Museum)

zbirko, ki je sčasoma postala mednarodno znana, sprejemati je začel pomembne obiske (med znanimi umetniki ga je obiskal na primer Chagall, med politikami Edward Kennedy), hkrati pa so k njemu začeli zahajati tudi ruski umetniki, ljubitelji in poznavalci umetnosti, predvsem tisti z moskovske likovne akademije. V časih prevlade doktrinarne togosti v tamkajšnji umetnosti, je bila zapuščina ruske avantgarde hkrati spomin in opomin o obstoju drugačnih poti in recimo, da je avantgardna umetnost ponovno odigrala svojo vlogo.

Avantgarda je v tridesetih, po uveljavitvi stalinizma, namreč dokončno zamrla, a tak razvoj dogodkov ni bil povezan zgolj s politikom. Po prvem, evforičnem in kaotičnem obdobju revolucije, ko je bila novemu redu dobrodošla vsaka pomoč, je namreč v političnem vodstvu sicer res prevladalo prepričanje, da je za potrebe novega reda primernejša realistična, bolj neposredno narativna likovna ustvarjalnost, a obenem je šlo tudi za povsem pragmatično ugotovitev. Ljudje novega vizualnega koda, dru-

gačne izraznosti avantgarde preprosto niso sprejeli tako, kot so si njeni snovalci želeli in predstavljali, počasi so ti ugotovili, da so pravzaprav delali »revolucijo na Luni«, kot se je glasilo (samo) ironični naslov nekega avantgardnega dramskega dela. Nekateri avantgardisti so se preusmerili ali prilagodili, drugi so preprosto pomrli od bolezni ali svoje roke, spomin je zamrl.

Costakisova zbirka v moskovskem bloku je v sedemdesetih očitno postala že kar preveč znana, vrstiti so se začeli vlomi, kraje in zbiralec se je odločil za vrnitev v domovino svojih staršev. Z moskovsko Tretjakovsko galerijo se je dogovoril, da ji prepusti del svoje zbirke, in tako si je izposloval možnost, da ostanek odnese s seboj. Danes za ta del (ki je na ogled v Vili Manin) skrbi Državni muzej za sodobno umetnost iz Tesalonikov.

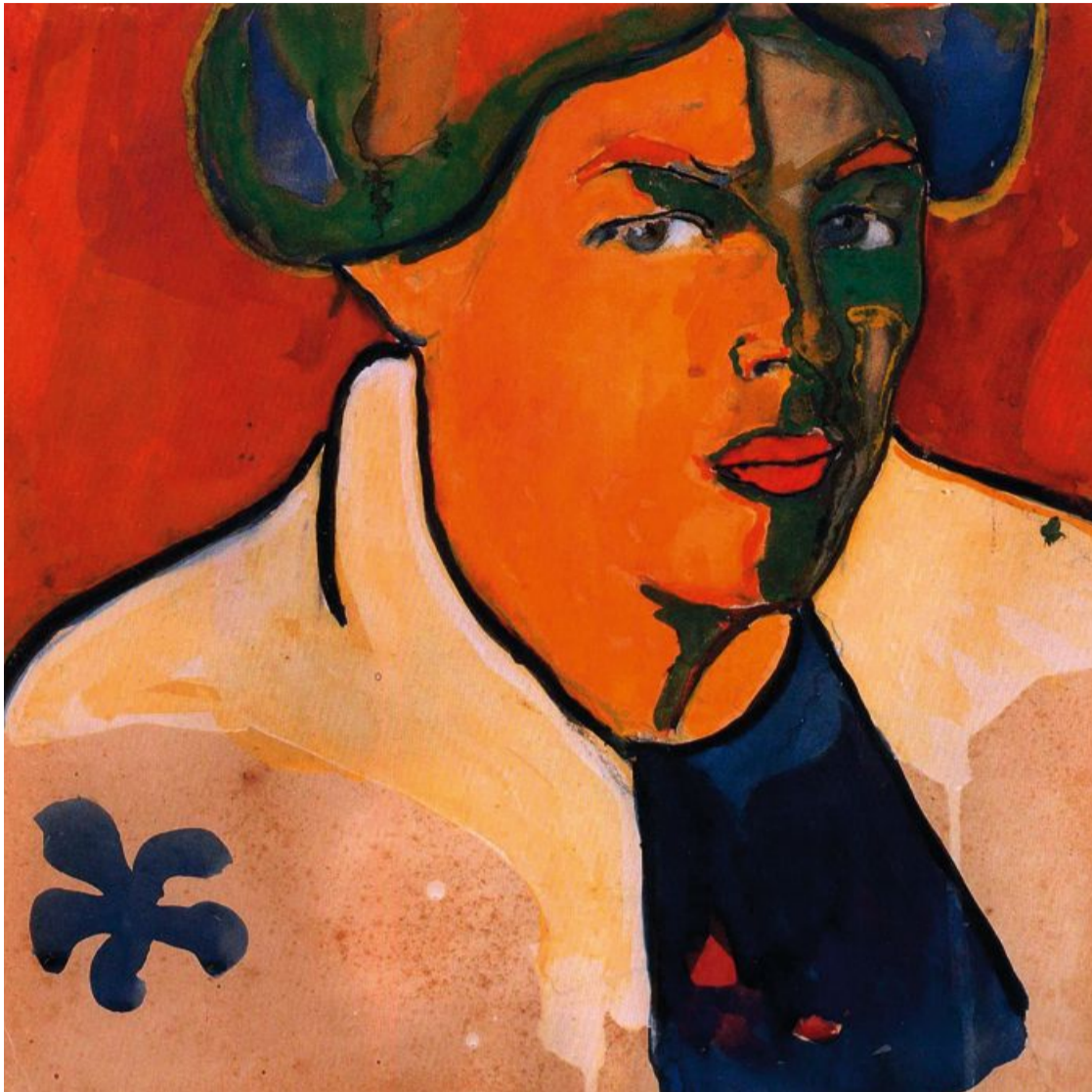
VELIKA ZASTOPANOST ŽENSK

Razstava je razdeljena na tematske sklope, prvega, *Neoim-presionizem in simbolizem*, uvede mešana tehnika Mihaela

**Ruska avantgarda;
Od Maleviča do Rodčenka**

VILLA MANIN, PASSARIANO

7. 3.–28. 6. 2015



Kazimir Malevič: Risba, cca 1910, gvaš na papirju (© State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, Thessaloniki)



Ljubov' Popova: Kubistično-futuristična slika, Olje na kartonu, 1915 (© State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, Thessaloniki)

Larionova, sledi nekaj del odličnega, a manj znanega Ivana Kljuna, ki je v zbirki sicer obilno zastopan. Že v tem, prvem prostoru naletimo tudi na zvezdo razstave, Malevičev portret mladeniča, ki gleda tudi s plakatom in s kataloga, ter na še nekaj njegovih, sicer netipičnih del. Gre za živobarvne patriotske plakate iz časa prve svetovne vojne, ki so nekje med tradicijo ljudske umetnosti in karikaturnostjo. Na Zahodu zadnja leta zelo priljubljeni Malevič je tudi umetnik, ob katerem se pokaže vsa širina in večpomenskost termina ruska avantgarda. Bil je prodoren mislec drugačne, nove umetnosti, prodril je globoko k temeljem likovnosti, hkrati pa je bil bolj kot ne distanciran od revolucionarnega družbenega konteksta in od aktivnega poseganja umetnosti v družbo, bližje kakor »fizika sprememb« mu je bila očitno metafizika duhovnosti.

Kubo-futurizem, s katerim se srečamo v naslednjem razdelku, je značilno ruska sinteza dveh zahodnih vplivov, francoskega kubizma in italijanskega futurizma. Ta dinamični kubizem se je v letih pred revolucijo dobro prijel, pritegnil širok krog mladih ustvarjalcev in pomenil izhodišče za poznejši razvoj v različnih smereh. Med avtorji te smeri je posebej opazna Ljubov Popova, izjemna umetnica, ki je na razstavi navzoča z mnogimi in zelo raznovrstnimi deli, od slik do avtorsko oblikovanih tkanin in osnutkov za gledališke scene. Gre za izrazito kakovostno avtorico, ki je zablestela in izgorela zgolj v kontekstu ruske avantgarde, saj ji je bilo danih le skromnih dvaintrideset let (umrla je zaradi bolezni).

Ob njeni omembi se zdi primerno opozoriti na zastopnost spolov med protagonisti ruske avantgarde. Verjetno se namreč še nikoli prej ni zgodilo, da bi bilo med vodilnimi akterji na kakšni umetniški sceni toliko žensk (ob Popovi še Varvara Bubnova, Aleksandra Ekster, Ksenia Ender, Elena Guro, Valentina Kulagina, Evgenija Magaril, Vera Pestel, Varvara Stepanova ...), da bi bile enakopravne tako po kvaliteti kot po kvantiteti svojega dela, kar gotovo na poseben način priča o naravi celotnega gibanja.

RAZLIČNE SMERI ZNOTRAJ ENEGA GIBANJA

Med mnogimi smermi, ki so daljši ali krajši čas obstajale znotraj konteksta ruske avantgarde, so si bile nekatere domala nasprotno. Analitični umetnosti Pavla Filonova, eni od manj znanih in priljubljenih usmeritev, tako stoji nasproti »laboratorij organske kulture«, delujoč pod mentorstvom Mihaila Matišina, kot oddelek Državnega instituta za umetniško kulturo (GINCHUK) v Sankt Peterburgu. Čeprav je bilo tudi njihovo delovanje podloženo s filozofijo in znanostjo, se njegovi rezultati zdijo povezani predvsem z raznovrstnimi plastmi in elementi naravnega (mikro- in makro-) okolja, s sferičnostjo, svetlobo. Temelji na sintezi različnih umetnosti, predvsem likovnosti in glasbe, kar se kaže v harmonijah, zložitih prehodih med likovnimi polji, ritmični repetitivnosti elementov, ki pogosto poraja dekorativne učinke.

Suprematizem je morda danes najbolj znana med usmeritvami ruske avantgarde, a zanimivo, da je na razstavi ne predstavlja njen utemeljitelj in najbolj znani predstavnik Malevič. Domnevam, da je Costakis njegova tovrstna dela moral prepustiti Tretjakovski galeriji, tako da med suprema-

tisti v Vili Manin blestita Ivan Kljun in Ljubov Popova. To, da sta bila omenjena že ob prejšnjih razdelkih razstave, ne pomeni kakšne pomote ali zmešnjave, ampak je posledica dejstva, da je razvoj v tistem obdobju potekal tako hitro, da so ustvarjalci ves čas na novo premišljevali, definirali in redefinirali svoje pozicije, da je šlo za živahno, pretočno dogajanje, neprestano razvijanje idej, prevrednotenje in nadgrajevanje prej doseženega, onstran vsakega dogmatizma in togosti. Suprematizem je bil dovolj teoretsko podprt, dovolj bazičen in dovolj vsestransko uporaben (od likovnih del do arhitekture), o čemer na razstavi priča tudi nekaj izvrstnega porcelanastega posodja, »suprematistični porcelan« Nikolaja Suetina. Z delikatnim porcelanom je predstavljen tudi Vasilij Kandinski, oče abstraktno umetnosti, ki je seveda prav tako deloval v kontekstu ruske avantgarde in je njen vpliv pozneje tvorno ponese v svet.

Eden temeljnih pojmov, povezanih z obravnavano tematiko je *konstruktivizem*, razumljen vsaj na dva načina, kot konstrukcija likovnih del (zopet od slik do arhitekture) iz izbranih osnovnih elementov in kot konstrukcija konkretnih predmetov, zgradb ter nove družbe v celoti. Recimo, da je šlo za zelo konkretni in ambiciozni utopizem, ki je pripeljal tudi do nekaj relevantnih, referenčnih realizacij. Med deli iz konstruktivistične etape na poseben način izstopata majhni risbi, osnutka spomenika Ivana Kljuna. Ne le da gre za povsem drugačno, na temelju dinamičnega součinkovanja geometrijskih teles zasnovano definicijo javne plastike, ampak tudi za željo po počastitvi spomina na prezgodaj preminulo prijateljico in sodelavko Olgo Rozanovo (1886–1918), ki naj bi ji bil spomenik ali morda nagrobnik namenjen. Domnevam, da ga niso nikoli postavili.

POGLED OBRNEN NAVZGOR, PROTI VESOLJU

Na neko drugo, tudi osebno in družinsko razsežnost življenja avantgardistov nas spomnijo osnutki in ena realizacija motivov za tekstil Ljubov Popove. Pomenljivo je, da je umetnica – v istem prostoru razstavišča predstavljena še z nizom aktivističnih parol, oblikovanih za neko gledališko predstavo – pravzaprav izvirala iz bogate družine trgovcev s tekstilom, o katere usodi v metežu revolucije lahko le ugibamo.

Prej omenjeni Kandinski je imel v prvih letih po revoluciji v Rusiji tudi pomembno pedagoško vlogo. Pod okriljem Ljudskega komisariata za izobraževanje je leta 1920 v Moskvi ustanovil Institut za umetniško kulturo (INCHUK, predhodnik prej omenjenega Ginchuka) in v njegovem okviru zasnoval nov sistem izobraževanja umetnikov, ki je imel daljnosežni vpliv na tem področju. Ob teoretskem delu so se v okviru izobraževanja veliko posvečali tudi izdelavi uporabnih predmetov ter tako poskušali uvajati progresivne likovne in oblikovalske standarde v vsakdanje življenje. Kaže pa, da so bili nazorji in pristopi Kandinskega med kolegi dojeti kot nekoliko premeški in najbrž je tudi zato delovno okolje zamenjal in s svojo pedagoško dejavnostjo tvorno nadaljeval v okviru znamenitega weimarskega Bauhausa, kjer je deloval od leta 1922.

Zdelo se je, da za umetniško avantgardo in novega človeka, ki naj bi ga ta pomagala graditi, ni ovir in ni čudno, da so njeni

protagonisti pogled obračali tudi navzgor, v veselje in globine stvarstva nasploh. Gotovo je pri tem šlo za mešanico umetniških in znanstvenih ambicij (konec koncev so v veselje pozneje poslali tudi prvi satelit, Lajko, Gagarina, Valentino ...), a tudi »sferični« likovni dosežki, pri katerih na razstavi prednjačita že večkrat omenjeni Kljun in Ivan Kudrjašev, so sugestivni in prepričljivi.

Recimo, da ima čisto posebno mesto v tem delu razstave in na njej nasploh del krila letalne naprave na človeški pogon, ki jo je zasnoval, izdelal in ne ravno uspešno preizkušal vsestranski Vladimir Tatlin. S svojo napravo za letenje, posrečeno poimenovano Letatlin (ruska in slovenska beseda za letenje sta si dovolj podobni), je nekako poskušal nadaljevati tam, kjer je končal Leonardo, kar nemara anahronistično kaže na samoumeščanje ruske avantgarde v širšo zgodovino človeštva.

TALENTIRANI IN PRILAGODLJIVI RODČENKO

Z nekaj odličnimi konstruktivističnimi slikarskimi deli je na razstavi navzoč tudi Aleksander Rodčenko, ki mu je v Vili Manin sicer posvečena tudi samostojna razstava njegovih fotografij. Velja namreč za enega pomembnejših fotografov 20. stoletja, avtorja, ki je bil med tistimi, ki so fotografski medij dojemali kot avantgardnega, bolj zmožnega slediti zahtevam časa od ostalih vizualnih sredstev. Razstavljeni izbor iz zbirke Moskovske hiše fotografije nam pokaže kar nekaj znanih portretov sodobnikov (najbolj je izpostavljen mnogodejavni Majakovski, paradigmatični ustvarjalec z žalostno tipično usodo ruskega avantgardista), propagandnih plakatov in oglasov, posnetkov, pri katerih je bil avtor posebej pozoren na perspektivo, drugačne poglede, nagnjen k eksperimentiranju. Rodčenkove fotografije ne kažejo le njegovega napora v smeri drugačnega prikazovanja stvarnosti, ampak so tudi dragoceni fotografski dokumenti nekega časa in njegovih tendenc, hkrati pa nam nudijo tudi nekaj vpogleda v vsakdanje življenje avantgardistov (posnetek družabnega omizja v stanovanju Majakovskega in Lili Brik).

Rodčenko je s svojim, predvsem fotografskih delom nadaljeval dlje od večine avantgardistov, očitno se je prilagodil novi stvarnosti in imel solidne odnose z oblastjo, na kar morda kaže dejstvo, da je fotografsko ovekovečal mnoge javne prireditve, od športnih do vojaških. Zanimivo si je ogledati tudi različne publikacije, ki jih je oblikoval in na katerih se vidi, kako je nekoč radikalna konstruktivistična estetika prešla v sivino in monotonost slabo natisnjenih tiskovin.

Zadnja leta je zanimivo opazovati rastoče zanimanje za rusko avantgardo na Zahodu. Med hladno vojno ga je bilo veliko manj, če pa se je o tem pojavu vendarle govorilo, se ga je praviloma postavljalo v kontekst sovjetskega zatiranja svobode umetniškega izražanja. Zanimivo in značilno je tudi, da je na Zahodu (ob Rodčenko, ki ga pridno reciklirajo reklamari) najbolj cenjeni ruski avantgardist Malevič, čigar dela se, kot rečeno, drži malo revolucionarnih primesi oziroma so te drugačne, bolj metafizične narave, kar je prijateljem »nedoumljive ruske duše« blizu. Sta pa ruska avantgarda in revolucija seveda neločljivo povezani, pa četudi so umetniški avantgardisti svojo revolucijo pravzaprav izvedli v neki drugi, vzporedni dimenziji, na tisti svoji in naši »Luni«. ■

ZAKAJ NAS KINO DRAŽI

V iztekajoči se filmski sezoni se je tako na globalni kot na lokalni ravni pogosto »razmišljalo« o tem, kaj nas v kinu »rajca«, raznovrstnost teh del – od hollywoodske uspešnice *50 odtenkov sive* do domačega dokumentarca *Kino, ki je preveč videl* – pa nas je spomnila na to, da je erotika morda prav v filmski umetnosti, kjer je igra med vidnim in zakritim vseskozi prisotna, še najbolj doma.

DENIS VALIČ

O nenavadni bližini erotike in filma, o njenem skoraj »intimnem« razmerju ne nazadnje priča tudi dejstvo, da je voajerski erotizem vpisan v sam dispozitiv filmske oz. kinematografske izkušnje. Seveda moramo odmisлити sodobne načine konzumiranja filmskih podob, ki jih je prinesla doba digitalnega (ogledi filmov na računalniku in drugih prenosnih napravah), in se zazreti k izvorni kinematografski izkušnji, pri kateri gledalec v temi dvorane (ki mu zagotavlja intimo, čeprav v njej nikoli ni zares sam) zre v platno in strmi v podobe, ki se »razgaljajo« njegovemu pogledu in kjer je prav (erotična) napetost, ki se poraja iz te igre med pokazanim in prekritim, med vidnim in nevidnim, osnovno gonilo pripovedi.

A vrnimo se k prevpraševanju mesta in vloge erotike v filmu, kjer gre pravzaprav za vprašanje modusov reprezentacije spolnosti v filmski podobi, načinov njenega upodabljanja, ki so se skozi zgodovino filma seveda spreminjali in so bili vselej pogojeni z družbeno klimo in normami, znotraj katerih so filmska dela nastajala. Film je vseskozi težil k temu, da bi »pokazal vse«, torej tako golo človeško telo z vsemi pritiklinami kot tudi sam spolni akt, njegovo »udejanjenje«.

Kot je ugotavljal že André Bazin v svojem temeljnem delu *Kaj je film?* (*Qu'est-ce que le cinéma?*, 1979; v prevodu K. Kraigher, U. Zormana in J. Žgank je delo leta 2010 izšlo tudi v založbi društva *Kino!*), kjer je razmišljal tudi o erotiki v filmu, obstajata vsaj dva temeljna momenta, ki filmu zapovedujeta, da »lahko vse izreče«, a hkrati »ne sme vsega pokazati«. Prvi moment je seveda cenzura, ki je tako družbeno kot pravno opredeljena. A čeprav cenzura omejuje in sankcionira filmske upodobitve spolnosti, pa hkrati na neki način tudi spodbuja vznik erotičnega, saj se erotika poraja kot učinek »igre« med pokazanim in tistim, kar je v procesu upodabljanja spolnosti zakrito, prikrito ali samo nakazano. Prav cenzura naj bi ustvarjalce spodbujala k večji domiselnosti pri uporabi izraznih sredstev filma v tem procesu – Bazin navaja primer slavnega prizora iz filma *Sedem let skomin* (1955) Billyja Wilderja, v katerem piš iz prezačevalnikov podzemne železnice privzdigne krilo Marilyn Monroe. Prizor je obveljal za enega najbolj erotičnih v zgodovini filma, zaradi česar je Bazin prav v Hollywoodu, kljub morda najstrožji cenzuri, našel prestolnico filmske erotike.

O drugem momentu, ki filmu preprečuje, da bi v procesu upodobitve spolnosti pokazal »vse«, pa Bazin govori v nadaljevanju svojih razmišljanj. Pravi namreč: »Ni spolnih situacij – moralnih ali nemoralnih, škandaloznih ali vsakdanjih, normalnih ali patoloških – ki bi bile na platnu a priori prepovedane, vendar pod pogojem, da nastanejo z uporabo abstraktnih zmožnosti filmske govorice, tako da njihove podobe nikoli ne prevzamejo dokumentarne vrednosti.« Torej, če hoče film vztrajati na ravni umetnosti in zavreči ideale pornografskega, potem se preprosto mora zadrževati v polju »imaginarnega« in s svojimi izraznimi sredstvi le evocirati tisto, kar nujno ostaja zunaj – tj. »dokumentarna« podoba »realizacije« spolnega akta.

Tako se je erotika v filmu skozi zgodovino artikularila predvsem kot »umetnost vzdrže-



Sedem let skomin (1955), režija Billy Wilder

vanja meje, ki jo varuje pred 'dokumentarno' podobo same spolnosti«, kot ugotavlja Zdenko Vrdlovec v *Filmskem leksikonu* (Modrijan, 1999) ob geslu »erotika v filmu«. In dodaja, da je »zgodovina erotike v filmu obenem zgodovina postopnega osvajanja permisivnosti glede predstavljanja spolnosti«. Zato se na tam mestu ozrmo v zgodovino filma in preverimo, kako je erotika v film pravzaprav vstopila in kako se je permisivnost glede reprezentacije spolnosti sčasoma stopnjevala.

Obrat v zgodovino, k delom, ki so bila prelomna z vidika razvoja »podobe« erotike v filmu, moramo seveda začeti pri znanstvenih študijah, iz katerih se je (kot stranski produkt) pravzaprav rodila sama ideja za filmske, »oživilje« podobe«. Študije teles v gibanju Eadwearda Muybridgea iz obdobja med letoma 1884 in 1887 – tisto sosledje fotografij, ki so projicirane druga za drugo »oživile« statične podobe – so namreč prinašale tudi podobe golih teles moškega in ženske, na katerih je bilo zvedavim pogledom radovednežev razkrito prav vse. Tako se je še v predfilmskem obdobju izrazil potencial filma, da pri upodobitvi spolnosti to zajame tudi v »dokumentarni« razsežnosti. Pa vendar, ko se je film pojavil kot tehnična novost tehnološko vse bolj ozaveščene družbe, ki se je pripravljala na vstop v novo stoletje, je bil nemudoma pod udarom puritanskih družbenih norm in tako je že prvi poljub, ki so ga ovekovečile filmske podobe, kratki filmček *The Irwine-Rice Kiss* iz leta 1896, požel vsesplošno zgražanje, pa čeprav je film takrat še vedno veljal za pogrošno, sejemsko zabavo, ki hitro podleže razuzdanosti in razvratu. Čeprav so bile posamezne reakcije

resnično silovite, pa so izdelovalci tovrstnih filmčkov kmalu ugotovili, da zanje obstaja velik interes občinstva, in tako se je že v prvem desetletju novega stoletja pojavilo večje število kratkih filmov (predvsem s prikazom ženske v plesu) z eksplicitno erotično vsebino, ki pa so jih prikazovali le v bolj ali manj zaprtih krogih.

A to je bilo dovolj za pojavitev ideje, da je bil vstop erotike v film pravzaprav posledica »kapitalistične svobodne igre ponudbe in povpraševanja«, da je torej kapitalizem s svojo erotizacijo in fetišizacijo predvsem ženskega telesa (kjer je sprva stavil predvsem na eksotičnost, o čemer pričajo tedanje »usodne ženske« kot demonska Theda Bara v Združenih državah ali pa Francozinja Musidora, ki je še največkrat nastopila kot v črmino odeta Irma Vep v Feuilladovi vampirski seriji *Vampirke*) sprožil razvoj erotike v filmu. A to tezo je leta 1930 ovrgel Luis Buñuel, čigar nadrealistični *Zlati vek* ni bil samo veličastni slavospev erotiki in spolnosti, pač pa tudi odkrito protikapitalistično in proticerkveno delo, ki se je norčevalo iz katoliške morale. Kljub temu je zgornja teza vsaj delno upravičena, saj se je v Hollywoodu – kot meki filmske industrije, osnovane na mantri kapitalistične ideologije – v poznih tridesetih in štiridesetih izoblikoval poseben tip erotike, ki je stavil predvsem na že omejneno fetišizacijo ženskega telesa in se je s prihodom najprej *pin-up* deklet (kot sta bili Rita Hayworth in Jane Russell), nato pa dveh erotičnih boginj (Jean Harlow in Marilyn Monroe), spogledoval celo s sakralizacijo erotično privlačne ženske.

