



JERNEJ LORENCI, GLEDALIŠKI REŽISER

Njegova pot do Iliade vodi prek igralcev

GLASBA IN DRUŽBA

Če bi svetu
vladal jazz

KAKO BITI CHARLIE IN AHMED?

Esej Ahmeda Burića,
bosanskega književnika

PO NJIHOVIH BESEDAH

Novi roman
Katarine Marinčič

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Genij novinarske
reportaže



V novi številki preberite:

„ Kirurg dr. Uroš Ahčan, intervju
Ljubljana kot svetovni center plastične kirurgije

„ Slaba banka
Podjetja v velikem omrežju milijardnih dolgov

„ Zoran Jankovič v letu 2014
Zdrs med plezanjem na Olimp

„ Antropolog Antonio Luigi Palmisano, intervju
V Afganistanu dolg velja več kot zlato

„ Slikar Ivan Grohar
Je slovenski impresionist sliko Macesen odrezal?



Naslednja številka izide 5. februarja 2015!

Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

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



**DELO
DE
FACTO**

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

4-5 DOM IN SVET

6 DEJANJE

POT DO ILIADE GRE PREK IGRALCA

Katere so ključne kvalitete v delu gledališkega režiserja Jerneja Lorencija, ki ga že nekaj časa postavljajo v sam vrh domačega gledališkega ustvarjanja, nam zelo nazorno razloži naša nova sodelavka **Zala Dobovšek**.

8 DIALOGI

MUKOTRPNIH 18 UR ZA 6 ČUDOVITIH SEKUND

Pogovor s Špelo Čadež, animatorko in filmsko ustvarjalko, ki je s projektom *Boles* po mnenju **Denisa Valiča**, avtorja intervjuja, najmočneje zaznamovala domače filmsko dogajanje preteklega leta.



10 ESEJ

ČE BI SVETU VLADAL JAZZ

Če bi se to res zgodilo, potem bi bilo po mnenju avtorice eseja, **Tine Lešničar**, vse bistveno drugače, kot je danes.

12 BESEDA

AHMED BURIĆ - KAKO BITI CHARLIE IN AHMED?

ZVON

13 ISKRENO O LAŽNIVOSTI

Najnovejši roman Katarine Marinčič, *Po njihovih besedah*, je pod drobnogled vzela **Anja Radaljac**. In odkrila marsikaj zanimivega.

14 IZURJENA UMETNICA POBEGA

V Gradu Tivoli je na ogled razstava Alenke Pirman, *Zbrana dela*. Z njo se je pogovarjala **Vesna Teržan**.

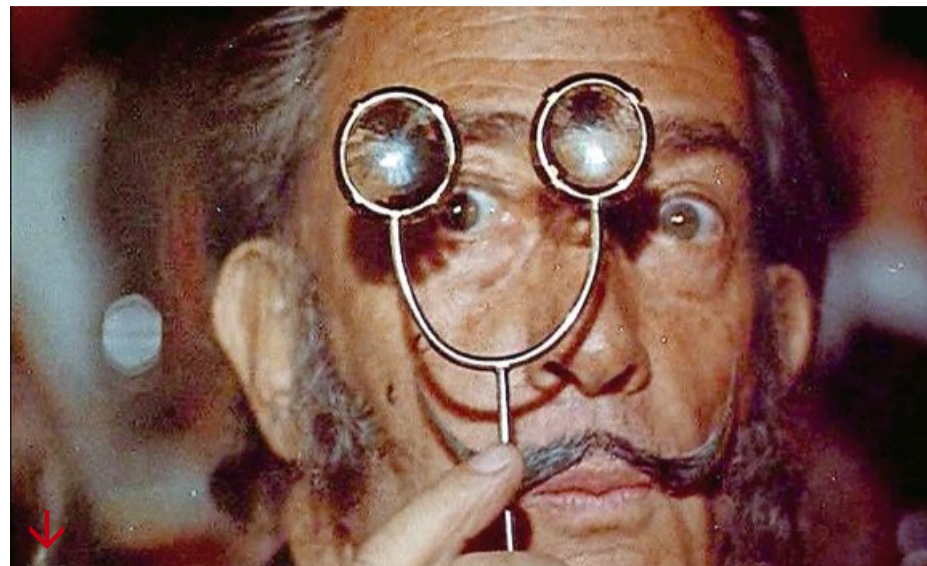
16 POKRAJINA, KI PONUJA VEČ SVETOV V ENEM

Od 14. januarja je v ljubljanski Narodni galeriji na ogled razstava *Slikati v Normandiji*. Kot **Agati Tomažič** razkriva direktorica galerije Barbara Jaki, gre za dela, ki so za strokovnjake dragocenejša kot razpite slike že slavnih avtorjev.



NASLOVNICA

Gledališki režiser Jernej Lorenci zelo uspešno in prepoznavno »orje« slovensko gledališko krajino zadnjega obdobja. Najnovejši »raz« pričakujemo 24. januarja v Cankarjevem domu, ko bo premiera literarne klasike vseh klasik, *Iliade*. Seveda v njegovi režiji. Foto Jože Suhadolnik



17 AVIDA DOLLARS

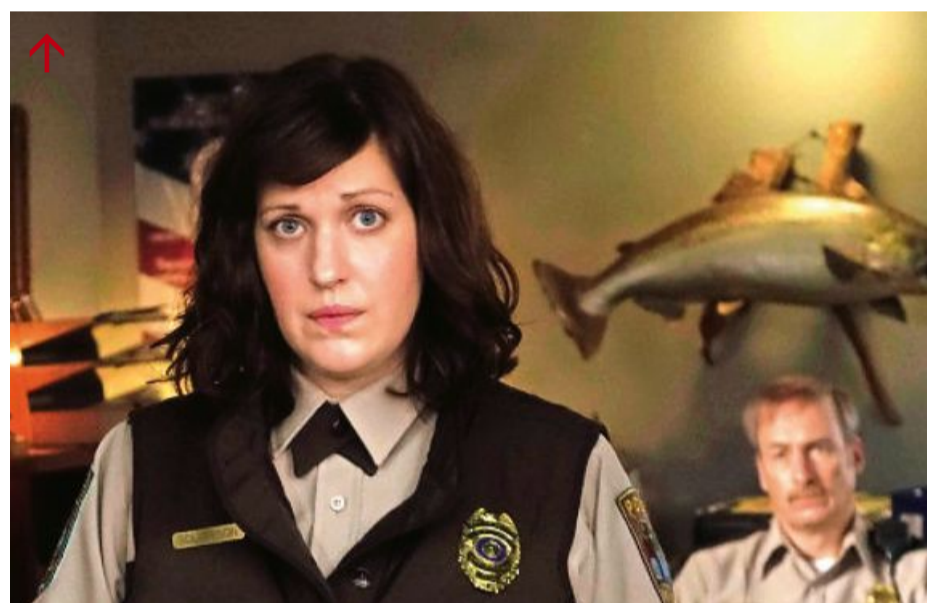
Zakaj je slavni slikar Salvador Dalí dobil vzdevek iz naslova, nam na primeru aktualne razstave »njegovih« del na ljubljanskem Gospodarskem razstavišču nazorno pojasni **Vladimir P. Štefanec**.

18 MORJE, PESEK IN SMRT

Peščeni grad je strip, ki si po mnenju **Iztoka Sitarja** še kako zasluži bralčevo pozornost, sočasno pa je tudi velik izdajateljski podvig nove založbe.

19 LETO V ZNAMENJU ŽENSKE

Vsaj v televizijskih serijah je bilo tako. **Tina Bernik** pozna razloge za to.



20 POP ZA ODRASLE IN DORASLE

Charli XCX je po mnenju **Miroslava Akrapovića** ena redkih glasbenic, ki je na neprilagodljivo jezikav način sposobna popu reči pop.

21 VZAJEMNOST

OD POSKUSA IZREČI NEIZREKLJIVO DO IZVOZNEGA ARTIKLA

Tina Podržaj razkriva, da se je po Ryszardu Kapuścińskem, velikanu novinarske reportaže, pojavilo že veliko dobrih piscev, zaradi katerih lahko govorimo o poljski šoli reportaže.

23 KRITIKA

KINO: Višja sila (Turist), r. Ruben Östlund (Špela Barlič)

KNJIGA: Feri Lainšček: Strah za metulje v nevihti (Gabriela Babnik)

KONCERT: Srebrni abonma (Tomaž Gržeta)

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Rožice v kiščah

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 1

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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.

Še vozniki ali le še potniki?



Že odkar sta brata Wright prvič poletela z letalom – pisalo se je leto 1903 –, sta se na področju konstrukcije letal za prevlado borila dva pogleda. Prvi, zagovarjala sta ga tudi brata, je poudarjal, da mora biti letalo narejeno tako, da ga pilot čim lažje manevrira. Drugi pogled je zagovarjal stabilnost tiste vrste, ki je že vgrajena v letalo samo; takega letala pilot ne more več v takšni meri manevrirati, a se stabilnost vozila ohranja, tudi če pilot ni kaj prida.

V 111 letih letalske zgodovine se je način konstrukcije nagnil v prid drugemu mnenju: letala so ne le vse stabilnejša, temveč tudi vse bolj samostojna. Leta 1914 je v Parizu poletelo prvo letalo z avtopilotom. Leta 1947 je letalo z minimalno pomočjo pilota preletelo Atlantik. Leta 1988 je model A320 predstavil nov korak v razvoju: prvič v zgodovini pilotovo upravljanje letala ni potekalo mehanično, temveč docela prek računalniških povezav.

Avtomatizacija letalstva je eden izmed glavnih razlogov, da je število žrtev zračnega prometa v sto letih strmo upadlo. Vendar ima ta proces tudi temnejšo plat: kadar gre pri delovanju letal kaj narobe in je upravljanje spet prepusteno pilotom, ti pogosteje kot nekoč delajo napake, ki imajo lahko katastrofalne posledice. Nicholas Carr v svoji novi knjigi *The Glass Cage* (Steklena kletka) trdi, da sodobnim pilotom manjka prav redna vsakodnevna izkušnja ročnega upravljanja.

Avtomatizacija ima na vseh področjih tehnologije dolgo zgodovino. Že Wattov parni stroj je vključeval centrifugalni regulator, pripravo, ki je avtomatsko preprečevala, da bi stroj deloval prehitro in se pokvaril. A je v tej zgodovini prišlo tudi do pomembnega preloma, in sicer med drugo svetovno vojno: da bi lahko uspešno sestrelili nemške bombnike, so britanski tehnologi razvili avtomatsko protiletalsko orožje, ki se je zanašalo na radarje in računalniške izračune. Taka vrsta avtomatizacije, ki je temeljila na računalnikih in elektronskih senzorjih, je po vojni postala temeljni princip za vrsto priprav v najrazličnejših vejah industrije in poklicnih sferah.

Mnenja o avtomatski tehnologiji, skozi zgodovino najbolj prisotni v industrijski proizvodnji, so že več stoletij deljena. Adam Smith je v *Bogastvu narodov* hvalil »prav čedne stroje«, ki »lajšajo in krajšajo delo«; po njegovem mehanizacija s tem, ko zvišuje produktivnost industrije, zvišuje tudi povpraševanje po delovni sili in na ta način koristi vsem. Delavci so bili drugačnega mnenja: med letoma 1811 in 1816 se je v Angliji razplamtel ludizem, uporniško razbijanje delovnih strojev. Kritičen do tehnologije je bil tudi Marx, a je v njej videl tudi emancipatorni potencial, seveda v okviru neke drugačnega družbe. V ta potencial je močno zaupal tudi Oscar Wilde, ki je v eseju *Človeška duša v socializmu* stroje v prihodnosti videl kot sužnje človeštva, ki bo lahko uživalo, osvobodeno vsakršnega »neintelektualnega dela«.

Ni težko predvideti, kakšen je prevladujoč odnos Carrove knjige do njene teme: tako kot se je v prejšnjem delu *Plitvine* upiral prevladujočemu povečevanju svetovnega spleta, se tokrat kritično sooči s čaščenjem tehnološke avtomatizacije. Ne izpostavlja le ekonomskih posledic, temveč tudi druge, bolj individualne vidike. Bolj kot svoje opravke prepustimo tehnologiji, bolj krnijo naše lastne sposobnosti, tako v »stekleni kletki« pilotske kabine kot tudi drugod. Kot poskuša dokazati, odvisnost od tehnologije kvarno vpliva tudi na naše umske kapacitete, med drugim na spomin: kot dokazujejo eksperimenti, je za proces pomnjenja bistvenega pomena usmerjen miselni zapor, torej tisto, kar tehnološka avtomatizacija načeloma zmanjšuje.

Neke vrste avtomatizacija, trdi Carr, je pravzaprav za naše delovanje nujna. Vendar pri tem ne gre za avtomatizacijo tehnologije, pač pa za naše lastno avtomatiziranje veččin, kar dosežemo z redno in aktivno uporabo orodij. Prav tako je tudi podlaga vsake veččine – in še posebej vsakega mojstrstva – avtomatičnost naše lastne dejavnosti. Da bi se ohranjala, ne sme biti preprosto prepustena tehnologiji.

Prva asociacija ob pojmu avtomatske tehnologije je še vedno industrija, a tehnološka avtomatizacija dosega tudi vrsto drugih poklicev, tudi med »belimi ovrtniki«. Na področju prava lahko denimo »en računalnik prevzame delo

več ducatov dobro plačanih profesionalcev«. Avtomatski programi prevzemajo tudi delo zdravnikov, borznih posrednikov in celo samih programerjev: »Celo ljudje,« piše Carr, »ki upravljajo kompleksne računalniške sisteme, izgubljajo službe zaradi softwarov, saj postajajo podatkovni centri, tako kot tovarne, vse bolj avtomatizirani.«

Carr se posveča predvsem avtomatski navigaciji s pomočjo sistema GPS. Drastično se posledice uporabe opreme kažejo v okoljih, ki tradicionalno od svojih prebivalcev zahtevajo precejšnje orientacijske veščine: eno od takih je sever Kanade, kjer prebiva skupnost Inuitov. Ti so se pri orientaciji tradicionalno zanašali na v stoletjih nabrano znanje in poznavanje okoljskih dejavnikov. GPS-naprave so sicer prinesle določene prednosti – lov je zdaj mogoč tudi v gosti megli –, a so skrajšale učno dobo lovcev, ki so se začeli zanašati le na tehnologijo. Zaradi te prihaja do nesreč, in to celo kadar naprava povsem dobro deluje: ker vse bolj opazujejo poti na ekranu, so lovci vse manj pozorni na okolico.

V okoljih, ki ne zahtevajo tako natančnega občutka za orientacijo, je možnost takih nesreč bržkone manjša. A ne glede na to, trdi Carr, nas uporaba GPS-navigacije, ta »miniaturna parodija predkopernikanskega vesolja«, postavlja v središče sveta in od nas zahteva le, da sledimo navodilom, ne da bi zares vedeli, kje smo, kaj nas obdaja in kam smo namenjeni. Avtor izrazi tudi skrb, da lahko zanemarjanje možganskih struktur, ki so namenjene prav orientiranju v prostoru, prostorskih celic v hipokampusu in mrežnih celic v entorinalnem korteksu – njihovo odkritje je bilo letos okronano z Nobelovo nagrado –, vodi do pešanja celotnega spominskega sistema in zgodnejšega tveganja za demenco.

Avtor se navsezadnje posveča tudi premislekom, ki so neposredno vrednotni. Moralne dileme so namreč ravno to, dileme, in rešitev pogosto ni preprosto izračunljiva. Bo Googlov samovozeči se avtomobil raje povozil sosedovega psa, ki mu je skočil pod kolesa, ali se bo raje sunkovito zaustavil in tvegal poškodbo svojega potnika? Druga, še bolj načelna plat premisleka je seveda vprašanje, ali s tem, ko tehnologiji prepustimo krmilo, ne žrtvujemo našega človeškega bistva.

Med razvijalci tehnologije obstajajo tudi taki, ki Carrove pomisleke delijo, in zato usmerjajo svoje napore v razvoj naprav, ki bi zahtevale določeno mero aktivne človeške vpletenosti v delovni proces. Tehnologija je lahko izdelana tudi tako, da od uporabnika kadarkoli zahteva, naj prevzame pobudo; lahko mu posreduje pomembne senzorične povratne informacije, ključnega pomena za učenje in ohranjanje veččin. Avtomatizacija je lahko tudi *adaptivna*: ob rutinskih opravkih naprava uporabniku prepustča večino dela, v bolj zahtevnih situacijah pa mu odvzame večji del bremena, da se lahko človeški upravljevalec osredotoči na trenutne izzive.

Alternativni poskusi zvenijo zanimivo, težava pa je v tem, da imajo v družbi, ki je že dolgo »tehnocentrična«, zelo malo možnosti za obstanek. Še bolj je prodor take tehnologije težaven v družbi, ki temelji na zahtevi po vse večji produktivnosti in profitu: učenje specifičnih veščin zahteva čas, pridobljeno znanje pa delavcem predstavlja boljša izhodišča v pogajanjih z delodajalci – kar slednjim gotovo ni v interesu.

