



OB IZIDU NOVE KONCERTNE PLOŠČE

Komandant Cohen in njegove odločitve



GRADNJA
NOVEGA ŽIVLJENJA

Razstava o gibanju
Bauhaus v Zagrebu

»KER NISEM VERNIK,
SEM SI RECITIRAL PESMI«

Faruk Šehić,
intervju

NERAZJASNJENA
RAZMERJA

Kolektivno
upravljanje pravic

TAKŠEN PAČ JE

Novi filmski začetek
Petra Bogdanoviča

PERSPEKTIVE

Anej Korsika:
Boj na požiralniku

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Režiser Michael Moore** Na obisku pri predsednikovi zlati ribici
- ☞ **Ivica Žnidaršič, dokumentaristka vojnega nasilja** V izgnanskih taboriščih smo bili sužnji
- ☞ **Biolog Boris Kryštufek** Apel za rešitev naravoslovnih zbirk
- ☞ **Arhitektura** Prenova Plečnikove hiše
- ☞ **Mario Draghi** Mehki atentat na predsednika Evropske centralne banke

Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

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

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



DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

KOMANDANT COHEN IN NJEGOVE ODLOČITVE

Razmišljanje **Mateja Krajnc**a o koncertni diskografiji Leonarda Cohena, ki je bogatejša še za eno, pravkar izdano ploščo *Can't Forget – A Souvenir of the Grand Tour*.

8 RETROVIZOR

GRADNJA NOVEGA ŽIVLJENJA

Bauhaus je bil ena najboljših stvari, kar jih je spravilo skupaj 20. stoletje, ena tistih, ki vsake toliko za silo povrnejo vero v človeštvo. Zagrebška razstava izpostavlja delovanje nekaterih bauhausovcev iz našega dela Evrope. Na ogledu je bil **Vladimir P. Štefanec**.



10 DIALOGI

»KER NISEM VERNIK, SEM SI RECITAL PESMI«

Ko govorimo o sodobni bosanski literaturi, je med prvimi, ki se nam prikraejo v zavest, gotovo pesnik in pisatelj Faruk Šehić. Ta je iz dobro varovanega nacionalnega bisera zelo hitro postal mednarodna zvezda s številnimi prevodi in priznanji za svoje ustvarjanje, ob tem pa njegove knjige na področju nekdanje Jugoslavije uživajo status kulta. Z njim se je pogovarjala **Dijana Matković**.

12 PROBLEMI

NERAZJASNJENA RAZMERJA

V zadnjem letu se je pogosto govorilo o kolektivnem upravljanju pravic v domeni avtorskega prava. Tako je na primer prav nezadovoljstvo z rešitvami, ki jih je za to področje predvideval Predlog zakona o spremembah in dopolnitvah *Zakona o avtorski in sorodnih pravicah* in s katerimi bi korenito posegli predvsem v delovanje kolektivnih organizacij, predstavljalo enega pglavitnih razlogov za njegov umik iz javne obravnave. S problematiko se je spopadel **Denis Valič**.

14 BESEDA

RENATA ŠRIBAR: Tehnologije izkoriščanja: »nevednost«, barantanje, mešetarnjenje



NASLOVNICA

Leonard Cohen je svoje koncertne plošče izdajal načrtno z nekakšnim vizionarskim vpogledom v lasten opus. Nakazovale so druga na drugo, še bolje: nastajale so ciklično. Takšna je tudi zadnja, *Can't Forget: A Souvenir of the Grand Tour*.

Foto: Dokumentacija Dela

RADAR

16 TAKŠEN PAČ JE

Potem ko se je že zdelo, da filmov Petra Bogdanovicha ne bomo nikoli več gledali na velikem platnu, je ta, danes 75-letni režiser lani na festivalu v Benetkah presenetil občinstvo. In tudi **Špelo Barlič**, ki si je ogledala njegov zadnji izdelek.

17 DNEVNIK NEKE NAJSTNICE

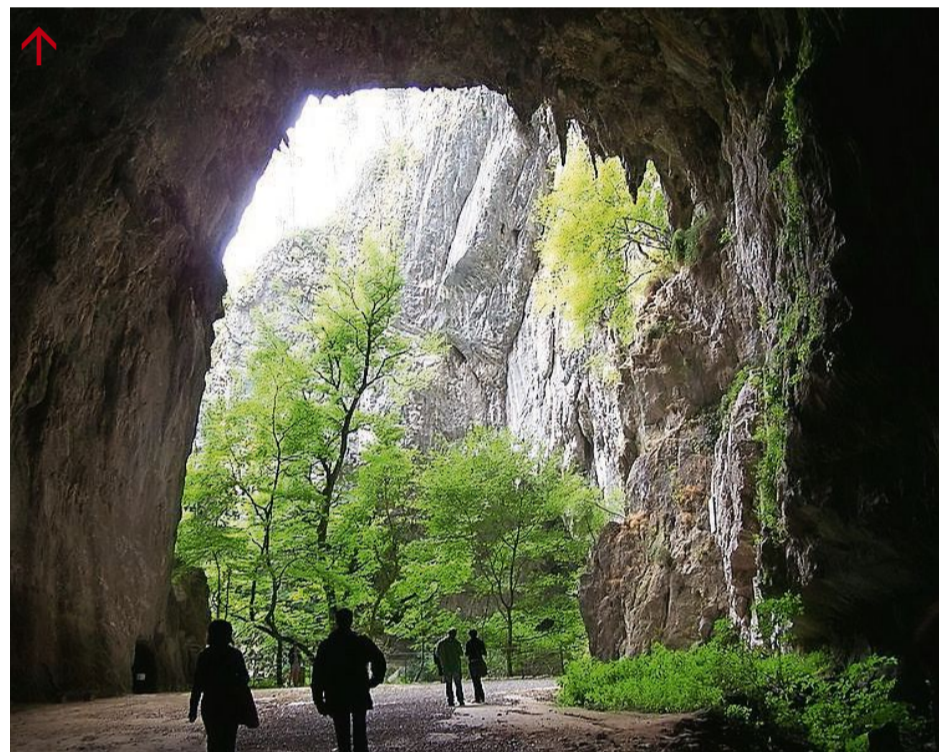
Še do pred kratkim je bil norveški strip navkljub dolgi tradiciji pri nas popolnoma nepoznan, saj s peščico nekonvencionalnih krajših del v *Stripburgerju*, ki seveda niso presegla okvirov *undergrounda*, ni bil zanimiv širšemu stripobalstvu. Potem pa se je, tudi na veliko zadovoljstvo **Iztoka Sitarja**, pojavila *Umetnost padanja*.

18 STO OBRAZOV CENZURE

V zadnjih dneh v kulturni sferi odmeva preklic uprizoritve oziroma odrske priredbe *Osnovni delci* francoskega pisatelja Michela Houellebecqa. Premiera naj bi se v režiji Ivica Buljana zgodila na letošnjih 66. dubrovniških poletnih igrah. Po medijih in v stroki je kakopak završalo. Piše **Zala Dobovšek**.

19 140.000 LET NA ENEM MESTU

V Postojni so nekdanjo staro stavbo garnizijske komande obnovili in priredili za muzejsko dejavnost. S tem je Notranjski muzej pridobil nove prostore in postavil osrednjo stalno razstavo, poimenovano *Muzej krasa*. Obiskala jo je **Vesna Teržan**.



20 S KOŽO ZARES VIDIMO

Juhani Pallasmaa, finski arhitekt in pisatelj, je avtor slavne knjige *Oči kože*, ki je v zadnjih dvajsetih letih postala obvezno čtivo generacij mladih arhitektov po vsem svetu. Ob njegovem gostovanju v Ljubljani se je z njim pogovarjala **Janja Brodar**.

21 NEKULTURA IN KULTURA MIHAILA RIKLINA

V zbirki *Labirinti* je izšlo delo sodobnega ruskega filozofa, kulturologa in semiotika Mihaila Riklina *Svoboda in prepoved (Kultura v obdobju terorja)*. Analiziral jo je **Miha Javornik**.

22 KRITIKA

KNJIGA: S. Ayad, R. Cave: Zgodovina knjige skozi knjige (Ana Geršak)

KNJIGA: Vesna Lemaic: Kokoška in ptiči (Anja Radaljac)

23 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Boj na požiralniku

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 10

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Nadzorovanje nadzorovanih

Hladilniki zadnje generacije imajo v svojem drobovju vgrajen računalnik, ki nadzoruje njihovo delovanje: ohranja primerno temperaturo glede na količino in vrsto hrane, ki jo v njem hranimo. In če pride do okvare elektronskega dela, ga serviser ne popravi, tako kot mehanske, pač pa enostavno zamenja. Zamenja računalnik, ne hladilnika. Kar pomeni, da je v bistvu računalnik tisti, ki hladi hrano, hladilnik pa tisti, ki to zgolj izvaja. Drugje ni bistveno drugače – telefon je v bistvu računalnik, ki opravlja klice, avtomobil je računalnik s kolesi in motorjem. Celo pečica je računalnik, ki peče krompir, fotoaparati so računalniki, ki »zajema« fotografije. Tudi živali, ki se prosto pasejo, to počno s čipom za ušesom, ta pa je povezan s centralnim računalniškim sistemom, ki nadzoruje njihove prehranjevalne in vedenjske navade.

Vsi ti računalniki so praviloma povezani z internetom. Tudi termostat hladilnika, ki ga je bilo treba zamenjati. Med drugim ga izdeluje tudi podjetje Nest, ki ga je Google lani prevzel za tri milijarde ameriških dolarjev. Izdeluje tudi »pametne« klimatske naprave, ki na podlagi zbranih informacij (upravljanja s klimatsko napravo) izdelajo idealni načrt za začenje in povečajo učinkovitost izrabe energije.

Na področju športnih aktivnosti pa je sploh gneča ponudnikov naprav, ki vas z veseljem nadzorujejo in skrbijo za vaše zdravje. Fitbit ali Jawbone zbirata informacije o vašem gibanju, spanju, budnosti, in to vse skupaj analizirata ter izdelata programe vadbe. Vedno več medicinskih pripomočkov je prav tako povezanih z matičnimi bazami podatkov, ki obdelujejo vaše zdravstvene »kartone« in sporočajo, kako in kaj glede vašega zdravja (pa tudi zavarovanja) storiti v prihodnje.

Letos sta se pojavili dve novi obliki zbiranja podatkov: Samsungova televizija je »sposobna« poslušanja konverzacije gledalcev, njihovega prenosa v center za obdelavo podatkov. »Pač v primeru, če se je med njimi znašel ukaz za spremembo programa,« pravijo odgovorni v Samsungu. Druga pa je

Google gre celo tako daleč, da poskuša uporabnike privabiti s t. i. politiko pravih imen (*real name policy*), ki zahteva, da se na Google Plus registrirajo s pravimi imeni, podobno je s Facebookom. Tudi ko s kreditno kartico nakupujete preko spleta, je vaša identiteta takoj »polepljena« s piškotki podjetij, vpletenih v transakcijo.

Spletni nadzor, kot piše *Guardian*, je uspešen poslovni model iz dveh razlogov: ker imajo ljudje radi občutek svobode in ker imajo radi zanesljive aplikacije oziroma izdelke. Dejansko stanje svobode in zanesljivosti pa je zgolj navidezno, saj v resnici nimajo izbire. To pa je mogoče tudi zato, ker so zakoni za nadzorovanje tistih, ki nadzorujejo, premalo učinkoviti.

Dokler se ne soočijo s problemi, uporabniki do nadzora večinoma nimajo zadržkov. Običajni argument je, da nimajo česa skrivati. A gre vendarle za več kot zgolj skrivanje. Gre za osebno avtonomijo, za to, da se sami odločajo, kdo in kako bo razpolagal z informacijami o njihovih življenjih in pod kakšnimi pogoji. Gre za to, da se kljub vpletenosti v globalni splet ohranita osebna svoboda in moč avtonomnega odločanja.

Z brezpogojnim sprejemom pogojev delovanja podjetij, katerih aplikacije ali programe uporabljamo (Facebook, Google ...) tako na velika, močna in vplivna podjetja prostovoljno prenašamo še več moči. Google na primer nadzira dve tretjini ameriškega trga za obdelavo podatkov. Skoraj tri četrtine uporabnikov interneta imajo Facebook račun. Amazon nadzira 30 odstotkov ameriškega knjižnega trga in 70 odstotkov spletnega knjižnega trga ...

Odnos z večino podjetij, katerih storitve in produkte uporabljamo na spletu, ni zasnovan na razmerju podjetje-stranka, to pa zato, ker nas ta podjetja ne obravnavajo kot stranko, pač pa kot produkt, ki ga prodajajo zainteresiranim podjetjem. Podjetja delujejo podobno kot nekoč fevdalna gospoda, mi smo njihovi podložniki, kmetje, celo sužnji.



Barbie, ki prav tako snema pogovore otrok (ali pač odraslih) in jih pošilja nekemu tretjemu, ki jih z veseljem obdeluje.

Vsi ti podatki o uporabnikih sporočajo bistveno več kot zgolj na primer zvočni zapis. Sporočajo lokacijo (telefona, avtomobila ...), kaj se pogovarjate, kaj iščete po spletu, kaj pišete, kakšen je vaš utrip srca ... Večina podatkov je zbranih brez vašega osebnega soglasja, z njimi upravljajo družbe, ki podatke prodajajo nekemu tretjemu, ta pa na njihovi podlagi izdeluje strateške načrte marketinga, razvoja ... Če hočemo ali ne, ves čas smo pod nadzorom.

Spletni nadzor je v zadnjem obdobju postal velikanski in izredno dobičkonosen posel. Vsak vstop na splet pomeni, da vas nekdo sledi. Ne zgolj eden, prej vaše delo tako ali drugače spremlja vsaj deset različnih podjetij. Facebook vas spremlja na prehodu po vsaki spletni strani, vseeno, ali ste uporabnik njihovih aplikacij ali ne (ikona Like je praktično povsod!), Google pa to počne na vsaki strani, kjer je najti ikono Google Plus g+ ali ki za analizo strani uporablja program Google Analytics.

Večina podjetij, ki se s tem ukvarjajo, se v javnosti ne pojavlja: Rubicon Project, AdSonar, QuantCast, Undertone, Traffic Marketplace ... Če želite vedeti, kdo vas sledi, lahko na iskalnik naložite posebno aplikacijo, ki išče »lastnike« piškotkov. Že leta 2010 jih je bilo na strani Dictionary.com nastavljenih več kot 200!

Nič drugače ni v primeru pametnih telefonov, kjer podobno nalogo opravljajo aplikacije. Te sporočajo vašo lokacijo, včasih si »sposodijo« imenik, koledar, zaznamke in vašo iskalno zgodovino. Globalno popularna igra Angry Birds na primer zbira vaše podatke tudi, ko je ne igrate.

Večina spletnega nadzora je opravljanega anonimno, a so podjetja za nadzor vseeno sposobna iz vaše komunikacije na spletu ugotoviti, kdo pravzaprav ste. Za prijavljanje uporabljate gesla, ta so praviloma povezana z vašimi imeni ...

Smo najemniški kmetje, ki obdelujemo njihovo zemljo, oni pa iz tega ustvarjajo dobiček.

Res je, uporabniki kljub vsemu od svojih fevdalnih gospodarstev nekaj tudi dobijo. Skrb za hranjenje podatkov, za sprotne posodobitve programske opreme, dostop do aplikacij s katerekoli točke na svetu, preprečevanje okužbe z virusi, enostaven in popoln prenos podatkov z ene na drugo napravo ...

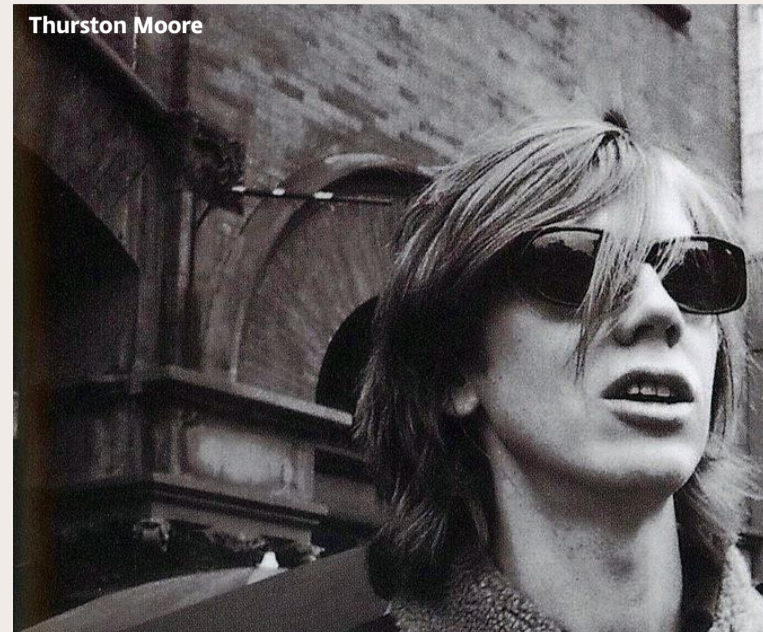
Tovrstno skrb sta omogočila dva dejavnika: razvoj hranjenja podatkov »v oblaku«, zaradi katerega naše naprave ne potrebujejo več spominskega prostora, kar pomeni, da podatke hranimo nekje, kjer jih lahko nekdo v miru obdeluje ali pač proda nekemu, ki jih hrani na svojem računalniku.

Drugi dejavnik je razširjenost naprav, katerih okolje sproti prilagajajo in zanj skrbijo podjetja, ki so taiste naprave tudi izdelala – iPhone, iPad, telefoni, ki uporabljajo operacijski sistem Android, so gedžeti, pri katerih okolja, v katerem delujejo, ne nadzorujemo več. In temu nadzoru smo se prostovoljno odpovedali. Primer: na bralnik Kindle lahko nalagate svoje e-knjige, Amazon pa si lasti pravico, da knjige, ki vam jih je že prodal, lahko tudi izbrši. Leta 2009 je zaradi problemov z avtorskimi pravicami to naredil številnim kupcem Orwellovega romana *1984* (je mogoče biti še bolj ironičen?).

Podjetja se pri svojem delovanju izgovarjajo na dejstvo, da uporabnikov nihče ne sili, da sprejmejo pogoje uporabe, da kupijo določeno programsko opremo. Če se ne strinjajo, naj tega pač ne storijo in izberejo izdelke koga drugega.

Dejansko stanje pa je takšno, da za izbiro ni veliko možnosti. Odločitev za določeno opcijo danes ni odločitev za nadzor ali proti njemu, pač pa za to, kdo in kako bo nadzoroval. In to stanje se ne bo spremenilo, vse dokler za to ne bo obstajala čvrsta zakonodajna ureditev, ki bo tovrstno delovanje preprečevala oz. nadzorovala. **A. J.**

Prvih 5 ...



THURSTON MOORE BAND

Kdor ne ve, kaj oziroma kdo so bili Sonic Youth, naj pozornost prislusne tokratni koncertni napovedi. V Ljubljano namreč prihaja »oče« omenjenega benda, ki je bil v času svojega dolgoletnega delovanja vzor in ideal mnogim indie/punk/postrock zasedbam, Thurston Moore. Pomembnost benda, ki ga je ustanovil, je pravzaprav enako močna tudi danes, saj je specifičen zvok Sonic Youth (no, če smo čisto iskreni, je njihova podoba poleg Moora neločljivo povezana tudi z basistko benda Kim Gordon, s katero sta bila tudi v intimni zvezi) mogoče zaslediti marsikje, pa naj gre za mlade indie sile ali že povsem popovsko naravnane glasbene projekte – albumi *Daydream Nation*, *Sister* in *EVOL* so pač nekaj, kar je zavestno ali pač malo manj zarezalo globoke sledi v kaotični zgodovini popularne glasbe.

Torej – Thurston Moore v Ljubljano prihaja v okviru evropske turnee, na kateri predstavlja svoj novi album *The Best Day*. Seveda ne sam, z njim so še kitarist James Sedwards, bobnar Steve Shelley in basistka Debbie Googe. Zvok? Korenin se pač ne da kar tako iztrgati, zato je zvočni milje znan – (post)sonicyouthovski. Le še to – Kino Šiška, prvi junij.

MARATONSKI DUET

Naslov projekta, zgolj in samo enkrat bo uprizorjen 3. junija v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma, povezuje niz dosedanjih duetov, ki jih je ustvaril plesni in koreografski par Rosana Hribar–Gregor Luštek. Gre za projekt letošnjih nagrajencev Prešernovega sklada, ki sta prvi duet odplesala davnega leta 1996 v predstavi *Posvetitev pomladi* (koreografija Matjaž Farič), nato pa 2003 prvič nastopila še v formi samostojnega dueta. Dueti so najmočnejše zaznamovali njuno skupno pot, od leta 2008 jih v Plesnem Teatru Ljubljana pripravljata vsaki dve leti. Gre za nekakšne slike, okna v njuno intimno in profesionalno delovanje. Zanje sta prejela tudi številne domače in tuje nagrade koreografskih tekmovanj. *Duet 012* je vseevropska plesna mreža Aerowaves uvrstila med dvajset najboljših plesnih predstav Evrope.

»One off« plesni dogodek prinaša odlomke duetov *10 let*, *Duet 012*, *Štirinajst ter 16*, predstavljenih kot celovito gibalno esenco tako njunih življenj kot ustvarjanja.

SVETLOBNA GVERILA 2015

UNESCO je leto 2015 razglasil za leto svetlobe in svetlobnih tehnologij. Kar se tiče ustvarjalcev Svetlobne gverile, je to lahko samo dobro, saj je njihovo delo (glavni producent je Forum Ljubljana) koncipirano kot serija dogodkov na temo svetlobnih instalacij in osvetljevanja. Pri tem se ne omejujejo le na predstavljanje umetniških projektov, ki si za ustvarjalno izhodišče jemljejo svetlobo (ali pač njeno »sestro«, temo), ampak dogodke tudi sami producirajo.

Naslov tokratne teme je *V temi*, že iz naslova pa je jasno, da bodo predstavljene teme, ki tematizirajo različne vidike teme, torej svet noči in prividov, iluzornih predstav, sve-



... prihodnjih 14 dni



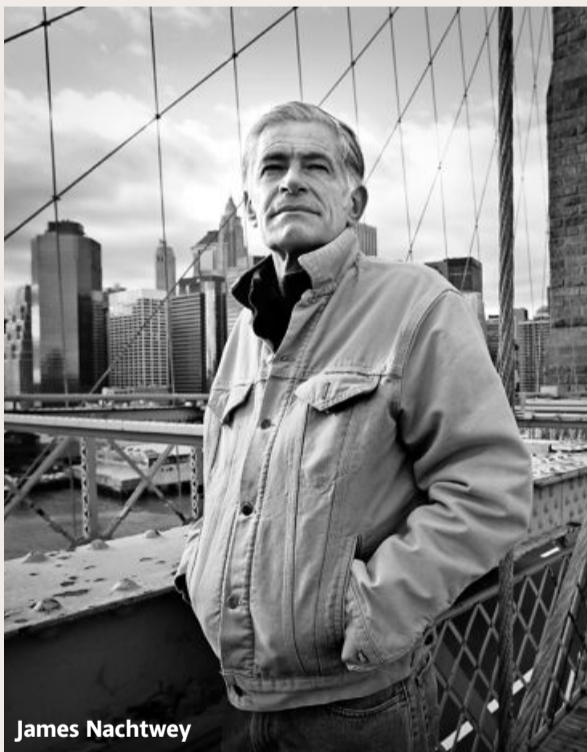
tove nezavednega ... Program tvorijo razstave, instalacije, projekcije, performansi, predavanja in delavnice – večina delovanja je osredotočena na Trg Francoske revolucije in prostore okrog njega, dogajanje se bo med ostalimi prizorišči odvijalo tudi v Galeriji Škuc, Stari mestni elektrarni, MoTa Point ... od srede, 27. maja, pa vse do petka, 26. junija.

GODIBODI 2015

Jedro osme izdaje festivala, ki predstavlja sodobno avtorsko in etno glasbo, bo Ljubljana (Hostel Celica, Bar Prulček), koncerti in drugi dogodki pa se bodo odvijali v mestih po praktično vsej Sloveniji. Lista nastopajočih je dolga, ustvarjalno raznolika, žanrsko pestra in ravno zato izredno zanimiva: Bilbi, Metod Banko & Teo Collori, Diatonic string duo, Smaal Tokk, Patetico, Nika Vistoropski in Damjan Brčar, Aleš Hadalin, Bas in Glas, Rudi Bučar ... Med 2. in 6. junijem.

PRIČA

V okviru festivala Slovenia Press Photo v Ljubljano prihaja eden najvidnejših vojnih fotografov na svetu, James Nachtwey. Dokaz – Ameriško nacionalno združenje fotoreporter mu je pred kratkim že sedmič zapored podelilo nagrado najboljšega fotoreporterja.



James Nachtwey

Nachtwey sebe označuje s sintagmo »protivojni fotograf« in deluje že od leta 1981, ko je pokrival konflikte na Severnem Irskem. Strastno namreč sovraži vojno, enako strastno nasprotuje tudi njenemu tradicionalnemu prikazovanju, predvsem v barvni tehniki, ki vojno prikazuje kot epske ali zgodovinske slike, ki konflikte povečujejo. Tudi zato sam najraje fotografira v črno-beli tehniki. Prav tako se, kolikor je le mogoče, izogiba uporabi teleobjektiva, praviloma za delo uporablja 35-mm objektiv. Njegove fotografije s svetovnih vojnih žarišč v zadnjih tridesetih letih se navezujejo na ustvarjalno poetiko Eugena Smitha, Roberta Cape ter Larryja Burrowsa. Prizadeva si biti čim bolj nevtralen, hkrati pa izrazito na strani žrtev, ki so v konflikt vpletene proti svoji volji.

Razstava je od 8. junija do 17. avgusta na ogled v Galeriji CD, nastala pa je v sodelovanju Zavoda za promocijo fotografije in Galerija Fotografija.

Napovedujem, da se bodo bolnišnice še naprej utapljale v izgubah, ker finančni minister ne bo privolil v dvig denarja za zdravstvo. Daljšale se bodo čakalne dobe, še posebej, če bodo letos denar iz našega lanskega presežka namenili za dvig cen zdravstvenih storitev. Ministrica je po mojem v pat poziciji, hitro pa se približuje mat poziciji. Toliko izkušenj pa že imam, da vem, kaj lahko pričakujem. In še največjega zaveznika je izgubila. Mene.



Samo Fakin, vodja javne zdravstvene zavarovalnice, v *Mladini* (22. 5. 2015) o napovedih finančnega poslovanja domačega zdravstva.

Zakaj je slika vredna 179 milijonov ameriških dolarjev?



Jussi Pyllkanen v dobičkonosnem elementu

Ko je licitiranje za sliko Pabla Picasa *Ženske iz Alžira (Verzija O)* doseglo 151 milijonov ameriških dolarjev, je predsednik dražbene hiše Christie's, Jussi Pyllkanen (tokrat je izjemoma nastopil tudi v vlogi dražitelja), vznemirjeno izjavil: »Zdaj smo na novem teritoriju.« Ne brez razloga, saj je zadnji dvig prodajne vrednosti slike za 500.000 pomenil, da je bila presežena najvišja vrednost, ki jo je kadarkoli dosegla katera koli slika, prodana na javni dražbi. Globalni trg umetnin je bil s tem uspešno simbolno izstreljen v finančno stratosfero. To pa še ni bilo konec, udarec s klavirjem je bilo namreč slišati šele pri vrednosti 160 milijonov dolarjev (z davki in vsemi dajatvami 179 milijonov).

Po drugi strani pa: kaj naj si o tem misli slehernik, ki živi v svetu, v katerem vsako minuto zaradi slabih življenjskih pogojev ali nezadostnih preventivnih zdravstvenih ukrepov umre 21 otrok, mlajših od pet let? Kako naj misli umetniško delo, ki doseže takšno vrednost? Mar ni bolje porabiti omejeno količino denarja za nekaj, kar bi imelo na svet in za svet večji učinek kot nakup umetnine? Pa tudi, je sploh mogoče, da je realna vrednost umetniškega dela tako visoka, kot jo je dosegla Picassova stvaritev? In ker očitno je, kaj stoji za tem, kakšni so razlogi?