A po vojni so družbene norme postajale vse bolj ohlapne, in sicer tako v kontekstu

ameriške kinematografije (kjer so premike sprožili ustvarjalci neodvisnega in *underground* filma, kakršen je bil na primer Russ Meyer) kot predvsem evropskega filma, kjer se je »mehčanje« odvijalo v domeni lahkotnejšega, žanrskega filma, namenjenega najširšemu občinstvu (spomnimo se Vadimovega filma *In bog je ustvaril žensko*, 1956), z avtorji, kot so Bergman, Antonioni, Buñuel in Losey, pa tudi avtorskega filma. Tega je v sedemdesetih zajel val vsega osvobodene erotike, ki se je na eni strani udeleževal v filmih, kakršen je bil denimo Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* (1972) ali *W. R. – Misterij organizma* (1971) Dušana Makavejeva, na drugi pa tudi v nastanku »specializiranega«, erotičnega žanra, na primer s prvo iz niza *Emanuelle* (1974). Tudi hollywoodska produkcija je poskušala biti v prikazu erotike izzivalnejša – na primer Verhoevnov *Prvinski nagon* (1992) – a še vedno je bila ujeta v premnoge prepovedi, predvsem tisto, ki je brezpogojno zavračala neposredni prikaz spolnega akta. No, ta v resnici ni bil tako pogost niti v evropski art produkciji, zato so predvsem francoski filmi novega realizma, ki so se pojavili na prelomu tisočletja – na primer *Jesusovo življenje* (1997) Bruna Dumonta – in spolnost prikazujejo neposredno, grobo, naturalistično. Podobnih reakcij je bil deležen tudi von Trier z *Antikristom* (2009), odzivi na poznejšo *Nimfomanko* (2013) pa so bili že občutno milejši. Zato je vznemirjenje, ki ga je povzročil film *50 odtenkov sive*, v katerem prav nobena erotična podoba še izzivalna ni, kar težko razumeti. Pa čeprav bi nanj gledali skozi s puritanskim čistunstvom zamazana ameriška družbena očala. ■

KRALJ LEAR IN MALI PLOŠČATI EKRANI

Kdor misli, da dramska klasika nima kaj iskati na televiziji, se moti. Še nikoli je ni bilo več!

ŽIGA VALETIČ

Leta 1607 so prvič uprizorili Shakespearjevo tragedijo *Kralj Lear*, ki so jo zaradi mrakobnega vzdušja in gazenja v vse bolj globoko blato odnosov nekaj časa uprizarjali celo v različici s srečnim koncem. Originalna zgodba, ki je pozneje le obveljala, govori o starcu, ki je sklenil, da bo kraljestvo razdelil med tri hčere – sorazmerno z naklonjenostjo, ki mu jo bodo izkazale. Po nakopičenih lažeh, prilizovanju, spletkah in ljubezenskih peripetijah ena hči umre, ker jo zastrupe sestra, druga naredi samomor, tretja umre v ječi, umre pa tudi ostareli kralj.

Nekaj stoletij pozneje, ob pojavu filmske umetnosti, so *Kralja Leara* začeli redno prirejati za veliko platno, v današnjem času pa ogromno pozornosti zbujajo nadaljevanke, ki s podobnim zapletom, torej z bojem za moško družinsko zapuščino, pred televizijske zaslonе vlečejo različne generacije. Govora je o orjaških televizijskih hitih.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja smo tudi na naših televizijah spremljali telenovele *Dinastija* (1981–1989, 220 delov) in *Dallas* (1978–1991, 357 delov), ki pred male ekrane nista pritegnili le povprečno (ne)ukih in povprečno (ne)premožnih gledalk in gledalcev, temveč tudi priznane umetnike. Znano je, da je bil Ingmar Bergman vnet gledalec *Dallasa*, in težko bi mu to kdorkoli zameril. Če video- in filmsko ustvarjanje delimo na komercialnega, umetniškega in takšnega, ki spreminja družbo, potem je tudi komercialnost vidik, ki ga je, povsem legitimno, treba obravnavati in občasno spremljati. Posebej težko je seveda zaobiti zgodbe, ki razkrivajo najnižje družinske strasti. Nekatere od teh nadaljevanj so resne in rahlo kriminalne, spet druge plitke, humorne, grenko-sladke, vsem pa je skupen spodoben produkcijski imenovalec.

PLEMIŠKO OKLEPANJE MOČI

Za obuditev tovrstnih sag so leta 2010 poskrbeli Britanci s zgodovinsko nadaljevalko *Downton Abbey*, ki se bo po triništiridesetih delih iztekla in zaključila v napovedani šesti sezoni. Zmeda z legalnimi ponudniki televizijskih vsebin (Voyo, Pickbox) ter kaos, ki ga je vzpon kakovostnih nadaljevanj pustil na slovenskih televizijskih mrežah, sta zasluzna za to, da nas je *Downton Abbey* skoraj povsem zaobšel. Gre za eno najbolj gledanih in največkrat nagrajenih serij, ki je bila pri gledalcih zelo priljubljena, dokler se njena aristokratsko obarvana vsebina ni že kar preveč oddaljila od stvarnosti, kot jo živimo povprečni Evropejci.

Kot pri *Kralju Learu* tudi tu najdemo tri hčere, godne za možitev, katerih upravičenost do plemiškega nasledstva bo odvisna predvsem od tega, kakšnega partnerja si bodo poiskale. Gre za čas med prvo svetovno vojno in po njej, ko so na kontinent prodirale ideje o revoluciji. Snubci so različni, vsi po vrsti neprimerni zaradi tega ali onega razloga. Eden je služabnik in Irek povrhu, drugi je bogat, ampak star, tretji je bratranec, četrti ima oddaljen časopisni imperij in je poročen z žensko, ki jo pestijo duševne težave itn.

Tisto, kar je bilo pri *Downton Abbey* celo bolj zanimivo od sestrskega rivalstva za naklonjenost staršev, je bil prikaz vzporednega sveta, v katerem biva in dela služinčad. Hkrati torej spremljamo diametralno nasprotna svetova, oba skupaj pa istočasno še v odnosu do spreminjajočega se sveta (boj za žensko volilno pravico, razširjena dostopnost izobrazbe, razvoj znanosti in industrije, vzpon

Ena žlahtna štorija



in »nevarnost« socializma itn.). Kritike, ki so spodkopale ugled nadaljevanj, so ji očitale, da po petih sezonah ni ponudila zares velike spremembe. Puritanska konservativna aristokracija še vedno drži vse vzvode oblasti, le prilagodila se je modernizaciji; kar seveda zveni znano.

AMERIŠKI GLASBENI IMPERIJI

Novica, da nameravajo Američani na novo posneti švedsko filmsko mojstrovino *Višja sila* (2014), ki niti v tehničnem smislu ne potrebuje nadgradnje, je samo še en dokaz, da so ZDA izrecno izvoznik in ne tudi uvoznik popularne umetnosti. Toliko bolj velja to v zabavni glasbi, kjer sta največji preskok v zadnjih letih naredila country in soul/hip-hop, medtem ko se družbeni vpliv rock glasbe vztrajno zmanjšuje.

Country nadaljevalka Nashville, ki jo je zasnovala Callie Khouri, scenaristka za film *Thelma in Louise* (1991), zaključuje svojo tretjo sezono (skupaj enainšestdeset delov). Rayna Jaymes je diva v zrelih letih, hči bogataša, žena župana, mati dveh odrasčajočih deklet. Po sili razmer postane lastnica velike

založbe, skoraj se poroči z glasbenim tekmečem in krepko zmeša štrene tradicionalnim velikim založbam. Konservativno ozadje tradicije, denarja/posla, zapuščinskega prava ter pripadnosti klanu, rodbini in narodu, na čemer sta zasnovana tako *Downton Abbey* kot *Nashville*, vzpostavlja idealen teren za pregled liberalnih in kriminalnih skrajnosti, ki jih dandanašnji spremljamo ali živimo.

Če so obrisi *Kralja Leara* v *Nashvillu* samo nakazani, pa se odkrito pokažejo v huronski novi uspešnici z naslovom *Imperij*. Ko oče, veliki raper in lastnik družinskega podjetja – nekakšen Jay Z – pove sinovom, da je na smrt zbolel in se bo v naslednjih šestih mesecih moral odločiti, komu bo zapustil diskografski imperij, nekdo celo izreče: »A zdaj se bomo šli pa *Kralja Leara*?« Po sedemnajstih letih se iz zapora vrne tudi mama oz. nekdanja žena, ki se prav tako poteguje za delež. Dva od sinov sta glasbenika in uspeh nadaljevanjke moramo navsezadnje pripisati glasbi ter besedilom, ki so, tako kot v *Nashvillu*, pisana neposredno na dramske zaplete.

Elementi muzikala torej blažijo divje umore, odvisnosti, spopadanja z duševni-

mi motnjami, seksualne ekscese, nezvestobo in podobne stranpoti, brez katerih, kot spoznamo, imperij sploh ne bi mogel pognati. Amerika pozna kar nekaj podobnih imperijev, ki so zrasli v zadnjih dvajsetih letih, in čeprav imamo pretežno opravka z milijem ameriške temnopolte populacije, je njihov način delovanja imperialno belski, to pa ga znova naredi zanimivega za širše množice.

EVROPSKA ZAPUŠČINA IN BALKANSKE TELENOVELE

Najbolj pronicljive televizijske serije v Evropi nastajajo na Danskem. Enaka ekipa, kot je ustvarila *Oblast*, je posnela še *Zapuščino* (dve sezoni, 17 delov), obe nadaljevalki pa smo lahko gledali na programu Televizije Slovenija. Na evropskem kulturnem prizorišču najdemo velik razkorak med prekanimi ustvarjalci in tistimi, ki so uspeli ter obogateli. Kot takšno nam ustvarjalci predstavijo boemsko matriarhinjo Veroniko Gronnegard, ki umre in na začudenje treh odraslih otrok zapusti veliko družinsko posestvo najmlajši, četrti hčeri, ki jo je dala v posvojitve – cesar ostali niso vedeli. V skandinavski maniri je serija namenjena zaziranju vase, iskanju vrednot, tehtnemu razčiščevanju skrivnosti ter oblikovanju življenjskih nazorov.

Medtem pa pri nas, na jugovzhodu Evrope, *Kralj Lear* ubira nekoliko lahkotnejšo pot. V državah, ki so nekoč tvorile Jugoslavijo, gredo najbolj v promet razvlečene podeželske štorije, kot je srbska *Selo gori a baba se češlja*, hrvaška *Kod puklo da puklo* ali, po novem tudi pri nas, *Ena žlahtna štorija* (načrtovanih 45 delov).

Največ nadaljevanj in telenovel v regiji posnamejo prav na Hrvaškem. *Kod puklo da puklo* je samo ena od njih, v njej pa spremljamo trk mesta in vasi, kjer se dediči borijo za milijon evrov dedkove zapuščine. Presenetljiva ni samo visoka ocena serije na portalu IMDb, temveč tudi to, da so jo začeli snemati junija 2014 ter posneli obilnih 160 delov.

Hrvaške izkušnje za ekspresnim snemanjem je v imenu Planet TV in *Ene žlahtne štorije* posvojila produkcijska hiša Mangart in dosegla zavidljivo gledanost v vseh populacijskih segmentih. Občinstvo je lačno solidno narejenih nadaljevanj, zlasti če te uspejo poleg upokojevcev nagovoriti tudi aktivno populacijo (sicer bolj na podeželju kakor v mestih, pa vendar). Za uspeh je zaslužna tudi spodobna kadrovska zasedba, ki vključuje rekordne tri scenariste, tri dialogiste in tri režiserje s kreativnim vodjo Vojkom Anzeljcem na čelu.

In ja, drži! Tudi tu spremljamo boj štirih hčera in njihovih multi-kulti priboljškov (Italijan, »čefur«, Štajerec, mladi ljubljanski umetnik) za ugledno vinogradniško domačijo, potem ko je oblastna mama v oporoki zapisala, da mora v primeru, če se nobena od hčera ne bi poročila ter se izkazala v vodenju vinarske dejavnosti, posest pripasti župniji. Gradiva je vsekakor dovolj za nekaj sezon, prihodnost *Štorije* pa je odvisna tudi od denarja in rezultatov prve sezone. Ker jo bo v gledanosti in kakovosti produkcije za naše razmere težko preseči, lahko iz vsega skupaj potegnemo sklep, da bi bilo v prihodnje modro stremeti predvsem k ustvarjanju vsebinsko zrelih izdelkov, ne pa nečesa, kar naj bi bilo vseh »vsem«. Nezavedna in notorna obsedenost s prototipom *Kralja Leara* bo prej ali slej zamrla in na vrsto bodo prišli drugačni motivi iz dramske preteklosti.

Kateri, pa bo pokazal čas. ■

Mojca Menart, vodja založniške dejavnosti RTV Slovenija,
Založbe kakovostnih programov (ZKP) RTV Slovenija

MED POSLANSTVOM IN TRGOM

STANISLAV KOBLAR

Neposredni povod za pogovor z Mojco Menart je bila nedavna predstavitev produkcije 2014. Beseda pa je nanasla tudi na druge teme in zagate, ki pestijo slovensko glasbeno založništvo in se v dejavnosti – zaradi nje posebne vloge – kažejo z večkratnimi učinki.

Tradicionalna pomladanska predstavitev produkcije ZKP RTVS je mimo. Kako bi zdaj, ko ste se poslovili od enega cikla založniških projektov in najbrž že povsem angažirali na novih, ocenili dosežke leta 2014?

Menim, da je bilo leto 2014 za ZKP RTVS glede na kakovost in obseg uresničenih projektov ter doseženo prodajo, zlasti v okoliščinah, ki niso bile ugodne za glasbeno založništvo, uspešno. Res je število naslovov, ki smo jih zajeli s 33 avdio programi, 10 nosilci slike, od tega dva na DVD-jih in dva na blu-rayih, precej manjše od tistih v preteklosti, toda samo število realiziranih projektov ne pove vsega, kar se za njimi skriva; izdaj z dvojnimi zgoščenkami, dodatnimi publikacijami, pesmaricami itn.

Katere izdaje bi izpostavili kot izstopajoče?

Izpostavila bi dvojni CD, *Klasika, Skladbe za orkester, 1. del*, antologijski izbor del desetih slovenskih skladateljev, A. Lajovica, S. Osterca, M. Kozine, M. Lipovška, L. M. Škerjanca, M. Bravničarja, D. Žebreta, Z. Cigliča, P. Ramovša in U. Kreka v sodelovanju s SIGIC. Gre za restavrirane posnetke orkestra Slovenske filharmonije, Simfoničnega in Komornega orkestra RTVS, ki so nastali pod taktirko Sama Hubada, Marka Muniha, Uroša Lajovica in Simona Krečiča – najbrž prvi tovrsten prerez slovenske orkestrske glasbe po izboru dr. Boruta Smrekarja, dr. Aleša Nagodeta in skladatelja Nenada Firšta. A izdaji je priložena še obsežna muzikološka študija dr. Gregorja Pompeta.

To je gotovo zahtevalo veliko raziskovalnega dela.

Gre za strokovno zelo zahteven projekt, s katerim smo dobili enkratni pregled slovenske klasike, ki se nam je s stoletno zamudo zgodila šele v 20. stoletju. Izdaja je zelo primerna za predstavitev naših dvorčakov, smetan, janačkov ... doma in v tujini. Sicer pa se mi zdi, da smo šele na začetku uresničitve neke velike zamisli, in upam, da bomo s tem nadaljevali. Arhivskega gradiva je ogromno in radi bi se premaknili v poznejši čas, da bi predstavili še druge (po)ustvarjalne presežke slovenske glasbe.

Prav tako ne gre ne gre spregledati zanimive etnomuzikološke edicije *Robovi izročila – Slovenska zemlja v pesmi in besedi*, avtorskega projekta mag. Simone Moličnik, dveh zgoščenk SO RTVS z dirigentom En Shaom in solisti Stefanom Milenkovičem, Jamesom Oxleyjem in Boštjanom Lipovškom, operne z baritonistom Juanom Vasletom, prve avtorske koncertantne zgoščenke mlade slovenske mednarodno uveljavljene skladateljice Nine Šenk s solisti Janezom Podleskom, Matejem Zupanom, Francom Kosmom in Klemnom Lebnom. Posebno mi je pri srcu edicija *Violinček*, ki izhaja bienalno in je nastala v sodelovanju z uredništvom za otroško glasbo Prvega programa Radia Slovenija. Tokrat, v tretje, je izšla z dvojnimi CD-jem in pesmarico. Gre za 22 novih pesmi mladih avtorjev, ki jih je posnel otroški zbor RTVS pod vodstvom Anke Jazbec, ki sta ob pesmarici odlični didaktični pripomoček pri učenju pesmi v vrtcih in šolah.



Ob edicijah, kot sta *Klasika, Robovi izročila – Slovenska zemlja v pesmi in besedi*, otroških in dokumentarnih programih, pa pride do izraza širša družbena vloga ZKP.

Vesela in ponosna sem, da je tako, saj to kaže na smisel in pomen našega dela. Hkrati pa bi opozorila, da ima zgodba o glasbenem založništvu, ko gre za sofinanciranje, tudi v našem primeru, ki smo del velike medijske hiše, v kateri nastaja na tisoče programov, tudi svojo temno stran. Nekoč v preteklosti smo v kolofonih plošč in kaset, ko še nismo poznali DDV, temveč prometni davek, lahko prebrali, da je neka komisija pri takratni kulturni skupnosti neko izdajo zaradi njene kulturne in umetniške vrednosti oprostila plačila prometnega davka ali pa celo sofinancirala neki projekt. Tega že zdavnaj ni več. Avdio in video založništvo se danes sooča s problemom zelo visoke obdavčitve, višje kot knjižno založništvo. Toda ko potekajo razprave o davčnih razlikah med manj obdavčeno klasično papirnato knjigo in bolj obdavčeno elektronsko, se problem obdavčitve avdio in video založništva niti ne omenja. Tako nam, ne glede na to, ali gre za fizično ali digitalno glasbeno izdajo, ostaja visok davek. Hkrati, v nasprotju s knjižnim založništvom, je pri avdio in video založništvu neprimerljivo manj možnosti za subvencioniranje izdaj.

Ste pri izvajanju dejavnosti sploh deležni kakšne zunanje podpore?

Redno sodelujemo pri razpisih ministrstva za kulturo. Žal glasbeno založništvo ob številnih festivalih, koncertnih ciklih, mednarodni promociji in naročilih avtorskih del nima možnosti za pridobitev pomembnejših subvencij. Z novimi omejitvami pogojev razpisov, kot je recimo limit dveh prijavnih prijavitelja, smo ne glede na obseg glasbene produkcije RTV izenačeni npr. s samostojnimi (po)ustvarjalci, ki se z dvema projektoma pod enakimi pogoji potegujejo za sredstva kot celotna RTVS.

Z vsemi programi, glasbeno produkcijo, založništvom, vsebinsko in žanrsko nepriemerljivostjo, obsegom ali kakovostjo vaših

avdio in video projektov, spremnimi publikacijami?

Da. Saj povsem razumem takšno podporo delovanju samostojnih ustvarjalcev, vendar ne na tak način; marsikaj bi se dalo rešiti tudi z dopolnitvijo zakona o RTV v smislu koncertne in založniške dejavnosti kot javne službe. Zaradi nekaterih sedanjih tolmačenj zakona izide precej manj kulturnih izdaj.

So kakšne možnosti za pridobitev evropskih sredstev?

To bi lahko bila ena od možnih poti sofinanciranja naše dejavnosti, če bi obstajali razpisi zanjo, pa jih ni. Tudi če bi obstajali, bi bili z nekaterimi statusnimi določili in praktičnimi težavami, kot je zelo velik lastni vložek, pri katerem se na koncu račun ne izide, ovirani.

Glasbeno založništvo se sooča z vztrajnim upadom prodaje svojih izdelkov.

Res je. Ob sicer dobrih strokovnih rezultatih se je težko sprizniti z vztrajnim manjšanjem prodaje klasičnih nosilcev zvoka in s tem krčenjem programa in prihodkov, ki jih digitalna distribucija ne more nadomestiti. Če se ozremo nazaj, recimo do leta 2011 ali 2010, ko smo samo na nosilcih zvoka izdali 51 glasbenih naslovov, se mi ta padec števila izdaj, čeprav gre za splošen pojav, v katerem nekatere založbe beležijo še večje padce, zdi skrb zbujajoč.

Kje vidite vzroke?

Vzrokov je več; v vedno lažjem dostopu do glasbenih vsebin na elektronskih medijih in piratstvu, v padcu kupne moči prebivalstva ter nerazumljivi toleranci do predvajanja glasbe brez nadomestila, ki je pri nas postalo samoumevno, ker ga zakonodaja ne omejuje. Tako da telekomunikacijski operaterji bogatijo na račun lahkega dostopa do torrentov in brezplačnih vsebin.

Kakšna edicija pa se že prebije do spodobne ravni prodaje?

Ena od dveh izdaji letno dosežeta nadpovprečne tržne učinke. V lanskem letu se nam

je to zgodilo z najbolj prodanim albumom v Sloveniji, CD-jem, DVD-jem in vinilno ploščo štajerske zasedbe Míz, projektom, pri katerem so sodelovali še regionalni center Maribor, Val 202, ki se je kljub temu, da je izšel v novembru, že do konca leta zavihel do naslova absolutno (med domačimi in tujimi) najbolj prodanega albuma.

Za kako visoke naklade gre?

Če je še pred osmimi leti najbolj prodajana plošča dosegla prodajo 10.000–12.000 izvodov, leta 2011 pa še 5.000 izvodov, zdaj se giblje okrog 2.500 izvodov. Gre za drastičen padec klasične prodaje nosilcev zvoka in slike.

So nove tehnološke možnosti kaj pripomogle k boljši prodaji, sledite tokovom?

Če odmislimo nostalgično vrnitev k vinilnim ploščam, se je veliki tehnološki premik na področju nosilcev zvoka zgodil z digitalno distribucijo glasbe, ki omogoča globalno dostopnost do ponujenih vsebin. V medij digitalne distribucije smo kot hiša in založba vstopili na večer polfinala Eurosonga 2011 s skladbo *Vanilija oz. No One*, s katero je kot slovenska predstavica nastopila Maja Keuc. Tisti dan je bilo mogoče ne le kupiti njen posnetek v digitalnih trgovinah (npr. na iTunes in Amazonu), temveč spričo možnosti sledenja tudi »izmeriti« prodajno uspešnost. Trenutno imamo v digitalni distribuciji več tisoč posnetkov različnih del. Vendar ta način distribucije še vedno predstavlja majhen del plasmaja naših glasbenih vsebin, ne več kot 5 odstotkov od fizične prodaje na letni ravni, ki še vedno ostaja nosilna.

Kakšne so možnosti distribucije in promocije vaših projektov prek evropske radijske mreže?

Slabše kot v preteklosti. Kolege uredniki so leta in leta v okviru evropskega radia, EBU, posredovali nove izdaje in posnetke ter tako promovirali slovensko glasbo. Sodelovanje je bilo vseskozi zelo uspešno. Do trenutka, ko je slovenski zakon o medijih določil kvote obveznega predvajanja slovenske glasbe, čeprav naši programi na področju t. i. umetnostne glasbe ne morejo zagotoviti kakovostnih del v takšnem obsegu. S tem so, sliši se paradoksalno, ravno slovenski avtorji in izvajalci, ki so največ pripomogli, da je prišlo do takšnih predpisov, največ izgubili. Kajti ko se je z izdavanjem 40 odstotkov časa za predvajanje slovenske glasbe na naših sporedih za toliko zmanjšal obseg predvajanja evropske glasbe, se je znatno zmanjšalo tudi predvajanje slovenske glasbe na sporedih evropskih radijskih postaj. Tako se nam je »pogrnjavščina« s kvotami vrnila kot bumerang!

Načrti ZKP RTVS za leto 2015?

Naša radijska in televizijska uredništva trenutno za umetniško produkcijo, kot so npr. glasbena arhivska snemanja ali lastni igrani filmi, nimajo na voljo t. i. razvojnih, namenskih sredstev za umetniško in igrano produkcijo. To je velik problem, ki neposredno vpliva tudi na naše načrte v založništvu. Po eni strani je vedno težje pridobiti sredstva iz hišnega proračuna, po drugi pa stroške pokrivati iz zunanjih prihodkov, saj smo kot založnik hišnih projektov pri dejavnosti tudi precej omejeni. Ker po naravi nisem pesimistična, sem se kljub temu lotila priprave nekaterih projektov: dvojnega DVD-ja *Minuta v muzeju*, francoske animirane serije 180 enominutnih predstavitev svetovnih umetnin s priloženo knjižico, načrtovanja zbirke *Mladi jazz*, sodelovanja z Valom 202 v zvezi z jubileji nekaterih rock bandov, radi bi nadgradili nekatere digitalne storitve ... ■

BLIŽNJI PLANI ŠIROKE ZGODBE

Osmi v slovenščino prevedeni roman Virginie Woolf je priložnost ponovno razmisliti o delu angleške pisateljice in vplivu, ki ga je imela na sodobno svetovno književnost.