Ena izmed ocen je Carrovo prejšnjo knjigo označila kot »pogumno reakcionarno«; podobno bi lahko dejali tudi za *Stekleno kletko*. Vendar tu ne gre za politično konservativnost – njene zametke lahko morda najdemo v avtorjevem čaščenju dela, ki naj bi bilo glavni vir t. i. *flow*, srečne poglobljenosti v dejavnost –, temveč predvsem za upiranje *mainstreamovski* ideji tehnološkega napredka kot garancije napredka nasploh, pa tudi družbenemu sistemu, ki to idejo spodbuja. Obenem Carrovo zagovarjanje lastnih idej ni pridigarstvo: prevladujoča retorična strategija knjige je pristop, ki bi ga lahko poimenovali »že, že, ampak«. Torej: že, že, tehnologija nam v mnogih pogledih olajšuje delo, morda so zaradi nje naša življenja varnejša – a mar ne gre zaupanje vanjo že nekoliko predaleč? Posledica tega razmeroma umirjenega razmisleka je razmeroma umirjena skrb: namreč skrb, da bi tehnologiji skupaj z svojim delom prepustili tudi velik del sebe. **Žiga Rus**

Prvih 5 ...



TAMARA OBROVAC QUARTET

Poslastica, ki vse glasbe željne 20. januarja čaka na Cankarjevem torku, se je pripravljala dolgo časa. In zato bo lahko zgolj še bolj slastna: gre namreč za živo izvedbo leta 2013 posnetega albuma *Ulika Revival*. Kot namiguje druga beseda v naslovu, ne gre za klasičen studijski album, pač pa za reinterpretacije skladb albuma *Ulika*, posnetega že davnega leta 1998, s katerim je Tamara Obrovac odločno zakoračila na skladateljsko pot, združujoč jazzovski ter istrski glasbeni izraz.

Ulika Revival je album, ki je skladateljici široko odprl vrata v mednarodni glasbeni svet. Odlične kritike praviloma priznanih jazzovskih medijev so ji omogočile gostovanje na prestižnih festivalih in v klubih, od dunajskega kluba Porgy&Bess, düsseldorfskega Jazz Rally, lüneburškega festivala Jazz Nights pa vse do maroškega Jazz au Chellah. Zasluga okrepljene jazzovske senzibilnosti gre predvsem pianistu Matiji Dediću (seveda, gre za sina legendarnega Arsena Dedića), daleč od skromnega doprinosa je tudi delež kontrabasista Žige Goloba ter bobnarja Kruna Levačiča. Torej, še enkrat: Klub Cankarjevega doma, ob 20. uri, in to za 14 oziroma 11 evrov. Odvisno pač od vašega trenutnega statusa.

IZGUBLJENI RAJ

Francoski fotograf slovenskega rodu Klavdij Sluban je eden najzanimivejših sodobnih fotografov. Njegova dela so na ogled v pomembnih razstaviščih, kot so Metropolitanski muzej fotografije v Tokiu, Evropska hiša fotografije v Parizu in Muzej fotografije v Helsinkih. Kot sam pravi, v svojih ciklih ves čas razvija neizprosen in jasen fotografski opus, ki črpa navdih tudi iz literature.

Zato je tudi nekako logično, da je eno od razstav, ki si jih je že teden dni mogoče ogledati na dveh ljubljanskih prizoriščih, poimenoval *Izgubljeni raj*, kar je tudi naslov pesnitve Johna Miltona. Gre za cikel, ki je nastal na potovanjih po Kubi, Portoriku, Haitiju in Dominikanski republiki, prinaša pa vsa nasprotja, ki jih takšni, za nas romantični (za tamkajšnje prebivalce pa vse kaj drugega, kot to) kraji prinašajo.

Druga razstava, *Srečni dnevi na osamelem otoku*, prinaša fotografije, ki jih je Sluban posnel na otočju Kerguelen, kjer je leta 2012 preživel štiri mesece. Gre za otočje, ki leži v bližini antarktičnega kroga in sodi med najbolj odmaknjene kraje na svetu.



... prihodnjih 14 dni

Izgubljeni raj je na ogled v Galeriji Fotografija (sicer organizatoriki obeh razstav) na ljubljanskem Mestnem trgu, *Srečni dnevi na osamelem otoku* pa v vhodni avli Narodne galerije. Vse do 28. februarja.

NATRILETNO KOLOBARJENJE S PRAHO

Da stvari dozori, je potreben čas. Če je nekomu za to potreben pravi letni čas, drugi za to potrebujejo precej več. Recimo tri leta, kot govori že naslov, potrebuje Jure Novak, da prehodi pot od ene do druge pesniške zbirke. Če je prva izšla zgolj v tiskani obliki, druga pogumno vstopa v polje večpredstavnosti. *Natrljetno kolobarjenje s praho* (album je letnik 2014) je tako »zvočno« sodelovanje Novaka in vokalista ter multinstrumentalista Uroša Buha. Izdani format se je najprej kalil po različnih nastopih po Sloveniji, nato pobral *zlato kanto* na festivalu KantFest v Rušah, ta je vsebovala tudi snemalni dan v studiu mari-borske RTV ...

Avtorjema gre ob poslušanem kar verjeti, da gre za »spoj kompleksnih, pesniških besedil z raznorodnimi glasbenimi pristopi, ki črpajo iz pankersko grandžerskega generacijskega ozadja« avtorjev. *Trideset, navznoter, navzven pa star*, je eden od verzov, s katerimi nas učinkovito



»prestreljuna« avtorja, v istem komadu so zelo blizu citati komada Pankrtov, *Sedemnajst*, z legendarnega albuma *Dolgcajt*. Sam od sebe pa v asociativno polje vskoči verz skupine Bijelo Dugme, *umoran starac sam sad, mada izgledam mlad*, vzeti iz komada *Blues za moju bivšu dragu* s prav tako prvenca *Kad bi bio Bijelo Dugme*. Bolj ali manj posrečeni primerjavi navkljub, neizpodbitno dejstvo je, da proces, kako se vsaka tri leta kolobari s praho, predvsem pa kako se to sliši, lahko 15. januarja preverite v dvorani Komuna v Kino Šiška. Za ugodnih 6 evrov.

ABC ODER KRIEG (QUASI UNA FANTASIA)



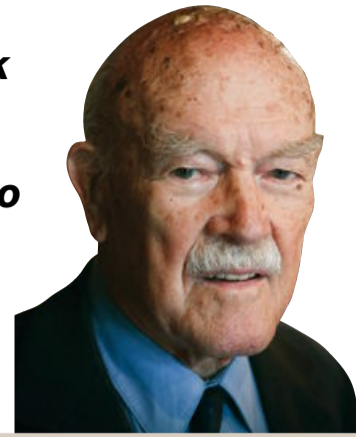
V petek, 16. januarja, bo v Prešernovem gledališču v Kranju premiera krstne uprizoritve dramskega besedila *ABC oder Krieg (Quasi una fantasia)*. Gre za najnovejšo besedilo Iva Svetine, ki ga za uprizoritev pripravlja režiserka Barbara Novakovič

Kolenc. Dogajanje se odvija med letoma 1831 in 1835, opisuje pa srečevanja jezikoslovcev, Kopitarja, Karadžića, Čopa in Prešerna, na Dunaju. Drama tematizira razvoj in oblikovanje tako slovenskega in srbskega kot evropskih jezikov v začetku 19. stoletja. Odvija se na dveh, med seboj prepletajočih se ravneh, prvo razvija t. i. črkarska pravda in polemike o cenzuri slovenske tiskane besede, druga pa se pleče okrog intimnih zgodb junakov.

NOVA UMETNOST IN NARAVA / THE NATURE OF ART NOUVEAU

Narodni muzej Slovenije 21. januarja pripravlja otvoritev razstave mednarodne mreže Réseau Art Nouveau Network. Gre za projekt, ki raziskuje umetnost v odnosu do narave. Sestavljena je iz treh sklopov, v katerih prikazuje razvoj umetniškega dela od ideje do končnega izdelka. Osredotoča se na obdobje v začetku 20. stoletja, ko so začetniki *art nouveauja* naravo razumeli kot svetišče, razlagali pa so jo s simboličnimi podobami. Prvi del prikazuje, kako so ustvarjalci pri svojem delu uporabljali nova znanstvena dognanja, drugi, kako se detajli iz narave »pretaplajo« v umetnine, zadnji pa predstavlja secesijske upodobitve letnih časov. *Nova umetnost in narava / The Nature of Art Nouveau* bo na ogled vse do 19. aprila.

Pogum je potreben, ne le kimanje. Preprosto ne razumem, zakaj ta molk v t. i. intelektualnih krogih. To so ljudje, ki imajo svoje sedeže, titule, varno življenje – in pustijo, da tonemo dalje. Naj ponovim, bistvo lastnine je razpolagalna pravica. Če nekaj prodaš, bo novi lastnik razpolagal s tabo, kakor bo želel in hotel.



Dr. **France Bučar**, prvi predsednik slovenskega parlamenta, v *Mladini* iz 9. januarja o vprašanju o »okupatorju«, ki danes želi pokupiti našo državo.

V Italiji svetnice, pri nas borke

Aux grands hommes, la patrie reconnaissante (Domovina je hvaležna velmožem), piše na pročelju pariškega Panteona, grobnice uglednih politikov, književnikov, znanstvenikov, vojščakov, pomorščakov ... Če pustimo ob strani dejstvo, da bi domovina pravzaprav morala biti hvaležna tudi ženskam – materam, ki so jih vzgojile, se velja zamisliti nad dejstvom, da je v hramu veličine francoskega duha Francozinj za prste ene roke. Nič bolje se ne godi Italijankam, navsezadnje jim je to, kaj si misli o njih, sporočil tudi Mussolini: ko so za časa fašizma v Rimu zgradili prostrano moderno četrt EUR, kjer naj bi leta 1942 postavili svetovno razstavo, je tam zrasla tudi velikanska oglata palača italijanske državnosti (Palazzo della Civiltà Italiana, danes last podjetja Fendi). Na pročelju je vklesano, kaj vse so Italijani: »pesniki, umetniki, junaki, svetniki, misleci, znanstveniki, morjeplovci, pustolovci« (Un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di transmigratori). O Italijankah pa niti besedice!

Podoben razmislek je najbrž spodbudil Mario Pio Ercolini, gimnazijsko profesorico geografije in književnosti iz Rima, ki je leta 2012 na Facebooku ustanovila skupino Toponomastica Femminile. Slovenski prevod bi se glasil *Ženska toponomastika in pove nekoliko več o zavzemanju članic te skupine: prizadevajo si, da bi se povečalo število krajev in ulic (odonomastika), poimenovanih po častivrednih ženskah*. Skupina je kmalu prerasla v društvo s spletno stranjo (www.toponomasticafemminile.com), kjer takole predstavljajo svojo dejavnost: »Tudi poimenovanja naših ulic in trgov so pomemben gradnik v kulturi nekega naroda, ki izpostavlja zgodovinske osebnosti, vredne našega spomina. Toda kaj si misliti, če so te osebnosti samo moškega spola? /.../ Naš cilj je okrepiti prizadevanja na celotnem ozemlju, da bi se s poimenovanjem cest, ulic, trgov, parkov, zelenic, drevoredov, prehodov po ženskah odkupili za leta seksizma.«

Članice *Ženske toponomastike* so kmalu začele s čisto konkretnimi akcijami, ena od bolj duhovitih nosi naslov *8. marec: 3 ulice za 3 ženske* (8 marzo 3 strade 3 donne). Njen namen je prepričati župane italijanskih mest, naj ulicam nadenejo več ženskih imen. Zlobnejši bi najbrž z zanimanjem kot muha na zidu opazovali, kako to prepričevanje poteka v mestnih hišah v peti in stopalu italijanskega škornja, kjer lik ženske skladno z dolgoletno tradicijo še vedno povezujejo z domačim ognjiščem, dobro hrano in varnim družinskim zatočiščem (tudi za že odrasle otroke). Ampak Maria Pia Ercolini in njene somišljenice so se bržčas že na začetku zavedale, s kakšnimi predsodki bodo morale pometati – in so se odločile, da bodo pri tem temeljite vsaj tako, če ne še bolj, kot pri pometanju doma. Svojo dejavnost so razširile še na tujce, na slovensko ozemlje s pomočjo Elene Cerkvenci, tržaške Slovenke. »Naša družba, in to velja za italijansko, najbrž pa tudi slovensko, je androcentrična. Moški so v središču, v moških oblikah so spisani oglasi za delovna mesta in vse ostalo. Zato se moramo ženske aktivirati in si same prizadevati za spremembe na tem področju,« meni Elena Cerkvenci, po izobrazbi jezikoslovka z diplomom iz nemškega in ruskega jezika s književnostjo. Zdaj oba jezika poučuje kot svobodnjakinja, članstvo v združenju Toponomastica Femminile pa je tako rekoč njena prostočasna dejavnost. Volontersko, a nikakor ne amatersko, sodeluje tudi pri snovanju fotografske razstave na temo ženske odonomastike. Razstava, ki bo predvidoma nared do letošnje jeseni in na ogled nekje v Trstu, bo neke vrste album fotografskih posnetkov uličnih tabel, poimenovanih po ženskah. Za zdaj so pod drobnogled vzeli štiri večja slovenska mesta: Novo Gorico, Maribor, Ljubljano in Koper, podatke pa še zbirajo in obdelujejo. Ko bo ta faza končana, bo seznan odonomastičnih poimenovanj dostopen na spletni strani Toponomastica Femminile, seveda v razdelku *Tujina*, ki za zdaj ponuja pregled stanja v teh državah: Francija, Norveška, Jordanija, Portugalska, Španija in Švica. Pri večini gre samo za bežen oris ali nekaj ugotovitev. Za Oslo, prestolnico Norveške, ki menda slovi po ženski enakopravnosti, recimo preberemo tole: »V Oslu je vsega 2451 ulic. Od tega jih je 451 poimenovanih po moških, 91 po ženskah. Se pravi, da jih je po ženskah poimenovanih 20 odstotkov.«

Najpopolnejši pregled in popis ulic, imenovanih po ženskah, so seveda izvedli v Italiji. Že Trst, rojstno mesto Elene Cerkvenci, je kar reprezentativen primer: vseh ulic je 1305,

po moških jih je poimenovana dobra polovica (729), po ženskah 25. In še to ne pomeni, da gre za prave, žive (ali vsaj nekoč žive) ženske, opozarja Cerkvenci, ogromno je ulic z imeni, kot so: Madonna del Mare, Santa Maria Maggiore, Sant'Eufemia, Santa Tecla, Santa Rita ... Kar 16 od 25 ulic, poimenovanih po ženskah, torej nosi imena svetnic! Po nekaterih drugih italijanskih mestih se tem pridružujejo še liki iz grške ali rimske mitologije, literarne osebnosti – v sicilijanskem Trapaniju je po njih poimenovanih 28 ulic (Kalipso, Kasandra, Ofelija, Antigona, Venera ...). Kar je po mnenju sogovornice še eden od zelo povednih koscev mozaika italijanske družbe. Na drugi strani meje, v Sloveniji, so svetnice zamenjale – borke. Pri preštevanju in popisovanju ulic v Novi Gorici, Mariboru, Ljubljani in Kopru (delo še ni končano in Elena Cerkvenci se ne bi branila pomoči slovenskih prostovoljk in prostovoljcev) se je izkazalo, da jih je ogromno poimenovanih po političnih aktivistkah in/ali udeleženi v narodnoosvobodilnem boju. Sledijo jim književnice in umetnice, na natančnejše izsledke raziskave pa bo treba še počakati. Skoraj gotovo se ne bo pokazalo, da se slovenske navade pri poimenovanju ulic po ženskah radikalno razlikujejo od italijanskih; za zdaj je za razstavo predvidenih 16 fotografij uličnih izvezkov iz Ljubljane, 7 ali 8 iz Maribora, štiri iz Kopra in ena iz Nove Gorice. Obiskovalcem razstave bo na voljo tudi pisno gradivo s kratkimi povzetki in predstavitvami življenja in dela žensk, po katerih so ulice poimenovali. Pri tem so včasih naleteli na težave, razlaga Elena Cerkvenci, saj je bilo pri kateri od bork iz NOB kar težko izbrskati kaj več od osnovnih podatkov, letnice rojstva in smrti. Zato so se pri svojem delu obrnili na pomoč strokovnjakov iz Slovenije, pomagata jim predvsem Miha Marinč in dr. Ana Cergol Paradiž.