Kar se finančne vrednosti tiče – in ta v tem primeru edina šteje – je slika kot vsak izdelek na trgu vredna točno toliko, kolikor je kdor zanjo pripravljen plačati. Pri tem, ker gre za umetnino, je treba biti previden in njene umetniške vrednosti ne smemo zamenjevati ali enačiti s tržno. Prva je posledica ustvarjalčevega genija (kar je Picasso brez dvoma bil), drugo določa trg.

In trg se je odločil zanjo odšteti slabih dvesto milijonov. Od česar zainteresirana javnost ne bo imela praktično nič, slika je namreč pristala v rokah zasebnega zbiratelja, ne katere od javno financiranih galerij. Ta bo, če bomo imeli srečo, sliko morda posodil kateri od večjih galerij, najverjetneje pa je, da se bo za naslednjih nekaj let poslovila od oči javnosti, ki naj bi imela prost ali vsaj omogočen dostop do vrhunskih del človeške civilizacije, kamor dela Picassa sodijo.

Cena ni odsev realnega stanja cen na trgu umetnin, saj jih bistveno presega. Prav tako ni odraz želje deliti dosežke svetovne umetnosti s svetom. Ceno oblikujeta dva ključna razlog: prvi je razumevanje sveta umetnosti kot poslovne priložnosti, torej kot nekaj, v kar je vredno investirati in prinaša veliko dodano vrednost. To v primeru umetnosti

iz obdobja modernizma še dodatno povečuje omejena količina umetniških artefaktov. Ključni razlog je tudi ta, da posedovanje takšnih artefaktov lastniku zagotavlja prestiž v poslovnih krogih, »dokazuje« pa tudi lastnikov občutek, poznavanje in prefinjen umetniški okus. Tudi zato poleg del Picassa rekordne zneske dosegajo dela Giacomettija, Klimta, Bacona, Warhola, Rothka, Pollocka ...

Kdo je srečni kupec, se ne ve, najverjetneje pa gre za milijarderja, ki mu je uspelo ujeti »kapitalca«, ki si ga želi večina muzejev po svetu. Kar pomeni, da ga bo po nekaj letih odsotnost iz javnega življenja gotovo lahko prodal s konkretnim dobičkom.

Trg umetnin je imun na gospodarske in druge krize. Tudi zato zadnjih 25 let nenehno raste. Istočasno je tudi kazalec rasti globalne neenakosti: tako kot rastejo razlike med peščico bogatih in veliko večino revnih, se povečuje tudi količina denarja, ki se zliva na trg umetnin. Stvar je, kot piše *Guardian*, v bistvu enostavna – več je revnih, več je bogatašev, ki z investiranjem povzročajo rast trga in posledično dvig cen. Ta je leta 2014 glede na prejšnje leto zrasel za dobrih 25 odstotkov, na njem pa so trgovali za 15 milijard dolarjev. Interesentov ne zmanjka, saj na svetu živi vsaj 170.000 ljudi, ki imajo na računu več kot 30 milijonov dolarjev, kar pomeni, da imajo dovolj dohodka za »igranje« na trgu umetnin.

Dokaz, kako hitro trg raste, je tudi celoten drugi majski teden, ko je »fantom« pri Christie's uspelo prodati za več kot milijardo dolarjev umetnin. 658 milijonov je bil iztržek del umetnosti, nastale po drugi svetovni vojni, 705 milijonov pa so prinesla dela iz obdobja modernizma.

Picasso torej ni bil slučaj, prej izjema, ki je nakazovala, da bo potrdila pravilo. Dokazov je obilo: *Torzo Giovannija Anselma* je bil prodan za 6,5 milijona dolarjev, kar je bilo sedemkrat več od izklicne cene, slika *Št. 10* ameriškega slikarja Marka Rothka je dosegla vrednost 81 milijonov, platno Luciena Freuda *Benefits Supervisor Sleeping* so prodali za 56 milijonov ...

Ali so dela končala v sefih, skladiščih, sobah ali na stenah kitajskih, ameriških, angleških, ukrajinskih ali ruskih milijonarjev, ni znano, licitiranje je namreč anonimno, tudi po telefonu. Znano pa je, da bo običajni ljubitelj umetnosti od njih imel bore malo, pravzaprav nič. S čimer pa se ne novi lastniki ne predsednik Christie's Jussi Pyllkanen skorajda gotovo ne vznemirjajo. **A. J.**

KOMANDANT COHEN IN NJEGOVE ODLOČITVE

Razmišljanje o koncertni diskografiji Leonarda Cohena, ki je bogatejša še za eno, pravkar izdano ploščo *Can't Forget – A Souvenir of the Grand Tour*.

MATEJ KRAJNC

Ko sem zadnjič stal na tem odru, sem bil star 60 let – drzno sanjavi fantič ...« se je leta 2008 na odru v Londonu pošalil tedaj domala štiriin-sedemdesetletni Leonard Cohen. Stvar je bila precej resna, razlogov za šalo ni bilo kaj dosti, pa vendar – Cohen se je potem, ko je že sklenil, da mu nastopanje ne naredi kakšnega resničnega veselja, po spletu nesrečnih okoliščin oropan mirnih upokojskih dni marljivo in predano lotil dela. S pohodom za polnjenje finančnega primanjkljaja se je začelo njegovo pravzaprav najplodovitejše obdobje, ki je že kmalu po začetku polnjenja finančne luknje postalo resnično veselje – do ustvarjanja novih pesmi in tudi nastopanja. Cohen je odkrito povedal, da se zadnjih dveh turnej, v letih 1988 in 1993, po izidu albumov *I'm Your Man* in *The Future*, čeprav sta bila dobro sprejeta (in turneji tudi), ni ravno veselil, da je precej pil in se na odru klavirno počutil. Po koncu te druge se je enostavno umaknil, za dlje časa, in se vmes zgolj občasno vračal, bodisi s kakšnim zanimivim studijskim albumom, hišno produciranim in odigranim z njegovimi priljubljenimi poceni klaviaturami (*Ten New Songs*, *Dear Heather* v letih 2001 in 2004), bodisi z arhivskimi koncertnimi ali kompilacijskimi izdajami (*More Best Of*, *Field Commander Cohen*). Leta 2006 nas je presenetil z novo knjigo poezije, o nastopanju pa ni kaj dosti govoril.

ZAPIRANJE KONCERTNEGA DISKOGRFSKEGA KROGA

Turneja, ki se je je lotil leta 2008, je, sprva s pečatom črne luknje, napovedala preporod ustvarjalnosti starega barda. Nikoli ni prav z lahkoto ustvarjal in marsikdaj je z nekakšno samoironično grenkobo povedal, da je pisanje zlasti muka, ki ji je podvržen nekoliko mazohistično, ker ga vedno znova kliče nazaj in zahteva svoje. Medtem ko je Kajetan Kovič o pesnjenju svojčas zapisal »in čeprav je muka, zidam, ker je slast«, Cohen slasti ni omenjal. Vendar je obstajala prav v neskončnem »klicu k orožju«, ki se mu »fant z zlatim glasom« nikoli ni mogel zares upreti, tudi v osami zenbudističnega samostana ne. In, kot dokazuje zgodovina uglasbene poezije, pesmi niso zares žive, dokler jih ne popelješ na pot; ni nujno, da ti je ta pot všeč, pomembno je, da te na koncu kljub vsemu posrka. Seveda ne govorimo o takih nomadih, kot so Willie Nelson, Merle Haggard, Springsteen ali Dylan, ki se klicu ceste niso nikoli upirali, pač pa bolj o »panonskih osamelcih«, kakršna sta naš današnji protagonist in denimo Tom Waits, ki takisto ne obožuje turnej, a se kljub temu vedno znova prebudi in pripravi nekaj dobrega.

K dolgim turnejskim potem sodijo tudi diskografske ustrezne: vsako veliko ime (popularne) glasbe se je slejkoprej odločilo, da velja odrsko izkušnjo zapisati na nosilec zvoka in jo ohraniti na očeh in ušesih generacij. Branili so se jahači in konjarji, če parafraziramo Levstika; celo tak garač, kot je Springsteen, se je koncertnega albuma dolgo otepal, češ da še ni pripravljen, da bend še ni zrel, nato pa se je po objavi prvega leta 1986 odprlo in dandanes koncertnih utrinkov s poti Brucea Springsteena ne manjka, tako na albumih kot na DVD-jih. Tudi Dylan je svoje koncertne poti tako ali drugače zvesto prinašal na police trgovin. Koncertne namere Leonarda Cohena pa so bile vsaj sprva zelo redke; če so se že pojavile, so morale biti nekaj posebnega, o čemer priča tudi najnovejša, *Can't Forget*, ki je izšla v začetku letošnjega maja, zadnja v nizu diskografskega obilja, ki nas po dolgih letih suše obletava v zadnji polovici desetletja. Z njo je Cohen sklenil nekakšen koncertni diskografski krog; njegova prva tovrstna izdaja se je pojavila leta 1973 s preprostim naslovom *Live Songs*, njena vsebina pa ni bila nekaj, čemur bi rekli klasični koncertni album.

LIVE SONGS, 1973

Leonard Cohen je leta 1969 izdal zdaj kulturni album *Songs from a Room* in končno ugotovil, da bo treba na pot, če ne drugače, vsaj za ohranitev dobre volje pri matični založbi Columbia, kjer s prodajo njegovih dveh dotedanjih studijskih plošč in odporom do nastopanja niso bili preveč zadovoljni. Zadolžil je torej producenta Boba Johnstona, ki je takrat med drugim skrbel tudi za plošče Boba Dylana in Johnnyja Casha, naj mu najde bend, pogoj pa je bil, da se Johnston bendu tudi

sam priključi. Za glavno tarčo so izbrali Evropo, kjer so se Cohenove plošče dobro prodajale; začeli so leta 1970 in se tja vrnili še 1972, po izidu albuma *Songs of Love and Hate*.

Že takoj na začetku je bilo jasno, da se Cohen ne bo tako zlahka odpovedal svojim pesniško-improvizacijskim koreninam, česar je bil vaju že vse od zgodnjih literarnih nastopov v Kanadi. Nastopi so torej poleg izbranih pesmi s plošč prinesli precej presenečenj v obliki improviziranih literarno-glasbenih točk in tudi nekaterih predelav pesmi drugih avtorjev, ki jih je Cohen cenil. V zasedbi, ki jo je poimenoval *The Army*, je poleg Johnstona s klaviaturami med drugim sodeloval še kitarist in goslač Charlie Daniels ter pevka Jennifer Warnes, ki je bila še dolgo tesno povezana s Cohenovo ekipo, v osemdesetih pa je izdala uspešen album predelav njegovih pesmi.

Leta 1973 je založba Columbia sestavila nenevaden album desetih pesmi; s turneje leta 1970 sta bili vključeni zgolj dve, vse ostale so posneli leta 1972. Z izjemo zaključnega recitala *Queen Victoria*, sicer pesmi iz pesniške zbirke *Flowers for Hitler* (1964), so vse pesmi posneli na evropskih nastopih, samo polovico pa jih je Cohen poprej posnel na studijsko ploščo, in vse te so z albuma *Songs from a Room*; prvi in tretji album torej nista zastopana, vendar je na *Live Songs* pet pesmi, ki jih na studijskih ploščah ni, od minutnega uvoda, ki ga je Cohen improviziral v Londonu, do nekoliko daljše glasbene improvizacije s pariškega koncerta. Pesem *Passing Through* je bila do takrat že precej izvajana pesem z repertoarja izvajalcev folk glasbe, *Please Don't Pass Me By* (*A Disgrace*) pa je bila nova – trinajstminutna pesniška mantra se spremeni v nekakšen glasbeno-pesniški *hoedown*, kar je razvidno tudi iz izvedbe pesmi *Tonight Will Be Fine*, kjer naj bi Cohen pravzaprav užival na odru, a je bilo v resnici vse skupaj nekoliko prisiljeno, zlasti pri slednji pesmi, ki so jo vključili s festivala Isle of Wight, kjer je Cohen nastopil sredi noči potem, ko je naveličana množica že prepodila Krisa Kristoffersona. Cohenu so prizanesli; njegova iskrena melanholija jih je vrnila v resničnost, prav zato pa se zdi, da tiste malce bolj živahne izvedbe ne delujejo tako dobro.

Live Songs je bil torej precej nenevaden album, ki ni izpolnil komercialnih pričakovanj, a za Cohena, ki je vztrajal pri odločitvi, da se za album izbere bolj variabilen repertoar, je bilo pomembnejše, da je za nekaj časa prost. Njegova naslednja odmevnejša turneja se je zgodila šele konec desetletja, ko je po svetu potoval ob izidu albuma *Recent Songs* (1979). Na trakove so takrat zapisali precej gradiva, vendar so ga obelodanili šele leta 2001, ko ni kazalo, da bo Cohen kaj kmalu spet izdal kaj studijskega. Zmotili so se: še istega leta je, po osemletni studijski suši, izdal album *Ten New Songs*, vendar je koncertni zapis s turneje 1979 razveselil pristaše in zbiralce; končno ni bilo več treba nujno nabirati piratskih koncertnih izdaj s turneje, o kateri se je precej šušljalo, pa tudi po televiziji so jo prikazali. Sicer pa Cohen uradno ni izdal ničesar koncertnega dolgih enaindvajset let; turneja iz leta 1979 je, kot rečeno, izšla kot dokument šele leta 2001, albumov med letoma 1974 in 1988 torej ni sproti dokumentiral. Naslednja koncertna izdaja se je zgodila šele leta 1994 in na njej sta bili zapisani turneji 1988 in 1993 ob izidu že omenjenih plošč *I'm Your Man* in *The Future*. Album se je imenoval *Live Cohen – Leonard Cohen In Concert* in ni vključeval nobenih novih ali neobjavljenih pesmi, tudi improvizacij ne.

LIVE COHEN (1994)

Gre za klasično koncertno ploščo s programom, ki je prinašal prerez že znanih in uveljavljenih Cohenovih dosežkov. Nastopi, kot na poprejšnjih potovanjih, niso potekali v posebej evforičnem vzdušju, a Cohen je na odru kljub vsemu dal vse od sebe; spremljevalni pevki Julie Christensen in Perla Batalla sta precej prispevali k svežim izvedbam, poznavalci pa še vedno trdijo, da je Cohen za obe turneji sestavil svojo najboljšo zasedbo, čeravno zdaj velja, da je najboljša pravzaprav ta, ki je z njim potovala zadnjih šest let, med letoma 2008 in 2014. No ja, v obeh je med drugimi sodeloval kitarist Bob Metzger, ki je s svojim jazzovskim kitariskim tonom odlično zapolnjeval instrumentalne pasaje, spodaj podpisani pa, navkljub odličnosti omenjenih zasedb, na prvo mesto še vedno postavlja malce manj tehnično brezhibno, a zato tudi manj sterilno *The Army*.



Live Cohen je prvi koncertni album, na katerem je Cohen pel s svojim »novim«, globljim, robatejšim glasom. Nežna lirčnost prejšnjega, čistejšega glasu s prvih plošč in turnej je zdaj prešla v večjo izraznost, interpretacijsko se je kot pevec izdatno izboljšal in novonastale globine spretno izkoristil kot glasbilo, na način, kot ga uporabljajo tudi najboljši pevci jaza in bluesa. Omenjeni studijski plošči iz 1988 in 1993 sta bili precejšnje presenečenje za poslušalstvo in kritike: na njiju se je Cohen odkrito polotil sodobne, moderne produkcije, kjer je podlaga večkrat sintetična, a mu je znotraj tega uspelo ohraniti poetično jedro posamezne pesmi, ki ga je nato še nadgradil s hropeče-gromečo vokalno izvedbo. Večjega začudenja sicer ne bi smelo biti, saj so se prvi zametki obojega pojavili že leta 1984 na albumu *Various Positions*, ki pa ga je Cohenova založba zavrnila; sprva je izšel v Kanadi in Evropi.

FIELD COMMANDER COHEN – TOUR OF 1979 (2001)

Cohen je o turneji iz leta 1979 govoril kot o svoji najljubši, vendar je zadnja leta mnenje večkrat vidneje spremenil v prid sočasnim nastopom. *Recent Songs* je bil nosilni album omenjene turneje 1979, na arhivski plošči pa so zapisani nastopi iz Londona in Brightona. Gre za nekoliko manj klasičen program, kot ga srečamo na plošči *Live Cohen*, saj je vključenih nekaj pesmi, ki jih strokovnjaki niso pogosto šteli med Cohenove klasike, denimo naslovna iz leta 1974, pa tudi novejše z albuma *Recent Songs* komercialno niso doživele večjega uspeha, čeprav gre za odlično ploščo s kar nekaj klasičnimi stvaritvami, kar bo pozneje pokazal čas; taki sta zagotovo *The Guests in The Window*. Iz koncertnega zapisa priveje tudi nekaj zlahtnega cohenovskega humorja, ko v naslovno pesem igrivo vključi odlomek iz stare uspešnice tria *The Andrews Sisters Rum and Coca-Cola* (1945). Z vključitvijo pesmi *Memories* se je spomnil tudi na svojo predhodno ploščo, *Death of the Ladies' Man* (1977), ki jo je posnel z razvpitim producentom Philom Spectorjem in je ni preveč maral, vsaj javno ne. Spremljevalna zasedba *Passenger* je bila jazzovskega porekla, sodelovali pa so tudi nekateri glasbeniki, ki jih tesno povezujemo s koncertno podobo Leonarda Cohena: violinist Raffi Hakopian, udist John Bilezikian ter pevki Jennifer Warnes in Sharon



FOTODOKUMENTACIJA DELA

Robinson; slednja je s Cohenom sodelovala na poznejših ploščah kot soavtorica in kot del spremljevalne zasedbe vse do dandanašnjih dni.

Naslednji koncertni album Leonarda Cohena je izšel leta 2009 in z njim so se odprla vrata koncertnih izdaj. Tega leta je založba Columbia poleg prvega zapisa s turneje, ki je Cohena leta 2010 pripeljala tudi v Slovenijo (ponovno je prišel tri leta pozneje), izdala še en arhivski koncertni zapis, in sicer že omenjeni nastop na festivalu Isle of Wight. Naslednje leto, 2010, je izšel še album *Songs from the Road*, »sinopsis« prvega dela turneje (torej tistega pred izidom novega studijskega albuma *Old Ideas*, 2010), decembra 2014 pa obsežni *Live in Dublin*, ki je dokumentiral turnejo po izidu *Old Ideas* in tik pred izidom zadnjega studijskega albuma *Popular Problems* (2014); ta je sicer izšel septembra 2014 ob Cohenovi osemdesetletnici, torej pred dublinsko izdajo. Turnejo ste lahko spremljali tudi v videoobliki; Columbia je London in Dublin izdala tudi na DVD-ju, v vizualnem zapisu pa je izšel tudi koncert na *Isle of Wight*.

LONDON, SONGS FROM THE ROAD IN DUBLIN (2009–14)

Londonska koncertna plošča je Cohena ujela na začetku popotovanja po dolgi suši, ko je že izjavljal, da ima nastopanja dovolj. »Afera« z izpraznjenim šparovčkom, v katerem na veliko presenečenje javnosti ni počivala silna večdesetmilijska vsota, pač pa bojda manj kot desetina, sicer dovolj za udobno penzijo, je Cohena sicer pretresla, vendar je zadevo vzel kot izziv; ni mu preostalo drugega, kot iti na pot in si prislužiti izgubljeni denar. Vendar Cohen, ki stopi na oder londonske arene O2, ni glasbenik, ki bi prišel po nabirko, pač pa prerojeni, zreli ustvarjalec, ki uspešno zavija vrat depresiji, s katero se je spopadal večino življenja, ustvarjalec, ki je skozi vrata nagnal tako alkohol kot tobak, in zlasti navdušenec, ki ga zanima, kam vse lahko še popelje svoje pesmi. Z izbranim repertoarjem, ki ga uvede *Dance Me to the End of Love*, Cohen pokrije vsa poglavja svoje kariere, tudi najnovejša, torej tiste studijske plošče, ki jih je izdal po letu 1993, postreže pa tudi z nekaj recitali in pesmimi, ki jih na studijskih ploščah sicer ne boste srečali, denimimo *Whither Thou Goest* Guya Singerja

in peščico novih avtorskih pesmi. Vseskozi, zlasti v drugem delu turneje, po izidu albuma *Old Ideas*, kar slišimo na *Live in Dublin*, vse bolj vključuje tudi predelave, pesmi, kot so *Save the Last Dance for Me* iz repertoarja vokalne zasedbe The Drifters (1960) in nekatere countryjevske stalnice, spominja pa se tudi svojih pesniških korenin. Vse to zapiše na tri koncertne albume, s katerimi zašpili še eno poglavje v svojem ustvarjanju; po izidu *Old Ideas* na odru poje vse več novih pesmi in ves čas vključuje tudi še novejša, še neizdane. V intervjujih je vesel in zgovoren; ves čas napoveduje tudi nove albume. Na album *Songs from the Road*, ki izide leta 2010 med Londonom in Dublinom in ob boku *Old Ideas*, Cohen vključi nekatere pesmi, ki so sicer objavljene na studijskih albumih, a jih na poprejšnjih koncertnih zapisih ne boste pogosto srečali. S tem napove tudi tačas svoje zadnje diskografsko poglavje, *Can't Forget*, ki izide maja 2015 in konceptualno precej presenetli.

CAN'T FORGET – A SOUVENIR OF THE GRAND TOUR (2015)

Ko premišljujemo o najnovejšem Cohenovem albumu, vedno znova ugotavljamo, da z njim zaključuje krog, ki ga je začel z *Live Songs*. Tuhtamo tudi, da je Cohen, najsi se to zdi še tako čudno, svoje koncertne plošče izdajal načrtno z nekakšnim vizionarskim vpogledom v lasten opus, čeravno se je to morda dogajalo nezavedno – nakazovale so druga na drugo, še boljše: nastajale so ciklično. Če je hotel izdati *Can't Forget*, je moral izdati *Songs from the Road*, te pa bržčas ne bi bilo, če ne bi bilo *Live Songs*. Plošča *Can't Forget* je tako pravzaprav največji hibrid med Cohenovimi koncertnimi izdajami: na njej srečamo peščico manj vidnih pesmi z njegovega koncertnega repertoarja (z izjemo *Joan of Arc*), poleg tega, da je večina pesmi posneta na tonskih vajah, pa album vključuje tudi nekaj predelav pesmi drugih in tri nove pesmi, od katerih imata dve rdečo nit bluesovsko-samoironičnega spopadanja z naraščajočo številko na osebni izkaznici (*Never Gave Nobody Trouble, Got A Little Secret*); nadaljevanje razmišljanj z dveh zadnjih studijskih albumov torej (*Going Home*, 2010; *Slow*, 2014). Ideje o izdaji pesmi s tonskih vaj ni dobil naš protagonist, vendar pa je ta koncept spremenil v

eno bolj svežih zamisli o spajanju treh prvin: starega, novega in prirejenega. Tudi šušljanja pred izidom Cohenove izdaje so pripomogla k temu, da zadnji album medijsko ni ostal prezrt, čeprav bi se to ne zgodilo v nobenem primeru: Cohen je namreč jezdil na visokih medijskih valovih že omenjenega dobro sprejetega studijskega albuma *Popular Problems* in koncertnega zapisa iz Dublina. S samozavestnim zaključkom dolge turneje in uspešnim studijskim albumom si je tako dovolil iti še malce dlje, s tem tvegal opazke o hiperproduktivnosti, kar se je seveda zgodilo, a ga ni preveč prizadelo, hkrati pa je napovedal, da že pripravlja nov studijski album. Nekatero bolj tradicionalne privrženice Cohenove glasbe je album *Can't Forget* malce podregal, češ: gre za nekakšno čudno mešanico, ki je obelodanjena v prid blagajni.

Vendar se pod drobnogledom album izkaže za pravi biserček, ki mu je do popolnosti očitati zgolj kratkost – ne po minutazi, pač pa po številu pesmi; tovrstne izdaje funkcionirajo bolje, če na njih počiva več kot deset naslovov, saj se nekje proti koncu koncept šele prav izkristalizira in dobimo občutek, kot da bi iz te malhe lahko prišli še nekoliko večji deleži v prid konceptualni čistosti, zlasti po plati priredb, za katere vemo, da jih je bilo na turneji kar nekaj. Naslovna pesem, posneta na Danskem, sodi sicer med šibkejša Cohenova avtorska pesmi, a koncertno različico boste le stežka zasledili, zato je dobrodošla, še posebej, ker z dotično zasedbo deluje bolje kot na albumu *I'm Your Man*. *Joan of Arc* bi pogrešali, ker jo imamo že na drugih izdajah, zato pa nas osveži izvedba Dorove *La Manic*, redke zapis *The Night Comes On* in *Light As The Breeze* iz studijskih let 1984 in 1993 ter, tako se zdi, osrednja pesem na albumu, izvedba *Choices* z repertoarja pokojnega Georgea Jonesa, s katero Cohen ob boku dveh avtorskih zabavljic, a v resnici pikrih pesmi o staranju, ustvari mogočno trilogijo minevanja in spopadanja s staranjem. »Že ob rojstvu sem se lahko odločil,« poje Cohen v *Choices*, »a zapadel sem v skušnjava, rad sem pil in pijače nikdar zavrnil, od sebe sem odvrnil vse tiste ljudi, ki so mi pomenili največ, in če bi se lahko vrnil nazaj, bi kar tekel ... a zdaj živim in umiram s posledicami lastnih odločitev«.

Zdi se, da k tovrstnemu priznanju ni več česa dodati ... ■

GRADNJA NOVEGA ŽIVLJENJA

Bauhaus je bil ena najboljših stvari, kar jih je spravilo skupaj 20. stoletje, ena tistih, ki vsake toliko za silo povrnejo vero v človeštvo. Zagrebška razstava izpostavlja delovanje nekaj bauhausovcev iz našega dela Evrope.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Bauhaus (1919–1933) je bil formalno visoka šola za arhitekturo, dizajn in vizualne umetnosti, v resnici pa precej več. Bil je nov, širši pogled na svet in bivanje v njem, nov način snovanja, proizvodnje, druženja, tako rekoč celovita gradnja novega življenja, od njegovih temeljev naprej. In ti niso bili le materialni, železobetonski, ampak vsaj toliko tudi duhovni, v najširšem smislu, od politike do ezoterike. Četudi so se nekateri poudarki v usmeritvi šole v mandatih njenih direktorjev (Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe) nekoliko razlikovali, je bil Bauhaus v vseh smislih revolucionarna šola. Ne le da je bila izrazito levo usmerjena, ampak so bili revolucionarni tudi njeni programi, študijski pristopi, poskusi povezovanja šolanja in vsakdanjega življenja. Bistveni pa so bili seveda ljudje, ki so na njej delovali; tako tisti, ki so predavali, vodili delavnice, kot oni, ki so se tja prihajali učiti.

