



MIKI MUSTER

## Oče junakov za vse generacije



PREŠERNOVI NAGRAJENCI

Pia Zemljič,  
Rosana Hribar,  
Gregor Luštek

DR. GREGOR TOMC,  
INTERVJU

Naša kulturna  
politika  
je iz 19. stoletja

STRAH JE ODVEČ

Domača glasbena  
scena je – vitalna

NESTANOVITNOST  
KOT ZAŠČITNI ZNAK

»Konstruktivne«  
težave gledališča Glej

TIHO ROMANJE  
NA JUŽNI OTOK

Kajetan Kovič,  
Labrador  
in nove pesmi

# De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



## V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **David Rockefeller** Trilateral, skupina Bilderberg in skrivnosti stoletnega patriarha
- ☞ **Charlie Hebdo** Politična nekorektnost brez meja
- ☞ **Auschwitz** 70 let po osvoboditvi
- ☞ **Hrvaška** Novi mulci na politični sceni
- ☞ **Pegida** Nemška vstaja proti islamu

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](http://www.trgovina.delo.si).

DELO  
DE  
FACTO



## 4-5 DOM IN SVET

## DEJANJE

## 6 PRVI JUNAK SLOVENSKEGA STRIPA

Miki Muster, klasik slovenskega stripa in mojster animiranega filma, po besedah **Damirja Globočnika** velja za enega najbolj priljubljenih domačih likovnih ustvarjalcev. Prešernova nagrada je zato tudi svojevrstno priznanje tej zvrsti likovne umetnosti.

## 8 OPERACIJE NA ODPRTEM SRCU

Kot je **Patriciji Maličev** zaupala nagrajenka Prešernovega sklada Pia Zemljič, je njeno ustvarjanje še kako odvisno od tega, s kom dela, torej predvsem od režiserja in ekipe. In tudi, da je v tem, kar počne, dobra le toliko, kolikor so dobri njeni soigralci.

## 9 NAPETOST, ŽIVA DO BOLEČIN

Rosana Hribar in Gregor Luštek, nagrajenca Prešernovega sklada, se po mnenju **Mojce Kumerdej** se plesno in koreografsko ne izprašujeta o plesu kot možni izbiri. Zanju je ples imperativ in medij za izmero razdalj in bližin.

## 11 BESEDA

DRAGO BAJT – KARIZMA MOKRE CUNJE

## 12 DIALOGI

Stališča dr. Gregorja Tomca do aktualne kulturne politike so, kot je zaupal **Andreju Jakliču**, radikalna. Prav takšne so po njegovem tudi posledice.

## ZVON



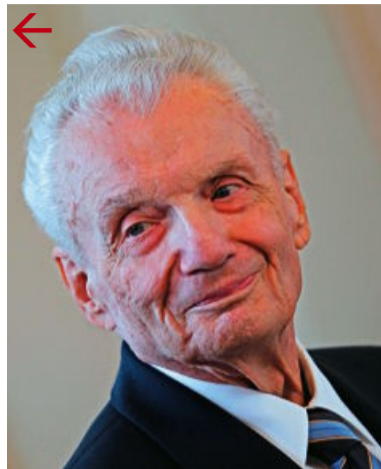
## 14 STRAH JE ODVEČ

**Miroslav Akrapović** pozna precej razlogov, torej bendov, na podlagi katerih z gotovostjo trdi, da o domači glasbeni sceni lahko pišemo in govorimo le v kontekstu univerzalnega. Pozitivno univerzalnega.



## NASLOVNICA

Velika zasluga Mikija Mustra, dobitnika Prešernove nagrade za življenjsko delo, je popularizacija stripa pri nas. Po glavnem junaku njegovih stripov je dobila naslov prva domača stripovska revija **Zvitorepec**, ki je začela izhajati aprila 1966. Ilustracija, ki krasí naslovnico zadnjega dela Zbirke Miki Muster, je slabih petdeset let pozneje (konec lanskega leta) izšla pri založbi Buch d.o.o.



## 16 ZAKAJ GRE HOLLYWOODU NA OTROČJE

Na otročje mu gre, ker ve, da je najstniška publika tista, s katero se da največ zaslužiti. In se temu primerno tudi obnaša. Kaj to pomeni, razkriva **Špela Barlič**.

## 17 TV-SERIJE BREZ SLIKE

Ko se je že zdelo, da je z mediji, ki temeljijo izključno na zvoku, definitivno konec, se je zgodil temeljiti obrat. Za kar so bili zaslužni, kot pravi **Tina Bernik**, splet in – nove tehnologije.

## 18 NESTANOVITNOST KOT ZAŠČITNI ZNAK

Gledališče Glej je eno prvih domačih eksperimentalnih gledališč. Njegova zgodba je že od začetkov, in danes ni prav nič drugače, provokativna, kreativna, dinamična in predvsem – samosvoja. Zato so problemi, s katerimi se sooča, še toliko bolj nenavadni. Piše **Zala Dobovšek**.

## 19 TIHO ROMANJE NA JUŽNI OTOK

Nedavno je ponovno izšla pesniška zbirka *Labrador* Kajetana Koviča z razdelkom z novimi pesmimi. Zbirko je pod drobnogled vzela **Tanja Petrič**.

## 20 KO SMO IMELI ŠE TOVARNE IN DELOVNA MESTA

Kulturnozgodovinska razstava *Kam so šle vse fabrike?* prinaša pregled kamniške industrije. Ki je ni več, ki je propadla. Ravno propad pa je po mnenju **Vesne Teržan** zaslužen za enega pomembnejših razstavnih projektov zadnjih let pri nas.

## 21 ČAS PRILOŽNOSTI IN IZZIVA



Vedno več nagrajanih arhitekturnih del po besedah **Janje Brodar** ne prihaja iz razvitih delov sveta, pač pa iz krajev, ki jih pestijo številni družbeni, gospodarski in politični problemi.

## 22 RAZGLEDI

**Tomaž Grušovnik** – Ludwig Wittgenstein: Filozofske raziskave

**Maša Ogrizek** – Jože Vogrinc: Transverzala. Fragmenti historičnega materializma

## 23 KRITIKA

**KNJIGA:** Sebastijan Pregelj: Kronika pozabljanja (Blaž Zabel)

**KINO:** Še vedno Alice (Still Alice), r. Richard Glatzer, Wash Westmoreland (Denis Valič)

**MUZIKAL:** Frederick Loewe: My Fair Lady (Stanislav Koblar)

## 24 PERSPEKTIVE

**KATJA PERAT:** Media vita in morte sumus

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 6, številka 3

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana  
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubanec  
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  
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

Pogledi 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.

## Skrivnostni algoritem je – človek

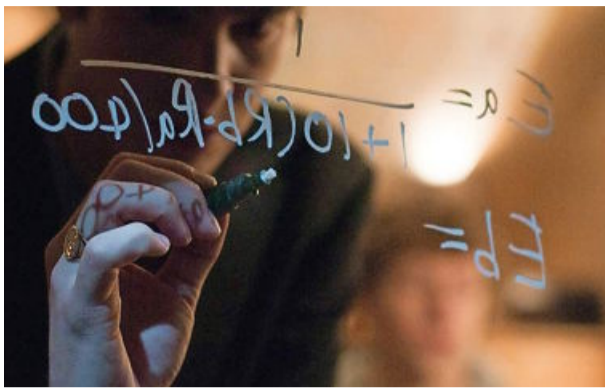
Na otvoritveni večer filmskega festivala Sundance sta se odvirtela dva filma. Prvi je bil *What Happened, Miss Simone?*, dokumentarec o pevki in borki za človekove pravice, Nini Simone. Eden od producentov je bilo podjetje Netflix, ki svoj obstoj v veliki meri utemeljuje na podatkih, ki jih dobi od uporabnikov svojih storitev, torej ponudbe videovsebin na zahtevo. Kaj uporabniki gledajo, kdaj gledajo, kako ocenjujejo posamezne filme in žanre, pa tudi to, na kateri točki film prenehajo gledati in zakaj. Drugi film je bila komedija *The Bronze*, v kateri nastopa televizijska zvezda Melissa Rauch (v seriji *The Big Bang Theory*) v vlogi obscene telovadke. Ključni prizor filma je nazorni prizor spolnosti, v katerem nastopa Rauchova. Film je nastal v produkciji več zasebnikov, da se je pojavil na festivalu, pa je zaslug selektorja Sundancea, Johna Cooperja. Dva filma na otvoritveni večer povsem jasno zahtevata tudi odločitev o tem, kateri je bil boljši, ne glede na to pa si zagotovita velikansko odzivnost, ki je ostali filmi, ne glede na kakovost, enostavno nimajo.

V njenem primeru je bila odločitev popolnoma jasna: tako kritiki kot občinstvo so bili na strani tistega produkta, ki ga je določil – algoritem, torej produkcije, za katero stoji Netflix.

Veliki studii in televizijske mreže so se v zvezi z odločitvami, kaj bodo producirali, za koga, kdaj in za koliko, praviloma zanašali na intuicijo majhnega kroga ljudi z veliko močjo odločanja. Res je, televizijskim producentom so deloma pomagale meritve gledanosti, filmski pa zneski zaslužka, kar pa niso dovolj močne spremenljivke, na podlagi katerih bi bilo mogoče predvideti (ne)uspeh posameznega projekta. Definitivno pa spremembo prinašajo zadnji sistemi za spremljanje navad gledalcev tako pri filmski kot televizijski publikli.

Ted Sarandos, ki pri Netflixu skrbi za področje videovsebin, pravi, da je uspeh njihovih serij kot so *Hiša iz kart* ter *Oranžna je nova črna*, posledica natančne obdelave podatkov, ki jih pridobijo od odjemalcev svojih storitev. Kevin Spacey (igra v seriji *Hiša iz kart*) pravi, da so bili producenti tako močno prepričani o pravilnosti svoje odločitve, da se ni pogajal o znesku za poskusno serijo (t. i. pilota), pač pa za to, koliko jih dejansko želi posneti.

Dejstvo je, da je Netflix ponudnik vsebin, ki po številu zaostaja zgolj za obiskom, ki ga dosega YouTube, kar pomeni, da ima ogromno bazo, ki jo lahko tudi učinkovito statistično obdeluje. Vseeno pa se zdi, da kljub temu svoje investicije oziroma kreativne ambicije zaupa vrhunskim,



preverjenim ustvarjalcem. Tako je *Hišo iz kart* režiral David Fincher, *Oranžno* Jenji Leslie Kohan ... Nekatere od serij, utemeljene na statistično obdelavi podatkov, pa niso prinesle pričakovanega uspeha, na primer *Marco Polo* Johna Fusca. Kar pomeni, da kljub odličnemu in še tako popolnemu algoritmu navkljub še vedno ostaja določen »prazen prostor«, ki ga morajo zapolniti človekove odločitve oziroma njegova kreativnost. Sarandos pravi, da je razmerje med rezultati, ki jih da algoritem, ter osebnimi odločitvami v razmerju 70 proti 30 v prid prvih. Vseeno pa je ključnih »osebnih 30 odstotkov« odločitev, sicer sprejetih na temelju podatkov, pridobljenih s pomočjo algoritma.

Stoodstotna zanesljivost algoritemskih podatkov pravzaprav ne obstaja. Tega se zavedajo vsi večji producenti, zato kljub vedno popolnejšim algoritmom »dodajajo« odločitve kredibilne skupine ljudi. Tudi Google, ki se od vseh najbolj zanaša na tovrstno obdelavo podatkov, ima še vedno zaposlene ljudi, ki optimizirajo njegove iskalnike. Podatki in njihova obdelava tako postajajo vedno večji faktor pri odločanju, še vedno pa niso povsem dovolj.

Ključna stvar, ki je niso sposobni ustvariti oziroma predvideti, so namreč – čustva gledalcev. Razlika med tem, kaj občinstvo hoče, kaj pa jih dejansko pritegne, se namreč skriva ravno v tem – v prestopu iz racionalnega v intimno. Tistemu, ki mu to uspe in iz gledalca naredi zvestega sledilca oziroma oboževalca, je uspeh bistveno bližje kot tistemu, ki svoje delo gledalcu približa zgolj do točke racionalne fascinacije. Premik oziroma točko prestopa pa je sposoben ustvariti zgolj človek, ne glede na to, s kolikšno količino obdelanih podatkov je oborožen. **A. J.**

## Obsedeni s katastrofami

Pri nas ni običajno, čeprav se je prejšnji teden zgodilo popolnoma enako, v Združenih državah Amerike pa zato precej bolj. Katastrofični ali vsaj takšni vremenski pojavi, ki bi lahko bistveno vplivali na življenja prebivalcev, hitro dobijo ime. Slednje običajno prihaja iz sveta medijev, ki jim napovedovanje in spremljanje katastrof močno dvigne gledanost.

Podobno je bilo tudi z napovedovanjem snežnega viharja ob koncu januarja. CNN si je omislil celo svoje vozilo s posebnim poročevalcem, Twitter je sodel pod težo informacij, ki so jih pošiljali potencialni udeleženci, glasovi s televizije so svarili pred viharjem, kakršnega še ni bilo ... Svet je spektakel, je logični zaključek, ki pa sproža še druge pomisleke. Med drugim tudi tega, zakaj ljudi tako fascinirajo orkani, tajfuni in podobni naravni vremenski pojavi, pa čeprav so na stotine milj daleč od njih. Kaj je tisto, kar nas žene, da prihod potencialne katastrofe spremljamo, namesto da bi poiskali prijetnejši dogodek, se sprašuje *The New Yorker*. Zakaj človeka privablja slabo in ne dobro?



Po eni od teorij tveganja se človeštvo ne razvija v smeri varne družbe z minimalnim tveganjem. Človek se je namreč razvijal v nepredvidljivem, kar pomeni, da je bil ves čas izpostavljen določeni stopnji nevarnosti, na katero je moral biti pozoren, če je hotel preživeti. Ne glede na to, kje je bil, nevarnostim se ni mogel popolnoma izogniti. Preživetje je bilo povezano s tem, da se je izpostavljal nevarnostim in tveganju. A takšnim nevarnostim ljudje praviloma že dolgo časa niso več izpostavljeni, vseeno pa je organizem ohranil pravzorec in je nad takšnimi pojavi zato še vedno fasciniran oziroma je nevarnost sublimirana v navdušeno spremljanje nečesa, kar ni več nevarno, zato pa je več kot zanimivo. Tveganje je tako spremenilo svojo naravo, izginilo pa ni.

Še več, postalo je del marketinške strategije ne le medijev, pač pa tudi cvetoče industrije prostega časa. Ta je močno povezana s faktorjem tveganja – na primer zgolj *base jumping*, adrenalinski športi, alpinizem ... so športne aktivnosti, ki posameznika silijo v soočanje s tveganjem, lastnim strahom in premagovanjem tega. Res je, večina se jih odloči za obliko t. i. nadzorovanega tveganja, brez nevarnosti izgube življenja ali večje poškodbe, a vseeno. Izziv ostaja – na primer smučanje po težki progi, kajtanje v močnejšem vetru ali večdnevno pohodništvo, vedno pa je blizu varno zatočišče, p o t e n c i a l n a točka izstopa iz igre.

Fascinacija nad vremenskimi ujmani sodi v isto kategorijo. Spremljanje pojava namreč ustvarja enaka razpoloženja – napetost, dinamiko, navdušenje, tudi strah, hkrati pa tistemu, ki je zgolj opazovalec iz varnega zavetja, ne prinaša nobene neposredne nevarnosti. Še več, mogoče mu uspe skozi okno posneti odlično fotografijo in jo deliti skupaj z ostalimi na katerem od družbenih omrežij. Tako blizu in tako daleč, torej.

Kljub temu pa obstaja temeljna razlika v načinu spremljanja, ki jo določajo izkušnje. Tisti, ki so nevarnost doživeli neposredno, take dogodke spremljajo bistveno drugače kot tisti, ki se z njimi soočajo zgolj s pomočjo medijev. Kdor je enkrat »na lastni koži« izkusil posledice snežnega viharja, obtičal za več ur v avtomobilu ali bil več dni brez elektrike, kdor je na podzemni obtičal za celo popoldne, tega takšne fascinacije enostavno ne bodo več zanimale. Še manj si bo želel tovrstno izkušnjo deliti z ostalimi. Ker takšna izkušnja naenkrat ne bo več navdušujoča, fascinirana, ne bo več estetizirana, predvsem pa ne bo več – varna. Ker je resnična in ker ne ponuja varnega »zapika«. **A. J.**

## Prvih 5 ...

### ORLANDO JULIUS & THE HELIOCENTRICS

Vsi, ki to berete na dan izida *Pogledov*, torej 11. februarja, boste od novice lahko še imeli kaj tudi »v živo«. Gre namreč za napoved koncerta ene ključnih še živečih figur afriške

popularne glasbe. Na afriški sceni je že od zgodnjih šestdesetih. Najprej je zaslovel na domači, nigerijski, potem pa tudi bistveno širše, saj je s svojo »strupeno« kombinacijo ameriškega soula in afriške mentalitete hitro postal glavna in močno želena koncertna atrakcija. Bil je tudi eden ključnih vplivov za še enega velikana



Orlando Julius

afriške popularne godbe, Felo Kutija, in tako tudi eden od praočetov glasbene zvrsti, imenovane afrobeat. V Kino Šiška seveda ne prihaja sam, pač pa z izvrstnim, tudi pri nas že poznanim in preverjenim bandom The Heliocentrics. Gre za ekipo, ki sodeluje s še eno od afriških legend, Mulatujem Astatkejem, ki je bil lani prav z The Heliocentrics tudi v Ljubljani.

### KONCERT ZA FENE

Ne glede na to, kako naglasite zadnjo besedo iz naslova, v četrtek, 19. februarja, se bo na odru Cvetličarne prikazal eden in edini – Rambo Amadeus. Umetniško ime, kajpada, gospod je uradno Antonije Pušić, sam zase pa pravi, da je človek, ki je ves čas na strani pravičnosti in nenehnega razvoja, je analitičen, natančen in dosleden v prav vsem, kar počne.

Niti on, Rambo ali pač Pušić, se ne bo izneveril formatu koncertov, ki jih v omenjenem prostoru intenzivno udeležujejo, zato se bo pojavil s t. i. six pack izdajo največjih uspešnic. *Six pack* je sicer tudi naslov jubilejne izdaje, ki obsega prvih pet albumov. Oziroma pet plus eden gratis ... Kakorkoli, hitov, ki bodo odigrani na koncertu, se je v 25 let dolgi karieri nabralo ogromno, gotovo pa ne bo šlo brez ponarodelih *Balkan boy*, *Amerika i Engleska*, *Prijateljju*, *Šakom u glavu*, *Čobane* ...

### GIBANICA

Od srede, 18., do sobote, 21. februarja, bo po različnih ljubljanskih prizoriščih potekal bienale slovenske sodobne plesne umetnosti, Gibanica. Gre za osrednjo manifestacijo sodobnega plesa, ki ponuja zgoščen pregled sodobnoplesne ustvarjalnosti, nastale v obdobju zadnjih dveh let, hkrati pa nagovarja številne domače in tuje goste festivala, ki se dogodka udeležijo z namenom iskanja vsebin, ki bi jih lahko uvrstili v svoje programe.

Kredibilnost Gibanici zagotavlja mednarodna selektorska ekipa, tokrat gre za plesno kritičarko Ivo Nerino iz Hrvaške, iz Slovenije prihaja strokovna svetovalka za ples, Nina Meško, Marc Olivé López, sicer programski vodja Mercat de les Flors, pa prihaja iz Španije.



## ... prihodnjih 14 dni

V štirih dneh si bo tako mogoče ogledati dober ducat projektov. Po dolgem času bo na Gibanici spet nastopil Matej Kežzar, ki je bil član skupine Rosas danst Rosas koreografinje Anne Terese De Keersmaeker. Migracije ustvarjalcev odpirata tudi Sebastjan Geč in Maja Kalifatić z avtorskima produkcijama, pa tudi Milan Tomášik, koreograf iz Slovaške, ki se je ustalil v Sloveniji.

Letošnja Gibanica je posvečena osrednji osebnosti največje sodobnoplesne zgodovine pri nas, Kseniji Hribar. Njeno ustvarjalnost bodo predstavili s kratkimi filmi, bo pa tudi tema dvodnevnega posveta, ki ga bo vodil Rok Vevar.

### KINOSLOGA. RETROSEX.

Ali drugače, Noč erotičnega filma v prostorih nekdanje »ambasade« mehkke erotike, Sloge, vas čaka na isti lokaciji, le z drugim imenom. Kinodvor v noči s 14. na 15. februar prinaša tri remek dela kinematografske erotike. In to, pozor, na arhivskih filmskih kopijah! Najprej bo na sporedu *Kaligula* režiserja Tinta Brassa, najdražji pornografski *blockbuster* vseh časov z osupljivo zvezdniško zasedbo – Malcolm McDowell, Helen Mirren, Peter O'Toole, John Gielgud in Penthouseove zajčice bodo na ogled v »avtentični« cenzurirani verziji, ki si jo je bilo



mogoče v Slogi ogledati decembra 1982, za povrh pa še v italijanski sinhronizaciji.

Sledijo *Katarina in njeni ljubimci* nemškega režiserja Klause Königa (znanega tudi kot Scott Hunt), projekt, ki razkriva radoživo spolno življenje Katarine Velike, in to na vrhuncu njene moči pa tudi na vrhuncu trpljenja njenega ljudstva pod jarmom lakote in tiranije.

*Dvojna agentka 73* je zadnji del »epске trilogije«, zaplet pa je takšen: tajno agentko Jane (Chesty Morgan) odpokličejo z oddiha v nudistični koloniji, da bi razkrinkala tolpo prekupevalcev heroína. Njeno nič kaj tajno orožje so orjaške prsi, obsega 73 palcev ali 183 cm. V njih ima vsajen skrivni fotoaparat. Da bi dokumentirala dokazno gradivo, se mora vsakokrat razgaliti. Gangsterje desetka z zastrupljenimi bradavičkami in brutalno močjo smrtonosnih prsi. Toda v nevarnosti je tudi Jane, vsadek je namreč tempirana bomba! Še kaj več?

### 9. FESTIVAL GORNIŠKEGA FILMA

Gre za edini tovrstni festival v Sloveniji, ki bo letos potekal med 23. in 27. februarjem na različnih lokacijah – v Cankarjevem domu v Ljubljani, Mestnem kinu v Domžalah, Mestnem kinu Metropól v Celju ter v Mestnem kinu na Ptuj. Gre za festival, ki je od leta 2007 član Mednarodne zveze gorniškega filma, v tekmovalnem programu je mesto letos našlo 50 filmov. Nadgradnja filmskega dogajanja bodo predavanja, napovedano je gostovanje legendarne ameriške plezalk Lynne Hill, ikone športnega plezanja Maurizia Zanolle - Manole, nepalskega raziskovalca ptic s fotoaparatom in kamero Sudarsona Karkija ...

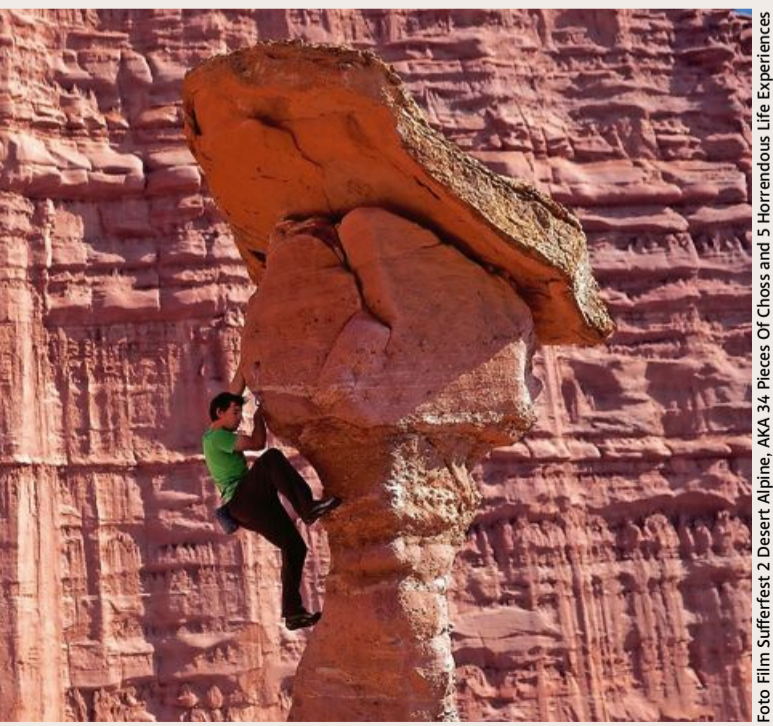


Foto Film Sufferfest 2 Desert Alpine, AKA 34 Pieces Of Chaos and 5 Horrendous Life Experiences

**To, da mene označujejo za ekstremista, pomeni, da se me bojijo. Tisti, ki se te boji, te vedno želi diskreditirati. Te označbe tako razumem tudi kot priznanje svojemu delu ... a zakaj me zmerjajo z ekstremistom, anarhistom in džihadistom? Ker sem premlad, da bi me označili za nekdanjega udbaša.**



Novinar  
**Erik Valenčič**  
v *Mladini*  
(6. februarja 2015) o tem, kako razume pridevnike, s katerimi ga označujejo domači politiki.

## Kolesarska prestolnica Evrope

Manuel Calvo tako kot vsako jutro sede na zločljivo kolo in se po ulicah starega dela Seville odpelje v službo. Ne glede na to, da mu nasproti po enosmerni cesti prihajajo vozila, se ne ustraši in ne umakne. Razlog je enostaven – tako kot vozila je tudi on na svoji, pravilni poti. Kolesarski, označeni z zeleno. Še pred nekaj leti bi se kolesarjenje v Sevilli zdelo znanstvenofantastična blodnja, a ni več; je običajni vsakdan za tisoče Sevilčanov, ki jim je kolesarjenje osnovni način prevažanja.

V zadnjih letih se je število kolesarjev povečalo za več kot desetkrat, model izgradnje kolesarske mreže po Sevilli pa je tako uspešen, da ga mestne oblasti prodajajo drugim španskim mestom. Uspeh je še toliko bolj presenetljiv, ker Španija (kar se razvitosti kolesarjenja tiče) ne more konkurirati kolesarsko »zrelim« državam, Nizozemski ali Danski. Manj kot dva odstotka Špancev kolo uporablja kot osnovno prevozno sredstvo, kar je še manj kot v Veliki Britaniji, več kot 50 odstotkov pa jih še vedno prisega na motorni prevoz.

Prva kolesarska iniciativa je bila v Sevilli organizirana že davnega leta 1992, pravi njen ustanovitelj Ricardo Marques Sillero. Imeli so srečo, da so se že na začetku povezali z Združeno levico, zvezo političnih strank, ki jih je vodila takratna komunistična partija. Uspeh Združene levice na volitvah leta 2003 jim je omogočil vstop v parlament in

ga ljudje sprejeli takšnega, kot je, kar pomeni, da se tudi sami prilagajajo razmeram in so posledično bolj pazljivi. Tudi na križiščih kolesarji nimajo prednosti, tolerirano pa je prečkanje cest, če ni prometa.

Večino poti je speljanih po trasi, ki je bila namenjena avtobusnemu prometu. Varnost kolesarjem zdaj zagotavljajo robniki oziroma fizične ovire, ki so hkrati tudi »branki« pred ponovnim zavzetjem prostora s strani motoriziranih udeležencev v prometu.