V Italiji je največ ulic poimenovanih po Garibaldiju in Mazziniju, pravi Cerkvenci. Članice Društva Toponomastica Femminile so se v zadnjem času osredotočile na štiri ženske, katerih imena bi bilo po njihovem mnenju nujno treba ovekovečiti za zanamce kot odonomastična: Rita Levi Montalcini, Miriam Mafai, Margherita Hack in Franca Rame. Prva je bila nevrologinja, političarka, akademičarka in nobelovka, Miriam Mafai političarka, novinarka (soustanoviteljica *Repubbliche*) in pisateljica, Franca Rame igralka, dramatičarka in političarka, Margherita Hack pa astrofizičarka in avtorica številnih poljudnoznanstvenih del, ki je bila rojena v Firencah, sicer pa je dobršen del življenja živel v Trstu. In katera so imena štirih Slovenk, ki bi si zaslužile ulice, trge, drevorede ali vsaj prehode? Za začetek bi morda veljalo odpreti knjigo *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem* (Založba Tuma in SAZU, 2007). Nekaj častivrednih žena, omenjenih v njej, je ulico že dobilo: Ulica Jospine Turnograjske je v centru Ljubljane menda sploh edina, ki je poimenovana po ženski (če ne štejemo Ulice stare pravde, ki zadosti vsaj kategoriji slovnični spol). Bolj proti periferiji se pojavijo še ulice Luize Pesjakove, Lili Novy, Zofke Kvedrove. Pa Malči Beličeve, Lojzke Štebijeve, Majde Vrhovnikove, Štefke Zbašnikove, Olge Mohorjeve, Zore Ragancinove ... Gospodinske ulice menda ne moremo šteti med ženska odonomastična imena, ali pač? **Agata Tomažič**

POPRAVEK

V prejšnji številki *Pogledov*, ki je izšla 10. decembra 2014, je prišlo do dveh napak: v članku Janeza Pipana o Marku Slodnjaku z naslovom *Aljoša Karamazov slovenskega gledališča* je izpadel del zadnjega stavka, ki se v celoti glasi: »Tudi Slodnjakovo dramaturgijo Lukan definira kot žrtvovanje-za-ni, s tem pa je najbrž mišljeno neko samorazsejanje dramaturga po stvareh predstav in življenju njihovih protagonistov, njegova diseminacija, ki je mimo intimnega spomina ne more evidentirati noben diskurz.«

Originalno zaporedje pisem v rubriki *Iz oči v oči*, kjer sta si dopisovala Marko Derganc in Zlatko Zajc si je mogoče prebrati na spletni strani www.pogledi.si. Za napaki se bralcem in avtorjem opravičujemo.

Uredništvo Pogledov

Režijska poetika Jerneja Lorencija

POT DO ILIADJE VODI PREK IGRALCEV

Štiriindvajsetega januarja bo v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma premiera največjega gledališkega projekta sezone, *Iliade* v režiji Jerneja Lorencija, gledališkega režiserja, ki je s svojim delom močno zaznamoval zadnje obdobje slovenskega gledališkega dogajanja.

A. N. Ostrovski – *Nevihita*, MGL (2011/2012), leta 2012 dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje za najboljšo uprizoritev, Borštnikove nagrade za režijo, Borštnikove nagrade za igro (Primož Pirnat, Matej Puc), Borštnikove nagrade za mlado igralko (Nika Rozman), scenografijo (Branko Hojnik), kostumografijo (Belinda Radulović) ter oblikovanje govora (Maja Cerar). Foto Barbara Čeferin



ZALA DOBOVŠEK

Opomba k trem zaporednim nagradam za najboljšo uprizoritev na Festivalu Borštnikovo srečanje naj bo zgolj uvertura v vpogled režijskega opusa Jerneja Lorencija: »Čeravno avtorji sami in javnost pogosto nagrade razumejo predvsem kot nekakšen formalizem in nepotrebno tekmovanje ('umetnost vendar ni šport'), je včasih v njih, priznajmo si, vendarle nekaj resnice. V primeru Lorencija zagotovo. Verižno nagrajene uprizoritve *Nevihita* (2012), *Ponorela lokomotiva* (2013) in *Svatba* (2014) namreč ne govorijo le o umetniški kvaliteti kot taki, temveč predvsem o obdobju režiserja, ki se nahaja v izjemni

ustvarjalni kondiciji in kar je še pomembnejše – v razvijanju svojevrstne gledališke estetike, kjer režijska misel ne nastopa kot nadrejena, vnaprej trdno načrtovana strategija, ampak kot sprožitelj in nato enakovredni nasledovalec igralčevega izvedbenega potenciala.«

VPRAŠANJE STALIŠČA

Če rečemo, da igralec/izvajalec Lorenciju predstavlja poglavitni in esencialni instrument za realizacijo režiserske ideje, to še zdaleč ni mišljeno superiorno, kvečjemu obratno: igralec kot mesen in čuječ instrument, ki izhaja iz režijskih iztočnic, a se med procesom izoblikuje v samostojno odrsko identiteto. Identiteto, ki igralca ne premeri le na ravni umetniške nadarjenosti, pač pa zavrtja tudi v njegovo zasebno, intimno tkivo, in ji – kljub naknadni odrski rekonstrukciji in »umetni predelavi« – lahko pripišemo največji prispevek h končnemu učinku (npr. pri *Nevihiti*, *Svatbi*, *Ponoreli lokomotivi*, *Zborovanju ptic*). Pa vendar se nemalokrat izkaže, da je Lorencijeva metoda vsakič znova zanimiv in pomemben kazalnik dometa in pronicljivosti posameznega igralca; zdi se, da se prav v njegovih nedavnih režijah (kjer je igralec podvržen precejšnji in očitni samoiniciativnosti) pokažejo resnične dimenzije določenega igralca, ki se v interpretativni samostojnosti in neodvisnosti, ki mu jo nudi (pogojuje) Lorenci, popolnoma razcveti in zablesti. Lahko pa se v njej docela izgubi, stanjša, zmanjka mu torej snovi za tisti »dopolnjujoči segment« oblikovanja vloge, kjer naj bi se poleg odrske večšine (obrti) izostrila tudi igralčeva notranja izpeljava maksime, kako danes misliti, razumeti in čutiti igro, odrsko situacijo in sodobno gledališče kot tako. Pravzaprav skozi Lorencijev režijo lahko danes zaznamo, ali ima igralec/igralka *stališče* (do sebe, svojega poklica, sveta) ali ne.

Skozi filter naj gredo igralčeve individualne vsebine, ki segajo onstran profesionalne, javne in konstruirane gledališke figure. Pri čemer je jasno, da tovrstna tendenca ne sili v polje izumetničene resničnosti in prisiljenega razgaljanja, temveč gre za pomembno in zapleteno igralsko investicijo,

OBSEŽNO FILOZOFSKO VEDENJE, ZGODOVINSKA RAZGLEDANOST IN KRITIČEN UVID V AKTUALNO DRUŽBENO STANJE SO LE TEORETIČNE ODLIKE, KI OPISUJEJO LORENCIJA KOT REŽISERJA, KI GLEDALIŠKO UMETNOST RAZUME CELOSTNO, ULTIMATIVNO IN ZARES.

ki ne zahteva nujno osebnega »razkrivanja« na običajni in predvideni ravni (npr. golota ali odstiranje zasebnega življenja), ampak razišče in zahteva mnogo več, nekaj veliko bolj tvegane, in sicer izvajalsko *iskrenost* ter vso ranljivost, občutljivost in mentalno prepustitev, ki ji pritiče. In to je tista nenadomestljiva niansa, ki gledališče ne razume le kot estetsko (politično, družbeno) funkcijo, ampak kot sidrišče enosti, skupnosti, ki zmore v sicer umetnem konstrukt (kar vsaka predstava pač je) prodreti mnogo dlje od same forme in informativnosti. Prek sugestivne kolektivne atmosfere, ki je venomer tudi fikcija, uspe zatipati eno od različic pristne skupnostne resničnosti v vsej njeni minljivosti. Metafizični in atmosferski vidik uprizarjanja kot tista kanala, ki bosta v gledalcu zakoreninila dolgoročni spomin tudi na ravni čutenja in ne le razuma. Gledališče mora delovati po principu izmeničnega toka – ali pa ga ni.

Identifikacija, torej Lorencijev adut je namreč prav v ostrenju in prepoznavanju nastavkov za čvrst in celosten gledalčev prestop v osrčje odrskega dogajanja (in obratno), toda ta točka identifikacije ne temelji na pretiranem vzbujanju čustvenih trenj, kar je sicer preizkušena praksa v gledališču. Prav narobe, včasih se zdi, da smo globoko v situacijo na

HOMER ILIADA

KRSTNA UPRIZORITEV DRAMATIZACIJE

PREVAJALEC: ANTON SOVRĚ

AVTORJI DRAMATIZACIJE: JERNEJ LORENCI, MATIC STARINA, EVA MAHKOVIC

REŽISER: JERNEJ LORENCI

IGRAJO: SEBASTIAN CAVAZZA, JURE HENIGMAN, NINA IVANIŠIN, ALJAŽ JOVANOVIĆ, MARKO MANDIĆ, ZVEZDANA NOVAKOVIĆ, JETTE OSTAN VEJRUP, TINA POTOČNIK, MATEJ PUC, BLAŽ SETNIKAR, JANEZ ŠKOF, JERNEJ ŠUGMAN

PRODUKCIJA: MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO, SNG DRAMA LJUBLJANA IN CANKARJEV DOM

PREMIERA: 24. 1. 2015

prvi pogled »posrkani« brez jasnega sentimenta, kakor da razumsko ali pa celo povsem podzavestno. Brez dvoma je eden od vzrokov tudi ta, da Lorencijeve režije zaznamujeta nepredvidljivost in neshematičnost, ki sta razloga, da gledalca na neki način ujame »nepripravljenega«, kar pa pomeni, da ga s tem tudi lažje »usmerja«. Usmerja mentalno, ne pa tudi njegovega pogleda. Pogosto sočasno razporejanje drobnih odrskih situacij in aktivna (četudi samo psihična) udeležba vsakega igralca, ne glede na njegovo trenutno fizično/dramsko pasivnost, razreže na videz kolektivne in kompaktne prizore na številne mikrosituacije. Koliko bodo te izkoriščene oziroma videne, pa je seveda odvisno od igralčeve nenehne (!) investicije v svojo vlogo in gledalčevega poljubnega/naključnega izbora objekta opazovanja.

STABILNA STRUKTURA IN KOMPAKTNA RAZMERJA

Lorenci je v obdobju preteklega desetletja edini slovenski režiser, ki je na domače odre sistematično vpeljeval tudi estetiko in literaturo nam oddaljenih kultur, denimo japonske (*Veter v vejah borov*), tibetanske (*Črimekundan ali Brezmadežni*), sumerske (*Ep o Gilgamešu*). V omenjenih uprizoritvah se je (s takrat stalnim sodelavcem dramaturgom in prirejevalcem besedil Nebojšo Pop Tasićem) skozi mentalno-organsko zvezanost z ekipo soustvarjalcev posvetil posameznim študijam zgodovinskih materialov; ti so pričevali o koreninah civilizacije, o globinah človekove zavesti in veličastni energetski moči človekovega/igralskega telesa ter navsezadnje o nam tujih, eksotičnih metodologijah gledališča, kakršne so *no-igre*, z vsemi svojimi psihofizičnimi naporji, strogo gibalno disciplino in napeto govorno preciznostjo.

Predhodno lahko v ta sklop estetike štejemo tudi uprizoritve *Mornar*, *Nižina neba*, *Podzemni bluz* in *Requiem ali Otroci, ki je ustvaril svet*, ki so bile strukturirane skozi vizijo komornega okvira, z drobnimi zunanji akcijami in obilnim razkošjem poetičnih ter mitskih vsebin, ki so jih praviloma dopolnjevale minorne, a izvedbeno natančne scenografske kompozicije. Tu je morda beseda nastopala kot prioriteta, kot tisti sveti segment izkušnje, ki je lahko optimalno doživet le

LORENCIJEV ADUT JE V OSTRENU IN PREPOZNAVANJU NASTAVKOV ZA ČVRST IN CELOSTEN GLEDALČEV PRESTOP V OSRČJE ODRSKEGA DOGAJANJA, TODA TA TOČKA IDENTIFIKACIJE NE TEMELJI NA PRETIRANEM VZBUJANJU ČUSTVENIH TRENJ. PRAV NAROBE, VČASIH SE ZDI, DA SMO GLOBOKO V SITUACIJO NA PRVI POGLED »POSRKANI« BREZ JASNEGA SENTIMENTA, KAKOR DA RAZUMSKO ALI PA CELO POVSEM PODZAVESTNO.

v totalnem vživljanju v pripoved in zgolj z rahlo, prtajeno, toda sistematično sočasno fizično naracijo. Govor je v tem obdobju pri Lorenciju pogosto nastopal kot odmev, resonanca, kot nekaj sekundarnega; nekaj, kar prehaja in potuje po poti navideznega izvira. Za popolno izkušnjo je pomembno razbrati ali intuitivno ujeti tudi tisto za, *pod*, ob govoru in ne le njegovo slišnost ter povednost.

Tako nekdanje uprizoritve, ki jih je povezoval element kontemplacije (z različnimi konotacijami in oblikami) ter pripovedni in situacijski arhetipi, kot nedavne, ki na neki način težijo k razsrediščanju nosilnega dogajalnega toka, Lorencijeve postavitve zmeraj vsebujejo stabilno strukturo in čvrsta razmerja med glasbo, scenografijo, svetlobo in besedo. V obdobju raziskovanja odrske kontemplacije in potopa v tuj/nepoznan register občutenja in umevanja (npr. vzhodnih kultur) so Lorencijeve uprizoritve nemalokrat zahtevale zajeten gledalčev napor, ki je vključeval tudi ključni premik vase – le tako se je lahko celostno popotovanje v gledališko iluzijo izkazalo v najučinkovitejši luči. Postavitev Ajshilove *Oresteje* (2009) pa bi lahko morda definirali kot most, vmesno ustvarjalno epizodo, ki se je za en konec še držala mitoloških motivov in antične grandioznosti, a se je na drugem že začela spogledovati z režijskimi vzgibi, ki jih je Lorenci začel razvijati in raziskovati naknadno: zmerna dekonstrukcija izvirne celote, podvajanja, luščenje igralske identitete, prebijanje rampe, vzpostavljanje »urejenega kaosa« in različno navezovanje izbrane dramske predloge na aktualni vsakdan, ki za seboj potegne političnost v uprizorjanju.

Če je glasba (Lorencijevo večletno sodelovanje z Brankom Rožmanom) pred desetletjem še nastopala znotraj neke pričakovane konvencije, pa sta režiser in skladatelj v zadnjih letih glasbeno pokrajino v uprizoritvah povzdignila na raven igralcu enakovrednega akterja in jo samosvoje redefinirala kot membrano, ki se ne more in noče ločiti od fizičnega materiala in mesenega dogajanja na odru. Glasba



S. I. Witkiewicz – *Ponorela lokomotiva*, SNG Drama Ljubljana (2012/2013), leta 2013 dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje za najboljšo uprizoritev, Borštnikova nagradjenka za glasbo (Branko Rožman). Foto Peter Uhan



R. Šeligo – *Svatba*, SNG Drama Ljubljana (2013/2014), leta 2014 dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje za najboljšo uprizoritev, Borštnikove nagrade za scenografijo (Branko Hojnik), Borštnikove nagrade za igro (Nina Ivanišin). Foto Peter Uhan

kot živost, prepletanje, odzivnost in kod postane tako rekoč leksikalna in berljiva, toda še vedno dovolj metaforična, abstraktna in dovzetna za sprožanje individualnega asociativnega vrveža.

SAMO TEORIJA NI DOVOLJ

Obsežno filozofsko vedenje, zgodovinska razgledanost in kritičen uvid v aktualno družbeno stanje so le teoretične odlike, opisujoče Lorencija kot režiserja, ki gledališko umetnost razume celostno, ultimativno in zares. Toda samo teorija ni dovolj, sploh ne v gledališču, zato je največja

dragocenost predvsem njegovo poznavanje psiholoških procesov, ki jih raziskuje, analitično predeluje in »tvega« tako v igralskih zasedbah kot pri občinstvu. Ne gre le za nekovencionalne pristope in režisersko inovativnost, ustvariti tako zelo globok in brezčasen stik med odrom in občinstvom, do katerega zmore pripeljati Lorencijevo umetniško načelo, pogojuje še en imperativ – prizemljenost. Gledališče kot stvarnost in igralec/človek kot edino zagotovilo resnične bližine vsej filozofiji, mitologiji in tehnologiji navkljub. In občutek trdne, a morda nikoli zares izrečene vere v nesmrtnost gledališča. ■

SVETOV ILLIAD

Zdi se, da je v primeru bližajoče se gledališke premiere, *Iliade*, že skorajda mogoče govoriti o vročici pričakovanja. Zgolj še dodatna »kaplja olja na ogenj« je napovedani cikel predavanj, *Svetovi Iliade*, ki se bo odvil od sredine januarja do sredine februarja.

15. 1. cikel odpira predavanje dr. Svetlane Slapšak z naslovom *Iliada kot temeljni tekst laičnega izobraževanja, od pismenosti do filozofije*. *Iliada* je bila namreč v antiki temeljna zgodba tako pisateljem, filozofom kot »običajnim« državljanom, nastanek in usoda epa pa tesno korelirata z razvojem demokracije.