MATEJ KRAJNC

V bibliografijo (in pisateljski svet) Virginie Woolf sem stopil leta 1986, še precej negoden, z izdajo *Valov* v prestižni zbirki Kondor; nekako v istem času so na televiziji predvajali kulturni film *Kdo se boji Virginie Woolf?*, in še dandanes sta zame to prvi asociaciji v zvezi z njenim imenom. Z rahlim nasmeškom dodajam: zahtevni asociaciji. *Valove* sem bolj tehtno pregoltal pozneje v gimnaziji, skoraj čisto na začetku študija pa sem v antikvariatu po naključju našel na staro hrvaško izdajo romana *Leta* (*Godine*, 1946), ki je zdaj pred nami v prevodu Jane Unuk.

Roman velja za eno pisateljičinih konvencionalnejših del, če to pomeni, da je nekoliko bolj »povprečnemu bralcu prijetno« od nekaterih drugih, morda bolj eksperimentalnih spisov. Treba je seveda biti previden: zdi se vendar, da nobena od knjig Virginije Woolf ni bila pisana za »povprečnega« bralca, najsi je še tako »priljudno« napisana; tudi *Leta* niso izjema. Navidezna slogovna in siceršnja dostopnost romana se zdi povsem namerna; pisateljica se ni prilagajala trgu, ampak so ji takšen slog, kar se izkaže med branjem, narekovali sami akterji; kako pa naj bi sicer ponazorila kramljajoče dialoge tedanje sodobne angleške (visoke in nekoliko nižje) družbe? Dvom o tem, kako roman napisati, je bil eden ključnih pri genezi besedila. Pisateljica ga je sprva hotela umeriti nekoliko drugače, v dveh slogovno ločenih enotah, a je besedilo zaživelo po svoje. Roman je izšel leta 1937 in bil zadnji, ki ga je še čakala, rojeval pa se je že od leta 1931, ko je imel dobiti bolj kompleksno esejistično-romaneskno obliko: vsakemu fiktivnemu delu bi moral slediti esejistični, naslov celote pa naj bi bil *Pargiterjevi* – ime rodbine je nato ostalo vse do konca, čeprav ne kot naslov. Esejistični del je nato izpadel, kar je pripomoglo h koherenci romanesknega dela, je pa celota s tem izgubila nekakšno podaljšano ekscentričnost, kar je, poleg feminizma, bilo tudi najhujše »zlo«, ki so ga puritanci očitali pisateljici. Še dolgo so se kresala mnenja o tem, koliko je njena dela sploh treba jemati resno in ne zgolj kot nekakšne feministične populistične pamflete v obliki rodbinskih sag (*Leta*), esejističnih zapisov (*Lastna soba*) ali poetičnih izlivov (*Valovi*).

No ja, ravno esej se je izkazal za ključnega pri zasnovi *Let*. Woolfova je razmišljala o nadaljevanju *Lastne sobe* in tuhtala, ali bi tematske zasnove teh esejev popeljala še kanček dlje, med razmišljanja o spolnih vlogah in življenju žensk. Že na tej stopnji naj bi razmišljala o dveh različnih slogovnih možnostih v istem besedilu, o čemer beremo v njenih dnevniških zapiskih, ključnega pomena pa je, da se po izidu *Valov* ni hotela za vsako ceno obrniti v bolj realistično, nazorno, »sagovsko« pisanje, pač pa se ji je zdelo, da je vse skupaj treba napisati z razmislekom o tem, kako bo besedilo kot celota delovalo na simbolni ravni in kaj pravzaprav želi z njim doseči. Cilj je bil visok že leta 1933: zrcalo sodobne družbe z vsem, kar vanjo sodi; okvir bi bili seveda Pargiterjevi, a širša slika mnogo več kot to: rodbinska zgodba bi bila zgolj okvir za epski romaneskni prikaz družbenega stanja, ki se, jasno, odraža v ljudeh. Woolfova se je odrekla pridigarskim nastavkom, šlo naj bi bolj za ideje, ki jih je zagovarjala vse življenje. Kot beremo v spremni besedi, je za roman imela tudi precej delovnih naslovov; leta 1935 naj bi se odločila za *The Years*, kar je (glede na zastavljeno strukturo, ostalo v fiktivnem delu besedila, sicer samostojni celoti) logična odločitev; esejistični deli so ugledali luč sveta leto pozneje kot *Tri gvineje*, brezkompromisni pisateljičin udarec patriarhatu.

In kaj se je pravzaprav zgodilo z romanesknim delom? Čemu je naslov logičen? Vsebina romana je na videz precej preprosta: sledimo rodbini Pargiterjevih med letom 1880 in »sedanjim časom« (ok. 1932). Medtem ko gre v podobnih primerih (denimo pri Galsworthyju) za dejanske rodbinske sage, epopejske romaneskne gigante, so *Leta* bolj fragmentarna rodbinska reč: pisateljice ne zanima vlečenje celotne črte čez življenja protagonistov, pač pa določena obdobja v njihovih življenjih, ki so zanimiva za »širšo sliko«. Ne boste našli patetičnih odlomkov tipa »o Catherine, o Heathcliff«, tudi shakespearjanstva ne, niti »Hatfieldov in McCoyev«, pač pa individualne podobe protagonistov, ki so kot koščki v mozaiku družbenega platna; to se seveda zrcali skoz njihova vedenja in dejanja. Njihova mentaliteta (in mentaliteta družbe) se zazna skoz banalna dejanja (denimo jok za preminulim kraljem Edwardom VII.), ki jih je morda krivično označiti za banalna (kralj Edward je vendarle kralj, ne kak Boldrick iz *Črnega gada*), vendar se zdijo tako strašno banalno tipična za tedanja (in, hej, tudi sedanjo) družbo, iz njih se nekako ne more izcimiti nič večjega ali pomembnejšega. Metanje



opeke v odseku, ki opisuje leto 1911, je seveda nekaj drugega, vrže jo štiridesetletna Rose, v tem času pa protesti sufražetek niso nekaj mimobežnega, ampak označujejo družbene spremembe. Takšnih pomenljivih koščkov je v romanu polno in so precej bolj učinkoviti, kot če bi se Woolfova na dolgo in široko razpisala o rodbinskem klobčiču.

Fragmentaren pristop je seveda treba znati osmisliti s formo: pisali smo že o razpadu dveh enot besedila, ki sta ugledali luč sveta kot dve različni knjigi. Znotraj romaneskne ločine pa je Woolfova svoje »epizode« sodobne britanske (evropske?) družbe zasnovala po principu posameznih let in jih uvedla s simboliko letnih časov. Na začetku poglavij srečamo zanimive, bolj poetične opise letnega časa, v okvir katerega je pisateljica umerila svoje leto; ne gre torej za »celoletne« epizode, pač pa za določeno obdobje znotraj posameznega leta, kar je pisateljico večja poteza: Woolfova namreč nikoli ne pove vsega.

Kaj velja ugotoviti ob posameznih letih v romanu? Da vzdušje letnega časa (ali meseca znotraj njega) nekako nakaže vzdušje celotnega leta, kakšno je bilo na splošno in potem posebej za protagonistin (kar se večkrat pravzaprav pokriva). Druga stvar: tovrsten fragmentaren pristop je seveda treba znati osmisliti s slogom. Woolfova je v večini svojih najvidnejših del slogovno izpiljena in zahtevna, in tudi tukaj ni nič drugače. Bi sicer porekli, da se je pri tem romanu zadrževala, kar naj bi bil po Valovih vsaj na videz nekakšen kompromis. Roman je poln tekočih dialogov, včasih se po orisih značajev in izpeljavi dialogov zdi, da berete Agatho Christie. Ne glede na to, da je obsežen, ga vzdržljivejši bralec lahko pogoltne celo v enem branju. Vse to bi prispevalo k vtisu, da je besedilo »uporabniku prijazno«, da je »berljivo«, kar tudi danes celo v stroki velja za odliko, pisateljica je duhovita. Vendar tak pristop onemogoča zahtevnejši spogled z romanom. To je sicer običajen zaključek pri besedilih, ki so nalašč napisana kot »roman dejstev«, kot zapiše Woolfova. Najbolj spretni pisatelji napišejo svoja »dostopnejša« dela z namenom pripeljati zahtevne teme v roman skozi posebna vrata, bodisi med vrsticami bodisi epizodno ali z učinkovitimi kratkimi »udarci« (denimo že omenjena Rose). Posebno to velja za modernistične pisatelje, kar ni nujno literarnozgodovinska ali kakšna podobna oznaka, pa saj tudi »eksperimentalno« ni.

(Ne)naklonjenost družbe do boja »inteligentnih« moških (nadvse moralnih, seveda) in »gospodinjskarskih« žensk (ki takoj dobijo »ideje«, če jim daš preveč svobode) je seveda pereča tema, ki je zgodovina do dandanes ni učinkovito razrešila, a simbolika ravnanja določenih protagonistov in protagonistk romana je povedna; Bob Dylan jo je najboljše strnil v znameniti verz: *the times they are a-changing*. Letni

časi se menjajo. Če je to prikrito sporočilo *Let*, gre seveda za mojstrsko variacijo osmišljanja mentalitete zapete Britanije. Woolfova se ne poda na ladjo, ne raziskuje Skandinavije in širše Evrope, tudi ne novega sveta. Ji ni treba, domača gruda ponuja več kot dovolj gradiva; če Woolfova z razvojem dogodkov (znotraj geografskega okolja, ki ga opisuje) doseže spremembo pri posameznem protagonistu, je to že zmaga, ni ji treba iti čez mejo kraljevine. Pomislite tudi, kakšen bi bil obseg romana, če bi pisateljica imela namen skoz podobo angleške družbe (rodbine) orisati celotno podobo tedanje Evrope! Kar sicer ne bi bil slab načrt, a ni bilo tako zamišljeno. Čeravno ... kdo ve! Se mar v obrisih Pargiterjevih kaže tudi širša evropska zavest ali je zadeva resnično omejena striktno na angleško družbo? Poveden je tudi konec romana, morda zlasti konec. Kaj nam že nakazuje?

Tudi to je eno od vprašanj, o katerih bo ob vnovičnih branjih romana treba razmisliti. Namen, da bi pod kratek drobnogled tokrat vzeli opus pisateljice, se je ustavil pred izjemno širokimi možnostmi, ki jih ponuja obdelava *Let*; in spet smo pred »fragmentarnim«, saj smo problematiko sloga, oblike ipd. zgolj oplazili, nič kaj tehtnega povedali o samem prevodu itn. Prevodu sicer ni česa očitati, spreten je in tekoč, spremna beseda pa tudi pojasni marsikaj, zlasti o genezi romana, okoliščinah, v katerih je nastajal, tudi glede na druge sopotne ali sočasne knjige izpod istega peresa. Ta uvid v pisateljičin (ustvarjalni) milje je torej dober in prav zato za nadaljnja tuhtanja svetujem, da ga preberete. Takisto velja za podrobnejšo vsebino romana. Interakcija glavnih in stranskih oseb je ena zanimivejših plati romana, potek dialogov pa odličen, kar ni nujno (ali sploh ne) samoumevno. ■



Ob stoletnici rojstva enega največjih bluesmanov, Muddyja Watersa

NARAVNOST DO SRCA

V dvajsetih letih prejšnjega stoletja je radoživi bosonogi temnopolti deček, krščen kot McKinley Morganfield, vsak dan brodil po razvejenih močvirjih v bližini domače kolibe v porečju Misisipija. Raziskoval je vse tisto, kar mulce njegovih let zanima. Te avanture pa niso bile vseč njegovi babici, ki je morala navihanca vsak večer temeljito umiti in z njega sprati »okoliško« radovednost. Ko ga je povlekla iz domačega korita, je na dnu ostala samo blatna voda. Legenda pravi, da je Muddy Waters tako dobil svoje »pravo« ime.

GREGOR BAUMAN

V bluesu je preživelo veliko legend o herojih in mučeniških. Marsikatera se je pozneje izkazala za polresnico ali celo neresnico, vendar je za sledilce glasbe ostala nedotaknjena. Sporočila godcev bluesa se namreč že od praznora poslušajo nadčasno in pri tem skopa dejstva ne igrajo nobene vidne vloge – so zgolj opombe v enciklopedijah. Blues in njegovi (prvi) apostoli so si namreč z neponarejenimi emocijami zagotovili neskončno, berljivo, a neizsledljivo sled ter v antologiji popularne glasbe delovali kot blažilnik in usmerjevalnik v trenutkih, ko so progresivne frekvence začele koketirati z naučenimi akademizmi in suhoparnimi ponavljanji. Blues se je vselej distanciral od tega – govora je namreč o iskrenem verzu, prepojenem s čisto resnico o življenjskih tegobah in radostih. Ta je prišel iz grl prvih (zabeleženih) arhitektov bluesa, ki so v svoji popotniški malhi čez številna križišča preizkušeni proti severu nosili odmeve bombažnih polj in težko prehodnih šotišč Delte.

Eden izmed njih je bil tudi Muddy Waters, čigar selitev iz odrasčajočega Clarksdala v Čikago je za vedno spremenila tok popularne glasbe. Velikana bluesa namreč ni usodno zaznamovala zgolj privlačnost ruralnega in urbanega, temveč kolizija dveh odtenkov istega spomina; tistega, ki ga je prinesel s seboj, in tistega, ki ga je našel in posvojil v zakajenih barih »vetrovnega mesta«. S tem se je nekdanji izključno podeželska duša preobrazila v urbani zven mesta, ki je pozneje odločilno vplival na zametke »nečesa«, kar je Alan Freed poimenoval rock'n'roll. Da o njegovih inventivnih prijemih na kitari in igranju samem, ki že od sredine petdesetih veljajo za libretto priložnosti za vse kitariste, niti ne izgubljam besed. Muddy Waters je pač neusahljivi navdih vsem, ki bi radi raziskovali in se naučili temeljnih prvin popularne glasbe, kajti Muddy je povsod. Ni zaman pred leti za magazin *Goldmine* izjavil, da se v njegovem primeru ne smemo spraševati, na koga vse je vplival, temveč na koga ni.

V svet glasbe vstopil zelo zgodaj. Komaj je dopolnil sedem let, že je obvladal orglice in sprva sam, potem pa v triu (za)služil nekaj denarja, ko je igral po okoliških (ribiških) kantinah. Zaposlen je bil na plantaži bombaža, kjer je vsakodnevno poslušal petje tamkajšnjih delavcev. Clarksdale je bilo tudi eno od središč country-bluesa, katerega se je malce nalezal tudi od očeta, kitarista. Ta je bil poleg Roberta Nighthawka tudi njegov prvi učitelj, še več pa se je (sam) naučil medtem, ko je poslušal posnetke bluesovskih legend s Charleyjem Pattonom na čelu.

V obdobju med vojnami so nove delovne okoliščine zahtevale spremembe. Številni oglasi v čikaških časopisih so vabili temnopolto delovno silo z juga na sever, saj je z vstopom ZDA v prvo svetovno vojno prišlo do osipa, novega pritoka delavcev iz Evrope pa zavoljo okoliščin ni bilo. S tem je na svoje romanje krenil tudi delta blues, se za trenutek ustavil v Memphisu in kmalu nadaljeval pot proti svojemu novemu domu, v Čika-



WATERSOVA ZAPUŠČINA JE KOMPLEKSNA, SAJ SE RAZTEZA OD DELTA IN URBANEGA BLUESA DO NJUNE »ASIMILACIJE« V TEMELJNA IZHODIŠČA ROCK'N'ROLLA. A ČE SMO ISKRENI, SO TAKE OPREDELITVE LE SUHOPARNO ENCIKLOPEDIČNO NATOLCEVANJE. NIHČE NE MORE IZMERITI KOLIČINE EMOCIJ IN NEPOSREDNIH SPOROČIL, KI JIH ŠKRIVA NJEGOV BLATNI BLUES, TLAKOVAN V PLOČNIKE VELEMESTA.

go. Romanje seveda ni »zgrešilo« Roberta Johnsona, ki je v pesmi prelil razpoznavno tradicijo country-bluesa in ji vdihnil sodobni, urbani karakter.

»Sever je obljubljena dežela,« so šepetali na bombažnih poljih, v točilnicah, cerkvah, brivskih salonih ... Slišal jih je tudi Muddy Waters, ki je v začetku štiridesetih let že bil poznani izvajalec bluesa. Leta 1941 ga je namreč za potrebe arhiva Kongresne knjižnice posnel folklorist Alan Lomax, ki je vajo ponovil leto zatem, kar so pozneje izdali pod enotnim naslovom *Down On The Stovall's Plantation*. In Muddy je postajal samozavestnejši. Razlika med suženjstvom in najemništvom – kjer so morali del pridelka

dajati lastniku zemlje – je bila le v tem, da se je »sharecropper« lahko prosto gibal od polja do polja, od polja do tovarne. Maja 1943 je imel dovolj izkoriščanja. Spakiral je kovčke in z enosmerno vozovnico sedel na vlak za Čikago. Tam se je sprva čez dan zaposlil kot voznik tovornjaka, medtem ko je ponoči kot najeti glasbenik »fušal« na zasebnih zabavah in v klubih. Kmalu je spoznal, da hrupna komunikacija urbane sredine zahteva drugačna pravila, da bo moral zamenjati kitaro oziroma jo priključiti na elektriko ter okoli sebe zbrati skupino, da bo – preprosto – slišna. Prvo težavo je rešil njegov stric, ki mu je kupil električno kitaro, druga se je sčasoma, ko je pridobival na slovesu, rešila sama od

sebe, s čimer se je rustikalna preteklost začela zanesljivo prilagajati urbanim vibracijam velemesta.

Preobrazba vseeno ni bila tako dramatična – Muddy Waters ni izgubil tarnajočega glasu ali skoparil z drsečimi tehnikami igranja kitare, le dvignil je njuno jakost, da je lahko preglasil hrup v klubih na južnem bregu mesta. Surovost izvedbe je morala konkurirati hrupu publike, zato so bili ritmi poudarjeni, petje skorajda vpitje. Harmonija ni bila pomembna, prednost so dobile emocije, ki so jih glasbeniki dobesedno metali med razgrajče pod odrom.

Dober glas o prišleku iz Misisipija se je hitro razširil po mestu. Po nekaj neuspešnih studijskih začetkih ga je pianist Sunnyland Slim predstavil Leonardu Chessu, solastniku (v Chess Records preimenovane) založbe Aristocrat. S tem se je odprl tržišču, ki je kmalu prepoznalo njegov talent v klasičnih *I Can't Be Satisfied*, *I'm Your Hoochie Coochie Man*, *Feel Like Going Home*, *I'm Ready*, *Mannish Boy* ... Postal je mentor prišlekom, ki so se kalili v njegovem bendu, a tudi Muddy ni sprejel vsakogar. S tem si je priskrbel najboljši mogoči spremljevalni bend (z njim so sodelovali Junior Wells, Memphis Slim, Jimmy Rogers, Otis Spann, Elgin Evans...), zato je težko verjeti, da je njegov prvi pravi celovečerni album – po izjemno uspešnih malih ploščah v petdesetih – izšel šele leta 1958 kot *The Best of Muddy Waters*.

Istega leta je Muddy svoj naelektreni blues odpeljal v Veliko Britanijo in tam odprl pandorino skrinjico oziroma zanetil t. i. britansko invazijo. V njem se je prepoznala rock'n'roll generacija, s temperamentnim nastopom na Newport Jazz Festivalu (1960) pa je uspešno zakoral v šestdeseta ter še razširil svojo »drugo« prepoznavnost. Sočasno je izkoristil ponovno zanimanje za folk glasbo in v prvi polovici šestdesetih izdal serijo uspešnih albumov akustičnega bluesa (*Muddy Waters Sings Big Bill*, *The Real Folk Blues*), med katerimi po kakovosti zvoka izstopa predvsem *Folk Singer* (1964). Pravi mali raj za avdiofile.

Watersova zapuščina je kompleksna, saj se razteza od delta in urbanega bluesa do njune »asimilacije« v temeljna izhodišča rock'n'rolla. A če smo iskreni, so take opredelitve le suhoparno enciklopedično natolcevanje. Nihče ne more izmeriti količine emocij in neposrednih sporočil, ki jih skriva ta blatni blues, tlakovan v pločnike velemesta, lahko pa jih zaslutimo skozi trepeti obraz, prepojen z mimiko bolečine in prekrit s solzami, ter čutimo v sunkih rok, ki znajo strgati strune kitar ali jih nežno božati. Skladbe Muddyja Watersa so namreč zasužnjevale s čustvi, ki jih je bilo mogoče (za)čutiti. Tako se poslušalec ni mogel znebiti občutka, da Muddy prepeva prav o tem, kar ga (poslušalca) muči. Pesmi namreč niso privlačile z eleganco nekaterih njegovih sodobnikov, temveč so akordi (raz)dražili ranjene emocije do bolečine – takrat se je razprl in se še vedno odpira čarobni svet Muddyja Watersa. ■



Z NOSTALGIJO PROTI MINLJIVOSTI

Novi album skupine Lower Dens *Escape from Evil* navdušuje predvsem z akustiko prostora, ki je dovolj prostorna, da se v njej po določenem času porazgubijo vsi nenaravni zvočni elementi, ki tvorijo skladbo.

MIROSLAV AKRAPOVIČ

Baltimorska vokalno-instrumentalna skupina Lower Dens se je pred tremi leti na svojem drugem albumu *Nootropics* spraševala o delovanju možganov v časovnem okviru »pred« spanjem in »po« njem. Hit skladba *Brains* je nastavljala zrcalo celotni novodobni filozofiji sprejemanja informacij, ki jih človeški možgani niso sposobni predelati, a jih z velikansko vnemo in razsežnostjo skorajda obsesivno absorbirajo. Tisti »klic v sili« o nezmožnosti ustavljanja, ki je postal generacijska zapoved načina in smisla življenja, se je v trenutku razblinil kot milni mehurček.

Neoliberalnemu obližu na prostranem potrošniškem seznamu želja in sanj je Jane Hunter, pevka, pesnica in frontmanka skupine Lower Dens, odgovarjala z zmožnostjo kakovostne uporabe možganov v tistih nespečih urah in dnevih. In četudi se je njeno definiranje (ne)mislečih množic v omenjeni skladbi *Brains* na trenutke slišalo dokaj filozofsko, bi ga lahko strnili v sila enostavno soodvisnost (nad)naravne in umetno povzročene nespečnosti – ko ne spim, raje berem kot da ne mislim!

Lower Dens so svojo hvalnico možganom razobesili na zvočno okostje, ki je bilo slišati kot odmev iz prezrtih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Kot usodno srečanje kitare in nečesa, kar ni organsko-instrumentalne narave, kar pa je danes, v svojih nešteti različicah, bolj sinonim za potrošniško kot za mislečo poslušalsko populacijo. Pa četudi so pionirski post punk časi ponujali izhodišča za drugačne (za)misli.

Eno takšnih so obudili Lower Dens s ponavljajočo se minimalistično, asketsko, androgeno ritmiko, v kateri je bilo težko razbrati zgoraj omenjeni segmenti uporabe organskega in neorganskega v glasbi. Subtilna lirika in skorajda brezosebna glasbena kulisa, ki je po svoji naraciji, uigranosti in discipliniranosti izvedbe, kljub vsem kitaram in tolkalom, izzvenela bolj industrijsko kot tropsko. Na kar je še posebej opozarjal tudi naslov albuma *Nootropics*.

To je bil delno tudi odgovor predalčarsko naravnani ameriški glasbeni srenji, ki je skupino Lower Dens že ob prvencu *Twin-Hand Movement* umestila v t. i. acid folk, izmišljeno glasbeno zvrst, ki je opravičevala souporabo elektronskih instrumentov pri novodobnem kantavtorstvu.

To, da Lower Dens niso Beach House, je v vsej svoji razsežnosti dokazoval in razkazoval album *Nootropics* z načelnim in estetsko preišljenim približevanjem pop melodiki. Tudi takrat, ko se je njihova nekonvencionalno zastavljena zvočna struktura odmikala od ustaljenih glasbenih norm (pesmi

Candy, *Nova Anthem*), je vselej imela okus po melodijah, ki hitro in na dolgi rok zapolnijo poslušalčevo lakoto. Zato niti ne preseneča dejstvo, da so se v analizah glasbe Lower Dens nemalokrat izpisovali tudi takšni hvalospevi, ki so govorili o prihodnosti pop glasbe.

In kot neštetočrat v zgodovini popularne glasbe, so se za najbolj dovtetne izkazale analize evropskega glasbenega kontingenta, ki mu ni bilo treba prodajati puhlic v slogu *acid folka*. Že pri prvih taktih Lower Dens je bilo namreč očitno, da niso »narodnjaki s kemično percepcijo« ali nadobudni rokerji z zgodbicami onstran parapsihologije.