Statistika prav tako potrjuje zgodbo o uspehu: pred kolesarsko mrežo je kolo uporabljalo 6.000, danes pa ga dnevno uporablja kar 70.000 prebivalcev. Posledično se je zmanjšala onesnaženost, mesto, ki zaradi svoje geografske lege omogoča celoletno kolesarjenje, pa je postalo lažje dostopno, saj so steze namenjene tudi prebivalcem s posebnimi potrebami. Struktura kolesarjev je zelo pestra in pokriva vse generacije. Promet je umirjen, malo je prehitavanja, zelo malo je tudi nesreč, sploh z motoriziranimi udeleženci. Starost koles je višja kot v drugih državah, čelada je velika redkost tudi med najmlajšimi udeleženci. Kolesarjenje v Sevilli nima značaja športne aktivnosti, pač pa pomeni učinkovito nadomestilo hoji.

Kolesarska mreža v Sevilli je danes dolga dobrih 100 kilometrov, ne pokriva več zgolj starega dela mesta in cen-



vladno koalicijo s Socialistično stranko, kar je pomenilo, da je kolesarska iniciativa dobila potreben konsenz tudi od takratne vlade. Vodja urbanističnega urada v Sevilli je bil takrat José Garcia Cebrián, tudi sam navdušen kolesar. Najel je Calvo, ki je dobil nalogo praktično iz nič razviti 80 kilometrov kolesarske mreže, ki bi bila popolnoma ločena od motoriziranega prometa, poleg tega pa bi morala biti vsa zgrajena v določenem časovnem obdobju, ne postopoma. Ravno dejstvo, da so kolesarske poti tudi fizično ločene od ostalih, je ključni razlog za porast kolesarjenja. Zagotavlja namreč bistveno večjo varnost, tudi za rizične generacije – otroke in starostnike, prav tako je bistveno bolj udobna kot poti, speljane po isti trasi kot motorizirani promet.

Velika neznanka je že med načrtovanjem, sploh pa med gradnjo ostajala reakcija ostalih udeležencev v prometu, saj so se kolesarske poti »zajedale« v prostor drugih udeležencev. A kot pravi Cebrián, ljudje sploh niso verjeli, da je takšen projekt mogoče izpeljati, zato so bili tudi protesti minimalni. Začeli so se šele takrat, ko je bila kolesarska mreža že zgrajena, ko ni bilo več poti nazaj.

Ne glede na nizko kolesarsko kulturo je bil uspeh zeleno obarvanih poti zagotovljen. Takoj ko so bila dela končana, so se na stezah začeli pojavljati kolesarji. Že v kratkem jih je bilo bistveno več, kot so pričakovali največji optimisti, saj je aktualna statistika govorila ravno nasprotno. Kolesarske poti so sicer ožje od tistih na Nizozemskem, prav tako so večkrat speljane po površinah, ki od kolesarja zahtevajo več pozornosti in pazljivosti (okoli dreves, mimo obstoječih avtobusnih postajališč ...), ali v nasprotni smeri enosmerne cest. Calvo pravi, da sistem za zdaj deluje, tudi zato, ker so

tra, pač pa povezuje tudi kraje zunaj središča. Prav tako je vzpostavljena mreža izposoje koles, SEVICI, ki na 250 postajah ponuja 2.500 koles.

Uspeh mreže dobiva tudi svoje nadaljevanje oziroma nadgradnjo. Plan Andaluz de Bicicleta je ambiciozni načrt andaluzijskih oblasti, ki temelji na sevillski izkušnji. Cilj je, da se v vsakem mestu z več kot 100.000 prebivalci izgradi kolesarska mreža. Dela so se že začela v Jerezu, Algecirasu ter Almeriji. Ključna stvar, ki jo je pri izgradnji mrež treba upoštevati, je ločenost kolesarskih stez od ostalega prometa. Dokaz, kot zapiše *The Guardian*, je kolesarska mreža v Barceloni. Tam steze niso fizično ločene od ostalega prometa, zato je tudi uporaba kljub veliko večjemu številu prebivalcev odstotkovno bistveno manjša kot v Sevilli.

Razvoj gre v smer učinkovitega povezovanja različnih oblik transporta. To pomeni, da so steze speljane do vseh večjih avtobusnih in železniških postaj, prav tako so tam večje kolesarske izposojevalnice. Svoj izposojevalni sistem ima tudi mestna univerza, ki študentom omogoča izposojiti koles celo študijsko leto.

Pred izgradnjo mreže je bilo v mestu 10 prodajaln s kolesarsko opremo, danes jih je več kot 50. Povečala se je tudi prodaja električnih koles, prav tako se je povečala dostava z električnimi oblikami transporta, ki lahko uporablja kolesarsko mrežo. Vedno bolj popularni so tudi kolesarski ogledi mestnih znamenitosti.

Sevilla je tako zelo nazoren dokaz, da je mogoče kolesarsko kulturo razviti praktično iz nič. Če kaj, potem je ključna infrastruktura, ne število kolesarjev, kar pa zgolj potrjuje tisto, da je ponudba tista, ki spodbuja povpraševanje. In kolesarji pri tem niso nobena izjema. **A. J.**

Miki Muster, dobitnik Prešernove nagrade za življenjsko delo

# PRVI JUNAK SLOVENSKEGA STRIPA

Miki Muster, klasik slovenskega stripa in mojster animiranega filma, velja za enega najbolj priljubljenih domačih likovnih ustvarjalcev. Njegov strip *Zvitorepčeve prigode* je najbolj bran in prodajan strip na Slovenskem. Prešernova nagrada za življenjsko delo, ki jo je Muster prejel ob svoji devetdesetletnici, je zato tudi svojevrstno priznanje tej zvrsti likovne umetnosti.

DAMIR GLOBOČNIK

Muster seveda ni bil prvi, saj ima domači strip več očetov. Uradno naj bi zagledal luč sveta leta 1927, ko je Milko Bambič objavil štiri kratke enostranske stripe v mesečniku slovenskih srednješolcev v Italiji *Naš glas*. Bambičevi kratki stripi so bili zasnovani kot parodija Mussolinijevega vzpona na oblast. Že pred njim so tudi nekateri karikaturo risali podobne satirične ilustracije, povezane v pripovedno celoto, mdr. Hinko Smrekar v biografski knjižici *Henrik Smrekar – črnovojnik* iz leta 1919. Za avtorja prvega pravega slovenskega stripa s tekstovnimi oblački in spremnimi teksti znotraj slik velja Saša Dobrila, ki je v »ilustriranem listu za mesto in deželo« *Družinski tednik* med 13. novembrom 1941 in 26. marcem 1942 objavil »izvirno istrsko pravljico« oziroma strip *Mačji grad*. Strip Saše Dobrila je nastal pod vplivom Disneyjevega celovečernega risane filma o Sneguljčici in sedmih palčkih.

## NA SREČO DISNEY NI PRIŠEL

Film si je leta 1938 v ljubljanskem kinu Matica ogledal tudi Muster, ki je tedaj, kot se je spominjal, dobesedno požiral srbske in hrvaške stripe, s trinajstimi leti pa je sodeloval na zagrebškem natečaju za strip. Nekaj stripov in slikanic v tridesetih letih srečamo tudi v domačih dnevnikih. Tako je bila v *Jutru* že na začetku tridesetih let objavljena slikanica o Tarzanu, leta 1936 prvi pravi strip *Radijska patrolja* (scenarij Eddie Sullivan, risba Charlie Schmidt) in v *Jutrovi* mladinski prilogi Disneyjeva slikanica *Zgodba o treh prašičkih*. Najbrž je bil vpliv Disneyjevih animacij pomembnejši kot vpliv pustolovskih in humorističnih stripov, saj je Muster želel v oditi v ZDA, da bi se ukvarjal z risanim filmom. Po vojni so bile meje zaprte, zato se je vpisal na študij kiparstva na likovni akademiji. Kiparstvo je bilo najbližje risanemu filmu, pri katerem je treba imeti tudi občutek za tretjo dimenzijo in ponazoritev gibanja človeškega telesa. Med študijem je honorarno začel delati kot časopisni ilustrator.

V prvih povojnih letih so se ponovno začeli pojavljati sprva kratki stripi. Leta 1950 je karikaturist in sodelavec humorističnega lista *Pavliha* Marijan Amalietti začel risati kratek politično-satirični strip. Glavni junak, mali možičelj Gregor Tisiglavca (vzor zanj je bil predvojni švedski komični lik Adamson avtorja Oscarja Jacobsona), je desetletje nastopal kot plašen glasnik kritike družbe, v kateri so bile vsakršne politične in nacionalne teme prepovedane. Leta 1959 sta mu sledila nekoliko predrznejši »Jaka Sulc« Milana Mavra in »Peter Mozolec« Marjana Bregarja.

**PRVA EPIZODA ZVITOREPČEVIH PRIGOD JE BILA OBJAVLJENA 11. JULIJA 1952 NA ZADNJI STRANI PRVE ŠTEVILKE »TEDNIKA ZA RAZVEDRILLO« POLETOVE PODOBE IN POVESTI. CELOSTRANSKI STRIP »V DISNEYJEVEM SLOGU« JE IMEL ŠTIRI PASICE. NJEGOV PODNASLOV JE BIL PRELISIČENI ZVITOREPEC.**

Miki Muster je stripe začel risati leta 1952. Izdajatelj prvega povojnega zabavnega tednika *PPP (Poletove podobe in povesti)*, pozneje preimenovan v *TT – Tedenska tribuna*) je naročil neki Disneyjev strip, ki pa ni prišel, zato je Miki Muster dobil nalogo narisati »nekaj v Disneyjevem slogu«, tj. otroški strip s karikaturostiliziranimi živalmi, podobnimi Miki Miški, Jaki Racmanu in drugim disneyjevskim figuram, ki pa naj bodo domači junaki, kot jih poznamo iz slovenskih basni in pripovedk.



FOTO TOMI LOMBAR

## EDINI JE ZDRŽAL TEMPO, KI GA JE POSTAVIL

Prva epizoda *Zvitorepčevih prigod* je bila objavljena 11. julija 1952 na zadnji strani prve številke »tednika za razvedrilo« *Poletove podobe in povesti*. Celostranski strip »v Disneyjevem slogu« je imel štiri pasice. Njegov podnaslov je bil *Prelisičeni Zvitorepec*. Strip je izhajal do naslednjega poletja. Obsegal je okrog 50 stripovskih tabel. Vmes je Miki Muster objavil tudi krajša stripa *Jakec in Ali aga* in *Trebuško Plahun in njegova družina*. *Zvitorepčeve* prigode je tvorilo več krajših epizod. Prva zaokrožena zgodba so bile *Zvitorepčeve dogodivščine*, v kateri se Zvitorepec in Lakotnik borita z grajskimi duhovi. V zgodbi *Zvitorepec v Afriki* nastopata Zvitorepec in Trdonja, ne pa tudi Lakotnik. Pozneje postanejo trije junaki nerazdružljivi.

Muster je za junake stripa izbral gozdna bitja: iznajdljivega in prebrisanega lisjaka Zvitorepca, požrešnega volka Lakotnika in želvo Trdonjo. Kot občasni antagonist nastopa zlobni žabec Jože Gulikoža. Muster jih je poosebil in oblekel v človeška oblačila. Imena izražajo značaje junakov.

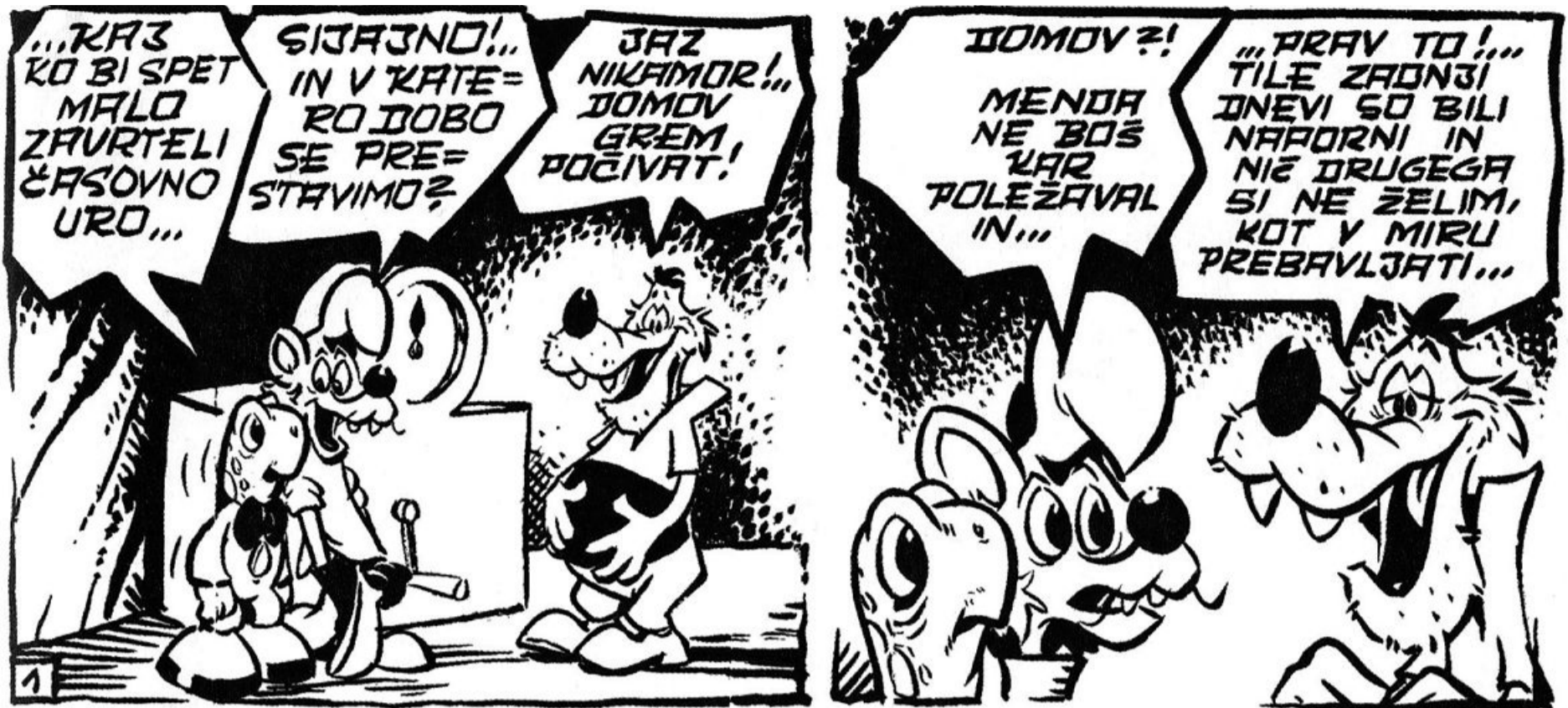
V prvem tedniku *PPP* so sodelovali tudi drugi likovniki, Mustrovi akademjski profesorji in sošolci, ki pa niso zdržali delovnega tempa. Ostal je samo Miki Muster. Več kot 40 epizod *Zvitorepčevih dogodivščin*, ki jih je risal od začetka petdesetih do začetka sedemdesetih let, velja za osrednji del njegovega likovnega opusa. Muster je junake svojega stripa pošiljal iz ene v drugo pustolovščino, v prazgodovino, antiko, srednji vek, v prihodnost, na olimpijado, Divji zahod,

na Luno, v gangsterski Chicago. Pri tem je povezoval prvine zabavnega oziroma humorističnega stripa s pustolovskimi, znanstvenofantastičnimi in drugimi stripovskimi zvrstmi.

## NATANČNA KOMPOZICIJA, DINAMIČNA DRAMATURGIJA

Muster je uporabljal obrisno risbo. Perorisbo, ki jo je povezoval z »rastrom«, je konec petdesetih let nadomestil z nanašanjem tuša s čopiči različnih debelin, s čimer se je bistveno spremenila podoba risbe. Plastičnost figur se je povečala. Z debelejšimi linijami v ospredju in s tanjšimi v ozadju je ustvaril vtis prostorske globine. Z ravnilom potegnjene robove, ki so zamejevali posamezne kadre, je zamenjal z valujočimi nesklenjenimi linijami. Kadri so kompozicijsko dovršeni. Tehnična zanesljivost in likovna suverenost sta bili povezani s scenarijsko domiselnostjo in duhovitimi dialogi, ki so edini tekstovni del stripov, saj Muster ni uporabljal komentarjev. Pri risanju posameznih tabel je stopnjeval napetost do zadnjega kadra. Uspelo mu je oblikovati napete in dinamične zgodbe, pri tem pa se je izogibal prikazu nasilja. Njegovi stripovski junaki niso togi. Prisoten je prikaz iluzije gibanja.

Muster se je po formalni in vsebinski plati naslonil na Walta Disneyja, sredi preteklega stoletja najbolj znanega avtorja risanih filmov in stripov. Kar zadeva njegov odnos do Disneyja, pravi Muster: »Takrat, ko sem začel delati, nismo poznali drugega kot Disneyja. Bil je ideal za nas vse. Študiral



sem tudi Kellyja, vplivom se pač ni mogoče izogniti. Če ti je nekaj všeč, povzameš, drugo pa izločiš ... Vendar risba dozoreva in se spreminja. Tudi karakter junakov se polagoma oblikuje in dobiva nove poteze ...« Walt Kelly je bil bivši risar v Disneyjevih studiih, avtor stripa in risanke *Pogo*. France Zupan navaja, da se je Muster s Kellyjem seznanil v zveščiču stripov, ki ga je iz ZDA prinesel novinar Jaka Štular (F. Zupan, »Masovna kultura – strip«, *Problemi*, 1969). Muster vzornikov Disneyja in Kellyja ni dosledno kopiral, čeprav je Trdonja nekoliko podoben želvaku v stripu Walta Kellyja, Lakotnik pa Kellyjevemu aligatorju Albertu. Prevzel je samo značilno risbo, karikaturno stilizacijo živalskega sveta.

#### RAZBIJAL NEGATIVNE STEREOTIPE O STRIPU

Muster je stripe začel risati v času, ki tej zvrsti ni bil naklonjen. Strip je po drugi svetovni vojni v Jugoslaviji veljal za kapitalistično komercialno iznajdbo, za zahodnjaški šund, za estetsko sporen kič in za manjvredno obliko množične kulture. Namenjen naj bi bil ideološki indoktrinaciji, saj naj bi v prikriti obliki razširjal »ameriški način življenja«. Proti stripovski epidemiji so se borili prosvetni delavci, starši in pisatelji, kajti ta nebodigatreba naj bi otroka onesposabljal za ustvarjanje lastnih predstav in zmanjševal zmožnost linearne branja besedila. Zato so leta 1959 bralci *Novih obzorij* lahko prebrali naslednje besede: »Nobenega dvoma ne more biti, da je domišljija človeka, ki je strasten bralec stripov, obsojena na popolno obubožanje. Strip sčasoma prisili bralca, da je navezan samo na predstave tujega človeka, risarja stripov. Pri mladih bralcih je često mogoče opaziti, da se začne dolgočasiti ob knjigi, ki nima na vsaki drugi ali tretji strani ilustracije. Navadi se tudi, da stripovsko zgodbo prebere v nekaj minutah, jo tako rekoč 'požre' v debelih zalogajih in se zategadelj polagoma odvadi vztrajati pri resnično dobri knjigi.« (»O škodljivem in koristnem stripu«, *Nova obzorja*, 1959)

Manj znano dejstvo je, da sta v tem času vzhodni in zahodni blok, kar zadeva nasprotovanje stripu, našla skupni jezik. Predstojnik klinike za mentalno zdravje Lafargue v Harlemu dr. Fredrich Wertham je leta 1954 v knjigi *Seduction of the Innocent* (Pohujšanje nedolžnih) pisal celo o neposrednih povezavah med naraščajočim mladinskim kriminalom in branjem stripov. Sledila je ostrejša cenzura stripov. Zakon o mladinskem tisku, ki so ga leta 1949 sprejeli v Franciji, je na primer izobčil vse nasilne stripe (*Tarzan*, *Flash Gordon*).

Miki Muster je v začetku leta 1954, ko so bili napadi na strip najostrejši, moral za nekaj časa prenehati risati *Zvitorepčeve prigode*. Štiri mesece je risal slikanico *Gozdni prijatelji*, vendar se je izkazalo, da bralci želijo Mustrov strip. Zadnji *Zvitorepčevi pustolovščini* (*Zimsko spanje* in *Smučarija*) je Muster narisal leta 1973.

#### ODLIČEN TUDI KOT ILUSTRATOR

Slikanice, ki so povezovale ilustracije in besedilne odlomke (brez stripovskih oblačkov), so bile družbeno sprejemljive kot stripi. Od leta 1955 so Mustrove slikanice celih deset let izhajale kot podlistek v dnevniku *Slovenski poročevalec*. Muster je prispeval risbe za priredbe tujih literarnih del (npr. slikanica *Medvedek Neewa*, po romanu ameriškega pisatelja J. O. Curwooda, priredil Tit Vidmar) ali za besedila domačih avtorjev (Lojze Kovačič: *Morski razbojnik*, Mimi Malenšek: *Lučka na Severu*, Josip Korban: *Tivolški junaki* idr.). Izvirna Mustrova slikanica je *Snežek*.

Mustrovi stripi in slikanice so bili izredno priljubljeni. Mnogi so *Slovenski poročevalec* in *TT* kupovali zaradi Mustrovih stripov in slikanic. Mustrova velika zasluga je tudi v veliki popularizaciji stripa pri nas. Po glavnem junaku Mustrovih stripov je dobila naslov prva domača stripovska revija *Zvitorepec*, ki je začela izhajati aprila 1966 in je objavljala domače in tuje stripe. Mustrovo ime je postalo malone sinonim za domači strip.

#### BOGAT OPUS ANIMIRANEGA FILMA

Muster je po zaslugi izredne ustvarjalne kondicije v dveh desetletjih narisal okrog 2.200 tabel stripa in slikanic (okrog 250.000 risb). Sledili sta desetletji podobno intenzivnega Mustrovega delovanja na področju animacije. Obžaloval je, da je prvi animirani film lahko pripravil šele v starosti štirideset let in da se je do potrebnih znanj za izpeljavo celotnega procesa nastanka risanega filma moral dokopati sam. Izdelal je risbe za risane filme v skupnem trajanju več kot deset ur, med letoma 1967 in 1990 mdr. okrog 380 reklamnih spotov, kot so *Cik-cak zajčki*, *Šumijev Visoki C* in *Ne bo vam uspelo za Jelovico*. Pri risanem/animiranem filmu je vse delal sam (scenarij, režija, animacija, kopiranje, slikanje ozadja, zvočna sinhronizacija), barvali in snemali so drugi. Risal je neposredno na folijo, s čimer je prihranil čas za kopiranje. Zato je bil mnogo hitrejši kot drugi animatorji in celo studii. Leta 1973 se je preselil v Nemčijo in deloval kot svobodni umetnik. Njegov največji uspeh je bila serija štiristotih risank po zamislih francoskega karikaturista in humorista argentinskega rodu Guillerma Mordilla. Mordillove karikature je spreminjal v kratke, tridesetsekundne risanke. Animiral je tudi daljše serijske filme (serija o detektivu Nicku Knattertonu po istoimenskem stripu Manfreda Schmidta) in risal stripe za nemške naročnike.

Nestor domačega stripa je od začetka devetdesetih let deloval tudi kot politični karikaturist. Celostranske karikature, za katere je tokrat uporabil barvne svinčnike, so ohranile precej značilnosti Mustrovega samosvojega likovnega jezika. Z njimi se je uvrstil med najboljše sodobne karikaturiste. Ves čas je ostal prisoten tudi s svojimi stripi, saj so ti doživeli več ponatisov, najprej v obliki zvezkov in nato kot samostojne knjige. Za izdajo *Delavske enotnosti* v osmih knjigah leta 1987 je nekatere table narisal ponovno. Kompletna zbirka Mustrovih stripov je v založništvu Strip.art.nice Buch izšla v letih 2010 do 2014 v zbirki enajstih knjig. ■



Pia Zemljič, nagrajenka Prešernovega sklada

# OPERACIJE NA ODPRTEM SRCU

Nagrado so Pii Zemljič prinesle vloge Pie v predstavi *Zapiranje ljubezni*, Vodje v predstavi *Krči* in Nathalie Oppenheim v predstavi *Kako poveš, kar si odigral* ter Jasne v filmu *Panika*.



FOTO LEON VIDIC

PATRICIJA MALIČEV

**V**vlogi Pie, ki jo je v pretekli sezoni odigrala v *Zapiranju ljubezni* (Mini teater in MG Ptuj) Pascala Ramberta v režiji Ivice Buljana, je očarala tako občinstvo kot kritike. Ta predstava ni samo napeta zgodba, ki jo vsak od nas na hrbtnu vleče vse življenje, je tudi priložnost za raziskovanje bistva gledališča ter vloge igralca v njem in v celovitosti življenja nasploh. Med predstavo tako Pia kot Marko Mandić segata po intimnosti, ki bi jo gledalci radi delili z njima. V resničnem življenju okrog tovrstne intimnosti – tako mi kot oni – postavljamo vse vrste preprek. A pri *Zapiranju ljubezni* te pregrade padejo. Med Pio, gledalci in neizbežnim koncem ni ničesar. Gre za operacijo na odprtem srcu. »Na vajah je bila meja, ko si nisva več verjela, kot rečemo igralci, zelo tanka,« pojasni. »Mislim, da je v tej predstavi prisotnih več svetov, ampak vsaj dva sta treščila: to, kar počneva na odru, naj bo nekaj tako organskega in intimnega, obenem pa je oblika tako zelo gledališka ... In prav ta oblika ne dopušča, da bi to, kar govoriva, bila realna situacija v vsakdanjem svetu, monolog ne bi zdržal, drugi bi ga takoj prekinil ... Tudi jezik je mestoma nenavaden, besede so lahko vulgarne in pritlehne, v določenih delih pa preskočijo v visoki pesniški jezik, tudi po ritmični strukturi ...« A bila je dosledna. In zmagala.