Uprizoritve Iliade: antika, Jurij Šubic in »peplos« filmi je predavanje, v katerem se bo 19. 1. prav tako Slapšakova ukvarjala z motivi *Iliade*, ki so se skozi zgodovino umetnosti pojavljali v različnih pojavnih oblikah.

20. 1. bo dr. Janez Vrečko v predavanju *Primerjalni horizonti Iliade raziskoval* Ahilovo osebno zgodbo, njegovo vlogo v epu in kaj je tisto, kar nam je junak sporočal nekoč, kaj pa nam danes.

Februarski del 5. 2. začenja dr. Nadja Zgonik. *Marij Pregelj, ilustrator Iliade* je predavanje, v katerem nam bo predstavila specifične ilustracije, ki jih je v začetku petdesetih let ustvaril Pregelj.

9. 2. dr. Božidar Slapšak predstavlja ugotovitve, kako lahko folklor postane zamenjava za mitizirano zgodovino in pridobi močan ideološki predznak; *Homerologija, Iliada in kolektivni/državni imaginariji*.

Zadnji dve predavanji, 12. in 19. 2., sta delo dr. Svetlane Slapšak. V prvem, *Tetidin kompleks: ranljivi moški in seks v Iliadi*, razčlenjuje fenomen razlik med homerskim svetom žensk in liki drame ali resničnimi ženskami tega obdobja, v drugem, zadnjem, *Pozabljena slovenska homerologija: Luka Zima in Martin Bedjanič*, bo spregovorila o avtorjih, ki sta že ob koncu 19. stoletja odlično analizirala Homerjevo delo in napisala še danes veljavna dela.

Vsa predavanja se bodo odvila v Klubu Lily Novy v Cankarjevem domu, enem od producentov omenjene premiere. Vstop na predavanja je brezplačen, začetek pa vedno ob isti uri: 18.

Špela Čadež, animatorka in filmska ustvarjalka

MUKOTRPNIH 18 UR ZA 6 ČUDOVITIH SEKUND

Domača produkcija animiranega filma je v razcvetu, kar potrjujejo tudi številna gostovanja del domačih avtorjev na mednarodnih filmskih festivalih. *Boles* Špela Čadež je bil »na poti« praktično celo lansko leto.



DENIS VALIČ

Čeprav je res, da nikoli ni dosegla statusa, kakršnega je uživala t. i. zagrebška šola animiranega filma, in čeprav je bila produkcija vedno bolj kot ne skromna, pa je slovenska filmska animacija prek del avtorjev, kot so bili S. Dobrila, Č. Škodlar, Koni Steinbacher in Janez Marinšek, že za časa nekdanje skupne države dosegla nekaj lepih uspehov. A nato je z vstopom v devetdeseta leta skoraj povsem poniknila, zaradi česar sta se Z. Čoh in M. Erič leta 1998, ob zaključku dela na dolgoletnem projektu, celovečercu *Socializacija bika?*, zdeli kot dinosavra, ki sta pozabila izumreti. Toda prav njun skoraj »čudežni« dosežek (ter pozneje tudi delovanje Animateke) je nato spodbudil vznik nove generacije ustvarjalcev, in tako danes lahko ugotovimo, da domača produkcija animiranega filma še nikoli ni bila tako bogata, raznovrstna in prodorna. Pa vendar se zdi, da iz nje izstopa ime Špela Čadež.

Čeprav tudi ostali avtorji (omenimo vsaj D. Kastelica, K. Saksido, G. Mastnaka in B. Dolenca) nizajo mednarodne uspehe, pa je Špela Čadež slovenski animirani film pripeljala na sam vrh sodobne svetovne filmske animacije. O tem ne nazadnje priča tudi dejstvo, da je avtorici – ki nas je na predzadnjem nacionalnem filmskem festivalu navdušila z animiranim, kratkometražnim in kratko malo veličastnim *Bolesom* (sploh prvo filmsko animacijo, ki je prejela nagrado vesna za kratki film) – mednarodna javnost nedavno znova izrekla veliko priznanje. Festival v francoskem Annecyju, daleč najpomembnejši dogodek s področja filmske animacije na svetu (tudi »Cannes animiranega filma«), je med svojo zadnjo izdajo (leta 2014) navdušenje nad *Bolesom* izrazil tako, da so avtorico povabili v uradno žirijo festivala, lutka glavnege lika pa uvrstili med izbrane eksponate razstave sodobne lutkovne animacije. Pred tem pa se ji je s pregledom njenega dosedanjega dela poklonil tudi prestižni zagrebški Animafest, najpomembnejši tovrstni dogodek v regiji.

Glede na to, da pri nas filmska animacija nikoli ni bila deležna konkretnije podpore, da nikoli ni institucionalno zaživela, pač pa je bila vedno prepuščena le zasebni, ljubiteljski pobudi – čeprav jo je s svojimi izdelki praviloma presejala –, skratka, da še danes bolj ali manj životari nekje na obrobju, me zares zanima, kaj je bilo tisto, kar vas je prepričalo, da se ji posvetite? Če so moje informacije točne, se ji pred študijem niste posvečali, pa tudi študijsko ste se usmerili drugam, h grafičnemu oblikovanju.

V Ljubljani, na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, sem študirala grafično oblikovanje in ga leta 2002 tudi dokončala, a v tem času sem eno leto preživela v Essnu na študijski izmenjavi, kjer sem odkrila in se kmalu tudi navdušila na interaktivno giblivo sliko. Prav tako me je pritegnil njihov drugačen pristop k študiju: pri nas je ta usmerjen, z vnaprej začrtano potjo, pri njih pa je veliko bolj odprt, prilagodljiv. Kmalu sem izvedela še za Akademijo medijskih umetnosti, ki deluje v Kölnu, in tako sem se odločila za nadaljevanje študija pri njih.

Če prav razumem, so na tej akademiji poudarek dajali novim medijem?

Ja. Akademija ima zelo močan oddelek ustvarjanja interaktivnih multimedijskih disciplin v okviru sodobne umetnosti. A žal sama pri izbiri študijske smeri nisem imela sreče. Vpisala sem se namreč na neki drugi oddelek, oddelek za oblikovanje v medijih oz. *Medien Gestaltung*, za katerega pa se je žal kmalu izkazalo, da ne dosega ravni prvega. Zdi se mi, da je vsaj deloma temu botrovalo dejstvo, da na akademiji, ki je bila zelo ponosna na svojo »umetniško« usmeritev in je to rada izpostavljala, za »uporabne umetnosti« ni bilo prostora. Pa tudi sam oddelek si ni znal izboriti pravega mesta. Sicer pa je bil eden najbolj uspešnih predmetov na oddelku *Medien Gestaltung* prav animacija, ki pa se je nekaj let po mojem

odhodu preselila na oddelek za film in televizijo, saj je zaradi številnih skupnih točk tam zanj naravnejše okolje. A to je bil dosežek študentov, saj imajo pri razvoju in spremembah v študijskih programih njihovo povpraševanje in njihove želje večjo težko, kot pa sami interesi šole ...

Vi ste pogrešali trenutke ustvarjalnosti, jaz pa še vedno pogrešam kakšno besedo o vašem prvem in očitno usodnem srečanju z animacijo. Je do njega prišlo že med študijem? Je bila odločilna izkušnja ustvarjanja za nove medije, za katere se zdi, da imajo z animacijo prav posebno razmerje?

O nečem podobnem sem razmišljala tudi sama oziroma bi morda lahko celo rekla, da me je prav podoben tok misli pripeljal do animacije. Ko sem v času študija povsem naključno naletela na delavnico animiranega filma, sem še vedno razmišljala predvsem o novih medijih, o tem, kako je poznavanje animacije za ustvarjalca na področju novih medijev pravzaprav nujno. Tako sem se udeležila te delavnice, tam povsem brez pričakovanj in nekih večjih ambicij izdelala lutko – delali smo lutkovno animacijo –, ki pa je bila nato profesorju tako všeč, da me je povsem nepričakovano povabil, naj se jim v naslednjem tednu pridružim na poti v Annecy, na morda najpomembnejši festival animiranega filma (to so bili še »lepi stari časi«, ko je šola plačala vse stroške za festivalske izlete študentov, danes pa tudi v Nemčiji tega ni več). In tam sem doživela nekakšno razodetje, saj se mi je odprl povsem nov svet.

Ob ogledu vaših filmov, zlasti *Bolesa*, preprosto ni mogoče spregledati, kako suvereni, že skoraj virtuozni ste v pripovedovanju s podobami. Kot da bi to počeli od nekdaj. A iz povedanega je razbrati, da je do srečanja s filmom prišlo relativno pozno ...

Bo kar držalo. Sicer sem filme vedno rada gledala, a če sem iskrena, se pred dejanskim začetkom ustvarjalne poti



na področju animiranega filma z mislijo, da bi sama snemala filmska dela, nikoli nisem poigravala. Nikoli si sebe nisem predstavljala »na drugi strani«, za filmsko kamero, v vlogi režiserke. Tudi pozneje, ko sem že začela ustvarjati prva animirana dela, se še dolgo nisem imela za »ta pravo« filmarko.

Številni ustvarjalci sodobnega animiranega filma poudarjajo, da gre izvor specifičnosti njihovega avtorskega izraza iskati v nekakšnem »trenutku odločitve«, v odkritju določenega elementa ali vidika animacije, morda celo postopka. Je tudi vaše odkrivanje animacije poznalo tak trenutek?

Pravzaprav je. Mene je namreč očaral tisti trenutek v procesu ustvarjanja, ko svet, ki si ga ustvaril – pri meni konkretno gre na primer za lutke in njihovo okolje –, nenadoma oživi. Ta trenutek je preprosto lep, prav čaroben. Zaradi njega si pripravljen stoje opraviti 18 ur mukotrpnega dela, da potem lahko vidiš tistih šest sekund, v katerih tvoji liki oživijo. Ko sem ga prvič doživela, je bilo to res nekaj posebnega.

Mislím, da mi je prav takrat animacija zlezla pod kožo. Šele takrat sem ugotovila, koliko je mogoče z njo povedati, kaj vse omogoča. Ena največjih nevarnosti, ki preži na ustvarjalce animiranih del, je namreč ta, da se pustijo zavesti navdušenju nad samo tehniko, zanemarijo pa njene pripovedne in izrazne možnosti.

Zdi se, da te nevarnosti pri vas ni. Prej nasprotno, kot nam tako sijajno pokaže Boles. V mislih imam čudoviti prizor »plesa« prstov po tipkah pisalnega stroja ob mladeničevi »ustvarjalni blokadi«, ki je morda celo eden najsijajnejših trenutkov v zgodovini slovenske animacije. Trenutki take hudomušne igrivosti v pripovedovanju s podobami, ki se prepleta z izrazno inventivnostjo in pomensko večplastnostjo, so sila redki, tudi v širšem, mednarodnem kontekstu.

Sama sem imela to srečo, da je prej omenjeni »trenutek odločitve« pri meni nastopil ob naravnost idealnem času, da sem bila »razodeta« deležna v obdobju svojega najbolj intenzivnega raziskovanja, srkanja (ne nazadnje tudi obrtnega) znanja in vedenja. Tako sem že pri ustvarjanju svojega prvega filma, *Zasukanca* iz leta 2004, nedvoumno vedela, da me tehnična raven realizacije lutk, njihove zasnove, pušča bolj ali manj ravnodušno, da bom v tem pogledu prej kot ne konvencionalna. Da pa me po drugi strani močno vznemirja pripovedni potencial animacije, raznovrstnost njenih izraznih možnosti. Da bom torej lastno inovativnost poskušala udejanjiti na ravni zgodbe in pripovedi.

V tehničnem pogledu ste res nekakšna tradicionalistka, saj vztrajate pri uporabi klasične stop-motion tehnike in lutk, ki utelešajo vaše like. Zakaj? Gre pri tem za estetsko ali praktično odločitev?

Hm, pa še res je. Kaj pa vem, zakaj ... In priznati moram, da mi lutkovna animacija sploh ne leži tako zelo, da je v primeru, če bi se zdaj lotila zavestnega izbora, morda sploh ne bi izbrala kot prve! A kaj, ko nikoli nisem bila prav dober risar. Te svoje »hibe« sem se vseskozi zavedala. Za to so ne nazadnje poskrbeli tudi na akademiji, saj so mi večkrat namignili, naj risbo raje prepustim komu drugemu. In če k temu dodam še dejstvo, da sem po naravi taka, da ko za neko stvar poprimem, pri njej vztrajam, dokler se mi zdi, da lahko v njej odkrivam nove stvari, neuhojene poti ...

Je pa pri odločitvi za delo z lutkami določeno vlogo brez dvoma odigralo tudi dejstvo, da je ta tehnika bližja praksi s področja igranega filma, saj se liki prav tako gibljejo v prostoru, tu ni več dvodimenzionalnosti risbe na papirju. Tvoja naloga je, da jih umestiš v prostor, da jim omogočiš, da ga osvojijo, jim predpišeš kretnje in linije gibanja. Veliko je torej t. i. *actinga*, seveda pa pri lutkah ne moreš računati na njihovo sodelovanje. Tu ni prostora za improvizacijo. Vsaka najmanjša podrobnost, vsaka kretnja, vsak pogled – vse mora biti vnaprej predvideno.

In prav v tem pogledu, torej iz perspektive razmerja med liki in prostorom, v katerega so umeščeni, iz vašega opusa izstopa eno delo – Maraton (2008). Čeprav ste tudi v njem uporabili lutke in stop-motion tehniko, pa je v primerjavi z vsemi ostalimi presenetljivo dvodimenzionalen, ploskovit. Kako to?

Maraton pravzaprav niti ni moje delo. Oziroma je še najmanj moje. Gre za projekt Izabele Plucinske, pri katerem sem sicer navedena kot so-režiserka, a mislim, da je to bolj njeno delo. Prav to je verjetno tudi razlog, da tako odstopa od ostalih del mojega opusa. To in dejstvo, da sva k snemanju pristopili, ne da bi imeli natančno razdelano idejo, brez natančno spisane scenarija ali vsaj scenosleda. V animaciji je to nadvse pomembno. Sem se pa pri tem filmu vseeno veliko naučila. Predvsem sem osvojila prav ta dialog s sodelavci v procesu ustvarjanja, ki je v animaciji zelo pomemben.

Kar pravzaprav preseneča, saj v ustvarjalcih animiranih filmov še danes mnogi vidijo »osamljene čudake«, ki cele dneve v samoti rišejo tisoče risbic oziroma milimeter za milimetrom premikajo svoje lutke, svoje like, ki so – vsaj pri vas – prav tako izrazito osamljeni ...

OČARAL ME JE TISTI TRENUTEK V PROCESU USTVARJANJA, KO SVET, KI SI GA USTVARIL – PRI MENI KONKRETNO GRE NA PRIMER ZA LUTKE IN NJIHOVO OKOLJE –, NENADOMA OŽIVI. TA TRENUTEK JE PREPROSTO LEP, PRAV ČAROBEN.

No, če prek osamljenosti, v katero so na ravni fabule ujeti moji liki, verjetno res spregovorim o neki lastni izkušnji, povezani s svojim otroštvom, obdobjem odraščanja oz. z načelnim videnjem posameznikove eksistence v današnjem svetu, pa dandanes pri ustvarjalcih animiranega filma vsekakor ne moremo govoriti o osamljenosti. Če hočeš doseči neko standardno produkcijsko raven, ki je značilna za sodobni animirani film, brez ekipe sodelavcev preprosto ne moreš. In ta ekipa je pogosto večja od ekipe, ki bi jo imel podoben igrani projekt.

Pri snemanju animiranega filma morajo namreč poleg običajnih sodelavcev v produkciji filma (direktor fotografije, montažer, obdelovalec zvoka ...) sodelovati tudi nekateri za animacijo specifični kadri, kot so animator(ji), izdelovalci lutk, izdelovalci prizorišč in scenografije ... Rekla bi celo, da je snemanje animiranega filma produkcijsko zahtevnejše od snemanja igranega filma. Tudi če bi bili pogoji idealni, gre še vedno za skrajno zahteven, dolg, fizično in psihično izčrpavajoč proces.

Kljub temu pa ste si pri Bolesu naložili kar tri vloge: režiserke, scenaristke in producentke. Seveda predvsem odločitev za prevzem zadnje vloge odpira številna vprašanja ...

Priznati moram, da mi je glede birokratskih zadev, povezanih s produkcijo, zelo pomagala koproducentka Tina Smrekar. A te tri vloge so še vedno velik zalogaj, o tem ni dvoma. Zakaj torej vztrajati tudi pri vlogi producenta? Preprosto zato, ker nisem hotela tvegati, da bi v procesu realizacije svojega dela naletela na nerazumevanje producenta. Produkcija animiranega filma je namreč tako specifičen proces, da ga tisti, ki v njej nima predhodnih izkušenj, težko razume in sprejme nekatera pomembna dejstva. Na primer že to, da smo samo za izdelavo osrednje scene, tiste sobe, potrebovali dobro leto. Eksteriere, predvsem veduto mesta, povečani pisalni stroj in ostalo pa smo nato izdelovali med snemanjem. A pri nas je že sam zakon o javnem sofinanciranju filmskih produkcij spisan

tako, da ne upošteva specifik produkcije animiranega filma. Terja namreč, da se v sofinanciranje sprejeti projekt dokonča najpozneje v dveh letih, kar je že za produkcijo kratkometražnega animiranega filma kratek rok. In pri tem pri morebitnem prekoračenju roka niti taki objektivni zapleti, kot je nosečnost avtorice in producentke, niso olajševalna okoliščina, zaradi česar sem izgubila možnost uporabe Vibe. In zdaj najdete osebo, ki bi ob takih pogojih pomislila na realizacijo celovečernega animiranega filma!