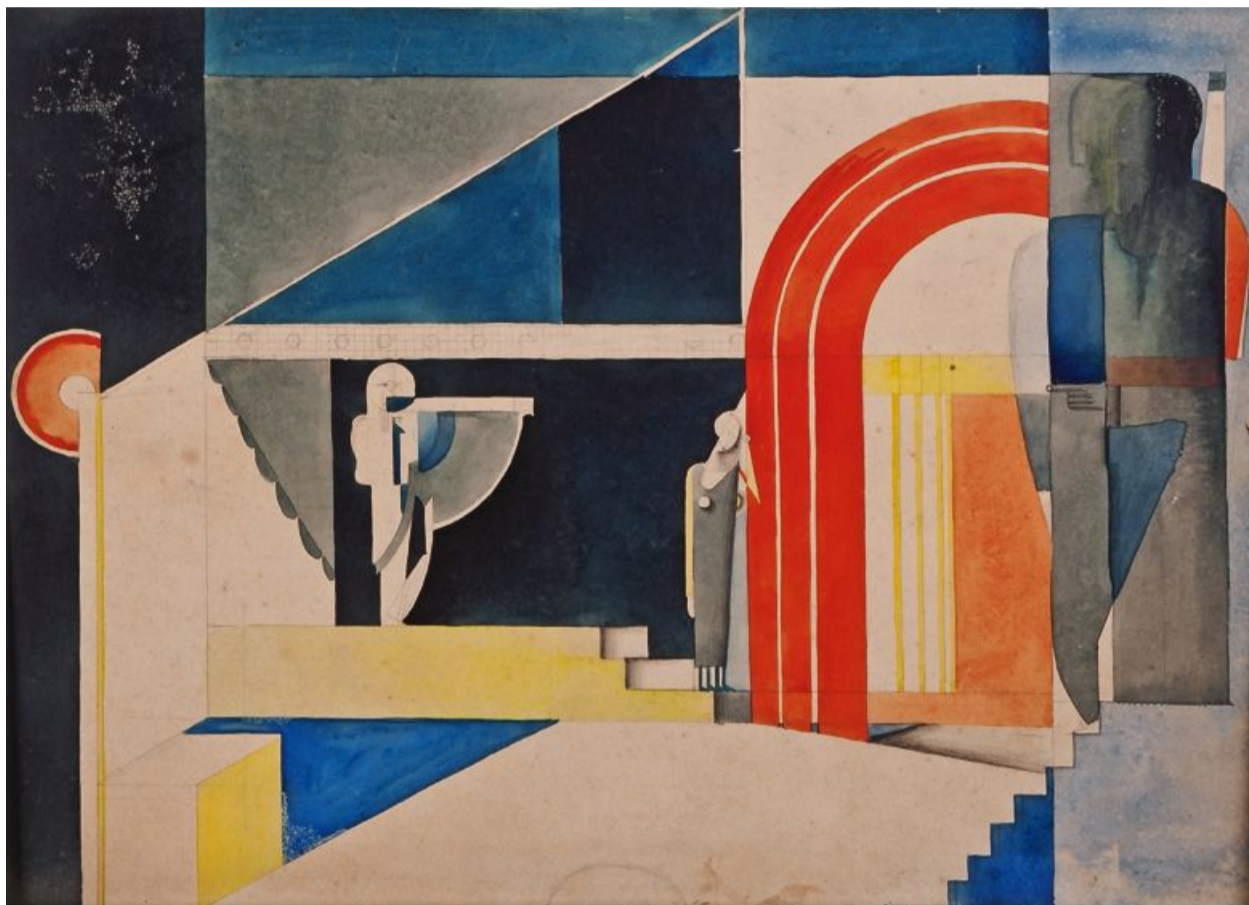
Na začetku zagrebške razstave je na ogled učinkovito oblikovana brošura s pozivom: »Mladi, pridite na Bauhaus!«, s kakršnimi so v Weimar in pozneje Dessau privabljali mladeniče in mladenke (na Bauhausu jih je bilo v začetku več kot pol), željne ustvarjanja v novem duhu. Na šoli jih je pričakal profesorski kader, ki je sodil in še vedno sodi v elito umetniških iskalcev prejšnjega stoletja. Vasilij Kandinski, Paul Klee, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Johannes Itten ... niso bili le prodorni avtorji, ampak tudi pedagogi s svojimi pristopi, ki so na svojih področjih premikali meje, odpirali nove dimenzije in perspektive. Pouk na Bauhausu je večinoma potekal v obliki delavnic in različnih drugih interakcij med teorijo in prakso, pri katerih je prihajalo do stalnega pretoka idej in raznolikih spodbud. Zamisli so ves čas preizkušali v praksi in učni proces se ni pravzaprav

BAUHAUS JE PO ENI STRANI BLIŽJE, KOT SE ZDI, MNOGI NJEGOVI DOSEŽKI NAS OBDAJAJO, A HKRATI SE JE NJEGOV CELOVITI DUH ŽALOSTNO PORAZGUBIL, DANES GA MNOGI REDUCIRAJO NA ESTETIKO, OBLIKOVANJE, ARHITEKTURNO FORMO, IN POZABLJAJO NA ŠIRŠO DRUŽBENO DIMENZIJO.

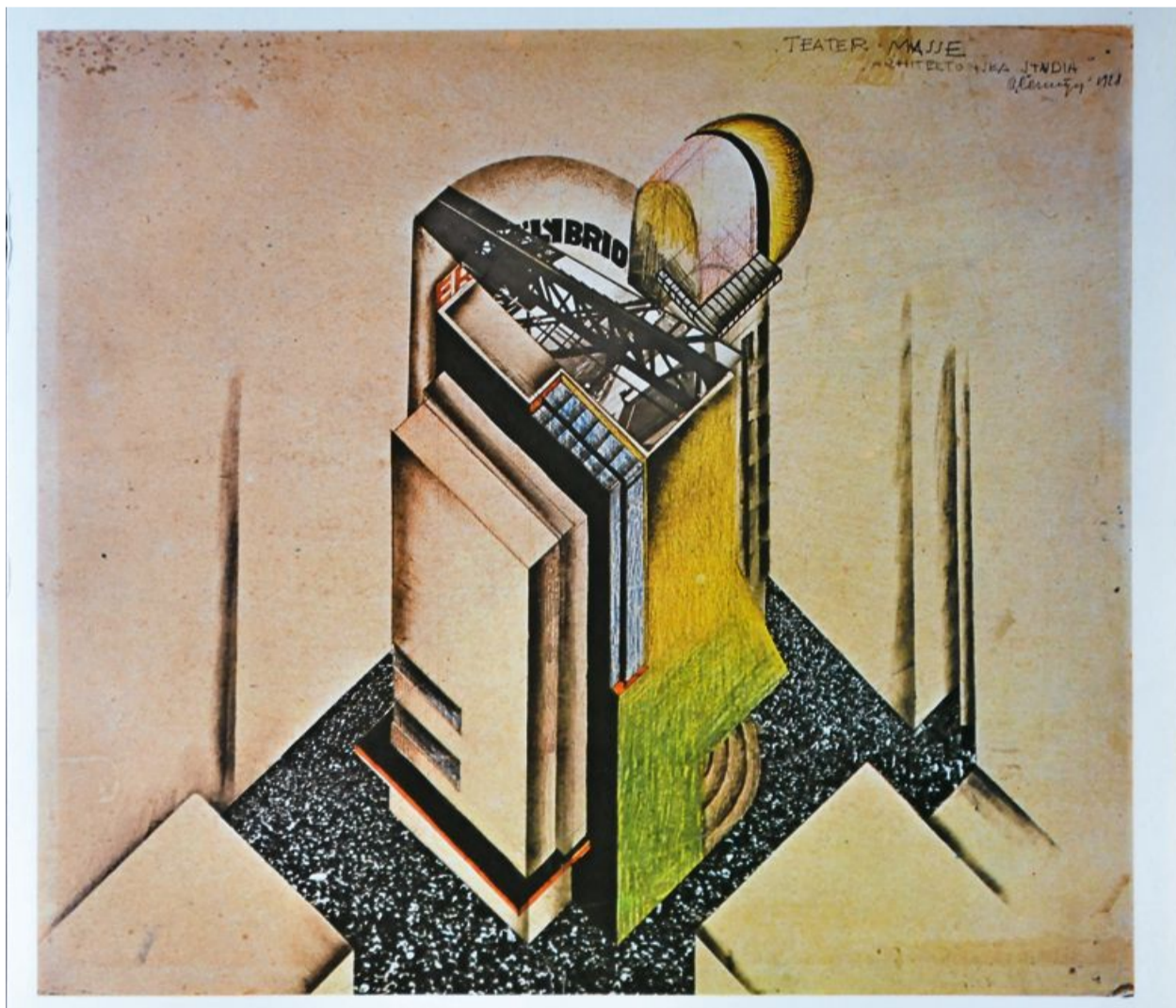
nikoli prekinil, saj so študentje (ko je šola v Dessau po Gropiusovih načrtih zgradila svoj reprezentativni kompleks) in profesorji v šolskem okolju tudi stanovali. Tamkajšnje družabno življenje, s slikovitimi prireditvami in zabavami, je legendarno, pripadniki te unikatne skupnosti za ustvarjanje »novih struktur prihodnosti« pa so se soočali tudi s precej manj prijetnimi nalogami. Takšnimi, povezanimi s preživetjem, na primer, saj so za Bauhaus, čeprav je bil državna šola, oblasti odredile šolnine. Mnogo ustvarjalne mladeži je bilo brez trdnega finančnega zaledja, zato so jim na šoli pomagali na različne formalne in neformalne načine. Med drugim so študentje pridelovali zelenjavo za lastno prehrano, še pomembnejša pa je bila proizvodnja v šolskih delavnicah. V njih so, na podlagi lastnih standardov oblikovanja in uporabnosti, tako in tako snovali in izdelovali različne vsakdanje predmete, zdaj pa so jih začeli tudi prodajati, s čimer so v praksi preizkusili njihovo uporabnost in zaželenost, dobivali povratne informacije uporabnikov.

Kako celovito so na šoli zastavili preoblikovanje vsakdanjih bivalnih pogojev, na razstavi nazorno prikaže demonstracijski film. Najprej gledalcu sugestivno predstavi slabe bivalne pogoje v površno načrtovanih in zanemarjenih mestnih »stanovanjskih kasarnah«, nato pa ponudi alternativo, moderno funkcionalistično arhitekturo s svetlimi prostori, smiselno opremo in ozelenjenim okoljem. Kamera se sprehaja iz prostora v prostor, demonstratorke pa prikazujejo uporabnost opreme v vsakem od njih. Mnoge rešitve, plod dela profesorjev in študentov, so še danes del vsakdanjika slehernikov.

Zagrebška razstava, vrhunec triletnega mednarodnega projekta, pri katerem sodeluje tudi naš Loški muzej iz Ško-



August Černigoj: Skica za scenografijo, okoli 1926

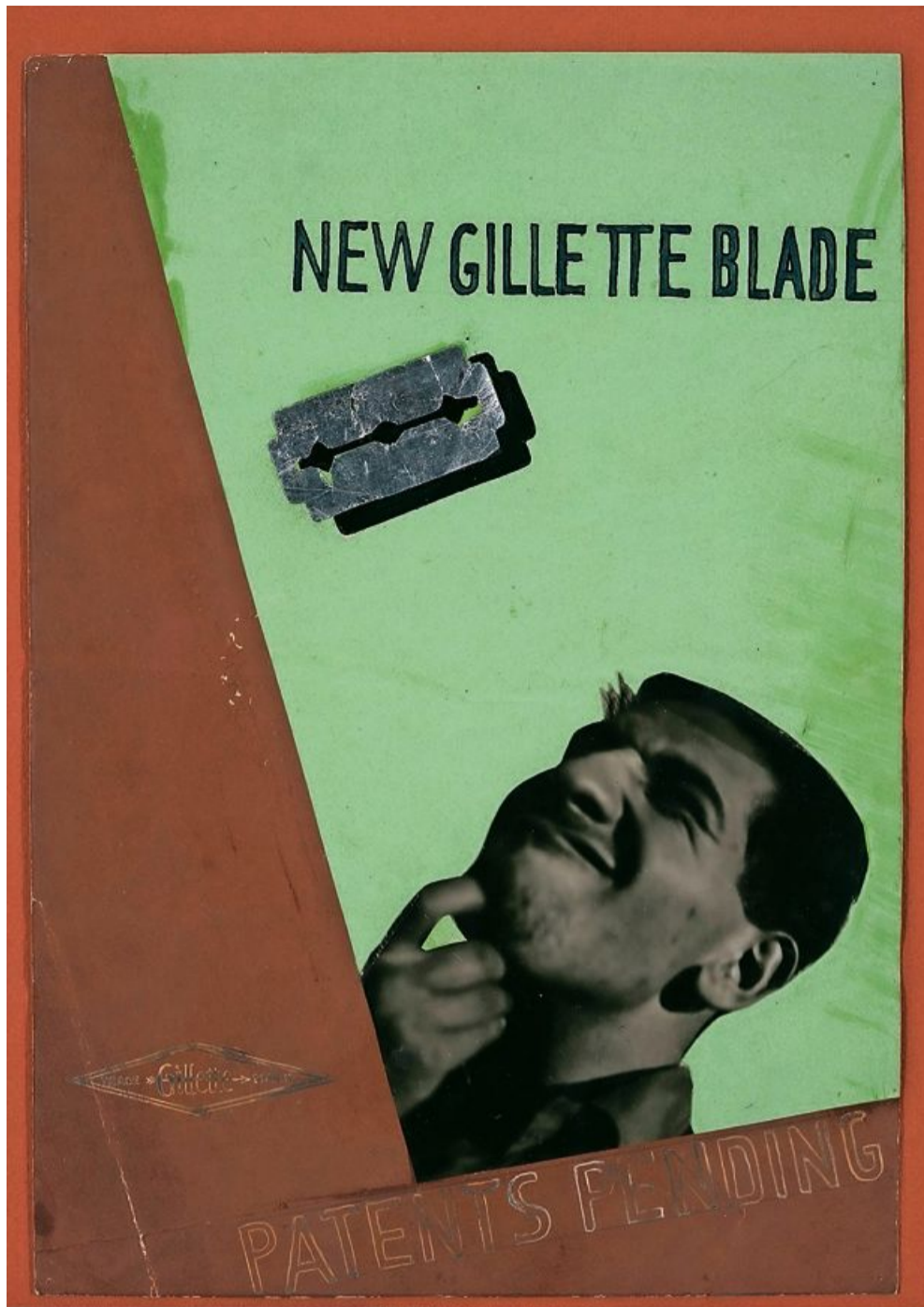


August Černigoj: Arhitekturna študija (Teater Masse, Tank Teater), 1928

fje Loke, nas v pritličnem delu uvede v duha Bauhauusa, v njegovo značilno estetiko. Vidimo simulacijo delavnice, ustvarjalnega vzdušja, nekaj dokumentarnega, fotografskega gradiva, kosov pohištva, manjših del Kandinskega, Kleeja, Moholy-Nagya. Ena od fotografij s tega dela razstave pritegne na poseben način, postavi videno v takratni neizprosni

družbeni kontekst. Na njej je žalostna mlada ženska, ki, dan pred zaprtjem dessauskega Bauhauusa (1932), sameva v šolski kantini. Ime ji je Otti Berger in gledalec jo znova sreča v nadaljevanju razstave.

Tam je najprej na ogled raznorodni, značilni likovni material iz zbirke Marie-Luise Betlheim, prijateljice nekaterih



New Gillette Blade Patents Pending, plakat, 1930

bauhausovcev iz zgodnjega, weimarskega obdobja, ki je v Zagrebu že od leta 1927 in je čudežno preživel svetovno vojno. Iz razstavljenega, kot sicer iz celotne postavitve, vijejo odprtost, igrivost, inovativnost, zavezanost človeštvu in hkrati naklonjenost moderni tehniki, ki naj pripomore k njegovi novi renesansi (pozneje se je izkazalo, da ni nujno tako).

Med v nadaljevanju predstavljenimi avtorji se je na Bauhaus prvi, v pomladanskem semestru 1924, podal naš Avgust Černigoj. Predstavljen je z nekaj reprezentativnimi deli iz dvajsetih (mnoga so iz Narodnega muzeja Beograd), ponatisi grafik, rekonstrukcijami modelov iz lesnita, ki ga znova pokažejo kot nadvse intrigantnega ustvarjalca, ki je povsem ponotranjil in avtentično interpretiral zahteve novega časa v umetnosti. V skrajšani izdaji kataloga (celovitega organizatorji še pripravljajo) Peter Krečič tudi navaja nekaj Černigojevih neposrednih spominov na bivanje na Bauhausu, za katerega Tržčan pravi, da je v Nemčiji veljal za sinonim za avantgardo in socializem, zato so njegovi študentje v Weimarju težko našli sobo. Černigoj je najbolj užival v sestavljanju materialov v konstrukcije na znanem »pripravljalnem tečaju«, ki ga je obiskoval pri Moholy-Nagyu, Bauhaus pa je za njegovo nadaljnje ustvarjanje pomenil čvrst teoretski temelj. Iz Weimarja se je sicer, ves navdahnjen, odpravil v Ljubljano, kjer je s Kosovelom nameraval izvesti umetniško revolucijo ...

V MSU se srečamo z dvema, v kontekstu Bauhausa dokaj znanima ustvarjalcema. Že omenjena Otti Berger se je, kot vsi trije hrvaški študentje Bauhausa, v Nemčijo odpravila s študija na togi zagrebški likovni akademiji. Uveljavila se je predvsem kot oblikovalka tekstila, na šoli pa ostala kot profesorica. Po omenjenem zaprtju dessauskega Bauhausa, do katerega je prišlo, ko so nacisti prevzeli lokalno oblast (zgodba se je že leto pozneje ponovila z zaprtjem zadnjega, berlinskega Bauhausa), je podjetna Bergerjeva, ki je svoje tekstilne vzorce tudi podpisovala in patentirala, v Berlinu ustanovila svoj tekstilni atelje, a se je pri tem uštel, saj jo



Avgust Černigoj (desno), Karmela Kosovel (v sredini) in Alfonz Graber (levo) v Münchnu 1923

je, ker je bila judovskega rodu (kot sicer mnogi bauhausovci), kmalu doletela prepoved opravljanja poklica. Po neuspešnem iskanju dela v Angliji in vrnitvi v rodno Baranjo je ta izjemno nadarjena snovalka, ki na fotografijah prav izžareva radost spričo ustvarjalnega bivanja na Bauhausu, tragično končala v Auschwitzu.

Drugi od predstavljenih, ki je na Bauhausu pustil močnejšo sled, je Selman Selmanagić iz Bosne, ki je tam dokončal celoten študij in diplomiral na oddelku za arhitekturo. Pozneje je živel v Vzhodni Nemčiji, dolgo predaval in ustvarjal v Vzhodnem Berlinu.

Živahna fotografinja in oblikovalka Ivana Tomljenović, črna ovca iz premožne družine hrvaškega bana, arhitekt Gustav Bohutinsky, ki je v Zagrebu ustvaril referenčno arhitekturo za atelje svojega brata, kiparja, pozneje pa emigriral v ZDA, in Hubert Hoffmann, po rodu Berlinčan, ki je dolgo deloval v avstrijskem Gradcu in ustvarjal arhitekturo, prežeto z etiko, družbeno in ekološko odgovornostjo, so vsak po svoje značilni posamezniki, ki so se na različne načine vpeli v duha šole, ki jih je združila, in njen vpliv nato ponesli na različne konce. Izročilo Bauhausa so po njegovi ukinitvi v Nemčiji sicer poskusile ohranjati in širiti številne šole in skupine, ki so se njegovih izhodišč in tradicij poskušale držati na različne, a reducirane načine. Med njimi sta bili tudi na razstavi predstavljeni zagrebška skupina EXAT 51 in Smer B, oblikovalski oddelek ljubljanske Fakultete za arhitekturo (slednji, zaradi nezmožnosti dogovora med organizatorji in našim Muzejem za arhitekturo in oblikovanje, v katalogu ni navzoč).

Ja, Bauhaus je po eni strani bližje, kot se zdi, mnogi njegovi dosežki nas obdajajo, a hkrati se je njegov celoviti duh žalostno porazgubil, danes ga mnogi reducirajo na estetiko, oblikovanje, arhitekturno formo, in pozabljajo na širšo družbeno dimenzijo. Nekateri tam nastali oblikovalski dosežki so postali sramotno dragi prestižni predmeti, ideja o vrhunskem oblikovanju, dostopnem vsakomur, se zdi le še utopija. Otti Berger je takrat, v tisti opusteli jedilnici, dobro vedela, za čim žaluje. ■



Ivana Tomljenović Meller: Učiteljica gimnastike, Bauhaus, 1930.

Bauhaus – mreženje idej in prakse

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, ZAGREB

9. 5. – 26. 7. 2015

WWW.BAUNET-INFO.COM

Faruk Šehić, bosanski pesnik in pisatelj, vojni veteran

KER NISEM VERNİK, SEM SI RECITIRAL PESMI

DIJANA MATKOVIĆ, foto BLAŽ SAMEC

Ko govorimo o sodobni bosanski literaturi, je med prvimi, ki se nam prikradejo v zavest, gotovo pesnik in pisatelj Faruk Šehić. Ta je iz dobro varovanega nacionalnega bisera zelo hitro postal mednarodna zvezda s številnimi prevodi in priznanji za svoje ustvarjanje, ob tem pa njegove knjige na področju nekdanje Jugoslavije uživajo status kulta. V slovenščini ga za zdaj lahko beremo zgolj v reviji *Literatura*, kjer so nedavno izšle njegove pesmi in esej o tesnobi z naslovom *Izgon iz raja*, toda pri Cankarjevi založbi obljublajo, da bo že letos, v prevodu Zdravka Duše, na voljo njegova *Knjiga o Uni*, nagrajena s priznanjem Meše Selimovića in nagrado Evropske unije za literaturo.

V njegovi biografiji beremo, da je bil pred vojno študent veterine, med vojno vojak in oficir, po vojni pesnik, pisatelj in kolumnist. Pred, med in po – tako se čas šteje v Bosni oziroma povsod, kjer je človeška ali naravna katastrofa spremenila tektoniko časa. Med drugim sva se ob njegovem prihodu na Slovenske dneve knjige ustavila ob zbirki zgodb *Pod pritiskom*, v kateri mojstrsko opisuje življenje (in smrt) bosanskih vojakov, ter se proti koncu pogovora dotaknila omenjene *Knjige o Uni*, njegovega prvega romana. Ta predstavlja poskus pobeza od vojnih tem v skorajda mitsko kontemplacijo ob reki. Poskus pobeza ni povsem uspel – morda predvsem zato, ker je vse, kar bi pričalo o identiteti junaka, zgorelo med požigom njegove rojstne hiše. In zato, ker je čas po vojni vedno zgolj to: čas po vojni.

Ko se je začela vojna v Bosni, ste bili zelo mladi, koliko ste jih imeli, dvaindvajset?

Da, takrat je razpadla država, v kateri sem teh dvaindvajset let živel zelo uspešno in srečno. Ob tem se je vsak obrnil k državi, iz katere je prihajal, jaz torej proti Bosni. Odločil sem se, da preneham s študijem in se vrnem domov. Ob začetku vojne nisem hotel biti nikjer drugje, hotel sem biti s svojimi. Ko je človek mlad, je v njem veliko mladostniškega avanturizma, želje, da bi bil pri izviru dogajanja. Vse to govorim s perspektive dvaindvajsetletnika. Če bi se vojna zgodila zdaj, se je najbrž ne bi udeležil. Ne bi se vrnil. Ker si po štiridesetem letu konformist. Ko si star dvaindvajset, ti je vseeno, če dežuje po tebi, če dneve dolgo ne ješ, če dneve dolgo ne spiš. V nekem smislu si superman. Zato so mladi idealni vojaki.

Četudi je vojna kompleksna stvar, dobi človek ob branju vaše zbirke zgodb *Pod pritiskom* občutek, da se nekatere stvari v vojni poenostavijo. Jasno je: sovražnik je na drugi strani in treba je preživeti.

Po drugi strani pa je vsaka vojna zelo kompleksna stvar, ker ima vsako mesto svojo avtentično zgodbo. Živim v Sarajevu, toda prihajam iz povsem drugega dela Bosne, iz okolice Bihaća, ki je drugačen tudi po mentaliteti. Boril sem se v svojem mestu in hotel sem opisati svojo zgodbo, ki ni bila enaka sarajevski. Pisal sem iz lastne izkušnje, nisem čutil potrebe, da bi si kaj izmišljal. Stvarnost je sicer nemogoče prenesti v literaturo, tega ne more storiti niti filmska kamera. Tudi če bi imel posameznik ves čas vojne na rami kamero, to spet ne bi bilo to.

Je bil pa vaš cilj pisati natanko na ta način, skozi oko kamere na rami?

Moj cilj je bil, da bi ljudje med branjem videli dogajanje, ga vonjali, slišali. Da bi čutili grozo, da bi jim bilo mučno. Seveda se nisem ukvarjal z vzroki vojne, nisem moraliziral, filozofiral, se delal pametnega. Dogajanja nisem gledal s ptičje perspektive, gledal sem od spodaj, s tal. Moj cilj je bil, da bi ljudje enostavno videli, kaj to je.

Kako pa gresta skupaj po eni strani železna volja vojaka in po drugi nežnost, senzibilnost pesnika?

Vojna je ekstremna, mejna situacija. Telo, um, živci delujejo instinktivno. V vsakomur je mehanizem boja za obstoj. Kaj boš drugega, kot plaval, ko ladja tone. Druga stran vojne – pozitivna, če je v vojni sploh kaj pozitivnega – je ta, da imaš neskončno veliko prostega časa. Iz moje generacije smo bili študentje. Inteligentni, izobraženi ljudje. Ko se ni dogajalo nič strašnega, ko nismo bili v borbi, pač pa zunaj bojne linije, v kaki hiši, kjer smo bili na varnem, smo po teh zapuščenih hišah zbirali knjige in jih brali. Bral sem denimo Hemingwaya, nekdo drug je bral Henryja Millerja, tretji Malcolma Lowryja. Potem smo pili, se pogovarjali in na ta način počivali. Med vojno smo vsi brali, kar je zelo zanimivo.

Zapisi ste: »Vojna je v resnici dolgočasna, kaj pa boš drugega, kot bral.«

Ljudem, ki niso bili v vojni, se zdi, da se v vojni veliko dogaja. Nič se ne dogaja. Ne vem, kako naj to opišem. Torej padajo granate, ljudje umirajo, se borijo za obstoj. V bistvu pa si znotraj neke jame, v rovu živiš s štirimi, petimi moškimi.

VSİ PREŽİVELI İMAJO TUDI OBČUTEK KRIVDE. PO ENİ STRANI ČUTIŠ VELIKO RADOST, PO DRUGI PA SE POČUTIŠ KRİVEGA, KO VIDİŠ NA PRİMER SESTRO SVOJEGA PADLEGA KOLEGA. ONA TI NIČ NE REČE. VEŠ, DA TE NE SOVRAŽI, SE PA POČUTIŠ KRİVEGA, KER SI ŽİV.

Lahko je tako, kot danes tukaj, prav takšno nebo, vse isto. Smo v nekem gozdu in se pogovarjamo o neumnostih. Kadimo cigarete. Gledamo to listje. Razumete, kaj se dogaja? Preden prevlada strah, preden se zgodi kaj strašnega, je v ospredju izostanek kakršnegakoli dogajanja.

V bistvu čakaš.

Ja, neskončno čakanje. Komaj čakaš, da se konča tvoja izmena. Tako kot delovna izmena v podjetju. Odidemo »domov«, torej daleč stran od frontne črte, potem pa, kaj bomo drugega, mi, mladi, če ne pili, se zabavali, uživali v življenju. To je ta drugi, civilni aspekt vojne. Tvoje telo je tako željno užitka, da se sploh ne moreš izživeti.

Zapisi ste tudi, da ste bili v vojni pogumni oziroma jo preživeli samo zato, ker se je vaše tedanje dekletke v Nemčiji poročilo z nekom drugim in vam je bilo vseeno, kaj bo z vami.

To je seveda avtobiografski detajl. Ko je človek mlad, mu na pamet padejo vsakršne neumnosti. Takrat sem imel štiriindvajset let, to je bila že zadnja faza vojne. Bili smo že izčrpani, čakali smo konec vojne. In tako se je moje dekletke z nekom poročilo, kar sem izvedel po naključju. V drugem delu Bosne mi je pa umrl dedek. To deluje nate. Seveda se nisem hotel ubiti, daleč od tega, od vsega imam najraje življenje. Ampak enostavno sem nekako izgubil strah. Ko so v nekkih trenutkih drugi umirali od strahu, sem bil jaz neskončno miren. Najbolj pomembna stvar v vojni je, da si v vsakem trenutku zbran in miren, da vedno veš, kaj delaš. S tem imaš večje možnosti preživetja.

Med vojno najbrž ni ne časa ne možnosti za razmišljanje o celotnem kontekstu? Denimo, menda niste vedeli, kaj se je tedaj zgodilo v Srebrenici?

Ničesar nismo vedeli. Celotno sliko vidiš pozneje. Ukvarjaš se s svojo situacijo, s svojim trenutkom. Po vojni sem veliko potoval in delal reportaže. Bil sem z veterani vojne iz vseh vojsk – s Srbi, Hrvati, Bošnjaki. Skupaj smo šli v Srbijo, v Srebrenico, bili smo celo skupaj v Berlinu. O tem potem vedno napišem besedilo, to je moj neliterarni prispevek k spravi. Šele s pomočjo teh reportaž sem spoznal tkivo vojne, ki je zelo kompleksno. Vojna v Sarajevu je bila od znotraj bolj umazana od tiste, ki smo jo bili mi. Pri nas je bilo precej bolj črno-belo, bolj človeško. V Sarajevu so vojaki bolj trpeli, ker so bili oficirji svinje, vojni dobičkarji, mučili so ljudi. Pri nas ni bilo tako. Bilo je bolj pošteno. Tudi jaz bi lahko šel tihotapit, proti kninskim Srbom, pa tega nisem počel. Pri nas je bilo bolj anarhistično, vsi smo bili enaki. Če je zaslužil eden, so vsi. V Sarajevu pa je bil monopol nad tihotapljenjem. Zato pravim, da je bila naša vojna drugačna.