## ISKANJE ČLOVEŠKOSTI, KJER JE NI

To, da je večča upodabljanja vedno novih in svežih ženskih likov, Zemljičeva potrjuje tudi z dvema izjemnima in popolnoma različnima vlogama, ki ju je v minulemu letu ustvarila v SLG Celje: Vodje v sodobni drami Mika Barletta *Krči* v režiji Jureta Novaka in Nathalie Oppenheim v *Kako poveš, kar si odigral* Yasmine Reza v režiji Janeza Pipana. »Ko smo pripravljali *Krče*, sem imela osvežujoč občutek, da spet delam nekaj alternativnega, eksperimentalnega. Dve igralki in tekst, na odru pod odrom SLG Celje. Intimna, komorna zasedba in zelo aktualna tema mobinga. Raziskovali smo zapletene odnose med Vodjo in Emo, zaposleno ter meje, ki jih prestopamo, vse do končnega razčlovečenja. Veliko mi

je bilo do tega, da ne bi Vodja ostala črno-bela, da najdem človeškost v tem monstrumu.«

Navdušila je tudi kot Nathalie Oppenheim, v predstavi *Kako poveš, kar si odigral*, naj bo s pomenljivostjo bežnih gest, polglasnimi, skoraj neslišnimi in zgolj nakazanimi replikami ali silovitimi dramatičnimi monologi oziroma recitacijami pri prebiranju odlomkov iz svoje imaginarne knjige. »Igralci obožujemo Yasmino Reza. Ima čudovite, pronicljive dialoge. Mojstrica je v izrisovanju kompleksnih značajev. Kot igralec se samo spustiš v te njene vrtince besed ... Nathalie Oppenheim meni, da naj bi se njeno delo uveljavljalo samo od sebe, noče postati parazitski komentator lastnega dela. In predvsem ne mara govoriti o sebi! Z lahkoto sem zdrsula vanjo. Z življenji v branje svojega romana in izgubljanju v resničnosti me je prestavila ta vloga spet nekam drugam, tja, kamor se prej še nisem podala.«

V *Paniki* je režisersko taktirko prevzela njena sestra, Barbara Zemljič. »Kako zelo ljub mi je ta film! Nepretenciozen, ni avtorski, art, butični film, je žanr romantične komedije, ja, a menim, da je več kot pošteno narejen, z veliko dozo inteligence in humorja, in da je moja sestra fenomenalno izbrala glavno igralko. Hvala ji, da me je zasedla v netipično vlogo zame. Dvomim, da bi me kak drug režiser za to vlogo sploh poklical na avdicijo.«

## INTENZIVNI PRETOKI ENERGIJ

Prepričana je, da se mora v celoto povezati ogromno detajlov, da v gledališču ali na filmu steče vse tako, kot je treba. »Vedno delam stoddostno, vsako vlogo, neodvisno od medija. A v ustvarjalnem procesu nisem sama. Včasih se vse sestavi, včasih ne. Imam srečo, da se jih je toliko sestavilo v zadnjem obdobju, da sem dobila vse te priložnosti, da jih nisem zapravila. Z režiserji in režiserko, v katerih predstavah oziroma filmu sem igrala in so me za te vloge nagradili, imam močno ustvarjalno in človeško kemijo. Zanimajo me kot ljudje in ustvarjalci in srčno upam, da velja tudi obratno. So pa zelo različni. Všeč mi je, da me ne predalčkajo. Tega se

igralci najbolj bojimo. Še vedno mislim, da je pomembno, s kom kaj delaš, torej režiser/-ka in pa igralska ekipa. In še vedno tudi mislim, da sem toliko dobra v tem, kar počnem, kolikor so dobri moji soigralci, v tem primeru Marko Mandić, Minca Lorenci – zelo mi je všeč najin igralski tandem lanske sezone, in Janja Majzelj, s katero sva tudi že plodno sodelovali v *Personi*, če omenim samo glavne soigralce v nagrajenih vlogah. Gre za intenzivne pretoke energij med nami. Vesela sem nagrade Prešernovega sklada, počaščena sem in hvaležna. Toda delati je treba naprej, ne gre se zasedeti na lovorikah, samo udje zaspijo (*smeh*). Upam, da bom še dobila kakšne takšne priložnosti. Bila sem presrečna, ko sem bila zaradi *Zapiranja ljubezni* poklicana na avdicijo in dobila vlogo v filmu Damjana Kozoleta *Nočno življenje*, ki ga ravno zdaj snemamo.«

## STAREJŠA KOT BOM, BOLJE MI BO ŠLO

Rada se uči od soljudi. To pogosto poudari. Je prilagodljiva. »Moj ego v času ustvarjanja ne more biti na prvem mestu. Vsaj zame ne. To se mi zdi za igralca ključno – v smislu, da bi me moja osebnost, ko gre za nekaj več, za skupno idejo, zavirala.«

Bilo je obdobje v njenem profesionalnem življenju, ko ni imela pravega samospoštovanja, pristne samozavesti. »To je tisto, kar žari, kar menim, da se kaže kot karizmatično, kar naredi dobrega igralca izvrstnega. Pa seveda čisti užitek v tem, kar počneš. Nekateri so že rojeni s tem, drugi to pridobijo z zorenjem. Talent imaš ali pa ne, drugo je trdo delo in neusmiljeno spoznavanje sebe. Tega ne pozabijo povedati na akademiji, dojameš pa malce zrelejši. Vedno sem vedela, da starejša kot bom, bolje mi bo šlo. Lažje mi bo. V resnici sem komaj čakala, da gre ta prvi del mimo.«

Pri ustvarjanju vloge se najprej zanaša na intuicijo, v času vaj pa postane precej racionalna. Povezuje, razčlenjuje, koplje, se ukvarja z detajli. Rada sama potegne dramaturški lok svoji vlogi, ko je stvar zrela, pa skoči na glavo in spusti



emocije, preizkuša meje. »Vsak igralec ima svojo metodo za priklic, spodbujanje emocij. Meni čustveni spomin, vezan na lastno življenje, ne pomaga, če že, morda imaginacija, kaj bi, če bi ... Oprimem se teksta, vloge, situacije, režijskih napotkov in pustim, da steče skozi mene. Od grla, srca, pleksusa, trebuha, jajčnikov ... se naseljujejo te moje vloge. Rada verjamem v to. Kadar nam uspe, ko se vse sestavi, besedilo, ekipa, energije, luna, občinstvo ...«

#### OMEJITEV JE SVOBODA

Ne mara vprašanj tipa kdo ali kaj je Pia. »Mar ne govorim ves čas o Pii! Pia na odru postane posoda. Moja vloga nisem jaz. Nima mojih spominov, mojih izkušenj, ljubezni, strahov, upov, mojega življenja. Je svoj človek v mojem telesu. Na odru vedno zagovarjam svoj lik. Nikdar ga ne sodim, kakršnakoli prepričanja že ima. Ne režem ustvarjanja zaradi svojih stališč.«

Ampak ko gleda kolege igralce, zamišljeno nadaljuje, vidi umetnost. »Kot gledalko me, ne glede nato, kaj sporoča predstava, kako je postavljena, kakšna je njena estetika, zanima predvsem igralec. Kaj bo naredil igralec? Fascinantno je, ko včasih vidim igralca, ki ga omejuje neki

**VŠEČ MI JE, DA ME NE PREDALČKAJO. TEGA SE IGRALCI NAJBOLJ BOJIMO. ŠE VEDNO MISLIM, DA JE POMEMBNO, S KOM KAJ DELAŠ, TOREJ REŽISER/-KA IN PA IGRALSKA EKIPA. IN ŠE VEDNO TUDI MISLIM, DA SEM TOLIKO DOBRA V TEM, KAR POČNEM, KOLIKOR SO DOBRI MOJI SOIGRALCI.**

režijski format, obenem pa je mu je uspelo v tem omejenem okviru pokazati svoj maksimum. To, da me kdaj omejuje tekst, mi pogosto daje še večji razmah za svobodo interpretacije. Če je preveč možnosti, ker se režiser ni odločil, kaj pravzaprav išče, se v tem lahko izgubim, ker se bodo v moji glavi še podvojile. In vse to odločanje in odgovornost do tega! Omejitev je na neki način svoboda. Mislim, da ima režiser pravico in je od mene pošteno, da izpolnim njegov sen. Da izpolnim njegovo vizijo – pa naj bo meni še tako tuja. Nikakršna pohlevna ovčica nisem, da ne bo pomote. Poslušam, ja. A rada sem tudi slišana in uslišana, zanašam se na intuicijo, imam svoje poglede, svoj razum in znam biti tudi nemogoča. A želim narediti vse, da bom člen, ki bo pomagal do dobrega skupnega rezultata. Vzkipim, jočem, travmiram dan, dva, potem pa poskušam razumeti. Včasih je naporno biti igralec. Fizično še najmanj, čeprav tudi slednje. Greš tja, kamor v življenju nikdar ne bi šel: in to nekaznovano. To je rekel De Niro, če se prav spomnim, da mu je fajn, ker lahko kot igralec počne stvari, ne da bi zanje pozneje moral polagati račune.«

#### DELO, KI SE NIKOLI NE KONČA

Je v obdobju, ko se zelo dobro počuti v svoji koži, zasebno in profesionalno. »Želim si, da bi čim dlje trajalo, da bi čim boljje izkoristila čas, dokler se še komu zdi primerno gledati moj obraz.« Kako? »Kar vprašajte igralke, ki po štiridesetem letu naenkrat niso več delale, niso več snemale. Še sem željna dobrih izzivov, še me 'tišči igrat', kot bi rekla kolegica Kalezičeva. Vesela sem, da sem dobila priznanje za te projekte, ker so resnično plod trdega dela in velikega užitka.«

»Zapiranje ljubezni je ves čas razprodano, kar je svojevrsten fenomen, saj gre za predstavo, ki je daleč od neke komercialno privlačne komedije. Hvaležna sem za možnost, da sem tako težko vlogo lahko igrala toliko časa. Ker gre za filigransko delo, ki se nikoli ne konča. So vloge, pri katerih pri velik ponovitvah greš še globlje, še širše. Še vedno na dan, ko imam na sporedu to predstavo, vstanem s cmokom v grlu, nekakšnim nelagodjem. Do te predstave imam nekakšno strahospoštovanje in odgovornost. Vedno se psihofizično pripravim, potelovadim, razgibam govorni aparat, se popolnoma zberem. Nikakor ne more postati rutina. In vsakokrat znova imam tremo.«

Že nekaj let se zdi, da je na vrhuncu forme. »Čutim, ja, da sem v formi. Zaznavam notranjo stabilnost in mirnost in čutim, da znam ravirati celostno s svojim inštrumentom. Razlika med Pio dvajsetletnico in tole, ki bo kmalu štirideset, je zaupanje vase, zrelejši spopadanje z izzivi in neka lahkotnost, ki je prišla z izkušnjami. Končno dobivam inteligentne in zrele vloge. Najbolj potešena sem, ko lahko igram ženske, ki niso popolne in ki ne stremijo k popolnosti. Ki so seksi, a ne vedno, ki so ponosne, pa včasih tudi manj, ki so častne, včasih pa tudi ne, uravnovešene, pa kdaj prav nore. Da niso zgolj neka fikcija – ker popolnost je namreč prav to. Veselim se tega, da lahko igram vloge žensk, ki niso nujno velike heroine, pa tudi ne nujno zavožene luzerke. Lepo je igrati resnično žensko, v kateri se lahko prepoznamo. Večplastno. Kompleksno. Zapleteno. A predvsem takšno žensko, ki res obstaja.« ■

Rosana Hribar in Gregor Luštek, nagrajenca Prešernovega sklada

## NAPETOST, ŽIVA DO BOLEČIN

Vrhunskost in osupljiva izvedba sta najpogostejši oznaki serije plesnih duetov Rosane Hribar in Gregorja Luška.



MOJCA KUMERDEJ, fotografije ARHIV PTL

**A**njun izvedbeni perfekcionizem ni bil nikoli samemu sebi namen. Z izpiljenim plesnim izrazom in neredko s samoironijo se lotevata razmerij do sebe in lastnega dela ter do publike in svojih sodelavcev, vsebinsko vezivo tako njunega skupnega opusa kot samostojnih koreografij Rosane Hribar pa so spol, identiteta in užitek.

Rosana Hribar in Gregor Luštek sta garača. Disciplinirano se vsakodnevno podajata v studio, ne oziraje se ali morda še toliko bolj glede na dejstvo, da sta vstopila v štirideseta. Ali potemtakem na odru uprizarjata iluzijo zloščenege in odlično usposobljenega plesnega telesa, četudi se to že v tridesetih letih začne soočati s poškodbami in omejitvami? Ali pa uprizarjata resnico, da ples ne zadeva le telesnosti, ampak v najmanj tolikšni meri odnos do same plesne umetnosti, v kateri ne gre popuščati zaradi popuščanja telesa? Da medtem ko življenje sestoji iz kompromisov, v umetnosti za kompromis ni prostora? Plesnega telesa ne mistificirata. Človeško telo je izjemno sposobno, a ga večina izkorišča zgolj desetino, v enem od intervjujev izreče Rosana, da mora plesalec posebej paziti na svoje telo, je kliše, prida Gregor, kaj pa delavci na gradbišču, ki tudi pozimi, v mrazu prenašajo malto? Da sta na vrhuncu plesne kariere, pišem od njunega

dueta *8 let*, in odtelej z vsako novo predstavo osebno in umetniško zorita.

#### IDENTITETA, SPOL IN UŽITEK

Opremljena z mnogimi plesnimi in gibalnimi tehnikami sta se sprva uveljavila kot plesalca v predstavah drugih koreografov in gledaliških ter filmskih režiserjev, Gregor Luštek pa tudi kot Rodin v filmu *Vampir z Gorjancev* v režiji Vincija V. Anžlovarja in v zadnjih letih kot koreograf v gledaliških predstavah Jerneja Lorencija. Plesno in koreografsko se ne izprašujeta o plesu kot možni izbiri, zanju je ples imperativ in medij za izmero razdalj in bližin.

Razmerja s publiko, tudi s strokovno javnostjo, sta se lotila leta 2007 v predstavi *Izpleši me, prosim!*, v kateri so plesalci med igralkinim citiranjem odlomkov iz kritik ironično uprizarjali izrečeno oziroma zapisano, obenem pa sta tekmovalnosti in zaprtosti ustvarjalcev za razumevanje drugega in drugačnega izraza zoperstavila kolegialnost in pri tem izpostavila tudi prekernost sodobnoplesnih ustvarjalcev.

Identiteta, spol in užitek se vsebinsko prepletajo v njunem skupnem opusu in v samostojnih koreografijah Rosane Hribar. V solu *Zmenek z Venero* (2004) je Rosana uprizorila dve ženski podobi – prvo, okleščeno seksualnosti, in



drugo, prežeto s seksualnim užitek. Skozi distanco do obeh je utelesila razcep med biološkim in družbenim spolom, pri čemer je razgaljeno žensko telo pomensko sprevačala z impulzivnimi, seksualiziranimi moškimi gibi in na koncu različne identitete zgostila v lik falične ženske. Temo je razvijala v predstavi *Ples ali Išče se Lili Marlen* (2005), kjer je izhajala iz osamljenosti in preprek, ki (domnevno) onemogočajo realizacijo ljubezenskega razmerja. Njen odnos s pevko in igralko Katarino Avbar je imel dvojni pomen – kot ljubezenski odnos, v katerem ženski pretehtavata medsebojno pripadnost in občutja, in kot razcepljenost ene same osebe, ženskemu paru pa je zoperstavila tri moške podobe – homofobičnega mačota (Sebastjan Starič), pomehkuženega narcisa (Gregor Luštek) in samozadostnega atleta (Siniša Bukinac).

#### ZAMETKI AVTORSKEGA IZRAZA

V predstavi *Kanon in telo* (2006) sta se z Gregorjem lotila dialektike med telesom kot mestom užitka ter užitek v odtegnitvi telesnosti in izpostavila kanon natreniranega, vitkega plesnega telesa, katerega kršitev je s svojo obilno pojavnostjo uprizorila izvrstna plesalka Kaja Janjič, s katero sta sodelovala tudi v poznejših predstavah. Štirje nastopajoči so vsak na svoj način reprezentirali premeščanje užitka – igralec Ivan Peternelj skozi avtoerotiko, materializirano v nakit in okrasje, Gregor Luštek skozi prevzemanje feminilnih in Rosana moških podob.

Še pred dueti, ki jih kot gibalno artikulacijo medsebojnega intimnega in ustvarjalnega razmerja postavljata vsaki dve leti, sta postavila polurni duet *Ana is the Name of the Rose* (2003). Vrtnica kot parafraza jezika Gertrude Stein in metafora lepote ter ostrine je v predstavi nema, kot da sta se plesalca izmaknila nikdar povsem ustreznim ubesedi-

tvam v izmuzljivem jeziku ljubezni, abstraktna, sicer rahlo okorna koreografija pa je že vsebovala zametke njenega avtorskega izraza.

#### BOGATENJE KOREOGRAFSKEGA JEZIKA

Za sklop duetov, v naslovih katerih so števila kronometer njunega razmerja, sta prejela domače in tuje nagrade, med drugim na mednarodnih koreografskih tekmovanjih v Hannoveru in Ludwigshafnu ter Župančičevo in v teh dneh Prešernovo nagrado. Prvemu, duetu *8 LET*, ki sta ga leta 2006 uprizorila po osmih letih skupnega življenja in dela, so sledili *10 let*, *Duet 012*, *Štirinajst* in tik pred iztekom lanskega leta *Duet 16*. Rosana se v omenjenem intervjuju pošali, da »bi lahko plesala tudi, če ne bi mogla uporabljati ene roke ali noge, kdo pa pravi, da potem ne bi bila več plesalka in da moja izvedba ne bi bil več ples?« Ali sta ob tem pomislila na možnost, da ne njuni telesi, pač pa njuno razmerje lahko načne nekaj, zaradi česar dueta ne bosta več uprizarjala? Zagotovo, njun odnos se skozi duete spreminja, medtem pa se njun koreografski jezik bogati, dinamika med impulzivnostjo in hitrostjo ter upočasnjevanjem in negibnostjo je vse bolj premišljena, njun slog in izvedba pa vse bolj izpiljena.

*Duet 012* uvede dvajsetminutni film režiserja Petra Bratuše, ki plesni par umesti v štiri ambiente: v kavarno, na peščeno obalo, v hladen urban prostor visoko nad mestom in v zaprtost intimne pod razpetim belim platnom. Tako v filmu kot v odrski izvedbi Rosana in Gregor drug drugemu jemljeta in si predajata moč ter nadzor in z uporabo moškega kostuma sprevačata spolni vlogi. Hitremu poljubu sledi grob obrat in nato pomiritev, medsebojna napetost se zrahlja skozi premik od partnerja v samost in se na koncu umiri v

medsebojni podpori in celjenju ran. V duetu *Štirinajst* na prizorišče odločno vstopita z Gardelovim tangom *Por una cabeza*, ki ga predelata s svojim prepoznavnim abstraktnim koreografskim jezikom. V nasprotju s klasičnim tangom, v katerem ženska sledi moškemu, si vodstvo predajata, a igro kljub vsemu pretežno vodi Rosana. Poželenje poganja dinamika odmikov in bližin, pri čemer se Rosana iz odnosa umika, kar med drugim uprizarja s ponavljajočo se hektično krettno desne roke pred obrazom in obsesivno ponavljajočimi gibi do skorajšnje izčrpanosti, medtem ko jo Gregor poskuša umestiti v dvojino. Predstavo z interpretacijo teksta Jerneja Lorencija (tudi avtorja vizualne podobe) o srečanju njega in nje ter stiku dveh njunih tišin zaokrožita s samoironijo in tako gledalca opomnita, da na odru vendarle nista neposredno uprizarjala sebe, pač pa sta sebe odigrala.

#### NI HARMONIJE. NE POMIRITVE

V *Duetu 16*, ki sta ga premierno uprizorila konec lanskega leta v Plesnem teatru Ljubljana, je izpostavljena Rosanina perspektiva; duet je namreč tudi njeno magistrsko delo na oddelku za umetnost igre na AGRFT. Edini scenski element je na robu prizorišča postavljen leseni okvir, ki ne obkroža platna, ampak učinkuje kot ogledalo – kot metafora vpogleda v njuno skupno življenje. Rosana zagatno zadržanost pred okvirjem razbije v impulzivno, a obenem fluidno in elegantno gibanje, ki pa prehaja v grobost. *Duet 16* v primerjavi s prejšnjimi dueti bolj kot erotika naseljuje težko obvladljiva strast, v kateri je seksualnost prežeta z napadalnostjo in posledično s krivdo in ki je razpeta med neobčutljivost in sočutje, med mehko in surovost.

### PLESNO IN KOREOGRAFSKO SE NE IZPRAŠUJETA O PLESU KOT MOŽNI IZBIRI, ZANJU JE PLES IMPERATIV IN MEDIJ ZA IZMERO RAZDALJ IN BLIŽIN.

Njuna pogleda se srečata šele tik pred koncem predstave, ko se s skopimi besedami vendarle sporazumeta, da je na novo okvirjeno razmerje, čeravno spremenjeno, za oba sprejemljivo. In da njun kreativni odnos, četudi odslej brez naboja ljubezni, živi.

Leta 2012 sta postavila predstavo *Korak v dvoje po Pii in Pinu* – hommage Pii in Pinu Mlakarju, ki sta pred stoletjem s povezavo baleta, ekspresionizma in prvin ljudskega plesa v slovenskem in širšem jugoslovanskem prostoru sooblikovala plesni modernizem. Tudi tokrat je v pripovedi o plesnem paru, ki je dolgo skupno življenje posvetil plesni umetnosti, izpostavljena zgodba ženske – Nemke Pie, ki iz podvojene ljubezni do plesa in moškega slednjemu sledi v njegovo domovino. In ki jo pozneje, kot se zdi, ne moti, da se včasih znajde v moževi senci. Rosana in Gregor uprizorita podobnosti in razlike z zakoncema Mlakar – v nasprotju s Pio in Pinom njuna popolna predanost plesni umetnosti ne izhaja iz harmoničnega razumevanja sveta in partnerskega odnosa. Njuno razmerje drug z drugim in s svetom sestoji iz rezov in lomov, vrhuncev in padcev. Ni harmonije. Ne pomiritve. Je nenehna napetost. Vpeta med skrajnosti. Nikdar omladna in mlačna, temveč živa. Včasih živa do bolečin. ■





drugo, prežeto s seksualnim užitkom. Skozi distanco do obeh je utelesila razcep med biološkim in družbenim spolom, pri čemer je razgaljeno žensko telo pomensko sprevačala z impulzivnimi, seksualiziranimi moškimi gibi in na koncu različne identitete zgostila v lik falične ženske. Temo je razvijala v predstavi *Ples ali Išče se Lili Marlen* (2005), kjer je izhajala iz osamljenosti in preprek, ki (domnevno) onemogočajo realizacijo ljubezenskega razmerja. Njen odnos s pevko in igralko Katarino Avbar je imel dvojni pomen – kot ljubezenski odnos, v katerem ženski pretehtavata medsebojno pripadnost in občutja, in kot razcepljenost ene same osebe, ženskemu paru pa je zoperstavila tri moške podobe – homofobičnega mačota (Sebastjan Starič), pomehkuženega narcisa (Gregor Luštek) in samozadostnega atleta (Siniša Bukinac).

#### ZAMETKI AVTORSKEGA IZRAZA

V predstavi *Kanon in telo* (2006) sta se z Gregorjem lotila dialektike med telesom kot mestom užitka ter užitkom v odtegnitvi telesnosti in izpostavila kanon natreniranega, vitkega plesnega telesa, katerega kršitev je s svojo obilno pojavnostjo uprizorila izvrstna plesalka Kaja Janjič, s katero sta sodelovala tudi v poznejših predstavah. Štirje nastopajoči so vsak na svoj način reprezentirali premeščanje užitka – igralec Ivan Peternelj skozi avtoerotiko, materializirano v nakit in okrasje, Gregor Luštek skozi prevzemanje feminilnih in Rosana moških podob.

Še pred dueti, ki jih kot gibalno artikulacijo medsebojnega intimnega in ustvarjalnega razmerja postavljata vsaki dve leti, sta postavila polurni duet *Ana is the Name of the Rose* (2003). Vrtnica kot parafraza jezika Gertrude Stein in metafora lepote ter ostrine je v predstavi nema, kot da sta se plesalca izmaknila nikdar povsem ustreznim ubesedi-

tvam v izmuzljivem jeziku ljubezni, abstraktna, sicer rahlo okorna koreografija pa je že vsebovala zametke njenega avtorskega izraza.

#### BOGATENJE KOREOGRAFSKEGA JEZIKA

Za sklop duetov, v naslovih katerih so števila kronometer njenega razmerja, sta prejela domače in tuje nagrade, med drugim na mednarodnih koreografskih tekmovanjih v Hannoveru in Ludwigshafnu ter Župančičevo in v teh dneh Prešernovo nagrado. Prvemu, duetu *8 LET*, ki sta ga leta 2006 uprizorila po osmih letih skupnega življenja in dela, so sledili *10 let*, *Duet 012*, *Štirinajst* in tik pred iztekom lanskega leta *Duet 16*. Rosana se v omenjenem intervjuju pošali, da »bi lahko plesala tudi, če ne bi mogla uporabljati ene roke ali noge, kdo pa pravi, da potem ne bi bila več plesalka in da moja izvedba ne bi bil več ples?« Ali sta ob tem pomislila na možnost, da ne njuni telesi, pač pa njuno razmerje lahko načne nekaj, zaradi česar dueta ne bosta več uprizarjala? Zagotovo, njun odnos se skozi duete spreminja, medtem pa se njun koreografski jezik bogati, dinamika med impulzivnostjo in hitrostjo ter upočasnjevanjem in negibnostjo je vse bolj premišljena, njun slog in izvedba pa vse bolj izpiljena.

*Duet 012* uvede dvajsetminutni film režiserja Petra Bratuše, ki plesni par umesti v štiri ambiente: v kavarno, na peščeno obalo, v hladen urban prostor visoko nad mestom in v zaprtost intimne pod razpetim belim platnom. Tako v filmu kot v odrski izvedbi Rosana in Gregor drug drugemu jemljeta in si predajata moč ter nadzor in z uporabo moškega kostuma sprevačata spolni vlogi. Hitremu poljubu sledi grob obrat in nato pomiritev, medsebojna napetost se zrahlja skozi premik od partnerja v samost in se na koncu umiri v

medsebojni podpori in celjenju ran. V duetu *Štirinajst* na prizorišče odločno vstopita z Gardelovim tangom *Por una cabeza*, ki ga predelata s svojim prepoznavnim abstraktnim koreografskim jezikom. V nasprotju s klasičnim tangom, v katerem ženska sledi moškemu, si vodstvo predajata, a igro kljub vsemu pretežno vodi Rosana. Poželenje poganja dinamika odmikov in bližin, pri čemer se Rosana iz odnosa umika, kar med drugim uprizarja s ponavljajočo se hektično krettno desne roke pred obrazom in obsesivno ponavljajočimi gibi do skorajšnje izčrpanosti, medtem ko jo Gregor poskuša umestiti v dvojino. Predstavo z interpretacijo teksta Jerneja Lorencija (tudi avtorja vizualne podobe) o srečanju njega in nje ter stiku dveh njunih tišin zaokrožita s samoironijo in tako gledalca opomnita, da na odru vendarle nista neposredno uprizarjala sebe, pač pa sta sebe odigrala.

#### NI HARMONIJE. NE POMIRITVE

V *Duetu 16*, ki sta ga premierno uprizorila konec lanskega leta v Plesnem teatru Ljubljana, je izpostavljena Rosanina perspektiva; duet je namreč tudi njeno magistrsko delo na oddelku za umetnost igre na AGRFT. Edini scenski element je na robu prizorišča postavljen leseni okvir, ki ne obkroža platna, ampak učinkuje kot ogledalo – kot metafora vpogleda v njuno skupno življenje. Rosana zagatno zadržanost pred okvirjem razbije v impulzivno, a obenem fluidno in elegantno gibanje, ki pa prehaja v grobost. *Duet 16* v primerjavi s prejšnjimi dueti bolj kot erotika naseljuje težko obvladljiva strast, v kateri je seksualnost prežeta z napadalnostjo in posledično s krivdo in ki je razpeta med neobčutljivost in sočutje, med mehko in surovost.

### PLESNO IN KOREOGRAFSKO SE NE IZPRAŠUJETA O PLESU KOT MOŽNI IZBIRI, ZANJU JE PLES IMPERATIV IN MEDIJ ZA IZMERO RAZDALJ IN BLIŽIN.