Glede na zakonsko nefleksibilnost in okorelost, že pravinično nižanje sredstev, pomanjkanje in celo izginjanje usposobljenega tehničnega kadra ter pogosto neživiljske razpisne pogoje se zdita raznovrstnost in kvaliteta domače filmske produkcije že prav čudežni.

Bo kar držalo. Največja težava je morda prav izginjanje usposobljenega kadra, ki je posledica skromne in pogosto diskontinuirane produkcije. A namesto da bi mlade spodbujali, da se znova vrnejo k tem poklicem, jih na vseh ravneh onemogočajo. Razpis za sofinanciranje filmskih del tako na primer posameznemu projektu na račun uveljavljenega producenta, ki ga prijavlja, podeli nesorazmerno veliko točk. S tem se seveda onemogoča vstop novih, mladih producentov. Razumem, da je to neke vrste zagotovilo za kredibilnost projekta, a naj se potem pripravi ločene razpise tudi za produkcijske prvence (in prvence kratkih filmov, če lahko dodam), kjer predhodne izkušnje ne bodo imele tako pomembne vloge pri končni oceni projekta. Le tako bomo lahko pridobili nove kadre.

Ekipa, ki ste jo izbrali za produkcijo Bolesa, na eni strani govori o pomanjkanju usposobljenega kadra pri nas, na drugi pa je lep dokaz tega, kaj vse lahko dosežeš, če si upaš dati priložnost mladim, še neuveljavljenim, a predanim kadrom ...

Ja, pa še res je. Ker imamo pri nas preprosto premalo izkušenj s tovrstno produkcijo, sem iz Nemčije pripeljala animatorja Oliverja Throma. Čeprav sva z Gregorjem Zorcem spisala resnično dodelan in natančen scenarij, pa se je Oliver lahko pri posameznem kadru zadržal tudi cel teden. To zgovorno priča o tem, kakšen perfekcionista je ter kako resno in predano se je lotil dela. Kot avtorico me je s tem seveda povsem navdušil, malo manj pa kot producentko, saj se je projekt časovno občutno podaljšal, s tem pa seveda tudi podražil. Kljub temu bi se danes znova brez pomisleka odločila zanj, saj je filmu prinesel ogromno.

Nič manjši pa ni bil prispevek Žige Lebarja, oblikovalca lutk in scene, pa čeprav je sploh prvič delal s silikonom. Kako neprecenljiv, preprosto vrhunski je bil njegov prispevek, nadvse zgovorno pove že dejstvo, da smo na večini najpomembnejših festivalov, ki se posvečajo stop-motion tehniki, za lutke pobrali najpomembnejše nagrade. Zame, prav tako pa tudi zanj, pa je bilo še pomembnejše priznanje, ki smo ga dobili od stroke, od ljudi, ki se s tem profesionalno ukvarjajo. Govorila sem na primer z ljudmi, ki so delali pri *Brezglavem jezdecu* (1999) in *Mrtvi nevesti* (2005) Tima Burtona. Svojega navdušenja niso mogli skriti in med pogovorom so si neprestano ogledovali naš DVD ter se ustavljali na posameznih mestih in hoteli izvedeti, kako smo posamezno stvar naredili.

Pa tudi sicer se zdi, da vam mednarodni prostor prej in bolj iskreno izreče priznanje kot to naredimo doma.

Žal. Biti ustvarjalec v takem okolju je nadvse nevhvaležno. Preprosto ne veš, kam sodiš, kako javnost ocenjuje tvoje delo. A *Boles* mi je v tem pogledu podaril veliko. Dejstvo, da so nas tudi na najpomembnejših festivalih animiranega filma ter še prav posebej stop-motion animacije nagrajevali in nam izrekli nedvoumne pohvale, mi daje potrditev, da se naše delo zares uvršča v sam vrh sodobne animacije. In da je bil ves trud, ki smo ga vložili vanj, smiseln in utemeljen. To mi veliko pomeni. ■



ČE BI SVETU VLADAL JAZZ

Kaj bi se zgodilo, če bi se svet naenkrat postavil na glavo in bi planetu zavladal jazz? Misel, s katero se v svoji pesmi *Jazz Planet* poigrava britanski hiphoper in saksofonist Soweto Kinch, ni napačna. Sodelovanje, spoštovanje, predanost, pozornost, odzivnost, dajanje, prejemanje, enakost, nesebičnost, kolektivnost, skromnost ... Kako bi bilo, če bi te vrednote postale obče vodilo družbe?

TINA LEŠNIČAR

Zgoraj naštetih lastnosti se berejo kot parole demokracije. In jazz je glasba, ki na idejni ravni res deluje po demokratičnih načelih. Ta glasba se je skozi zgodovino formirala kot svobodni izraz, krik posameznika, ki mu pritegne vsa skupnost. Ali obratno, preveva ga kolektivni duh gospela, a hkrati izraža individualno sodobno misel. Pianist Herbie Hancock je lucidno ugotovil, da so »najbolj demokratično glasbo ustvarili afriški predniki, ki so bili povsem izključeni iz demokracije«.

Glasbeni izraz, ki kot temeljno vodilo vpeljuje koncept improvizacije, s katerim uveljavlja svojo svobodo, je iz lokalnega prerasel v univerzalni fenomen. Je glasba, ki je od samega začetka v funkciji preporoda, realizacije, revolucije, boja proti socialnim nepraviciam. Hkrati predvideva notranjo refleksijo in participacijo skupnosti. Lastnost, ki je v današnji družbi, ki poudarja individualni prispevek, ceni pa delovanje v timu, nepogrešljiva. Nič čudnega torej, da v nekaterih ameriških šolah uvajajo predmet *Jazz in demokracija*.

Jazz je pojav *sui generis*, ki deluje po določenih zakonih in generira lasten etos. Vrednote, ki jih v idealu ponotranji jazzovska zasedba v zasledovanju skupnega cilja, pa so aplikativne tudi na družbo in družbene sisteme. Jazz je doživetje, ki z bistvenim elementom improvizacije združuje čustva in znanje, intelekt in intuicijo, fizično in duhovno, apolitično in dionizično, zato njegovega etosa ne moremo interpretirati zgolj po eni veji filozofije, saj v svojem konglomeratnem ustroju združuje več filozofskih razlag, zato v tem zapisu ne bomo ostali zgolj pri njegovi demokratičnosti.



FOTO: PRIMOŽ ŽRNEC

STREMLJENJE K ČISTI IDEJI

Vzemimo primer jazzovske zasedbe, ki se dobi na *jam sessionu* ali pa igra na podlagi zelo odprte kompozicije, ki dopušča veliko svobodne improvizacije. Predstavljajmo si imaginarni idealni sestav, recimo kvintet, z izrednimi, virtuosnimi posamezniki (spet se poskušamo vzdržati misli na konkretne glasbenike). Morda so dobri prijatelji, morda se vidijo prvič v življenju. V trenutku, ko začne igrati, ta idealni sestav vstopi v svojstveno realnost. Spusti se v debato v univerzalnem glasbenem metajeziku. Nekdo izrazi neko misel, drugi mu prisluhne, ga podpre, misel prevzame, posvoji, povzame, nadgradi pa jo opusti in navrže novo idejo.

Gre za neskončen večsmerni tok idej, ki med udeleženi preha skoraj intuitivno, telepatsko, pri čemer pa ne gre samo za interpretacijo misli drugega, ampak hkrati za anticipacijo razvoja te misli, ki vodi k ustvarjanju skupne zgodbe, slike, predstave, prapodobe, večnega načrta, resnice, Ideje. Ideja, h kateri stremi ta imaginarna zasedba, je v grškem smislu lepota, zadnja resničnost, ki nam je dostopna. Tako je umetniško delo razumel Platon – kot sled, senco lepega. Lepota, ki je dobro, eno (v smislu enkratnosti in izvornosti) in je resnično (v smislu avtentičnosti in pristnosti). Glasbeniki torej iščejo sledove resničnosti, ustvarjajo njen odsev, da bi uzrli čisto Idejo.

S svojimi koncepti, domislicami, utrinki presenečajo in spodbujajo drug drugega k novim zamislim, ki izhajajo neposredno iz enkratne dialoščnosti v danem trenutku. Z znanjem glasbene teorije, poznavanjem glasbene zgodovine in tradicije ter z obvladovanjem inštrumenta posameznik vodi koherenten tok svojih misli in jih poskuša uglasiti z drugimi. Gre za nenehno adaptiranje na kontekste, ki nastajajo znotraj in zunaj posameznika.

Za to pa je potrebna visoka stopnja sočutja in solidarnosti. To je glasba, ki ne dopušča predsodkov. V trenutku, ko glasbeniki začnejo obsojati ali omalovaževati postopke ali ideje drug drugega, skupna stvar zamre. Vodilo je vendar skupno dobro, obča volja. A spoznanje, kaj je obča volja, ni samo po sebi umevno. Jean-Jacques Rousseau je menil, da se posameznik do tega spoznanja lahko dokoplje v odnosu z drugimi. Sam Rousseau je kot skladatelj idealno državno ureditev primerjal z orkestrom oziroma komorno zasedbo, skratka, s sestavo, ki igra skupno skladbo. Vsak je uglašen z drugimi v harmoniji in skupaj udeležajo občo voljo. Voljo vseh. Pri čemer se ob najmanjši napaki harmonija podre. Napake so lahko usodne. Morda je to res tako v natančno določeni strukturi klasične skladbe, a znotraj dinamične strukture jazza se nenehno dogaja revolucija misli.

Morebitni konflikti ali napake, ki pri tem nastanejo, spodbudijo takojšnjo reakcijo, spremembo smeri in ponovno vzpostavljanje reda. Postanejo možnosti novega razvoja in raziskovanja. Jazz glasba deluje po principu samovzdrževanja. »Jazz je težnja skozi konflikte doseči harmonijo,« je dejal eden največjih promotorjev jazza, trobentač Wynton Marsalis.

SPOZNAJ SAMEGA SEBE

Da pa bi bil sposoben uzreti Idejo ali pa vsaj spoznati občo voljo, mora vsak najprej spoznati sebe, so menili antični filozofi. V procesu učenja, poslušanja drugih in iskanja svojega zvoka, ki bi bil nedeljivo povezan z njegovo osebnostjo in likom, se vsak glasbenik sooči z vprašanjem »Kdo sem (ko igram)?«, ugotavlja ustanovitelj projekta *Jazz in demokracija* Wesley Watkins. Poiskati mora tisto, kar ga ločuje od drugih in kar je njegov resnični izraz. Preden se torej združi v skupnem dobrem z drugimi, se mora najprej osamosvojiti, osvoboditi. Svoboda pa je pojem, ki je z jazzom neločljivo povezan. Jazz je deklarativno svoboden izraz, rodil se je iz svobodnih vzgibov zatiranih in kot imanentno kategorijo predvideva svobodno improvizacijo. Gre za svobodno komponiranje v trenutku. Svoboda pa seveda ni neomejena in je tu razumljena znotraj glasbenoteoretskih struktur oziroma tradicije, ki glasbo vpenja v konkreten sklop pravil, relacij in možnosti. Svoboda v jazzu v tem smislu deluje kot Kantova metafora lokvanja, ki je pritrjen na rečno dno. Usidran je v kategorije prostora in časa in determiniran s kulturo. A cvet se lahko po gladini vseeno premika. Njegov domet je njegova svoboda.

Če se navežemo na še en Kantov koncept, ugotovimo, da zasedba v idealnih zgledih deluje po kategoričnem imperativu, ki postavlja model za določeno vedenje. Zakon, ki ga ponotranjijo posamezni člani zasedbe, posebno ritem sekcija, ki drži in nosi ritmično in harmonsko strukturo skladbe, jim veli – »Razmišljam sam, a hkrati mislim na vse ljudi« oziroma v praktični inačici: »Delam tako, da me bodo lahko posnemali tudi drugi.« To je maksima razvoja jazzovske (z)držbe.

Po Kantu se naše spoznanje začne s čutnostjo. Med čuti pa je najpomembnejši prav sluh. »Poslušaj in potem igraj,« je svojim učencem rad govoril Miles Davis. Prek spoznavanja drugega, tako da mu prisluhneš, prideš do sebe, se osvobodiš. Pri tem pa je pomemben sam proces prebujanja svobode, ki je proces postajanja in preobrazbe.

Preobrazba je tako kot svoboda, lahko beremo v eseju *Svoboda, odgovornost in preobrazba v jazzu in v družbi* (Freedom, responsibility & transformation in jazz and society), objavljenem na spletni strani basistke Joëlle Léandre, jazzu imanentna. »Svoboda je rezultat zapletene matrice, ki vključuje prav umanjkanje kulturne in politične svobode skupnosti, iz katere se je jazz razvil. Posledično je bila za doseg svobode nujna transformacija. Tako tudi skladba ali pesem ni samo to, kar je sama na sebi, ampak je razumljena v smislu, kar lahko postane. V tem kontekstu je možnost spremembe zapisana v njenem obstoju. (...) Tako je vsaka skladba v stanju nastajanja, postajanja in kot taka vključuje neskončne možnosti za preobrazbo.« Sam ustroj jazz glasbe torej od glasbenikov terja transformiranje in iskanje sredstev za doseg cilja.

ČISTA RAZPOLOŽLJIVOST

Svobodno igranje znotraj strukture pa je redko zamaknjeno stanje, čeprav veliko glasbenikov govori o mistični izkušnji, ki so jo doživeli, ko so se približali idealu kolektivnega muziciranja. V ključnem trenutku na odru so namreč ponotranjena teoretična pravila »pozabljena«, ostane samo esenca, stanje popolne osredotočenosti, prisotnosti v trenutku in času, pripravljenost na hipno odločitev in takojšnjo reakcijo na klic – »čista razpoložljivost«, kot je to poimenoval Emmanuel Levinas (v tem kontekstu brez preroškega trpljenja). To je odgovornost, ki prehaja na polje etičnosti – v smislu odgovora drugemu. Pozornost do drugega, do obličja, do njegovih dejanj, prošelj, pozivov, ki tistega, ki je pozvan, priključijo v sedanjost, da se odzove in skupaj uresniči zastavljeno idejo v prihodnosti.

To je trenutek, ko se ustavi čas. Je pristna prisotnost v podarjenem trenutku. V svoji idealni tu-bitu jazz presega okvire časa in posega po brezčasnosti in večni aktualnosti. Je sočutje in solidarnost, ki izumirata v krasnem novem svetu, kjer je obliko likvidne some prevzel internet in tehnologije, ki preusmerjajo resnični fokus in odtegujejo človeški stik.

Akt čiste razpoložljivosti predvideva odgovornost za svoja dejanja in preraščanje narcisoidnosti. Potem ko spoznajo pravi jaz, ga morajo glasbeniki zatajiti. Izguba jaza v jazzu pa ni absolutna, ampak je v sozvočju z izgubo jaza soudeleženi posameznikov v imenu skupnega dobrega. Ideal jazzovskega igranja je nesebičnost. Kdor prevečkrat izpostavi svoj primat, vsiljuje svojo voljo ali glasno stopa v ospredje, lahko škoduje harmoniji v zasedbi. Tako ne pripomore k skupnemu dobremu. Družba, v tem primeru zasedba, ga lahko izloči oziroma ga ne povabi več k igranju. Tu ni prostora za brezkompromisnost ali uveljavljanje svojega prav. Odpreti se mora polje kompromisa. Ko v diskusiji iščemo konsenz, so argumenti sicer ključnega pomena, a konsenz ne more obstajati, če ni temeljnega zaupanja. Tudi glasbene ideje najbolj cvetijo, ko si glasbeniki med seboj zaupajo, so predani drug drugemu in skupni ideji. V filozofiji Arthurja Schopenhauerja je to povedano z besedami: »Zrenje idej je možno samo v čisti neinteresi predanosti, v kateri se subjekt znebi svoje individualnosti, zato da bi se zliil z objektom. Ta način spoznavanja je izvor umetnosti. Predati se ideji in ustvarjati svoja dela. Poseben položaj ima pri tem glasba, ki ni posnetek ideje, ampak volja sama.« V umetnosti je Schopenhauer videl smisel življenja, v eksistencialističnem smislu celo preživetveni mehanizem posameznika v pogubnem družbenem sistemu. Komunikacija

V SVOJI IDEALNI TU-BITU JAZZ PRESEGA OKVIRE ČASA IN POSEGA PO BREZČASNOSTI IN VEČNI AKTUALNOSTI. JE SOČUTJE IN SOLIDARNOST, KI IZUMIRATA V KRASNEM NOVEM SVETU, KJER JE OBLIKO LIKVIDNE SOME PREVZEL INTERNET IN TEHNOLOGIJE, KI PREUSMERJAJO RESNIČNI FOKUS IN ODTEGUJEJO ČLOVEŠKI STIK.

cija s svetom poteka prek glasbe, ki je izraz volje in kreacije. S Schopenhauerjevo teorijo si lahko razlagamo tudi jazz, saj je govoril o moderni glasbi, ki vznikne iz prvinskih nagonov, izraža čutnost, želje, strasti in svobodo in potem to preseže s svobodnimi formami v subtilno izraznost, kamor beseda ne seže. Glasba je torej čista volja – koncept, ki ga je od njega pozneje prevzel in razvil Friedrich Nietzsche. Njegova *volja do moči* ne pomeni prevlade, nadvlade, ampak ustvarjalnost. Tudi on je menil, da z glasbo lahko izrazimo najvišjo misel, najvišjo subtilnost.