Kako to, da ste iz vojne prišli kot oficir?

Imel sem določene sposobnosti. Nisem prerok, ampak lahko sem intuitivno zaznal, kaj se bo zgodilo. Čuti so mi perfektno delali, torej, videl sem dobro, slišal sem dobro, sklepal tudi. V dveh urah sem lahko naštudiral zemljevid. Bil sem inteligenten. Nekateri so imeli super telesa, možganov pa ne ravno. Moraš biti pameten. Pogum ni dovolj. To kvečjemu pomeni, da si budala, na ta način hitro umreš. Razmišljati moraš hitro, sprejemati odločitve, biti odgovoren za druge. Starejši so videli, da to zmorem, da skrbim za ljudi. Ko si oficir, tvoja naloga ni ubijati, pač pa skrbeti, da nihče od tvojih ne umre.

Potem ste bili zadeti v nogo, s čimer ste dobili sposobnost »napovedovanja vremena«. Od tedaj menda vedno veste, kdaj se bo vreme spremenilo?

To je bil humoren element te knjige. Ne moreš pisati o groznih stvareh, ne da bi obenem sproščal diskurz. Seveda, potem sem se hecal, da zaradi delčka granate v nogi natanko vem: »Čez dva dni bo dež. Stoodstotno bo dež! Sprememba vremena, velika nevihta!« Tako je nastala anekdota z mano kot meteorologom. V vojni je humor ena izmed najbolj pomembnih reči. Črni humor, seveda. Peljali smo se na kake vojaške pogrebe in umirali od smeha. Jebiga. To je nekakšen beg, obrambni mehanizem. Smeh, ki je na robu.

»Vedel si, da je vojne konec, ko te je vse pričelo boleti.« Zveni kot definicija posttravmatskega stresnega sindroma.

Telo začne kazati znake utrujenosti. Nisi več popolno telo, nisi več bitje pod pritiskom, zdaj si že opravil svoje delo, po malem začneš razpadati. Najpomembnejše je, da si psihično močan. Fizične rane se zacelijo ali pa dobiš protezo. Duša nima proteze. Moje pisanje je neke vrste proteza za dušo.

Pred koncem vojne sem šel v enoto h komandirju, ki sem mu pred tem sam poveljeval. Mislim sem, da se bom na ta način spočil, bil sem iztrošen. Nisem vedel, da bo prvi



dan mojega prihoda ranjen. Prevezel sem 130 ljudi. To je bilo septembra leta 1995. Zgodilo se je, da smo hodili v koloni, premikali smo se proti novemu, sovražnemu ozemlju, ki ga nismo poznali. Moral sem biti na čelu, ker je bilo ljudi strah. Potem se mi je zgodilo, da sem se, ko se je kolona ustavila, usedel na tla in zaspal. To se mi ni zgodilo nikoli prej. Ponoči nisem mogel spati zaradi silne odgovornosti, potem pa sem zaspal sredi dneva.

Posttravmatski stresni sindrom na vsakogar deluje drugače. Mene je zlomil občutek odgovornosti. Vsi preživeli imajo tudi občutek krivde. Po eni strani čutiš veliko radost, po drugi pa se počutiš krivega, ko vidiš na primer sestru svojega padlega kolega. Nič ti ne reče. Veš, da te ne sovraži, se pa počutiš krivega, ker si živ. Toda moj zlom je nastopil predvsem zato, ker sem bil komandir in oficir. To je velika odgovornost. Nisi bog, da bi lahko lebdel nad ljudmi. Sprašuješ se, ali bi nekatere stvari lahko preprečil ... Potem je ta občutek krivde dvojni.

Menda ste si, kadar se niste dobro počutili, recitali verze?

Baudelairov *Albatros* – to je pesem, ki sem se jo v drugem letniku srednje šole naučil na pamet. Imel sem navado, da sem, ko nisem mogel zaspati, v mislih recital to pesem. Bila je kot moja osebna molitev. Ker nisem vernik, sem si v mislih ponavljal to pesem, da bi nehal premišljevat o rečeh, ki so me morile, preganjale.

Literatura me je nasploh reševala. Ko sem začel s pisanjem, sem zelo težko živel, tako kot večina ljudi, ko z nečim začne. Odrečeš se nekim stvarim, ki jih ostali ljudje zlahka dosežejo. To počneš zavestno, da bi uspel v tem, kar delaš. Zato, da bi postal pisatelj, da bi pisal, da bi ljudje brali te knjige. Da bi nekdo verjel vate, v tvojo literaturo. V nekih fazah svojega pisanja sem bil na eksistenčnem robu. Saj se ne pritožujem, ampak enostavno – lačen si. Živiš v nekem mračnem delu mesta, nimaš pralnega stroja itn. Skoraj kot v vojnih razmerah. Potem me je naenkrat poklicala neka ženska in rekla, če se lahko srečava v drugem delu mesta, da ima zame honorar in objavo v Beogradu. Dobil sem honorar, ki se mi je takrat zdel fantastičen, ogromen, naenkrat sem se počutil popolnoma drugače. Bil sem spet močan. Lastna literatura me je izvela iz blata.

V neki pesmi ste zapisali: »Sarajevo, dalo mi nisi nič razen poezije.« Nekateri so ta verz narobe razumeli.

Do nerazumevanja prihaja pogosto, zlasti pri poeziji, ki je lahko metaforična, zagonetna, vijugasta, nekakšen labirint, skozi katerega ljudje ne znajo. Ampak ta verz je zelo enostaven. Če sem jaz pesnik – kaj je največ, kar mi lahko nekdo da? Kaj imam najraje? Poezijo. In če je to mesto meni dalo svojo poezijo, pomeni, da mi je dalo vse, ne more mi dati ničesar več. Ljudje so se razburjali, kot bi rekel, da mi Sarajevo ni dalo nič. Rekel pa sem ravno nasprotno. To je pohvala Sarajevu.

Kakšno je Sarajevo zdaj, dvajset let po vojni?

S Sarajevom je zdaj slabše kot leta 1996 in 1997. Ker je takrat obstajal optimizem, veliko upanje za prihodnost. Bolj ko minevajo leta, slabše je, optimizem je že davno izparel. Ljudje so se postarali in se utrudili od pričakovanj. Življenje v Sarajevu je sicer v redu. Sarajevo nima zveze s preostankom Bosne. Neki rek pravi: »Zbogom Bosna, grem v Sarajevo.« Sarajevo je drugačno, ima neko svojo moč, ne glede na to, kaj vse se je tu dogajalo.

Mi seveda nismo Nemci. Želel bi si, da bi v nekaterih stvareh bili, a nismo. Mestna oblast tam ni zaradi prebivalcev, ampak izključno zaradi lastnega bogatenja. Z mestom se enostavno ne nihče ne ukvarja. V Sarajevu se vsako noč strelja. Potem pa minister za notranje zadeve pravi: »Kaj pa pričakujete, to je glavno mesto, seveda se strelja!« Kaj to pomeni, naj se oborožim? Greš po mestu in nekdo te lahko resno rani. Ni lahko. Življenje je včasih prav napeto. V moji ulici se stalno streljajo. Grem mimo in vidim kri, ki je še niso oprali. Grem drugi dan mimo in je še vedno tam.

Pomislite kdaj, da bi se preselili? Bi vam lahko še kako drugo mesto »dalo poezijo«?

To vprašanje si stalno postavljam; in ob tem vem, da si lažem. Ko si zamišljam, da bi kam odšel, vem, da se to ne bo zgodilo. Rad imam na primer življenje v Berlinu, pogosto grem tja – dobim kako štipendijo ali grem na festival. Toda, po drugi strani, kaj naj jaz, s svojim jezikom, počnem v Berlinu? Prestar sem, da bi začel pisati v nemščini. Kaj naj s tem našim bosanskim, črnogorskim jezikom ali kakor koli že mu zdaj rečejo? Od česa naj živim? Ne morem pisati za časopise. Za Berlin je prepozno. Izgubil sem željo, da bi živel kje drugje. Sem, kjer sem.

Pisanja tudi ne bi, denimo, zamenjali za udobno življenje z redno službo in družino?

Dolgo sem imel neke vrste frustracijo, ko sem gledal svoje kolege. V medijih in na družbenih omrežjih nam nenehno prodajajo neki koncept sreče. Jaz ne vem, kaj je normalno življenje.

Morda tega ne veste zato, ker se o tem sprašujete?

Sicer obstajajo pisatelji, ki so sposobni obojega – pisateljevati in imeti družino. Za to je seveda potrebna velika disciplina. Ne vem, morda smo različno narejeni. Jaz se tega ne morem priučiti. V Scorsesejevem filmu *Zadnja Kristusova skušnjava* je neki genialen prizor: Kristus je razpet na križu in k njemu pride hudič, ki ga vabi na svojo stran. Naslednja scena pa je, ko je Kristus živ in ima otroke. Toda ima težavo: ves čas mu krvavijo dlani. Stigma. Nekaj vendarle ni v redu. Seveda pisatelji nismo kristusi, se pa vendarle malo žrtvujemo. Gledam te svoje vrstnike z urejenim malomeščanskim življenjem, z otroki, stanovanjem, krediti, to so menda sanje zahodnega človeka. Ne vem, morda pa bi moral ravnati enako? Včasih jih gledam in razmišljam: jaz sem podnajemnik, nimam redne službe ...

In se za hip počutite majhnega?

Toda po drugi strani si ogromen. Oziroma ti počneš nekaj drugega. Jaz sem nasprotnik reprodukcije, razmnoževanja,

po drugi strani pa bi včasih rad imel otroka. Toda mislim, da svet ni ravno idealen kraj za to, čemu ustvariti še eno žalostno bitje?

Življenje vendarle ni tako kratko, kot se včasih zdi. Včasih je kot ekstenzija, v Márquezovih romanih ljudje živijo po sto let. Toda marsikaj je mogoče, nikoli ni prepozno. Ljudje na Balkanu, posebno v Bosni, so nekako konzervirani znotraj okvira ne-možnosti. In sprejemajo trpljenje. Ne spreminjajo norm. Jaz nisem proti zakonu. Morda se bom jutri poročil. Ampak nekatere stvari sem počel nevede, nevede sem se žrtvoval za to jebeno pisanje.

Ob objavi bosanskega bloka poezije v reviji *Literatura* je pesnik Ahmed Burić pisal o tem, kako je bosanska literatura doživela vrh popularnosti v obdobju po vojni, ko ste bili eksotika za Zahod, zdaj pa so menda »bolj popularne« neke druge vojne, neki drugi pesniki.

To me je spraševala tudi neka novinarka v Leipzigu, češ, kako je zdaj z vašo literaturo. Pa ji pravim, mi nismo več zanimivi, zdaj je bil potres v Nepal. Uganda, Somalija, jebiga. Seveda mi več nismo »in«, zakaj bi pa bili ekskluziva pri pisanju o vojni. Toda kdor je pisatelj, je pisatelj. Kdor ni, ga niti vojna ne more rešiti.

Vaš junak v *Knjigi o Uni* pravi, da si bo napravil »Aleksandrijsko knjižnico izgubljenih predmetov«. Kaj vse je v tej knjižnici?

To je iz poglavja z naslovom *Toshiba*, po kasetofonu Toshiba; pripovedovalec namreč nima materialnih dokazov svojega emotivnega življenja. Ne le emotivnega, toda recimo, da je ta najpomembnejši. Morda bo zvenelo smešno, toda on denimo nima avta, s katerim se je igral kot deček. Ničesar, kar bi ga spominjalo na preteklo življenje. Zato želi ustvariti to imaginarno knjižnico, v kateri bodo nematerialne stvari. Nečesa se spomni in to vnese v Aleksandrijsko knjižnico. In bolj ko je ta polna, manjša je praznina sveta. Ta knjiga, torej *Knjiga o Uni*, je ta knjižnica, rekonstrukcija. Predstavlja iskanje časa, prostora in emocij. Napisal sem knjigo o hiši, ki je zgorela. Glavni junak te knjige je ravno hiša ob Uni, ker je najbolj dramatična.

Ker dobi svoje življenje in začne pluti.

Da. Na krovu smo moja babica, moj stric in jaz. Najprej je sedem dni deževalo – kar je seveda prisposodba za apokalipso – zato se je vodostaj reke dvignil in hiša je začela pluti. In je preživela. V metaforičnem smislu postane živo bitje, mi pa plovemo, lovimo ribe, okrog nas plavajo trupla živali. Potem se zlije v drugo reko in se vrne v stvarnost, toda stvarnost, ki je napisana na mehak, poetičen način, ki želi povedati, kaj se je med vojno zgodilo s to hišo. Zakaj želi pobegniti s svojega mesta.

Da ne bo zažgana?

Da. Njena usoda je, da zgori vsakih petdeset let, zgorela je leta 1942 in 1992. Seveda je hiša samo metafora za naše vojne, ki se vračajo vsakih petdeset let. ■

Domače zagate kolektivnega upravljanja avtorskih pravic

NERAZJASNJENA RAZMERJA

V zadnjem letu se je pogosto govorilo o kolektivnem upravljanju pravic v domeni avtorskega prava. Tako je na primer prav nezadovoljstvo z rešitvami, ki jih je za to področje predvideval Predlog zakona o spremembah in dopolnitvah *Zakona o avtorski in sorodnih pravicah* (ZASP) in s katerimi bi korenito posegli predvsem v delovanje kolektivnih organizacij, predstavljalo enega poglavitnih razlogov za njegov umik iz javne obravnave.

DENIS VALIČ

Ače hočemo pretehtati tako argumente ene kot druge strani, se moramo najprej podrobno seznaniti s konceptom kolektivnega upravljanja avtorskih pravic ter z vlogo, ki jo v odnosu do avtorja oziroma imetnika avtorske pravice odigrajo kolektivne organizacije. Ne gre namreč pozabiti, da imamo v obeh primerih opraviti z nečim, kar je relativna novost domače zakonodaje s področja avtorskega prava in zato tudi za številne med tistimi, ki jih zadeva, še vedno prej kot ne neznanca.

PROBLEMI RAZUMEVANJA ZASEBNE LASTNINE

Še močnejši argument v prid celovite in predvsem nevtralne predstavitve koncepta kolektivnega upravljanja avtorskih pravic pa nam daje dejstvo, da ima vsaj del domače javnosti še danes – ko so minila že skorajda tri desetletja, odkar smo se odločili za spremembo družbenopolitične ureditve in za vstop v »krasni novi svet« kapitalizma – velike težave celo pri dojetju tega, da imamo tudi takrat, ko govorimo o izdelkih, ki so rezultat posameznikovega (ali skupinskega)

KONCEPT KOLEKTIVNEGA UPRAVLJANJA AVTORSKIH PRAVIC SE JE POJAVIL KOT REŠITEV ZA TISTE PRIMERE, KO BI BILO AVTORJU OZIROMA INDIVIDUALNEMU IMETNIKU AVTORSKE PRAVICE UVELJAVLJANJE TE OTEŽENO OZIROMA SKORAJ ONEMOGOČENO.

intelektualnega oziroma ustvarjalnega procesa, opraviti z zasebno lastnino. Zdi se, kot da se nekateri v takih primerih, torej takrat, ko gre za knjige, glasbo ali film, še danes niso pripravljeno docela odreči ideji nekakšne »kolektivne lastnine« nečesa, kar je »skupno« in torej vsem na voljo brez ovrednotenega nadomestila (množično in povsem neovirano se pri nas upravlja in uporablja določena spletišča, kjer so na voljo piratske kopije sicer avtorsko zaščitene izdelkov). Čeprav gre pri tem za pojav, ki je v določenem pogledu podoben tistim uličnim prodajam avdio- in videozapisov, ki so z nastopom zakonske zaščite avtorskih pravic postale nezakonite, pa se zdi, da uporabnikom tovrstnih spletnih strani vendarle ne moremo brezpogojno očitati zavestno storjenega kaznivega dejanja. Prej bi lahko rekli, da gre pri takem ravnanju za posledico dejstva, da poznavanje avtorskega prava še ni povsem prodrlo v kolektivno družbeno zavest oziroma da se zasebna lastnina, ki izhaja iz avtorskega prava, ne presoja z enakimi kriteriji kot druga zasebna lastnina.

Opozoriti pa velja tudi na to, da del populacije tovrstno prakso pri uporabi avtorsko zaščitene del prikazuje tudi kot družbeno angažirano, kot svojski upor oziroma aktivistični odgovor, ki je uperjen prav proti prej omenjenim kolektivnim organizacijam, ki skrbijo za kolektivno upravljanje avtorskih pravic na posameznih področjih, od založništva do glasbe in avdiovizualnega ustvarjanja. Zaradi očitkov pogoltnosti in spornih praks nekaterih med temi, hkrati pa tudi številnih konkretnih pritožb na njihovo delovanje, ki jih je podala tako zainteresirana javnost kot tudi njeni člani, se je v javnosti ustvarila negativna podoba, ki pa je neselektivno prizadela skoraj vse, vsaj v očeh najširše javnosti. In vse kaže, da so tej atmosferi negativne nastrojenosti na neki način podlegli tudi vladno delegirani pisci predloga sprememb ZASP, saj se zdijo vsaj nekatere izmed njih nerazumljivo restriktivne in omejujoče z vidika delovanja kolektivnih organizacij (KO), še posebno če upoštevamo dejstvo, da gre pri tem pravzaprav za upravljanje zasebne lastnine.

ZAČETKI V 18. STOLETJU

V nadaljevanju bomo skozi krajši vpogled v zgodovino vpeljave kolektivnega upravljanja pravic na področje avtorskega prava, primerjave ureditev v nekaterih tujih državah in stanjem, kakršnega poznamo pri nas, poskušali kolikor je mogoče celovito in nevtravno predstaviti delovanje in vlogo KO. V razčlembi domačih razmer se bomo zaradi preglednosti omejili le na področje avdiovizualnega ustvarjanja in se malce podrobneje posvetili delovanju zavoda AIPA ter vlogi, ki jo pri tem opravlja. Še pred vsem tem pa velja podati prvo definicijo koncepta kolektivnega upravljanja avtorskih pravic, ki, kot bomo videli, opredeljuje razmerja med tremi stranmi: avtorji oziroma nosilci (lastniki) avtorske pravice, kolektivno organizacijo in uporabnikom dela. Urad za intelektualno lastnino (UIL) kolektivno upravljanje avtorskih pravic definira tako: »Kolektivno upravljanje pravic je posebnost avtorskega prava, ki omogoča avtorjem in drugim imetnikom pravic le-te bolj preprosto in učinkovito upravljati v razmerah množičnega in razprostranjenega koriščenja njihovih del, uporabnikom pa omogoča enostaven dostop do zakonite uporabe številnih del. S kolektivnim upravljanjem avtorskih pravic se lahko ukvarjajo samo kolektivne organizacije avtorjev (praviloma so to nacionalna združenja avtorjev določene vrste del), ki imajo dovoljenje urada.«

Prvi poskus skupnega nastopa večjega števila avtorjev, s katerim so si slednji v razmerju do vplivnih kulturnih institucij poskušali izboriti ugodnejši pogajalski položaj v procesu določanja višine finančnega nadomestila za uporabo svojih del, se je zgodil že v drugi polovici 18. stoletja v Franciji. Leta 1777 so se namreč Beaumarchais in še 22 drugih avtorjev odločili za skupni nastop, saj jim individualne pritožbe proti prestižni in vplivni pariški gledališki ustanovi Comédie-Française, ki jim je po njihovem mnenju namenjala preskromna nadomestila za uporabo njihovih iger, niso prinesle želenega uspeha. Res je sicer, da je bilo sprva videti, kot da jim njihova kolektivna akcija ni prinesla vidnejšega uspeha, saj jih Comédie-Française tudi pozneje ni plačevala pretirano bolje. Zato pa je ta spodbudila kralja Ludvika XVI., da je leta 1791 ratificiral zakon, s katerim se je avtorska pravica rodila kot pravna kategorija. Še istega leta so nato avtorji ustanovili prvo stanovsko združenje, Društvo dramskih avtorjev, leta 1851 pa se prav tako v Franciji pojavi tudi prva formalna organizacija za kolektivno upravljanje avtorskih pravic. In sicer se to zgodi na glasbenem področju, kjer se pojavi SACEM in prevzame skrb za rokovanje s pravicami za javno izvedbo glasbenih del.

Anekdota pravi, da se je tudi ta organizacija rodila iz občutka grenkobe in jeze avtorjev, ki so lahko le nemočno opazovali, kako javno zlorabljajo njihova dela. Povod za ustanovitev te naj bi namreč prišla od francoskega skladatelja Ernesta Bourgeta, ki se je nekega večera odpravil v znano pariško restavracijo, v kateri so izvajali živo glasbo. Medtem ko je čakal na svoje naročilo, so glasbeniki zaigrali eno njegovih skladb. Seveda ga predhodno nihče ni prosil za dovoljenje, prav tako mu niso namenili finančnega nadomestila (medtem ko je sam večerjo seveda moral plačati). Ogorčen je stopil do libretista Henriona in založnika Parizota, s katerima je nato na sodišče vložil tožbo in zahteval, da se restavraciji ali prepove izvajanje njihovih del ali pa da se lastniku odredi, da jim za njihovo izvedbo plača. Sodišče je odločilo njim v prid in s tem vzpostavilo sodno prakso, ki je avtorjem in skladateljem zagotavljala, da bodo z nadomestilom poplačani vsakič, ko se bo njihovo delo izvedlo v javnosti. Ker pa je

bilo že takrat skoraj nemogoče nadzirati vsa javna glasbena izvajanja in zagotoviti, da se bo ta pravica spoštovala, so se dve leti pozneje, torej leta 1851, odločili za ustanovitev prve kolektivne organizacije za upravljanje avtorskih pravic, prej omenjenega SACEM.

Še pomembnejša je letnica 1886, saj je bila takrat sprejeta t. i. bernska konvencija, ki je to pravico in še nekatere druge vpeljala v mednarodno zakonodajo in jo priznala vsem avtorjem, s tem pa postavila temelje avtorskega prava. Na tej podlagi so tudi drugod po Evropi začeli ustanavljati kolektivne organizacije (1903 v Nemčiji, 1914 v Veliki Britaniji), a še vedno so bile omejene predvsem na glasbeno področje. Šele pozneje, ko se z razvojem tehnologij porajajo novi in novi načini javne rabe avtorsko zaščitene del – od radijskega in televizijskega oddajanja ter pozneje še satelitskega prenašanja in distribucije po kablju, prek razvoja kopirnih in distribucijskih tehnologij (poseben izziv je za področje avtorskega prava in kolektivnega urejanja pravic predstavljala t. i. reprografija, to je fotokopiranje literarnih del), pa vse do kopiranja in izposoje glasbe in avdiovizualnih del na novih

nosilcih, kot so zgoščenke in DVD-ji (oziroma drugi sodobni digitalni nosilci zvoka in slike) – se kolektivne organizacije začno pojavljati tudi na drugih področjih ustvarjanja. V pravni red Evropske unije je tovrstno upravljanje avtorskih pravic prvič vpeljana leta 1991 s posebno direktivo, ki so jo pozneje dopolnjevale nove.

KLJUČNO JE UČINKOVITO UPRAVLJANJE S PRAVICAMI

V slovenskem prostoru smo prvo kolektivno organizacijo na področju avtorskega prava dobili oktobra leta 1997, ko je Urad za intelektualno lastnino (UIL) izdal začasno dovoljenje Avtorski agenciji za Slovenijo – AAS, ki jo je pooblastil za kolektivno uveljavljanje avtorskih in sorodnih pravic v primeru privatnega in drugega lastnega reproduciranja (ki pa se je nanašalo le na pobiranje nadomestil, saj je bilo razdeljevanje teh v pristojnosti posameznih področnih kolektivnih organizacij).

Še istega leta je UIL dovoljenje (tokrat ne le začasno) po-

za privatno in drugo lastno uporabo ter fotokopiranje preko obsega iz 50. člena ZASP). Kot zadnji pa leta 2010 pride na vrsto še Zavod AIPA, Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije. Pri slednjem je razčlenitev pooblastila najboljše, saj zadeva kolektivna avtorska dela, torej stvaritve, ki so nastale v soavtorstvu. A ker se bomo k tej kolektivni organizaciji za avdiovizualno področje še vračali, bomo naloge, za katere jo je pooblastil UIL, podrobneje predstavili pozneje.

Morda bi pri pojasnitvi, zakaj je kolektivno upravljanje pravic smiselno in kakšni so razlogi, ki so UIL privedli do tega, da se je odločil za obvezno obliko tega, lahko izhajali iz teze, da je obstoj avtorske pravice smiselno le takrat, ko in če je mogoče tudi njeno učinkovito uveljavljanje. Izključno pravico do njenega uveljavljanja ima načeloma avtor oziroma tisti, na katerega je avtor s pogodbenim razmerjem prenesel avtorsko pravico, torej njen imetnik. Kot smo že omenili, se je koncept kolektivnega upravljanja avtorskih pravic pojavil kot rešitev za tiste primere, ko bi bilo avtorju oziroma individualnemu imetniku avtorske pravice uveljavljanje te oteženo oziroma onemogočeno. Konkretno: če bi bilo uveljavljanje njegove avtorske pravice na primer prepuščeno režiserju nekega filma, bi moral ta nadzirati vsako uporabo svojega dela (predvsem predvajanja na televizijskih programih, a tudi na primer pobiranje nadomestila, ki izhaja iz pravice do nadomestila za zasebno rabo, ki se plačuje pri prodaji/uvozu snemalnih naprav in praznih nosilcev zvoka ali slike), ob tem preverjati, ali uporabniki spoštujejo njegove pogoje uporabe dela in mu dosledno izplačujejo dogovorjeno nadomestilo, v primeru kršitve pa sprožiti ustrezne postopke. Seveda to danes ne na kratki ne na dolgi rok preprosto ni mogoče, zato so za avtorje oziroma za nosilce avtorske pravice kolektivne organizacije, ki kolektivno upravlja avtorske pravice, več kot dobrodošle.

AIPA je tako na primer pooblaščen, da na avdiovizualnem področju kolektivno uveljavlja pravico do primerne nadomestila za soavtorje avdiovizualnih del – kategorija, v katero se uvrščajo avtorji priredbe, pisci scenarija, avtorji dialogov, direktorji fotografije, glavni režiserji, skladatelji filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v avdiovizualnem delu, in glavni animatorji, če je animacija bistveni element v avdiovizualnem delu – v primeru kableske retransmisije avdiovizualnih del (in IP-televizije), za zbiranje nadomestila za tonsko ali vizualno snemanje avdiovizualnih del, ki se izvrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe, pa je AIPA (tako kot vse ostale kolektivne organizacije pri nas) pooblastila GIZ SAZOR, saj ji UIL iz težko razumljivega razloga ni podelila pravice do zbiranja nadomestil iz tega naslova.

URAD ZA INTELEKTUALNO LASTNINO MOLČI

A to je le ena izmed težko razumljivih zahtev UIL in anomalij, ki zadevajo zakonsko ureditev kolektivnega upravljanja avtorskih pravic na avdiovizualnem področju. Res je sicer, da imamo opraviti s specifičnim področjem, na katerem poleg soavtorjev pomembno vlogo igrajo tudi producenti (posledica tega je na primer ureditev, ki predvideva, da se nadomestila za dela, ki so nastala do leta 1995, delijo neposredno soavtorjem, dela, nastala po tem letu, pa producentom, saj obstaja presumpcija prenosa pravice nanje). Pa vendar je težko razumeti, zakaj so na primer iz upravičenj do nadomestil iz naslova kableske retransmisije izvzeti igralci, montažerji, kostumografi in scenografi, če naštejemo le nekatere izmed ustvarjalcev, ki sooblikujejo končno podobo filma in katerih ustvarjalni prispevek je nedvoumen, kar jim na primer priznava tudi ameriška Akademija, ki za njihove poklice podeljuje prestižne oskarje. Ko se s tem vprašanjem obrnemo na Gregorja Štibernika, direktorja zavoda AIPA, nam ta pojasni: »Po naši zakonodaji filmsko delo pozna štiri skupine imetnikov pravic – filmskega producenta, igralce, avtorje prispevkov in soavtorje. AIPA kot kolektivna organizacija za upravljanje avtorskih pravic na avdiovizualnem področju pod svojim okriljem združuje producente, igralce in soavtorje. Toda pravico do neposrednega nadomestila iz naslova kableske retransmisije imajo po naši zakonodaji žal samo soavtorji. Kar se seveda ne zdi najbolj pravično, še zlasti, če primerjamo avdiovizualna dela z glasbenimi.« Podoben mnenja je bil tudi Klemen Dvornik, predsednik Društva slovenskih režiserjev.