Njuna pogleda se srečata šele tik pred koncem predstave, ko se s skupimi besedami vendarle sporazumeta, da je na novo okvirjeno razmerje, čeravno spremenjeno, za oba sprejemljivo. In da njun kreativni odnos, četudi odslej brez naboja ljubezni, živi.

Leta 2012 sta postavila predstavo *Korak v dvoje po Pii in Pinu* – hommage Pii in Pinu Mlakarju, ki sta pred stoletjem s povezavo baleta, ekspresionizma in prvin ljudskega plesa v slovenskem in širšem jugoslovanskem prostoru sooblikovala plesni modernizem. Tudi tokrat je v pripovedi o plesnem paru, ki je dolgo skupno življenje posvetil plesni umetnosti, izpostavljena zgodba ženske – Nemke Pie, ki iz podvojene ljubezni do plesa in moškega slednjemu sledi v njegovo domovino. In ki jo pozneje, kot se zdi, ne moti, da se včasih znajde v moževi senci. Rosana in Gregor uprizorita podobnosti in razlike z zakoncema Mlakar – v nasprotju s Pio in Pinom njuna popolna predanost plesni umetnosti ne izhaja iz harmoničnega razumevanja sveta in partnerskega odnosa. Njuno razmerje drug z drugim in s svetom sestoji iz rezov in lomov, vrhuncev in padcev. Ni harmonije. Ne pomiritve. Je nenehna napetost. Vpeta med skrajnosti. Nikdar omladna in mlačna, temveč živa. Včasih živa do bolečin. ■



# Karizma mokre cunje

DRAGO BAJT

V zadnjih letih sem imel to nesrečo, da sem sodeloval v dveh strokovnih komisijah ministrstva za kulturo. Samo delo je bilo bolj ali manj neprijetno in naporno, kajti razpravljali smo o kulturni politiki, delil se je denar za podporo medijski kulturi. Skupaj s kolegi smo nalogo opravili po svojih najboljših močeh, za to smo bili deležni tudi podpore. Poskus pa se je za člane komisij v obeh primerih končal nepričakovano in žalostno – bili smo predčasno razrešeni, ne da bi sami vedeli, zakaj.

V času t. i. superministra (ministra za znanost, šolstvo, kulturo in šport) smo člani različnih neprofitnih društev in organizacij s področja kulture sodelovali pri pripravi novega zakona, ki bi celoviteje in pravičneje uredil položaj nevladnih organizacij in samostojnih kulturnikov. Kot predstavnik Društva slovenskih pisateljev sem prispeval nekaj mnenj v zvezi s tem, do glavnega vprašanja, ki me je pri tem zanimalo – položaja avtorjev in problema avtorskih pravic –, pa sploh nismo prišli, ker so debate trajale – dovolj neorganizirano in brez potrebe razvlečeno – čez vse razumne mere. Strokovna sodelavka ministrstva je pri tem sodelovala občasno in nezainteresirano; zdelo se je, da ji razprava dela samo odvečne težave in jemlje dragoceni čas, saj v primerno plačani službi komaj čaka, kakšna bo njena karierna prihodnost. In res: čez leto in dan se je izkazalo, da je bila njena »strokovna« pomoč dejansko zgolj odskočna deska za napredovanje v direktorico slovenske kulturne ustanove. Čas v naših razpravah nas je nenehno prehiteval. Nazadnje nas je prehitel tudi politični pretres: z zamenjavo vlade in njenega superministra smo bili zamenjani tudi člani komisije; bržkone samo zato, ker je prišla na oblast drugače usmerjena vlada. O tem nismo bili obveščeni, kaj šele da bi bili pisno razrešeni; preprosto je bilo konec vabil na seje in s tem bolj ali manj tudi jalovih debat o problemu, za katerega se je celo izkazalo, da ga je neka druga komisija pred nami že urejala, kakor ga pač je. Naša strokovna pomoč, ki je bila pri tem poleg vsega drugega še zastojna, se je tako izkazala za popolnoma odvečno in prepozno.

Kljub temu pa sem v kratkem času šel še drugič na led. Na povabilo osebe, ki ji zaradi korektnosti in znanja zaupam, sem postal član komisije za medije. Novi minister se je izkazal za prijaznega, sicer ves čas nevidnega gostitelja peterice ljudi, ki so morali razdeliti proračunski denar za podporo novim medijskim projektom. Denarja je bilo iz leta v leto manj, dela pa vse več in več, saj je vsak član komisije moral letno pregledati kakih 150 vlog z vsemi prilogami, in to na posebnem digitalnem portalu ministrstva; dela se je bilo treba najprej priučiti, potem pa je potekalo v neskončnem nizanju točkovanja in usklajevanja, ki ga je bilo treba opraviti v pol leta. Človek je pred vsako sejo komisije komaj našel čas, da se je sprehodil po hodnikih, duhal prijetni vonj sveže kuhane kavnice in prebiral brezkončno vrsto imen in večinoma dvojnih priimkov na vratih popolnoma neznanih zaposlenih na ministrstvu – vsakokrat z občutkom domačega ugodja žabjega mrešta, ki je preveval preštevilno družino kulturnega ministrstva. In potem je spet prišel dan, ko je novi minister, nekoč v prostem času sicer paberkovalec po francoski filozofiji, pospravil svoje stvari in se preselil med bivše ministre; nasledila ga je ministrica, ki je bila že od vsega začetka strokovno sporna, kar je še danes njena poglavitna lastnost in očitno celo odlika.

Komisija za medije je v takem položaju, torej v položaju brez dela in kakršnih koli koristnih informacij, vztrajala pol leta. Njena predsednica je ministrstvu nato sporočila, da je čas za začetek novega dela, ki ga člani komisije lahko opravijo do konca svojega mandata. Potem pa so člani s predsednico vred na hitro dobili sklep o razrešitvi in imenovanju novih članov. Brez kakršnih koli razlogov za to, kot je očitno vse bolj v navadi. S tem se je končala tudi moja druga izkušnja, vezana na delovanje kulturnega

Glave ministrov – in glavnice njihovih številnih najozjih pribočnikov – so nesposobne za produciranje lastnih misli; podobne so nekakšnim mehanskim napravam, ki lahko prevajajo abstraktne tuje misli, kakor jih odpošiljajo oddajniki nekje drugje, in jih posredujejo sprejemnikom na razumljivejši in bolj konkretni ravni. Celoten možganski trust ministrstva je ena sama umetna inteligenca, ki ni zmožna ustvarjanja lastnih mnenj in odločitev, kaj šele kakšnega videnja ali načrta za prihodnost.

ministrstva v državi Sloveniji. Izkušnja je na osebni, subjektivni ravni rahlo bridka, malce tudi farsična; objektivno pa pravzaprav tragična, saj kaže delovanje države v njeni razkritosti popolne duhovne in civilizacijske bede.

Kot sem dejal, smo bili člani komisij imenovani kot strokovnjaki, torej poznavalci kulturnih razmer, spremljevalci kulturne politike in proučevalci različnih kulturnih fenomenov. Naše delo je bilo na neki način potrebno, saj ministrstvo samo nima kadrov, ki bi lahko o takih stvareh kompetentno odločali (sicer se je navadno izgovarja, da tega samo tako ali tako ne sme početi). Kot strokovnjaki pa smo doživeli enako usodo kot zadnji politično nastavljeni uslužbenec ministrstva, ki ga lahko vsak prišlek na vrhu kadarkoli zamenja in odslovi. Ministri so se tudi v našem primeru vedli kot kakšni resorni gubernatorji, ki lahko počnejo vse: lahko odpuščajo ljudi, da bi zaposlili svoje ideološko usklajene kadre in strankarske prijatelje; lahko poljubno odredijo denar za kulturne potrebe, kakor pač kaže finančna situacija; lahko spreminjajo pravilnike in zakone, tako da so prilagojeni njihovim potrebam in zmožnostim, nemalokrat celo muham; lahko celo odpravijo to ali ono kulturno obvezo države, če jim tako ustreza, ali pa mislijo, da ni potrebna. Skratka: tudi strokovne komisije so zanje navaden drobiž, ki ga velja zamenjati, ko sedeš na prestol, da lahko pokažeš svoje pristojnosti in vrhovno moč. Žal pa so te pristojnosti izmišljene in moč jalova. Glave ministrov – in glavnice njihovih številnih najozjih pribočnikov – so nesposobne za produciranje lastnih misli; podobne so nekakšnim mehanskim napravam, ki lahko prevajajo abstraktne tuje misli, kakor jih odpošiljajo oddajniki nekje drugje, in jih posredujejo sprejemnikom na razumljivejši in bolj konkretni ravni. Celoten možganski trust ministrstva je ena sama umetna inteligenca, ki ni zmožna ustvarjanja lastnih mnenj in odločitev, kaj šele kakšnega videnja ali načrta za prihodnost. Vsaka misel, ki se skoti v glavi kakega ministranta (tj. zaposlenega na ministrstvu), je takoj obsojena in sankcionirana; očitno pa kazni velja tudi za zunanje sodelavce, ki producirajo potrebne ideje in s tem kalijo mlako s paglavci slovenske vaške kulture. Celotna slovenska kultura, od ustanov do kadrov, od umetniških kolektivov do posamičnih avtorjev, je torej odvisna od vsakokratnega slovenskega kulturnega Putina in njegovih kloniranih aparatčikov.

Po vsem sodeč pa tako ne deluje samo slovensko ministrstvo za kulturo. Podobno se dogaja tudi na drugih ministrstvih, kjer se ob vsaki menjavi vladne garniture zamenja tudi celoten pribočniški sestav ministra, pa tudi nabor različnih komisij, odborov, svetov in kar je še takih institucij zunanjih pomagačev, ki vladi in ministrom ponujajo strokovno pokritje delovanja. In nič drugače ni pri predsedniku vlade in njegovem nepreglednem zboru uradnih uslužbencev in neuradnih svetovalcev. Vsakič se od začetka začne kupčkanje za mesta in službe, prehajanje iz stranke v stranko, menjava nazorov in spreminjanje mnenj – skratka, zabavna burka negativno selekcioniranih kadrov, ki niso za nič odgovorni in ničemur zavezani. Ta amalgam nesposobnosti in arogance pomaga ohranjati tudi mogočni sindikat javnih uslužbencev, ki je ob pravi uradni politiki najdragocenejši pomočnik pri ohranjanju kulturne in splošne zamočvirjenosti.

Kaj to pomeni za razvoj države na vseh področjih, ni treba govoriti; preden se nova generacija aparatčikov prilagodi novemu položaju, »novim izzivom«, kot radi pravijo, minejo tedni in meseci, medtem pa država trpi in vzdihuje v krizi in stagnaciji, kar občutijo njeni državljani. Ko se državni aparat vnovič zažene in ogreje, ko začne mleti že zdavnaj premleto in nato žvečiti zadnji prežveček, traja še nekaj časa, da po dveh korakih nazaj sledi korak naprej; tako s stopicanjem na mestu in odstopanjem nazaj vse bolj optimistično napredujemo v preteklost. Sloveniji vladajo strankarski ljudje s karizmo mokre cunje, kot bi dejal Bernard Brščič: nekaj

časa lenobno opletajo naokoli, potem pa počistijo, kar jim je ukazano počistiti. Vsak snažilec to počne po zgledu in navodilu generalnega in vrhovnega Snažilca.

Preostane vprašanje, ali je tako stanje – namreč popolna odsotnost racionalnega mišljenja in delovanja – v naši evropski državi res normalno, morda celo optimalno? Ali še ni čas, da bi se državljani začeli spraševati, zakaj redijo politične snažilce v vgrajeno robotsko glavo za prevajanje tujih idej in zunanjih zamisli? Koliko politikov kova Lukšiča in Bratuškove bo še treba, da bo ljudstvo spoznalo, kako nevdržno je obstoječe stanje duha v domovini na sončni strani Alp? Koliko strank à la Pozitivna Slovenija in DeSUS bo še moralo zrasti in propasti, da bo Slovence srečala zdrava kmečka pamet in bojo sami začeli kidati gnoj in čistiti smetišče zgodovine? Ali ni stranka SMC in ministrica kategorije Milojke Kolar res zadnji opomin pred kolapsom države, ki se je nekoč samorazglašala za novo zvezdo Evrope? Če kdo meni, da ni tako, potem lahko Slakovi deželici sonca in grozdja pomaga le še Bog. To je tisti nebeščan, ki mnogi slepo verjamejo vanj, še več pa jih je prepričanih, da ga sploh ni. ■

DRAGO BAJT je literarni zgodovinar, prevajalec, esejist in publicist



# NAŠA KULTURNA POLITIKA JE IZ 19. STOLETJA

Pogovor z izrednim profesorjem na Katedri za kulturologijo Fakultete za družbene vede, dr. Gregorjem Tomcem, čigar stališča so, ko nanese beseda na slovensko kulturno politiko, zelo jasna, predvsem pa brezkompromisna.

**ANDREJ JAKLIČ**, foto **UROŠ HOČEVAR**

Pred kratkim so zaslužni umetniški ustvarjalci prejeli Prešernove nagrade, elitna priznanja, ki jih podeljuje država. Tudi sicer skorajda ni nagrad, ki jih posredno ali neposredno ne bi omogočala država. Kar je paradoksalno, sploh naj bi šlo v izhodišču za početje, ki za svoje delovanje nujno potrebuje neodvisnost in stremi k preseganju razumevanja in prevpraševanja obstoječega (tudi) družbenega reda, katerega predstavniki pa po drugi strani ravno tem ustvarjalcem podeljujejo nagrado. Za kakšno obliko priznanj pravzaprav sploh gre?

S tem, da država podeljuje nagrade, ni samo po sebi nič narobe. Narobe je to, kako oz. kdo jih podeljuje. Da se lahko na ministrstvu za kulturo ukvarjaš s kulturno politiko, moraš biti obdarjen s posebnim instinktom, s katerim ločiš »pravo« umetnost, ki jo ustvarjajo geniji in nosi v sebi večno esenco človeškega duha, od kulturne zabave, ki je lahko sicer čisto simpatična, a govori zgolj o aktualnih stvareh in je zunaj-umetnostna. Resnici na ljubo ta instinkt ni zelo izjemen, kot izgleda na prvi pogled, saj je prepoznavanje »prave« umetnosti v resnici zelo enostavno. »Pravo« je tisto, kar najdemo v galerijah, gledališčih, operah, filharmonijah in podobnih estetskih muzejih. Važno je le, da je pred-moderno. Televizijska ali filmska umetnost ali sodobna glasba so zgolj gospodarske panoge, največkrat kič, ki ga ne kaže jemati resno. Samo za ilustracijo: Siddharta je bil visoko nadpovprečen bend na prehodu v tretje tisočletje in bi si s ploščo *Nord* zaslužil Prešernovo nagrado, a je seveda ni dobil. Zakaj? Ker niso opera in v komisiji za njih še niso slišali.

Kriterij ločevanja »pravega« in »nepravega« je fenovski in ne strokoven. V umetnosti smo vsi feni, razlika je le v tem, da so feni Motorheadov dovolj kulturni, da vedo, da je to le njihovo mnenje, feni Mozarta pa so tako arogantni, da dejansko mislijo, da je njihov okus objektivno gledano najboljši.

Zanimivo je, da je takšno prepričanje praktično nemogoče spremeniti. Načeti ga ne more niti že več let trajajoča finančna kriza.

Zametki sodobne kulturne politike segajo v 19. stoletje. Aristokracija in cerkev nista več zmogli financirati razkazovalnega potrošništva višjih slojev v umetnosti, opere, filharmonične glasbe, gledališča, galerij ... Del ustvarjalcev je končal na trgu, drugi pa so gojili prezir do »navadnih« ljudi, do drhali, množic in kar je še podobnih oznak za ljudi, ki so jih imeli za inferiorne. Ti so končali kot elitisti. V teh krogih se je oblikovala romantična razlaga umetnosti: gre za genije, ki ustvarjajo zunaj prostora in časa, večno Umetnost. Estetsko ustvarjanje so ločili na dva dela: na »pravo« umetnost, ki so jo ustvarjali sami, in na ljudsko kulturo, ki sicer dokazuje zgodovinsko tradicijo naroda, ni pa umetnost. Potem so določili še, kaj je umetnost za nazaj. Zato lahko feni elitizma danes v Cankarjevem domu gledajo *Iliado*, čeprav gre za ljudsko umetnost, ali v gledališču Shakespeara, čeprav je bil tržni ustvarjalec. Do tu je romantika samo še ena fenovska pripadnost, nič drugačna od povzdigovanja alter rocka na Radiu Študent danes. Nerodno pri celi stvari je bilo, da je romantika sovpadala s časom izgradnje nacio-

**V GLEDALIŠČU JE NAJVEČ DENARJA, NAJBOLJŠI REŽISERJI, STABILNO DELO, KAR JE GLEDE NA ŠTEVILO GLEDALCEV ABSURDNO! ČE V DIALOGU S KULTURNIMI URADNIKI REČEŠ, DA JE TO NAROBE SVET, TE ZAVRNEJO.**

nalne države, ko so se v Evropi oblikovale z nacionalizmom oborožene nacionalne skupnosti. Romantika se je spojila z nacionalizmom v ubijalsko kombinacijo. »Prava« umetnost je postala dokaz veličine naroda. Adolf Hitler ni odstopal od romantičnega standarda, ko je povezoval Wagnerja ali Straussa z večvredno »arijsko« raso. Tudi Slovenci smo kmalu dobili svoje male Adolfe, ki vsakič, ko jim stopiš na prste (ko se na primer zavzemaš za demokratično kulturno politiko) vpijejo, da je ogrožena narodna samobitnost, da je grožnja elitizmu enaka grožnji slovenstvu. Jasno je, da je kateri koli politiki težko prebiti tako koncipirano obrambno linijo privilegiranosti.

In javni zavodi v elitizmu so rastle kot gobe po dežju. Ljubljana, mesto s četrtr milijona prebivalcev, ima infrastrukturo za estetske muzeje, ki je podobna Parizu, le da v 19. stoletju. Seveda po to ni brez posledic. Na področjih sodobne ume-

tniške ustvarjalnosti, televizije, filma, popularne glasbe, smo kulturna provinca. Za to, da peščica elitistov ustvarja v udobju, vse ostalo nazaduje.

**Letošnji dobitnik Prešernove nagrade za življenjsko delo je tudi Miki Muster, stripovski ustvarjalec, kar je glede na prejšnja leta pravzaprav veliko presenečenje.**

To je za Slovenijo revolucionarno in to lahko samo pozdravim. In čez 50 let bo dobil nagrado tudi rocker, če bo kakšen še živ. Vendar je ta nagrada alibičnega značaja, ne spremeni osnovnega dejstva. Če bi hoteli v resnici kaj spremeniti, bi se morali najprej soočiti z dejstvom, da je čas razsvetljenstva in aristokracije, ko so se redki izbranci razglašali za estetske nadljudi, mimo. Živimo v demokratični državi, v kateri ima vsak državljan kot davkoplačevalec pravico do enakopravnega dostopa do kulture po lastni meri. In če je tako, potem iz tega izhaja nekaj jasnih načel, ki bi morala biti zavezujoča za delovanje vsake normalne kulturne politike.

Prvo je, da mora dajati prednost tistim medijem, ki so bolj participativni, ki omogočajo dostop do kulture večjemu številu ljudi. Drugo je demokratičnost, da mora dajati prednost tistim medijem, ki imajo bolj socialno raznoliko občinstvo. Tretji, ki izhaja iz prvih dveh, je učinkovitost, da mora dajati prednost tistim medijem, ki za isti vložek sredstev nagovarjajo več potrošnikov. In še četrti kriterij, podpirati mora medije, ki omogočajo najbolj kvalitetno možno zaznavo estetskega dela. Primerjajmo po teh kriterijih dve obliki uprizoritvene umetnosti, gledališče in film. Film je bolj participativen, pomembno več ljudi hodi v kino kot v gledališče, bolj demokratičen, saj je mediji vseh slojev

## MI NIČESAR ZANIMIVEGA NE PROIZVAJAMO. VES ČAS GOVORIMO LE, DA SMO NEPREPOZNAVNI, DA NAS NE LOČIJO OD SLOVAŠKE. ZAKAJ PA BI NAS? KAJ PA SMO NAREDILI TAKEGA, DA BI NAS LOČILI? NEPREPOZNAVNI SMO ZATO, KER SMO NAROD BREZ POSEBNOSTI.

prebivalstva, je zaradi tega bolj učinkovit, torej lažje povrne vložena sredstva in omogoča bolj kvalitetno zaznavo (sne-manje na lokaciji, posebni efekti, akcijski prizori, množične scene). A kljub temu gre pri nas za en javni gledališki zavod približno toliko sredstev kot za celotno letno filmsko proizvodnjo. Nekaj je torej zelo narobe. Naši uradniki v kulturni politiki še vedno živijo v 19. stoletju.

### Kaj konkretno narediti, da se ta razmerja spremenijo?

Dva problema sta ključna. Prvi je zlihanost elitizma z nacionalizmom. Slovenci smo narod, ki se je konstituiral na utvari, da smo narod z izjemnim kulturnim poslanstvom in da smo kulturno izjemen narod. Seveda ni res ne eno ne drugo, a je utvara vseeno učinkovita. V desetletjih kohabitacije z državo so se elitisti dobro organizirali, so močan lobi državnih uslužbencev. In kdo jim stoji nasproti? Disperzna gmota ustvarjalcev, ki so jih od malega učili, da je to, kar je njim všeč, v najboljšem primeru zabava, v najslabšem pa nekultura. Od države niso nikoli nič dobili, zato od nje tudi nič ne pričakujejo. Na to možnost največkrat niti ne pomislijo. Če jim začneš razlagati, da estetski apartheid, ki ga imamo, ni naravna danost, ampak oblika vladanja, bodo pogosto celo stopili v bran elitizma. Sprijaznili so se namreč s tem, da je normalno, da sam financiraš prostor za vaje, vaje, snemanja, da igraš zastoj ali za simboličen honorar, da sam skrbiš za reklamo, sam financiraš turneje, dokler se nekega dne vsega skupaj ne naveličaš in prenehaš z ustvarjanjem.

**Že sam termin pop-ularna glasba nekako nakazuje na nekaj, kar mora preživeti na trgu. Kar pa v našem primeru in tudi v primeru zahodnoevropskih praks vseeno nekako ne drži.**

Delitev na popularno in nepopularno kulturo je skrajno problematična, uveljavila se je v elitnih krogih, da bi legitimirali svoj privilegiran položaj. Če vzamemo za ilustracijo glasbo. Po priljubljenosti odstopa narodno-zabavna glasba, sledijo pa trije žanri, ki so približno enako popularni – pop, rock in elitna glasba imajo okoli 20–25 odstotkov poslušalcev. Elita, seveda tista iz 18. in 19. stoletja, ker sodobne nihče ne posluša, je torej približno enako popularna kot pop in rock. Kriterij ločitve popa od ne-popa je drugačna. Pop je po mišljenju estetskih uradnikov tista glasba, ki živi od vstopnic, ne-pop pa tista glasba, ki živi od državnih subvencij. Razlikovanje popa in ne-popa je v tem primeru popolnoma samovoljno. V resnici sta obe glasbi pop, le da ima elitna glasba privilegiran dostop do državnih subvencij.

Za zgled bi si morali vzeti primerljive, majhne evropske države z vitalno sodobno kulturo. Vzemiva na primer Dansko, ki ima razvito filmsko in televizijsko umetnost, ki je mednarodno uveljavljena. Do tega ni prišlo po naključju, ampak zato, ker se zaveda njunega pomena, s sistematičnimi ukrepi kulturne politike. Na področju glasbe imajo Danci

Music Export Initiative, ki je pomagal številnim bandom do mednarodnega uspeha. Eden od njih, The Raveonettes, je nastopil tudi v Kinu Šiška. Pri nas pa nič. Zato ne prese-neča, da v tisti kulturi, ki dejansko nekaj šteje v 21. stoletju, torej v televizijski, filmski in sodobno glasbeni, praktično ne obstajamo. Še vedno se lahko pohvalimo le z Laibachi, bandom iz osemdesetih let prejšnjega stoletja.

**Ves čas govoriva o ustvarjalcih, kaj pa gledalci oziroma poslušalci? Lahkota, ki jo omogoča daljinski upravljavec, je dejansko neznosna. Najti tisto, kar ugaja, ni problem.**

Res je. In tisto, kar ugaja, je pri nas po pravilu angloameriško. Od kulture na televiziji imamo le kopico resničnostnih šovov. Nismo znali narediti niti lastne žajfarice. Naših televizijskih nadaljevanj je malo in so daleč pod merili svetovne proizvodnje. Razlog za to je jasan – televizijske kulture se financira iz naročin in reklam, pogoji za delo so slabi, saj privilegiramo gledališče. V gledališču je največ denarja, najboljši režiserji, stabilno delo ..., kar je glede na število gledalcev absurdno! Če v dialogu s kulturnimi uradniki rečeš, da je to narobe svet, te zavrnejo. Slovensko gledališče je vendar svetovni unikum, cel svet nam ga zavida! Prav, potem pa tekmujejo še v vlečenju vrvi in v ristanču.

**Medklic. Kar se radia tiče, se vam zdi obvezna kvota predvajanja pozitivna ali negativna rešitev? Kaj naj bi to sploh prineslo?**

Kvota so zgolj en ukrep, za katerega sem prepričan, da ga v Sloveniji potrebujemo. Hkrati pa se je treba zavedati, da s kvotami problema životarjenja sodobne glasbe ne bomo rešili. Omogočiti je treba mrežo koncertnih prostorov, ki bodo subvencionirani. Potrebno je zagotoviti termine predvajanja tako na televiziji kot na radiu. Distribucija glasbe je popolnoma prepuščena trgu, nujna je državna regulacija. Zagotovljene morajo biti subvencije za koncertiranje, za promocijo v tujini, rešiti je treba problem avtorskih pravic ... Šele potem bomo dobili vitalnejšo glasbeno življenje. Dokler pa bosta v privilegiranem položaju glasbena žanra iz renesanse in razsvetljenstva, bomo zanimivi le v Kabulu ali Ulan Batorju.

### Denarja je vedno manj. Kako to doseči?

Če bi bil jaz kulturni minister, bi problem rešil s krčenjem državnega sistema: eno subvencionirano državno gledališče, en subvencioniran filharmonični orkester, ena subvencionirana galerija, ostali so na projektnem financiranju. Tako bi se sprostila ogromna količina sredstev, ki bi šla predvsem v televizijsko, filmsko in sodobno glasbeno umetnost.

### Obstajajo realne možnosti za spremembo?

Gotovo se to ne bo zgodilo po mirni poti. Kar počnem jaz, je to, da širim protihegemoni diskurz. Da govorim, da obstoječi sistem ni narava in je treba stvari spreminjati. Na ta način bo prišlo do potrebnih sprememb čez tisoč let, ko Slovenije ne bo več. Na kratki rok bi se moralo zgoditi nekaj revolucionarnega. To pa je v tem primeru še hujša, še bolj zaostrena kriza, česar si nihče ne želi.

**Konflikt med elitno in popularno kulturo je stalen, tudi potreben. Kdo je v času samostojnosti potegnil boljše?**

V kulturi je populn *status quo*. V času samostojnosti se glede kulturne politike ni zgodilo nič. To je prekopirana kulturna politika iz časov komunizma. Če je razlika, je ta zgolj kozmetična. Razlog sem že omenil, zlihanost elitne kulture z nacionalnim projektom. Kar je frapantno. Si predstavljate, da bi v zdravstvu vsi državljani plačevali zavarovanje, brezplačno zdravstvo pa bi imeli zgolj višji sloji. V kulturni politiki se nihče ne vpraša, kaj je narobe. Sistem kulturne politike, ki ga imamo, presega komunizem in demokracijo.