Četudi jih je njihov avantgardni pop neredko zanesel na spolzka tla globokoumnih besedil in nič enostavnih skovank, Lower Dens dokaj večše krmarijo skozi prostrane pejsaže *dream popa*. Zato bi prej kot karkoli drugega njihovo glasbo lahko umestili v širši kontekst glasbenega prebujanja na brooklynski kot na baltimorski glasbeni sceni. Gre za niz skupin in posameznikov, ki so svoj glasbeni izraz zgradili na fonotečni knjižnici založniške hiše 4AD iz osemdesetih. Ko se vam uspe prebiti do takšnih inicialnih zvokovnih in tudi lirčnih sklepov in zaključkov, vam postane popolnoma jasna omenjena povezava med ameriško neodvisno glasbeno sceno in evropskim poslušalstvom.

Pred kratkim objavljeni tretji album skupine (*Escape from Evil*) bo to povezanost gotovo še poglobil. Četudi se je prva violina skupine Jane Hunter načrtno približala reinkarniranju ameriške pop kulture osemdesetih, je zvočni predložek za celotno zvočno-lirično sliko še vedno trdno zasidran v nostalgичno prepoznavnih teksturah, ki jih nekateri ameriški novinarski kolegi opisujejo kot posrečeno srečanje Billy Idola in Bonnie Tyler. Kar bi se v najkrajših črkah ali črtah opisalo kot usodno srečanje diskotečne dinamike fluorescentnih plesišč in romantično zasanjanih napevov.

Z nujnim poudarkom, da je kot križanec Billy in Bonnie mišljen tudi androgeni vokal Jane Hunter. Vokal, ki opisuje zakulisja našega razmišljanja in hrepenenja, daleč od apokaliptičnih prisposodob jutrišnjega dne, zato pa še kako slikovito in opozorilno. To se najbolje sliši že v prvem promocijskem singlu *To Die in L. A.* – ta repetira kultno dramo Williama Friedkina iz leta 1985 *To live and die in L. A.* (Živeti in umreti v Los Angelesu). Z nostalgijo proti minljivosti. Ta romantično melodramatičen vzorec, po katerem se redkokaterim skupinam dandanes obrestuje preglobok pogled v izvire iz preteklosti, se v primeru Lower Dens sliši bolj kot relikv nekakega vzporednega življenja. Življenja,

ki ga Jane Hunter opisuje kot »težaško in garaško, če hočete zadovoljiti vse privržence svoje glasbene mantre«. Odlično ga ponazarjajo skoraj neprekinjene klubske turneje, pri katerih ste v premagovanju kilometrskih razlik med mesti priseljeni večino časa prebiti v svojem skupinskem kombiju.

Toda žrtvovanje za glasbo ima tudi svoje prednosti, ki jih je skupina uspela s pridom izkoristiti. Tudi njihov zadnji album je nastajal – vsaj v grobih zvočnih skicah – v celoti na MIDI-klaviaturah in avtoričnem laptopu. Na ta način so se (hote ali nehote) izognili vplivu že obstoječih zasanjanih kitarskih trendov. Iz slišane pa je tudi jasno, da so naredili prepotreben odmik od zelo uspešnega predhodnika *Nootropics*.

Album *Escape from Evil* navdušuje predvsem z akustiko prostora, ki je kot takšna dovolj prostorna, da se v njej po določenem času porazgubijo vsi nenaravni zvočni elementi, ki tvorijo skladbo. Lahko bi tudi rekli, da je novi album v primerjavi s prejšnjima dvema bolj koherenten in zgoščen, tako s produkcijo in aranžersko logistiko kot tudi z liriko Jane Hunter; ta je besedilom omogočila vsakič novo življenje, morebitno novo cirkulacijo, ne glede na romantično sklicevanje na dobo nedolžnosti.

V tej melodramatični apologiji se pravzaprav skriva vsa esenca karizmatičnosti skupine Lower Dens, ki se skozi obujanje lastnih spominov poskuša bojevati tako proti preteklosti kot tudi prihodnosti. To, da se opevanje teh sliši kot retuširanje nekega glasbenega obdobja, niti ni nujno zlo ali pa napačno dejanje. Daleč od tega. Lower Dens so le eni redkih, ki jim je uspelo melodičnost osemdesetih »prečistiti« in postreči kot pozabljen, za marsikoga popolnoma nov okus. In tega vina si je treba čistega naliti. ■



DIAMANTI IZ ZONE SOMRAKA

Bernard Kolle je edini slovenski stripar, ki živi, pa naj se sliši še tako čudno, samo od – stripa. Kako mu je to uspelo, si lahko do 4. maja ogledate na razstavi originalnih tabel v Knjižnici Prežihovega Voranca v Ljubljani.

IZTOK SITAR

S tarejši bralci se verjetno spomnijo *Zone somraka*, kot je bil naslov priljubljene ameriške televizijske nanizanke Roda Serlinga iz leta 1959, ki je v psihološko dramo vnesel elemente znanstvene fantastike, kriminalke in grozljivke ter jo začel z nepričakovanimi obrati na koncu zgodbe, s čimer je serija v šestdesetih letih prejšnjega stoletja tako pri gledalcih kot kritikih dosegla kulturni status, zato ni čudno, da so pozneje posneli še dve franšizi. Prva je v letih 1985–89 sovpadala z jugoslovansko gospodarsko in politično krizo, ki je z vzponom do takrat bolj ali manj prikritega nacionalizma že napovedovala razpad države, in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bomo tudi dejansko zažive-li v resnični zoni somraka. Kriza se je, jasno, poznala tudi v stripu, in če je bila še prva polovica osemdesetih let imenovana zlata doba jugoslovanskega stripa, se je v drugi polovici situacija popolnoma spremenila. Založniška produkcija stripovskih revij in zvezkov je (ne samo zaradi domačih gospodarskih razmer in inflacije, pač pa tudi globalnih vzrokov, predvsem francoskega tržišča, ki je namesto dotedanjih revij s stripi v nadaljevanjih začelo na veliko izdajati albume z zgodbami, kar je, jasno, povzročilo propad periodičnega tiska) začela počasi ugašati (*Strip art 1986*, *Yu strip 1987...*), nekateri tedniki, kot denimo *Stripoteka*, so prešli na mesečno izhajanje, drugi, kot *Eks almanah*, so zmanjšali obseg revije, kar pa jim seveda ni prav nič pomagalo in je samo še podaljšalo agonijo, in leta 1989 je (z izjemo beograjskega *Politikinega Zabavnika*, ki pa ni bil samo stripovski magazin) bogat in raznolik revijalni stripovski tisk v Jugoslaviji dokončno zamrl, kar je zlovešče napovedovalo tudi usodo same države.

V tej zoni somraka se je leta 1988 v eni od zadnjih števil obzornega zagrebškega občasnika *Maxi Superstripa* s kratko znanstvenofantastično novelo Zorana Tkalca, ki se po vsebini sicer ni razlikovala od gomile podobnih zgodb tega žanra, je bila pa izjemno zrelo narisana, pojavilo ime Bernarda Kolleja (1966) iz Slavonske Požege. Naslov stripa pa je bil, jasno, *Zona somraka*. Stripe je sicer objavljala že od leta 1986, ko je prišel iz vojske, vendar povsem anonimno, saj v licenčni *Vjesnikovi* reviji *Tom in Jerry*, za katero je risal dogodivščine istoimenskih junakov, v skladu z ameriško uredniško politiko imen avtorjev v stari disneyjevski tradiciji pač niso dovolili napisati poleg naslova. Tako je prvič postal *ghost drawer*, vsekakor pa to ni bilo zadnjič, namreč poleti '88 se je v Grožnjanu udeležil Poletne šole stripa (istega leta se je iz Zagreba tudi preselil v Ljubljano, kjer je študirala njegova bodoča žena) pod vodstvom Julesa Radilovića in Radovana Devlića, na kateri je spoznal že prej omenjenega scenarista Tkalca. Skupaj sta ustvarila *Zono somraka*, ki so jo opazili tudi agenti nemške stripovske revije *Gespenster Geschichten* (kar bi lahko prevedli kot *Zgodbe o duhovih*) in ga povabili k sodelovanju. Sicer je bila omenjena najstniška revija blagega hororja čisti *poden*, je pa vsekakor nudila za tiste čase dober zaslužek mladim, neuveljavljenim jugoslovanskim avtorjem (Kolle je bil namreč samo eden od približno desetih gastarbajterskih striparjev), po drugi strani pa se je z njihovim risanjem precej dvignila tudi kakovost same revije – nemški avtorji so bili pač veliko slabši. Seveda pa so v skladu s konceptom revije o duhovih vsi risali – anonimno.

Po koncu vojne v Jugoslaviji se je za Kolleja končalo tudi sodelovanje z Nemci, zato mu je Ervin Rustemagič iz Celja, urednik legendarnega *Strip arta* in lastnik stripovske agencije SAF, ki je dobro vedel, kako je, če ostaneš brez dela, saj je sam ostal med vojno v Sarajevu brez vsega, stanovanja, stripov in dela, ponudil risanje *Ghosta* za ameriški *Dark Horse*, vendar ga je premalo samozavestni Kolle, potem ko je videl risbe predhodnika Adama Hughesa (ki je še danes njegov veliki vzor), odklonil. Risarski posel je nato prevzela ekipa iz Novega Sada z Banetom Kercem na čelu, Kolle pa je postal samo *inker*, tušer. Poleg devetih epizod *Duha* je sodeloval še pri štirih zgodbah »jimcarreyjevske« *Maske*, potem pa mu je bilo dovolj tuširanja tujih avtorjev, zato je leta 2000 za manjšo ameriško založbo Samson Comics začel risati superherojski strip *Tool & Die* (izšli sta dve epizodi), ki pa so ga tuširali – drugi. Mu je pa ta serija, potem ko jo je opazil francoski agent jugoslovanskih korenin Csaba Kopecky in videl, s kakšno lahkoto in hkrati natančnostjo riše figure v gibanju, leta 2006 prinesla angažma pri grenobelskem založniškem gigantu Glenatu (pri katerem je objavljala svoje albume tudi Tomaž Lavrič), za katerega je po scenariju zakoncev Agnes in Jean-Clauda Bartolla narisal, tuširal in tudi podpisal štiri knjige akcijske dinastijske sage *Diamanti* (ki smo jo pri nas lahko brali v žal pokojnem *Strip Bumerangu*). Tako je (do) končno nehal biti risarski duh in postal polnopraven član stripovske branže. In tudi zelo – cenjen.

V nasprotju z Američani, ki jih v superherojskih stripih zanima predvsem dinamična figura v gibanju, prikazana z različnih zornih kotov, vse ostalo pa je v drugem planu, pa so pri Francozih človeški liki povsem enakovredni in v popolnem sozvočju z okoljem, v katerem nastopajo. Denimo, arhitektura z vsemi detajli mora biti natančno taka, kot je na fotografijah, ki jih risarji dobijo kot dokumentacijo poleg scenarija. Kolleju se kot profesionalcu seveda ni bilo težko prilagoditi zahtevam producenta in scenarista ter francoskemu načinu razmišljanja, saj je že kot najstnik oboževal stripe vrhunskih mojstrov francosko-belgijske šole, Jeana Girauda in Hermanna Huppensa, ki sta bila v jugoslovanskem tisku z nešteti ponatisi v različnih revijah, od *Zabavnika do Stripoteke*, tudi zelo dobro zastopana. Še več, ko je risal prvi album *Diamantov*, si je vzel obilo časa za detajlno risanje (ne)pomembnih podrobnosti pri interjerju in eksterjerju (pri opečnatih hišah, denimo, je narisana vsaka opeka posebej), vedoč, kako imajo to bralci radi, tako da so ga celo Francozi sami prisilili, naj bo malo manj »picajzlast«. Na prvi pogled deluje Kollejeva natančna realistična fotografska risba v slogu *ligne claire* z minimalnim senčenjem ter odsotnostjo črnih površin malce prazno, kar pa je cena, ki jo je moral plačati za objavo v – barvah. Galski petelini (in sploh petelinčki) so se skozi desetletja bogate stripovske produkcije (letno izide od pet do šest tisoč različnih izdaj) zelo razvabili in skorajda ne vzamejo več stripa v roke, če ni v barvah (razen, jasno, japonskih mang, ki so tudi v Franciji izjemno popularne), zato založniki zahtevajo od risarjev čim bolj čisto linijo brez bogatega šrafranja ali ekspresivnih kontrastov, kar sicer naredi črno-belo risbo bolj žmohtno, pri naknadnem (računalniškem) koloriranju pa je seveda popolnoma odveč. Slaba stran tega pa je, da so si tako vsi striparji stilsko precej – podobni.

Če do zdaj še niste slišali za Bernarda Kolleja, ni prav nič čudnega; poleg tega, da je zelo skromen človek, ki veliko raje riše kot daje intervjuje ali se nasploh pojavlja v javnosti, je namreč v Sloveniji objavil samo en enostranski strip (če ne štejemo erotičnih ilustracij romana *Čudoviti klon* skrivnostne

Eve Pachera, ki je pred desetimi leti razburkala slovensko literarno sceno) v zdaj že legendarni *Mladinini* antologiji *Slovenski klasiki* (2009), v katerem je po scenariju Matjaža Bertoncija v svojem značilnem slogu upodobil borca za severno mejo, generala Maistra. Vsekakor pa imate do četrtega maja priložnost, da ga pobliže spoznate v knjižnici Prežihovega Voranca, kjer so na ogled njegove originalne stripovske table iz omenjenih *Diamantov*, *Titanika* ter povsem sveže *Antarktike*, ki jo po scenariju Jean-Clauda Bartolla trenutno riše za matično francosko založbo. Vabljeni! ■



Diamanti

RAZSTAVA STRIPOV BERNARDA KOLLEJA

KNJIŽNICA PREŽIHOVEGA VORANCA

LJUBLJANA, 1. 4. – 4. 5. 2015



1981, Gledališče Glej (2014)

ČUDNA (NE)NAKLJUČJA

Simona Semenič, letošnja Grumova nagrajenka za najboljšo dramsko besedilo (*sedem kuharic, štirije soldati in tri sofije*), je že od začetka svojega delovanja pomemben pokazatelj razvoja mentalitete sodobnega – zlasti institucionalnega – slovenskega gledališča.

ZALA DOBOVŠEK

Vseskozi je govor o razmerju med domačini in tujimi dramskimi besedili na slovenskih odrih. Toda to je le groba obravnava. Pravo merilo ne bi smelo biti le količinske narave, ampak vsebinske – ali še boljše, vprašanje dramske forme, ki se uprizarja. Je že prav, da se uprizarjajo slovenska dramska besedila, ki so vsebinsko aktualna, zgodovinsko razsvetljenska ali žmohtna v komičnosti. Toda kje je tu prisotnost novih oblik pisav, ki bi pretresle (abonentsko) občinstvo, režiserje in igralce? Ki bi položaj gledališča preizprašale horizontalno in navsezadnje dale prepotreben zagon in optimizem tudi prihajajočim generacijam dramskih piscev?

Simona Semenič gledališče misli kompleksno, skozi sodobni princip, drame so nemalokrat izrazito razplastene montaže časa, prostora, likov in motivov. Gre za eksplozijo metafor, elips, fragmentov in narativnih preskokov. In v tem je zahtevna. Realizem je tu izničen, čeprav se – paradoksalno – vsebina kar naprej opira na realne dogodke in osebe. Za uprizarjanje njenih besedil še zdaleč ni dovolj režijska/igralska obrt, ampak so ključni posluh za podtekst, dobro poznavanje sodobnih performativnih prijemov in poglobljena raziskava. V njenih dramah je treba nujno prepoznati ne le, kaj vsebina pomeni, temveč tankočutno zaznati, kaj nam govori. Obvladati tako zgodbo kot njen potek in pretopitev na oder je vse prej kot mačji kašelj.

Še zdaleč ni naključje, da dramska besedila Simone Semenič največkrat uprizarjajo nevladni zavodi, poklicna gledališča pa praviloma na malih odrih, pod taktirko mladih režiserjev ali režiserjev njene generacije. V institucijah gre ob njenih besedilih še vedno za nekakšen podton »eksperimenta« in še vedno za tisto repertoarno rezervo, kjer je prisotna tiha toleranca, če postavitvi »morda ne bo uspelo«. Če bo produkcija bolj obrobna, bo gledališko hišo ob morebitnem zdrsu manj zbolelo. Manj bo opazno, če jo bodo kar naenkrat izločili s sporeda. Kot da bi se odgovornost (do avtorja) samodejno in samoumevno stanjšala. Morda se zdi domnevanje in obravnavanje tovrstnega delovanja prestrogo, toda gre za drobne dvočlane nianse v repertoarnih gestah, ki so navzven in na prvi pogled neoporečne in celo dobrodošle, a v svojem (post)produkcijem poslanstvu in daljnosežni politiki kažejo neki drugi obraz, ne ravno skladen s svojim deklarativnim izhodiščem. Gre za – na kar vseskozi opozarja tudi Semeničeva – podporo na individualni ravni, ne pa sistemski.

Zakaj je aktualna uprizoritev *1981* v izvedbi študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ena (naj) boljših postavitev besedila Simone Semenič do zdaj? Ker so



Simona Semenič

FOTO MAVRIC PIK

imeli na voljo en semester časa za študij (4 mesece), ker gre za ustvarjalce z izjemno sodobnim pogledom na gledališče, ker je v njih prepoznati polno odgovornost do svojega dela in ker je nastala v okolju brez odvečnih birokratskih/institucionalnih pritiskov in omejitev. V tem je lepota in obenem tragika uprizoritve. Da je v vsebini in pisavi subverzivno zasnovana drama *1981* prej kot na kakšen repertoar našla pot k študentom, pa je tako ali tako sporočilo samo zase.

Simona Semenič je na slovenski nevladni gledališki sceni aktivno prisotna že več kot deset let. Kot izvajalka, producentka, umetniška voditeljica, dramaturginja in dramatičarka, skratka poznavalka gledališkega miljeja. Kot ena izmed pobudnic Kulturnega društva Integrali (2006) je že od začetka vse sile usmerjala v uveljavitev in širšo prepoznavnost sodobne dramatike, v *ad hoc* projekte, ki bi se izogibali klasičnim umetniško-produkcijem smernicam. V društvu so kot enega pomembnih segmentov dramskega/gledališkega delovanja prepoznali bralne uprizoritve novejših dramskih besedil in predstavitev mladih piscev. V bralnih uprizoritvah je videla velik potencial k izboljšanju nastajajoče slovenske dramatike, saj naj bi bila branja med drugim tudi priložnost

za korekcijo besedil, da bi ta pozneje na odru zaživela optimalno, celostno. V mednarodnem prostoru je znana praksa, da besedila lahko doživijo tudi deset branj, preden gre do na oder, pri čemer je avtor ves čas prisoten, popravlja besedilo, ga poskuša izboljšati.

A naloge vodenja zavoda in produkcije terjajo energijo in čas. Na račun tega vsak ustvarjalec žrtvuje svoj delež, sicer namenjen kreativnemu udejstvovanju. Kakor je na letošnji podelitvi nagrade opozorila tudi Semeničeva, dramatik potrebuje čas in pogoje, da napiše dobro besedilo. Ti pogoji pa so seveda zelo specifični, poleg primerne količine časa je eden poglobitnih tudi eksistencialna preskrbljenost, ki pogojuje notranji mir, s katerim je pogojen ustvarjalni nagon. Napisati (dobro!) dramo je dolgotrajen in naporen proces, ki zahteva dobre razmere, a zdi se, da to še vedno ni vselej jasno ne le širši javnosti, ampak tudi gledališkim krogom, umetniškimi vodjem. A avtorica je obenem prepričana, da bi si z odločitvijo o redni zaposlitvi onemogočila nadaljevanje in napredek v dramskem pisanju.

Simona Semenič gledališče živi scela in njegov ustroj pozna ter obvladuje večsmerno. Režirala in koncipirala je niz projektov, ki jih je tudi »odigrala« (*Jaz, žrtev, Še me dej!*, *43 srečnih koncev*, *Kapelj in Semenič v sestavljanju*, *Semenič in Bulc naprodaj, drugič*), kot izvajalka je sodelovala v performansih *9 lahkih komadov*, *To sem jaz, kaj si pa ti*. Njene drame uprizarjajo na Norveškem, Švedskem, Slovaškem, v Srbiji, New Yorku in Bolgariji. Za svoja gledališka besedila je prejela dve Grumovi nagradi (*5fantkov.si in 24 ur*). Pred vrati je krstna uprizoritev njenega besedila *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2011) v Mali dramii. Z njo bo Semeničeva »debitirala« na odru ljubljanske Drame. Končno? No ja, glede na to, da jo sami vrednotijo kot *mlado* dramatičarko, za njihove pojme verjetno ravno pravi čas.

In verjetno je ravno v tem problem. Ne gre za vprašanje kvantitete uprizarjanja njenih besedil, bistveno vprašanje je, kako jo razumejo in vrednotijo gledališke institucije, katerih poslanstvo je tudi, da sodobno slovensko dramatiksko skozi repertoarno politiko »promovirajo« najširšem krogu občinstva. Ne gre za stroko, ta Simona Semenič dobro pozna. Niti za alternativno sceno, z njo je že zdavnaj seznanjena. Gre za koncept postavljanja Simone Semenič in drugih sodobnih dramskih pisav v kolektivno zavest. V nekem idealnem (gledališkem) svetu leta 2015 Simona Semenič v slovenskem institucionalnem prostoru ne bi smela več biti noviteta, izživ, eksperiment, temveč povsem logičen moment znotraj razvoja dramatike in sodobnih uprizoritvenih praks. In za njo bi se že valilo nekaj novih podmladkov na poti k priznanju. ■

Raoul Schrott, avstrijski avtor in prevajalec

TUDI METAFORA POSTAVLJA ENAČBE

TANJA PETRIČ, foto JURE ERŽEN

V okviru evropskega književnega in prevodnega projekta TransStar je Ljubljano po desetih letih ponovno obiskal pisatelj, pesnik, prevajalec in literarni teoretik Raoul Schrott, provokativni raziskovalec *Iliade*, »homerskega vprašanja« in povezav med naravoslovjem in poezijo.

Vaše pesniške zbirke so videti precej konceptualno: vse se začnejo s poetičnim predgovorom, razdeljene so v cikle, vsaka pesem pa je opremljena še s kratko »prozno« gloslo.

Osebnost mi niso blizu pesniške zbirke, ki prinašajo zbir pesmi brez rdeče niti in so videti kot razraščeni florilegij brez prave strukture. Pesnjenje je zame najnatančnejša, najbolj jedrnata oblika mišljenja, ker se v pesmi združujejo tri ravni – melodična, semantična in slikovna, ki določajo način mišljenja. Glasbeni element posnema ritme, ki so podobni našemu dihanju in srčnemu utripu. Razmišljamo pa delno na jezikovni način in delno v podobah, konceptih in shemah, zato pisanje poezije ni le ilustrativna umetnost, temveč natančna oblika dožemanja in raziskovanja reči, doseganja vpogleda vanje in določevanja njihovega pomena.

Najprej me pritegne neka tema, ki jo hočem na poetičen način in v obliki pesmi raziskati. Ker pesmi kot samostojne tvorbe posredujejo védenje, si želim vidike, povezane z njihovim nastankom, zajeti še v kratki glosi. S tem pesem pridobi še drugo dimenzijo.

Pogosto poezijo vzporejate z naravoslovjem, kar je nekoliko neobičajno. Kakšne so stične točke med poetičnim in naravoslovnim mišljenjem?

Pri izumih prepoznavamo strukture, ki jih lahko prenesemo na druga področja in obratno. Mislimo v analogijah, in na ta način razmišlja tudi pesnik. Če rečem »Richard je lev«, kar je klasični lingvistični primer teorije metafor, lahko trdim, da je Richard pogumen, v poetičnem smislu ima najbrž dolge kodre, večje dlani, poraščene prsi in globok glas. Tudi metafora postavlja enačbe. Gre namreč za temeljni način mišljenja, ki ga je mogoče opazovati tako v umetnosti kot v naravoslovju. Tudi ko želimo naravoslovne raziskave posredovati javnosti, jih moramo opisati z glagoli, poetičnimi podobami in metaforami. Moja najnovejša dela se ukvarjajo z vprašanjem, kako naravoslovna spoznanja spremeniti v »zgodbo«.

Z Arthurjem Jacobsom ste napisali znanstveno monografijo *Gehirn und Gedicht* (Možgani in pesem). Kakšen rezultat prinaša vaša »pionirska nevropoetika«?

Že od nekdaj me je zanimalo, ali je to, s čimer se ukvarjam, mentalni kratki stik ali gre za osnovni način mišljenja. Zato sem se začel ukvarjati z raziskovanjem možganov in skupaj z nevrologom Arthurjem Jacobsom poskušal poiskati nevrobiološke temelje poezije. Vendar raziskovanja možganov ni treba precejevati, ker operira zgolj z meritvami in s statističnimi podatki opisuje receptivne fenomene, ne more pa jih vrednotiti.

Že od nekdaj me je zanimalo, zakaj so verzi tako kratki. Razlago sem našel v *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, kjer piše, da se dolžina verza sklada z ritmom našega dihanja, kar je neumnost, saj lahko človek v enem dihu pove ali prebere do šestdeset zlogov, povprečna pesem pa jih ima okrog dvanajst. Teh dvanajst zlogov izgovarjamo v sekvenci, dolgi tri sekunde. To si lahko razložimo na podlagi spoznanj o možganih, ki kažejo, da je naš delovni (kratkoročni) spomin zmožen sprejemati in reagirati v trisekundnih blokih. Nevrolingvistika torej dokazuje, da komuniciramo v trisekundnih sekvencah, ker med proizvajanjem informacij nastajajo mikropavze. Tovrstne raziskave se skladajo s formo poezije, pa tudi s postavitvijo časopisov, ki so že razdeljeni na stolpce, kar omogoča hitrejšo sprejemanje informacij.