Nepravičnost take ureditve pride še bolj do izraza ob dejstvu, da v pooblastilu, ki ga je Urad dal zavodu AIPA, pravico do pravičnega nadomestila za tonsko in vizualno snemanje njihovih izvedb v avdiovizualnih delih, ki se vrši pod pogoji privatne ali druge lastne uporabe, brez zadržkov dodelijo na primer glasbenim izvajalcem. Sploh se zdi glasbeno področje nekako privilegirano, saj so na njem v nasprotju z avdiovizualnim področjem avtorji prispevkov upravičeni do nadomestila. Za pojasnilo, zakaj je tako, smo se želeli obrniti na UIL, a kljub večkratnim poskusom žal nismo dobili sogovornika, ki bi nam bil pripravljen to pojasniti.

Močno čudi tudi dejstvo, da AIPA dela sredstev, namenjenega domačim imetnikom avtorske pravice, ki ostane nerazdeljen (zaradi takšnih ali drugačnih razlogov ostaja del zbranih nadomestil nerazdeljen), ne sme preko posebnih skladov ali štipendij vračati v področje, na katerem deluje, z

namenom spodbujanja ustvarjalnosti. Klemen Dvornik o tem pravi: »Specifika kolektivnega uveljavljanja je taka, da se vsega zbranega denarja tudi v nekaj letih ne da v celoti razdeliti. Nekaj ga po roku petih let, v katerem mora AIPA sredstva hraniti, kolikor se pojavi upravičenec do nadomestila, vedno ostane. Seveda se zastavi vprašanje, kaj s tem denarjem. Možnosti sta dve: ali da se ga po veljavnih pravilnikih dodatno razdeli vsem znanim avtorjem ali pa se ga usmeri v sklade, ki so namenjeni spodbujanju ustvarjalnosti na našem področju oziroma financiranje stroke. Lahko tudi sofinanciranje izobraževanja ali določenih socialnih projektov. Na primer takega, ki bi sredstva dodelil Društvu slovenskih filmskih ustvarjalcev, ta pa bi vsem svojim članom, ki so starejši od na primer 75 let, omogočil nekakšen dodatek h gotovo ne veliki pokojnini, ki jo prejema. Toda zakon tega ne dovoljuje in čeprav smo prek zavoda AIPA na Urad za intelektualno lastnino naslovili že veliko predlogov za spremembo tega dela, se do danes še nič ni spremenilo. Zakaj je tako, bi resnično težko pojasnil.« Tudi sami smo glede tega hoteli zastaviti vprašanje UIL, a sogovornika na žalost nismo našli.

AIPA PROTI UIL IN SAZAS

AIPA, katere najvišji organ je Svet zavoda, njegove člane pa izvoli skupščina (na kateri sodelujejo vsi člani, in sicer tako iz vrst producentov in soavtorjev kot v zakonu pri delitvi nadomestila neupoštevanih igralcev), sicer vseskozi daje pobude, da bi se ti deli zakona o avtorski in sorodnih pravicah spremenili, a te za zdaj niso bili uslišane. Pa tudi

SEVEDA DELOVANJE ZAVODA AIPA NI EDINA MOGOČA REŠITEV KOLEKTIVNEGA UPRAVLJANJA AVTORSKIH PRAVIC. ALTERNATIVNO OBLIKO SO NA PRIMER PRESTAVILI PRI SKUPNOSTI CREATIVE COMMONS SLOVENIJA. NJIHOV PREDLOG PREDVIDEVA UKINITEV OBVEZNEGA KOLEKTIVNEGA UPRAVLJANJA, S ČIMER BI AVTORJEM OMOGOČILI, DA SE SAMI ODLOČIJO, ALI IN V KAKŠNIH PRIMERIH TER POD KAKŠNIMI POGOJI ŽELIJO, DA Z NJIHOVIMI PRAVICAMI UPRAVLJAJO KOLEKTIVNE ORGANIZACIJE.

sicer se zdi, da AIPA tako s svojo organizacijsko strukturo (tu so se naslonili na evropski model kolektivnih organizacij, kjer je članstvo enakopravno) kot tudi z izrazito proaktivnim delovanjem (s korektnim poslovanjem, na katerega se nikoli ni pritožil še noben upravičenec do uveljavljanja avtorske pravice oziroma njihov član) zgledno zadovoljuje potrebam svojega članstva, v nasprotju z nekaterimi drugimi kolektivnimi organizacijami, na katerih delovanje pogosto letijo očitki. Zato je težko razumeti ravnanje Urada, ki je ne samo gluha za njihove pobude, pač pa se ob tem prav tako zdi, da njegovo delovanje (hkrati pa tudi samo avdiovizualno področje) presoja z drugačnimi, strožjimi merili (AIPA je nedavno prejela obvestilo o pogojnem odvzemu licence – a ne zaradi nepravilnosti in arbitrarnega razdeljevanja zbranih sredstev!), kot tudi ravnanje SAZAS, za katerega se zdi, da še vedno ni pozabil tega, da jim je zavod AIPA odnesel očitno zelo dobičkonosno začasno področje. Slednji na zavod AIPA sicer naslavlja številne očitke – od tega, da je neučinkovit pri razdeljevanju zbranih sredstev, zaradi česar naj bi opažali prebeg članov pod njihovo okrilje, do očitka, ki ga ponavlja za Uradam, a pri tem prav tako ne upošteva, da rok, ki ga je zavodu AIPA za odpravo pomanjkljivosti postavil Urad sam, sploh še ni potekel – a pri teh se ob mačehovskem odnosu SAZAS, ki ga je do upravičencev pokazal v obdobju, ko mu je bilo zaupano začasno pooblastilo (ko je kolektivno urejanje predal organizaciji AGICOA, ki sploh ni registrirana za tovrstno dejavnost), pojavi vsaj nekaj dvomov in slabega priokusa.

ALTERNATIVE SO

Seveda delovanje zavoda AIPA ni edina mogoča rešitev kolektivnega upravljanja avtorskih pravic. Alternativno obliko so na primer predstavili pri skupnosti Creative Commons Slovenija. Njihov predlog predvideva ukinitve obveznega kolektivnega upravljanja, s čimer bi avtorjem omogočili, da se sami odločijo, ali in v kakšnih primerih ter pod kakšnimi pogoji želijo, da z njihovimi pravicami upravlja kolektivne organizacije. Obvezno kolektivno upravljanje pa naj bi obstajalo le še za primere, ko drugačen način upravljanja resnično ni smotrno oz. kadar bi se zanj odločil avtor sam. A dokler imamo ureditev, kakšna je, se zdi še najbolj smiselno prav delovanje zavoda AIPA, ki na UIL naslavlja pobude svojih članov, saj je, kot smo lahko videli, cilj teh taka zakonodajna ureditev, ki bi vsem, ki so vključeni v ustvarjalni proces, zagotavljala enake pravice in bi sledila spremembam, ki jih prinaša čas. ■

delil tudi Društvu ZAMP, Združenju avtorjev in nosilcev malih in drugih avtorskih pravic Slovenije, in sicer za kolektivno uveljavljanje avtorskih pravic na delih s področja književnosti, znanosti, publicistike in njihovih prevodih. Leta 1998 je sledilo dovoljenje Združenju SAZAS, Združenju skladateljev, avtorjev in založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije, ki je bilo primarno pooblaščen za kolektivno uveljavljanje avtorskih pravic na avtorskih delih s področja glasbe, leta 2001 pa mu je bilo podeljeno tudi začasno dovoljenje za kolektivno uveljavljanje avtorskih pravic v primeru kableske retransmisije avdiovizualnih del. Leta 2000 se dovoljenje podeli Zavodu IPF, Zavodu za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije (za kolektivno uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov na fonogramih), leta 2007 GIZ SAZOR, Slovenski avtorski in založniški organizaciji za pravice reproduciranja (za kolektivno upravljanje pravic avtorjev in založnikov del s področja književnosti, znanosti, publicistike in njihovih prevodov v primeru reproduciranja in distribuiranja avtorskih del v korist invalidnih oseb ter reproduciranja avtorskih del

Tehnologije izkoriščanja: »nevednost«, barantanje, mešetarjenje

RENATA ŠRIBAR

Neverodostojno bogatenje v visokošolskem sektorju je zbežalo na plano podoben problem v javni upravi. Ni besed, ki bi povsem ujele občute ob množici nezaposlenih ali neredno zaposlenih pred vrati sodobnih trdnjav v obeh sektorjih. Tako, ekscesno bogatenje potemtakem ni samo zloraba sistema in uzurpacija skupnih razpoložljivih sredstev, ampak vključuje neposredno škodo: prelaganje del na podrejene po položaju za slabše plačilo, odvzemanje možnosti za redno delo in napredovanje prekarno in honorarno delujočih in nezaposlenih. In oviranje napredovanja kolegicam in kolegom, ker samo baza vsaj formalno usposobljenih, a potlačenih omogoča njihovo izkoriščanje. Vladajoča pridobitniška mentaliteta pozna samo tisto načelo enakih možnosti, ki služi »bolj enakim od enakih«. Velja si ogledati, kako oblikuje vsakdanje prakse.

Stvar je v tehnologijah uveljavljanja enakih možnosti za tiste, katerih možnosti so bolj enake od možnosti ostalih. Običajno ti drugi nočejo ostati brez možnosti, zato privolijo v tiste, ki so manj enake, izkoriščevalske. Gotovo je najbolj nadležna tehnologija uveljavljanja možnosti bolj enakih skozi izkoriščanje drugih »nevednost«. Če ne bi bila tragična ali dramatična, bi bila anekdotična. Tudi v naslednjem primeru. Tako je bilo: zainteresirane za izboljšanje položaja znanstvenic v Sloveniji smo odkrile, da je na zavodu za zaposlovanje poldruga stotina ljudi z doktorati. Kmalu zatem tudi še, da obstaja posebni evropski razpis na temo žensk in ekonomske samostojnosti. Stopile smo v kontakt s pristojnim ministrstvom z željo po sodelovanju pri razpisni vlogi in nato morebitni vključitvi v projektno delo. Ni se izšlo in ker se nam je zdelo nepojmljivo, da toliko brezposelnih doktoriranih ni niti najmanjši dejavnik v tem okviru, smo se obrnile na samo ministrico. Njen odgovor je bil kot rezilo noža: ministrstvo se bo prijavilo samo »glede na prednostno tematiko razpisa in vsebinske prioritete na področju dela«. Šah-mat za nezaposlene doktorice znanosti in skupaj z njimi doktorje znanosti; ministrstvo se bo na megarazpis prijavilo samo in tako, kot bo tudi samo hotelo; ker pristojni ministrski sektor kontinuirano toži zaradi kadrovske podhranjenosti, bo zanimivo preveriti, kako in s kom bo v primeru pridobitve projekta ta potekal.

Ta hip pa je najbolj zanimiv megakonstrukt nevednosti v produkciji ministrice. Ona ne ve, da bi segment najvišje izobraženih brez dela lahko v projektni vlogi kljub »prioritetam« postal njen legitimni, pozitivni del. Prav tako ne ve, da nezaposlene doktorice in doktorji znanosti in z njimi solidarne nočemo vedeti, da nismo niti mikrolelec izpostavljenе teme in »prioritet«; me kot interesentke za sodelovanje naj ne bi vedele, za koga, čemu in s kom v igri se bo ministrstvo angažiralo v tem razpisnem okviru. Niti ni v naši domeni, da bi se nam razkrila tema in »prioritete«. Ker se za evropske predloge projektov običajno zahteva kratica, predlagamo oziraje na pravkar zapisano kar slikoviti »NE VEM – Ne Empatiji, Vključitvi, Emancipaciji, Možnostim«. Evropski projekti so, je napisala novinarka v enem izmed dnevnih časopisov, vir dodatnih zaslužkov v lastni ustanovi ne le v znanosti, temveč tudi v državni upravi. Morda so celo najmočnejša osnova za utrjevanje vezi z akademskimi in podjetniškimi »svojimi«; ti poberejo del projektne denarja, izvedba je vprašljiva, saj se nemalokrat po znanem in tule že opisanem ključu delegira naprej. V najslabšem primeru je kakovost opravljenega dela povsem prepreverjena.

Dandanes je tudi za znanstveni članek skorajda že uveljavljena zahteva po konstruktivnosti in celo transformativnosti, potencialu za družbeno spremembo. Kritična analiza je videti uporabna le še za miselno vzletišče. Kaj se potemtakem poleg uvida v shemah izkoriščanja tu še ponuja? Gotovo žvižgaštvo, ki pa je zgodovinska vzporednica norcev v tragedijah in dramah, ki se v svoji prismuknjeni iskrenosti lahko izognejo obsodbi vladarja, a so sistemsko obsojeni na izoliranost in usmiljenje, zaradi katerega lahko živijo od drobtinic z mize bogatih.

Konstruiranje nevednosti je učeni izraz za sprenevedanje (ne vem, da vem, tj. vem, a se delam, da ne vem; ne vem – ker vi ne smete vedeti, da vem; ne vem, ker nočem vedeti itn.). Takšno sprenevedanje je menda nepogrešljivi del poslovnega komuniciranja. Poslovna žilica v slogu je postala privilegirani talent v državni upravi, znanosti, v javni sferi nasploh. Četudi vsaj formalno poslovno dogovarjanje meri na dobro vseh vključenih, in tudi v opisanem primeru je bilo tako: opozorjene smo bile še na drug razpis, na katerega bi se lahko prijavile same, proč od »njihovega« ministrstva. Neformalno se namesto pogovora kot napredovanja k zadovoljujočemu dogovoru vpletenih dogaja pogovor, ki je že sam po sebi posel: sestoji iz zavajajočega sprenevedanja, utrjevanja lastnega položaja, preverjanja kompetenc in osebnostnih lastnosti sogovornika, sogovornice – pa tudi iz prikritega prilaščanja znanja in idej s strani statusno privilegirane osebe, ki ugotavlja, kaj vse in kako lahko še iztrži v svoje dobro. Najboljša praktična šola za opisani prevladujoči poslovni odnos je tržnica, ljudski izraz zanj barantanje. Res gre za preproste operacije ne glede na raven – nekaj v zameno za nekaj drugega.

Če je državno upravo in znanost zgrabilo poslovanje, je politika v občeh poslovanje še nadgradila in ga nato plasirala nazaj v sfero. Ustrezna ljudska beseda je mešetarjenje. Osnovna operacija je tu bolj komplicirana. Nekaj, kar ni v lasti ali domeni mešetarja, se menja za njegovo konkretno dobrobit za določeno ceno, ki jo plača tretja stran (tj. skupnosti ali osebe na poziciji brezpravnega ljudstva, tj. tisti z manj enakimi možnostmi). Simbol mešetarstva ali po šamansko »žival moči« je piraja; tako so že mnogo tranzicijskih let nazaj ugotovili na finančnem ministrstvu in si v njegovih vrhovih kazali naslovnico *Gospodarskega vestnika* s to podobo.

Mešetarjenje oblasti ni pod častjo; razume se kot »služba je služba«. Sklepaje po besednem korenu in priponi (*job-b-ing*) enega od angleških izrazov zanj je taka služba dokaj lagodno službovanje (*jobbing*), dobesečno s prevodom pa kar »špekuliranje«. Drugi angleški izraz za poslovanje kot mešetarjenje je *dickering*. Tudi tu koren angleške besede (*dick*) prinese občeh »informirano« asociacijo; ker pa se ob njej ni mogoče izogniti ortovulgarnemu slengu slovensčine, prevajanje odpade. Tej tretji sliki bi ustrezal bondovski naslov *Živi in pusti umreti*: znanost, državna uprava, politika nasploh, gospodarstvo, vse javno je svet, v katerem vladajo špekulirajoče in napihujoče se piraje.

Razlika med barantanjem in mešetarjenjem zadeva hierarhijo. Barantanje, ki vključuje tudi najraznovrstnejše podkupovanje, predpostavlja hierarhijo, saj se veže na določene projektne strukture, ki niso utemeljene na enakosti udeleženi oziroma na enakovrednosti različnih prispevkov mnogoterih posebljenih vlog v projektu. Tudi nelegitimne in nelegalne sestavine barantanja potekajo s položaja moči in so v okolju razvidne. Mešetarjenje pa zadeva odnos med samimi močnimi, tistimi, ki so relativno enaki glede možnosti in imajo s čim in kom mešetariti na enakovredni ravni. Je praviloma nelegitimno ali nelegalno in skrito pred očmi nepoklicanih. Manj enaki z vidika možnosti so lahko zgolj predmet mešetarjenja, nis(m)o vpoklicani vanj kot osebe.

Dandanes je tudi za znanstveni članek skorajda že uveljavljena zahteva po konstruktivnosti in celo transformativnosti, potencialu za družbeno spremembo. Kritična analiza je videti uporabna le še za miselno vzletišče. Kaj se potemtakem po-

leg uvida v shemah izkoriščanja (v sopostavitvi z neupravičenim bogatenjem v obliki denarja in funkcij) tu še ponuja? Gotovo žvižgaštvo, ki pa je zgodovinska vzporednica norcev v tragedijah in dramah, ki se v svoji prismuknjeni iskrenosti lahko izognejo obsodbi vladarja, a so sistemsko obsojeni na izoliranost in usmiljenje, zaradi katerega lahko živijo od drobtinic z mize bogatih. Ali vloga slepcev v grških tragedijah, ki govorijo, kaj vidijo skozi notranji pogled, a so obenem slepi za možnosti »sveta, kakršen je«, in so zato še bližje beračem. Morda večji in manjši kompromisi, med katerimi sta matrica praktičnega podrejanja opisanim tehnologijam izkoriščanja in teoretsko-analitični odpor še najpogostejša. Končno tudi pobeg iz starih in novih matric in uporniško veselje do življenja in dela z veliko trme ne glede na vse. Kajti tudi to se izide in vse bolj družabno postaja. ■

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

DRAMA

VPIS ABONMAJA


**25. 5.
5. 6.
2015**

**SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
DRAMA LJUBLJANA
ERJAVČEVA 1, 1000 LJUBLJANA**

T.: 01 426 43 05

www.drama.si

 [sngdramaljubljana](https://www.facebook.com/sngdramaljubljana)

 [SNG_DRAMA_LJ](https://twitter.com/SNG_DRAMA_LJ)



TAKŠEN PAČ JE

Potem ko se je že zdelo, da filmov Petra Bogdanovicha, enega tistih nadebudnih, s celuloidom okuženih mulcev, ki so v sedemdesetih pomagali prenoviti Hollywood, ne bomo nikoli več gledali na velikem platnu, je ta legendarni, danes 75-letni režiser, ki je v svoji karieri po bleščečem začetku doživel toliko padcev, da ga je treba prav občudovati zavoljo njegove trmaste vztrajnosti v tem tveganem poslu, lani na festivalu v Benetkah presenetil občinstvo.

ŠPELA BARLIČ

Film, šlo je za premierno predstavitev romantične komedije *Takšna pač je* (*She's Funny That Way*), ki se je beneškemu občinstvu takoj zalezal pod kožo, je pri kritikih naletel na bolj kot ne zadržane odzive. Mnogi so bili mnenja, da se ga drži preveč prašnih muck filmske zgodovine, a če vprašate mene, mu delajo veliko krivico, saj prav v tem namernem anahronizmu tiči skrivnost njegovega neubranljivega šarma.

Bogdanovich je pač rojeni reciklator v najbolj žlahtnem pomenu besede. Njegov talent je najbolj očiten prav tam, kjer se lahko na široko razmahne njegova nostalgija za minulimi časi. Že vse od rosnih let svoje režiserske kariere snema filme, ki so videti malo retro, kar ni nič čudnega, saj v svetu filma velja za strastnega cinefila in enega največjih poznavalcev klasičnega Hollywooda. V filmsko industrijo je najprej vstopil kot igralec, potem pa se je uveljavil kot filmski publicist, kritik in kurator. Oblikoval je program enega izmed newyorških kinov in retrospektive za newyorški muzej sodobne umetnosti (MoMA), ob tem pa ves čas pisal, najraje kritične študije velikih mojstrov iz panteona hollywoodske klasične ere: Howarda Hawksa, Alfreda Hitchcocka, Johna Forda ... Kot filmski novinar revije *Esquire* je dobil priložnost spoznati svoje idole od blizu. Njegova specialiteta so bili dolgi, poglobljeni intervjuji z režiserji in igralci. Njemu tako ljubega Johna Forda je spoznal in opazoval na setu vesterna *Jesen Čejenov* (*Cheyenne Autumn*, 1964) – izkušnja, za katero je pozneje dejal, da se je ob njej naučil več filmske obrti, kot bi se je v kateri koli filmski šoli.

Ironično pa je, da mu prve priložnosti za skok v filmski bazen na koncu ni ponudil kakšen od teh starih hollywoodskih mačkov, ampak, presenetljivo, neodvisni producent in režiser, legendarni mojster eksploatacije Roger Corman, ki je produciral njegov nizkoporačunski prvenec *Tarče* (*Targets*, 1967), triler, v katerem se križata poti zblaznelega vojnega veterana in ostarelega igralca grozljivk. Film je *flopnil* pri občinstvu, kritika pa ga je vzela za svojega in v mladem režiserju prepoznala velik potencial.

Bogdanovich ni razočaral. Z naslednjimi tremi filmi je zadel v črno tako pri občinstvu kot pri stroki in se bliskovito prebil na čelo nove generacije hollywoodskih filmarjev, ki so po zlomu studijskega sistema regenerirali ameriško kinematografijo in v *mainstream* pretihotapili avtorski film. A tudi med njimi je pravzaprav veljal za posebneža. Medtem ko so njegovi sodobniki, navdihnjeni s slogovnimi in tehničnimi inovacijami, ki jih je sprožil francoski novi val, eksperimentalni z novimi izraznimi formami, se je on še vedno napajal pri velikanih klasičnega Hollywooda.

V *Zadnji kinopredstavi* (*The Last Picture Show*, 1971), postavljeni v zgodnja petdeseta, je v maniri Forda in Hawksa spremljal grenko-sladko odraščanje dveh mladeničev iz majhnega provincialnega mesta, kjer zaprejo še zadnje kino – pomenljiva metafora za razblinjanje nedolžnega, nepokvarjenega, nepotvorjenega življenja, ki izginja, in prvovrsten primer nostalgичnega klasicizma, ki mu je Bogdanovich ostal zvest tudi pozneje. Sledila je nadvse uspešna obuditev žanra *screwball* komedije *Kaj te očka pušča samo?* (*What's up Doc*, 1972), polne romantike, iskrivih dialoških rafalov in burlesknih gagov ter osrediščene okrog zmešnjave, ki jo povzročijo štirje kovčki enakega videza, a različnih vsebin, ki se ob istem času znajdejo pod streho istega hotela. Temu velikemu hitu je sledil še *Papirnat mesec* (*Paper Moon*, 1973), očarljivi film ceste, postavljen v obdobje globoke gospodarske krize in med komične prigode nenavadne dvojice, malega nepridiprava in njegove devetletne pomočnice, ki morda je ali pa tudi ni njegova hči.



**NE PUSTITE SE ZMESTI
NAPOVEDNIKU, KI VAS POSKUŠA
PREPRIČATI, DA JE FILM TAKŠNA
PAČ JE VSE TISTO, KAR V RESNICI NI
– LE ŠE ENA V VRSTI INFANTILNIH,
BEBAVIH, ZGODNJE PUBERTETNIŠKI
PUBLIKI NAMENJENIH KOMEDIJ,
SPLETENIH OKROG MASTNIH
ŠTOSOV NA TEMO DISLOCIRANIH
TELESNIH SOKOV IN SRAMNIH
DLAK MED ZOBMI. ZADNJA
BOGDANOVICHEVA STVARITEV
JE NAMREČ POPOLN ANTIPOD
NATANKO TEMU TIPU KOMEDIJE.**

Čudežni deček sedemdesetih je bil na pohodu in videti je bilo, da ga nič več ne more ustaviti. Potem pa se je vendarle nekaj sesirilo, balonček je počil; z vsakim naslednjim filmom je šlo malo na slabše in Bogdanovichev ugled se je postopoma razpustil v neugledno lužico. Tam nekje sredi osemdesetih je bil že skorajda odpisan. Nekoliko se je pobral z *Masko* (*Mask*), zelo spodobno dramo o najstniku z redko boleznijo, ki povzroča napredujočo deformacijo obraznih kosti, a to vendarle ni bil avtorski film na nivoju mojstrov, katere je želel doseči, in mojstrovini, ki jih je ustvaril na začetku kariere. Nič bolje mu ni šlo na osebno področju – preživel je dvakratni bankrot, brutalen umor Dorothy Stratten, ženske njegovega življenja, ter pozneje še pogrom tabloidov, ki mu niso mogli odpustiti poroke z njeno mlajšo sestro Louise Stratten (ta je tudi soscenaristka filma *Takšna pač je*). A ni obupal, snemal je še naprej, ne veliko in večinoma za televizijo, in se občasno pojavil v kakšni televizijski vlogi (najbolj vidno kot Dr. Elliot Kupferberg, terapevt Dr. Melfijeve, Tonyjeve terapevtke v *Sopranovih*). Ko so mu finančne težave popolnoma spodnesle tla pod nogami, pa

ga je pod streho vzel kdo drug kot še en filmski samouk in reciklator – Quentin Tarantino.

Po trinajstih letih premora se Bogdanovich zdaj vrača s filmom *Takšna pač je*, ki se trenutno vrta v slovenski Art kino mreži. Z njim ponovno oživlja žanr *screwball* komedije, ki je v Hollywoodu zacvetel v tridesetih in štiridesetih letih minulega stoletja, ko so Američani (potem ko so bila najhujša leta gospodarske krize mimo) z odprtimi rokami zagrabili to zabavno, eskapistično filmsko formo. Zaščitni znak *screwballa* oz. prismojene komedije so hitri, duhoviti dialogi v kombinaciji s situacijskimi zapleti in burlesknimi gagi, iskrive, dinamične ženske protagoniste, ki z nabrušenimi jeziki obvladujejo omledne, slabostim podvržene moške, in brzinsko nizanje vedno bolj zafecljanih zapletov, stopnjujoča se kaskada srečnih in nesrečnih naključij, neverjetnih pripetljajev in komičnih prigod vse dokler se na koncu ne razrešijo vsi antagonizmi in pomirijo vsa nasprotja.

Osrednja tema žanra je odnos med spoloma, pri čemer žanr praviloma zavzame nekoliko feministično pozicijo, kjer je ženska tista, ki obvladuje situacijo in postavi na glavo življenje moškega junaka. Ženska, ki sproži kotalečo se kepo neverjetnih naključij in komičnih situacij, je tokrat simpatična prostitutka Izzy, moški, ki mu spodnese tla pod nogami, pa je njena stranka, gledališki režiser Albert, ki ji ponudi bajno vsoto denarja, če mu obljudi, da se bo nehala ukvarjati s prostitucijo in se posvetila tistemu, kar jo v življenju zares veseli. Izkaže se, da bi bila Izzy rada igralka, in ko se nekega dne prikaže na avdiciji za gledališko predstavo v Albertovi režiji, se sproži veriga usodnih dogodkov in srečanj, ki v svoj vrtnec posrkajo cel kup bizarnih likov in strmoglavijo Albertovo urejeno življenje.