Na obeh straneh železne zaves je bila kultura politika namreč pred-moderna.

**Torej, če se vrnem na začetek, država z nagrajevanjem slavi samo sebe?**

To je slavilna umetnost, s katero se država kaže navzven in se potrjuje. Dokler bo obstajala nacionalna država, bo aranžma pač takšen. Je pa res, da se svet globalizira. Da bomo kmalu živeli v razmerah, ki bodo širše od nacionalnih, in bodo nacionalni motivi začeli upadati. Takrat bo prišlo tudi do spremembe v kulturni politiki. A tega mi ne bomo doživeli. Do takrat pa bi si morali omisliti alternativne Prešernove nagrade, ki bi jih podeljevali izključno za sodobno umetnost.

**A vendar, mlajše generacije komponent nacionalnega sploh več ne jemljejo kot izhodišče ustvarjanja.**

Upam, da nove generacije živijo bolj v evropskem kot v slovenskem kulturnem prostoru in da naših dolgočasnih nacionalnih travm ne jemljejo več resno.

## V KULTURI JE POPOLN STATUS QUO. V ČASU SAMOSTOJNOSTI SE GLEDE KULTURNE POLITIKE NI ZGODILO PRAKTIČNO NIČ. TO JE PREKOPIRANA KULTURNA POLITIKA IZ ČASOV KOMUNIZMA. ČE JE RAZLIKA, JE TA ZGOLJ KOZMETIČNA.

**Skratka, pesimistična vizija, ali je to mogoče ravno iz-ziv?**

Pred dvajsetimi leti sem se začel ukvarjati s kulturno politiko. Takrat sem naivno mislil, da bom lahko z argumenti kaj spremenil. Danes vem bolje. Žolčni odzivi na moje govorjenje so natančno taki kot takrat, stvari pa se niso premaknile za milimeter. Toliko slabše za Slovenijo. Če ne razumemo tega, da moramo kot majhna država bolj spodbujati sodobno kulturo kot večji državni sistemi, potem nam ni pomoči. Prepričan sem, da Slovenije čez trideset ali štirideset let ne bo več.

### Slovenije kot kulturne ali državotvorne entitete?

Nobene. Mi ne proizvajamo ničesar zanimivega. Ves čas govorimo le, da smo neprepoznani, da nas ne ločijo od Slovaške. Zakaj pa bi nas? Kaj pa smo naredili takega, da bi nas ločili? Neprepoznani smo zato, ker smo narod brez posebnosti. Ker ne proizvajamo dovolj posebnih ljudi, izjemnih ustvarjalcev. Ves čas se ukvarjamo s tem, kdo je lastnik česa, namesto da bi se spraševali, kdo kaj ustvarja. To se kaže na vseh področjih. Državo sicer imamo, a smo premajhni, da bi jo znali izkoristiti.

### Neugodno.

Kaj hočemo. Slovenije večji del zgodovine ni bilo, večji del človeške zgodovine je ne bo. Država je zgolj kratka epizoda, neugodna izgleda samo z naše perspektive. Naši zanamci, ki bodo živeli v germanski skupnosti, bodo imeli dovolj svojih skrbi.

**Imate kot profesor na univerzi občutek, da greto stvari v to smer?**

Absolutno gredo v to smer. ■



# STRAH JE ODVEČ

Dvajset let po *Levi sceni* Alija Ena, ki se je zoperstavila glasbenemu šundu in inertnemu glasbenemu monopolu na račun stare slave, lahko o domači glasbeni sceni pišemo in govorimo le v kontekstu univerzalnega. Pozitivno univerzalnega.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

**N**aslov bi bilo mogoče nadaljevati z vprašanjem in Ali Enovim pesniškim zaporedjem, ki močno (po)dvoji v avtorsko in poslušalčevo glasbeno stopnjo inteligence. Pisalo se je leto 1994 in domača glasbena scena je bila zrela za medsebojno konfrontacijo. A to ni bil le osamljen primer naše podalpske zvočno-lirične oaze popularnih glasbenih praks. Kajti v začetku devetdesetih je ravno hip hop odigral vlogo najbolj ostrega kritika globalnega glasbenega stanja, ki je na krilih monopolistične politike velikih glasbenih založb ustvarjalo, izrabljalo in na koncu pokopavalo glasbene izvajalce in skupine. To je bil čas najbolj naglega poustvarjanja komercialnih glasbenih trendov, enosezonskih zvezdic in zvezdnikov, ki niso imeli nič opraviti s pripadnostjo katerikoli glasbeni sceni. Razen seveda tisti, ki sliši na ime pop.

## VPRAŠANJE HIGIENE MEDIJEV

Čeprav se z današnje perspektive zdi, da glasbena industrija deluje po enakih principih glasbenega konformizma in potrošniške sle, je pojav novih medijskih praks glasbo ogolil do njenega primarnega bistva. Ta pravi, da je glasba lahko samo dobra ali slaba. To se nanaša predvsem na geostrateška glasbena območja, ki so si s svojo državotvorno tranzicijo zožila morebitni avditorij in pri katerih nakladne številke nimajo pomena. Slednje so, če gremo bolj vzhodno in južno, tudi največje uporabnice *grass rootsa* oziroma brezplačne

**MEDIJI SO TISTI, KI ODKRIVAJO, PREPOZNAVajo IN PROMOVIRAJO GLASBENO SCENO. KO PA MEDIJI POSTANEJO TUDI TISTI, KI SI UPAJO SCENO POIMENOVATI, JI DATI NEKAKŠEN SKUPINSKI PREDZNAK IN JO ZARADI LAŽJE ORIENTACIJE POSLUŠALCA KATEGORIZIRATI ALI POPREDALČKATI, SE JE TREBA TUDI VPRAŠATI O MEDIJSKI ODGOVORNOSTI ZA GLASBENO HIGIENO.**

izmenjave glasbenih vsebin. Pa vendar, tudi tam še kako štejejo glasbeni nastopi domačih in tujih izvajalcev. In zdi se, da je glasba v času, ko diskografska dejavnost postaja luksuz, ki malokrat povrne stroške nastanka studijskega albuma, postala ljubiteljska, bolj pristna, bolj prvinska in predvsem bolj ozaveščena glede časa, ki ga živimo. Ko pa pridemo do promocijskega segmenta taiste glasbe, je vseeno (so)odvisna od uredniških politik, raznoraznih komisarjev, novinarjev in



kritikov, ki lasten glasbeni okus postavljajo in predstavljajo kot narodov blagor ali od ljudi za ljudi.

Mediji so tisti, ki odkrivajo, prepoznavajo in promovirajo glasbeno sceno. Ko pa mediji postanejo tudi tisti, ki si upajo sceno poimenovati, ji dati nekakšen skupinski predznak in jo zaradi lažje orientacije poslušalca kategorizirati ali popredalčkati, se je treba tudi vprašati o medijski odgovornosti za glasbeno higieno.

Šele takrat bi bila smiselna tudi razprava o glasbenih kvotah in razmerju predvajanja domače in tuje glasbe. Kajti ne glede na nove medijske prakse, ki so z revolucijo spletišča povzdignile popularno industrijo na najvišjo stopnjo globalne oz. planetarne razpršenosti in dosegljivosti na vsakem koncu sveta, še kako šteje vpetost tradicionalnih medijev radio-televizija-tisk v oblikovanje glasbene scene. To se nanaša predvsem na tako majhen antizvezdniški glasbeni trg, kot je slovenski, kjer se nam zdi samoumevno, da čez dan srečujemo glasbenike na ulici, v trgovini, kavarni, na avtobusu, v univerzitetni predavalnici ali knjižnici, zvečer pa jih poslušamo na koncertnem odru.

## BITI KONKURENČEN NE GLEDE NA PROSTOR IN ČAS

Tovrstna samoumevnost izhaja iz dejstva, da pri nas zelo malo glasbenikov živi le od svojega glasbenega ustvarjanja. V popularni glasbi zagotovo najmanj, četudi se prav v tej zvočno-lirični ustvarjalnosti dobesedno tre novih glasbenih imen. Povleči ločnico med dobro in slabo glasbo je za medije, ki v glasbi vidijo več, sila zahtevno delo. Zlasti ker

je glasbeni altruizem samih ustvarjalcev nesorazmeren z medijsko neodvisnostjo. Subjektivna nota posameznikov, ki o glasbi pišemo, bi morala prinašati refleksijo objektivnega na način, da opraviči glasbena imena, ki bi bila morebiti uspešna tudi zunaj naših meja. Zato je vsakršna debata o popularnoglasbeni sceni danes še kako internacionalizirana.

Dvajset let po *Levi sceni*, ki se je zoperstavila glasbenemu šundu in inertnemu glasbenemu monopolu na račun stare slave, lahko o domači glasbeni sceni pišemo in govorimo le v kontekstu univerzalnega. To univerzalnost je treba prepoznati in podpirati tudi takrat, ko se nam dozdeva, da nastaja zgolj v introvertiranem mikrokozmosu ustvarjalcev samih. Nemalokrat se njihova glasbena dela čez čas razkrijejo tudi v vsej monumentalnosti in nadčasovnosti. In žal se nemalokrat zgodi, da pred tem zapoznelim uvidom prenekateri glasbeniki svoja glasbila obesijo na klin. Zato si pridržujem pravico, da pišem in opozarjam na glasbo, ki je tukaj in zdaj. Na glasbo, ki bi lahko bila konkurenčna ne glede na prostor in čas, ki je pustila sled, ker je pogumno zakorakala v območje, kjer drugi niso niti poskusili. Glasbo, ki ohranja tradicijo tistih časov, ko je bil najprej punk, potem pa samostojna država.

## N'TOKO IN MOVEKNOWLEDGEMENT

Gre za najbolj referenčni glasbeni imeni ta hip pri nas, za paradni perjanici domače glasbene scene, ki premoreta večplastnost glasbeni izrazov, ob tem pa ne izgubljata niti kančka inovativnosti, drznosti in poguma.



Od leta 2010, ko je N'Toko izdal svoj tretji samostojni album *Parada ljubezni*, s katerim se je zapisal v antologijo slovenske popularne glasbe, smo priča celovitem konstruiranju najbolj prodornega in družbenopolitično ozaveščenega glasbenega ustvarjalca, čigar udejstvovanje na glasbeni in širši sceni presega le koncertne odre. Upravičeno ga lahko imenujemo zastavonoša nove generacije, ki je začel svoj pohod z zmagovitim nizom na *freestyle* tekmovanjih domačega hip hop plemena in ga okronal kot glas in pero na ravni življenjske uporniške filozofije. Filozofije, ki je, če ostanemo samo pri glasbi, blizu vsem nam, se nas dotika, smo v njej (so)udeleženi in navsezadnje z njo primorani živeti ali se ji upreti. V N'Tokovem glasbenem izrazu se kristalizira vsa univerzalnost, pri kateri niti jezik ni ovira za prepoznavanje problematik z istim predznakom, in to ne glede na to, ali jih doživljamo v kontekstu naših mikrosredin ali jih razumemo tudi širše.

Ta širši kontekst ponuja skupina Moveknowledge, ki se ne glede na svoj nekomercialni glasbeni aspekt lahko pohvali z razprodanimi koncertnimi prizorišči in dokaj zvesto publiko. In to, da se razumemo, ne na račun že omenjenega *frontmana*, ampak celotnega ustvarjalnega kolektiva. Albuma *Pump Down!!!* in aktualni lanskoletni *See* sta najboljši izhodišči za takšno stališče. Skupina nam ponuja zvok in sliko ali, če hočete, klasično predstavo o vokalnoinstrumentalni skupini, ki se razvija, oplaja in razrašča iz albuma v album. In čeprav so posamični člani dejavni tudi na drugih glasbenih poljih, se zdi, da je Moveknowledge za vse oaza produkcijske in izvajalske dovršenosti, v kateri si udeleženi dajejo duška. In to ne brez razloga, saj še kako



drži definicija novinarskega kolega, ki pravi, da je skupina prevelika za naš prostor; tudi v širšem vsebinskem in žanrskem glasbenem kontekstu. Upam si trditi, da so prav oni najboljše (re)evolucijsko glasbeno nadaljevanje kulturnih Rage Against The Machine.

#### NEW WAVE SYRIA

Duetu je že na svojem prvencu *Hello, yes* uspelo ujeti vso nevrotičnost vsakdana, za katero se zdi, da prav nič ne pojenja. Vmes si je ta *sinthetično* pogojeni duet prislužil vesno za najboljšo filmsko glasbo (*Izlet*) na Festivalu slovenskega filma. Ko sta nam še z drugim albumom *Summer* dokazala, da že pregovorna problematičnost izraznosti in vsebine pri drugem studijskem delu ni vplivala na njuno glasbeno podobo, smo imeli duet, ki ne le obeta, temveč s svojo glasbo že osvaja. Godba dueta je daleč od arhetipskega vzorca *crossover*, ki si prizadeva najbolj progresivne in najzahtevnejše glasbene prvine zapakirati in jih omiliti v poslušalcu prijazne note.

Četudi se giblje po tanki črti, ki ločuje nekonvencionalen glasbeni izraz in eksperimentalno estetiko, sta Urša Golob in Rok Pezdirc sposobna avtorefleksije v najboljši maniri pionirjev domačih elektronskih izrazov. »Elektronski« so le kot etiketa uporabnega inštrumentarija, s katerim duet sklada in izvaja svojo glasbo. Celotna zvočna slika je namreč slišati bolj punkovska in rockovska od večine tistih, ki jih s tovrstnimi oznakami označujemo samoumevno. Tudi takrat, ko smo priča impregniranemu plesnem zaporedju (kajti v svojem bistvu glasba New Wave Syria to tudi je), se skozi njuno produkcijo prebija spomin na našo glasbeno zgodovino osemdesetih let. To pa je najboljši temelj za lastnoročno napisane »hipsterske« zgodbe, v katerih lahko prepoznate ideje in vzgibe, ne da bi se ob tem morali kulturološko povzdigovati v Berlinu in ostalih razvpitih hipsterskih centrih. New Wave Syria se temu upirata s skladbo *Hipster Than Hip*, ki je kot napisana za razumevanje nečesa, kar bi lahko bilo razumljivo tudi brez nepotrebne trendovske embalaže.

#### TRUS!

Ob njihovem prvencu *First Step* sem brez zadržka ugotavljal, da je skupina Trus! ena tistih glasbenih zasedb, ki

jim že po prvem poslušanju verjameš in zaupaš (*trust*). V njihovi godbi ni čutiti nobenega primanjkljaja, četudi se trio podaja v različne zvočne sfere – od kraut rocka, prek jazza in funka, vse do punka. Njihov samosvoj izraz deluje kot osvežilni obliz, in to ne le v našem glasbenem okolju. Estetsko dovršeni in sofisticirani križanec uporabnih žanrskih nastavkov v primeru skupine Trus! ne deluje kot *crossover*, pri katerem so ločnice jasno definirane in slišne. Ravno nasprotno, Trus! se slišijo kot zlitina, ki bo v svojem prihodnjem delu zagotovo pridobila tudi pati-

no. Pa ne zaradi zavarovanosti v nekaj, kar bi bilo vase zagledano ali zaprto. Daleč od tega, da je njihova glasba introvertirana, četudi bi to pričakovali skozi dokaj osebno naravnani lirični arhipelag, s katerim skupina sega globoko v poslušalčeva ušesa. Ne glede na naše individualno razumevanje njihove lirike, prav lahkotnost skladanja in sobivanja nešteti glasbenih prvin prinaša dokaj osvobojajočo zvočno perspektivo. Nekaj podobnega, kot da bi se zazrli čez nepregleden travnik v daljavo, ki jo ne določata ali omeujeta niti hrib niti človek.

#### KLEEMAR

Naj za konec omenim še glasbenika, ki je s svojim ustvarjanjem sposoben uglasbiti naš pogled v daljavo. Matej Končan - Kleemar je najboljši predstavnik avtohtonega elektronskega glasbenega izraza, čigar ekspresionizem zvočnih pokrajin presega klasično pojmovanje ambientalne glasbe. Če je ambientalna glasba v tistem svojem jezikovnem smislu glasba vzdrušja, je pri Kleemaru še posebej izražena kot glasba, ki prihaja iz duše. Njegovi zvočni kolaži imajo vselej veliko začetnico, ki vsebujejo celoten okvir, rep in glavo. Kot skladbe so organizem, ki diha, in četudi so nam prepuščene v lastno presojo ali imaginacijo, so delo avtorjevih rok ali prstov. Tudi takrat, ko se nam dozdeva, da slišimo neurje, ki predrami letargijo prekmurskih ravnin, šelestenje gozda, ki se potaplja v tistem polnočnem siju zvezd, ali pa megleno jutranjo zarjo, ki prasketa pod konicami sončnih žarkov. Kleemar je avdiofilski vizažist, ki mu uspeva glasbo projicirati na slikovni ravni. To pa pomeni nič drugega kot dejstvo, da njegova glasba prisega na globlji smisel svoje interaktivnosti.

V kolikšni meri pa si kot poslušalci dovolite poglobljanje v nekaj, kar bi bilo slovensko po okolju, kjer nastaja, a še kako univerzalno in brezčasno, pa je vprašanje, ki si ga lahko zastavite vsakič, ko dovolite, da tudi drugačni, bolj nekonvencionalni, a nikakor manj izvirni zvoki pridejo do vaših ušes. Verjemite, da sta vsakršen strah in nezaupanje odveč! ■





O novem poslovnem modelu ameriške »tovarne sanj«

# ZAKAJ GRE HOLLYWOODU NA OTROČJE

Ne nadaljevanja ne franšize v resnici niso nekaj novega, a nikoli niso bile prevladujoči del filmske industrije. Danes so.

ŠPELA BARLIČ

V prejšnji številki *Pogledov* sem vsebino filma *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014) povzela kot pripoved o uvelom hollywoodskem igralcu, ki se poskuša otresti renomeja zvezdnika filmskega popa in na odrske deske postaviti umetniško delo s težo, ob tem pa se, sestradan aplavza in hvale kritikov, spopada s svojim muhastim egom. Toda to je le ena plat zgodbe. *Birdman* je tudi elegantna samoironična satira na temo sodobnega filmskega šovbiznisa, ki terja nekoliko obširnejšo razlago. Tista trdovratna pernata reč, ki čepi na omari Riggana Thomsona, ni samo njegov *alter ego*, ampak tudi simptom in emblem filmske industrije našega časa, lakomni skušnjavec, ki mu je Hollywood na prelomu tisočletja prodal dušo.

## INFANTILIZACIJA HOLLYWOODA

Še ne tako zelo dolgo nazaj je bil superheroj na kino-sporedu precej eksotična žival, danes pa so velika platna z njimi nadvse radodarna. Če ne z njimi pa s hobiti, smrkci, pozlačenimi roboti in govorečimi ribami – v prvem, drugem, tretjem in še kakšnem nadaljevanju. Nadaljevanja uspešnih filmov so že dolgo del hollywoodske zgodovine, snovanje in vlečenje franšiz skozi cela desetletja pa je relativno nova moda. Nekoč so nadaljevanja nastala na ramenih slave in uspeha svojega predhodnika, bila so uren odziv prožnih studiev na trenutno povpraševanje na trgu, danes pa se

**NEKOČ SO NADALJEVANJA NASTALA NA RAMENIH SLAVE IN USPEHA SVOJEGA PREDHODNIKA, BILA SO UREN ODZIV PROŽNIH STUDIEV NA TRENUTNO POVPRŠEVANJE NA TRGU, DANES PA SE GREJO FILMSKI STUDII NEKAJ, KAR ŠE NAJBOLJ SPOMINJA NA PLANSKO GOSPODARSTVO PO STALINOVEM VZORU.**

grejo filmski studii nekaj, kar še najbolj spominja na plansko gospodarstvo po Stalinovem vzoru.

Studii pri načrtovanju produkcije danes vse bolj ožijo fokus in svoje jokerje polagajo v majhno število megabudžetnih *blockbusterjev*, ki se jih je prijelo ime »tentpole«. Tentpoli so visokoproračunski filmi, za katere se pričakuje, da bodo finančno nosili celoletno produkcijo nekega studia. Največkrat so zamišljeni kot del franšize, ki se načrtuje za daljše časovno obdobje. Tako je npr. Warner Bros. konec lanskega leta za obdobje med letoma 2016 in 2020 najavil serijo desetih filmov, posnetih po predlogah stripov, ki jih izdaja založniška hiša DC Comics v lasti krovne medijske korporacije Time Warner. Le nekaj dni zatem pa je Disneyjevo hčerinsko podjetje Marvel Studios, ki avtorske pravice zajema iz DC Comicsu konkurenčnega stripovskega imperija Marvel Comics, za isto časovno obdobje najavilo novo serijo devetih filmov, posnetih po stripovskih predlogah.

V ta šopek dodajte še Marvelove junake, ki so jih posvojili drugi studii (*Možje X*, *Spider-Man*, *Fantastični štirje*), pet novih filmov *Vojne zvezd*, tri nadaljevanja *Avatarja*, tri nove *Terminatorje*, tri nove filme *Lego* in trilogijo filmov, posnetih po drobni knjižici J. K. Rowling *Fantastic Beasts and Where to Find Them* – in dobili boste precej dobro predstavlo, kako bo videti kinospored v naslednji šestletki, pri čemer upoštevajte dejstvo, da so tu naštetih le filmi, ki so že najavljeni. Ameriški publicist Mark Harris ocenjuje, da bo glede na trenutne napovedi število nadaljevanj in franšiznih filmov, ki bodo imeli premiero v naslednjih šestih letih, preseglo 150.



## TEŽKI ČASI ZA TEŽKE FILME

Ne nadaljevanja ne franšize v resnici niso nekaj novega (nenazadnje smo prvega *Jamesa Bonda* gledali že leta 1962, prvo *Vojno zvezd* pa leta 1977), a nikoli niso bile prevladujoči del filmske industrije, studii pa so denar, ki so ga z njimi zaslužili, pogosto vložili v filme, ki so jih zares želeli posneti. Hollywood je in je bil od nekdaj biznis, a njegovi »meceni« so nekoč vsaj kategorično ali pa iz čiste poze podpirali umetnost. Del dobička so investirali tudi v tvegane projekte, pa čeprav samo zato, da bi konkurirali v tekmi za kakšen zlati kipec in si tako oplemenitili portfolio še s kakšnim od stroke požegnanim lavreatom. Danes tudi najbolj uveljavljeni ustvarjalci le s težavo napraskajo sredstva za kakšen bolj drzen, originalen, »umetniški« projekt. Če pogledamo statistiko, je jasno, zakaj: lani je bilo osem od desetih največjih svetovnih zaslužkarjev nadaljevanj oziroma franšiznih filmov (natančnejša statistika je dostopna na [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)). Pred dvajsetimi leti je bil med zmagovalnimi desetimi le en film te vrste.

## ZAKAJ FRANŠIZE?

Se spomnite tistega Kitajca iz *Birdmana*, ki se v prizoru, ko Riggan daje izjave novinarjem in nič hudega sluteč izusti sintagmo »Birdman 4«, skoraj polula od navdušenja, ker ne razume angleško in misli, da igralec napoveduje novo nadaljevanje ljube mu uspešnice? V tem Kitajcu tiči velik del razlogov za opisano stanje. V zadnjem desetletju, ko je Zahod drsel le še globlje v recesijo, je Aziji, zlasti Kitajski, močno zrasla kupna moč. Ker je zaradi novih tehnologij in zastojkarskega pretakanja filmov po spletu drastično upadel promet z DVD-ji, ki je studiem nekoč prinašal levji delež dobička, se snovalci novih megauspešnic vse bolj prilagajajo novim tržiščem in si prizadevajo narediti svoje nosilne filme bolj relevantne za druga, predvsem azijska občinstva. Azijci so že tradicionalno strastni konzumenti stripov in animacij ter veliki ljubitelji ikoničnih likov. Gledalci ste gotovo opazili tudi, da se v *blockbusterjih* pojavlja vedno več azijskih likov, prizorišč in zvezdnikov. Le še vprašanje časa je, kdaj se bo v ameriškem filmu pojavil prvi superjunak azijskih potez.

Z večjim poudarkom na novih tržiščih je povezan tudi drugi razlog za vse bolj pogosto naslanjanje na že znane like in zgodbe. Studii si ne morejo po celem svetu privoščiti tako obsežnih oglaševalskih kampanj, kot si jih lahko na omejenem domačem teritoriju, zato je dragoceno, da se lahko naslonijo na vnaprejšnjo prepoznavnost. Takšne filme je precej lažje tržiti, saj določena baza oboževalcev obstaja že pred filmom (ali pa prvi film vzpostavi bazo za naslednja nadaljevanja), zato je del občinstva praktično zagotovljen, še preden se sploh začne snemanje.

Franšizni filmi večinoma kolobarijo med žanri znanstvene fantastike, domišljjskih filmov in animiranih filmov – slednji so za studije zanimivi tudi zato, ker v kino pripeljejo zelo raznovrstno publiko. Avtorske pravice za fiktivne like s pedigrejem sicer niso poceni, a kot smo videli, največji studii delujejo pod okriljem velikih medijskih konglomeratov, ki vključujejo tudi stripovske imperije in ogromne »knjižnice« pravic, iz katerih lahko vedno znova zajemajo.

Franšizni filmi pa imajo za producete še eno nesporno kvaliteto, in sicer to, da prinašajo dobiček tudi potem, ko se enkrat poslovijo iz kinodvoran. Franšiza je namreč veliko več kot le film. Franšiza je *brand*, ki ne prodaja le filmov, ampak cel kup produktov pod isto blagovno znamko – igrače, knjige, slikanice, računalniške igrice, pa tudi *spin-off* TV-serije in podobno. Nezanemarljivo je tudi dejstvo, da je pri takem poslovnem modelu veliko lažje načrtovati posel in predvideti, koliko bo posamezni studio zaslužil v naslednjih nekaj letih.

## ŠE VEČ ENAKEGA V PRIHODNOSTI?

Glede na zgoraj povedano je očitno, da se Hollywood s svojo zaljubljenostjo v franšize in nadaljevanja obnaša vse bolj ziheraško. Toda obstaja tudi druga plat kovanca. Kadar franšize uspejo, so zlata jama, ki lahko lastnoročno vzdržuje studio na zelo dolgi rok. Načeloma gre za projekte z nizko stopnjo tveganja, a sem ter tja kakšen tudi »flopne«, kar utegne biti za studio, ki vse stavi na enega konja, pogubno. Ti filmi ponavadi vsebujejo veliko posebnih učinkov in računalniške grafike, zato so zelo dragi, poleg tega pa gre velik del proračuna še v oglaševanje, zato je nujno, da vsaj povrnejo vložek.

Tveganje v Hollywoodu zdaj torej ne pomeni več tega, da studii vlagajo v zahtevnejše, inovativnejše filme za nišna občinstva (v filme torej, ki v zameno za »drobiž« prinesejo nekaj slovesa in kritiške hvale) – tovrstni filmi se z velikih platen vse bolj množično selijo na televizijske postaje, kot je npr. HBO, ki najdejo več posluha za resnejše (ne pa nujno manj atraktivne) projekte. Tveganje je zdaj v tem, da nekaj krovnih filmov nosi celotno finančno konstrukcijo studia in da nikjer ne piše, da bodo izpolnili pričakovanja.