LINEARNO PODAJANJE ZNANJA

Jazz v popolnosti lahko doživimo in dojamemo, ko poslušamo, kako zasedba deluje kot celota. Kako vsak posameznik prispeva k skupni harmoniji. Ko se posameznikov prispevek zlije s celoto in ni več slišati posameznih glasov. Glasba postane Eno.

Taka izkušnja pa ne predvideva izenačenega znanja vpletenih, ampak lahko boljši člani zasedbe spodbujajo slabše k boljšemu igranju, k preseganju samih sebe. K učenju. Glasbeniki, združeni v *ad hoc* zasedbe, se velikokrat precej razlikujejo tako po znanju in sposobnostih kot po značajskih lastnostih. Nekdo je dober improvizator, drugi zna prisluhniti, tretji dobro sledi, četrti je v stiku s tradicijo ... Kot člani (z)držbe se torej dopolnjujejo, učijo drug od drugega in se razvijajo. Herbie Hancock, ki je bil kot ambasador jazza povabljen na Harvard predavati etiko jazza, ki jo je sam navezal na budistični nauk, je poudaril, da jazzisti vedno nesebično delijo svoja spoznanja, znanje in modrosti s sodobniki ali mlajšimi glasbeniki. Jazz goji močan stik s tradicijo. Znanje se širi vertikalno in je vedno močno povezano s koreninami. Mnogi glasbeniki pričajo o tem, da so šele leta pozneje spoznali, kaj so jim njihovi učitelji pravzaprav želeli sporočiti. Niso jim samo predali svojih glasbenih idej, ampak napotke za življenje.

V jazzovski skupnosti se torej uresničuje Schopenhauerjeva pedagoška aplikacija filozofije, ki predvideva vzgajanje mladih, ki bodo znali živeti v harmoniji z družbo in izražati občo voljo. Ali kot poudarja predavatelj jazza in demokracije Wesley Watkins: »Mlade moramo učiti, da bodo vedeli, kako je, ko se tvoj glas sliši in ko imaš priložnost svobodno odgovoriti.«

Če zaključimo z mislijo iz eseja *Svoboda, odgovornost in preobrazba v jazzu in v družbi*: »Glasba je instrument, ki v posamezniku lahko spodbudi miselne procese, zato ima morda tudi to možnost, da izzove miselne procese v celotni družbi in jo pripelje do socialne in politične preobrazbe.«

Torej pojdite in prisluhnite jazzu. Morda vam bo dal slutiti, kakšna družba lahko postanemo. ■

Kako biti Charlie in Ahmed?

AHMED BURIĆ

V sarajevski ulici Džidžikovac, nasproti francoskega veleposlaništva, stoji spomenik francoskim vojakom, padlim v vojni v Bosni med letoma 1992 in 1995. To je ulica, na kateri sem odraščal, živeli smo v socialističnem trinadstropnem bloku nedaleč stran. Tik poleg stavbe veleposlaništva je otroški vrtec, prva institucija, v katero je zakorakala moja noga. V četrtek je kakšnih trideset najvplivnejših sarajevskih novinarjev in nekaj aktivistov civilne družbe v to zapuščeno evropsko urbano krajino prišlo odložiti svoje beležke in svinčnike ter prižgat sveče, da bi tako počastili spomin na ubite v napadu na uredništvo *Charlie Hebdo*.

Zamujal sem, ker sem pisal tekst z naslovom *Stid i strah: I ja sam Charlie* (Sram in strah: Tudi jaz sem Charlie), s katerim sem hotel izkazati solidarnost s kolegi, s katerimi imam skupnega vsaj dvoje: smisel za humor (upam) in levičarski pogled na svet. Svojo svečo sem tja prinesel z dveurno zamudo, gospa, ki je prodajala spominke, mi jo je poklonila (»Pustite denar, saj vem, zakaj jo potrebujete«), v ulici svojega otroštva sem tako za hip obmolnil in se zagledal v šibke plamene sveče, srca, ki so jih narisali, in napise »Je suis Charlie«.

Pomislil sem: kdo sem jaz v takšnem svetu? Vsa ali skoraj vsa moja kultura izhaja iz evropske in ameriške tradicije, ob rojstvu sem dobil ime in nasledil nekaj običajev in izročila, nisem bil deležen verske vzgoje in verjamem v razsvetljenstvo in kritični um. Ko sem se ozrl k oknu francoskega veleposlaništva, na katerem je bilo v somraku mogoče zapaziti obris neke postave, sem si odgovoril, da v takšnem svetu za takšne, kakršen sem jaz, kmalu ne bo več prostora. V napadu na uredništvo je bil ubit tudi policist z imenom Ahmed Merabet. Ni ga rešilo, da je bil musliman. *Game over*.

Dobesedno: je suis Charlie, je suis Ahmed. Slaba izbira, kajne?

Ubili so tako prve kot tudi Drugega.

Hladno vreme in zimski veter sta pogasila plamene sveče, še preden so dogorele. Okoliš mojega otroštva je bil v medli večerni svetlobi videti kot kapelica neke skrivnostne, le malo ljudem znane religije; kot skrivališče, kamor se morejo vsaj v prenesenem pomenu zateči vsi, ki so drugačni.

To sem doumel šele pozneje, ko sem prebiral komentarje na družbenih omrežjih in spletnih portalih: tam je bilo najti zadostno količino bebcev, ki jim je anonimnost omogočila trajno uživanje v »demokraciji« brez vsakršne odgovornosti. Roko na srce, bili so celo takšni, ki so se pod svojim pravim imenom pridružili, da je treba takšne, kakršen sem jaz, lopniti po glavi!

Na stotine komentarjev tipa »pa kaj, če so jih pobili, posmehovali so se naši veri in Preroku« in »dobili so, kar so iskali« me je opomnilo, kje živim, in utrdilo v verovanju v stališče Marka Twaina: takoj ko postaneš del večine, pomisli, kaj delaš narobe. Hvala bogu, še nikoli me ni doletelo, da bi bil v večini.

Medtem se je oglasil prvi človek islamske verske skupnosti v BiH efendi Husein Kavazović in ostro obsodil zločin. Najbrž se je tokrat prvič zgodilo, da se vodstvo te institucije in moja malenkost strinjava o čemerkoli, vendar izjave verskega dostojanstvenika anonimni spletni bojevnikji za vero niso sprejeli z navdušenjem. Nekateri so ga celo razglasili za izdajalca.

Večina komentarjev dogodkov v Parizu je sledila sredinski struji »tihe večine«. Njihovi avtorji atentata seveda niso odobraval, vedno pa je v njihovih stavkih stal kakšen »toda«. Eden od mojih kolegov je pripomnil, da poteka odkrivanje bebcev, »toda z določeno metodo«. Kdorkoli torej reče ali zapiše, da zločina ne zagovarja, toda da »se novinarji in karikaturisti ne bi smeli na tak način posmehovati svetemu«, se pridružuje isti dvoletnosti, ki je značilna za sodobno svetovno politiko. Le majhen korak je do možnega vdora v eno od naših uredništev, kjer kritizirajo »vrednote«. In vse to bi se, se

Če bomo iz napada na

Charlie Hebdo potegnili

nauk, da nič ne sme biti

zunaj dosega humorja in

da mora vsaka politična

akcija imeti zakonsko

podlago, potem še obstaja

upanje. Ta podlaga mora

izhajati iz

humanističnih načel, ki jih

je leta 1789 uzakonila prav

francoska

Deklaracija o pravicah

človeka in državljana.

Samo tako bomo lahko še

naprej razpravljali o

evropski perspektivi.

bojim, zgodilo z blagoslovom tukajšnje javnosti, ki z molkom sicer ne bi izrazila strinjanja z zločinom, temveč bi ponovila tisti »toda«. Toda ne bi smeli posegati v sveto.

Že Oscar Wilde nas je poučil, da je čista, enostavna resnica le redko čista in da nikoli ni enostavna. V tem primeru se je treba ravnati po tistem, kar nam je priporočil arhitekt Frank Lloyd Wright: resnica je pomembnejša kot dejstva.

Dejstva pa so takšna: ljudje, ki so jih pobili v uredništvu *Charlie Hebdo*, so bili novinarji in karikaturisti. Niso bili oboroženi in na odkrite grožnje, naj prenehajo s svojim humorjem, so odgovorili, da »raje umrejo stoje, kot da bi živeli na kolenih«. Niso imeli okrepljenega varovanja ali spremstva, policist, ki je umrl z njimi vred, je bil moj soimenjak – ime mu je bilo Ahmed –, njihove ubijalce, brata Saïda in Chérifa Kouachija, pa sta starša zapustila. Francija jima je ponudila možnost, da postaneta evropska državljana. Od pohajkovanja po predmestjih, uživanja lahkih drog, poslušanja r'n'b glasbe s primesmi raïa sta prišla do točke, ko se je bilo treba odločiti.

Postala sta šolski primer spranih možganov, s katerimi je najlaže manipulirati. Po urjenju v vadbiščih v Jemnu bosta svoji prazni življenji večnih marginalcev iz garaže v predmestju zamenjala za »slavo« bojevnikov na Alahovi poti. Da so med to hojo za Alahom ubili nedolžne – nikakor krščanskih fundamentalistov ali sovražnikov islama, temveč najboljše, kar premore družba, nadarjene tipe, ki so se bili vedno pripravljeno delati norca iz samih sebe –, je postranska škoda, enako kot velja za junji življenji. Brata Kouachi sta ubila tiste, ki so se v resnici bojevali zoper marginalizacijo takšnih, kakršna sta (bila) onadva; posledic njunega napada pa ne bodo občutili tisti, ki so ju programirali. Ceno so plačali sorodniki, prijatelji, na tisoče Alžircev, ki so si z begom rešili golo življenje, tisti, ki te možnosti niso imeli in je nikoli ne bodo dobili. Morda je največje protislovje takšnih morilskih pohodov, da v njih nikoli niso kaznovani pravi sovražniki. Kratko vedno potegnejo tisti, ki so se vse življenje borili proti takim, ki bi na milijone priseljencev najraje pustili na ladjah, ki z obal Magreba plujejo Evropi naproti. Marine Le Pen je takoj zaslužila priložnost. »Jaz nisem Charlie,« je izjavila in zahtevala zaostritev pri izdajanju državljanstev in ukinitvev schengenskega območja.

Lahko mi verjamete, da vem, o čem govorim: pred desetletjem sem se, da bi napisal nekaj reportaž, potikal po pariških predmestjih in džamijah in poskušal dognati, kaj je »tisto«, kar po navadi drugo generacijo priseljencev žene, da romantizirajo tla, ki so jih zapustili njihovi predniki. In da sprejemajo ideologijo, ki jim namesto včasih boljšega, včasih slabšega tuzemskega obstoja ponuja večno nebeško slavo, če se bodo razstrelili z bombo in poleg svojega življenja žrtvovali tudi vse nedolžne okrog sebe. Jasno, da se nisem dokopal do dokončnega odgovora, a pod neonskimi lučmi v tistih garažah in v malih neuglednih prodajalnah, kjer je mogoče po ugodni ceni kupiti telefonske kartice za klice v države tretjega sveta, sem začutil, da Zahod (pa naj danes to zveni še tako nejasno in obrabljeno) ni znal navezati stika za pravi dialog z islamom. Po drugi strani se niti najnaprednejši razlagalci vere in verujoči niso nikoli zares vprašali, zakaj ni prišlo do reformacije. Med tema dvema svetovoma, neoliberalnim kanibalizmom in željo po uresničevanju verskih konceptov kot pomožnega sredstva za uteho v obstanku sveta brez idej, je na površje priplavalo najhujše.

Radikalni islamizem, ki ga uteleša Isil, je otrok Kissingerjeve politike, da je vsak cilj, ki prinaša prevlado in dobiček – legitimen. Vse, kar se je poskušalo potisniti pod zemljo, saj Vzhod že dolgo ne premore več čarobnih preprog, ampak samo krvava polja smrti od Phnom Penha do Lagosa, od Darfurja do Faludže, je imelo isti pečat. Ko so se delci teh spopadov začeli pojavljati v londonski podzemni, na ulicah Kölna ali Parizu, so se ljudje začeli spraševati, kaj se dogaja – a

bilo je že pozno. Vsi dogovori z Rdečimi Kmeri, talibani, financiranje zločincev, morilcev in hudodelcev, ki so ustvarjali »nadzorovani kaos« pri utrjevanju nedotakljivega položaja v svetu, ohranitve dobičkov in nizkih cen nafte – napočil je čas za poravnavo računov. In te zdaj, kot smo dejali, plačujejo napačni.

Isil je kot zli duh, izpuščen iz steklenice, ki na ulicah evropskih mest od Istanbula do Lizbone poskuša izkoristiti priložnost in si vzeti svoj krvni davek. Zdaj nihče več ne more reči, da to ni »naša« stvar. Dotika se nas vseh, zato so dogodki v Parizu tako globoko tragični. Brata Kouachi sta verjetno zabila zadnje žeblje v krsto sveta, kakršnega sem doslej poznal. V krsti bo pokopan mit o Evropi. Za začetek, preden začnemo govoriti o kakršnemkoli novem življenju, je treba nekaj povedati o starem. V nedeljo se je v Parizu zbralo več kot milijon ljudi, na čelu te povorke je (med drugim) korakal Nicolas Sarkozy. Kdo mu je dal pravico za kaj takega?! On je eden od najbolj neposrednih krivcev, da je Gadafijevo zlovesčjo diktaturo – ki pa je bila v zadnjih izdihljajih – zamenjal plemenski spopad vseh proti vsem, zaradi katerih so se možni demokratični procesi odmaknili, država pa je zdrsnila za vsaj pol stoletja v preteklost.

Če bomo iz napada na *Charlie Hebdo* potegnili nauk, da nič ne sme biti zunaj dosega humorja in da mora vsaka politična akcija imeti zakonsko podlago, potem še obstaja upanje. Ta podlaga mora izhajati iz humanističnih načel, ki jih je leta 1789 uzakonila prav francoska *Deklaracija o pravicah človeka in državljana*. Samo tako bomo lahko še naprej razpravljali o evropski perspektivi.

To je najmanj, s čimer bi lahko počastili okrutno ubite kolege. Če se to ne bo zgodilo – in vse kaže, da je bolj verjeten drugačen scenarij –, potem je zmagal krvavi »koncept« Isil in tistih, ki so ga tako oživili. To bi pomenilo vrnitev v srednji vek. Točno tja, ker so danes tisti, ki ubijajo v imenu svojega razumevanja islama. Toda na račun nekoga drugega. ■

AHMED BURIĆ je bosanski književnik, prevajalec in novinar spletnega portala www.radiosarajevo.ba.

ISKRENO O LAŽNIVOSTI

Katarina Marinčič s četrtim romanom, ki je literarna mojstrovina, kakršne v slovenskem literarnem prostoru že leta nismo imeli, suvereno dokazuje, da je mogoče v slovenščini pisati bogato, pomensko razvejeno, in hkrati ohranjati rahlo, naravno tekstovno strukturo.

ANJA RADALJAC

Bojda sem ostra kritičarka. Bržkone zato, ker se mi je tu in tam zgodilo, da nisem zmogla brzdati razočaranja ob slovenski literarni (prozni) hiperprodukciji, ki jo zaznamujejo enoznačna (pogosto tendenčna) (neo)realistična besedila. Redkeje (ali sploh še nikoli) pa se je zgodilo, da sem naletela na besedilo, ob katerem ne bi našla – z upoštevanjem formalne omejitve kritičskih zapisov – nobene pomanjkljivosti.

In zdaj, ko se je končno zgodilo – prevzema me sreča, kakršna (slovenskega) literarnega kritika redko upravičeno doleti (bral je besedilo, ki ga je lahko občudoval) –, ne bi rada bila kritikarska. Naj bo torej kar takoj (brez ohranjanja suspenza, če kaj takega v literarnih kritikah obstaja) jasno: roman *Po njihovih besedah* je literarna mojstrovina, kakršne v slovenskem literarnem prostoru že leta (precej let) nismo imeli. Uh! Pa sem zapisala stavek, za katerega že lep čas nisem upala, da ga bom lahko. Pa vendar, zdaj, ko je sodba za menoj, je pred menoj še utemeljitev.