Ne pustite se zmesti napovedniku, ki vas poskuša prepričati, da je film *Takšna pač je* vse tisto, kar v resnici ni – le še ena v vrsti infantilnih, bebavih, zgodnjepubertetniški publiki namenjenih komedij, spletenih okrog mastnih štosov na temo dislociranih telesnih sokov in sramnih dlak med zobmi. Zadnja Bogdanovicheva stvaritev je namreč popoln antipod natanko temu tipu komedije: po eni strani je docela prismojeno interpretirana, po drugi pa imenitno inteligentna in sofisticirana. Komedija s patino. Pristrčno nesodobna, obenem pa natanko takšna, kot jih danes krvavo potrebujemo, a vse preredko vidimo. ■

**Takšna pač je
(She's Funny That Way)**

REŽIJA PETER BOGDANOVICH

ZDA, 2014, 93 MIN. ART KINO MREŽA SLOVENIJE

DNEVNIK NEKE NAJSTNICE

Še do pred kratkim je bil norveški strip navkljub dolgi tradiciji pri nas popolnoma nepoznan, saj s peščico nekonvencionalnih krajših del v *Stripburgerju*, ki seveda niso presegla okvirov *undergrounda*, ni bil zanimiv širšemu stripobralstvu. Potem pa se je pojavila *Umetnost padanja*.

IZTOK SITAR

Norveška sicer nikoli ni bila bogve kako razvita ali celo razvpita stripovska država, sploh če jo primerjamo z evropskimi (vele)silami Francijo, Italijo ali, denimo, bivšo Jugoslavijo, pa tudi v primerjavi s skandinavsko sosedo Švedsko, s katero je skozi stoletja s precejšnjim nacionalnim zanosom tekmovala za prevlado na skrajnem severu, je vedno potegnila precej krajši stripovski konec. Še celo Finci, ki so jih malce zviška gledali tako Norvežani kot Švedsi, so po zaslugi legendarnih *Muminov* Tove Jansson (pri nas so lani ob stoti obletnici avtoričinega rojstva pri založbi Sanje izšle štiri knjige njihovih dogodivščin) po drugi svetovni vojni postavili v senco tako prve kot druge.

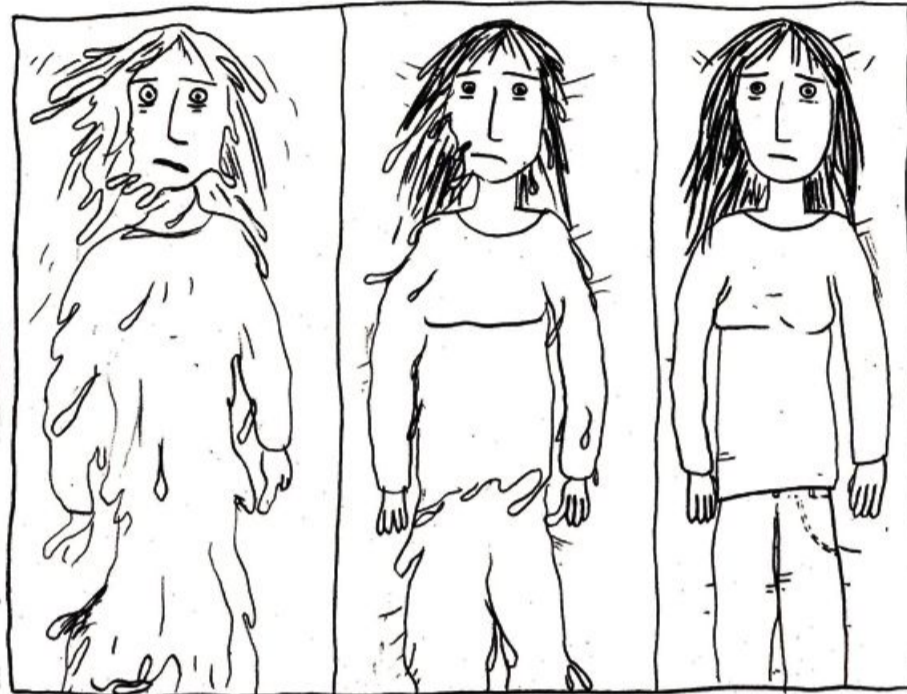
Sicer pa so se stripi v norveškem časopisju pojavili precej zgodaj, že leta 1911 sta ameriška Dirksova paglavca *Knold og Tot* (Bim in Bum, ki smo ju pri nas lahko prvič brali šele leta 1973 s prihodom *Politikinega Zabavnika* v slovenske stripovske loge) s svojimi bolj ali manj trapastimi vragolijami zabavala bralce dotičnih časopisov, seveda predvsem mularijo, kar je zapečatilo usodo stripa na Norveškem kot lahkotnega in pogrošnega čtiva, namenjenega izključno zabavi odrasčajočih smrkavcev. Tudi prvi norveški strip iz leta 1912, *Kari, Per og Soren pa bytur* risarja Gunnarja Tandberga in scenaristke Nanne With, znane borke za emancipacijo in ženske pravice ter sploh prve urednice kakega časopisa v državi, je ravno tako kot Dirksova mulca nastal po vzoru nemške slikanice *Max und Moritz* (1865) Wilhelma Buscha, ki je imela v Evropi veliko večji vpliv kot denimo uradno prvi strip *Yellow Kid* (1895) Richarda Outcaulta.

Med najpopularnejšimi stripi so bili seveda Disneyjevi antropomorfnih živalski junaki, ki so od leta 1932 izhajali v kakih osemdesetih različnih publikacijah, od domačih junakov pa sta se bralcem najbolj priljubila navihana brata Steinar in Kare (kot norveški odgovor

AVTORICA SE JE Z MOREČO NAJSTNIŠKO PROBLEMATIKO SPOPRIJELA SPROŠČENO IN ISKRENO. STRIP SE BERE IZJEMNO TEKOČE, K ČEMUR POLEG DRAMATURGIJE NEMALO PRIPOMOREJO TUDI RAHLO SLENGOVSKI, SICER PA POVSEM VSAKDANJI DIALOGI.

na Bima in Buma) v seriji *Vangsgutane* (1940) Leifa Halseja in Jensa Nilssna. V petdesetih in šestdesetih letih se je pojavilo veliko predvsem angleških in ameriških avanturističnih stripov različnih žanrov, od Fleetwayevih vojnih zgodb (ki smo jih pri nas lahko brali v rumenih zvezkih Zvitorepčevih romanov) do klasičnih pustolovskih stripov, kjer pa je bil brez prave konkurence prvi ameriški kostumirani junak, *Fantom Leeja Falka*, saj je izhajal v več kot dvajsetih različnih revijah, da dnevnega časopisja ne omenjam.

Norveška (in nasploh skandinavska) posebnost so tudi t. i. božični albumi, s katerimi



že od leta 1880 starši obdarujejo svoje otroke. V začetku so bile to bogato ilustrirane knjižice priznanih umetnikov z bolj ali manj nabožno vsebino, ki so jih v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja v celoti zamenjali – stripi (čeprav so se prvi božični albumi z avanturami Knolda in Tota skupaj z drugimi otroškimi knjigami pojavili že leta 1914). Tako je še danes najbolj pogosto božično darilo za otroke strip *Vangsgutane*, ki ga posebej za to priljubljenost natisnejo v velikih nakladah.

Šele v času hipijevskega liberalizma in študentskih demonstracij pa so se na Norveškem začeli pojavljati tudi stripi za odrasle z družbeno angažirano tematiko, tu je treba vsekakor omeniti sijajno politično satiro *Prokon* (1971) Petra Haarsa, v kateri nam avtor v popartovskem slogu prikaže vso bedo sodobne potrošniške družbe in kapitalizma nasploh. Podobno angažiran je bil tudi Hariton Pushwagner (s pravim imenom Terje Brofos), ki je 154 strani antikapitalističnega grafičnega romana *Soft City* narisal že v prvi polovici sedemdesetih, objavil pa šele v času krize kapitalizma leta 2008, zato ni čudno, da je v hipu postal uspešnica in velja za najbolje prodajani norveški strip za odrasle. V devetdesetih letih se je okoli revije *Fidus* zbrala nova generacija striparjev, ki jih ne zanimata več politika in družbena kritika, ampak predvsem osebne teme in eksperimentiranje tako s stripovsko formo kot vsebino. Tu sta verjetno najbolj poznana Jason (John Arne Saeteroy) s svojimi večno žalostnimi liki in melanholičnimi stripi

ter Lars Fiske, čigar hermetično geometrijski album *Matjemanija* smo lahko pred kratkim brali tudi v slovenščini.

Striparka, animatorica in ilustratorica Inga Saetre, rojena leta 1978 v Brottumu, sodi med mlajše norveške ustvarjalce, ki so se začeli na sceno prebijati v novem tisočletju, z izrazito avtorskim pristopom pa uveljavljati ravno v zadnjih letih. Saetrova se v svojem napol biografskem prvencu *Umetnost padanja* naslanja tako na bogato tradicijo otroškega stripa Nanne With in Jensa Nilssna v obliki zgodbe o prijateljstvu kot tudi na angažirano tematiko Petra Haarsa in Haritona Pushwagnerja z mračno atmosfero in (na videz) brezizhodnostjo položaja. Zgodbo nam v podobi dnevnih zapisov osmih mesecev, od avgusta do marca, pripoveduje najstnica Rakel, učenka četrtega letnika gimnazije, ki se je pravkar odselila od doma in si poiskala sobo v skupnem stanovanju s še dvema cimrama. Sicer se s staršema čisto dobro

razume, kot se lahko razume najstnik, ki mu tastari »itak kr neki težijo«, ampak na Norveškem otroci pač ne ostajajo doma do tridesetega leta in čez, in kot pravi njena cimra ob jutranji kavi, »super je živeti na svojem!«. Večino prostega časa, vključno z igranjem v bendu in špricanjem šole, preživi z najboljšo prijateljico Ingrid, s katero se lahko pogovarja o vseh pomembnih življenjskih stvareh, od pomanjkanja denarja do premajhnih prsi. Ko se Ingrid zaljubi v učitelja aikida, se, jasno obe, vpišeta na tečaj, kjer se najprej naučita zapletene tehnike umetnosti padanja, s katero se lahko čim manj boleče takoj postaviš nazaj na noge. Kaj kmalu pa Rakel spozna, da se v življenju ni vedno tako enostavno pobrati; ko namreč ugotovi, da je zanosila, in to čisto po trapariji, saj se po vsem popitem pivu na poletnem žuru sploh ne spomni, da sta šla s Pettrom, ki ji ni bil niti ne vem kako všeč, do konca, najprej sploh ne ve, kaj bi naredila. V začetku je čisto sesuta in na tleh. »Zakaj se je to zgodilo ravno meni, zakaj ne komu, ki ima rad otroke in nima kaj početi?« se sprašuje v dnevniku in si očita, kakšna trapa je bila (to se namreč, kot si je vedno mislila, lahko zgodi samo neumnim puncam), kar pa ji seveda ni v kakšno veliko pomoč pri iskanju rešitve in dvigu samozaupanja, dokler se ne spomni lekcije s tečaja aikida in umetnosti padanja.

Inga Saetre se je z morečo najstniško problematiko spoprijela s povsem sproščenim in iskrenim pristopom. Strip se bere izjemno tekoče, k čemur poleg same dramaturgije nemalo pripomorejo tudi rahlo slengovski, sicer pa povsem vsakdanji dialogi, ki ravno zato delujejo povsem neprisliljeno in toliko bolj avtentično, za kar sta seveda zaslužni tudi prevajalki Katja Šaponjič in Ana Geršak. Otroška skicozna risba, s katero nam avtorica na povsem nepretenciozen način doživeto predstavi usodo glavne junakinje, je navkljub prenekaterim risarskim anomalijam v figuraliki (ki pa, v celoti gledano, sploh niso moteče), kakor nalašč za dotične dnevniške zapise. Posebno pa so fascinantne celostranske barvne ilustracije pastelnih barv, dokaj enakomerno razporejene skozi celo knjigo, ki nam nazorno prikažejo Rakelina čustva pri nekaterih ključnih dogodkih. Škoda je samo, ker ni cel strip v barvah, ki izvrstno dopolnjujejo in nadgrajujejo črno-belo linijsko risbo, s čimer bi postala še tako dobra zgodba še boljše in zanimivejša za bralce. Vsekakor ni naključje, da je album ob izidu leta 2011 prejel prestižno norveško nagrado za otroško in mladinsko literaturo, in srčno upam, da bo ta prikupni in simpatični strip o prevzemanju odgovornosti za lastno življenje tudi pri nas deležen nemajhne pozornosti vsaj pri najstnikih, ki od Ingoličeve *Gimnazije* naprej (ki pa so jo večinoma brali odrasli) že tako niso imeli na voljo kaj dosti literature na to temo. In seveda, da bi bil v pomoč najstnicam pa tudi vsem drugim, ki še ne obvladajo umetnosti padanja, da bi se naučili pasti tako, da se lahko v hipu spet postavijo na noge. ■

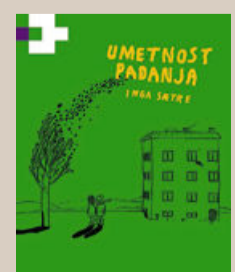
INGA SÆTRE

Umetnost padanja

PREVEDLI KATJA ŠAPONJIČ IN ANA GERŠAK

VIGEVAGEKNJIGE, PREVALJE 2015

234 STR., 22 €



STO OBRAZOV CENZURE

V zadnjih dnevih v kulturni sferi odmeva preklic uprizoritve oziroma odrske priredbe romana *Osnovni delci* francoskega pisatelja Michela Houellebecqa. Premiera naj bi se v režiji Ivica Buljana zgodila na letošnjih 66. dubrovniških poletnih igrah. Po medijih in v stroki je kakopak završalo.

ZALA DOBOVŠEK

Ne le zaradi pojava cenzure kot take, pač pa zaradi njenega razloga. Prepoved uprizoritve je zapovedalo Ministrstvo za notranje zadeve Republike Hrvaške, vzrok bojazni pa je bil v dejstvu, da gre za avtorja, ki naj bi ta hip v mednarodnem merilu islamistični ideologiji predstavljal ne le trn v peti, ampak najvišjo stopnjo nevarnosti. Cenzura se je zgodila »počez« in kot radikalen poseg v umetniško svobodo (tako pisateljeve kot gledaliških ustvarjalcev), saj se Houellebecq v *Osnovnih delcih* ne dotika motivov islama, je pa res, da muslimane kot predmet obravnave uporabi v nekem drugem delu, v knjigi *Podreditev* (Soumission), v kateri dogajanje locira v leto 2022, ko oblast v Franciji prevzame izmišljena muslimanska stranka. Knjiga je izšla letos, tako rekoč sočasno s terorističnim napadom na francoski satirični časopis *Charlie Hebdo*. Se pravi, da so tri realnosti predhodno potekale vzporedno, a ločeno druga od druge (in naposled sočasno trčile): Houellebecq je pisal knjigo o muslimanih, v *Charlie Hebdo* so objavljali sporne prispevke in v islamskih teroristih se je kopicil gnev.

Da se je teroristični poboj zgodil prav ob izidu Houellebecqove knjige in njegove karikature na naslovnici omenjenega časopisa, je nekaj, kar bo avtorja v očeh javnosti brez dvoma trdovratno spremljalo do nadaljnjega. Sočasnost dogodkov so mediji kakopak pograbilo z vso strastjo, jih tudi umetno zdramatizirali in s tem širši javnosti (predvsem pa tistim, ki si z literaturo niso blizu) zakoličili občutek in stališče, da je Houellebecq zaprisežen islamofob. Mednje spadajo tudi pristojni na hrvaškem ministrstvu za notranje zadeve, ki so najprej žrtve lastne nevednosti, potem vsesplošne paranoje in navsezadnje zgolj zrcalijo stališča visokega deleža populacije, ki si je svoja načela zgradila na podlagi medijskih objav in ne lastnega uvida v Houellebecqov opus. Seveda je na daleč in neposredno nevpnetemu lahko biti pameten, toda če državne instance prepovejo uprizorjanje Houellebecqa, morda bolj kot za varnost državljanov skrbijo za poglobljanje stereotipov, vsesplošno paranojo in utrjevanje lažne podobe resničnosti.

Osnovni delci so izjemno, s psihoanalitično konciznostjo, humorjem in patologijo vsakdana izpisano delo, leta 2006 so dobili tudi uspešno filmsko upodobitev. Skratka, so vrhunska stvaritev – ki pa jo je, žal, očitno nemogoče ločiti od avtorja, ki je trenutno v javnem diskurzu zapisan z rdečimi črkami. O nešteti modernno-sodobnih teorijah avtorstva oziroma avtorjev in njihovih »smrtih« morda kdaj drugič, toda eno od bistvenih dilem, ki se dotika tako avtorjev in njihovih bralcev/gledalcev, je vendarle nemogoče spregledati: razmerje med zasebno in profesionalno etiko. Houellebecq je kot zasebna figura imel nekaj neumestnih javnih komentarjev o islamu, toda v *Podrejenosti* do njega ni nestrpen, pač pa skozi okvir fikcije razvije možno projekcijo prihodnosti, kjer bo nad Francijo vladala muslimanska oblast. Houellebecq zavestno prevzema lik provokatorja in ne sovražnika.

Ko podremo zid med privatnim in poklicnim profilom ustvarjalca, se pred nami lahko razpre gromozanski pre-

pad. Kaj hitro se znajdemo na spolzkem terenu, tako kot, denimo, pri eklatantnem primeru, kot je Peter Handke, ki je javno zagovarjal Slobodana Miloševića in prosrbska stališča med vojno v nekdanji Jugoslaviji. Nas to moti in odvrta? Ali to vpliva na našo interpretacijo in doživljanje njegovih literarnih del (ki so izšla pred izjavo in po njej)? Tudi če je naš odgovor »ne vem«, je to že lahko problem. Naenkrat se znajdemo na trhljih tleh lastne načelnosti, pa naj bo naš svetovni nazor še tako svobodomiseln. Kar seveda še daleč ne pomeni, da zagovarjamo pojav površnih cenzurnih postopkov, ne smemo pa jih spet brez temeljitega razmisleka obravnavati kot popolni nesmisel.

NA ENI STRANI SMO LAHKO ZADOVOLJNI, SAJ POJAV CENZURE POMENI, DA DOLOČENI DRŽAVI ŠE NI VSEENO. DOKLER POLITIČNI VRHOVI ŠE ZAZNAVAJO IN JIH CELO ZMOTI DOLOČENA UMETNIŠKA STVARITEV, VERJETNO POMENI, DA STATUS KULTURE/ UMETNOSTI ŠE RAZUMEJO KOT NARODU POMEMBNO DEJAVNOST. KO SE ENKRAT NA TEJ RAVNI VZPOSTAVI POPOLNA INERCIJA, IGNORANCA IN BREZBRIŽNOST, MENTALNA SUBSTANCA DRŽAVE VERJETNO DOSEŽE DNO.

Cenzura, kakršna se je pripetila dubrovniškemu festivalu, je le ena izmed mnogih različic, predvsem pa je najbolj vidna in oprijemljiva oblika kratenja umetniške svobode. Za tiste najbolj neobremenjene opazovalce tak način prepovedi pogosto velja kot reklama, četudi slaba. Za ustvarjalce nekaj med žalitvijo in absurdom. Za javno občestvo predmet za zabavno ali ogorčeno razpravo. Za medije idealna začimba za zvišanje branosti. Za analitike kompleksen znanstveni zaplet. Skupni imenovalac vsem pa je – trenutno kolektivno stanje duha. Današnja družba je družba razdraženih posameznikov, ki se vsak na svojem položaju zlahka znajdejo v vlogi ogrožene, napadene žrtve, v skladu s tem pa reagirajo radikalno in brezkompromisno. Žal to tudi pomeni, da se gnev prevečkrat preusmerja na posledice in ne na vzroke: se pravi na rep, na samo konico določene problematike in ne na njen izvor.

Po eni strani smo lahko zadovoljni, saj pojav cenzure pomeni, da določeni državi še ni vseeno. Dokler politični vrhovi še zaznavajo in jih celo zmoti določena (potencialna) umetniška stvaritev, verjetno pomeni, da status kulture/ umetnosti še razumejo kot narodu pomembno (oziroma škodljivo) dejavnost. Ko se enkrat na tej ravni vzpostavi popolna inercija, ignoranca in brezbriznost, mentalna substanca države verjetno doseže dno. Ne gre za takšno samo-umevnost, kot se zdi, primere sistematičnega in surovega prezira umetnosti lahko srečamo nedaleč od nas.

Prepoved Houellebecqa lahko razumemo kot manifestacijo cenzure, gre za cenzuro, o kateri se javno govori in razpravlja. Je problematična, ker so jo sprožili brez potrjenih argumentov, ker je posplošena in v tem »žaljiva« do liberalne umetnosti. A ob vsem tem je incident obenem tudi živ, nepopačeni in čisti odraz aktualnih družbenih razmerij. Je simptom, ki razburja, a obenem ne čudi. Ta nepričakovani eksces posega v javno sfero, je (tako in drugače) političen čez in čez, podčrtuje konfliktnost umetnosti, ki želi seči onstran povprečja. Ne glede na to, kako neumestna in konservativna tokratna cenzura je – je vsaj javna in dostopna.

Kaj pa vse tiste cenzurne nianse, ki se ne udejanjijo na izpostavljeni ravni, ampak ostajajo javnemu občestvu in tudi stroki prikriti? Različice cenzur so podtaknjene povsod, najbolj perfidne se kažejo tiste v obliki ne-izbire; takrat, ko določen avtor, delo ali ustvarjalec niti ne pride do točke začetne realizacije, ampak je izločen že v samem izhodišču, torej v postopku programske selekcije. Svojevrstni svet mikrocenzur poteka tudi pri omejevanju ustvarjanja v času študija uprizoritve; formalni, še večkrat pa neformalni pritiski so nenehno navzoči, tako od vodilnih kot tudi zasedbe ali režiserja.

V času socializma in poostrelega nadzora nad gledališko produkcijo so obstajale t. i. kontrolne vaje, ki so imele drugačno funkcijo in namen kot danes. Takrat so politični posamezniki imeli neposreden vpogled v nastajanje predstave, in v primeru spornih vsebinskih prizorov ali estetskih prvov so morali te do premiere primerno ukrojiti, nevtralizirati, jih narediti »družbeno sprejemljive«. Že takrat pa so bili tovrstni posegi dobra reklama za uprizoritev, ki je še dodatno podžgala občinstvo. Pomembno mesto imajo danes tudi ekonomske cenzure, ki za predpogoj sofinanciranja določenega gledališča ali drugega kulturnega zavoda postavljajo imperativ kar najvišje popularnosti in množičnosti nekega projekta. K temu lahko dodamo še pritisk javnosti oziroma nepremakljiva pričakovanja občinstva, ki nekaterim pomenijo najhujšo obliko »nadzora«. Na koncu pridemo do sklepa, da so obelodanjene in konkretne cenzure – ne glede na morebitno zadržanost – še najmanjše zlo. Ker jih javnost, če ne drugega, vsaj ozavešči. Napredku najbolj škodljive so tiste, ki niso na očeh javnosti, temveč reakcionarno rovarijo znotraj vizij na videz »progresivnih« umetniških posameznikov in ustanov. Resnično uničujejo pa so tako ali tako tiste, ki se ji njihovi izvršitelji niti ne zavedajo. ■

140.000 LET NA ENEM MESTU

V Postojni so nekdanjo staro stavbo garnizijske komande obnovili in priredili za muzejsko dejavnost. S tem je Notranjski muzej pridobil nove prostore in postavil osrednjo stalno razstavo, poimenovano *Muzej krasa*.

VESNA TERŽAN

Tako se je delno uresničila stara želja, da Postojna s Postojnsko jamo, Inštitutom za raziskovanje krasa in Muzejem krasa postane svetovni center krasoslovja. Tradicija proučevanja krasa je pri nas dolga, vse od Valvazorja naprej, in kar logično se zdi, da bi se na področju t. i. Postojnskih vrat, ki so najnižji prelaz med alpskim in dinarskim pogorjem, oblikoval center, ki bi gostil znanstvenike in laične radovednece z vsega sveta.

Beseda kras sproži v naših mislih vrsto asociacij, najprej na podzemne jame in apnenčaste planote, na presihajoča jezera in ponikalnice, nato na kamnite zidove, ki ščitijo in mejijo polja v vrtačah in na planotah, na kamnite hiše s tipičnimi kraškimi borjači, na hrast, brin in črni bor, ne nazadnje na grafike Lojzeta Spacala. Kras je dramatična, slikovita, trda in očarljiva pokrajina.

In prav tej pokrajini je posvečen novi muzej v Postojni, ki podaja celotno sliko Krasa – vse od flore in favne, geomorfologije in geologije krasa, podnebnih značilnosti in hidroloških posebnosti, do človekove naselitve tega prostora, skupaj z arheološkimi najdbami od prazgodovine do srednjega veka (zaklad Predjamskega gradu), etnoloških značilnosti in gospodarstva, kot tudi zgodovino jamarstva ter kart razprostranjenosti kraških jam in rek. Z odlično postavitvijo in dobrim vodstvom po razstavi, ki ga nudijo v muzeju, lahko obiskovalci znatno dopolnijo svoje znanje o krasu.

Naj spomnimo, ime Kras skriva v sebi stari predindoevropski koren, izhajajoč iz besede kara = kamen. Iz tega je nastalo tudi antično ime za našo pokrajino, Carsus. To je skozi stoletja dobilo novo obliko: v slovenščini Kras, v nemščini Karst in v italijanščini Carso. In ni odveč še enkrat ponoviti, da se je strokovni termin za kraške pojave oblikoval prav na podlagi zgodovine raziskav slovenskega krasa in govori o tem, kakšne so značilnosti krasa, njegove

NOVI MUZEJ V POSTOJNI PODAJA CELOSTNO SLIKO KRASA – OD FLORE IN FAVNE, GEOMORFOLOGIJE IN GEOLOGIJE KRASA, PODNEBNIH ZNAČILNOSTI IN HIDROLOŠKIH POSEBNOSTI, DO ČLOVEKOVE NASELITVE TEGA PROSTORA, SKUPAJ Z ARHEOLOŠKIMI NAJDBAMI OD PRAZGODOVINE DO SREDNJEGA VEKA, ETNOLOŠKIH ZNAČILNOSTI IN GOSPODARSTVA, KOT TUDI ZGODOVINO JAMARSTVA TER KART RAZPROSTRANJENOSTI KRAŠKIH JAM IN REK.

posebnosti in kateri naravni procesi so ga oblikovali. Tako termin kras označuje pokrajino, ki leži na vodotopnih in vodoprepustnih kameninah (apnenec ali dolomit), kjer so vidne posebne površinske in podzemne oblike, tako imenovani kraški pojavi, in kjer so podzemeljski vodni tokovi (reke ponikalnice). Termin »klasični Kras« pa označuje konkretno pokrajino med izviri Ljubljanske in Tržaškimi zalivom. In četudi je Trst najsevernejše jadransko oziroma sredozemsko pristanišče, Kras zaradi mokrih in mrzlih zim, ko čez planoto neusmiljeno piha mrzli severovzhodni veter (burja), težje prištevamo med tipične sredozemske pokrajine. Pa tudi zato, ker na planoti nad Trstom, čeprav so poletja na Krasu vroča in suha, ne uspevajo oljke, ta najznačilnejša sredozemska drevesa. Zato pa tod najdemo vinsko trto, češnje, breskve, slive in orehe.

V kraških nedrjih se skriva tudi svetovna znamenitost – Škocjanske jame, ki so bile leta 1986 vpisane na Unescov seznam svetovne naravne dediščine kot največji znani podzemski kanjon na svetu, kot primer stičnega krasa, ki se je razvil med flišem in apnenici, kot izjemen ekosistem in kot področje kulturnozgodovinskega pomena, saj je Škocjanske



FOTO: TOMAZ PENKO

jame človek naseljeval vse od mezolitika naprej. In ne nazadnje je območje Škocjanskih jam zgodovinskega pomena s stališča temeljnega raziskovanja krasa in kraških pojavov.

Najstarejši sledovi človekovega bivanja na Krasu segajo v paleolitik, v staro kameno dobo 140.000 let pred našim štetjem, v neolitik pa že najdemo prve naselitve človeške skupnosti, ki so se ukvarjale z ovčerejo in kozjerejo. Žal so v muzeju predstavljeni le artefakti iz najstarejših arheoloških obdobij, tisti, najdeni v jamah, predmeti iz mlajših obdobij, iz bronaste in železne dobe ter antike, ko je bil Kras gosto poseljen s številnimi gradišči, pa so ostali v depojih.