A zaenkrat so tovrstni kiksi še vedno velika izjema in dokler bo tako, nam bodo studii znova in znova prodajali iste stvari. Občinstvo se tega očitno kar ne naveliča. Ne trdim niti, da so vsi filmi te vrste slabi – le da jih je preveč in da iz Hollywooda vse bolj molzejo resnično ustvarjalnost. Vsekakor pa je bolje, da so vam všeč, kajti gledali jih boste še dolga leta. Znova in znova in znova. ■

# TV-SERIJE BREZ SLIKE

Podcast je vse bolj popularen medijski format, ki na spletu oblikuje popolnoma samosvoje vesolje.

TINA BERNIK

**O**d izida podcasta *Serial* oktobra 2014 ni minil niti en mesec, in že je za »avdioserijo«, ki nastaja pod okriljem nekomercialne javne radijske postaje WBEZ iz Chicaga, vedel ves svet. *Serial* je postal najbolj poslušan podcast v zgodovini, saj si ga je na svoje elektronske naprave že do sredine lanskega novembra iz Applove trgovine iTunes naložilo kar pet milijonov uporabnikov, na vrhove lestvic največkrat naloženih podcastov pa se ni uvrstil samo v Ameriki, ampak tudi v Kanadi, Avstraliji, Evropi ter celo Južnoafriški republiki in Indiji. Priljubljenost omenjenega podcasta, ki se širi od ust do ust in po medijih, še vedno ne pojenja, z njo pa se navdušenje širi tudi na druge podcaste, ki so v zadnjem desetletju tiho rasli, se razvijali in množili, obenem pa čakali na pravo priložnost za vstop v *mainstream* – ki je s *Serialom* končno tudi prišla. Po podatkih Appla so podcasti v njihovi trgovini v letu 2013, ko je bilo objavljenih kakih osem milijonov epizod podcastov, dosegli za milijardo dolarjev naročnin, ki so bile razpršene med 250 tisoč različnih podcastov v več kot sto jezikih, v letu 2014 pa naj bi bilo število večje za približno sedemkrat. To seveda ne pomeni, da so tudi tolikokrat slišani, saj naročnina še ne pomeni nujno tolikšne poslušnosti, vendar pa so številke impresivne ne glede na ta zadržek.

Prvo sezono podcasta, ki ga spremlja s skicami, fotografijami, pismi, časovnicami, telefonskimi izpiski, zemljevidi in drugimi arhivskimi elementi podkrepljena spletna stran, sestavlja 12 epizod, v katerih spremljamo preiskavo novinarka, voditeljice in pripovedovalke zgodbe Sarah Koenig, ki jo je zintrigirala smrt Hae Min Lee, 18-letne hčerke korejskih priseljencev in priljubljene dijakinje

**PODCASTE TAKO KOT AVDIOKNJIGE LAHKO POSLUŠATE MED VOŽNJO, TEKOM ALI KUHANJEM IN POMIVANJEM POSODE, TOREJ KADARKOLI IN KJERKOLI, KJER JE Z VAMI MOBILNI TELEFON, KAR PA JE DANES TAKO ALI TAKO VEDNO IN POVSOD. BATI SE JE LE, DA NE PRIDE TUDI V NAŠE SPALNICE.**

ene od baltimorskih srednjih šol Woodlawn High School. Za umor je bil leta 1999, potem ko so nekaj tednov po izginotju našli truplo Min Leejeve, obsojen njen takratni fant Adnan Syed, 17-letni dijak iz muslimanske družine, ki je veljal za ravno tako priljubljenega dijaka kot njegovo dekle, zdaj pa v zaporu prestaja dosmrtno kazen, vendar pa se je po mnenju Koenigove med kriminalistično preiskavo in sojenjem pojavilo dovolj dvomov, nejasnosti in nekonsistentnosti, da se ji je postavilo vprašanje, ali je bil za umor dijakinje kaznovan pravi človek. Ker je nanj hotela najti tudi odgovor, se je odločila za vrnitev v leto 1999. Kot novinarka in koproducentka *Seriala* se je zakopala v primer ter z ekipo, ki so jo sestavljali pravniki in drugi sodelavci, več mesecev brskala po preteklosti, dokumentih in posnetkih, se pogovarjala z vpletenimi v primer, obenem pa po telefonu redno komunicirala z obsojenim Syedom. Njeno dokumentirano raziskovanje ni privedlo samo do novih dognanj o primeru, ampak tudi do oddaje, ki je zgodbo o mlademu paru, nekakšen baltimorskem Romeu in Juliji, ki ju ločuje vera, ponesla na vse konce in kraje.

## OD DOKUMENTARCEV DO FIKCIJE, INTERVJUJEV IN PRIPOVEDOVANJ

*Serial* je nastal kot *spin off* podcasta *This American Life*, ki se je kot radijska oddaja začel leta 1995 pod imenom *Your Radio Playhouse*, kot podcast pa traja že skoraj deset let. Najpopularnejši podcast v Ameriki, ki je prišel skoraj do 550. epizode in si ga vsak teden sname približno milijon poslušalcev, svoje epizode na temo različnih fenomenov ter zanimivih dogodkov in ljudi v dokumentarno-pripovedovalskem slogu posreduje ne samo kot podcast, temveč tudi kot radijsko oddajo, ki je za radio prirejena tako, da je običajno krajša, ter kot mp3-posnetek ali stream, podoben pristop pa ekipa ubira tudi pri *Serialu*. *Serial* in

*This American Life* sta sicer le dva od mnogih. Tu so še znanstveno obarvani *Radiolab*, ki širši javnosti poskuša približati znanstvene in filozofske teme, dokumentarni *StartUp*, ki spremlja napore podjetnega kreativca, podcasti, v katerih navadni ljudje ali znani voditelji pred publiko ali brez nje pripovedujejo svoje in izmišljene zgodbe (na primer *The Moth*, *True Story*, *The Memory Palace*, *Strangers in Snap Judgement*) ter celo kriminalke, kakršen je *noir* krimič *Mike Detective*, ki spremlja prigode zasebnega detektiva *Mika Detektiva* (glasovna igra je delo igralca Roba Huebela, v posameznih epizodah pa se mu v *cameo* vlogah pridružujejo tudi nekateri drugi znani igralci, na primer Jon Hamm in Zach Galifianakis), in znanstvena fantastika, kot je ZF-drama o nesmrtnikih *Leviathan*.

Vse to je le del glomaznega sveta podcastov, ki na spletu oblikujejo popolnoma samosvoje vesolje. V njem si prostor pod skupnim imenovalcem podcastov delijo znanstveno, športno in tehnološko naravnani podcasti, fikcija in realnost, drama in komedija, misteriji in kriminalke, vse to pa prek pametnih telefonov in tablic ali neposredno s spletnih strani prihaja do nas v obliki intervjujev, pogovorov, dokumentarnih ali komičnih oddaj, pripovedi in drugih žanrov. Ki so, če to dovoljuje proračun, uokvirjeni v vrhunsko produkcijo; ta se med drugim kaže v izvorni glasbi, izjemni obdelavi zvoka in posebnih zvočnih učinkih, natančni montaži in raziskovalnih naporih ekipe, ki pripravlja posamezni podcast. Ni čudno, da tisti, ki na *Serial* in podobne naletijo prvič, lahko napačno pomislijo, da gre za fiktivne serije, kakršna je recimo *Pravi detektiv*, saj najboljšim podcastom manjka le vizualni del, medtem ko vsi drugi elementi dobre dramske TV-serije stojijo popolnoma suvereno.

## KADARKOLI, KJERKOLI IN KOLIKORKOLI

*Serial* v obilju različnih podcastov torej ni nič novega in izvirnega, kar še najbolj poudarjajo tisti, ki podcaste poslušajo že več let. Razen vrhunske produkcije in režije ni nič radikalnega ne po tehnični formi, saj mu tako kot drugim podcastom lahko prisluhnemo na spletni strani ali pa si ga naložimo iz iTunesove trgovine oziroma se nanj naročimo, prav tako pa ni nič novega po žanru. In to že od obstoja radia naprej. Avdioknjige, ki jih lahko poslušamo v obliki mp3-posnetkov, nas spremljajo že več desetletij, radijske igre in oddaje pa nekaj desetletij več, je pa res, da je *Serial* in sorodne podcaste težko uvrstiti tako v eno kot v drugo kategorijo.

Prej bi lahko – sploh glede na njihovo publiko, ki običajno prisega tudi na kakovostne TV-serije, ki se po dodelanosti produkcije zlahka kosajo s filmsko industrijo – rekli,

da gre za avdiobliko televizijskih serij, torej avdioserije, čeprav ne moremo trditi niti tega. Kaj potem so? »To je podcast, tako kot je film film,« meni Anže Tomič, idejni vodja in glavni poganjalec Apparatusa, ki v približno dveh letih ni bistveno povečal samo popularnosti svoje spletne strani oziroma mreže podcastov, ampak je »zakrivil« tudi večjo prepoznavnost drugih podcastov v Sloveniji. »Tisto, kar je najbolj važno meni, je to, da je to narejeno za splet. Da je stran postavljena tako, da se da naročiti na podcast, da so to najbolj vidne stvari na strani, da je pomembno to, kako je oblikovan post, kje je slika in kakšna je ...« razmišlja Tomič, ki preboj podcastov v *mainstream* poleg vpliva *Seriala* pripisuje predvsem tehnološkemu razvoju, ki je prinesel izjemno zmogljive telefone in hiter prenos podatkov, in temu, da je aplikacija za podcaste v sistemu iOS zdaj nameščena že avtomatično, kar pomeni, da za njihovo predvajanje ne potrebuješ ničesar drugega kot pametni telefon (ali iPod). Ko se bodo podcasti prebili še v avtomobile nižjega razreda, pa bo, predvideva Tomič, to postala že resna konkurenca radijskim postajam, saj podcaste med vožnjo za zdaj poslušajo predvsem tehnološko naprednejši ljubitelji neinstančne zabave, ko bomo lahko že za nekaj tisočakov kupili avto, ki bo to možnost ponujal sam, pa bo podcastom prisluhnil marsikdo, ki zanje doslej morda sploh še ni slišal.

Čarov podcastov je enostavno preveč, da ne bi, v takšni in drugačni obliki, osvojili tako tistih, ki danes poslušajo radio, kot onih, ki prisegajo na avdioknjige ali radijske igre oziroma na dobre filme in serije, ali morda celo koga, ki ga ni prepričalo še nič od tega. Čeprav izvirajo iz radia, pa so (v nasprotju z njim) osvobodeni še ene pomembne ovire – časovne omejitve, kar pomeni, da so lahko dolgi uro ali dve ali tri, saj si njihovi poslušalci zanje vzamejo čas, njihovi avtorji pa niso prisiljeni v radikalno rezanje oziroma krajšanje. Poleg časa trajanja je od radijskega pristopa pri podcastih precej drugačna tudi produkcija, ki se od radia razlikuje toliko, kot se recimo ločita film in tradicionalno gledališče, kar pomeni, da je podcast v primerjavi z radijem veliko bolj avtentičen, sočen, surov, življenjski in mesen, glasba pri podcastu pa je v nasprotju z glasbo na radiu, ki med prispevki in pogovori največkrat opravlja vlogo zvočnega ozadja, v igri samo kot enakovredni akter ali pa je sploh ni. In še zadnji plus, če vas še nismo prepričali. Podcaste tako kot avdioknjige lahko poslušate med vožnjo, tekoma ali kuhanjem in pomivanjem posode, torej kadarkoli in kjerkoli, kjer je z vami mobilni telefon, kar pa je danes tako ali tako vedno in povsod. Bati se je le, da ne pride tudi v naše spalnice. ■



## In Baltimore County Information sought on woman missing since mid-January

REISTERSTOWN — Police are asking the public's help to find an 18-year-old woman who has been missing for three weeks.

Hae Min Lee, who lived with family members in the 7300 block of Rockridge Road, was last seen about 3 p.m. Jan. 13 at Woodlawn Senior High School, where she was a student. After school she was supposed to pick up her 6-year-old niece and go to work, police said, but she did not do either.

Police described Lee as an Asian, 5 feet 8 inches tall, 110 pounds with shoulder-length black hair. She was last seen driving a gray 1998 Nissan Sentra with Maryland tags FSV 645. The car is also missing. Anyone with information is asked to call county police at 410-887-2198.



Eden najpopularnejših podcastov, *Serial*, je nastal na podlagi resničnih dogodkov.

# NESTANOVITNOST KOT ZAŠČITNI ZNAK

Gledališče Glej, ki si dandanes praviloma po ključu naključnosti še izbori kakšen kritiški zapis, ni nikoli hlatalo po medijski izpostavljenosti, toda tolikšni izključitvi in ignoranci verjetno še nikoli ni bilo podvrženo.

ZALA DOBOVŠEK

**G**ledališče Glej je samo ena v nizu »žrtev« pogoltnega kapitalizma, ki si je povampirjeno podredil delovanje medijev in pri tem korenito izničil prostor za refleksijo neinstitucionalne uprizoritvene produkcije.

Sprva imenovano Eksperimentalno gledališče Glej je že od samega začetka (1970) delovalo po »svojepravem« umetniško-produkcijskem principu, katerega gonilna sile so bile nestanovitnost, prehodnost in začasnost. Recept za ohranjanje nepredvidljivosti se je nahajal v nenehni menjavi umetniških vodij in tudi lokacij (Viteška dvorana v Križankah, Poljanska cesta, kopališče Tivoli in naposled Gregorčičeva ulica). Še danes je tako, da lahko vsak novi umetniški vodja vstopi v kolesje Gleja s popolnoma avtorskim pogledom na delovanje tega gledališča, po želji lahko ohrani že utečene programske smernice predhodnika ali pa jih docela reformira. Nestanovitnost vsebine in forme je bila od nekaj Glejev zaščitni znak, upiranje in izogibanje formalni institucionalizaciji pa zavestna odločitev, ki je ustvarjalcem uspela ohraniti kar najvišjo stopnjo svobodnega umetniškega izražanja in možnost preizkušanja novih gledaliških praks, pri čemer so bili zdrsi (*flopi*) popolnoma legitimni spremljevalci, v tem se je mestoma nahajala sama srž estetskega odpora.

## IN VSE JE POSTALO EKSPERIMENT

Neumestno bi bilo primerjati Glejeve začetke in najbolj progresivna ter revolucionarna obdobja z današnjim časom; spreminja se (ne)občutljivost družbe in gledalcev, rahljajo se funkcija, sporočilnost in namembnost gledališča kot medija. Toda čeprav je Glej nekoč kot z rezilom vstopal v javni diskurz, vnašal izjemne in prelomne umetniške novitete, eksperimente, skratka, bil lucidna in trmasta alternativa poklicnim gledališkim hišam, je do danes ohranil svoj položaj »stranskega rokava« (v najboljšem pomenu) znotraj slovenske gledališke struge. Poleg tega je eksperimentalnost že zdavnaj preplavila vsa gledališča, »eksperimenti« se danes dogajajo povsod, oznaka je zgubila svojo ostrino in unikatnost, sam pojem se je izrodil in razvođenel. Tista zares prava eksperimentalnost se bržkone danes kaže v Glejevem nizkopračunskem delovanju in trdnem zastopanju stališča, s katerim zavrača vsiljeno miselnost hiperprodukcije.

Glejeva nizkopračunskost je ponekod mišljena tako zelo dobesedno, da mestoma gosti in nudi prostor ter produkcijske usluge mladim ustvarjalcem, ki samoiniciativno ustvarjajo gledališke predstave brez kakršnega koli honorarja. Kaj mlade žene v to in zakaj v tem vidijo celo privilegij? Strah do svobodnega in nezavezujočega ustvarjanja, ki zasenči potrebo po zasebni finančni stabilnosti? Je to krik po obstoju samega sebe; za ceno podplačanosti obstati »na sceni«, negovati in nadgrajevati svoj umetniški razvoj, saj je to včasih edina pot naprej? Tvegana, za marsikoga ponižujoča in nezaslišana odločitev, ki pa se bo določenemu avtorju nekoč in nekje v prihodnosti obrestovala? To pa še ni vse: omenjena deprivilegiranost svoj »spodrezani vrhunec« dokončno doseže v kritičnem medijskem podaljšku – ki ga ni.

## REFLEKSIJA KOT BISTVENI DEL PRODUKCIJSKE POTI

To, da dandanes Gledališče Glej ni deležno dosledne kritike ali kakršne koli publicistične refleksije (ki bi bila širše dostopna), ni samo težava zavoda/društva kot takšnega (to je problem za sleherni spregledani nevladni zavod na umetniškem področju), upravičena frustracija kakopak seže veliko dlje in poteka dvosmerno. Ustvarjalci, največkrat še na poti k uveljavljenosti, ki najbolj kritični pogled na svoje delo, da bi skozi njega pripoznali vrline ali pomanjkljivosti, naletijo na gluhi zid. Ni odmeva, ni sledi, ni izzvena o ustvarjenem delu. Da refleksija o katerikoli umetniški stvaritvi nastopa kot bistveni del produkcijske

poti in integralne podobe uprizoritve (razstave, koncerta ...) in da rabi kot moment, ki zaokroži celovitost dogodka, je jasno vsakomur, ki je kdaj vsaj z eno nogo prestopil v okolje umetniškega ustvarjanja.

Vendar to je le en segment problema, drugi se nahaja v javnem prostoru, v stroki, v družbi. Če smo rekli, da Glej vselej nastopa kot paralelni tok osrednjih slovenskih gledaliških institucij, to sočasno pomeni, da prevzema vlogo nekakšnega *alter ega* slovenske gledališke scene. Pri čemer ni nujno, da se kategorično upira *mainstreamu*, ga prezira ali ne upošteva. Gre za to, da ga (vede ali nevede) komentira, mu postavlja zrcalo, ga dopolnjuje, morda celo posnema, četudi skozi povsem nevidne ali podzavestne geste. To počne skozi svoje predstave, produkcijske strategije, vodstveno politiko in predvsem v zavračanju imperativa hiperprodukcije ter pretirane tržne drže.

Nujnost kritike ni le v njenem sprotnem odzivu na videno, ne gre le za promocijski material, obvezni priloženi dokument k razpisom in medijsko razpršitev, kritika je vselej živa, humanistična, sociološka in večplastna reakcija na gledališki dogodek. Kritika ne govori le o umetniškem dogodku kot takim, o njegovi estetiki, uprizoritvenih presežkih ali napakah, pač pa o njegovi komunikaciji z občinstvom – in

## EDEN OD POMEMBNEJŠIH POGOJEV, KI NAJ JIH PREMORA UMETNIŠKI VODJA GLEJA, JE JASNO RAZUMEVANJE MLAJŠE GENERACIJE GLEDALIŠČNIKOV. SENZIBILNO MORA ZAZNATI AKTUALNE ŽELJE, STISKE, POTREBE IN VIZIJE MLADIH USTVARJALCEV, KI SE PODAJAJO NA POGOSTO NEIZPROSNO PREIZKUŠNJO PREŽIVETJA V GLEDALIŠKEM USTROJU.

posledično družbo kot tako, torej o njenem mentalnem stanju. V tem je nenadomestljiva in vsakršno sklicevanje, da gledališče kritike ne potrebuje, da je nihče ne bere in upošteva, je znamenje in posledica zamejenega uma ter za svet in umetnost neobčutljivega duha. Kar pri vsej stvari najbolj straši, pa je dejstvo, da se je tovrstna miselnost (verjetno zaradi občutka nemoči in podleganja vladajočim oblastem) o nepotrebnosti kritične misli ponekod nevarno zalezla že v gledališke kroge.

## BREZ INTERVENCIJ UMETNIŠKEGA VODSTVA

»Svoboda« oziroma proste roke, ki jih Glej v zadnjem ponuja mladim ustvarjalcem, se najbolj sistematično kažejo v njihovi programski shemi, imenovani *Glej, rezident*, s katero »se Glej vrača v jedro eksperimentalnih praks, iz katerih je pred več kot štiridesetimi leti tudi vzniknil«. Z njo so začeli leta 2013, idejo pa je zasnoval takratni umetniški vodja Mare Bulc, ki je enoletno rezidenco ustanovil z namenom, da bi omogočala sproščeno in neobremenjeno gledališko ustvarjanje mladim gledališčnikom, ki se sicer zelo hitro srečajo z »manufakturnim načinom dela«. Rezidente k sodelovanju povabi gledališče, išče pa predvsem perspektivne mlade režiserje in ekipe, največkrat na prehodu med akademijo in profesionalnim delom.

Rezident dobi Glejevo produkcijsko-marketinško podporo in približno 10.000 evrov, s katerimi razpolaga po lastni vesti. Razporejanje vaj, premier in repriz ter izbor sodelavcev so popolnoma prepuščeni avtorju. Dinamike se zato med re-

zidenti zelo razlikujejo; nekateri ustvarijo več samostojnih enot (uprizoritev), drugi izkoristijo priložnost za dolgoročno razvijanje enega projekta, delujejo po principu *work in progress*. Umetniško vodstvo ne posega v rezidentove ideje in njihovo izvedbo, njegova avtonomija je prioriteta.

## POSKRBLJENO ZA MEDNARODNI PRETOK

Letošnji enoletni »mandat« rezidentke je prevzela mlada in nadvse perspektivna režiserka Nina Rajić Kranjac, ki se bo ukvarjala z razmerjem med gledališčem in glasbo: »Ukvarjali se bomo z odnosom zgodbe skozi zvok – glasbo. Zanima nas spoznavanje strategij, kdaj in na kakšen način vpeljevati glasbo, pesem – ki je v tistem trenutku nujna za dojetje zgodbe v pravi, želeni razsežnosti.« V letu 2014 je kot rezident sodeloval režiser Jaša Koceli, ustvaril je uprizoritev *Ni obale ni*, ki je bila zasnovana kot *hommage* novomeškemu umetniku Miranu Jarcu, večkrat prezrtemu velikanu novomeške pomladi. Sledili je še projekt *Nemo mesto*, zasnovan kot generacijsko mednarodno in multimedijsko sodelovanje mladih ustvarjalcev. Koceli se je osredotočal predvsem na stapljanje gledališča v poezijo in poezije v gledališče, *Nemo mesto* pa je strukturaliziral kot niz štirih sklopov: uprizoritve *Jaz Jaz Jaz Jaz*, »site specific« dogodka *Na most*, predstave *Za nas* in fotografske razstave.

Popolnoma samodržno pot so leta 2012 ubrali člani skupine G-FART, kolektiv študentov AGRFT in zunanjih sovrstnikov. Njihova uprizoritvena estetika se je nagibala k formatu kabareta, tega so razumeli kot izjemno prostodušno, pomensko odprto in interaktivno obliko uprizorjanja. Izvedbe so obiskovalca lahko zvabile v samo osrčje dogajanja, nekako v slogu mentalne in fizične prepustitve so uporabljale zametke družbenih in umetniških trendov šestdesetih let prejšnjega stoletja, pogosto razdirale hierarhični odnos med občinstvom in nastopajočimi, sočasno pa se vsebinsko naslonile na aktualno podobo sveta in pri tem komentirale ter problematizirale krovne (in »popularne«) pojme sodobne družbe, kot so herojstvo, sreča in demonizacija družbe. Vsi trije rezidenti so ali pa še bodo med drugim poskrbeli za mednarodni pretok in srečevanje ustvarjalcev iz različnih umetniških polj, s čimer vzpostavljajo dobrodošlo interdisciplinarnost v uprizorjanju. Tudi sicer Glej mesečno tujemu občinstvu ponudi eno do dve predstavi iz lastne produkcije, ki potekajo z angleškimi podnapisi ali pa so neposredno zaigrane v angleškem jeziku.

## BISTVENO JE OSTATI NAČELEN

Gledališče Glej vodi tudi sistem »odprtih pozivov« in oddajanja dvorane drugim producentom, zato lahko zunanji pogled na njihov »repertoar« sprva morda vzbudi nekoherentnost. Glejeva dvorana nosi v sebi nenavadno bipolarnost; na eni strani se zdi, da s svojo atmosfero in arhitekturno specifično uprizoritvam vnaša izjemen pečat in tudi vpliva na idejno zasnovno režiserja, po drugi strani pa zmora taista prostorska »determiniranost« učinkovati skrajno sugestivno, kar žal pogosto tudi pomeni, da lahko predstave na gostovanjih izzvenijo v popolnoma drugačni luči.

Zagotovo je eden od pomembnejših pogojev, ki naj jih premora umetniški vodja Gleja, jasno razumevanje mlajše generacije gledališčnikov. Senzibilno mora zaznati aktualne želje, stiske, potrebe in vizije mladih ustvarjalcev, ki so izstopili iz varnega zavetja akademije in se podajajo na pogosto neizprosno preizkušnjo preživetja v gledališkem ustroju. Glej je – čeprav kakovost posameznih vodstvenih mandatov in ustvarjalcev variira – še vedno območje, kamor še ni radikalno posegla nevidna roka popularizacije in podleganja okusu občinstva. Prav zato, ker ohranja svojo avtentičnost, je pomemben oponent ostali gledališki produkciji, trudi se ostati načelen, čeprav se (paradoksalno, a pričakovano) njegova načela z vsakim novim vodstvom regenerirajo in včasih izrazito sprevrtačajo. To pa se za gledališko okolje sliši – zelo zdravo. ■



# TIHO ROMANJE NA JUŽNI OTOK

»Moj jezik je moja svoboda in moja ječa. Je edini na svetu, v katerem se lahko izrazim brez pridržka. A moj jezik je tudi moje orodje in moj zaklad. V njem sem doživel vse, kar lahko človek doživi, in v njegov plašč sem vtikal nekaj skromnih niti.«

TANJA PETRIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

**T**o ni nekrolog, le nekoliko bolj osebni zapis ob nedavni ponovni izdaji Kovičeve pesniške zbirke *Labrador*. Težko bi, rojena pol stoletja za pesnikom, govorila o skupnem času in spomnih, s katerimi bi ta čas ponovno premerila in pretehtala. Po drugi strani so to, kar lahko vendarle povem, že tolikokrat pred mano ponovili nedavni zapisi ob slovesu. Seveda je tudi mene zaznamoval Maček Muri s svojo mačjo kompanijo. Spomnim se, da sem se kot gimnazijka v družini pubertetnic »za hec« odpravila na koncert Nece Falk na otroški oder v okviru mariborskega Festivala Lent. Skočile smo samo »pogledat«; da bi prav zares ostale na koncertu, se nam je v tistih časih, ko bi človek najraje zanimal svojo otroško preteklost in jo prodal skupaj s starši, zdelo, jasno, preetročje.

Da bomo zardevale vsaj dvakrat, si med obveznim mimohodom po lentovski promenadi, ki je vodila do koncertnega odra, nisem mislila. Po poti smo v hihitanju poskušale obnavljati mačje komade in tekmovali v pretvarjanju, katera od nas se besedila manj ali sploh več ne spomni. Na suho nam je to celo zavidljivo uspevalo. Situacija se je nemudoma spremenila, ko smo končno zavile na prizorišče.