Ukvarjate se tudi z literarnim prevajanjem, prevedli ste denimo *Ep o Gilgamešu* in Homerjevo *Iliado*. Kakšen status pripisujete literarnemu prevodu v okviru lastnega pisateljskega opusa?

Prevajanje je kontinuum mojega avtorskega dela. Iz pragmatičnih razlogov je prevod edini način, ki ga poznam, s katerim si je mogoče pridobiti nujno obrtniško znanje za pisanje. Kot pri vseh vrstah umetnosti genij namreč sestoji iz 99 odstotkov transpiracije in enega odstotka inspiracije. Brez rokodelske spretnosti, delovne rutine, znanja o retorič-



nih figurah in zmožnosti samokritike je težko pisati dobre pesmi – pesnjenje ostaja namreč vselej le poskus, če so pesmi na koncu dobre ali ne, pesnik ne more presoditi sam. Prav zato si v tujih jezikih poiščem pesmi, ki se mi zdijo dobre, in poskušam njihova retorična sredstva in trike prenesti v nemški jezik, da bi dosegel isti učinek. Prevajanje je namreč nujno povezano z estetiko učinka, saj je zame literatura umetnost sugestije. Moja poetična maksima se nanaša na najstarejšo meni poznano definicijo poezije, zapisano v kitajski knjigi pesmi, ki pravi, da pesem avtor nosi v glavi in da le poskuša na podlagi zelo primitivnih nosilcev, besed, kompleksnost svojih misli in občutkov prenesti tako, da lahko pri bralcu to kompleksnost ponovno vzpostavi. Po drugi strani je prevajanje tudi oblika pisanja – pri obeh dejavnostih se moram spraševati, kako lahko najnatančnejše posredujem in oblikujem določeno misel, le da so pri lastnem pisanju misli pač moje.

Menda ste *Iliado* začeli prevajati na poti med Ljubljano in Mariborom ...

Ko sem pred približno desetimi leti prvič gostoval v Sloveniji, sem dobil ponudbo hessenskega radia, da bi prevajal Homerjevo *Iliado*. In ker se mi je pot do Maribora zdela dolga, sem začel poskusno prevajati prvi spev. Pritegnilo me je tudi dejstvo, da se lahko enkrat v življenju prelevim v Homerja. Manj pomembno se mi zdi odlično znanje stare grščine, saj je povsem nemogoče, da bi človek lahko Homerja danes prevajal kar tako z lista. Bolj kot so besedila stara, bolj je pomemben literarnozgodovinski aparat: pomagal sem si s komentiranimi izdajami, sekundarno literaturo, etimološkimi slovarji, torej s celotnim obstoječim korpusom, ki se ukvarja z razlago besedila, ne nazadnje tudi s tem, kaj pove med vrsticami ali kakšni so bili videti predmeti, ki jih Homer upesnjuje. Vse to je bilo treba raziskati, preden sem se lotil razmišljanja o tem, na kaj se je Homer z nekim verzom nanašal. Zanimalo me je, kako bi se avtor izrazil danes, v nemškem jeziku, ki uporablja drugačne idiome in podobe, hkrati pa ima drugačne bralce, ki o takratnem, Homerjevem svetu ne vedo skoraj ničesar. Gre za proces presajanja, ki je temeljno povezano s kulturnim transferjem. Nasprotna pozicija trdi, da je treba tuje elemente obdržati, vendar bi morali v danem primeru besedilo opremiti s preštevilnimi opombami, kar ni več poetičen prevod, temveč literarnozgodovinska izdaja, primerljiva z receptom.

S svojo verzijo »homerskega vprašanja«, ki povezuje orientalistiko z okcidentalistiko, ste dvignili precej prahu med znanstveniki, ki se ukvarjajo s Homerjem.

Prevajalci so zame najnatančnejši bralci, ker se s posameznim verzom ukvarjajo dlje kot katerikoli literarni teoretik. Ko sem prevedel *Iliado*, še prej pa *Ep o Gilgamešu*, so me že poučili, da velja *Gilgameš* za predlogo *Iliadi*, ker na več mestih besedno sovpadata. Znanost je pred tem že raziskala, da so bili za Homerja pomembni tudi drugi epi iz asirskega prostora, pa iz Stare zaveze in hetitskega izročila. Moral sem napisati predgovor k prevodu in se mi je hitro postavilo vprašanje, kako lahko neki Grk naleti na *Ep o Gilgamešu*, za katerega je znano, da je krožil le po asirskem prostoru, in kako je taisti Grk prišel v stik s hetitskimi in semitskimi prvinami, ne da bi imel dostop do besedil, ki so bila dosegljiva zgolj v tempeljskih knjižnicah. Zato se mi je porodila teza, da je bil Homer najbrž pisar v službi Asircev, ki so zaposlovali veliko tujcev, kar je med raziskovalci splošno znano. V južni Turčiji je obstajala pokrajina Kilikija, kjer so se vse omenjene kulture stikale. Ta teza je naletela na odpor nemških grecistov, predvsem iz ideoloških razlogov, ker načelno zavračajo vsakršne »kvarne« orientalske vplive in zagovarjajo grško izvornost.

Čeprav kot komparativist nimam licence za sodbe o grškem, hetitskem in asirskem prostoru, se mi zdi, da so tovrstni nacionalno in jezikovno omejeni vidiki zastareli. Diskusija je bila kljub temu plodovita. Seveda profesorji, ki so se petdeset let ukvarjali s Homerjem, niso hoteli priznati, da imam morda prav, zdi pa se mi, da je moj argument prepričljiv, ker v vseh teh letih nisem slišal niti enega protargumenta, ki bi ga ovrgel. V veliko priznanje mi je, da se v antični zbirki berlinskega muzeja moja teorija nahaja ob ostalih.

Vrniva se v današnji čas. Pomembna leipziška nagrada za leposlovje je tokrat šla v roke nemškega pesnika Jana Wagnerja. Se vam zdi gesta žirije, da nagrado prvič podeli pesniški zbirki, »statement« ali zgolj naključje (sploh ker se tudi nemško področje spopada z marginalizacijo poezije)?

Zdi se mi pozitivna spodbuda, ne smemo pa je precejevati, ker je marginalnost lirike v nemškem prostoru veliko večja kot v anglosaškem, kjer je poezija bolj prisotna, brana in ima večje naklade. Delno so za to stanje krivi pesniki sami, ki so postali zelo obskurni, pišejo intelektualistično zapleteno, nizajo verige prostih asociacij in pridevniških metafor, niso pa več sposobni pisati o vsakdanjih rečeh. Pesmi Jana Wagnerja so poezijo do neke mere ponovno primaknile k vsakdanjemu življenju, ubesedenemu v razumljivem, ne zgolj praznem, poetiziranem jeziku. Kljub temu ostaja poezija s svojo komprimirano govorico za širšo javnost težje dojemljiva. ■

Smo res narod knjige?

IVO SVETINA

Da je knjiga naš temelj, pravimo. Pa je res tako? Na kakšen način, s čim to dokazujemo? Predvsem pa, kdo smo ta »mi«? Govorimo o narodu, ko uporabljamo prvo osebo množine? Smo torej narod knjige? Oče Trubar nam je dal ime in izumil naš jezik. Z jezikom smo zamejili naš svet, ki je večji od naše geografske razsežnosti. Če svoj dom lahko poimenujemo za domovino ali očetnjavo, se jezik imenuje le po materi. Saj ne gre za jezikoslovno znanost, ampak za narojenost v skupnost, občestvo, čigar skrinja zaveze je slovenski jezik.

A kaj ko je v Ljubljani pred Rotovžem, v času katoliškega besa, t. i. protireformacije oziroma rekatolizacije, zgorelo kar enajst vozov slovenskih knjig! Temelji, ki so jih postavili Trubar, Bohorič, Dalmatin, so se sesuli v pepel, ki je dolga, predloga desetletja zastrupljala ne le slovenski jezik, temveč tudi duha. Trubar in njegovi reformatorji so med letoma 1550 in 1600 napisali, prevedli in izdali okrog petdeset slovenskih knjig in s katekizmom, slovnico ter prevodom Biblije postavili temelje jeziku in s tem slovenski misli. V obdobju med 1600 in 1740 ni izšla nobena izvirna slovenska knjiga, menda samo štirje ponatisi intelektualno nadvse skromnih cerkvenih vsebin.

V času protireformacije, govori Jerman v *Hlapcih*, »so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila. Kar je ostalo, je bila smrdljiva drhal. In mi smo vnuki svojih dedov.«

Ogenj je ostal prikladno orodje nestrpnih in ozkosrčnih kranjskih janzenistov, sinov drhali, vse do knezoškofa Jegliča, ki je pokupil in v peči knezoškofovske palače skuril Cankarjevo *Erotiko*. In presvetli knezoškof ni bil barbar! Bil je oznanjevalec evangelija in Kristusovega nauka. Šele nato so prišli fašisti in nacisti, ki so se z velikim navdušenjem gredli ob plamenih, ki so požirali knjige.

In tudi sarajevska Vijećnica, v katerem je bila Narodna biblioteka Bosne in Hercegovine, se je srbskim barbarom zazdela primeren objekt raketiranja. Dva milijona dragocenih knjig in dokumentov neprecenljive vrednosti je konec avgusta 1992 požrl ogenj na obrežju Miljacke. Vijećnica je obnovljena, a knjig se ni dalo obnoviti, ni se jih dalo iz na vse konce sveta raznesenega pepela na novo ustvariti, saj knjige ne vstajajo od mrtvih. Ta bibliocid ni nič manjše grozodejstvo, kot je Srebrenica. Z njim se samo potrjuje Nietzschejeva misel, da je zgodovina človeka ena sama sramota. In sramota je tudi, da Slovenci (še) nismo zmogli zgraditi nove Narodne in univerzitetne knjižnice. Ob koncu druge vojne je Plečnikovo mojstrovino zadelo zavezniška bomba, a k sreči je ni občutneje poškodovala. A kakšne bombe padajo že desetletja, da ne zmoremo zgraditi hrama knjige? Že leta 1984 je bil sprejeta nova lokacija in načrt arhitekta Marka Mušiča. Od tedaj so minila tri desetletja, na mestu kjer bi moral stati NUK II, imamo parkirišče, ki polni Jankovičev proračun.

Zato je govoriti, da smo narod knjige, nekoliko pretenciozno. Že res, da je zmagovita oblast takoj po drugi vojni ustanovila založbo Mladinska knjiga, da bi sistematično skrbela za izhajanje domačega in tujega leposlovja, a danes (že skoraj četrto stoletja smo v samostojni državi) se tej založbi odpovedujemo, pravzaprav iščemo zanjo »ustreznega« kupca, ker je založbo spravila na kant pogoltnost neoliberalnega tipa, ki jo je hotela kapitalsko oplemeniti, in to s pomočjo institucije, zgrajene na Petrovi skali! Kot da bi hoteli priklicati onega strašnega duha iz protireformacijske steklenice, da znova pomaga (vnukom svojih dedov) uničevati slovensko knjigo. Tisto knjigo, za katero država izkazuje t. i. javni interes in ga je zapisala celo v zakone. Da ne govorimo o vsakokratnem Nacionalnem programu za kulturo, kamor ministri in ministrice tako radi zapišejo visokoleteče naloge in vzvode, s katerimi se bodo te naloge uresničevale: od subvencioniranja kakovostne domače

Tisti, ki čez leto ne berejo, ker ne utegnejo, ker raje strmijo v televizijski zaslon, in načrtujejo, da bodo v času dopusta kaj prebrali, naj tega nikar ne počno, saj si bodo s tem pokvarili dopust. Knjiga ni za na plažo, kajti tam se lahko sonči le plaža. Knjiga je, četudi se sliši še tako obrabljeno, prijateljica in ne ljubica.

literature, humanistike, otroške in mladinske literature, pa vse do skrbi za spodbujanje kakovostnih prevodov. Država naj bi, v podobi svojih izvršnih organov, tako podpirala »zahtevnejšo knjižno produkcijo s področja leposlovja in humanistike, vzpostavljala okoliščine za nastanek, razvoj in dostopnost kvalitetne knjižne produkcije bralcem na celotnem območju Republike Slovenije«.

Ta država, ta blede mačeha, ima seveda vrsto »instrumentov«, da »pomaga« knjigi. Najprej pa mora pomagati avtorjem, da bodo preživel, saj brez njih ni knjige. Občutno, ne le za nekaj odstotkov, naj poveča sredstva za subvencije, za nakup knjižničnega gradiva; če ji že ni, ko je bil za to čas, uspelo v bruseljskem birokratskem blodnjaku izboriti, da bi knjiga v Sloveniji ne bila obdavčena, naj vsaj zniža davek na knjigo (na recimo 3,5 odstotka), da bi ne pobrala z davkom na knjigo več sredstev, kot jih da v obliki subvencije (!), kar je verjetno res eden od zadnjih reliktoev socializma; subvencionirani naslovi naj ne bi bili neobdavčeni, s čimer bi se med »poslovnimi subjekti«, ki se v Sloveniji ukvarjajo z založništvom in jih je kar 500 (!) – podatek iz leta 2012 – sicer ustvarjala neenakost oz. bi se privilegiralo tiste, ki so že tako ali tako privilegirani, a ta predlog se zdi navkljub vsem pomislekom dovolj razumen, saj izhaja iz dejstva, da država obdavči subvencije, ki jih sama namenja knjigi. Torej obdavči samo sebe! Pri tem se mora država zavedati, da se denar, vložen v knjigo, povrne v pomnoženi obliki. To pa je pridobljeno znanje in vedenje o stvarni in umišljeni (umetniški) resničnosti. Če želite imeti pametne otroke, je dejal Einstein, jim berite pravljice. In če želite, da bodo še pametnejši, je dodal, jim berite še več pravljic!

Statistika, po Marku Twainu tretja stopnja laži, nam ponuja vsakovrstne pregledne; koliko ljudi je vpisanih v naše splošne knjižnice, kolikokrat ti vstopijo v knjižnice, koliko knjig si izposodijo, koliko zamudnine plačajo, katere knjige so najbolj izposojane, po drugi strani pa statistika evidentira tudi povprečno ceno knjige, ki je okrog 25 evrov, povprečno naklado knjige, natisnjene v Sloveniji, koliko knjig kupi povprečen Slovenec in, ne nazadnje, koliko knjige ta isti Slovenec prebere.

Tisti, ki čez leto ne berejo, ker ne utegnejo, ker raje strmijo v televizijski zaslon, in načrtujejo, da bodo v času dopusta kaj prebrali, naj tega nikar ne počno, saj si bodo s tem pokvarili dopust. Knjiga ni za na plažo, kajti tam se lahko sonči le plaža. Knjiga je, četudi se sliši še tako obrabljeno, prijateljica in ne ljubica. Tako kot ni Dostojevski za e-knjigo.

Ta, vsaj nekaterim še vedno nekoliko sumljiva elektronska knjiga: k sreči nam statistika sporoča, da zanimanje zanjo nekako stagnira, upada, da se ni čez noč vse preselilo na kindle, prav tako kot ni bilo konec gledališča, ko je nastopila doba filma, in ni bilo konec filma, ko je nastopila era televizije. A da je obdavčena z najvišjo davčno stopnjo, je znova ena od iracionalnih potez države, ki bi se že morala strezniti in začeti funkcionirati stvarno in učinkovito.

Zadnje čase se je veliko govorilo tudi o avtorskih pravicah. Pojavil se je, in se čudežno umaknil, predlog novele zakona o avtorskih in sorodnih pravicah (ZASP), ker so »pristojni« menili, da je treba starega dopolniti. A kaj bi ga dopolnjevali, če pa se še stari ne izvaja. In smo, čeprav so naše avtorske pravice že v naslovu zakona, že dolgih sedem let prikrajšani za sredstva, ki izhajajo iz avtorskih pravic (iz naslova fotokopiranja naših del v šolah). Sedem dolgih let, v katerih smo bili okraden vsako leto za približno 1.000.000 evrov, že potekajo pogajanja med kolektivno organizacijo, ki zastopa avtorje (SAZOR), in osnovnimi ter srednjimi šolami, ki so sprva sploh zanikale, da bi bilo tega fotokopiranja veliko. A so morali, čeprav so predstavniki ministrstva za šolstvo zatrjevali, da izobraževalni procesi lahko potekajo brez fotokopiranja, končno le priznati, da je tega

fotokopiranja zelo veliko. Le v koliko desetisočih kopijah je bila razmnožena kakšna pesem Toneta Pavčka?!

Avtorski honorarji so sramotni; Javna agencija za knjigo priznava za subvencionirano knjigo 365 evrov bruto za avtorsko polo (30.000 znakov), založnik, ki ne dobi subvencije, pa lahko oceni vrednost avtorske pole, kakor mu pač pokaže izračun, da bi izgube ne ustvaril že ob natisu knjige. In zato, ko govorimo kršenju avtorskih pravic, je treba jasno in glasno reči, da se pri nas že dolgo in zelo sistematično krši avtorske pravice, in sicer s tem, da je avtorsko delo popolnoma razveljavljeno. Ne le na področju literarnega ustvarjanja, ampak tudi na vseh drugih področjih kreativnosti, tudi v raziskovalnih in znanstvenih panogah. In zato, ne zaradi bank, je Slovenija v »krču« in brezperspektivnosti obrobne gubernije Evropske unije.

In avtorji? Smo res edini brez »greha«? Ker se vztrajno držimo Prešernovega nasveta *Pusti peti moj'ga slavca, kakor sem mu grlo vstvaril*, in to celo v času, ko živimo v kapitalizmu, kot nam je nedavno pojasnil finančni minister? In zahtevamo plačilo za delo, ki nam ga ni nihče naročil, za katerega nismo vnaprej sklenili (avtorske) pogodbe? Saj kdo pa je naročil npr. Borisu A. Novaku, da je dve desetletji pisal svoj epohalni ep *Vrata nepovrata*? Res nihče? Ni res, njegova ustvarjalna strast in slast sta ga silili, gnali, dan za dnem, noč za nočjo, da je pisal in pisal in tako v luč dneva dvigoval tisto resnico, ki se je zgodovina izogiba, če parafraziram Octavia Paza. Bi se avtorji vendarle morali prilagoditi »trgu«? Privoliti v tržne zakonitosti in pisati z računalom v roki? In četudi bi na Slovenskem obstajalo nekaj takega, kot je trg, bi morali poznati njegovo »potrebo«, kaj si želi, da mu ponudimo. Sive odenke ništrca? Ali kvazizgodovinske povesti o nekakšnih (noriških?) kraljestvih? Ali pa so naše zasluge za razvoj in bogatenje slovenskega jezika tako velikanske in neminljive, da lahko na njih parazitiramo do konca in še dlje? Naša naloga je, da pišemo knjige, da množimo njihovo število, da bodo napolnile novo Slovensko narodno knjižnico (SNK) in postale del spomina človeštva. ■

IVO SVETINA, predsednik Društva slovenskih pisateljev

SLOVENŠČINA NA DRUGEM MESTU

Tako kot vsi narodi, ki dolgo časa niso imeli lastne države, smo tudi Slovenci skozi zgodovino razvili močan čustven odnos do slovenskega jezika, ki je tudi po osamosvojitvi eden od ključnih gradnikov naše identitete. Vendar praksa vse prepogosto kaže, kako je naša jezikovna (samo)zavest nizka. Da je slovenščina na različnih področjih zapostavljena, pa smo si največkrat krivi sami.

AGATA TOMAŽIČ

Slovenščina je naša svetinja, ki jo je treba za vsako ceno varovati pred tujimi vplivi. In je nekoliko kot srebrni jedilni pribor in posodje v boljših družinah – postavlja se ju na častno mesto v kredence, lošči do visokega sijaja, nikoli pa se ju ne uporablja ... Kako bi si sicer lahko razlagali prizore, ki so na prireditvah, kamor pridejo spregovoriti tujci, zelo pogost pojav: poslušalci, večinoma Slovenci, skoraj praviloma ne segajo po slušalkah, čeprav je tolmačenje zagotovljeno (kar med drugim zahteva tudi *Zakon o slovenščini v javni rabi*). In če že zberejo pogum in jih vzamejo, jih potem samo nerodno stiskajo v rokah in od časa do časa približajo ušesom, kot da želijo le preveriti, ali stvar deluje.

Tolmač(ka) sedi v kabini in se trudi za enega ali dva primerka, ki sta tako zagovedna, da nočeta poslušati predavanja ali pogovora v izvirniku. Sposlušalci ju pogledujejo začudeno, s tisto škodoželjno radovednostjo, ki so je deležni invalidi ali kako drugače prikrajšani. Ko je uradnega dela prireditve konec in poslušalstvo dobi priložnost samo postavljati vprašanja, se zgodba ponovi v še ostrejši različici: ljudje si podajajo mikrofoni in le redkim pade na pamet, da bi spregovorili v slovenščini. Vsakdo se trudi (sebi in drugim) dokazati, da tuji jezik, v katerem govori gost, obvlada do potankosti. Več jezikov znaš, več veljaš – kaj pa materinščina?

V podobno jezikovno servilnost so neredko prisiljeni zaposleni v podjetjih s tujimi lastniki. Sporazumevanje poteka v tujem jeziku, čeprav je slovenščine nevedča največkrat samo peščica vodilnih. Vendar o takšnem ravnanju tisti, ki so vanj primorani, ne marajo poročati, saj bi si potem morali začeti iskati novo službo. Njihova odločitev je razumljiva. Tem bolj težko pa je doumeti, da se včasih tudi tistim, ki si s tem ne bi žagali veje, na kateri sedijo, za takšno ravnanje gladko žvižga. Med drugim onim, ki bi se s tem morali ukvarjati po službeni dolžnosti (glej okvirček *Kaj o vsem tem meni Služba za slovenski jezik v okviru ministrstva za kulturo*).

»NE BODO TE POVABILI V SEUL«

Miran Varga, strokovnjak za informacijske tehnologije, samostojni novinar in tehnični urednik revije *IRT3000*, je pri branjenju domovinske pravice slovenščine tako rekoč v prvih bojnih vrstah – pisanje o informacijski tehnologiji namreč pomeni, da je pisec ves čas v stiku s tujim jezikom (večinoma angleščino) in se pogosto znajde pred izzivom, kako v slovenščino prevesti kakšen izraz, ki v splošno rabo šele vstopa (tako kot predmet, ki ga označuje). Eden takih je, kot pove sogovornik, »nošenčki«, za katerega upa, da se bo uveljavil kot slovenska ustreznica angleškemu »wearables« namesto dolgovečnejšega in nerodnejšega »nosljive naprave«.

Marsikateri, ki se z informacijski tehnologijo ukvarja poklicno in ki po službeni dolžnosti tudi piše, nima tako srečne roke pri izmišljanju novotvorjenk. Roko na srce, nekateri si s tem niti ne razbijajo glave. V elektronski nabiralnik Mirana Varge neredko zanese vabila na predstavitev novih izdelkov informacijske tehnologije, katerih avtorji ne morejo skriti, da jim je jezik deveta skrb. »Pošiljam samo kratek neuraden save date za novinarsko, ki bo v ponedeljek,« se glasi začetek maila iz ene znanih slovenskih agencij za komuniciranje z javnostmi. Nekdo drug obvešča o novih modelih pametnega telefona, ki »bodo kupcem prek ponudbe s strani proste prodaje, nato pa tudi s strani operaterjev« na voljo v več različnih barvah in »v vseh štirih tržnih segmentih«.

Ampak takšnih drobnih nepismenosti smo vsi, ki delamo v medijih, navsezadnje vajeni. Bolj sitno je, kadar se naročniki tovrstnih šepavih sporočil za javnost – pri katerih se tolažimo, da so resda šepava, pa vendarle v slovenščini – odločijo, da bodo slovenščino kratko in malo opustili. Ter namesto nje preklopili v kakšen drug jezik, ki ga govori več govorcev v »regiji« – za večino korporacij, ki se ponašajo, da so »prisotne v več kot 170 državah po svetu«, Slovenija ni nič drugega kot drobna pika v »regiji Adriatik«, na območju zahodnega Balkana ali kakorkoli že poimenujejo paket držav, kjer



so se odločile prodajati svoje izdelke ali storitve. Eden takih primerov se je zgodil lani, v prostorih »regijskega centra« južnokorejskega proizvajalca potrošniške elektronike, ki se je poslovanje v regiji odločil usmerjati iz Ljubljane. Pohvalna odločitev, toda zakaj predstavitev njihovih izdelkov na novinarski konferenci torej ni potekala v slovenščini, temveč v hrvaščini, se je Miran Varga že lani javno spraševal v pismih bralcev v *Delu*. Med prisotnimi novinarji je bila večina Slovencev, a so jih regijski predstavniki nagovorili v hrvaščini. Izbira jezika je bila dodatno problematična, ker mlade generacije, rojene po osamosvojitvi, hrvaščine več ne obvladajo, pa tudi tisti, ki so služili vojaški rok v nekdanji skupni državi, ne morejo pričakovati, da se bodo v JNA-srbohrvaščino lahko poglobljali v skrivnosti informacijske tehnologije s hrvaškimi ustreznici. Pravzaprav bi ravnali pametneje, če bi spregovorili v angleščini, ki je tako in tako jezik IT-jevcev in jo vsi poznamo in razumemo, meni Varga. Najbolj pa ga je zaskrbelo, da se od prisotnih novinarjev nad rabo hrvaščine nihče ni pritožil. Še več: eden od njih je sarkastično pripomnil, da ga zaradi njegovega kritiziranja nikoli »ne bodo povabili v Seul«.