Kulturno krajino, kot jo poznamo danes, pa so začeli takratni prebivalci oblikovati že v času bronaste dobe. Danes vidimo, kako se je človek prilagodil temu kamnitemu svetu, ga ponekod posadil z vinogradi, sadovnjaki, z vrtninami po rodovitnih vrtačah, teren pogozdil s črnim borom, črnim gabrom, hrastom, brinjem in rujem. Travnike bogatijo cvetlice – avtohtona potonika, gorski kosmatinec, bratinski svišč, žajbelj, rutica ... Vsa voda je na krasu pod zemljo, tako so bile včasih lokve edine, ki so človeka in živino oskrbovale z vodo. Kraški človek je zidal hiše iz kamna, razvil suho gradnjo mejnih zidov in se lotil posebnih obrti – kamnarstvo, bičarstvo, apneničarstvo, smolarstvo in poleg pridobivanja terana še znameniti brinjevec, ki je okrepčal spretne kamnoseke ob lomljenju različnih vrst kamna v kamnolomih. Klesanje umetelno oblikovanih portalov, stopnišč, miz, žlebov, vodnjakov in kamnitih korit je postala visoka mojstrska obrt, ki je ponekod še vedno živa.

Vse to in še marsikaj je na znanstven in hkrati poljuden način prikazano v muzeju, saj je prezentacija potekala pod budnim očesom muzejskih kustosov in kustosinj s področij arheologije, etnologije, zgodovine, biologije, speleologije, umetnostne zgodovine, pa tudi konservatorjev in restavradorjev. Zanimiva je zgodba kustosa biologa mag. Slavka Polaka, ki je kot naravovarstvenik veliko na terenu: govori o obogatitvi muzejske zbirke, kjer lahko poleg človeške ribice vidimo še jamske kozice in drobne jamske hroščke, kot sta drobnoratnik in jamski brzec.

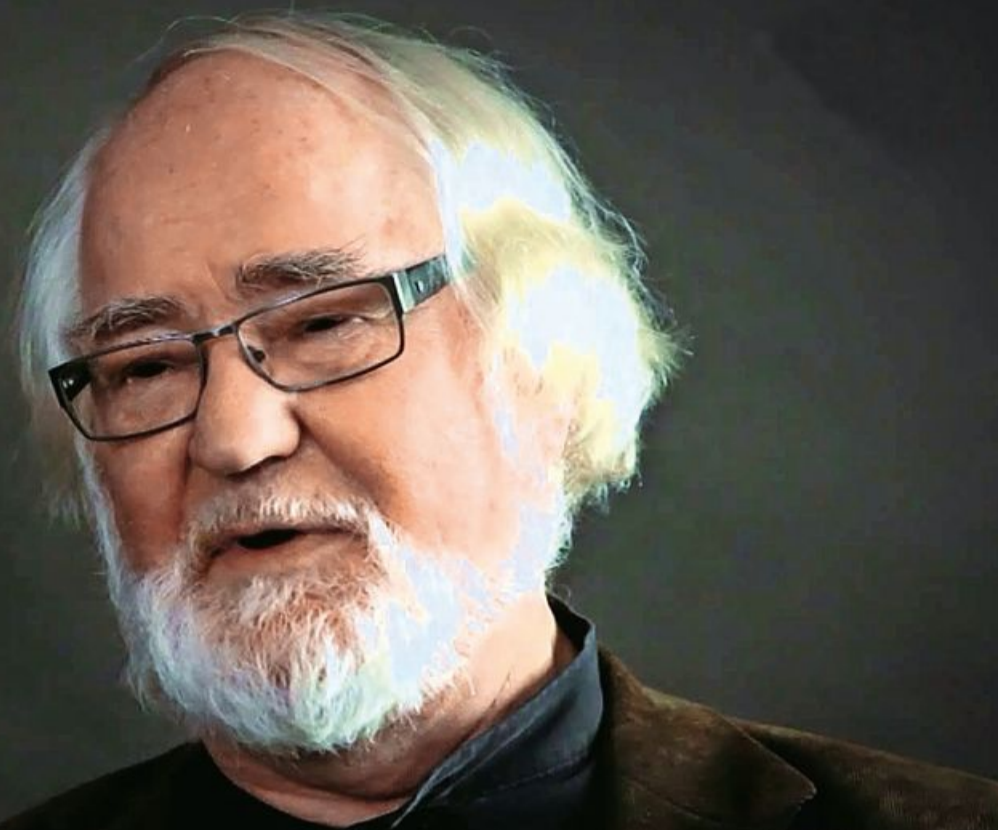
Namreč, pred dobrimi osemnajstimi leti so gozdarji Polaku pokazali 35 metrov globoko brezno nad Jelenjo drago na jugovzhodnem robu Snežnika. Ob prvem spustu v brezno je opazil nekaj jamskih hroščkov. Takoj je prepoznal jamskega brzca brezokca in jamske mrharčke, ki so podobni znamenitemu drobnoratniku, le da nimajo tako napihnjениh zadkov. »V muzeju sem hroščke naslednje dni pripravil in

primerki, ki sem ga podrobneje pregledal, je res pripadal vrsti *Parapropus sericeus*, ki živi v jamah južnega dinarskega območja Slovenije. To vrsto je na Snežniku našel že Egon Pretner in se mi zato najdba ni zdela nenavadna. « Po štirih letih se je ponovno lotil pregleda prepariranih hroščkov in med njimi tokrat opazil razlike. »Znanstvena mrzlica je naraščala, ko sem s police potegnil Jeannelovo monografijo jamskih hroščev. Kar nisem mogel verjeti, da imam pod mikroskopom primerki rodu *Speleodromus*, ki ga je leta 1885 opisal znani hroščar Edmund Reitter. Poznana pa je bila ena sama vrsta, ki naj bi živela v hladnih ledenih jamah na Velebitu. « Odkritje *Speleodromusa* v Sloveniji je bilo nepričakovano, saj velja naša dežela za dobro raziskano. Polak je potihem upal, da so primerki s Snežnika nova, za znanost še neznana vrsta, saj je bilo to nahajališče zelo oddaljeno od prvega. In res, natančne študije so pokazale, da je hrošček, ki ga je našel Polak, nova vrsta. Poimenoval ga je *Speleodromus sneznikensis*, in ker se v biološki znanosti vsaka vrsta poimenuje najprej z rodovnim imenom in nato z vrstnim pridevnikom, ki se mu doda še ime avtorja opisa oziroma najditelja, se danes hrošček imenuje *Speleodromus sneznikensis* POLAK, 2002. In favna jamskih hroščev je v Sloveniji bogatejša za novo endemično vrsto. Dali so mu tudi slovensko ime – snežniški snežničar, ker živi v hladnih jamah snežnicah. Pozneje so spet našli snežničarja, tako da prva najdba ni bila zgolj naključna.

Postojnski muzej hrani še vrsto zgodb in ena od njih se dotika prav muzejskih začetkov, njegovega ustanovitelja slikarja in muzealca Lea Vilharja, iskrivega in radovednega popotnika, rojenega v Velikem Otoku pri Postojni. Pred italijanskimi fašističnimi oblastmi se je umaknil že leta 1923 in se preselil v Ljubljano. Nato pa sta ga nemir in radovednost popeljala v svet; najprej v Švico, nato v Italijo, kjer se je v Milanu leta 1925 vpisal na privatno šolo za slikarstvo, se za tri leta umaknil v Francijo in od tam krenil v Maroko, pozneje pa še v Alžirijo, kjer ga je vichyjska vlada aretirala in internirala v koncentracijsko taborišče Mecheria. Po triindvajset let dolgi odisejadi se je Vilhar leta 1947 vrnil v Postojno. Začel je z zbiranjem muzejskega gradiva in že leta 1951 postavil prvo muzejsko zbirko. Do upokojitve leta 1964 je bil ravnatelj Notranjskega muzeja. Tako je nastal splošni muzej, ki zbira in skrbi za muzejsko gradivo Notranjsko-kraške regije in hkrati specialni muzej, ki zbira speleološko in speleobiološko gradivo s krasa; v tem je edinstven v Sloveniji in med redkimi na svetu. ■

Juhani Pallasmaa, finski arhitekt in pisatelj

S KOŽO ZARES VIDIMO



JANJA BRODAR

Juhani Pallasmaa je avtor slavne knjige *Oči kože* (Studia Humanitatis, 2007), ki je v zadnjih 20 letih postala obvezno čtivo generacij mladih arhitektov po vsem svetu; v njej Pallasmaa razlaga, kako so vsi čuti z vidom vred podaljšek taktilnega čuta, in opozarja na prevlado vidnega čuta v zahodni, t. i. retinalni arhitekturi. Pogovor je nastal ob njegovem gostovanju v Ljubljani, v času predavanj na ljubljanski Fakulteti za arhitekturo.

Oči kože so za arhitekta kulturna knjiga. Ste pričakovali takšen uspeh, ko ste jo pisali?

Ne, nikakor. Pišem zase. Knjigo sem napisal nekako na sredini svoje poklicne kariere, leta 1995. Tedaj sem imel eno največjih projektantskih pisarn na Finskem s kar 43 asistenti. Zatem sem začel več in več pisati in potovati. Knjiga je bila prevedena v dvajset jezikov, med drugim celo v farski. Verjetno sem finski arhitekt, ki je prepotoval največ.

Čeprav veliko potujete, od kod zares izvira vaše čutenje, mišljenje?

Moje mišljenje je še vedno mišljenje kmečkega pobiča. V času mojega otroštva je bila vojna in mama je z nami otroki odšla živeti na deželo, na kmetijo naših starih staršev. Kot edini deček sem moral iznajti način, kako prebiti dneve, in naučil sem se opazovati. Vse moje bitje je zaznamovalo to obdobje na deželi.

Je večina opazovanja ena bistvenih za arhitekta?

Tudi, za pisatelja pa še mnogo bolj. Mnogi moje pisanje označijo za teoretično, pa je v svojem izvoru prav nasprotno: pišem o stvareh, ki jih izkusim, čutim in opazim sam.

Kako združujete pozicijo arhitekta in pisatelja?

V svojem življenju sem od nekdaj počel mnogo različnih stvari. Bil sem profesor, lektor na univerzi, direktor muzeja itn. To se vidi v mojem pisanju, ki se opira tudi na druge vede, denimo na umetnost, filozofijo, nevroznanost – torej ne le na arhitekturo. Mislim, da je tudi to posledica odrasčanja na kmetiji. Kmet mora obvladati vrsto opravil, ne pozna specializacije.

Skozi oči arhitekta gledate na ta svet že dolgo, več kot pol stoletja. Kaj opazate?

Arhitekturni poklic se je v tem času dramatično spremenil. Postal je preveč »posloven«, tako kot odvetniški. V mojih začetkih je bil to zelo umetniški, osebni, intimen poklic.

IZ KNJIGE OČI KOŽE:

»Ko sem bil že napisal prvotno besedilo, sem izvedel, da je naša koža dejansko zmožna razločevati več barv; s kožo zares vidimo.«

»Arhitektura tradicionalnih kultur je bila bistveno bolj povezana s tiho modrostjo telesa in je nista obvladovala vid in koncept. V tradicionalnih kulturah je telo vodilo stavbarstvo, tako kakor si ptica oblikuje gnezdo z gibi telesa. Prvotno arhitekturo iz ilovice sta najbrž porodila bolj muskularni in haptični čut kakor pa oko. Prehod prvotnega stavbarstva iz haptičnega območja v gospodstvo vida imamo lahko za izgubo plastičnosti in intimnosti in za izgubo občutka popolne zlitosti, kar je bila značilnost okolja prvotnih kultur.«

Razvoj je žal šel proti preveč racionalni dejavnosti. Prav zato na delavnica predavam o emocijah.

Gotovo poznate Plečnika in njegovo hišo v Trnovem, kjer je vhod v rastlinjak namenoma tako ozek in nizek, da se je nujno skloniti. Kot v japonski čajni hiški, v katero se je treba praktično splaziti, saj ima le meter visoka vrata – s prikonom izkažemo spoštovanje, ponižnost. Si kdorkoli danes upa v sodobni arhitekturi narediti kaj takšnega?

V svojem bivšem stanovanju sem vsa vrata zmanjšal do višine čela, da sem »popravlil« razmerje, kajti zaradi strešine stropi niso bili prav visoki. Zame je razmerje tako pomembno, da se mi ni bilo težko pri vsakem prehodu iz prostora v prostor sklanjati, ko pa je stanovanje zato delovalo mnogo prostornejše.

Prav vsa vrata v stanovanju ste imeli tako nizka?

Da, čisto vsa. Udaril sem se le enkrat.

Lahko bo vam rekli žrtev arhitekture ... Bi zase rekli, da ste telesni človek?

Da, zelo. Telo in njegova občutja so od vedno glavna tema mojega pisanja. Novejše nevrološke raziskave potrjujejo, da naša govorjena beseda izhaja iz gestikulacije rok. Da smo najprej govorili z rokami in skozi artikulacijo manualne govorice prišli do govorjene besede. Še vedno pa mahamo z rokami – kot dokaz.

Pri nas je katolicizem precej izločil telesnost.

Luteranstvo še bolj. Nekaj telesnega čutenja je zaradi močnih kadiil morda prisotno v pravoslavni cerkvi – skozi vonj je telo vpleteno v verski obred. Da, eliminacija telesa je posledica tako religije kot tudi filozofije in vzgoje. Od otrok denimo zahtevamo, da sedijo tiho in na miru, po drugi strani pa nas je strah odsotnosti vizualnih ali zvočnih dražljajev. Moderni človek ne prenese tišine, kar je absurdno. Zame je tudi glasba vrsta tišine. Čutim jo ravno tako močno z mišicami kot z ušesi, glasba je zame zelo telesna izkušnja.

Reciva še besedo o finski arhitekturi. Kaj je ta dala svetu?

Občutek za naravo in preprostost, kmečko preprostost. Po drugi strani pa je finska arhitektura moderne bolj čutna kot preostala modernistična arhitektura, z Aaltom na čelu. Dandanes Aalto velja za svetovno ikono, a v času njegovega delovanja so ga pojmovali kot zanimivega outsiderja. Danes je v središču razprav, saj so njegova dela tako trdno zakoreninjena v to, kar smo kot človeška bitja, v človekovo bistvo. Njegove hiše so taktilne, vgrajene v prostor, kot je drevo ukoreninjeno v tla. Aaltovih hiš se preprosto ne da fotografirati, treba jih je doživeti.

Pravite, da bi arhitektura morala izražati svet, ne arhitekta, in da se ne strinjate s sodobnimi arhitekti. Starchitects in njihova arhitektura pač izražata svet zvezdnštva ...

Ne podpiram tako enoznačnega izražanja samega sebe. Te stavbe so le samozadostna podoba, ki ni z ničimer vezana na okolico, na svet okoli sebe.

Katere sodobne prakse pa občudujete?

Glenna Murcutta pa Petra Zumthorja, seveda. Tudi v Ameriki je trenutno veliko število dobrih arhitektov, predvsem v Arizoni.

Na predavanju ste omenili, da dandanašnje delo arhitektov, ki delajo v »demokratskih« skupinah, ne more rezultirati v presežna dela – takšna, kot so npr. Barraganova ali Aaltova. Lahko pojasnite?

Arhitektura, njen bistveni, sintetični del, kliče po enem ustvarjalcu. Arhitektura izhaja iz empatije, ta pa je stvar osebne identifikacije. Skupina ne mora deliti iste empatije. Denimo pri Alvarju Aaltu vam lahko takoj povem, katere detajle je skiciral on sam in katere njegovi pomočniki. Seveda arhitektura vedno kliče po drugem mnenju, a odločitve mora sprejemati ena sama oseba.

Mislite, da energija, ki se lahko porodi pri kakem skupinskem delu, ne nadomesti tega izvornega notranjega občutka enega velikega uma?

Morda se to lahko zgodi pri delu v paru, a tu govorim o »poročenem paru«, ko je razmerje tako tesno, tako intimno, da misli in čutita kot eno. Sicer pa so projekti »demokratskih« projektantskih skupin preveč racionalni. Racionalne odločitve je namreč lahko pojasniti in zagovarjati pred kolegi in se o njih strinjati, občutkov pač ne. Ne znamo govoriti o občutkih. Zato svoje študente vedno poskušam napeljati, naj projektirajo z občutkom, z nezavednim.

Kaj konkretno je naloga vaših ljubljanskih študentov?

Oblikovanje žare in obrednega sežiga za enega od treh umetnikov: Rilkeja, Giacomettija, Morandija. Dela, ki nastajajo, so zelo emocionalna. Nekaj študentov se mi je prišlo zahvaliti, da sem jih napeljal, da začno misliti. Pa sem jih, v bistvu ravno nasprotno, napeljal na to, da čutijo, ne mislijo.

Zakaj ste izbrali takšno temo?

Ena od mentalnih katastrof sodobnega človeka se dogaja skozi zanikanje, odiranje smrti iz naših življenj. A življenje brez smrti ni mogoče razumeti! Dandanes se umira v bolnicah in za obred poskrbijo profesionalci. S to vajo sem želel, da se študentje bolj zavejo smrti. Oblikovanje krematorija je zame ena od najzanimivejših arhitekturnih nalog. Študentom na različnih univerzah, kjer poučujem ali sem poučeval, tam okoli velike noči rad dam nalogo, da skreirajo prizorišče za Zadnjo večerjo; na koncu najboljši predlog tudi fizično izvedejo in vedno nastanejo osupljive inštalacije. Ne gre le za dekoriranje. V Seattlu, na primer, so študentje izbrali zapuščen laboratorij, v katerem so vse mize v prostoru zložili v vrsto, okrog razporedili stole, nato pa vse, prav vse površine pohištva in stene in strop itn. oblekli v belo tkanino.

In potem ste dejansko tam pojedli zadnjo večerjo ...

... haha ne. Le podoba je bila strašno osupljiva, vsakogar je spreletelo.

Če bi lahko izbrali en sam prostor, kjer se počutite v harmoniji s svetom, kateri bi bil?

Teh prostorov je seveda silno veliko, a bi izpostavil enega: Kärtner Bar Adolfa Loosa na Dunaju. Gre za majhen, 25 m² velik barček, ki ga v zgornjem delu vseh štirih sten obdajajo ogledala. Ta kasetiran strop in stebri ob stenah multiplicirajo in dajejo vtis, da se prostor razteza v neskončnost. Sicer sem zelo skeptičen do ogledal – vseč so mi le stara, opraskana, iz kakega filma Tarkovskega – a v tem primeru oblikujejo čudovit prostor. ■

NEKULTURA IN KULTURA MIHAILA RIKLINA

Pod budnim očesom urednika Matevža Kosa smo vse bolj na tekočem s sodobno rusko mislijo, in tako je v zbirki Labirinti izšlo še eno delo sodobnega ruskega filozofa, kulturologa in semiotika Mihaila Riklina *Svoboda in prepoved. Kultura v obdobju terorja*.

MIHA JAVORNIK

Če bi od filozofa pričakovali urejene argumentacije v prid več kot zanimivi temi, bi se ušeli. V nasprotju z nedavno prevedeno Epštejnovno knjigo *Znak vrzeli*, ki prinaša sistematično urejeno koncepcijo o prihodnosti humanističnih ved, so Riklinova značilnost opažanja z obrobja kulture, ki so vsaj na videz razpršena v niz fragmentov. A to je le videz. Njegove lucidne eseje, ki jih je pisal od devetdesetih let do prvega desetletja 21. stoletja, je treba brati kot znak z obrobja Nekulture, s čimer označi sovjetski prostor, iz katerega je izšel. Ko leta 2007 z ženo emigrirata v Berlin, postane on sam kot ruski filozof (če si izposodim metaforo iz njegovega eseja o Kafki) »govoreči opičnjak pred obličjem Akademije«, ki si mora v Kulturi šele izgraditi svoj diskurz. Prav to, za Riklina travmatično razmerje med Nekulturo in Kulturo, je rdeča nit knjige, začeta v kafkovskem eseju *Logike emigracije*, ki se prevesi v problem sodobnega postsovjetskega intelektualca na oni strani Meje. Tudi Riklin ima samega sebe za »premeščeno osebo«, ki se v tujini navdušuje nad »prelepo neznanko, gospo Kulturo« (tu uporabi besede ruskega konceptualista Kabakova), a je sam oropan identitete, podobno kot drugi sodobni ruski humanisti v diaspori (npr. Lipovecki, Dobrenko, Groys in že omenjani Epštejn). V tem eseju se prej kot Kafki posveti strategijam Ilje Kabakova, ki s »totalnimi inštalacijami« rešuje problem (ne)prevedljivosti sovjetske izkušnje v zahodnem kontekstu in si po Riklinu s tem gradi novo identiteto. A tudi v prostoru »gospo Kulture« ne najde prave pomiritve, saj njen diskurz »predstavlja lepe, izvirne mehurčke v brezmejnem oceanu potrošniškega diskurza, ki preplavlja vse, med drugim tudi lastno kritiko«. Riklin se kot Kabakov tega zaveda in izgraja svoj notranji diskurz (podobno Dostojevskemu) na »pragu« med Zahodno kulturo in Nekulturo sovjetskega tipa, kjer ugotavlja, da se šele v zadnjih nekaj letih začinja gladiti ostrina robov med njima.

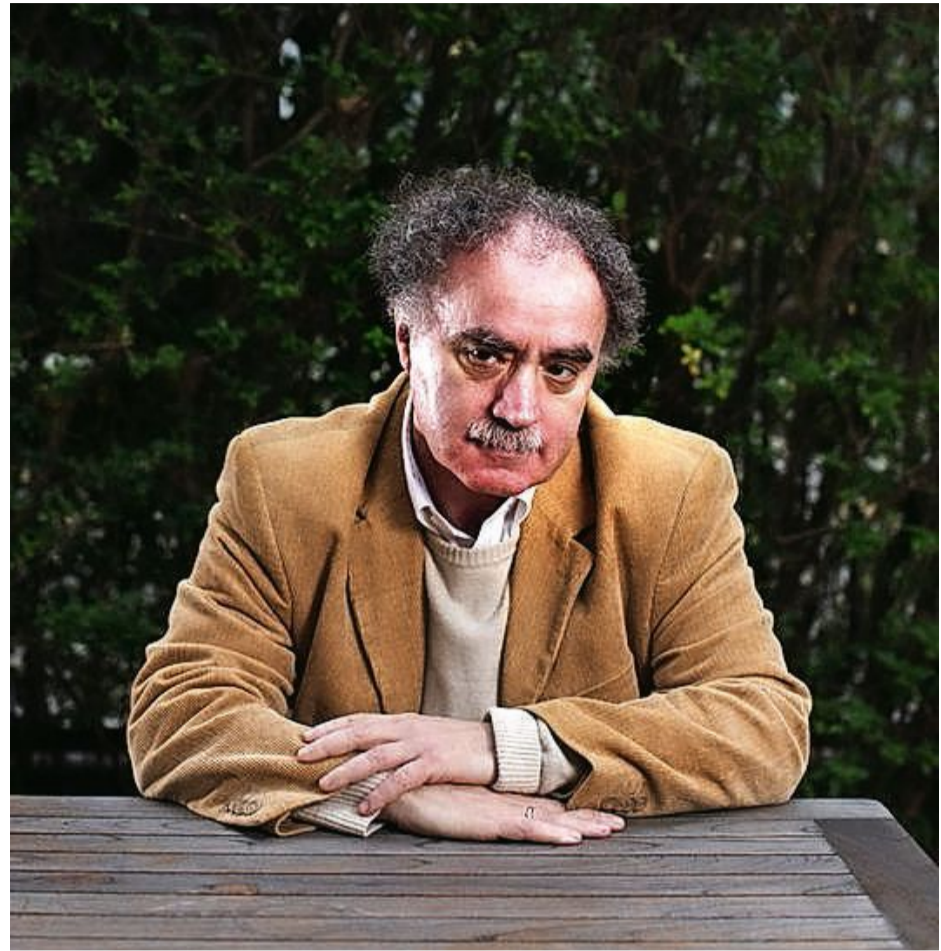
Početje Riklina moramo torej opazovati kot proces, ko živeč na Zahodu dekonstruira lasten sovjetski jezik, hkrati pa ostaja v stiku z Zahodno kulturo (namensko?) fragmentaren. Rečeno drugače, poskuša Riklin (podobno kot Groys v knjigi *O novem*) postkomunistično »novo« izravnati iz ukoreninjenosti v svetu onkraj kulture, a ga hkrati pospravi v zgodovinski arhiv, da se ne bi pozabilo, kako brezmejno so vsakokratne želje po oblasti in totalitarizmu.

Če so intelektualci pod sovjetsko oblastjo mislili, da so izključeni iz zgodovine in kulture, so v postsovjetskem času opažali, da se je o ne-zgodovini in ne-kulturi nabralo v arhivu kar precej gradiva: problem je bil le v tem, da o teh intelektualcih v arhivih ni bilo zapisa-

nega nič pametnega. In tako je postalo jasno, da se je večina reflektirajoče se inteligence odpravila čez Mejo, kjer si v Kulturi poskuša izboriti nov diskurz. Centralizirani sistem visokega šolstva v Rusiji je namreč privatiziral le ozek krog ljudi, kjer si zadovoljivo življenjsko raven zagotavlja samo administrativna elita izobraževalnih ustanov, ki nadzoruje finančne transakcije, večina predavateljev pa dobiva skrajno nizke dohodke. Intelektualne institucije kot nekakšni nadomestki dejanski umetnosti rastejo kot gobe po dežju, zahtevajo plačilo za šolanje ali oddajajo prostore proti plačilu v najem. Riklin ugotavlja, da imajo te institucije pogosto virtualen značaj in institucionalnost ohranjajo le zahvaljujoč nazivu posameznikov, ki jim posojajo ime, mehanizem privatizacije takih ustanov pa je skrbno varovana skrivnost. Posledica je jasna: ni družba tista, ki goji kulturo, kultura se proizvaja sama, da bo lahko v prihodnosti postala predmet potrošnje ... Dejstvo je, da sodobno Rusijo primerjajo z weimarsko Nemčijo. Čeprav je načelna vzporednica vprašljiva, so nekatere »weimarske teme« popularne tudi v postsovjetski Rusiji: Riklin pravi, da so za sodobno Rusijo značilni »zaton duhovnosti kot posledica tehnične okupacije bivajočega, kult pristnosti, znotraj katerega se križata življenje in filozofija, vsesplošno občutje tragičnosti položaja, slutnja obstoja nekakšne nejasne 'zarote'«. In pri tem Riklinova opažanja zvenijo nekako domače, slovensko ...

Riklin je že v svoji prvi knjigi *Terorologije* (1992) razmišljal o markizu de Sadu in ugotovil (na kar opozarja tudi U. Zabukovec), da se teroristični univerzum opira na troje: na neobčutljivost, osamljenost ter na primat transgresije pred užitek. In to troje je temeljna lastnost tako sovjetske kot postsovjetske družbe. V knjigi *Svoboda in prepoved* Riklin govori o strategiji petih mož, ki so živeli teror po boljševiški revoluciji in so intelektualno zaznamovali tudi Riklinovo intelektualno biografijo. To so ljudje, ki so razvili svobodomiselnost kot odgovor na ideološki teror SZ. Tu je pisateljski opus ruskega in ameriškega postmodernista Nabokova, ki se je posvečal onkraj Meje tudi interpretaciji ruske literature – v Riklinovi pripovedi igra pomembno presojanje *Jevgenija Onjegina* Puškina, ki ga sopostavi z monografijo svobodomiselnega ruskega semiotika Lotmana, ki živi v Nekulturi sovjetskega časa. Tu so *Kolimske zgodbe* pričevalca in popisovalca gulaških grozot Šalamova, filozofski projekt Mamardašvilija, umetniške »totalne inštalacije« že omenjanega Kabakova in – kot rečeno – semiotika Lotmana.