V pričakovanju vrtilčkarjev in kvečjemu nižjih razredov osnovnošolcev smo naleteli na pozibavajočo se generacijo svojih staršev. Ker smo v množici opazile dotične primerke sošolkine družine, smo jo hotele popihati, pa nas je radovednost zadržala in smo se pririle v drugo vrsto. Potem je padla še zadnja maska in po nekaj komadih smo objete, kajpada na pamet in brez napake, prepevale »ko zapoje zvonček v uri«. Skratka, če povzamem nekoliko megalomansko, je Kajetan Kovič z Mačkom Murijem (in ne le z njim) podiral zidove med generacijami, malo manj pompozno pa lahko zatrdim, da je bil ta koncert eden redkih trenutkov sprave, v katerih se mi je zdelo sobivanje z odraslimi znosno, če ne že zabavno.

## OD MARIBORSKE HIMNE DO RILKEJA

Omenjena izkušnja je bila na sredi. Pred njo je bilo recitiranje pesmi *Na severu te male domovine*, ki smo se je, najbrž samo mariborski osnovnošolci, morda celo samo osnovnošolci »naše« šole, morali naučiti na pamet. Pesem je predstavljala železni repertoar sleherne šolske proslave (tiste z zaveso in cvetličnim aranžmajem, v katerem so se rože, ko je zgodovinsko obdobje nageljnov minilo, spreminjale v skladu z letnim časom). Recitiranje pesmi se mi je toliko bolj vtisnilo v spomin, ker sem z njo prvič nastopila na eni takih prireditvah. Tu ni suspenza, je zgolj prozaično dejstvo: nastopila sem povsem spodobno in ni se mi zatikalo.

## DEŽELA MRTVIH

Smrt me bo vzela za točaja.  
Bel paž bo stopil v temni dvor.  
Zašla bo slika tega kraja.  
Njegova teža in napor.

O prostor, lep in enostaven.  
O najbolj tiha od tišin.  
O čas, za zmeraj vodoraven.  
Prosojna godba korenin.

Dve roki, položeni v spanje.  
V neslišno lesketanje zvezd.  
V doslej neznanu praznovanje.  
K sencam šentjanževih nevest.

V rastlinsko noč, kjer so objete  
na svetu ločene stvari.  
Kjer skoz velike bele cvete  
neponovljivi dež šumi.

Kjer teža lovorovih vencev  
ne bega prostega duha.  
Kjer pada v beli mir studencev  
bežeča voda iz gora.

Kajetan Kovič, iz zbirke *Labrador*



Na svoje naslednje in hkrati prvo in zadnje osebno srečanje z avtorjem sem morala čakati skorajda desetletje, do leta 2006. Čeprav sem takrat kot študentka velikokrat vodila literarne večere s slovenskimi avtorji in avtoricami, me je s Kovičem povezal prevod Rilkejevih *Pisem mlademu pesniku* in *Pisem mladi ženski*, ki so izšla pri Študentski založbi in o katerih sva se pogovarjala na enem izmed predstavitev večerov v Celju. Koviča se spomnim kot umirjenega, premišljenega, a vendarle zgovornega sogovornika, pri čemer ne vem, ali je bil takšen po naravi ali se mi je zaradi precejšnjega strahospoštovanja samo zdel takšen v tem določenem, časovno omejenem trenutku. Navezala sva spoštljiv, ohlapen »popoldanski« stik, ki je trajal na relaciji avtoceste Ljubljana–Celje–Ljubljana.

Pa to niti ni tako pomembno. Bolj se mi je v spomin vtisnil okrušek tega pogovora, ki sem ga hotela na vsak način, in najbrž precej nerodno, speljati na meni ljub citat iz *Pisem mlademu pesniku*, ob čemer sem si obetala kompleksen odgovor v slogu siceršnjega toka konverzacije. Po izpiskih, ki sem jih izbrskala iz svojega računalniškega arhiva, lahko vprašanje natančno rekonstruiram: »Rilke v prvem pismu mlademu pesniku svetuje: 'Pojdite Vase. Raziščite nagib, ki Vas sili k pisanju; pretehtajte, ali razpreda svoje korenine v najglobljem predelu Vašega srca; priznajte si, ali bi morali umreti, če bi Vam bilo prepovedano pisati.' Torej, gospod Kovič: ali bi morali umreti?« Gospod Kovič: »Ja. Bi.« Pika. Dve pikici. Pretiravala bi, če bi trdila, da je nadaljevanje pogovora zastalo, čeprav se ga spominjam precej megleno. Vsekakor pa mi je v spominu ostala ta nenadna cezura, ki me je presenetila in sem ji pustila, da za hip obvisi v prostoru brez komentarja.

## LABRADOR, PONOVO

Še dobro, da je bil zgornji odgovor, s katerim se pravzaprav najdemo v srži Kovičeve poetike, pritrđen. In še dobro, da ga je pesnik najprej z intimističnim »projektom« *Pesmi štirih* (1953) in pozneje s samostojno in samosvojo pesniško potjo dovolj zgovorno zagovarjal. Zrela poetika Kajetana Koviča namreč sloni na razkolu med eksistencialnim izkustvom in njegovim presežkom, ki ju spaja v besednem, pesniškem aktu, v katerem se subjekt, četudi desubjektiviziran, uresničuje kot kreativna sila.

Slednje pa se najbolj jasno in dodelano aplicira v pesniški zbirki *Labrador* (1976), ki jo številni razlagalci Kovičeve poezije upravičeno opredeljujejo kot vrhunec avtorjevega pesniškega ustvarjanja. Zato pravzaprav ne obstaja boljše slovo od pesnika kot nova, dopolnjenjema izdaja pričujoče knjige, ki je, ne da bi hotela biti nekrolog, letos izšla pri Mladinski knjigi in še za las »ujela« avtorja. Čeprav je težko govoriti o tolikokrat in tako izčrpno interpretirani zbirki, je treba ob pričujočem natisu najprej izpostaviti dodelano likovno podobo z ilustracijami Mete Wraber, končni razdelek *Romanje*, ki prinaša nekaj novih pesmi, in ne nazadnje zelo osebno, spominsko »neodposlano pismo« očetu Nine Kovič, ki knjigo zaključuje namesto spremne besede.

V *Labradorju* Kovič dokončno razvije svojo mitopoetiko, ki še vedno sloni na čutnih in antropomorfiziranih podobah narave kot glavnega toposa avtorjeve poezije nasploh. Na podlagi distanciranega, neindividualiziranega in nado-sebnega lirskega subjekta pesnik vzpostavlja in utemeljuje

odnos med svetom in človekovim (samotnim) položajem v njem. Temeljno vzdušje tesnobnosti, groze in strahu pred minljivostjo človeških čustev in življenja se uglesi in zliva s krogotokom narave, ki se po eni strani še vedno kaže kot primarna, v svojem vztrajnem ponavljanju nespremenljiva, skorajda demonska danost, po drugi strani pa z »vonjem« tako po življenju kot po razpadu postaja vse bolj podobna človeku.

Čeprav pesmi iz *Labradorja* preveva spoznanje končnosti, vendarle ne izražajo brezizhodnosti in fatalizma, temveč toliko bolj pritrjujejo življenju, ki ga celo ekstatično in erotično zaklinjajo. Izvorna, nagona, meseno-medena spolna sla po združitvi se spoji z gonom po nenehnem ustvarjanju, ki se realizira v aktu pisanja, v pesmi sami. Zato sodobni Odiseji, iskalki »s slo zaznamovani«, kljub dvomom in oviram vztrajajo v iskanju svoje Itake, ki se pri Koviču imenuje »Južni otok«, kraj harmonije in možnosti čistega bivanja, s katerim se *Labrador* antologijsko zaključuje, oziroma bolje: zaokroži. »*Labrador* je rezultat orfične ekstatičnosti, je na določen način dosežena sinteza, preobrazba dvojnosti v enost, spoj bližine in daljave, seveda v nenehnem menjavanju plime in oseke in z vednostjo, da si fizično omejen v meh lastne kože in v svoj končni čas. Glas ti v visokih trenutkih da okusiti večnost, a Orfejev zgled nam pove, da mu je glas poleg nesmrtnosti prinesel tudi pogubo in kruto smrt,« pravi avtor v pogovoru z Nikom Grafenauerjem, objavljenem v zbirki *Interpretacije* (Nova revija, 2001), s katerim lahko najprimerneje zaključim ponovno osvetlitev in napotitev k *Labradorju*.

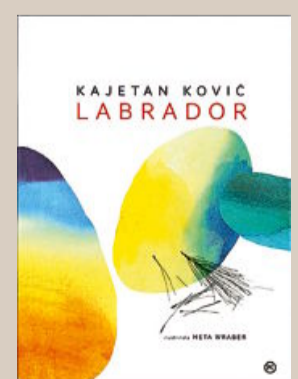
Razdelek z novimi pesmimi (nekatero med njimi so že umeščene v zbrane in nove pesmi *Vse poti so*; Študentska založba, 2009) ne prinaša nadgradnje ali preloma z avtorjevo poetiko, temveč je bolj dokument zadnjega ustvarjalnega obdobja. Naknadno bi jih lahko opredelili kot pesmi slovesa z osrednjo temo otekajočega časa, toda tudi s takšnimi opredelitvami kaže ravnati previdno in nepublicistično. V zadnji pesmi »Romanje« se na zgoščen način še enkrat manifestirajo ključne vsebinsko-ritmične značilnosti Kovičevega pisanja – rimana ritmično-verzna struktura in temi iskalstva in časa, ki se onkraj noči zlije v/s tišino: »Potem tišina. Neizmerno tiha. / Sen, ki zavetno lega na oči. / Samo neslišni nočni veter diha / vanj temno hrepenenje, ki boli.« ■

\* Zapisano v začetku decembra 2014.

KAJETAN KOVIČ  
**Labrador in nove  
pesmi**

MLADINSKA KNJIGA,  
LJUBLJANA 2014

108 STR., 24,94 €



Industrijska dediščina

# KO SMO IMELI ŠE TOVARNE IN DELOVNA MESTA

Kulturnozgodovinska razstava *Kam so šle vse fabrike?* prinaša pregled kamniške industrije; prikaže njen razvoj od 19. stoletja naprej in predstavi niz nekoč uspešnih industrijskih izdelkov, ki so se do devetdesetih let 20. stoletja dobro prodajali tudi na mednarodnem tržišču.

VESNA TERŽAN

**L**e kdo še ni slišal za vsaj tri kamniške tovarne in njihove blagovne znamke? Zazvenijo v ušesu in v glavi sprožijo niz podob – kamniška gorčica, kisle kumarice, kravata, ključavnice, stol Rex, majolika ... To majhno mesto v dolini pod Kamniškimi Alpami je bilo do nedavnega eno večjih slovenskih industrijskih središč. V Kamniku in njegovi bližnji okolici so vse do devetdesetih uspešno delovala podjetja: Alprem, Kemijska industrija Kamnik – KIK, Eta, Stol, Svilanit, Svit, Titan, Tovarna gumbov Kamnik, Triglav – tovarna testenin Šmarca in Živilska industrija Kamnik, Utok, Zarja in nekoč tudi Tovarna ščetk in čopičev brata Naglič. V najboljših časih so zaposlovali nad 7500 delavcev in v osemdesetih letih so imeli v Kamniku najvišji bruto dohodek na prebivalca v Sloveniji. Tovarne so bile konkurenčne, ker so v razvojnih oddelkih snovali nove izdelke. Med pomembnejšimi je bil razvojni oddelek v tovarni Stol z vodjem oblikovalcem in izumiteljem – legendarnim Nikom Kraljem, ki je s stolom Rex dal tovarni zagon in pripomogel k skokovitemu razvoju.

## POSKRBLJENO JE BILO ZA VSE

A prišla so devetdeseta, ko naj bi Slovenija stopila na pot samostojne in suverene države. Slovensko gospodarstvo je zajel val divje privatizacije in razprodaje podjetij; takrat se je začel tudi propad kamniške industrije. Iz leta v leto je delovalo manj tovarn, ljudje so izgubljali delovna mesta. Januarja je proizvodnja ustavila še tovarna Svilanit, saj so jo lastniki preselili v Turčijo.

Naslov razstave, ki so jo pripravili v Medobčinskem muzeju Kamnik, je poetičen – *Kam so šle vse fabrike?* Tako se sprašuje Marko Kumer, avtor razstave, sicer muzejski dokumentarist. Postavil je angažirano razstavo, ki ima dober odziv med Kamničani in muzejsko publiko. Razstava seznanja s kamniško industrijo in njenimi proizvodi, prikaže vzdušje v tovarnah in pogoje dela, dosežke in nekdanji dobri življenjski standard tovarniških delavcev.

»Družbeni standard je sestavina gmotnih, delovnih in družbenih življenjskih razmer prebivalstva. Sredstva za te namene so se zbirala predvsem iz dohodka organizacij združenega dela in iz osebnih dohodkov. Sem sodijo tudi stanovanja za delavce, počitniške zmogljivosti za organizirano poletno in tudi zimsko letovanje, preventivna in kurativna zdravstvena oskrba v obratnih ambulantah, športne aktivnosti, organizirana prehrana, organiziran prevoz na delo in še kaj bi se našlo v bolj prijaznih tovarnah. Posebej je za delavca skrbela Kemijska industrija Kamnik

Običajni delovni dan nekdanje usnjarne Utok



– za počitnikovanje so zgradili počitniški dom v Portorožu ter leta 1961 tri planinske kočice na Veliki planini. Lepo so skrbeli tudi za polne želodce zaposlenih, njihova kuhinja s pripadajočo jedilnico je dvakrat dnevno pripravljala tople obroke. Bolj oddaljenim obratom so malico dostavljali na delovna mesta.« Tako nas eno izmed gesel v duhoviti knjižici z naslovom *Mali besednjak kamniške industrije* seznanja z dobrotami, ki so jih bili nekoč deležni delavci. Kumer, tudi avtor *Besednjaka*, je gesla napisal natančno in z veliko mero humorja ter tako nanizal zgodovino kamniške industrije, skupaj s spremljajočimi pojavi, kot so centralizirano plansko gospodarstvo, čik pavza, delavsko samoupravljanje in delavski svet, menza in boni za malico, prevoz na delo, sindikat in sindikalne zabave, stavke ali vloge športa in kulture.

## RANJEN PONOS DELAVCEV

Razstava je morda ena najpomembnejših, ki so jih slovenski muzeji uspeli pripraviti v zadnjem času. Pomembna je zaradi svoje družbene aktualnosti, saj govori o tem, kaj smo nekoč imeli in kako smo to po neumnosti izgubili, predvsem pa, kaj smo nekoč znali proizvesti in tudi dobro prodati. Posredno nakaže, kako smo po osamosvojitvi klecnili pod zahtevami mednarodnega kapitala in svoje industrijske adute prodali tuji konkurenci, ki jih je v večini primerov zaprla

in proizvodnjo preselila zunaj slovenskih meja.

Prva različica razstave se je porodila leta 2013 na pobudo lokalnega kulturnega društva Pridenmožic v okviru festivala KAMFEST. Želeli so postaviti nekakšno postindustrijsko razstavo opuščenih strojev iz kamniških tovarn. Kumer, povabljen k sodelovanju, je osnovno idejo postavil v zgodovinski kontekst. Razstavo so razgrnili v kamniškem parku in pristavili nabiralnik spominov. Odziv Kamničanov je bil presenetljiv. V nabiralnik so metali svoje zapiske, utrinke, predloge itn. Zaradi odziva je direktorica kamniškega muzeja mag. Zora Torkar sprejela Kumrovo pobudo, da pripravi razširjeno razstavo s predmeti, filmi ter besednjakom in jo postavi v muzeju na gradu Zaprince.

»Obiskal sem ljudi, ki so to želeli, opravil z njimi intervjuje, popisal njihove spomine in skeniral fotografsko gradivo. Obiskal tudi v vse tovarne, ki so še delale, sicer že v zelo omejenem obsegu, z desetkano kadrovsko zasedbo. Vsi so z veseljem sodelovali. Nekaj težav je bilo le z direktorico Svilanita, ki ni hotela posoditi slike Ferda Mayerja. No, zdaj, ko vidim, da so zaprli proizvodnjo tudi v Svilanitu, razumem, zakaj ni bila kooperativna. Nasprotno pa je bila direktorica Ete, tovarne, ki še dobro posluje, navdušena in je odkupila del naklade besednjaka,« pripoveduje Kumer. Delavci so bili ponosni, da imajo njihove izkušnje in spomini še kakšen

pomen in zgodovinsko vrednost. »Nekatera srečanja so bila ganljiva – eden izmed mojih sogovornikov, nekdanji delavec Utoka, se je zjokal, ko je podoživljal zgodbo svoje nekdanje tovarne, ki so mu jo podrli pred očmi.« Sicer starejši direktorji propad tovarn vračajo na »likvidatorje«. A kot je razvidno iz dokumentov, se je na primer Utok zaradi napačnih poslovnih odločitev bližal stečaju že na začetku devetdesetih. Da bi prikrili svoje mahinacije, so leta 1997 tovarno porušili do tal. Pod gosenicami bagrov pa so končali tudi fascikli z dokumentacijo. V času rušenja tovarne Utok so muzejski delavci reševali, kar se je dalo, med rešenimi predmeti sta tudi oljni slikarji Lojzeta Perka.

## PROPADANJE KOT TURISTIČNA ATRAKCIJA?

Razstavo, na kateri se nizajo zgodbe, dopolnjene s podatki in predmeti, je med grajske zidove domiselno postavila arhitektka dr. Sonja Ifko, ki je tudi oblikovala besednjak. Polna nostalgije in ponosa je na primer zgodba o nastanku tovarne žičnice, ki so jo inženirji in delavci Titana v svojem prostem času potegnili na Kokrško sedlo. Pripadnost tovarni je še tlela v devetdesetih; ob valu divjih privatizacij so se delavci kamniškega Titana odločno uprli dokončnemu uničenju tovarne. »Leta 1993 je bila v Titanu stavka, ki jo je sprožilo bridko spoznanje, da so vodilni delavci tovarne Titan ustanovili obvodno podjetje z enako dejavnostjo ter tako izčrpavali matično podjetje. Ko se je to razvedelo, je delavcem prekipelo in so hoteli tedanjega direktorja vreči v plavž. Po sklicu delavskega sveta so že v nekaj urah razrešili goljufivo poslovno vodstvo firme, bilo je odstavljeno in zamenjano z novim. To je bila ena zadnjih zmag delavcev še v vlogi lastnikov tovarne.« Danes je tovarna Titan razdeljena na dva dela z ločenima lastnikoma – na livarno in proizvodnjo ključavnice, ki je v francoski lasti.

Žalostni konec je doživela tudi tovarna Kemijska industrija Kamnik – KIK, katere začetki segajo v sredino 19. stoletja. V devetdesetih letih 20. stoletja je bila tudi ta razdrobljena na kakih deset obratov, ki so počasi usihali. »Čisto na koncu so KIK pokopale okoljske zahteve,« pove Kumer, »in zdaj je ta elitni, donedavnega še prepovedani prostor na dražbi skupaj z originalnimi stroji in stavbami vred.« V muzeju bodo pripravili kar nekaj javnih tribun tako na temo novonastalega odprtega prostora kot tudi ugašanja industrije v domačih krajih. »Tudi to je eden od namenov razstave, nekakšno angažirano muzealstvo, ki ne vzbuja le nostalgije, ampak se aktivno vključuje v problematiko in sproža polemična kresanja mnenj,« komentira Kumer, ki se zaveda, da tovrstna problematika zahteva nenehno pozornost širše javnosti. Pripravil je tudi koncept turističnega vodenja po lokacijah kamniške industrijske dediščine in vanj vključil tudi atrakcije – nekdanje tovarniške elektrarne, jezove čez reko, arhitekturne posebnosti itn. Upajmo, da bo lokalna turistična agencija prepoznala vrednost te pobude in jo vključila v načrtovanje svoje vizije turistične ponudbe Kamnika. ■

## Kam so šle vse fabrike?

MEDOBČINSKI MUZEJ KAMNIK,  
GRAD ZAPRICE

RAZSTAVA JE NA OGLED  
DO KONCA LETA 2015

Arhitektura in »tretji svet«

# ČAS PRILOŽNOSTI IN IZZIVA

Vedno več nagrajevanih arhitekturnih del ne prihaja iz razvitih delov sveta, pač pa krajev, ki jih pestijo številni družbeni, gospodarski in politični problemi.



Osnovna šola v nigerijskem Lagosu, v predelu Makoko, kjer »na vodi« živi več kot 70.000 ljudi.

FOTO: DOKUMENTACIJA DELA

JANJA BRODAR

**S**tem ne mislimo gigantskih azijskih in bližnjevzhodnih projektov, nasprotno, gre za pojav na področju arhitekture malega merila s poudarjeno socialno noto: za izgradnjo šole ali centra za ženske v kakem revnem predelu afriškega vele mesta, za zdravstveno postajo nekje ob Sahelu, za spomenik žrtvam genocida v Ruandi ali celo »spomeniško« prenovno bazarja v zrušenem Kabulu. Kot da je postalo pravilo, da v območjih z najnižjim BDP in najvišjimi stopnjami korupcije na svetu mestoma nastajajo projekti, ki tekmujejo in tudi zmagojejo v boju za najprestižnejše svetovne arhitekturne nagrade ter nastopajo v izboru najboljših revij in knjig o sodobni arhitekturi.

Oglejmo si nekaj primerov. Vsakih par let izide Taschnova knjiga *Architecture Now* – nazadnje, leta 2013, je izšla deveta, ki v abecednem redu po izboru avtorja Philipa Jodidia »brez formalnih zadržkov glede stila, lokacije in arhitekturnega tipa« izda presek najbolj inovativnega, kar se je v zadnjih letih zgradilo po svetu. Tako si lahko na sosednjih straneh podata roko megalomanski projekt zvezdniškega arhitekta ter poceni hiša neznanega mladeniča. V omenjeni izdaji *Architecture Now* se je prvič zgodilo, da so natančneje predstavljena dela iz držav, kot so npr. Burkina Faso, Južnoafriška republika, Ekvatorialna Gvineja. V uvodniku avtor ta dela označi kot »arhitekturo z obrobja« in pojasnjuje, da so, praviloma sicer financirana s strani različnih evropskih fundacij in nevladnih organizacij, znamenje novih časov in kažejo na višjo raven arhitekture ter na preprosto človekovo željo, da gradi boljše povod po svetu, kjer je dotok informacij omogočen. Nizek proračun za izgradnjo in omejene možnosti gradbenih materialov na lokalne vire porajajo arhitekturo, ki se na globalne probleme okolja pogosto odziva boljše kot visokotehnološke rešitve zahodnega sveta.

Tudi britanska revija *AR* je za najboljšo stanovanjsko gradnjo lani s tretjim mestom nagradila skupek štirih hišic Healing Hill Houses, namenjenih zaposlenim v bolnišnici Butaro v Ruandi. Leta 2008 je bilo v Ruandi, ki okreva po genocidu iz leta 1994, vsega skupaj manj kot deset arhitektov, beseda za pojem arhitektura pa v jeziku domačinov sploh ni obstajala. Naročnik novih zdravstvenih objektov, ameriška NVO PIH, je v z medicinsko oskrbo zapostavljeno ruralno območje ob bolnišnici Butaro želela privabiti usposobljeno zdravstveno osebje srednjega razreda, ki sicer teži v glavno mesto. S tem je tuje mlade arhitekete MASS iz ZDA razbremenila večne dileme o primernosti dobrega oblikovanja na območju, ki trpi za hudo revščino in nima dostopa niti do najosnovnejših življenjskih potrebščin. Z inovativno uporabo lokalnih materialov in s človeškim merilom objektov, pazljivo umeščenih po griču nad bolnico, so nastanitvene enote postale priljubljene »landmark« v regiji. Poleg poudarka na lepoti v ekstremnih razmerah, je MASS radikalen tudi v

odnosu do vernakularne arhitekture. Siv vulkanski kamen, ki je uporabljen za fasade in kamnit kamin, je nasekan v bližnjem kamnolomu, vendar je tehnika klesanja in nalaganja nova. Uvoz zahodnih arhitekturnih idej v Afriko bi se lahko (kot v pre mnogih primerih kolonializma) slabo končal, a nova znanja za izrabo lokalnih materialov lokalne delavce opremijo z novimi spretnostmi, ki jih lahko pozneje uporabljajo na trgu dela.

Michael Murphy iz MASS se sprašuje, kolikšen potencial ima nadpovprečno dobra arhitektura za vzpostavitev miru in blaginje na od vojne prizadetih območjih. Ne gre se slepiti, da bi bila lahko arhitektura sama po sebi družbeno zdravilo v tako razrvanih razmerah – navaja pa Murphy dva zanimiva primera iz afriške ljudske arhitekture, kjer imata hiši moč, da spreminjata stvari na bolje. Velika mošeja Djenne v Maliju in King's Hut v Ruandi sta kulturni dediščini, zgrajeni iz občutljivih, manj trajnih naravnih materialov (slame in zemlje). Paradoks je, da ravno ranljivost obeh objektov, sicer polnih simbolike in lepote, zahteva nenehno oskrbo in obnovo.

**KRIZA NIKAKOR NE SME BITI RAZLOG ZA ZANEMARJANJE ŽELJE PO DOBRI ARHITEKTURI, PO LEPOTI, TEMVEČ JE PRAV RELATIVNA OMEJENOST, KI JO POMANJKANJE PRINAŠA, LAHKO DOBRO IZHODIŠČE ZA BOLJŠO ARHITEKTURO.**

Domačini vsako leto pomagajo pri njuni obnovi, s čimer izpovedujejo svojo pripadnost družbi in njenim vrednotam ter krepijo socialne vezi. To je lep primer aktiviranja družbe skozi arhitekturo.

Arhitektura seveda mora služiti lokalni skupnosti. V nigerijskem Lagosu obstaja predel mesta, imenovan Makoko, ki bi, če ne bi bil zaznamovan s strašno revščino, lahko spominjal na Benetke. Bivališča – barake s 70.000 prebivalci – so samoniklo zrasla na morju na kolih. Pogosti sta kolera in malarija, nepismenost denimo 14-letnikov je zelo visoka. Različne NVO so pod taktirko v Lagosu rojenega arhitekta Kunleja Adeyemija, ki trenutno dela v Amsterdamu, izvedle projekt plavajoče šole za 100 lokalnih učencev. Lesena konstrukcija v obliki črke A plava na 265 modrih plastičnih sodih, obsega pa tri nadstropja: v prvem je velik skupni prostor za igro učencev in srečevanje drugih prebivalcev oz. za pripenjanje ribiških čolnov, v drugem in tretjem so učilnice, na strehi je nekaj fotovoltaičnih celic za proizvodnjo elektrike. Čeprav je

objekt privlačen, romantičen, praktičen in povezuje lokalne potrebe, material, delo, znanje s sofisticiranim dizajnom zahodnega sveta, del lokalnih oblasti grozi, da ga je treba odstraniti, ker je postavljen (kot vse stavbe na območju) brez dovoljenj. Nasprotno pa ga kot pozitivno prakso navaja nigerijski direktor ZN, ki pravi, da bi ta šola lahko postala model za izboljšanje razmer v drugih obalnih predelih.