Ja, Slovenci smo za mačehovski odnos, ki ga imajo proizvajalci računalniške in druge visokotehnoške opreme do nas, krivi čisto sami, pravi Varga. Poleg tega je napačna domneva, da je dva milijona govorcev slovenščine premalo, da bi si zaslužili posebno obravnavo. Ne, dva milijona je čisto dovolj, država oziroma posamezen jezik lahko dobi svoj izbirnik že, če je govorcev nekaj tisoč. In sploh gre danes vse to laže in hitreje kot v zori digitalne dobe, vendarle pa ne moremo pričakovati, da bo za izbirnike poskrbel proizvajalec kar sam od sebe, temveč smo za t. i. lokalizacijo proizvodov odgovorni tudi sami. Predvsem moramo za začetek nehati biti zadovoljni z vsem, kar pride na naš trg, vključno z izdelki, ki niso opremljeni niti z izčrpnimi navodili za uporabo v slovenskem jeziku. Največkrat so priložena le osnovna napotila, kako začeti, za bolj natančne napot-

ke pa se je treba zagristi v besedilo v enem od tujih jezikov. In če so po kakšnem ključju navodila za uporabo v slovenščini, je ta praviloma klavrna in težko razumljiva, pravi Varga.

URADNI JEZIK NI »JEZIK POSTOPKA«

Zavoljo mnenja, da smo Slovenci s pomanjkanjem jezikovnega ponosa nekoliko sami krivi za omalovažujoč odnos do našega jezika, bi bilo zanimivo pogledati, kaj se s slovenščino dogaja v okolju, kjer ji zakonodajni okvir *de iure* omogoča popoln razcvet. V institucijah Evropske unije, kot sta denimo Evropski parlament in Evropska komisija, je slovenščina uradni jezik, skupaj z ostalimi triindvajsetimi. No, seveda so med enakopravnimi nekateri vedno bolj enakopravni, kot je ugotovil že George Orwell v *Živalski farmi* ... V evropskih institucijah je zato najpogosteje slišati angleščino, nemščino in francoščino. Vendarle pa so »delovni jeziki vsi uradni jeziki EU«, vztrajajo v predstavništvu Evropske komisije v Ljubljani. Uradni jeziki in delovni jeziki institucij Unije so angleščina, bolgarščina, češčina, danščina, estonščina, finščina, francoščina, grščina, hrvaščina, irščina, italijanščina, latvijščina, litovščina, madžarščina, malteščina, nemščina, nizozemščina, poljščina, portugalščina, romunščina, slovaščina, slovenščina, španščina in švedščina. »Vendar pa se uporablja tudi termin 'jeziki postopka'. Komisija za jezik postopka šteje jezik, v katerem morajo biti na voljo dokumenti komisarjem, kadar jih na sestankih potrebujejo za razprave in sprejemanje odločitev. Prav tako je to jezik, v katerem Komisija navadno pripravi notranje dokumente, ki se ne objavijo ali pošljejo drugim institucijam EU. Trije jeziki postopka Komisije so angleščina, francoščina in nemščina. Glede na specifičnost zadeve (povezano na primer s točno določeno državo članico) se lahko zahtevajo druge jezikovne različice,« pojasnjujejo v predstavništvu.

Nekateri opozarjajo, da Komisija zadnja leta vpeljuje nekatere varčevalne strategije, zaradi katerih so govorniki manjših jezikov,



FOTO DOKUMENTACIJA BELA

kakršen je slovenščina, mimogrede prikrajšani za kakšen prevod. Na uradni spletni strani Komisije (v slovenskem jeziku) piše tole: »Za manjšo obremenitev davkoplačevalcev si Evropska komisija prizadeva zagotoviti spletne vsebine v jeziku obiskovalcev spletnih strani oziroma v jeziku, ki ga lahko razumejo, glede na njihove dejanske potrebe. To jezikovno politiko bomo na novih in prenovljenih spletnih straneh uporabljali čim bolj dosledno. Na podlagi dejstev in potreb uporabnikov se bomo odločili, katere jezikovne različice so potrebne in katere ne.«

V predstavništvu v Ljubljani pa razlagajo takole: »Evropska komisija že dolgo uporablja to načelo. Najbrž se lahko strinjate, da ne bi bilo stroškovno učinkovito, če bi v vse jezike prevajali čisto vse, kar počnemo. Zato pripravimo skrben izbor glede na interes in potrebe državljanov. Komisija uporablja številna orodja, s katerimi meri zanimanje za vsebine, ki jih objavi na svojih spletnih straneh. Na podlagi tega potem vidimo, kako pogosto, iz katere države in v katerih jezikih si uporabniki ogledujejo spletne strani. Med pogajanji za proračunski okvir 2014–2020 se je Komisija zavezala zmanjšati svoje osebje za 5 odstotkov, začeniši z letom 2013. Hkrati smo se zavezali, da bomo še naprej zagotavljali enako kakovost storitev za državljane EU. Zato optimiziramo svoje delo in zagotavljamo, da so državljani držav članic EU in drugod še naprej dobro obveščeni o vsebinah EU v jezikih, ki jih razumejo. To načelo velja za Komisijo kot celoto.«

Evropska administracija je sicer že dolgo deležna očitkov glede svoje domnevne potratnosti, veliko ljudem gre v nos množica, ki se ukvarja s prevajanjem in tolmačenjem. Toda resnici na ljubo je človeška mašinerija, ki v praksi udejanja večjezičnost in dostopnost dokumentov v vseh jezikih, dokaj učinkovita. Taki so podatki za Evropski parlament (EP): »Proračun EP za leto 2014 znaša 1,756 milijarde EUR, od tega je 35 odstotkov stroškov za zaposlene, zlasti za plače 6000 uradnikov, ki delajo v generalnem sekretariatu in političnih skupinah. Proračun krije tudi stroške

tolmačenja, zunanjega prevajanja in stroške službenih potovanj,« so sporočili iz informacijske pisarne EP v Ljubljani.

KJER SE VEČJEZIČNOST ŽIVI ...

Vseeno pa tudi v parlamentu pri prevajanju uresničujejo neke vrste varčevalni načrt. Imenuje se »prevajanje na zahtevo« in je (v dveh od treh oblik) v veljavi zadnja štiri leta. V poštev pride v treh primerih, razlaga Valter Mavrič, v. d. generalnega direktorja generalnega direktorata za prevajanje pri EP. Prvi primer je prevajanje magnetogramov za poslanske govore na plenarnih sejah. Včasih se je vse to prevajalo v vse uradne jezike EU, odkar pa je na spletu na voljo posnetek govora v realnem času (in tolmačenja), se pisni prevod opravi zgolj na zahtevo.

Drugi primer se nanaša na delovanje parlamentarnih odborov (in uveljavljanje t. i. prevajanja na zahtevo se v tem okviru izvaja šele od letos, pojasni Mavrič). Osnutki in končna poročila in mnenja so na voljo vedno v vseh uradnih jezikih, medtem ko se predlogi sprememb ali predlogi amandmajev prevajajo samo v jezike, ki so »v jezikovnem profilu odbora«, razlaga sobesednik. Če med člani in nadomestnimi člani ni slovenskega poslanca, prevod v slovenščino za te predloge amandmajev ni na voljo samodejno – lahko pa ga naknadno naroči kdo od poslancev ali njihovih asistentov, če slovenski prevod dojema kot nujno potreben za svoje delo. Po glasovanju pa so vsi sprejeti amandmaji na voljo v vsej jezikih znotraj končnega poročila ali mnenja.

Tretji primer je znan že dlje časa, gre za možnost, ki jo ima vsak poslanec: da na leto naroči prevod do trideset strani nekega besedila, ki je povezano z njegovo dejavnostjo v parlamentu. Pri tem ne gre le za dokumente, ki izhajajo iz EU, temveč so lahko, denimo, tudi študije, opravljene v ameriškem kongresu ali kaj podobnega.

»Kljub vsemu ne bi mogli reči, da gre pri prevajanju na zahtevo za varčevanje, zaradi katerega bi bili posamezni jeziki zapostavljeni,« meni Mavrič. »Vse javne uprave smo

zavezane k optimalni izbiri sredstev. In tu smo vsi skupaj ocenili, da lahko učinkovitost merimo tako, da tudi pri prevajanju pogledamo, kaj je resnično potrebno in kaj ne, seveda glede na virov, ki jih imamo. Pri prevajanju zakonodajnih aktov pa ni nikakršnega varčevanja, vse se prevaja v triindvajset oziroma štiriindvajset jezikov – v irščino se namreč prevaja samo končne verzije, ker se je irska vlada sama tako odločila. Največkrat pa je kombinacija 22 + 1, se pravi jezik izvirnika in prevod v 22 jezikov.«

Evropski parlament je po mnenju Valterja Mavriča nasploh ustanova, kjer se večjezičnost živi. »Slovenščina je tu tako pomembna kot le malokje. Z EU in večjezičnostjo je slovenščina veliko pridobila. Vsaj tri razloge lahko naštejemo za to trditev. V Evropskem parlamentu in preostalih institucijah EU se na stotine ljudi, predvsem jezikoslovcev, se pravi prevajalcev in tolmačev, vsak dan po telefonu ali v živo pogovarja, kateri izraz bi v prevodu lepše zvenel in predvsem, kateri je ustrežnejši. Nikakor nimam vtisa, da je v evropskih ustanovah slovenščina na drugem mestu – pa čeprav je v slušalkah EP v resnici na kanalu 21, ker je vrstni red jezikov pač kronološki, kakor so se države pridruževale Uniji.«

Za Mavriča je slovenščina v Evropskem parlamentu in tudi v EU eden od mednarodnih konferenčnih jezikov. Poleg tega pa se tudi s slovenščino meri pravno veljavnost sprejete zakonodaje, po glasovanju in objavi v uradnem listu so vse različice enako pravno veljavne. Slovenskim študentom, ki prihajajo na obiske in ogledе institucij v Bruselju, Luksemburgu in Strasbourgu in se poskušajo pohvaliti, da dobro znajo tuje jezike, poskuša dopovedati, da to ni dovolj. »Če ni na odločni ravni tudi njihovo znanje slovenščine, niso primerni za prevajanje niti za tolmačenje.«

Mavrič, ki je bil po lastnih besedah »v prejšnjem življenju tudi tolmač«, sicer pa ga kot Brica večjezičnost in večkulturnost spremljata že od mladih nog, ima na opazke, kako malo Slovencev se odloča za slušalke na prireditvah s tujimi gosti v domovini, svoje pripombe, ki so dokaj umestne. »Ljudje tolmačev niso vajeni. Povprečen Slovenec, intelektualci so morebiti pri tem izvzeti, tolmača še nikoli ni poslušal. Podnapise že še sprejmejo, da pa bi jim neki ženski glas sproti govoril stavke, ki jih izgovarja moški (ali obratno) – to jim je tuje. Ampak tolmači vse to dobro vedo in se zavedajo, da je vredno opravljati svoj poklic, že če jih v dvorani poslušata en sam človek.« ■

KAJ O VSEM TEM MENI SLUŽBA ZA SLOVENSKI JEZIK V OKVIRU MINISTRSTVA ZA KULTURO

V nadaljevanju priobčujemo odgovore na vprašanja, ki smo jih posredovali dr. Simoni Bergoč, direktorici Službe za slovenski jezik na ministrstvu za kulturo. Odgovore so sestavili v njihovi službi za odnose z javnostjo.

Po podatkih, ki jih imam, nemalo proizvajalcev visokotehnoloških izdelkov (prenosnikov, mobilnikov, tablic ...) na predstavitvah, ki jih prireja v Ljubljani (in so namenjena samo slovenskemu trgu ali pa še kateri drugi državi iz »regije«), ne uporabljajo slovenskega jezika, temveč angleščino ali »jezik regije«, se pravi srbohrvaščino. Ali je Službi za slovenski jezik to znano in se ji, če jo je o tem kdo obvestil, to zdi problematično?

Služba za slovenski jezik spremlja izvajanje nacionalnega programa za jezikovno politiko in *Zakona o javni rabi slovenščine* in v tem okviru tudi prakse sporazumevanja podjetij s strankami. Informacije o nezakonitih praksah spremljamo v medijih, obveščajo pa nas tudi državljani in državljanke. V primeru utemeljenega suma kršitve zakonodaje zadevo prijavimo na pristojni inšpektorat. 14. člen *Zakona o javni rabi slovenščine* določa, da morajo vse pravne osebe zasebne prava in fizične osebe, ki opravljajo registrirano dejavnost, poslovati s strankami na območju RS v slovenščini. Kadar je njihovo poslovanje namenjeno tudi tujcem, se poleg slovenščine lahko uporablja tudi tuji jezik. V tem smislu je ravnanje, o katerem poročate, seveda nezakonito, jezikovne pravice uporabnikov pa kršene. Predlagamo, da kršitve *Zakona o javni rabi slovenščine* prijavite našemu inšpektoratu.

Ali po Zakonu o javni rabi slovenščine raba tujega jezika na tovrstnih prireditvah sodi v »rabo jezika v mednarodnem sodelovanju« (6. člen) ali »poslovanje s strankami« (14. člen) – v 6. členu je raba tujega jezika dovoljena, v 14. pa je za »pravne osebe zasebne prava in fizične osebe, ki opravljajo registrirano dejavnost«, predpisana slovenščina ...?

Dejavnosti, ki jih omenjate, sodijo v okvir 14. člena *Zakona o javni rabi slovenščine*, saj iskanje kupcev za storitev ali izdelek v Republiki Sloveniji ne sodi v pojmovanje mednarodnih odnosov v smislu 6. člena zakona, kjer gre za diplomatsko sodelovanje oz. sodelovanje državnega organa ali Republike Slovenije s tujim subjektom ali nadnacionalno organizacijo, nikakor pa ne z gospodarsko družbo.

Kakšne so po taistem zakonu kazni, predvidene za omenjene kršitve, kako poteka inšpekcijski nadzor?

Po 32. členu *Zakona o javni rabi slovenščine* so globe za kršitve vseh členov zakona od 3000 do 40.000 evrov.

Ali je Služba za slovenski jezik kdaj že poskušala raziskati obseg rabe tujih jezikov v podružnicah korporacij v Sloveniji (ki so bržčas tudi registrirane kot pravne osebe zasebne prava), kakšni so bili morebitni rezultati? Ali raba tujega jezika za sporazumevanje med zaposlenimi, ki so razen vodilnih zvečine Slovenci, Služba za slovenski jezik razume kot nekaj problematičnega?

Celovito evidenco kršitev jezikovne zakonodaje v podjetjih vodijo pristojni inšpektorati (tržni inšpektorat, inšpektorat za delo ...). Ministrstvo za kulturo je leta 2005 sicer naročilo in pridobilo raziskavo z naslovom *Raba slovenščine in tujih jezikov v podjetjih v tuji in mešani lasti*, vendar rezultatov ne moremo šteti za popolnoma merodajne in verodostojne, saj podjetja morebitnih nezakonitih praks zagotovo ne izvajajo na očeh javnosti. Vpogled v dejansko stanje je zaradi tega z običajnim raziskovalnim pristopom pravzaprav nemogoče pridobiti.

Kršenje jezikovnih pravic zaposlenih znotraj podjetja razumemo kot eno bolj problematičnih negativnih sporazumevalnih praks. Namreč, delavec je v odnosu do delodajalca v odvisnem položaju in je z namenom, da bi ohranil pogoje za delo ali celo samo zaposlitev, prisiljen sprejeti kršitev svojih jezikovnih pravic kot neproblematično dejstvo. Toda zakon v 16. členu jasno določa, da morajo vsi splošni akti pravnih oseb zasebne prava in fizičnih oseb, ki opravljajo registrirano dejavnost, biti v slovenščini. Ravno tako mora v slovenščini potekati tudi notranje poslovanje teh oseb, ki se nanaša na urejanje pravic in dolžnosti iz delovnega razmerja, na dajanje navodil in obveščanje delavcev ali delavk ter varstvo pri delu. Pred kratkim smo bili seznanjeni s sumom kršitve zakona v primeru portoroških hotelov v tuji lasti. Zadevo smo nemudoma prijavili pristojnim inšpektoratom.

Ministrstvo se povsem strinja z vami, da smo za kršitve *Zakona o javni rabi slovenščine* krivi predvsem Slovenci sami, naše pomanjkanje narodne zavesti in ponosa na svojo kulturo ter kulturno dediščino.

William Ospina, kolumbijski pisatelj in publicist

VEDNO SMO BILI SLABI UČENCI ZGODOVINE

TINA PODRŽAJ

William Ospina (1954), pesnik, pisatelj, publicist in eden najvplivnejših južnoameriških esejistov, je neutrudni zasledovalec kolumbijskega značaja in težav, ki iz (pomankanja) tega izvirajo. Svoje bralce zna zvesti in razdeliti, ko v kolumnah enkrat izraža naklonjenost Hugu Chavezu in Kubi, drugi pa podpre desničarskega predsedniškega kandidata. Pa tudi prikovati pred knjige esejev, v katerih s sintezo politične, socialne in umetniške zgodovine Kolumbije išče vzroke za njen položaj.

Poleg štirih pesniških in sedemnajstih esejističnih zbirk je Ospina napisal tudi romaneskno trilogijo o prvih evropskih odpravah v porečje Amazonke v 16. stoletju (*Ursúa, El país de la canela ter La serpiente sin ojos*) in za drugo prejel nagrado Rómula Gallegosa.

Je klepetav, a resen sogovornik, ki ne odstopa od svoje kritične drže, medtem ko drugega za drugim niza citate in se, ko najde primerne, iskreno nasmeje. Pa tudi potrpečljiv, ko mora vedno znova pripovedovati o svojem srečanju in prijateljstvu z nobelovcem Garcío Márquezom - Gabom. Drža strogega intelektualca se vendarle omehča ob zadregi, ko predenj stopi fotograf, in popolnoma razblini, ko ob podpisovanju svoje knjige že kar skromno vpraša, če »se tudi tujcem dobro bere«.

V esejih se veliko ukvarjate z vprašanjem nacionalnega značaja Kolumbijcev. Zakaj je to tako pomembno in zakaj je tako težko govoriti o identiteti v Kolumbiji?

Raznolika družbena struktura je v latinskoameriških državah relativno nov pojav. Prvi naseljenci, Azijci, so prišli sem pred 20.000 leti, naslednji, Evropejci, pred 500 leti, Afričani so prišli oz. so bili pripeljani pred 450 leti, bilo je tudi mnogo

**KRŠČANSKA CIVILIZACIJA SI POTI NI
UTIRALA S PRIDIGAMI FRANČIŠKA
ASIŠKEGA, TEMVEČ PREJ NA
NATEZALNICAH SVETE INKVIZICIJE,
KRIŽARSKIH SABLJAH IN GRMADAH
CERKVENIH SODIŠČ. KO TE RESNICE
ENKRAT ZMAGAJO, KO SE JIH Z
OGNJEM IN MEČEM VSILI SVETU,
ZAČNEJO BITI PRIZANESLJIVE,
SPOŠTLJIVE IN SVOJO RESNICO
O SVETU PRENAŠAJO NA
BOLJ SUBTILEN NAČIN.**

poznejših priseljevanj, ki so se izkazala za zelo pomembna. Dogajajo se priseljevanja, ki sicer imajo določen pomen za družbo, a je ne razburkajo do temeljev. Toda prihod Špancev v Ameriko je to povzročil, uničil je tradicijo ameriških staroselcev, izbrisal civilizacije, kulture, izničil jezike, uničil spomine. Pred petimi stoletji se je v Latinski Ameriki začela neka nova zgodovina. Ta bi morala biti zgolj zmes raznovrstnih elementov, pa to ni bila, saj je v tem srečanju en element želel izbrisati drugega in ta boj je bil dolgotrajen.

V Kolumbiji je bilo denimo zelo težko odkriti indijanske vasi, čeprav so bile tu od nekdaj, a konkvista jih je izbrisala, kolonizacija pregnala, proces oblikovanja republike pridušil. Afriški prebivalci so živeli kot sužnji, njihova osvoboditev pa ni pomenila njihove integracije v družbo, pač pa so jih izolirali, poslali tja, kjer so bili nevidni, prezrti in izključeni. Odsotnost družbene spoštljivosti, ki bi zagotovila družbeno dostojanstvo vsakemu od svojih elementov, je pripeljala do tega, da nikoli nismo prav dobro vedeli, iz česa smo kot družba sestavljeni, vse je bilo pokrito z masko umetnega diskurza, v katerem so bile bele, katoliške, evropske družbe, indijanske ali afriške sestavine pa niso imele vrednosti.

Kako se to odraža v kolumbijski družbi danes?

Ključen problem je bila že takrat nevednost o naravi. Ameriška narava, zlasti v tem ekvatorialnem območju, je

zelo drugačna od evropske. Rastlinstvo, podnebni režim, živalstvo, geografija, topografija imajo svoje značilnosti. Interpretacija držav, ki ne upoštevajo teh elementov in uvozijo vse sheme, vrednote, spoznavne instrumente od zunaj, ustvarja nekakšno nepristno resničnost in ne more nikoli zadostiti potrebam in zahtevam svojega sveta. Mislim, da je zelo težko vladati Kolumbiji, če nekdo še vedno misli, da je v Španiji. Težko je vladati Kolumbiji, če obstaja prepričanje, da je tukaj treba uveljavljati smernice ZDA ali Anglije. To je drugačna resničnost, ki zahteva vsaj jasno prepoznanje svoje kompleksnosti, tega pa nismo storili. Vzgjajani smo bili ponosni, da govorimo španski jezik, izpovedujemo katoliško vero, imamo demokratične institucije, ki temeljijo v francoski revoluciji in liberalnem mišljenju razsvetljenstva, in vse to je pomembno, ker so to prispevki modernosti, ki smo jih vpeljali v naše življenje in našo resničnost.

Je pa mnogo stvari, ki so bile izključene in izbrisane, in to nam povzroča težave na ravni vsakdana: še vedno ne znamo graditi avtocest, ker naše inženirstvo ni v dialogu s tukajšnjo geologijo, še vedno ne vemo, kako se spopadati s podnebnim in poplavnim režimom, ker naši inženirji uporabljajo tuje sheme, in še vedno ne znamo voditi države, ker hodimo na Harvard in Oxford, da bi nas tam naučili voditi svet, ki ga tam ne poznajo. V tem smislu se mi zdi, da odsotnost kompleksnega prepoznanja tega, kar smo, ustvarja nepristne identitete. So pa te težave čedalje bolj prepoznavane in so tudi normalen del družbe. Vsaka družba se mora naučiti videti svoj pravi obraz, razvozlati svoj značaj. S tem zelo zamujamo in morda je zato Kolumbija še vedno ujeta v srednjeveških vojnah in medčloveških odnosih, ki so daleč od modernega reda in od tega, da bi se lahko soočili z izzivi sedanosti.

Je bila ta nepristna resničnost ugodna okoliščina tudi za razvoj tiste Kolumbije, ki je danes žal v svetu najbolj znana?

Zagotovo. Značilnost industrijskih družb 19. stoletja, ki so se podale v svet, je odkritje stvari, ki so jih zanimale in so jih želeli vključiti v svojo družbo. Če povem anekdotičen primer: od prigod evropskega kolonializma dalje obstaja zajtrk, kot ga danes razume moderna družba. Evropa zajtrkuje kavo, čaj ali čokolado: tri stvari, ki niso evropske. Kavo so našli v Afriki, čaj v Aziji, čokolado pa v Ameriki. Kolonializem je omogočil, da so te stvari vključene v to, kar danes velja za evropske navade. Od trenutka, ko je ameriško zlato postalo tako pomembno za akumulacijo kapitala, kot je rekel Marx, v Evropi, smo mi imeli občutek, da moramo to zlato Evropi neprestano zagotavljati, in velik del modernih evropskih družb je osnovan na ameriškem zlato. V Kolumbiji smo proizvajali tudi smaragde, bisere. Zlato, pozneje tobak in še pozneje kava so postali velika gonila naše ekonomije in pravzaprav nikoli nismo proizvajali stvari z mislijo na svojo potrošnjo, temveč tisto, kar bodo od nas kupili na drugi strani sveta.