Z izjemo Nabokova, s katerim si Riklin deli usodo emigranta, so ga očitno zanimali tisti procesi, ki so od Stalinove smrti 1953 začeli v SZ obnavljati intelektualno okolje in so zaživeli kot »kulturna« protiutež obstoječim



projektom na Zahodu. Tu Riklin nedvoumno poudarja, da so se tako »Kabakov s svojimi mislimi o totalni inštalaciji kot Šalamov s spomini na življenje onkraj življenja, tako Lotman s postavljanjem železne zavese med znanostjo in ideologijo (dejansko pa tudi stihijo filozofiranja) kot Nabokov z žalovanjem po izgubi v diaspori tistega, kar mu je bilo najdražje, živga ruskega jezika – osredotočali na prag, prelom, posebnost, neprimerljivost, skratka na unikatno in neprevedljivo«. Riklin na podoben način kot možje, ki so na njegov znanstveni *credo* vplivali, prevaja tisto, kar so sami razglasili za neprevedljivo: iz Nekulture dela Kulturo. »Jezik nedoumljivega je na nenavaden način prevedljiv,« zatrjuje Riklin kot učenec francoske filozofske poststrukturalistične šole in navaja Derridaja o paradoksu neizpolnjene obljube: »... ko obljuba ni bila izpolnjena, zgodilo pa se je dejanje obljubljanja, dobi poseben pomen pri razumevanju intelektualna izkušnja, v kateri sta se spojila utopija in teror.«

Riklin namenja z Meje kulture knjigo zahodnemu bralcu, ko s prevodi strukturalne antropologije Lévi-Straussa, lucidnih interpretacij Deleuza in Guattarija ter s proučevanjem Benjamina prevaja svojo travmatično izkušnjo sovjetskega človeka na Zahod, da bi njegovo ime prestopilo v Kulturo. Zanimivo je, da v tem procesu dodeli najprej vlogo Šalamovu, ki se je še po vrnitvi iz gulaga navduševal nad demokratičnostjo in internacionalizmom porevolucijske ruske kulture dvajsetih let, in ne Solženicinu kot tendencioznemu in nacionalističnemu piscu, ki da ustvarja v jeziku poenostavljeno različico taborišča. Po Riklinu Šalamov razvije nov sistem pisave (ne pozabimo, da je bil pričevalec gulaga vse življenje predan pesniški besedi), s katero je vedno dražil ranjeno nezavedno ruskih ljudi: »ni pisal o tem, kar bi njegovi sodobniki želeli vedeti, ampak o tem, kar bi morali želeli vedeti« ter se nenehno čudil nad močjo nečloveškega v človeku, sam pa je ostajal v teh razmerah »pošten človek«.

Svojevrstni *homage* postavi učitelju moskovske Filozofske fakultete M. Ma-

mardašviliju in poudarja, da je filozofu uspelo v svinčenih časih ustvariti prostor pristne intelektualne svobode, v katerem je uveljavljal kulturo, ki temelji na pluralizmu mnenj, da je bil eden prvih, ki je »prisilil metafiziko, da je govorila po rusko« (medtem ko je na Zahodu že prevladovala misel o »smrti filozofije«). Eno temeljnih filozofskih gledišč Mamardašvilija, pravi Riklin, je teza, da je zavest tam, kjer ni jezika, in kjer je jezik, ni zavesti: »Za Rusijo je značilno, da ima vse slabosti sodobnih pojavov, nima pa njihovih prednosti – se pravi – samih pojavov.«

Če je za kulturo, kot jo razume Mamardašvilij, značilna sposobnost nenehnega urjenja v zapletenosti in različnosti in če je človekovo strast, da uresniči samega sebe, mogoče udejanjiti samo v sferi jezika, so to misel v filologiji izpeljali že ruski formalisti kot Jakobson in Trubeckoj, pozneje znana kot utemeljitelj Praške lingvistične šole. Po Riklinu se je Trubeckoj kot fonolog s teorijo evrazijstva postavil po robu romansko-germanskem proučevanju in utrdil mnenje, da se tudi v Nekulturi lahko kaj dogaja. Fonologija dejansko ima ključno vlogo pri oblikovanju ruske strukturalne antropologije in v šestdesetih letih se razvije pod vplivom Lévi-Straussa v rusko semiotiko, katere idejni vodja je Lotman, »ki depolitizira ideološki naboj francoskega strukturalista s predlogom, da na vse kulture gledamo kot na preproste mehanizme za porajanje informacij«. S tem je seveda na prodoren način izigral sovjetsko ideologijo, vpeljal je alternativni sistem pravil, po katerem deluje sleherni kultura, ko ta še ne uspe postati predmet uradne ideološke presoje ...

Riklinovo knjigo moramo brati kot proces, ki je pripeljal od prvotne nezdružljivosti Nekulture in Kulture – še leta 1990 je Mamardašvilij govoril o sovjetski irealnosti in avtentični normalnosti zahodnih družb ter izzval pri kritikih potrošniške družbe (Baudrillardu in Jamesonu) ostre proteste – h globalizaciji. A prodoren kritik bo opazil, da so danes na delu silnice v drugi smeri ... ■

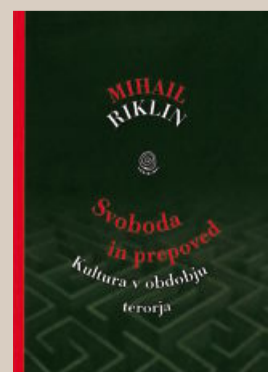
MIHAIL RIKLIN

Svoboda in prepoved

(KULTURA V OBDOBJU TERORJA)

PREVOD IN SPREMNA BESEDA URŠA ZABUKOVEC

LUD LITERATURA, LJUBLJANA 2015,
254 STR., 29 €





● ● ● KNJIGA

Póst féstum

VESNA LEMAIC: **Kokoška in ptiči**. ŠKUC (zbirka Lambda), Ljubljana 2014, 195 str., 18 €

Kokoška in ptiči, dokumentaristični roman z avtobiografskimi prvini Vesne Lemaic, ni edini slovenski roman leta 2014, ki se ukvarja s tematiko protestov, je pa – po mojem skromnem mnenju – edini roman, ki mu je uspelo protestniška gibanja (oziroma začetke tovrstnih gibanj, ki so imela izhodišče v gibanju 150) upovedati naravno, sproščeno, zgoščeno, iskreno, s pravo mero ironične distance ter – mislim, da je to za besedilo odločilno – *doživeto*.

Najbrž tej živosti botruje predvsem avtorčina osebna izkušnja; Lemaiceva se je v gibanje 150 aktivno vključila ter se tako z vsemi mehanizmi, ki so ga poganjali, od blizu seznanila. Roman je v tem smislu dobrodošlo pričevanje o akcijah in delovanju tega gibanja.

Prve zanke, v katere se podobna besedila pogosto zapletejo, so patetičnost, neutemeljene stereotipizacije, idealizacije in zaskrbljujoče pomanjkanje družbenega uvida; dobrodošlo je, da se avtorica naštetemu praviloma izogne; pomanjkanje, stiska, bolezen, alkoholizem in celo smrt vstopajo v delo nepretenciozno in življenjsko. In ravno v tej življenjskosti lahko kritična ost, ki ne prizanaša niti lastnemu idealizmu, zadene oba bregova; Državo in Ljudstvo.

Da – stanje v Evropi (ne omejujmo se na Slovenijo, del širšega konteksta smo, kar prikaže tudi roman, ko sklepna poglavja preseli v Frankfurt) je skrajno zaskrbljujoče; prekarno delo, nezaposljivost mladih, odpovedi, stanovanjske stiske, bogatenje elit itn. (neoliberalizem *at its worst*). Ampak na drugi strani? Med ljudmi? Dogajanje pred Bojzo poganja skupina posameznikov, in tam se ne le debatira in protestira, se tudi zapija, kadi, drogira, poseda, prenočuje, je in – prepira. Tako: o marsičem se ne da zmeniti, marsikdo se sčasoma odcepi in se neha pojavljati na skupščinah in pravzaprav se – *zares* – nič ne spremeni. Tabor razpade, Kokoška (osrednja protagonistka romana, ki ji dela družbo pisana jata najraznovrstnejše perjadi) in Taščica na koncu sami čistita tabor in se skorajda zjokata nad iglami, krvavimi šotori (včasih se kak ptič *šutne mimo*) in splošnim neredom.

Kokoški med tem umre *baka*, s katero se čuti močno povezano; nekdanja *skojevka* je spreminjala svet, se bojevala proti fašistom, znanemu, otipljivemu nasprotniku;



Vesna Lemaic

FOTO: IGOR ZAPLATIL

Kokoška je danes v čisto drugi poziciji; kot sama pravi: ni več fašistov, proti katerim bi se borili – in nekako tu, s tem spoznanjem (zgodovina se ponavlja, v svojih modifikacijah pa postaja vse bolj utesnjujoča), bi se roman lahko končal.

A se ne. Dogajanje se preseli v Frankfurt in besedilo se nekako *prelomi*. Ravno konec je pogreba za *bako*, že je tu potovanje »v središče sveta«, kjer se bo svet *zares* spreminjal. Bralec tega seveda ne verjame več in dogajanje v Frankfurtu romanu ničesar bistvenega ne pridoda. Konec je sicer učinkovit poslednji cinizem – ptiči se pripravljajo na novi Veliki boj (seveda gre za proteste v 2012), ki pa na koncu ni prinesel večjih sprememb; samo nekega »ptiča z baretko« (ki se je – takole za osebno propagando – malo šel Che Guevara) izstreliti (ironija pa taka, se ne posmehuje le pripovedovalka romana, temveč tudi avtorica kritike) direktno med parlamentarce Združene levice. Ni torej videti, da se bo začarani krog v kratkem razklenil.

Jasno je torej, gre za dragoceno pričevanje, učinkovito ironijo, fino zastavljeno družbeno refleksijo. Zakaj imam

po branju torej občutek, da besedilu enostavno *nekaj manjka*? Morda zato, ker roman ne seže dlje od izvrstnih izhodišč? Le malo katero refleksijo razvije in pripelje do presenetljivega, izvirnega konca; za marsikateri zaključek je bilo treba le *dati času čas*; izpeljave so postale jasne in preveč na dlani. Pogrešala sem tudi elaboracijo izvirne ptičje metaforike – ta tekom romana preveč razvodeni in nekako izgublja na polnosti pomena. Najbrž bi že zgolj skozi dodatni premislek te metafore prišlo na plan tudi kakšne bolj subjektivne refleksije (sicer ne čisto zadovoljivo izražene skozi Kokoškine pesniške poskuse), ocene stanja, premisleki ..., ki bi roman nekoliko odmaknili od dokumentarističnega in rahlo prazno družbenokritičnega in mu dodali nekaj več polnokrvno literarnega. In tako bi – morda – res dobili en »cel paket«, en res dodelan protestniški roman. Kakorkoli, za zdaj takšnega romana še ni na vidiku, *Kokoška in ptiči* pa so še najboljši približek.

ANJA RADALJAC

● ● ● KNJIGA

Od abugide do zvitka

SARA AYAD, RODERICK CAVE: **Zgodovina knjige skozi knjige: Od prvih zapisov do e-knjige**. Prevedla Katarina Jerin. Založba UMco, Ljubljana 2015, 288 str., 28,90 €

Slovenski prevod *Zgodovine knjige skozi knjige* je rezultat mednarodnega projekta, namenjenega promociji angleškega izvirnika tržno privlačnega naslova *The history of the book in 100 books*, izdanega pri založniškem mastodontu Quarto Publishing. Sestavljanje najrazličnejših seznamov je trenutno morda res v modi, toda tukaj predstavljene knjige so daleč od tistih, ki bi krasile domače knjižne police. Pa ne gre le za običajne, papirnate »knjige«, kot jih poznamo danes – tu so še jamske stene, pavijanove kosti, leskove palice, vrvice, želvi oklepi, bambusovi trakovi ... skratka za vse, kar po mnenju avtorjev predstavlja mejnik v pojmovanju in oblikovanju knjige kot predmeta, pri čemer je konkretno delo izpostavljeno predvsem kot ilustrativen primer za ponazoritev preobrata v razvoju knjižne industrije.

Zdi se namreč, da Roderick Cave in Sara Ayad »knjigo« razumeta izrazito materialno, kot sredstvo ohranjanja in prenašanja podatkov, ki ima poleg utilitarne še estetsko vrednost. Njun seznam je temu primerno bolj intuitiven kot konceptualen. *Zgodovina knjige skozi knjige* je tako predvsem strnjena (in strnjeno arbitrarna) »zgodovina platform«. In ker sta avtorja svoj izbor zasnovala po »čustveni navezanosti«, je razumljivo, da se med »knjigami« znajdejo tudi nosilci, ki – vsaj na prvi pogled – s knjigo nimajo nič skupnega. Uvodna opredelitev avtorjev je precej ohlapna, sestavljena predvsem iz naštevavanja, česa v knjigo *nista* vključila, in skopega pojasnila glede selekcije: »Najino načelo pri izbiranju je bilo, da zastaviva na široko, predstaviva

knjige z vseh celin razen Antarktike. Knjige, ki ponazarjajo velikansko paleto formatov in slogov /.../. Poskušala sva izbrati knjige, ki so značilne za določene žanre, ne pa tudi nujno najbolj izstopajoče,« pri čemer ni čisto jasno, kaj imata avtorja v mislih, ko govorita o značilnostih »določenih žanrov«. Nasploh je mogoče nekoliko problematično, da se avtorja v knjigi, ki govori o knjigah, nikoli ne vprašata, *kaj* knjiga pravzaprav je, čeprav se subjektivnost izbora tu zdi bolj posledica izmuzljivosti opredelitve obravnavanega predmeta kot avtorske samovolje. Vsekakor zamujena priložnost za debato, posebno zdaj, ko vse kaže, da bo e-knjiga premaknila še eno mejo v razumevanju tega, kaj naj bi knjiga sploh bila.

Po drugi strani pa je zadržanost avtorjev do takšnih in drugačnih »premikov« v knjižni industriji razumljiva. Kot predmet je knjiga podvržena permanentni revoluciji in nenehni reinveciji – v tem smislu je e-knjiga le še ena od stopenj v razvoju. *Zgodovina knjige skozi knjige* ne skriva skepse do svoje digitalne reprezentacije. Čeprav se nanjo pogosto sklicuje, vidi v njej predvsem sredstvo za ohranjanje že ustvarjenega (s postopkom digitalizacije), ne pa toliko možnost novega, drugačnega načina podajanja teksta. A prihodnost je težko napovedovati, posebno pri tako pe-



stri in nepredvidljivi zgodovini. Spreminjal se je material zapisa in sredstva zapisovanja, spreminjali so se znakovni kodi, predvsem pa raba, skupaj s tem pa se je, sprva v ozadju, razvijala industrija, povezana z naročanjem, izdelavo in trženjem knjige, posledično pa še shranjevanjem in ohranjanjem, a tudi odtegotenjem – če je cenzura vse do pojava tiska obstajala bolj v izbiranju, kaj sodi v knjige (ter s tem v večnost) in kaj ne, se je s popularizacijo Gutenbergove iznajdbe povsem razmahnila. A v *Zgodovini knjige skozi knjige* so najzanimivejši podatki posredovani med vrsticami. Zaradi svoje protejske narave se je oblika knjige vedno dobro prilagajala njeni uporabi (nost) i, razvoj založništva pa je spretno prevezal ponudbo in povpraševanje ter vplival na slogovne in vsebinske spremembe avtorskih besedil. Prav tako ni nezanimarljiva simbolna in dejanska vloga knjižnic, predvsem v času, ko je posedovanje knjig pomenilo nadzor nad vednostjo in s tem – oblast.

Kot knjiga je *Zgodovina knjige skozi knjige* predvsem estetski objekt. S tem na neki način korespondira s predmetom, ki ga proučuje – glede na podobo knjig skozi zgodovino je očitno, da so v preteklosti materialni plati besedila namenjali mnogo več skrbi in pozornosti kot danes. Formalno je »knjiga o knjigah« urejena kot leksikon, razdeljena na enajst razdelkov, ustrezno opremljena z napatitvenimi gesli ob glavnem članku in slovarčkom manj znanih pojmov na koncu, a bolj kot s tekstom nagovarja s pestrim slikovnim gradivom. Prevrtnost izbranih del je sicer včasih vprašljiva (izbor je evrocentričen, če ne že kar anglocentričen), vendar le v primeru, da od samega dela pričakujemo preveč. *Zgodovina knjige skozi knjige* pač ni in ne želi biti teoretsko delo, temveč praktičen, pregleden in lepo oblikovan priročnik, namenjen kar najširšemu krogu bralcev – vsaj takšnim, ki se v zgodovino knjige ne želijo spustiti pregloboko.

ANA GERŠAK

Boj na požiralniku

François Rabelais je v svojem delu *Gargantua in Pantagruel* opisal dogodivščine dveh pristrčnih velikanov, očeta Gargantue in njegovega sina, Pantagruela. Knjiga je izredno zabavno in hkrati poučno branje, tako kot velikana sama. Ob njunem vandranju po svetu ter spoznavanju narave in družbe je ena izmed stvari, ki jih ne moremo spregledati, nenasitni apetit, naravnost gromozanska lakota vesoljskih razsežnosti, značilna tako za Gargantuo kot Pantagruela. Rabelais nam postreže s slikovitimi, dih jemajočimi opisi požrtij, kjer se zdi, da bosta velikana na koncu požrla še sam svet.

Natanko to pa se zdi ena večjih težav in lajtmotiv današnjega časa, eno samo brezkončno žretje, ki na koncu zagriže še v svoje lastno telo. V medijih pogosto slišimo, beremo in vidimo, kako endemične razsežnosti ima lakota, da zaradi nje še vedno vsako leto umirajo milijoni. Na svetu je še vedno več kot 800 milijonov lačnih in sestradanih. Kakršnakoli že ta številka je, bo vedno previsoka, dokler ne doseže ničle. A več kot tri četrt milijarde lačnih zasije v še bistveno bolj zlovesči luči, ko jih primerjamo s številom predebelih. Tistih, ki imamo indeks telesne mase višji od 25, je (reci in piši) 1,9 milijarde. Tako je na svetu trikrat več predebelih kot lačnih, in če bi vsi živeli v eni državi, bi ta po prebivalstvu štela slabe 4 Evropske unije. Da gre za še kako resen problem, nazorno pove podatek, da je bilo leta 2013 že 42 milijonov otrok, mlajših od 5 let, predebelih.

OMEJEVANJU SLADKORJA IN SOLI NI MOGOČE NASPROTOVATI NITI NA NAČELNI RAVNI. GOSPODARSTVO IN PREHRANSKA INDUSTRIJA STA ŽE MOČNO REGULIRANA, VENDAR ŠE PREMALO. SKORAJ DVE MILIJARDI PREDEBELIH PAČ PRIČATA O TEM, DA SE TUDI DEBELOST PROIZVAJA INDUSTRIJSKO. PREDVSEM PA SE IZREDNO DOBRO PRODAJA, O ČEMER NAZORNO PRIČAJO BILANCE VERIG S HITRO PREHRANO IN OSUPLJIVE STATISTIKE O TEM, KOLIKO TOVRSTNIH RESTAVRACIJ SE ODPRE VSAKO MINUTO.

Da je lakota strukturni problem in da si zanjo niso krivi ljudje sami, je obče sprejeto dejstvo, da pa bi bilo lahko kaj podobnega z debelostjo, že ni več tako samoumevno. Ne nazadnje, zdi se protiintuitivno in kot način priročnega izgovaranja, da bi za svojo težo krivili druge, saj smo v nasprotju z lačnimi, ki do hrane nikakor niso mogli, mi imeli na voljo preveč hrane.

Prav pri vprašanju (ne)dostopnosti hrane je mogoče pokazati na gromozansko vozlišče interesov in problemov, ki v zadnjih desetletjih zaznamujejo hrano, prehranjevanje in vse s tem povezane reči. Dejstvo, da ima danes večina ljudi težave s prevelikim in ne premajhnim dostopom do hrane, je jasno. Vendar, dostop do kakšne hrane v resnici imamo? Pogled na neskončno število veleblagovnic daje slutiti, da je ta hrana izredno raznolika, vendar v resnici ni tako. Peščica sestavin se v večini pripravljene hrane naravnost monotono prepleta in če bi izdelke razvrstili zgolj po okusih in sestavinah, bi najbrž dobili bistveno bolj siromašne police, ki bi odčarale iluzijo, da imamo res veliko izbiri.

Vse večje zavedanje obstaja, da sta v levjem deležu industrijsko pridelane hrane z naskokom prisotna dva bela ubijalca, sol in sladkor. Le kdo še ni videl piramidic, zgrajenih iz kock sladkorja, ki nam ponazarjajo, koliko ga vsebuje ta ali ona gazirana pijača. Podobno velja tudi za sol, obeh danes, tudi če nimamo težav s težo, gotovo vnesemo bistveno več, kot je potrebno ali zdravo. Zanimivo bi bilo primerjati, koliko soli in sladkorja so zaužili naši predniki izpred stoletja ali dveh, brez dvoma bi prišli do izjemnega kontrasta. Sol in sladkor



ANEJ KORSIKA

pač nista bila tako dostopna, vsekakor pa tudi takratna hrana ni bila tako močno predelana kot današnja in tako polna takšnih in drugačnih snovi, ki nam v izdatnih količinah močno škodujejo.

Da nam sol in sladkor prinašata določeno ugodje, je najbrž edino racionalno z evolucijskega vidika, z vidika naše stopnje v razvoju civilizacije pa je to lahko naravnost usodno. Še povojna generacija je ob tablici čokolade imela poseben praznik, v nobenem primeru pa slaščice niso bile vsak dan na mizi in v vsakem trenutku vsakomur dostopne. Natanko ta dostopnost, ki zavita v vsečen in bleščeč celofan v trgovinah kriči na nas, je srčika problema.

Določene stvari so sodobnemu človeku enostavno preveč dostopne in mikavne, da bi bili lahko še naprej tako naivni in pozivali samo k samodisciplini. Seveda je ta, tako kot pri vseh stvareh v življenju, tudi pri ohranjanju zdravja in zdrave prehrane izredno pomembna. Toda v luči spoznanj, da sladkor na organizem deluje podobno zasvojljivo kot npr. kokain, se stvari nekoliko bolj zapletejo. Kroničnemu sladkosnedu je tako obisk trgovine podoben obisku »dilerja«, ko pomislimo še na slogane in reklame korporacij, ki izdelujejo slaščice, lahko pridemo do naravnost »hudomušnih« scenarijev. Predstavljajmo si kolumbijskega kmeta, ki s soncem ožarjen in nasmejan obira kokine liste, lamo, ki jih v vreči odnese v skladišče. V naslednjem prizoru smo že v npr. nizozemskem laboratoriju, v katerem iz koke naredijo prvovrsten kokain. Vsi so v belih haljah in snažni, gre vendarle za najvišje in od Evropske unije zapovedane standarde. V tretjem prizoru pa si mladi japi pred nami nariše črtico kokaina, ga strastno posnifa in takrat se čez ekran izpiše: »Kokain – privoščite ga sebi in svojim najbližjim!«

Trčeno in nepredstavljivo? Sploh ne, spomnimo se Sherlocka Holmesa, ki je pri reševanju kriminalnih zagonetk veselo njuhal kokain, da o Sigmundu Freudu, ki je z njim nekaj časa navdušeno zdravil paciente, sploh ne govorimo. Je torej pričakovati, da bi kot družba vzpostavili edino smiselno in zares učinkovito javno politiko, ki bi močno regulirala vsebnost soli, sladkorja in drugih sestavin v hrani, ki je v prosti prodaji? Malo verjetno.

Heroj, ki bi danes to resno predlagal, bi nase pritegnil sveto jezo prehranske industrije. Kako tudi ne, ko pa bi ji s tem neposredno zarezal v še kako sladke dobičke. Kovanje dobičkov je ena od osnovnih človekovih pravic, in kdor si drzne posegati vanjo, duši svobodno podjetniško pobudo, je tiran in sovražnik odprte družbe, bi donelo s strani neoliberalnih apologetov. Zanje, večinoma profesorje ekonomije, je neprijetna resnica, da praviloma na t. i. svobodnem trgu niso in tudi ne bi preživeli niti dneva. V vsakem primeru pa bi morali hitro spoznati, da kaj takega kot deregulirano gospodarstvo ne more obstajati nikjer drugje kot na papirju in v njihovih glavah. Omejevanju sladkorja in soli, če ostanemo samo pri teh dveh sestavinah, ni mogoče nasprotovati niti na načelni ravni. Gospodarstvo (sploh pa prehranska industrija) je že močno regulirano, vendar še premalo. Skoraj dve milijardi predebelih pač pričata o tem, da se tudi debelost, kot danes praktično vse, proizvaja industrijsko. O dobri prodaji nazorno pričajo bilance verig s hitro prehrano in osupljive statistike o tem, koliko tovrstnih restavracij se odpre vsako minuto.

Spodbujanje in povzročanje debelosti pa ni edini dober posel, hudournik denarja teče tudi v roke farmacevtske industrije, ki služi s preprečevanjem in odpravljanjem debelosti ter negativnih učinkov, ki jih ima ta na posameznikovo zdravje. Bolezni srca in ožilja, visok pritisk, holesterol, diabetes ... Za vsako od boleznih obstaja na stotine, če ne tisoče zdravil, ki jih plačujemo posredno, preko zdravstvenega zavarovanja ali pa (vedno pogosteje) kar neposredno.

Z intervencijami priljubljenih kuharskih oddaj v šolske jedilnike ozaveščanje o pomenu zdrave prehrane danes vedno bolj stopa v ospredje. Vendar to še vedno ni dovolj, potrebna bo sistematična javna zdravstvena politika, ki bo morala skrbeti tako za kakovost kot za dostopnost (tako fizično kot finančno) zdrave prehrane. Dejstvo je namreč, da si revež danes skorajda ne more privoščiti, da bi živel zdravo. Zdrava prehrana je enostavno predraga!

Z makroekonomskega vidika je pri tem izredno pomembna samooskrba in zmanjšanje odvisnosti od uvoza hrane. Vlada in aktualni kmetijski minister o tem sicer rada govorita in se tem ciljem zavezuje. Ampak štejejo dejanja in edino, kar smo v zadnjih letih dosegli, je bila prodaja levjega deleža prehranske industrije, ki prehransko samozadostnost samo še oddaljuje. ■

MLADINSKO



Vpis abonmajev za sezono 2015/2016

Sezona šestdesetletnice Mladinskega, duha tradicije kot navdiha za nova iskanja, drznih, angažiranih predstav ...

Abonma **Enakost** | Abonma **Svoboda** | Abonma **ob petih** | Abonma **Mladinc** | Abonma **Piranski zaliv**

Kompleks Ristić, režija Oliver Frlić

Elfriede Jelinek: **Drame princes**, režija Michał Borczuch

Marko Derganc, Emil Filipčič: **Butnskala**, režija Vito Taufer

Janez Janša v Mladinskem

Simona Semenič: **Ein neues Stück / Nov komad**, režija Sebastijan Horvat

Wolfram Lotz: **Norčevanje teme**, režija Tin Grabnar

Communitas na izpitu, avtorja Ana Vujanović, Saša Asentić (Teorija, ki hodi)

Überškrif, koncept Jelena Rusjan

Boštjan Videmšek: **Rokova modrina**, režija Matjaž Pograjc

Jean Genet: **Balkon**, režija Diego de Brea

David Mamet: **Glengarry Glen Ross**, režija Vito Taufer

Heroj 1.0, avtorski projekt Uroša Kaurina in Vita Weisa

Draga Potočnjak: **Srce na dlani**, režija Mare Bulc

Andrej E. Skubic: **Pavla nad prepadom**, režija Matjaž Pograjc

Oliver Frlić: **Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!**, režija Oliver Frlić

Abonma Mladinskega je najboljša priložnost:

- da boste dobili najdržnejši teater za najprijaznejšo ceno,
- da boste izstopili iz virtualnega,
- da se vam bo dan vtisnil v spomin,
- da boste večer preživeli v družbi najdražjih,
- da vam ne bo treba običati pred televizijskim ekranom,
- da boste lahko v Klubu Mladinsko razpravljali o življenju, veselju in sploh vsem.

Vpis bo potekal

od 1. junija do 3. julija in od 1. septembra do 30. oktobra 2015:

1. v Prodajni galeriji SMG, Trg francoske revolucije 5, Ljubljana (tel. 01 425 33 12)
PON-PET: 12.00-17.30 | SOB: 10.00-13.00

2. pri gledališki blagajni SMG, Vilharjeva 11, Ljubljana (tel. 01 3004 902)
uro pred začetkom predstave

Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
Tel.: + 386 (0)1 3004 900
Faks: + 386 (0)1 3004 901
E-naslov: info@mladinsko-gl.si

www.mladinsko.com



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ustanoviteljica:



Mestna občina
Ljubljana



Generalni sponzor sezone:

 **triglav**