Roman *Po njihovih besedah* ni parabola. Kot Diderotov *Fatalist Jacques in njegov gospodar*, ki je eden izmed najbolj vidnih vplivov pričujočega dela. Gre za roman, ki je skrajno zgoščen, a nikoli (pre)zategnjen. Zgoščenost je prisotna tako na ravni sloga in pisave, pisateljske tehnike, pa tudi na vsebinski ravni. Pisateljčin slog – če morda najprej omenim tisto, s čimer se bralec najprej sreča in ga najprej prevzame – je skrajja prepoznaven; skrajno detajliran, a hkrati izredno izčiščen, estetski, nikdar sentimentalni; Katarina Marinčič suvereno dokazuje, da je mogoče v slovenščini pisati bogato, pomensko razvejeno, uporabljati širok vokabular in hkrati ohranjati rahlo, naravno tekstovno strukturo.

RUSKE BABUŠKE

A tudi vse preostale ravni besedila niso manj zahtevno spletene (nakvačkane, prepletene) – tehnična dovršenost in umetnost besedila je zagotovo tisto, kar je opazno takoj na »drugi« pogled, res pa je, da tretja (pomenska in idejna) plat besedila morda težje prodre do (naivnega) bralca, kajti vpletena je v zapleten literarni vzorec oziroma strukturo. Pravzaprav bi lahko roman kot celoto ponazorili z ruskimi babuškami.

Zagotovo prisposoda odlično služi, če želimo pojasniti pripovedne tehnike in postopke – posebej se velja navezati na vprašanje pripovedovalca. Za potrebe take obravnave

LITERATURA, KI PONUJA ENOZNAČNE »RESNICE« IN »TRDNO« TELO, JE DANES NUJNO LAŽNIVA IN NEAVTENTIČNA. JO JE PA UDOBNEJE IN MANJ BOLEČE BRATI. A PO NJIHOVIH BESEDAH JE DRUGAČEN ROMAN.

naj najprej hitro obnovim strukturo in vsebino besedila: tretjeosebni vsevedni pripovedovalec nas naprej seznanja s pisateljem Pavlom, ki piše roman »po besedah« (po avtobiografijah) Karla Maya, Heinricha Schliemann ter Iona Mihajla Pacepe, ki je v romanu predstavljen zgolj kot P., šef protibveščevalne službe v »neimenovani deželi«, v kateri pa lahko zanesljivo prepoznamo Ceaușescujevo Romunijo. Zgodbe omenjenih treh oseb se prepletajo med seboj in tkejo rahlo tkivo romana.

Posebej zanimivo je v tehničnem oziru torej vprašanje pripovedovalca oziroma govorca. Če imamo navadno v besedilih opravka s preprostim prvoosebim ali tretjeosebim pripovedovalcem, je v *Po njihovih besedah* mogoče govoriti (vsaj) o prvostopenjskem, drugostopenjskem ter tretjestopenjskem pripovedovalcu. Prav skozi pripovedovalce pa je mogoče povedati tudi kaj o relativno izmikajočih se literarnih osebah.

Prvostopenjski pripovedovalec je preračunljivo skrit v tretjeosebni vsevedni pripovedovalcu, ki upoveduje celoten romaneskni svet, četudi s tem, ko vzpostavlja dialog s Pavlom in mu navidezno prepušča pripovedi o Mayu, Schliemannu ter P., samega sebe nekako zakriva. Nase opozori predvsem, ko kot nekakšen »vsevednež z višav« okara Pavla,



FOTO IGOR MOČIČ

kadar se mu zdi pisateljsko nespreten ali neprepričljiv. Gre torej za tipičnega avktorialnega pripovedovalca, ki pozna in predvideva vse dogajanje v romanu in do dogajanja vzpostavlja največ distance. Morda bi lahko v tem glasu prepoznavali nekakšno foucaultovsko razpršeno avtobiografskost? Pavla namreč na noben način ne bi mogli razumeti kot preprost *alter ego*, morda kot enega izmed njih, nikakor pa ne kot enoplastnega in/ali enoznačnega.

Pavel je drugostopenjski pripovedovalec. Na prvi pogled je on tisti, ki obvladuje vse tri, na avtobiografije naslonjene pripovedi, a vendar je predvsem protagonist romana, ki vodi pripoved o ustvarjalnem postopku, pisateljskem procesu ter spretno opozarja na pomen tehnične in slogovne ravni besedila. Hkrati je Pavel eden od notranjih obrazov prvostopenjskega pripovedovalca, kar je morda posebno pomenljivo ob vprašanju avtobiografije. Hkrati imamo na ontološki ravni, ki je med Pavlovo ter med ontološko ravno oseb iz avtobiografij, še eno literarno osebo – gledalko v »Pavlovem gledališču«, ki Pavlu (podobno kot prvostopenjski pripovedovalec) komentira strukturiranost drame, dramaturško spretnost. V tem smislu gledalka pomeni še enega od obrazov prvostopenjskega pripovedovalca (enako kot Pavel), hkrati pa je tisti lik, ki odpira dialoškost – gotovo ni naključje, da se dialog odvíja prav v delu romana, ki je pisan v dramski formi.

Vlogo tretjestopenjskega pripovedovalca privzemajo predvsem Karl May, Heinrich Schliemann ter (nekoliko manj, predvsem v smislu notranjega monologa) P. Tovrstno tehnično zapletenost besedila podpira še mešanje žanrov; Katarina Marinčič v svojem romanu uporabi formo epske pesnitve (piše v tekočih, igrivih, formalno točnih in skrajno estetskih heksametrih), drame (celotna pripoved o Karlu Mayu je spisana v dramski formi) ter proze. V romanu najdemo tudi kratke lirske odlomke ter skorajda sokratske dialoge v Diderotovem slogu.

(LAŽNIVA) DVOJNOST ŽIVLJENJA

Posebej navdušujoč pa je naposled način, na katerega se ti raznorodni materiali povezujejo med seboj. Spet bi si lahko pomagali s prisposobo babušk – četudi namreč vsi deli celote »stojijo« sami na sebi, jih povezuje prav vmesni prostor, napolnjen s tenkimi, a natančno prepredenimi povezovalnimi nitmi. Ena takih je gotovo zgoraj opisani vzorec pripovedovalcev, drugi so bolj vsebinski.

Kakor se namreč zdi, da so se liki iz avtobiografij skupaj v romanu znašli povsem naključno, med njimi obstajajo trdne povezave, ki lahko podajajo širšo in poglobljeno sliko sodobnega subjekta. Tisto, kar vse tri protagoniste avtobiografij družijo, je – očitno – avtobiografskost, pa tudi lažnivost izrekanja o samem sebi. Vse tri avtobiografije namreč oplešujejo življenja ter dosežke njihovih avtorjev, kar bi lahko vsekakor navezali tudi na vsakodnevno generiranje avtobiografij sodobnega slehernika, ki se odvíja na socialnih omrežjih; lažnivost teh »avtobiografij«, neko splošno lažnivost našega vsakdana lahko (vsekakor) beremo tudi kot globalno lažnivost in subjektivnost resnice sveta.

Lažnivost pa ni vpisana le v avtobiografije vseh treh protagonistov, vpisana je tudi v njihovo delovanje; P. je lažniv (in skrivaški) v odnosu do svoje ljubljene hčere, Schliemann je lažnivi arheolog, Mayevo življenje laž temeljno določa – zavest o tem je tista, ki ga na koncu tudi stre.

Povezuje pa jih – njih ter Pavla, pa tudi prvostopenjskega pripovedovalca – tudi dvojnost njihovih življenj, ki je na prvi pogled morda podobna lažnivosti, vendar ima povsem drug pomen. Pomeni prilščanje možnosti dvojnega (ali trojnega ali večkratnega) življenja in temeljnih prelomov v življenju posameznika, možnosti korenitega *reza*.

May in Schliemann – oba sta se povzpela iz revščine in postala premožna (tudi kapitalista), kar je bil prvi temeljni rez, prvo »novo« življenje, na drugi strani je P. iz socialistične diktature bežal v kapitalistično Ameriko. May je prešel iz revežem rojenega otroka do zapornika in nato do uglednega pisatelja, Schliemann je zapustil svojo prvo ženo ter prekinil trgovsko kariero, da bi postal arheolog, kar mu je navsezadnje uspelo. V tem smislu gre za like, ki si iz lažnivosti – pretvarjanja, da so nekaj, kar niso – ustvarjajo nova življenja. Zaznamuje jih skrajni aktivizem.

In nauk, ki ga tako slovenski kritiki kot splošna bralska publika tako radi iščejo v literaturi? K sreči zamotan in nejasen. Tisto namreč, kar na koncu išče May (pacifizem, mir, duhovnost), je v skrajnem nasprotju s tistim, kar naposled osreči P. (življenje v Ameriki), Schliemann pa išče – morda nezavedno – nekaj tretjega (spoštovanje, temeljno razumevanje, ljubezen). Morda bi lahko rekli, da vsi iščejo svobodo in jo najde v povsem različnih stvareh, v različnih družbenopolitičnih sistemih.

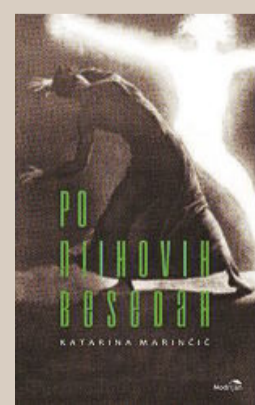
Nemogoče je, da bi govorica in tehnika romana lahko bili drugačni, če se vanju vpisuje razumevanje reda stvari (ki ni totalen in/ali celovit); nujno sta fragmentarni in zavozlani. Zmedeni sodobni subjekt (živijo, bralec), ki v umetniških tekstih išče preverljivo ali – še huje – končno resnico ter bi rad bral »romane, spisane v ravni črti«, ima bralsko srečo (takih romanov je na pretek), pa tudi neko temeljno, bolj trpko nesrečo: v literaturi išče nekaj, česar v svetu, v katerem (ta) literatura nastaja, ni. Literatura, ki ponuja enoznačne »resnice«, nauke in »trdno« telo, je danes nujno lažniva in neavtentična. Jo je pa udobneje in manj boleče brati. Vesela sem, da smo s *Po njihovih besedah* dobili drugačen roman. ■

KATARINA MARINČIČ

Po njihovih besedah

ZALOŽBA MODRIJAN,
LJUBLJANA 2014

429 STR., 26,20 €



Petindvajset let ustvarjalnosti Alenke Pirman, družbenokritične umetnice

IZURJENA UMETNICA POBEGA

Njeni umetniški projekti so vedno vzbujali pozornost javnosti in publike, bili so vznemirljivi in so izzivali kritični premislek. Prav taka je tudi pregledna razstava v Mednarodnem grafičnem likovnem centru, naslovljena *Zbrana dela*. Pirmanova pa ni le avtorica izrednih umetniških projektov, temveč je dejavna tudi v nevladnih umetnostnih institucijah. Najdemo jo med ustanovitelji spletnega Artservisa, izobraževalnega programa kustosov sodobne umetnosti pri SCCA Ljubljana ali kot sourednico spletnih portalov culture.si in kulturnik.si na Ljudmili.



VESNA TERŽAN, foto JOŽE SUHADOLNIK

Zbrana dela?

Moj veliki vzor so *Zbrana dela* Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Tja ciljaj! (smeh)

Torej znanost in umetnost v sodelovanju? Nekateri projekti se spogledujejo z metodologijo humanističnih ved.

Res je, določeni postopki in metode dela so zelo sorodni. Vendar je do tega prišlo spontano in ne ciljano, tako kot je to pri znanstvenikih. Na Akademiji za likovno umetnost, kjer sem študirala, so nas učili drugih veččin, prav zaradi tega so bili moji prvi poskusi nereflektirani.

Pozneje, ko sem vpisala podiplomski študij antropologije vsakdanjega življenja, sem bolje razumela, s čim koketiram. Po drugi strani je šlo na začetku prej za posnemanje znanstvenega diskurza in poze raziskovalca. Ambicija je bila namreč povsem drugje, v iskanju pozicije moči izjavljanja. Zdelo se je, da je institucionalni okvir (četudi je to okvir neke

kvaziinstitucije) tisti, s katerim pridobiš moč. Za mojo generacijo moč umetnikove izjave ni bila več dovolj, da bi dosegla zeleni učinek.

Vaše iskanje pozicije moči znotraj izmišljenih inštitucij je bilo kritično tudi do umetnostnega sistema in ga je parodiralo. Mediji in javnost pa so razumeli vaše akcije brez distance in ironije.

Takšen odziv medijev si umetnik lahko le želi! Če je tvoja metoda posnemanje, pričakuješ, da bo tvoja akcija naletela na pristne odzive publike in medijev, ki ne bodo strokovni ali kritični. Pri štirih akcijah se je zgodilo, da je pisanje o njih zdrsnilo s kulturnih strani v povsem druge rubrike – med zanimivosti ali aktualnosti, celo v književne liste. Ti članki so poročali o dogodku, niso pa povedali, da gre za umetniški projekt.

Za vaše projekte še vedno vlada veliko zanimanje. To se je pokazalo tudi ob aktualni razstavi v MGLC.

Ta tip projektov sem izvajala le dve leti, med 1996 in 1997. Potem sem tovrstne metode opustila.

Gotovo je bil med zabavnejšimi odzivi v časopisu tisti, ki je poročal, da bo »naša obala dvakrat daljša«. Šlo je za novo mednarodno mersko enoto – slovenski mediteranski meter. Akcijo sem izvedla skupaj z Ireno Woelle in Vukom Čosićem na Tartinijevem trgu v Piranu, pritegnili smo tudi številne sodelavce. Igrali smo se s pojmom nacionalne identitete na dveh točkah. Prva je bila definicija tipologije in topologije slovenskega mediteranskega umetnika, druga pa dolžinska mera, ki temelji na dolžini slovenske obale – na teh 46,6 km.

V nekem drugem projektu sem iskala »Slovenca z najmočnejšimi pljuči«. Tudi tu je priskočil na pomoč lokalni časopis, ki je umetniški akciji dal realno podstat in poročal o zmagovalcu. Še ena v nizu teh akcij je bila anonimka v času Evropskega meseca kulture v Ljubljani leta 1997. Takrat se je revija *Mladina* spraševala, kdo stoji za tem.

V javnosti pa je najmočnejši odziv imel projekt *Arcticae horulae*.

Arcticae horulae sem izvedla v okviru fiktivnega Inštituta za domače raziskave leta 1995 in v kontekstu projekta *Urbanaria* Sorosevega centra za sodobno umetnost. Gre za zbirko nemških izposojenk – na primer cukur, pumpa, zajla –, ki je bila naj-

prej predstavljena v veliki čitalnici NUK, na medeninastih podstavkih so visele ročno izvezene zastavice z izbranimi nemčizmi, nato pa je izšla še knjiga. Odziv publike in medijev je bil neverjeten. Bila sem gostja vrste radijskih oddaj, poslušalstvo se je odzivalo čustveno in navdušeno. Ta slovarček so dojemali kot ohranjanje dediščine, niso dojeli, da so nemške izposojenke v slovenskem jeziku plod neke kolonialne situacije, v kateri smo še nedavno živeli. Za starejše je bil nabor teh nemčizmov dragocen in so nanj gledali z nostalgijo, knjižico so vzeli kot referenco, četudi ni bila opremljena z znanstvenim aparatom, ampak s številnimi opozorilnimi ključi. Pa vendar so to mediji in publika zanemarili. A to ne zmanjšuje moje odgovornosti.

Ali z odgovornostjo namigujete tudi na članek jezikoslovca dr. Marka Snoja, ki se je lotil analize vašega slovarčka nemških izposojenk?

Ta članek je bil zame odrešilen, saj je priljubljenost *Arcticae horulae* dobila nepričakovane razsežnosti. Knjižica je bila razprodana v nekaj mesecih. To je bil šok, saj v likovni umetnosti nismo navajeni takšne pozornosti in sploh ne tržne uspešnosti. Takrat me je prešinilo, da sem izpustila duha iz steklenice in da projekta ne morem več nadzorovati. Eno je poigravanje z diskurzivnimi orodji,

PREGLEDNA RAZSTAVA

Alenka Pirman: Zbrana dela

MGLC – GRAD TIVOLI, LJUBLJANA

18. 11. 2014–1. 3. 2015

drugo pa, da so ljudje navkljub ponujenim ključem za razumevanje projekta kot umetniškega ta izdelek razumeli kot nekaj povsem drugega.