Zadnja leta se v Afriko odpravljajo tudi slovenski študentje arhitekture. V revnem predelu Johannesburga so v okviru dunajske fundacije SARCH sodelovali pri načrtovanju in gradnji knjižnice in šole. Eden njihovih mentorjev, prof. Vodopivec, se v publikaciji o projektu sprašuje, kako naj zahodni svet pomaga revnim deželam, da se »pomoč« ne sprevrže v moderno obliko kolonializma. Navaja zambijsko ekonomistko Dambiso Moyo, ki predlaga ukinitve pomoči zahodnih držav v obliki velikih finančnih injekcij in kot enega glavnih družbenih ciljev izpostavlja ravno znanje in povečanje možnosti izobraževanja. Projekt šole slovenskih študentov je bil v domači strokovni javnosti deležen odobravanja, prav tako pa je bil imenitna izkušnja za študente, ki so objekt po svojih načrtih tudi zares pomagali graditi. Kdaj bi v sedanjih razmerah na arhitekturnem trgu sicer prišli do svoje prve realizacije? Če sploh kdaj?

Kaj nas lahko uči t. i. kritični regionalizem tretjega sveta v tretjem tisočletju? Da kriza nikakor ne sme biti razlog za zanemarjanje želje po dobri arhitekturi, po lepoti, temveč je prav relativna omejenost, ki jo pomanjkanje prinaša, lahko zelo dobro izhodišče za boljšo arhitekturo, vsaj tisto malega merila. Danes nam na domačih tleh neskončne možnosti manipulacije, ki jih prinašata prosti trg in gradbena mehanizacija, omogočajo arhitekturo brez premisleka, nesubtilno, pregrebo umeščeno v prostor. Nasprotno pa pomanjkanje virov in mehanizacije na odročnih lokacijah tretjega sveta zahteva bolj racionalne rešitve, ki jih večinoma nadgradi delo človeških rok.

Žal arhitekti v Sloveniji še vedno opažamo, kako težko je v stavbe implementirati detajle in tehnike, ki zahtevajo več časa in premisleka. Še vedno mora biti vse sistemsko in kupljeno, narejeno s čim manj ročnega dela, hitro, ideal so »nevidni« detajli; ornament, ki bi izhajal iz lastnosti naravnega materiala, je izključen. Obstaja le dekor kot nalepka s praktično neomejenimi možnostmi digitalnega tiska.

Morda je trenutek primeren, da se v času poglobljanja krize in kopice brezposelne delovne sile na našem na gradbenem trgu prevprašamo o ustreznosti ustaljenih gradbenih postopkov ter si za načrtovanje gradnje vzamemo več časa, za gradnjo samo pa si privoščimo več ročnega dela. Svoje hiše bomo tako bolj cenili. Shigeru Ban pravi: »Skrbimo za stvari, ki jih imamo radi.« Ko se najde denar za gradnjo, lepota pač ni več stvar luksuza, temveč zdrave pameti in osebne omike. ■





● ● ● KNJIGA

## Kronika minevanja

SEBASTIJAN PREGELJ: **Kronika pozabljanja**. Spremljena beseda Manca Košir. Založba Goga, Novo mesto 2014, 184 str., 24,90 €

Sebastijan Pregelj je svojo literarno pot začel predvsem kot pisec kratkih zgodb, javnosti pa je verjetno boljše poznan kot izjemen romanopisec, saj so bile njegove prve tri stvaritve (*Leta milosti*, *Na terasi babilonskega stolpa* in *Mož, ki je jahal tigra*) uvrščene v peterico nominirancev za nagrado kresnik (leta 2013 je sicer pisatelj izdal še roman *Pod srečno zvezdo*).

Pregljevo romaneskno pisanje zaznamuje izjemno močna narativnost, v kateri se natančno izgrajena zgodba staplja z močnimi domišljjskimi elementi, ki pogosto prevzemajo simbolistične prvine in mitološko-magično koherentnost. Konec lanskega leta natisnjena *Kronika pozabljanja* ni pri tem nikakršna izjema, a je glede na ostali opus vseeno nekoliko drugačna.

V *Kroniki* bralec sledi zgodbi osemdesetletnika, ki zadnja leta svojega življenja mirno preživlja v domu za ostarele, se po malem sprašuje o življenju in smrti, o smislu življenja, o sreči in o tistih, ki jim materialni pogoji za to niso bili nikdar dani. Ko umre prebivalec v sosednjem stanovanju in se vanj vseli uglašena gospa Konstanca, se glavnemu junaku mirna vsakdanjost začenja nekoliko spreminjati. Najprej se v sestanovnico po malem zaljubi, nato pa ga začne obiskovati skrivnostni mladi možki, nekakšen angel varuh (pogost motiv tudi v drugih pisateljevih romanih), ki ga začne opominjati na njegovo preteklost, ga sprašuje, ali meni, da je dober človek, in ali je v življenju naredil vse, kar je potrebno postoriti. Od tu naprej se začne zgodba v značilno Pregljevem slogu zapletati in majati, bralcu pa ni povsem jasno, ali starac zgolj halucinira ali ne. Skrivnostni obiskovalec se pojavi še enkrat, ga opomni na temne trenutke njegove preteklosti, ko je na primer pobil nekaj beguncev, ali ko ni ustavil avtomobila, da bi pomagal udeležencem v prometni nesreči. V naslednji izmed halucinacij, tokrat precej bolj očitni, glavni junak obišče dom za tujce, tiste, ki nimajo ničesar, in tako se odloči, da bo svoje videnje tudi realiziral. V času, ko načrtovani dom postane resničnost, dobi prve stanovalce in njegova skupnost zaživi normalno življenje, postaja glavni junak vse bolj dementen. Tako začnejo izginjati stanovalci v domu za ostarele, ki se jih začuda nihče več ne spomni, potem je tu izjemen prizor starostnikovega ljubljenja s Konstanco ..., vse dokler se na koncu junak ne spomni več niti otvortivne slovesnosti svojega zadnjega projekta.

*Kronika pozabljanja* je torej izjemna pripoved o premisslanju življenja in iskanju človekovega smisla, o sreči, ki je na bogatem Zahodu ne znamo poiskati in ki si je želijo biti deležni tudi ljudje z drugih celin, predvsem pa je to roman o sprejemanju človekove končnosti. Skladno z zgodbo je *Kronika* drugačna od tega, kar smo bili do zdaj pri Preglju vajeni. Je na primer veliko manj nabita z domišljijo ter manj magična in nenavadna, kot so pisateljevi prvi trije romani, saj imajo junakove blodnje in halucinacije pri roki jasno obrazložitev, torej njegovo starost, pa tudi sicer bralca redkeje prevzame občutek negotovosti pri umestitvi posameznih dogodkov v širšo pripovedno strukturo. In čeprav je roman slogovno in tematsko izjemno poetičen, uporablja močno simboliko ter se pogosto poslužuje notranjega monologa, je ritmično ter narativno precej dinamičen in močan. Prav v tem smislu je *Kronika pozabljanja* nedvomno najbolj »realističen« roman Sebastijana Preglja. In čeprav bo katerega izmed bralcev, ki so prebrali kak avtorjev roman, njegova *Kronika* morda presenetila, pa je Pregelj spet potrdil, da do potankosti obvlada svojo obrt in da je brez dvoma eden izmed najboljših slovenskih pisateljev. **BLAŽ ZABEL**



● ● ● KINO

## Potrditev, da je največja

Še vedno **Alice (Still Alice)**. Režija: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. ZDA, 2014, 101 min. Kolosej Ljubljana, Maribor, Kranj

Če so v zadnjih nekaj tednih – s podelitvijo zlatih globusov in nagrad ameriškega združenja producentov – napovedi letošnjega dobitnika oskarja v kategoriji za najboljši film znova postale nadvse negotove, pa se zdi, da glede zmagovalke v kategoriji najboljših glavnih igralk skorajda ni dvoma. Julianne Moore je izjemna igralka, morda celo ena izmed najbolj karizmatičnih v sodobnem Hollywoodu. Ne nazadnje je že večkrat dokazala, da premore tudi nesparen »oskarjevski potencial«, saj se je v preteklosti že kar petkrat znašla med nominiranci.

Zato smo se pred ogledom filma *Še vedno Alice* začeli spraševati, kaj bi tokrat lahko bilo drugače, zaradi česa se zmagovalka zdi že vnaprej znana oziroma kaj je bilo tisto, kar je na primer v filmih, kot so *Vročice noči* (Boogie Nights, 1997), *Daleč od nebes* (Far From Heaven, 2002) in *Ure do večnosti* (Hours, 2002), umanjalo. Odgovor je po svoje več kot jasen: tokrat namreč nastopi v vlogi ženske, ki je še relativno mlada zbolela za alzheimerjevo boleznijo, člani akademije pa so v preteklosti že ničkolikokrat razkrili, da se tovrstnim vlogam preprosto ne morejo upreti. Spomnimo se samo nekaterih najbolj znanih primerov, na primer *Rain Man* (1988) Barryja Levinsona, ki je kipec prinesel Dustinu Hoffmannu za vlogo avtista, ali pa *Filadelfije* (1993) Johnathana Demma, v kateri je kot oboleli za aidsom nastopil Tom Hanks in prav tako prejel oskarja. Čeprav izkušnje kažejo, da takšnih razlogov za odločitev pri članih akademije žal ne moremo izključiti, pa bi bilo v primeru, da Julianne Moore tokrat dejansko prejme oskarja, navajanje takih razlogov podcenjujoče in zavajajoče. Filma *Še vedno Alice* brez Julianne Moore preprosto ne bi bilo oziroma bi se utopil v morju filmov, ki korektno, a v ničemer zares izstopajoče orišejo družbeno in intimno izkušnjo življenja z neozdravljivo boleznijo.

Avtorski dvojec, ki ga tvorita Richard Glatzer in Wash Westmoreland – morda se ju bo kdo spomnil kot avtorja biografske drame o igralcu Errolu Flynnu, filma *The Last Robin Hood* (Poslednji Robin Hood, 2013) –, se je priredbe nepričakovane literarne uspešnice, istoimenskega romana (2007) nevrologinje Lise Genova, lotil v precej konvencionalni maniri, brez večjih odstopanj in umirjeno, toda gledalec bo že kmalu zaznal, da sta se v scenariju avtorja osredotočila ne toliko na intimni (čeprav seveda tega ni mogel povsem zanemariti) kot predvsem na družbeni vidik bolezni. Čeprav je večina dogajanja umeščena v krog družine, ki jo ob Alice, uspešni profesorici lingvistike, in njenem možu Johnu (precej brezizrazni Alec Baldwin), prav tako intelektualcu (zdi se, da zdravniku, a ni povsem jasno), tvorijo še njuni trije otroci, dve hčeri in sin, pa sta like tako zasnovala, da delujejo kot nekakšni tipi oziroma podaljški družbe v družinski krog. Seveda, osebnemu soočenju Alice z boleznijo se nista mogla izogniti. A pri tem sta le strogo – skoraj hladno nizajoč posamezne etape (kar na trenutke deluje skoraj shematično, preveč premissljeno) – sledila razvoju bolezni in opozarjala na posledice, s katerimi se mora soočiti oboleli posameznik (za Alice, ki jo bolezen prizadene relativno zgodaj, so te seveda še toliko bolj boleče), patosu in solzavosti pa se jima je uspelo povsem izogniti. Zato pa sta z več pozornosti in nadvse posrečeno razvijala družbeni status tovrstnih boleznih, še vedno vztrajajoče stigmatizacije bolnikov ter pogosto nerazumevanje bolezni in bolnika v najožjem družinskem krogu (kot posledica prej omenjenih družbenih predsodkov pred boleznijo), tam, kjer bi ta moral najti največ topline in brezpogojnega sprejemanja. In prav eden tovrstnih trenutkov v filmu je tudi eden najbolj silovitih: takrat ko Alice pred polnim avditorijem pove, da tisto, kar vidi družba v njej zdaj, ko je zbolela (torej zmedeno, izgubljeno in nemočno osebo) ni ona sama, temveč so to le simptomi bolezni oziroma bolezen sama.

Igra Julianne Moore je zadržana, a hkrati tako silovita, da povsem zaseneči vse ostale člane igralske ekipe. Hkrati pa vsaj delno prekrije tudi pretirano shematičnost scenarija in nerodne mizanscenske rešitve, kot so na primer poskusi, da bi njeno zmedenost ilustrirali z nefokusirano in tresočo se podobo. **DENIS VALIČ**

● ● ● MUZIKAL

## Ne recikrirani izdelek, pač pa svojevrstni remake

FREDERICK LOEWE: **My Fair Lady**. Dirigent Simon Robinson, režiser Paul-Émile Fourny. Opera in balet SNG Maribor, 3. 2. 2015

Na Slovenskem nimamo gledališča, ki bi kontinuirano in repertoarno primarno delovalo na področju lažjih glasbenih zvrsti, operete, muzikala ali kabareta, zato eventualni pojav tovrstnih del, kot je zadnja uprizoritev muzikala *My Fair Lady* na mariborskem odru, pomeni hvalevredno dejanje zapolnjevanja tovrstne praznine v siceršnji gledališki ponudbi. Da so se pri SNG Maribor po 25 letih odločili vnovič uprizoriti brezčasno globalno uspešnico Fredericka Loeweja in Alana Jaya Lernerja (po *Pygmalionu* Georgea Bernarda Shawa), ki je bila uprizorjena že šeststokrat, kaže na ustvarjalni pogum mariborske hiše. S »pogumom« pa se je izkazal tudi režiser tokratne uprizoritve *My Fair Lady*, Paul-Émile Fourny, ki nam je, potem ko je predstavo na isti zasnovi že uprizoril v matični operni hiši v Metzju (2012) in operi v Avignonu (2013), ponudi ne le recikriran izdelek, temveč svojevrsten remek slovetga Cukurjevega filma kot lastno režijo. Iz spremne publikacije predstave tega ni razbrati, kar nam pove, da se tokratna uprizoritev šteje za standardno premiero, torej za izvirno produkcijsko stvaritev, kar seveda ni. Tovrstni režijski postopki niso neka eksotična posebnost. Posebnost tega primera pa je v tem, da tega nihče ni povedal ali zapisal, saj brez utemeljitve ali pojasnila vse skupaj deluje rahlo nespodobno do občinstva.

Pri Fournyjevi postavitvi *My Fair Lady* potencialnih interakcij, zgrajenih na fenomenologiji mita o Pygmalionu, morebitnih poglobljenih značajskih variacij likov ali drugega plemenitenja literarne zasnove Georgea Bernarda Shawa ali režijske zasnove Cukurja ni zaznati. Kvečjemu se uprizoritev s preprostostjo brani situacij in likov precej nagiba k burki. Ta postavitev je kdaj pa kdaj povsem blizu filmske različice, tako da (preverjeni) inscenaciji kot taki, mizansceni pa tudi scenografiji Marka Japlja in kostumografiji Luce Dall'Alpija, ki se tako ali drugače tudi spogledujeta s filmsko različico, ni kaj dosti očitati, razen da gre za déja vu. Z rotacijo odra so pogoste manjvage prizorov izpeljane tekoče in jasno. Interpretacije posameznih vlog so precej neposredne, pogosto oskubljene finih povezovalnih odtenkov, kar se je poznalo tudi v ostro postavljenih ločnicah med prehodi z govornega na vokalni izraz, gradnji vzdušja galanterije visoke družbe in značajskem platenju likov, zlasti pri preobrazbi lika Elize iz preprostega dekleta s ceste v lady z aristokratskimi manirami. Plaskovitim zborovskim prizorom in živahnim baletnim vložkom koreografinje Valentine Turcu, ki jih je Fourny večino postavil na frontno črto odra, je manjkalo globine. Zmotila je tudi površna zasnova luči, ki je obraze protagonistov pogosto pustila v senci.

Takšnemu pristopu (posnemanja filma) so se hote ali nehote, z več ali manj zagnanosti in lastnega kreativnega vložka, vdali tudi izvajalci – od protagonistov do epizodistov in zbor. Vendar, ne enako. Pri tretji uprizoritvi, 3. februarja, na osnovi katere je nastala pričujoča ocena, sta opazno izstopila mlada sopranistka Elvira Hasanagićeva in vlogi Elize Doolittle in Vlado Novak v vlogi Alfreda P. Doolittle. Medtem ko so odrska sproščenost v govornih prizorih in prizorih s petjem, pristnost igre in lahkotno istovetenje mojstra gledališke igre z likom Alfreda Doolittle nekako že samoumevni in ne predstavljajo presenečenja, je posebej pritegnil suveren debi Hasanagićeve, ki je tako s konsistenco petja in igre, izvrstno artikulacijo pri obojih, liriko, svežino in uravnovešenostjo pri vseh registrih glasu, ne nazadnje tudi z mikavno odrsko prezenco, k vrsti uspešnih kreacij na tujih, predvsem nemških opernih odrih dodala še eno na domačem. Lepo bi jo bilo še kdaj videti v neki vokalno zahtevnejši, izrazito lirični vlogi. Manj posrečen pa se mi zdi izbor Jakija Jurgca za vlogo profesorja Henryja Higginsa, ki se nekako ne ujema z njegovim habitusom. Z glasovno zategnjenostjo, barvno zadušeno in značajsko preveč poenostavljeno interpretacijo ni dosegel potencialno fine slojevitosti lika mizantropa in dandyja Higginsa. Ob solidnem nastopu Dušana Topolovca v vlogi polkovnika Pickeringa je s petjem (tokrat brez običajnih dinamičnih in vibracijskih napetosti) in z muzikalno primerno lahkotno igro izstopil še Martin Sušnik v vlogi Freddyja Eynsford-Hilla. Prepričljivo, v vlogah gospe Pearce in Higgins, sta nastopili Irena Mihelič in Alenka Cilenšek.

Predstavo je tekoče in dinamično vodil Simon Robinson. Lahko pa bi rekli tudi rahlo na promenade način; brez značilne zglajenosti, lahkotnosti in dinamičnega valovanja ali barvitosti muzikala. Kako pa bi moralo biti, nam je pričaral koncertni mojster Saša Olenjuk s čudovito zaigranimi violinskimi soli. Nekaj takega tudi ta orkester zmora. Ali vsakokratne slogovne preskoke in ponotrzanjenja z zahtevanim izrazom zmora doživeti in pretočiti skozi ansambel tudi mojster Robinson, pa je drugo vprašanje. Zato tudi v tem primeru odgovora na vprašanje kako to, da ima Slovenija ima izvrstne, evropsko primerljive orkestrske glasbenike pa vseeno nima evropsko primerljivega vrhunškega orkestra, ne gre iskati v orkestrih, temveč v dirigentih, s katerimi nastopajo.

**STANISLAV KOBLAR**



# Media vita in morte sumus

**N**ovo leto, nova vojna. Še preden smo dobro opustili obeleževanje stote obletnice prve svetovne vojne, smo začeli z obeleževanjem sedemdesete obletnice osvoboditve koncentracijskega taborišča Auschwitz in konca druge svetovne vojne.

Muzej novejšje zgodovine Slovenije se je slednjo odločil počastiti z začasno razstavo ene bolj intrigantnih taboriščnih memorabilij: taboriščnega taroka slovenskega umetnika in arhitekta Borisa Kobeta, ki je nastal leta 1945 v Allachu, podružnici razvpitega koncentracijskega taborišča Dachau.

Kobetov tarok je tarok kot tarok, a ne povsem. Sestavlja ga 54 kart (22 tarokov in 32 barvnih kart), je nekoliko krajši in ima vgrajeno napako: namesto pikove in križeve desetice namreč v njem nastopata pikov in križev as. Govori se, da je namen te drobne nepopolnosti sporočiti, da to niso karte, s katerimi bi človek igral. To so karte, ki igrajo s človekom. Kot v komentarju h kartam zapiše umetnostni zgodovinar dr. Iztok Durjava: »Tarok je igra, namenjena človeku, če pa skušamo fenomen igre kot take razumeti v strašljivem kontekstu taborišča, potem je to lahko le kruta igra s človeškimi



KATJA PERAT

**MORDA JE ZATO KOBETOV TAROK TAKO DOMISELN – KER NI MONUMENTALEN IN KER STROGO VZETO NITI NI UMETNOST. JE SPOMIN NA VSAKODNEVNO ČLOVEŠKO PRAKSO IN V TEM SPOMIN NA ČLOVEČNOST, ZA KATERO SI PREDSTAVLJAM, DA SE JE MORAL IN HOTEL BORITI VSAK, KI JE PRESTAL TRAVMO TABORIŠČA. JE MINIATURA, KOT JE MINIATURA POSAMIČNA ČLOVEŠKA EKSISTENCA, KI JO SPREŠA KOLESJE SISTEMA.**

usodami in življenji. In tudi to je verjetno eno izmed sporočil taboriščnega taroka.«

Tarok in njegov bratranec tarot sta pravzaprav vedno uprizarjala dramo človeškega življenja, križev pot človekove usode, ki ga poganja tisočero vzgibov – in le redki med njimi pripadejo moči njegove svobodne volje. In ne verjamem, da za opis tega temeljnega primanjkljaja človeške svobode obstaja boljša metafora od koncentracijskega taborišča.

22 tarokov v Kobetovem taroku obeležuje taboriščnikovo kalvarijo od internacije do osvoboditve. Progaste pižamice, skupna ležišča, oblizovanje praznih kotlov, obiranje uši, dezinfekcija, usmrnitev zajetih prebežnikov, prisilno delo, preštevanje mrličev, črni osvoboditelji, taborišče v plamenih – ves repertoar, skratka. Vsa beda internirančevega življenja, stisnjena med junaško trulo: beraškega svobodnjaka, taboriščnika silaka, ki ga kruta usoda ni zlomila, in osvobojeno ozemlje monda, nad katerim vihra zastava nove domovine.

Barve zastopajo tradicionalni panteon taboriščnih figur: zaripli kapoti internirancem kradejo salame, zavistne paznice taboriščnim lepoticam ruvajo lase, na koncu sprevoda pa v podobi križevega kralja straži edini resnični vladar taboriščnega sveta: smrt.

Podobje taroka, kakršnega poznamo, tako v celoti nadomesti podobje taboriščnega sveta, saj v internirančevem življenju ni prostora za damice, ki se v *dirndlčkih* nagibajo čez balkončke. Svet, ki je obstajal pred izkušnjo taborišča, se je nekam izgubil – ali celo huje, se sprevrgel v nekaj drugega. Kot pravi Durjava: »Taboriščni tarok potemtakem po svoje tudi degradira pomen tradicionalnih kart, ki so kljub svoji spekulativni naravi svojevrstno ogledalo evropske humanistične misli. Misli, ki je dosegla v času druge svetovne vojne in še posebej v nacističnih »tovarnah smrti« svojo najnižjo raven.« Minuli svet torej ni samo zapravljen in izgubljen, marveč po svoje odgovarja za to, v kar se je sprevrgel.

Napaka, naklepno vgrajena v Kobetov tarok, ne sporoča samo, da karte niso bile predvidene za igro, marveč napotuje na pomislek, da je izkušnja taborišča neunovčljiva. Ta izkušnja namreč služi kot večni protiargument, da se vse zgodi z razlogom, da ima vse svojo svetlo plat in da je mogoče vse, če se le dovolj potrudimo, uzreti s stališča optimizma. So stvari, ki jih sestavlja ena sama groza, ki se jih ne da nikakor unovčiti,

z ničimer popraviti in pri katerih se je smiselno vprašati, ali jih je res mogoče prenesti. Ali kot je nekoč rekel nekdo, ki ga poznam: »Nekatere svari so pač objektivno gadne.«

Adorno je nekoč izrazil pomislek, da je delati umetnost po Auschwitzu barbarsko. Morda sicer ni barbarsko, niti ni nemogoče, ne bo pa nobena umetnost, pa naj bo še tako silovita, monumentalna in kakovostna, izravnala trpljenja, bolečine in izgube ali odkupila človeštva za grozo, ki jo je prizadejalo samemu sebi.

Morda je zato Kobetov tarok tako domisel – ker ni monumentalen in ker strogo vzeto niti ni umetnost. Je spomin na vsakodnevno človeško prakso in v tem spomin na človečnost, za katero – si predstavljam – se je moral in hotel boriti vsak, ki je preстал travmo taborišča. Je miniaturna, kot je miniaturna posamična človeška eksistenca, ki jo spreša kolesje sistema. Je križanec med zelo priročnim in izrazito simbolnim svetom, ki hkrati poskuša izraziti neobhodno grozo internacije in priklicati nekaj tistega, kar je obstajalo pred njo in bo morda še kdaj možno.

Ko mislimo zgodovino druge svetovne vojne, velja vsakič znova spomniti, da groza, ki jo evocira koncept koncentracijskega taborišča, ne izvira iz spomina na to, kaj so oni storili *njim* ali *nam*, marveč iz zavedanja, kaj smo ljudje storili sami sebi. Zgodovina druge svetovne vojne in njenih pritisklin je rana v našem zavedanju samih sebe, ker nam ne pusti pozabiti, da je vse to možno. Da ima človek (torej vsak človek) potencial za zlo. In da mu ni treba biti posebej sprevržen, pokvarjen ali nenavaden, da bi ta potencial realiziral. Samo zgodovinske okoliščine okrog njega se morajo razporediti na ustrezen način. In to je tisto, kar rojeva grozo.

To spoznanje je prineslo zavedanje, da mora biti človek, če bi rad bil dober, neprestano na preži. Neprestano mora paziti nase, na druge in na družbo, neprestano ugotavljati, ali so nagibi, ki ga ženejo, upravičeni, ali so upravičeni nagibi, ki ženejo druge in družbo. Človek po izkušnji druge svetovne vojne je človek, ki je neprestano živčen, saj ve, da je nenehno v nevarnosti, da postane žival.

Vendar se vsako prizadevanje po določenem času iztroši. In po desetletjih nevrotičnega zagotavljanja, da se nam kaj takega ne more več ponoviti, se zdi, da smo se utrudili, se naveličali in da se nam z vsem tem ne ljubi več zares ukvarjati. Kar pa seveda ne pomeni, da smo preboleli.

Pogosto se spomnim intervjuja s psihoanalitikom Petrom Praprom, ki je novembra lani za *Sobotno prilogo* povedal, da se premalo zavedamo, da sta svetovni vojni na posameznikih in narodih pustili globoke posledice. Takole je šlo: »Ko govorimo o dogajanju v zadnji svetovni vojni, večinoma govorimo le o civilnih žrtvah in holokavstu nad Judi, ne povemo pa, da so bili travmatizirani vsi, ki so jo preživeli. Skoraj v vsaki slovenski družini obstaja vez s temi dogodki – z vojnimi in povojnimi poboji, pomanjkanjem, strahom pred okupatorjem ali žalostjo zaradi izgube bližnjega. S temi travmami v Evropi nismo opravili ali jih poskušamo celo zanikati. Politiki sicer upajo, da jih je mogoče preseči s povezovanjem in poudarjanjem skupne evropske ideje, vendar psihologi vemo, da ni tako preprosto.«

Druga svetovna vojna nam je preblizu in predaleč hkrati. Njene posledice kot rezultat tako kolektivne kot individualne vzgoje nosimo tudi tisti, ki je nismo doživeli, hkrati pa nam ni več dovolj blizu, da bi lahko bila živ opomin ali učinkovita grožnja. In tako imamo sedemdeset let po njenem koncu spet opravka z agresivnimi političnimi diskurzi, ki jim je vse prelahko naslavljati drugega, kot da njegova človečnost ne šteje.

Ne glede na to, kako težko je s tem živeti, se je treba vselej zavedati, da je vojna kot rezultat človekove okrutnosti vedno prisotna, da nikdar zares ne izgine, samo potuhne se, in da si moramo tako ljudje kot države neprestano prizadevati, da bi jo obdržali na vajejih. Tudi oziroma predvsem v obdobjih miru. ■