V obdobju, ko je Kolumbija živela od prodaje kave svetu, sama ni bila velika porabnica kave, še zmerna ne. In tako obstaja tudi rastlina koka, ki jo gojijo samo v tem delu sveta in je postala osnovna surovina za mamilo, ki ga človeštvo danes masovno uporablja iz kulturnih razlogov, ki bi jih veljalo raziskati. Skoraj nemogoče je bilo, da se država, kot je naša, ne bi specializirala za proizvodnjo te surovine, če jo je bil cel svet pripravljen uporabljati, mi pa smo edini, ki jo lahko pridelamo. Vendar je ta koka, ki je v zadnjem času tako demonizirana – v Kolumbiji so jo poimenovali celo »la mata que mata« (morilska rastlina, op. a.) – in so jo nekega dne začeli uporabljati za proizvodnjo kokaina, nekoč bila uporabljana zgolj za proizvodnjo kokakole. Zanimivo je, da tako osrednji legalni proizvod industrijske družbe kot njen osrednji nelegalni proizvod izvirata iz iste južnoameriške rastline. Te stvari, ki so tesno povezane s tem, kako smo razumeli svoje ozemlje, svojo naravo in na kakšen način smo upravljali s svojimi viri, so postale izvor ene največjih tragedij naše družbe v zadnjem času. Če bi bila droga legalizirana oz. bi bila obravnavana kot problem javnega zdravja in ne kriminalni problem, bi tudi mi zagotovo znali drugače upravljati s tem naravnim bogastvom, ki ni zgolj morilska rastlina, pač pa tudi rastlina s mnogimi zdravilnimi in terapevtskimi lastnostmi.



Zanimivo je, da je kljub temu Kolumbija večkrat omejena kot druga najbolj srečna država na svetu. Je veselje obrambni mehanizem?

Mislim, da ja. Ne drznem si dvomiti v pristnost te sreče, vem pa, da je pri nas definicija sreče drugačna kakor v drugih državah. V nekaterih državah se je dobro in koristno pritoževati, saj obstaja pričakovanje, da pritoževanje lahko prinese spremembe v svetu. Če se je država razvijala v tegobah in stiskah, na koncu verjame, da je treba biti srečen vsemu navkljub. V tem smislu je veselje zagotovo obrambni mehanizem. Mislim, da je med ljudmi veliko vrst nezadovoljstva, ni pa privilegija, da bi se kljub vsemu lahko to nezadovoljstvo izrazilo. Tega si ne moremo privoščiti. Ljudje so morali znati preživeti stiske. Rainer Maria Rilke je nekeje zapisal: »Kdo je govoril o zmagi? Preživeti je vse!«

Vaša zadnja knjiga esejev *Pa que se acabe la vaina* (Naj bo že enkrat konec) je nekakšna revizija odmevnega eseja »¿Dónde esta la franja amarilla?« (Kje je rumeni trak?), v katerem ste pred 17 leti diagnosticirali kolumbijsko družbo. A v njem ne najdete veliko razlogov za optimizem. Se ni nič spremenilo na bolje?

V Kolumbiji je težko opaziti, da se nekaj spreminja na bolje. Veliko se dogaja hkrati, vse je nekoliko zmedeno in predvsem kompleksno. So stvari, ki so pozitivne, vendar to ne pomeni, da se je kaj izboljšalo. Kolumbija je, denimo, danes bolj vključena v svet, kot je bila pred 30 leti. Zaradi več medsebojne komunikacije, ki jo je prinesla globalizacija, je postalo jasno, da so nekatere slabosti, ki so se zdele zgolj kolumbijske, del težav sodobne družbe. Velike teme, o katerih se danes govori v Kolumbiji, so iste velike teme, o katerih se razpravlja v svetu. Globalno segrevanje, uničevanje narave, droge, orožje, terorizem, revščina, razvojni model. Prej smo Kolumbijci mislili, da so to lokalne teme, in navajeni smo bili misliti, da pripadamo drugemu zgodovinskemu trenutku. Diskurz napredka, razvoja in tretjega sveta so bili tu zelo močno zakoreninjeni in prepričani smo bili, da so družbe, ki so pred nami in so mnogo boljše. To je vse težje verjeti, vse bolj je očitno, da so težave sveta težave nas vseh.

Je torej vaša kritika kolumbijske družbe pravzaprav kritika moderne družbe v širšem smislu?

Kar nekaj je specifično kolumbijskih značilnosti, proti katerim je usmerjena moja kritika, predvsem ko gre za tip političnega vodstva, kot ga imamo. To se pretvarja, da je liberalno, čeprav nikoli ni bilo, pretvarja se, da je demokratično, a ni nikoli zares spoštovalo demokracije, v modernost verjame zgolj v formalnem in dekorativnem smislu, ne vlaga



FOTO DOKUMENTACIJA BELA

pa nobenih resničnih naporov v to, da bi odprlo pot modernosti v filozofskem, političnem smislu ali v smislu resnične pravičnosti. To je težava nacionalne razsežnosti, ki zahteva spremembo v ljudeh, ki bi lahko ustavili prevlado sebičnih ter v razmišljanju in interesih nazadnjaških elit. To pa je seveda del mednarodnega konteksta, saj je prav od takšnih lokalnih elit svetovni kapitalizem največ pridobil.

V Kolumbiji odmevajo kolumne, v katerih ste izražali naklonjeno mnenje o Hugu Chavezu in podporo kubanski revoluciji. Gre za provokativno dejanje ali izraz doslednosti načel?

Če primerjam Kubo s Kolumbijo, imajo ljudje na Kubi celo v največji ekonomski negotovosti večje zagotovilo za državljansko dostojanstvo kot velika večina Kolumbijcev. Kje se torej bolj kršijo človekove pravice je vprašanje, na katero naj si vsak odgovori sam. V državi z visoko kriminaliteto ali na Kubi, kjer kriminala ni, v državi, kjer morajo ljudje toliko žrtvovati za doseg minimalne izobrazbe kot v Kolumbiji, ali v državi, v kateri so vložili vse napore, da bi izobrazbo zagotovili vsem. Niti Kuba niti Venezuela nista idealni državi, obe imata mnoge omejitve in si zaslužita številne kritike. Skoraj vedno pa nekatere sistematične kritike v velikih komunikacijskih medijih poganjajo politične strategije, ne pa resnična občutljivost ali skrb za sočloveka, v kar se po navadi maskirajo. Na celini, kot je naša, je najprej treba biti prepričan, da so stvari, ki se jih zagovarja, pravične, preden se izreka radikalne in absolutne sodbe.

V vaši trilogiji o prvih evropskih odpravah v porečje Amazonke v 16. stoletju prevladuje mnenje, da konkvista ni zaključeno dejanje, ki bi pripadalo zgodovini, temveč se ponavlja. Zakaj? Smo tako slabi učenci zgodovine?

Vedno smo bili slabi učenci zgodovine. Nekdo je zapisal, da je največja lekcija zgodovine to, da se človeštvo iz zgodovine nič ne nauči. Kar se je zgodilo med osvajanjem Amerike, je bil zelo nazoren izraz tistega, kar človeštvo že od nekdaj doživlja. Ko je Bren vdrl v Delfe in razdejal mesto, je bil to trk dveh kultur in civilizacij, prav tako ko so Mavri zavzeli Španijo ali katoličani Granado. Križarske vojne so že bile napoved tega, kar se je nato zgodilo s konkvisto v Ameriki. Vse, kar ni bilo katoliško, apostolsko in rimsko, je moralo biti podjarmljeno z mečem.

In ne nazadnje, naša družba, ki je danes tako tolerantna in liberalna in navidezno tako spoštljiva do drugih tradicij, je osnovana na strogi avtoritarnosti. Celotna krščanska civilizacija si poti ni utirala s pridigami Frančiška Asiškega,

temveč prej na natezalnicah svete inkvizicije, križarskih sabljah in grmadah cerkvenih sodišč. Ko te resnice enkrat zmagajo, ko se jih z ognjem in mečem vsili svetu, začnejo biti prizanesljive, spoštljive in svojo resnico o svetu prenašajo na bolj subtilen način. A nesoglasje živi naprej.

Vedno so ljudje, ki so prepričani, da zgodovina nima nobene vrednosti, da jo je treba izbrisati in začeti z ničle. Verjeti moramo Borgesu, ki pravi: »Dejstvo, da so se v preteklosti že tolikokrat pojavili ljudje, ki so želeli zgodovino uničiti, kaže zgolj na to, da je zgodovina neuničljiva.«

Bili ste dober prijatelj lani preminulega nobelovca Garcíe Márqueza.

Res je. Gabove knjige sem bral od najstniških let naprej in nanj sem vedno gledal kot na nekoga, ki že pripada veliki, klasični književnosti, ne pa na živo osebo. Kot najstnik nikoli nisem pomislil, da bi ga lahko nekoč srečal. Priložnost spoznati ga in imeti privilegij biti njegov prijatelj je bila zato nekaj, na kar še vedno gledam s presenečenjem in hvaležnostjo. Nekoč mi je poslal sporočilo, da je prebral mojo pesniško zbirko in mu je bila všeč. To je bilo preden sva se spoznala. Tistega večera, ko sva se prvič videla v hiši skupne prijateljice v Bogoti, je, ko naju je nekdo predstavil, Gabo dovtipno rekel: Njegov najboljši bralec sem. Bil sem zelo počaščen. Tistega večera sva govorila o književnosti, bilo pa je pozneje, na srečanju v Havani okrog leta 1996, ko sva odkrila, da imava nekaj skupnih strasti. Ena od njih je bilo deklamiranje pesmi na zabavah, in to je med nama prešlo v navado: srečevala sva se in se spominjala pesmi, ki so nama bile všeč, ali pa sva imela pesniške izzive, v katerih je eden moral uganiti pesem, ki jo je drugi pripovedoval.

Imel sem priložnost spoznati, da je ob robu javnega življenja v zavetju svojega doma živel zelo mirno življenje, bil je dobrovoljen in ljubezniv. Skušal se je zaščititi pred pretirano pozornostjo, ki je je bil deležen na ulici. Vedno je zelo varoval svojo intimnost, mislim, da predvsem zato, ker je razumel, da je slava hudo breme, ki ne pusti živeti, ki sicer morda nekoliko polaska nečimrnosti, a za visoko ceno. Rekel mi je, da je zelo rad hodil v mesta, kot je na primer Los Angeles, kjer živi njegov sin Rodrigo, ki je režiser, saj ga tam ni nihče prepoznal na ulici. Toliko ljudi je bilo na ulicah, on pa je bil povsem anonimen in užival je v tej anonimnosti: izgubiti se v množici, kar je za mnoge nočna mora, je bila zanj sreča. Če ga je kdo prepoznal, ga je prepoznal kot Rodrigovega očeta (smeh). To ga je zelo zabavalo. Da, imela sva nekaj zabavnih let, pogovorov, in imel sem celo to čast, da mi je zaupal podrobnosti svojih knjižnih projektov.

Vam je kot prvemu v branje zaupal svoje spomine *Živim, da pripovedujem*?

Tako je. Ko je spomine še pisal, mi je nekega dne rekel, da želi, da bi jih jaz prvi prebral. Za to sem mu bil izjemno hvaležen, a potem tega ni več omenjal in prepričan sem bil, da je šlo zgolj za vljudnost. Čez kakšno leto in pol pa me je poklical iz Mehike in rekel: »Končal sem. Kdaj boš prišel prebrat mojo knjigo?« Šel sem torej v Ciudad de México, spominjam se, da sem se za en teden zaprl v hotel in zelo počasi bral ter si beležil vse, kar me je zanimalo. Ne ker bi mislil, da Gabo pričakuje kakšne opazke ali popravke, temveč zato, ker se mi je to zdel del prijateljske zvestobe. Povedal sem mu, da so moji komentarji res zgolj malenkosti in rekel je, da ga te malenkosti najbolj zanimajo. Potem sem opazil, da je nekaj teh drobnih opazk upošteval v zadnji redakciji knjige. Pozneje sem ugotovil, da mi svojih spominov ni dal v branje zato, ker bi iskal pisateljsko sodelovanje – bil je vendarle Garcíe Márquez – temveč je šlo za nekaj bolj prisrčnega: mislim, da je želel z menoj deliti pripoved o tem, kako je postal pisatelj v tako težavnem okolju, kot je Kolumbija. V nasprotju z drugimi, celo nam bližnjimi državami, kot sta Mehika ali Argentina, kjer je bil pisateljski poklic vedno družbeno spoštovan, se je v Kolumbiji vedno spoštovalo knjige, ne pa pisateljskega poklica. Reči tukaj, da je nekdo pisatelj ali pesnik, je bilo reči, da je čudak, če ne kar postopač ali klatež. Utrjeti si pot kot pisatelj v Kolumbiji je bila zanj velika tegoba, a tudi veliko zmagoslavje, in bil sem mu izjemno hvaležen, da je z menoj kot prvim delil izkušnjo tega boja.

Mnogo kolumbijskih umetnikov živi in deluje zunaj Kolumbije. Razlogi za to najbrž niso politični, gre bolj za pomanjkanje razumevanja za umetniško udejstvovanje?

Da, gre za iskanje bolj naklonjenega prostora za ustvarjanje. A nekaj se vedno dogaja s kolumbijskimi pisatelji v izseljenstvu: četudi grejo, še vedno živijo v Kolumbiji in pišejo zgolj in samo o njej. Fernando Vallejo, Garcíe Márquez, Álvaro Mutis vsi pišejo ali so pisali izključno o Kolumbiji. To odhajanje je torej zgolj fizično, mentalno in čustveno pa ostajajo v dialogu z domovino. Kar je razumljivo, saj je Kolumbija država, kjer še mnogo stvari nima svoje definicije, za vse nas je še vedno uganka.

Kako so se torej Kolumbiji odzvali na to, da je Márquezov arhiv odkupila Univerza v Teksasu?

Nekateri so poskušali ustvariti manjši novinarski škandal, a gre za stvar, ki je ni težko razumeti. Obstajajo univerze in intelektualna središča, kjer so strokovnjaki za hrambo in zaščito rokopisov in imajo vse tehnične pogoje za to. Univerza v Teksasu je znana po tem, da želi zbrati neke vrste prerez

PISATELJ, KOT JE GARCÍA MÁRQUEZ, JE TAKO ZELO UNIVERZALEN, EDEN VELIKIH SODOBNIH GLASOV CELOTNEGA SVETA, DA NE BI NIHČE SMEL IMETI TEŽAV S TEM, DA JE NJEGOV SPOMIN SHRANJEN V ZDRUŽENIH DRŽAVAH ALI KJERKOLI DRUGJE.

različnih zbirk in arhivov, in sam mislim, da je to dobro. Pisatelj, kot je Garcíe Márquez, je tako zelo univerzalen, eden velikih sodobnih glasov celotnega sveta, da ne bi nihče smel imeti težav s tem, da je njegov spomin shranjen v Združenih državah ali kjerkoli drugje.

Rekli ste, da je Márquez v svetu spremenil idejo Latinske Amerike in postavil Kolumbijo na duhovni zemljevid sveta. Imajo danes pisatelji še moč za ustvarjanje teh identitet?

Nisem prepričan. Pretirana pripadnost določenemu kraju in določeni tradiciji v svetu vse bolj izginja. V književnosti je to lahko videti. Nekoč je v vsaki državi obstajala tradicija nacionalne književnosti in vsakega so definirali vplivi znotraj te tradicije. Danes si je težko predstavljati, da bi nekega pisatelja navdihovali zgolj pisatelji iz njegove države ali celo jezika. Vsak je dedič celotne svetovne kulturne zapuščine in če sem že omenil Borgesa: on je bolj kot kdorkoli pokazal, da ne pripada eni sami tradiciji. Zanimalo ga je vse od kabale in islama do anglosaške in argentinske poezije gavčev. Od nekega trenutka pri avtorjih ne obstaja več narodna pripadnost, začelo pa se je nekaj, kar se še danes razvija, in sicer mešanje, dialog z drugimi tradicijami.

Ko je Márquez umrl, ste (si) zastavili vprašanje: Kdo se bo zdaj spominjal za nas?

Najbrž je to lahko vsak latinskoameriški pisatelj ali celo vsak pisatelj, saj so bili Gabo in njegovi sodobniki prvi latinskoameriški pisatelji, katerih vpliv je svetoven. Zato bo zagotovo imel dediče vsepovsod. Glavno vprašanje, ki si ga moramo danes vsi zastaviti, še zlasti vsi, ki poskušamo ustvarjati književnost, je: Dediči katerega spomina smo in kaj je tisto, kar bomo poskušali ovekovečiti za prihodnost? ■

● ● ● KNJIGA

Svetovljanstvo z domoljubno poanto

FRANCE BUČAR: **Prelom, do katerega ni prišlo.** Cankarjeva založba (zbirka Čas misli), Ljubljana 2015, 239 str., 24,94 €

Že naslov najnovejše knjige prof. dr. Franceta Bučarja, enega najiminennejših slovenskih mislecev, pravnika, (so)očeta naše samostojne države in ustave, prvega predsednika večstrankarske skupščine in strokovnjaka za sistemsko teorijo in javno upravo, nas miselno provocira, da bi ga razlagali svojeglavo.

Prelom lahko pomeni nekaj slabega, recimo prelom lobanje, ki se težko zaraste (torej je dobro, da se to ne zgodi), možen je prelom s preteklostjo, lahko gre za kraj ali prostor, kjer eno hipoma preide v drugo, pripeti se prelomni čas, ko določena doba preneha obstajati in se začne nova. Knjižno poimenovanje začini domiselna naslovnica modrostno plavega ozadja z vijoličastim odtenkom, na katerem je pravokotni koordinatni sistem s pomenljivo rdečo absciso in ordinato, ki zaradi debeline spominjata na prostozidarsko pravokotno ravnilo, in belim črtnim grafikonom v triglavski silhueti, ki nemara ponazarja padec gospodarske, etične, politične in državotvorne uspešnosti oziroma hudo znižan utrip in srčni zastoj naroda. Povrh je sredi belega romba v levem spodnjem kotu podpisan Ivan Cankar, kar je resda logotip istoimenske založbe, a (ne)hote namiguje na marsikatero njegovo bridko izjavo, na primer tisto, ki jo je pred kratkim citiral Ivo Svetina, da smo Slovenci žal otroci tiste drhali, »ki je ostala na Slovenskem, ko so protestante pobili, jih izgnali ali pa so se sami podali v mrzli Pont«.

Pričujoče Bučarjevo humanistično razmišljanje nima klasičnega uvoda ali zaključka niti pojasnjevalne spremne besede, temveč nas takoj potisne *in medias res* ali kot je v svojem pogumnem slogu napisal že pred petintridesetimi leti v monografiji o upravljanju: »Spočetja in rojstva otroka ne moremo v stvarnem svetu razlagati s pravljičami o štokljah.«

Prvo poglavje ali esej od skupno enaintridesetih začne s tezo, da je naša usoda odvisna od zadovoljive rešitve dveh temeljnih problemov: od zagotovitve potrebnih sredstev za fizični obstoj in prihodnji razvoj ter ustrezne rešitve sobivanja. Tržnokapitalistični sistem naj bi se izčrpal in še nima boljšega naslednika, hkrati pa poskušamo kompleksne družbene probleme reševati »brez ustrezne moči, ki se je kar razblinila v nič«. V Sloveniji je bil ob osamosvojitvi in oblikovanju lastne države najprimernejši čas, da bi preverili vzorce upravljanja družbe, vendar smo ostali v »stanju nedonošenosti, naša osamosvojitve pa je bila kot neke vrste prezgodnji porod«. Profesor Bučar utemeljeno trdi, da je bistvo naše krize etični zlom; številni problemi koreninijo globoko v preteklosti še pred prevlado komunizma, s katerim nikoli nismo zares obračunali (ne nazadnje nikdar nismo preživeli strnjene obdobja treh generacij, ki je menda potrebno za ponotranjenje novih vrednot). Zadušili smo se v lastni duhovni praznini, ki je ni bilo mogoče zapolniti z neoliberalnimi publicami, kot sta denimo nesmiselnost nacionalnega interesa in zastarelost patriotizma, spisek pa je predlog za naštevanje, »saj tudi neumnosti ne moremo postaviti jasne meje«. Državnost smo dosegli le pravnoorganizacijsko, toda nismo se duhovno osvobodili, kar se kaže tudi v trajni in načrtni indoktrinaciji mladine z odporom proti domoljubju kot »zastareli miselni navlak«. Vse več je indiferentnih ljudi, ki so zadovoljni z miselnostjo hlapcev, toda svet »se vendar spreminja in kliče po novih rešitvah«, kdor se ne bo znal prilagoditi, bo izginil. Morda bi lahko metaforično dejali, da nam človečanska ura bije dvanajst pred dvanajsto, ko je skrajni čas, da ukrepamo in se odločimo, ali nas čaka svetlo popoldne ali mračna polnoč.

Profesor Bučar piše o strahu in razumu, varnosti, strpnosti, preživetju v novih razmerah sodobnega kapitalizma, delu in tehnološkem razvoju, potrošništvu kot socialnopsihološkem problemu, novodobnem položaju sindikatov, politični odvisnosti, pravosodju kot dejavniku družbene integracije, novemu družbenem položaju in vrednotenju posameznika, krizi parlamentarizma in (ne)svobodi poslancev, politiki kot etičnem izzivu, absolutizmu in končnem cilju neoliberalizma, podražavljanju kot uvodu v totalitarizem, paradoksu socialne države, zaupanju med vlado in državljanji, razvrednotenju ustvarjalnega dela in vrednotah kot dejavniku družbene povezanosti.

Zagotovitev fizične in pravne varnosti je najpomembnejša vloga države, sledi zaposlenost. Če politična oblast zmora za daljše obdobje zagotovitve mir, že vnaprej velja za uspešno, ustvarjanje malodušja izrednega stanja pa ostaja stalna grožnja za manipulacijo družbe. Ljudje smo vedno bolj soodvisni in vezani drug na drugega, pri čemer se spopadata enakost in drugačnost; ideal naj bi bila »združenost v različnosti«, simbioza patriotizma in kozmopolitizma, kar je geslo nesojene evropske ustave. Občutek pripadnosti ožji skupnosti se krepi s povečevanjem odvisnosti ohranitvene sposobnosti individuuma od

sotovarišev. Žal kapitalistični *libido dominandi* podpihuje nenakost, ki izgublja svojo funkcionalnost, štejejo le oblast, last in slast, tekma je v celoti usmerjena v »imeti« namesto »biti«. Z vsakim novim nezaustavljivim napredkom tehnološke znanosti se zmanjšuje potreba po zaposlitvi delovne sile, katere presežek razrešujemo tako, da vzbujamo hlepenje po novih proizvodih in storitvah in prodiramo na nova tržišča. Kot opozarja Michael Sandel, trgi brišejo moralne meje, denar je v podobi multinacionalnih korporacij vse bolj svetá vladar, igramo se ruskoro ruleto ničelne vsote, izmišljanje novih potreb in pretirano zadovoljevanje obstoječih pogosto vodi do telesnih in duševnih okvar. Ideologija potrošništva dokazuje, da je osebni uspeh še najmanj odvisen od delavnosti in marljivosti, marveč od številnih drugih dejavnikov, pomembnejše se je zvižajčno znajti kot pošteno delati.

Strinjam se z dr. Bučarjem, da je rešitev mogoča le ob drugačni družbeni ureditvi zunaj sedanjega kapitalizma, vendar odgovora, »kakšna naj bi bila, ne vemo«, razen tega, da to zagotovo ni realsocializem. Predpogoj za nekaj novega je relativno zdravo obstoječe stanje; Slovenija bo resnično evropska država šele takrat, »ko bo s svojimi strokovnjaki sodelovala kjerkoli v Evropi«. Živeti po evropsko mora postati bistvena sestavina lastne gospodarske politike, sicer »za nas v Evropi ni prostora«.

Šibijo se avtoritete, človek je vse bolj emancipiran, toda nezadostno skromen, da ga dodatna spoznanja ne bi pokvarila. Njegov gon po podrejanju in gospodovanju je tako močan, da vodi celo do nerazumnega samouničenja. Pretrgano je zaupanje med državo in državljanom, vladajo nam različne



France Bučar

mafije, preveč je politikantstva in političnega plenjenja, na podlagi porodne zakonodaje se ustvarja »vzdušje potapljačev se ladje: reši se, kdor se more«. Zato Bučar vztraja, da se mora »dosledno in brez najmanjšega popuščanja uveljavljati pravni red ob vsaki priložnosti in v vseh okoliščinah«, kajti popolno spoštovanje vladavine prava »ni znak pravne zadržitosti, temveč pravne kulture«. Pravosodje potrebuje osebnosti namesto tehnokratov, pravnih tehnikov ali celo »pravnih invalidov«. Parlament je v krizi tudi zaradi mogočnosti političnih strank, ki krnijo svobodo poslancev. Družba se lahko ozdravi (j) etičnega razvoja, če verjame v »arhaične« vrednote, v svetovni etos, v absolutno dobro in zlo, brez relativizacije, kvečjemu s previdnim prilaganjem novim potrebam.

Med ljudstvo in politike se vse bolj vrivajo politične stranke, lobisti (kapital) in odvisni mediji. Ker je tudi profesor Bučar večkrat opozoril na pasti strankokracije *alias* partitokracije, bi bilo nadvse dobrodošlo, da bi v naslednji knjigi tem požrešnim »posrednikom« namenil vso pozornost in nam predstavil ideje o alternativnem upravljanju države. Neodvisni državljanji lahko že po veljavni zakonodaji zberejo predpisano število podpisov in kandidirajo na lokalnih, nacionalnih, evropskih ali predsedniški volitvah, vendar takoj trčijo ob (protiustavno!) oviro, da morajo biti podpisi overjeni pri upravnem organu, namesto da bi država (če se ima za pravno) dokazovala morebitno ponarejenost. Tudi to je brzokone razlog, da se domala sleherna uspešnejša civilna iniciativa prej ali slej preoblikuje v politično stranko, ki z rojstvom zaživi samostojno življenje, sklene koalicijske zaveze z drugimi tovrstnimi tvorbami in po potrebi odstrani moteče in preveč samosvoje roditelje. Partijska izkaznica še nikoli ni bila tako aktualna.

Prav tako bi dr. Bučar kot dolgoletni pedagog lahko nadgradil izročilo legendarnega Franca Pedičiča, da mora biti sodobna *paidea* vzgoja v najširšem pomenu besede, od zibelke do odhoda v onstranstvo, najprej pa funkcija človeka z namenom učlovečevanja, da je zatem lahko funkcija družine, družbe, države, ideologije, gospodarstva in politike. »To, kako se danes obnaša univerza,« se je Bučar gromko odzval na nekatere mastne profesorske honorarje, »je škandal nad škandali, to je čisto navadna barabija!« Drži, kaj pa (ne)krepostne družine, vrtci, osnovne in srednje šole ter vsi delodajalci, ki naj bi skrbeli za vseživljenjsko učenje?

Letos praznujemo petindvajsetletnico prvih večstrankarskih volitev; mar bomo čez četrto stoletje le še onemoglo jadikovali? **MARKO PAVLIHA**

● ● ● KINO

Prekvašena klasika

Gemma Bovery. Režija Anne Fontaine. Francija, 2014, 99 min. Ljubljana, Maribor, Celje, Koper, Kranj, Novo mesto, Kinodvor, Kolosej, Planet Tuš in mestni kinematografi po Sloveniji

Gledano malo čez palec bi lahko rekli, da si je francoska režiserka Anne Fontaine zgradila mednarodno kariero s filmi, ki jih nosijo močni ženski liki, kot so na primer modna samorastnica in profeministka Coco Chanel iz filma *Coco Avant Chanel* (2008) ali pa prijateljci Roz in Lil, ki se v kontroverzni drami *Občudovani* (Adore, 2013) zapleteta v razmerje s sinovoma druge. Tokrat je Anne Fontaine v središče svoje dramomedije posadila stasito, nonšalantno Gemma Bovery, žensko, ki s svojo senzualno pojavo v trenutku spravi moške v trans – sodobno verzijo z dolgočasene, frustrirane, v nenavdihujoč zakon ujete prešušnice Emme Bovary.

Pri Gemmi Bovery ne gre toliko za posodobitev enega literarnih mejnikov 19. stoletja, ampak bolj za sodobno reinterpretacijo zgodbe v nekem drugem registru, na neki drugi frekvenci. Če je *Gospa Bovary* resen, trezno spisan in nepotrebne okrasje očiščen realističen roman z blago uspavalnim učinkom, je Gemma Bovery, posneta po grafičnem romanu angleške avtorice Posy Simmonds, njegova precej bolj poskočna, duhovita polsestrica, v kateri se mešata že kar malo karikirana, poudarjeno romantična podoba francoskega podeželskega esprita in nabrita ironija angleškega humorja.

Gospod Joubert je vaški pek z bujno domišljijo in neizživetimi literarnimi ambicijami, ki se reaktivirajo v trenutku, ko se v njegovo soseščino priselijo mlad angleški par s sumljivo domače zvonečima imenoma: nova sovaščana sta Charles in Gemma Bovery in z njunima literarnima skorajsoimenjakoma ju poleg imen povezuje še

● ● ● KONCERT

Posrečena, dragocena simbioza

Sozvočja svetov XIV – Serenade.

Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije, Miran Kolbl, violina. Narodna galerija, Ljubljana, 14. 4. 2015

Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije že vrsto let opazno bogati kulturno ponudbo Ljubljane in predstavlja enega najbolj prepoznavnih slovenskih izvajalških aparatov, ki svoje poslanstvo vidi v poustvarjanju klasične glasbe širokega slogovnega razpona od baroka do sedanjosti, z občasnimi izleti na področje filmske in etno glasbe, predvsem zahvaljujoč gostujočim solistom.

Predzadnji koncert letošnje sezone cikla koncertov in spremljajočih umetnostnozgodovinskih predavanj *Sozvočja svetov*, ki ga organizirajo skupaj z Narodno galerijo, so naslovili *Serenade*. Vse tri skladbe, uvrščene na tokratni spored, imajo namreč lahkoten značaj večerne glasbe, namenjene igrivi sprostitvi ali pa prijetno melanholični kontemplaciji. Na misel takoj pride *Mala nočna glasba* slavnega Salzburžana, ki je tokrat sicer nismo slišali, bi pa tudi pričarala želeno vzdušje.

Mozartovemu *Divertimentu v F-duru, KV 138* je sledil Tartinijev *Koncert za violino v d-molu*, dogodek pa je sklenila Dvořakova *Serenada za godala v E-duru, op. 22*. O slogovni korektnosti izvedb izpod lokov izkušnega ansambla nima smisla izgubljati besed. Je pa treba omeniti, da je bil spored kot celota sestavljen premišljeno, skladno, z občutkom za harmonično sosledje vzdušij, ki jih pričarajo posamezne skladbe. Tako je lahkotni razigranosti in še skoraj rokokojski lahkotnosti Mozartovega mladostniškega dela prijetni kontrast ponudil Tartinijev koncert.



marsikatera podobnost. Kombinacija nenavadnih vzporednic in Gemmine poželjive čutnosti v Joubertu najprej prebudi voajerja in nato še strastnega pripovedovalca, režiserja, ki se ne zmore upreti skušnjavi, da ne bi posegel v življenje svojih sosedov in podlegel tragični zmoti, da je v tej zgodbi on tisti, ki premika figure po šahovnici.

Strezni ga šele tragičen konec, ki je v popolni disonanci z neobremenjeno, humorno noto filma (to je tudi njegova najšibkejša točka), zato pa zelo v duhu Fontainove, ki jo fascinirajo zgodbe, v katerih ima zadnja beseda igra usode. Sicer pa je to zabaven, za oko prijeten *feel-good* film. Joubert nikoli ne uspe pripeljati svojega z Gemmino pojavo spodbodenega libida tja, kjer mu je mesto, a ker smo stalno v njegovi glavi, je vse, kar vidimo, od bujne pokrajine do načina, kako Joubert mesi (masira?) testo za kruh, skozi in skozi prežeto s toplino, obiljem in erotiko. Simpatičen, zabaven film z nekaj intonančnimi težavami, a brez eksistencialne teže klasike, ki ga je navdihnila.

ŠPELA BARLIČ



Orkester je prepoznal izjemno poetičnost in globoki izrazni potencial Tartinijeve mojstrovine ter podal intimno občuteno in zares ganljivo interpretacijo. K izpovednosti je veliko prispeval tudi solist na violini, sicer pa koncertni mojster Orkestra Slovenske filharmonije in prvi violinist Godalnega kvarteta Tartini, Miran Kolbl. Svoj part je podal z galantno lahkotnostjo, tehnično virtuoznostjo in občutkom za oblikovanje detajlov. Orkester je lepo izpostavil večplastnost Dvořakove glasbe – tako kompozicijsko-tehnično kot tudi barvno-dinamično in ne nazadnje občutenjsko-vsebinsko. Temperamentna, pogosto s svežim ljudskim pridihom prevetrena *Serenada* je zaključila dogodek tako skladno, da ga kljub dolgemu aplavzu ni bilo smiselno oskruniti s kakršnim koli dodatkom.

K splošnemu vtisu večera je vsekakor pripomogel tudi sam ambient – steklena vhodna avla Narodne galerije mimoidočemu opazovalcu ob sončnem vremenu kaže njegovo lastno podobo, zvečer pa mu razgalja svojo notranjščino in dogajanje v njej. Tiste, ki smo bili del dogajanja, pa je razvajal tako pogled na sončni zahod nad Tivolijem kot tudi na luči nočne Ljubljane. Izreden občutek povezanosti prostorov, kjer obiskovalec dobi vtis sprehajanja med mestom in naravo, medtem ko ga spremlja oz. bolje rečeno vodi glasba.

Za nami je torej še eden v nizu dogodkov, ki pričajo o posrečeni in enkratno dragoceni simbiozi Slovenske filharmonije z Narodno galerijo ter zvena lesenih glasbil z barvami gozda v ozadju.

TOMAŽ GRŽETA

● ● ● KNJIGA

Izguba demiurške vloge

DUŠAN ŠAROTAR: **Panorama (pripoved o poteku dogodkov).**

Spremna beseda Tomo Virk. Beletrina, Ljubljana 2014, 216 str., 24 €

Novi roman Dušana Šarotarja *Panorama* kompozicijsko temelji na slutljivosti, vzporedni časovnosti, predvsem pa gre za tavajočo bit, ki jo pooseblja pisatelj in z njim pričevalci, ki jih srečuje na poti. Šarotar ni conradovski prodiralec, temveč v drugih pokrajinah išče mir za lastno ustvarjanje. Pripovedovalčeva nostalgija po prečenju razdalje med krajem, ki ga je zapustil, in krajem, v katerem se je znašel, se preliva v dolge, zavite stavke, v opažanje detajlov, medtem ko se melanholija pričevalcev izriše skozi njihove izpovedi. Pripovedovalčev albanski vodič, šofer in spremljevalec Gjini, Gjinijeva varovanka, Američanka Jane, emigrantska profesorica književnosti iz bivše Jugoslavije Spomenka, slovenska tolmačka Renata, lektor slovenskega jezika v Belgiji Pavel, naključna judovska poslušalka literarnega večera v Bruslju in še nekaj drugih pričevalcev sestavlja nevidno evropsko imigrantsko mrežo.

Šarotar se iz dnevniško-popotniškega zapisovanja, ki ga dopolnjujejo črno-bele fotografije, uspe izviti ne toliko s pomočjo stlizirane pripovedi, temveč z občutjem celosti; s tem je mišljeno na primer bivanje in izseljevanje irskih duš v drugih časih. Ne glede na to, da je *Panorama* drugačna od ostalih Šarotarjevih del, predvsem od *Biljarda v Dobrayu* in prvenca *Potapljanje na dah* (najbrž pa ne bi bilo pretirano zapisati, da je tudi najbolj eksperimentatorska), ohranja simboliko otoka, duš, transcendence in spomina. Brez spomina v zraku ne bi bilo apokaliptičnega tona, ki ga s seboj nosi albanski vodič Gjini, čeprav se apokaliptično bolj



Dušan Šarotar

nanaša na Šarotarjeve komentarje o tehnoloških napravah, ki jih tudi sam uporablja. Medtem ko izraža spoštovanje do romantičnih krajin starih mojstrov, na svojo Facebook stran nalaga fotografije, posnete na prepotovanih poteh.

Ker Šarotarja zanima avtentičnost notranjega sveta pričevalcev, njihov govor priredi potrebam romaneskne govorice. Vemo, da je pisatelj ves čas prisoten, vendar skrit za govorom svojih izpovedovalcev. Kar se porodi iz napebarkovanosti pričevalcev in nabreklosti njihovih stavkov, je kontrastnost z njihovo degradacijo, ki izhaja iz umanjanja enotnosti prostora in jezika. Šarotar iz različnih pripovednih kotov opazuje stanje duha v današnji razseljeni Evropi in gradi panoramski pogled. Iz vsakega pričevalca, ki ga sreča bodisi na Irskem bodisi v Sarajevu, odbere najbolj bistveno. Enako pomembno kot tisto, kar on išče v njih, je tudi tisto, kar oni iščejo v njem – če ne bi prihajal z vzhoda Srednje Evrope, mu iz njih ne bi uspelo izvleči vsega tistega o brezdomnosti in izginjanju jezikovne pripadnosti.

Šarotar je v *Panorami* izrisal tudi mejo med priseljevanjem zaradi vojne, lakote, in romantičnimi pustolovci, ki potujejo zaradi razbistritve duha. Čeprav podana precej subtilno, je samoironija v *Panorami* nespregljiva. Toda po drugi strani se tudi tisti, ki jih avtorju uspe ujeti v svoj krogotok, ne nahajajo na repu človeške vrste. Slutimo, da bi v smislu robnosti lahko šel še veliko dlje. Šarotarju, ne glede na to, s kako umazanimi prekmurskimi čevlji je zabredel v trebuh Evrope, ne gre za odkrivanje neodkritega. Deloma zaradi tovrstne nemožnosti razkrinkavanja zadnjih temnih predelov Evrope, se v *Panorami* zastavlja tudi vprašanje žanrske opredelitve. Avtor *Panorame* menda ne bere kot romana, temveč kot pesem. Zdi se, da Šarotarjeva zadnja knjiga sodi v kalup tistega, kar je Dragan Velikić imenoval neverjetnost fabuliranja.

Če je v pisanju še kaj možno, je to gledanje v prepad med dvema dogodkoma. V trenutku, ko v knjižarne zahajajo le še samotne ptice, je pisatelju uspelo zajeti razširjeno slast do pripovedovanja; pripovedovalcev je neskončno veliko. Bistveni obrat, na katerega je pokazal Šarotar v *Panorami*, je, da je pisatelj razrešen svoje demiurške vloge. Preostane mu panoramski pogled, s katerim razprostrirajoči se mreži podeli višji smisel. Naj pisatelj še tako hrepeni po odpiranju lepoti in skrivnosti, njegova domišljija ne more preseči resničnosti. Ta je edina, ki zmore pripovedovati zgodbe. Pisatelji, kot so Ismail Kadare, Boris A. Novak, W. G. Sebald in nemški vizualni umetnik Gerhard Richter, čigar monografijo pisatelj kupi v bruseljski epizodi, resda služijo kot predloga besedilu, čeprav je njena edina resnična predloga dokumentarizem.

GABRIELA BABNIK

Samo Amor

Trajna rešitev začasnega problema. Edino zares svobodno dejanje. Zasilni izhod za slabiče. Nemoralno uničenje od Boga danega. O tem, na kakšen način se v družbi pogovarjamo o samomoru, kako ga razumemo, moralno presojujamo in popredalčkamo, bi brez težav našli še veliko drugih razlag, vendar nas te v resnici ne bodo zanimale. Če parafraziramo naslov odličnega filma *Pogovoriti se morava o Kevinu*, v katerem se sprenevedanje in zanikanje iztečeta v tragični pokol, lahko rečemo – pogovoriti se moramo o samomoru. Samomor je ena tistih stvari, ki na najbolj boleč način ponazarjajo, da se težave s tem, ko jih vztrajno zanikamo, nikakor ne rešijo same od sebe.

Pogosto v človeški zgodovini je bil uporabljen kot skrajni način za izražanje političnega nestrinjanja. Najbolj boleč način samoumrtitve, samozažig, pri tibetanskih menihih še naprej ostaja sredstvo protesta proti uradni kitajski politiki. V zadnjih letih je njihovo število skokovito naraslo (138 samozažigov od leta 2009). Znan je primer samozažiga češkega študenta Jana Palacha, v znak protesta proti zadušitvi praške pomladi 1968. Štiri desetletja pozneje, leta 2010, je bil tunizijski ulični prodajalec Mohamed Bouazizi tisti, ki se je iz obupa polil z bencinom in zažgal pred mestno hišo

SAMOMOR JE PRAV LAHKO TEMA MAINSTREAM KULTURNE PRODUKCIJE, A LE, ČE SE DRŽIMO PRAVIL LEPEGA VEDENJA IN SVOJE GLAVNE JUNAKINJE ALI JUNAKA NE UBIJEMO ALI PA VSAJ NE UBIJEMO DOKONČNO. TAKO SAMOMOR OSTAJA VARNO V OSAMI, TAKO KOT DRUGE MARGINALNE TEME, KI NAS NE VZNEMIRJAJO IN NADLEGUJEJO V NAŠEM VSAKDANU. PA SEVEDA NAS; PRAV ZATO KER SO TAKO MOTEČE, JIH JE SPLOH TREBA ODRIVATI NA STRAN, JIH ZANIKATI IN SE SPRENEVEDATI.

ter s tem sprožil arabsko pomlad. To nezamisljivo obliko upora in nepokorščine pa sta si privoščila tudi Stalinova žena, Nadežda Alilujeva, in eden njegovih najbližjih prijateljev, Grigorij Ordžonikidze, oba v znak protesta proti njegovi politiki.

Četudi se tovrsten upor le redko razplamti kot v Bouazizijevem primeru, pa še vedno pretresljivo priča o tem, kaj vse je človek pripravljen žrtvovati za lastna prepričanja. Samomor ni vedno samo oblika upora, temveč je lahko tudi način napada, kot v primeru japonskih samomorilnih pilotov, kamikaz, ob koncu druge svetovne vojne (obstajale so tudi, sicer manj znane, morske različice kamikaze – *shin'yō* samomorilski motorni čolni, *fukuryu* – samomorilski potapljači in *kaiten* – človeški torpedo ter kopenski *nikaku* – vojak bomba). Med finančno krizo so pogostejši tudi »ekonomski samomori«, predvsem v Španiji, kjer so vezani na prisilne izselitve. V Italiji obstaja fenomen »belih vdov«, žena, katerih možje so si zaradi dolgov podjetij vzeli življenje. Strogo gledano ima samomor vedno politično-ekonomsko razsežnost, vprašanje pa je seveda, kako zelo je ta poudarjena in na kakšen način se v posameznem primeru odraža.

Neverjetno kot se sliši, pa vendar, na temo samomora obstaja tudi nekaj odličnih komedij. Takšna sta na primer filma *Wristcutters: A Love Story* (2006) in *Archie's Final Project* (2009), v knjižni obliki pa npr. klasika Arta Paasilinne *Očarljivi skupinski samomor* in *Trgovinica za samomore* Jeana Teuleja. Brez dvoma bi jih lahko našli še veliko več, najbrž pa ni naključje, da sta slednja prav Finec in Francoz, predstavnika narodov, ki (tako kot Slovenci, čeprav neprimerno manj) trpita za visoko samomorilnostjo. Filma sta vredna ogleda, knjigi branja, hkrati pa se ob njihovem skupnem presojanju pokaže neka slepa pega. Natanko tisti tabu, ki naj bi ga žanr komedije razgalil in razbil, se v vseh štirih primerih spretno izmuzne in vztraja naprej. Četudi vsebujejo figure in momente »resničnih« samomorilcev in dejanskih samomorov, ti nikjer niso v prvem planu. V njem so namreč liki, ki se naposled izkažejo za simpatične in spodletele samomorilce, za ljudi, ki so se sicer zares nameravali ubiti, vendar jim to po spletu srečnih naključij in spoznanj na srečo ne uspe, celo več – tako kot prej v življenju, zdaj v samomoru ne vidijo več smisla. Nepopoljšljivi samomorilci pa znotraj vseh štirih zgodb vseeno ostajajo na margini in tako še naprej tabuizirani. Dvoumno sporočilo takšnih zgodb gre nekako takole: prav nič ni narobe s samomorom in tudi samomorilci so lahko povsem simpatični ljudje, če se le ne ubijejo, seveda. Sicer pa, saj veste tistega o samomorilcih – več jih je, manj jih je.



ANEJ KORSIKA

Samomor je tako prav lahko tema *mainstream* kulturne produkcije, a le, če se držimo pravil lepega vedenja in svoje glavne junakinje ali junaka ne ubijemo ali pa vsaj ne ubijemo dokončno. Tako samomor ostaja varno v osami, tako kot druge marginalne teme, ki nas ne vznemirjajo in nadlegujejo v našem vsakdanu. Pa seveda nas; prav zato, ker so tako moteče, jih je sploh treba odrivati na stran, jih zanikati in se sprenevedati. Ne spomnim se, da bi kdajkoli katerikoli politik govoril o tej problematiki, kaj šele, da bi jo obravnaval tako, kot si zasluži, torej kot prvorazredno politično temo. Ta pač ne prinaša veliko političnih točk in je nasploh nevhvaležna za odpiranje. Kot družba pa s tem ljudem v najhujši stiski dajemo vedeti, da niso naš problem, da so za svoje težave in njihovo reševanje odgovorni. To pa je najhujši in najslabši možen signal, ki ga lahko takšnemu človeku damo. Njegove najgloblje strahove, bojzani in tesnobe na ta način močno okrepimo in pot v samouničenje še pospešimo.

Danes tako pogosto demoniziran in napačno razumljen islam pozna koncept džihada, t. i. svete vojne, manj znano pa je, da obstajata (vsaj) dve vrsti, mali in veliki džihad. V nasprotju s splošno predstavo je to, na kar se sklicujejo islamisti, mali džihad, pa še tu gre v resnici za zlorabo pojma. Tega, kar počne Islamska država, pač v nobenem smislu ni mogoče povezovati z islamom. V vsakem primeru pa je z vidika islama bistveno bolj pomemben koncept velikega džihada, tj. notranjega boja, boja s samim seboj. Takšen boj predpostavlja spoznanje svojih najglobljih strahov, soočanje z njimi in naposled tudi premaganje teh strahov. Psihoanaliza v grobem pomeni natanko to, podoživljanje, soočanje in odpravo svojih najglobljih travm.

Za zadnji zavoj pa islamu in psihoanalizi dodajmo še zobozdravniško ambulanto, da bomo še natančneje orisali, zakaj je soočanje s strahovi in travmami strašljivo in travmatsko samo na sebi. Ljudje smo seveda različni in brez dvoma so med nami tudi takšni, ki naravnost uživajo ob obisku zobozdravnika, upam pa si trditi, da nas večina ne deli tega navdušenja. Ampak, kaj sta v resnici tista tesnoba in nemir, ki nas prevevata v čakalnici? Nas je res tako zelo strah bolečine in vseh mogočih posegov, ki jim bomo podvrženi? Morda, v vsakem primeru pa se na koncu izkaže, da vse skupaj le ni bilo tako hudo, kot smo si zamišljali. Ne, tisto kar je pri vsem skupaj najbolj strašljivo, je prav strah pred neznanim, tako kot takrat, ko sedimo pred profesorjevim kabinetom, enostavno ne moremo vedeti, kaj točno nas notri čaka. Tisto, kar nam naganja strah v kosti, je neznanost samo.

Soočanje s strahom pred neznanim, še posebej pred neznanim v samem sebi, pa je brez dvoma velik boj in zelo hlabro početje, v izoginjev kateremu je človek sposoben izumiti tisoč in en način. S tem pa se vrnemo k naši naslovni temi: če kaj, potem je samomor tisto, v čemur se strahovi pred neznanim izredno močno zgostijo in prepletejo. Samo dejanje in smrt sta pri tem nemara še najbolj »sprejemljiva«, saj ju kot družba tako vztrajno toleriramo/ignoriramo. Zares strašljivo in nezamisljivo je tisto neznanost, kar človeka sploh privede do takšnega dejanja. Tu pa se izkaže, zakaj je samomor nekaj, kar je treba odrivati na stran in zanikati. V resnici nas prestraši nekaj v nas samih, strah nas je, da bi se še sami »nalezli« kakšne izmed grozljivih duševnih bolezni, ki bi tudi nas pahnilo v to samopogubo. Zato se je od takšnega človeka bolje distancirati in imeti z njim čim manj opravka, tako nam vsaj med vrsticami svetuje družba in naš odnos do samomora. Vsekakor pa kaj veliko več kot ga ali jo poslati k psihiatru oziroma hospitalizirati tako ali tako ne moremo storiti, kajne? Seveda je strokovna pomoč pomembna in neizogibna, vendar je zaradi narave bolezni še bistveno bolj pomembna prva pomoč. Mimogrede, tragično je, da se depresijo namesto kot resno in vse bolj razširjeno civilizacijsko bolezen še vedno prepogosto omalovažuje in odpravlja kot stvar slabe volje, pri kateri pomaga malce športa in smeha. Vsakomur, ki opravlja vozniški izpit, jasno povedo, da prva pomoč velikokrat pomeni razliko med življenjem in smrtjo. Četudi nismo profesionalci, je vedno bolje storiti nekaj kot nič. Žrtvi prometne nesreče, ki nezavestna leži pred nami, pač ne bomo šli razlagati, naj skoči na urgenco in si uredi strokovno pomoč. Pomagal ji bomo. Na podoben način bi se morali biti sposobni odzivati tudi takrat, ko pri bližnjem zaznamo znake samouničevanja. Te lahko vidimo tako skozi posameznikovo obnašanje in način življenja kot skozi njegovo mišljenje.

Prva pomoč za samomorilca pa je pogovor. Ne pogovor, s katerim bomo človeka prepričevali, da je vse lepo in prav in da za vsakim dežjem posije sonce, temveč pogovor, v katerem bomo sogovorničino oziroma sogovorčevo stisko pripoznali kot resnično in kot posledico resničnih življenjskih travm. Takšen pogovor od nas terja ne le da poslušamo in prisluhnemo, ampak predvsem da slišimo in razumemo. To pa je mogoče doseči samo takrat, ko nas ni strah, da se bodo stiske, o katerih poslušamo, razrasle in eksplodirale v nas samih, samo takrat, ko jih ne dojemamo kot nalezljivih in življenjsko ogrožajočih. Tako malo je potrebnega, da človeku ponudimo tisto prvo rešilno bilko na poti okrevanja in tako neskončno veliko, če tega nismo zmožni videti in ne znamo dati. Videti in znati pa se lahko naučimo le skupaj. ■