Dr. Snoj je preprosto opravil svojo dolžnost. Nekdo je moral reagirati! Knjiga je bila razprodana, v NUK je bila katalogizirana kot slovar in ne kot humorno leposlovje, v knjigarnah se je prodajala med slovarji, poleg tega sem sama še kar nekaj časa izvajala kvaziinstitucionalen javni nagovor. Kvaliteta te kritike je, da je pedantna. Avtorja ni zanimalo, ali je to umetnost, on je samo dokazal, da to ni znanost. In mislim, da je zaključil s tem: če je to umetnost, naj povedo drugi. In to so tudi naredili, celo sočasno z njegovim člankom – kurator Peter Weibel je projekt izbral in ga vključil na Triennale slovenske umetnosti. Zabavno je to, da je sveženj medijskih objav za *Arcticae horulae* znatno debelejši od slovarja samega. Hja, projekti z jezikom imajo pri Slovencih zagotovljen uspeh.

Sem prištevate tudi *Razvezani jezik*?

Ja, postal je nacionalni fenomen, ki ga priznava tudi stroka in ga vključuje v svoje delo. Predstavlja neki potencialni zajem živosti jezika in izdali smo že drugo knjigo, tokrat posvečeno spolu in seksualnosti. *Razvezani jezik* je prvi in še trajajoči projekt Društva za domače raziskave. To je realno društvo, ki smo ga ustanovili Damijan Kracina, Jani Pirnat in jaz leta 2004. Temelji na moji izkušnji z *Arcticae horulae*. Vse to, kar sem opisala, je bil zame namreč dober poduk, tako rekoč »prevzgojni« projekt.

Tudi zato jemljem *Razvezani jezik* kot neke vrste hobi. Se pravi, da se zavedam ljubiteljske narave tega dela in da vsi skupaj vztrajamo pri transparentnosti, ga ne zavijamo v umetnostni sistem. To je prosti slovar žive slovenščine na spletu, ki živi že deset let. Vanj lahko ljudje pišejo brez cenzure, brez prijave, anonimno.

Projekt *Umetnost in kriminaliteta zveni zelo intrigantno. Od kod ideja?*

Povod je bilo povabilo iz Moderne galerije, da leta 2005 pripravim razstavo za Malo galerijo v Ljubljani, ki je bila nekoč referenčno razstavišče. V tistem času me je preganjala misel, da v sodobni umetnosti prevladuje storitev, ki terja produkcijo dokumentov, in te se potem običajno razstavlja. To je lahko problematično. Zdi se mi, da je treba držati še en napor več in dokumente, ki jih pridobiš z raziskavo, vendarle pretvoriti v likovno delo. Mala galerija je bila prostor za

eno natančno umetniško izjavo. In zanjo sem želela razpolagati z avtentičnimi dokumenti. Kje jih najti? Tam, kjer gre za življenje ali smrt. Torej ne na davčni upravi, ampak v policijskem muzeju, kjer hranijo gradivo o dokazanih kaznivih dejanjih. Moja naloga je bila, da iz materiala, ki mi ga je prepustila v obdelavo tedanja kustodinja policijskega muzeja, naredim razstavo, ki se bo ukvarjala z metodološkimi vprašanji. Zdaj, po devetih letih, pa sva s kustodinjjo Darinko Kolar Osvald v Muzeju slovenske policije pripravili rekonstrukcijo te razstave.

Večkrat ste bili tudi v vlogi organizatorke. Je kakšen projekt, ki bi ga posebno izpostavili?

Sprašujem se, kako sploh lahko še funkcioniramo, glede na to, kakšno kulturno ministrstvo, da ne rečem državo, imamo. Strokovnosti in znanja, pa tudi entuziazma ne manjka niti v nevladnem sektorju niti v javnih zavodih. Zato je stopnja frustracije med slovenskimi profesionalci vedno večja. Redki so primeri, ko ministrstvo vzpostavi pogoje, da stroke same lahko sooblikujejo kulturno politiko. Zadnji tak primer sem doživela, ko je Sašo Gazdić na ministrstvu vodil proces pisanja smernic za digitalizacijo kulturne dediščine in povabil k sodelovanju strokovnjake iz različnih institucij – iz Arhiva RS za dolgotrajno hranjenje podatkov, iz NUK za digitalizacijo in nas iz Ljudmile za dostopnost. Skupno večmesečno dobro opravljeno delo dokazuje, da so taka sodelovanja mogoča.

V devetdesetih ste bili dejavni na mednarodni sceni v okviru mreže Sorosevih centrov za sodobne umetnosti in kot podpredsednica Mednarodne mreže za sodobno umetnost ICAN. Kakšen je pogled v drobovje tega sistema?

Način, kako deluje ta mašinerija in kako se gradi mednarodna kariera, je zelo specifičen. Umetnik potrebuje zasebnega galerista, ki neguje zbiralce, potrebuje pojavljanja na sejmih, v muzejih sodobne umetnosti in na mednarodnih preglednih razstavah, seveda pa tudi omembe v osrednjih mednarodnih likovnih revijah. Vse to tvori spiralo vzpona, ki ima svoje zakonitosti, vključno z načinom poslovnega obnašanja. Sodobni umetnik je nenehno »na službeni poti«, hkrati pa mora temu trgu nenehno dobavljati nove proizvode/storitve, da se lahko obdrži v omejenem naboru imen, ki kolobarijo po velikih *mainstreamovskih* razstavah. ■



1, 2: Alenka Pirman, Zbrana dela, postavitve razstave v MGLC. Foto: Urška Boljkovac



Barbara Jaki, direktorica Narodne galerije

POKRAJINA, KI PONUJA VEČ SVETOV V ENEM

AGATA TOMAŽIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

Slovensko kinematografsko občinstvo se te dni seznanja z življenjem in delom britanskega krajinarja J. M. W. Turnerja, v čigar poznih delih je zaznati napovedi impresionističnega obdobja. Nekako v istem času, ko je mrkogledi G. Turner pohajkoval po gričih in ribiških vaseh s slikarskim stolom, so nastala tudi dela francoskih slikarjev, ki bodo na razstavi *Slikati v Normandiji* (Peindre en Normandie) na ogled v ljubljanski Narodni galeriji (NG) od danes naprej. Njena direktorica Barbara Jaki je prepričana, da so zgodnja dela za strokovnjake dragocenejša kot razvpite slike že slavnih avtorjev.

Je prihod razstave *Slikati v Normandiji* sad stikov, vzpostavljenih med gostovanjem slovenskih impresionistov v Parizu pred slabima dvema letoma?

Res je, na odprtju razstave *Slovenskih impresionistov in njihovega časa* aprila 2013 v pariškem Petit-Palais je direktorica Francoskega inštituta v Ljubljani navezala stik z Alainom Tapiéjem, direktorjem zbirke. To je eden od dokazov, da slovenska razstava v Parizu ni bila met v prazno in samo za slovenski ponos. Omeniti velja, da je v Normandiji konec 19. stoletja ustvarjal tudi eden znanih slovenskih slikarjev, čigar delo smo vključili v postavitev: Jurij Šubic je prav tu naslikal svoje znamenito platno *Priprava na lov*, in sicer v sklopu priprav na t. i. pariški salon (Salon de Paris), kjer je moral razstavljati vsakdo, ki je kaj dal nase in hotel prodreti na slikarski sceni. Manj je znano, da Šubičeva slika gospoda, ki pri vratih pregleduje puško, obstaja v dveh različicah, drugo je namreč Šubic naslikal po naročilu nekoga, ki si je zaželel enako sliko, le da bi lovec orožje pregledoval z desnico. Na razstavi v NG bosta na ogled obe.

Zbirka, ki sicer nima formalnega domicila v obliki muzeja, temveč je v lasti Regionalnega sveta Spodnje Normandije (Conseil régional de Basse-Normandie), je bila pred tem na ogled v Zagrebu, v Klovičevih dvorih.

Kot je razvidno iz napovedi, gre pri pričujoči razstavi za t. i. izvore impresionizma, se pravi verjetno za začetna obdobja pozneje slavnih slikarjev. Kdaj bomo v Ljubljani dočakali kakšno razstavo svetovno znanih, razvpitih imen in njihovih del z vrhunca ustvarjalnosti – mar je Slovenija za kaj takega premajhna, zavarovanje del za NG previsoko ali je čakalni seznam preprosto predolg in je na njem preveč uglednejših, večjih kulturnih ustanov?

Ko je eden od naših restavratorjev danes (8. 1., op. p.) pomagal odpirati svežnje slik, je ves vzhičen ugotovil,

da prvič v življenju v rokah drži pravega Moneta. Njegove umetnine bomo v Ljubljani videli prvič, prav tako bosta tu prvič na ogled Delacroix in Géricault. Za stroko so zgodnja dela bolj zanimiva, ker se takrat oblikuje slog. Verjamem, da bi laični ljubitelji umetnosti sicer raje videli tudi Monetove *Lokvanje* iz poznega, givernyskega obdobja, vendar prav tako ne dvomim, da bi se potem našel kdo, ki bi poleg lokvanjev pogrešil še kaj drugega, recimo kar van Goghove *Sončnice*.

Marketinški prijemi, s katerimi prireditelji razstav poskušajo privabiti obiskovalce tudi z zvijačami (razstavo del Giottovih sodobnikov recimo oglašujejo z naslovom *Giotta in sodobniki*, čeprav ni niti enega Giotta), so za nas nekoliko sporni, to je najmanj, kar lahko rečem. Sicer pa je treba vedeti, da noben muzej ne bo poslal na pot slike svetovnega slovesa, kakršna je denimo Velázquezova *Las Meninas*, ki manjka na Velázquezovi razstavi v dunajskem Kunsthistorisches Museum. Delna izjema je dvajseterica svetovno najbolj razvpitih muzejev – hkrati tistih, ki z lahkoto pokrijejo stroške delovanja s prodajo vstopnic, saj jih oblegajo pretežno turisti –, ki si ta dela vzajemno posoja. Združeni so v skupino Bizot (Groupe Bizot), ki je bila ustanovljena že leta 1992, seznam muzejev, ki ji pripadajo (Louvre, Prado, Ermitaž, British Gallery, MoMA ...), pa se bere kot nekakšna hollywoodska A-lista igralcev. In v resnici razstave za člane Groupe Bizot niso nič drugega kot posel, kakršen je film v Hollywoodu.

Koliko obiskovalcev pričakujete – v primerjavi s podatki o najbolj obiskanih razstavah v NG, ki pravijo, da si je leta 2009 Impresioniste in njihov čas ogledalo več kot 110.000 ljudi, sledi jim Kitajsko slikarstvo dinastij Ming in Qing iz leta 1988 z dobrimi 100.000 obiskovalci in nato Gotika v Sloveniji leta 1995 s skoraj 25.000?

Vsekakor pričakujem, da bo obiskovalcev več kot 10.000, želela pa bi si, da bi si razstavo ogledal vsak drugi Slovenec. Število obiskovalcev je odvisno tudi od časa trajanja razstave, *Slikati v Normandiji* bo na ogled do 5. aprila 2015, medtem ko so vse našete trajale vsaj pol leta, nekatere so bile podaljšane. Sicer pa bi število obiskovalcev bolj primerjala s številko, ki jo je taista razstava dosegla v Zagrebu – tam je občinstvo »svojim« muzejem zelo privrženo. Pri nas približno 40 odstotkov obiska odpade na šolske skupine, kakšnih 60 odstotkov so individualni obiskovalci. Vendar menim, da bo *Slikati v Normandiji* pritegnila številne Slovence, saj na razstavi prevladujejo slike pokrajine, ki govori mnogim, medtem ko portreti že zahtevajo podrobnejše poznavanje zgodovinskega obdobja in upodobljenih osebnosti.

Zakaj je (bila) Normandija v 19. stoletju tako posebna, magična pokrajina za francoske slikarje?

V tistem času je bil Pariz prestolnica, proti kateri so gravitirali vsi umetniki. Tendence vračanja k naravi je bilo zaznati že takrat, in Normandija s svojo obalo je bila za bivačoče v Parizu najbližje morje. Priljubljenost pokrajine severozahodno od Pariza bi lahko povezovali tudi z leta 1802 sklenjeno pogodbo o amienskem miru, katere ena od posledic je bila, da so se Angleži začeli podajati čez Rokavski preliv, raziskovat renesančno Italijo in še dlje, pri tem pa so seveda prečkali Normandijo. Ta je slikarjem ponujala več svetov v enem, od porajajočega se letoviškega turizma (Boudinov *Trouville* ali Monetove *Pečine v Étretatu*) do morja v vseh njegovih odtenkih (slikarji se niso mogli upreti nizkemu očičču) pa podeželja z nasadi jablan in upodobitev peric, ribičev ... pri delu. Epicenter kulturniškega dogajanja je bila kmetija Saint-Siméon pri kraju Honfleur, ki je bila v resnici nekakšno gostišče, kjer so se zbirali slikarji (Courbet, Boudin), sem je zahajal tudi Baudelaire. Z malo pretiravanja bi lahko rekli, da je bil Saint-Siméon za tisti čas nekakšen Woodstock.

Kje bodo dela na ogled, kdaj bo odprtje prenovljenih prostorov?

Razstava *Slikati v Normandiji* bo na ogled še v prizidku NG, odprtje prenovljenih prostorov pa načrtujemo za letošnjo jesen. Doslej je končana prenova fasade, izvedli so notranja štukaterska dela, kmalu bomo objavili natečaj za prenovno notranjščino in nakup opreme. Po skoraj treh letih bo torej prenova končana – v tem času so Narodni dom zgradili od izbire lokacije do strehe. Pred odprtjem moramo še dokončno oblikovati novo stalno zbirko, ki bo večja kot stara, razširjeni so zlasti impresionizem, 19. stoletje, barok (nekaj bo novih imen, poleg tega bo izbor pokrival vse ozemlje današnje Slovenije), iz obdobja gotike bodo na ogled restavrirane plastike in snete freske, iz 17. stoletja pa zlat oltar, ki ga doslej ni bilo.

Naj povem, da smo pri iskanju dokumentacije, ki bi nam povedala kaj več o prvotnem stanju, našli pismo odbornikov društva Narodni dom iz leta 1894, iz kate-rega je razvidno, da bi moral biti strop v veliki dvorani poslikan! Za poslikavo naj bi poskrbela Ivana Kobilca, ki naj bi poslikala še lunete in nekatere dela stropa v mali dvorani, motivi so bili na željo naročnika podobne iz slovenske zgodovine. Prav presenetljivo je, kako se je na to v dobrih sto letih pozabilo. ■

AVIDA DOLLARS

Četudi je Salvador Dalí (1904–1989) eden najpogosteje razstavno predstavljanih umetnikov na svetu, je razstava na Gospodarskem razstavišču, na katero vabijo njegov izbuljeni pogled in sršeci brki, vzbudila zanimanje. Pri nas se z velikimi umetniškimi imeni srečujemo redko in zdi se, da organizatorji stavijo prav na to.

VLADIMIR P. ŠTEFANEČ

Vzvezi z razstavo bi lahko uporabili dva klena slovenska pregovora, *ni vse zlato, kar se sveti in za vsako rit palica raste*. A omenjena palica ne raste nujno za organizatorje, kot bi utegnil kdo pomisliti, je pa vsekakor rasla in zrasla za »porednega« Dalija. Kdo ve, ali bi si takrat še mladi umetnik utrdil lase s kozjim govnom in šel na zmenek z Galo Éluard (zadnje čase nenavadno veliko pišem o Eluardovih soprogah), če bi vedel, da bo ena od posledic ta, da bodo nekoč na nekem Gospodarskem razstavišču prodajali predpasnike z njegovimi stiliziranimi brki. Ker, prav verjetno se zdi, da je njegovo slo po denarju močno vzpodbudila razvajena dama, ki si je želela še kaj otipljivejšega od njegovih ekscentričnih izrazov ljubezni. Dahnila naj bi mu: »Dragi moj deček, midva se ne bova nikoli razšla!«, a je potem ves čas izstavljala račune, ki jih je plašni ljubimec sprva zelo težko plačeval, hkrati pa je zavzeto iskal načine, da bi si breme olajšal.

Besedilo kritika in umetnostnega zgodovinarja Braneta Koviča, ki spremlja razstavo, sicer navede letnici, med katerima je bil Katalonec član nadrealistične skupine, zamolči pa razlog, zaradi katerega to posledj ni več bil. Na trenutke avtokratski »papež nadrealizma« André Breton je Dalija namreč izključil zaradi zanj nesprejemljive komercializacije njegovega dela in ob tem njegovo ime preanagramil v zgovorni AVIDA DOLLARS (lačen dolarjev).

IZVIRNIKI ALI PONAREDKI?

Dalí velja danes za najboljše ponarejanega likovnika na svetu, h gosti megli, ki spremlja pripisana mu (predvsem grafična) dela, pa je zavzeto prispeval tudi sam. Podpisoval je cele skladvonice še nepotiskanih grafičnih listov, naknadno overjal natisnjene brez njegove vednosti, izbral pa si je tudi zelo »podjetnega« tajnika, ki naj bi precej delal za svoj račun. Po umetnikovi smrti so se odškrnila vrata v njegovo »tovarno Dalijevih grafik«, v pozni fazi, ko je bil umetnik že prenemogel, da bi podpisoval vse, kar mu je dostavljal, pa je uvedel tudi pečatni Dalijev podpis, ki je precej zanesljiv znak,

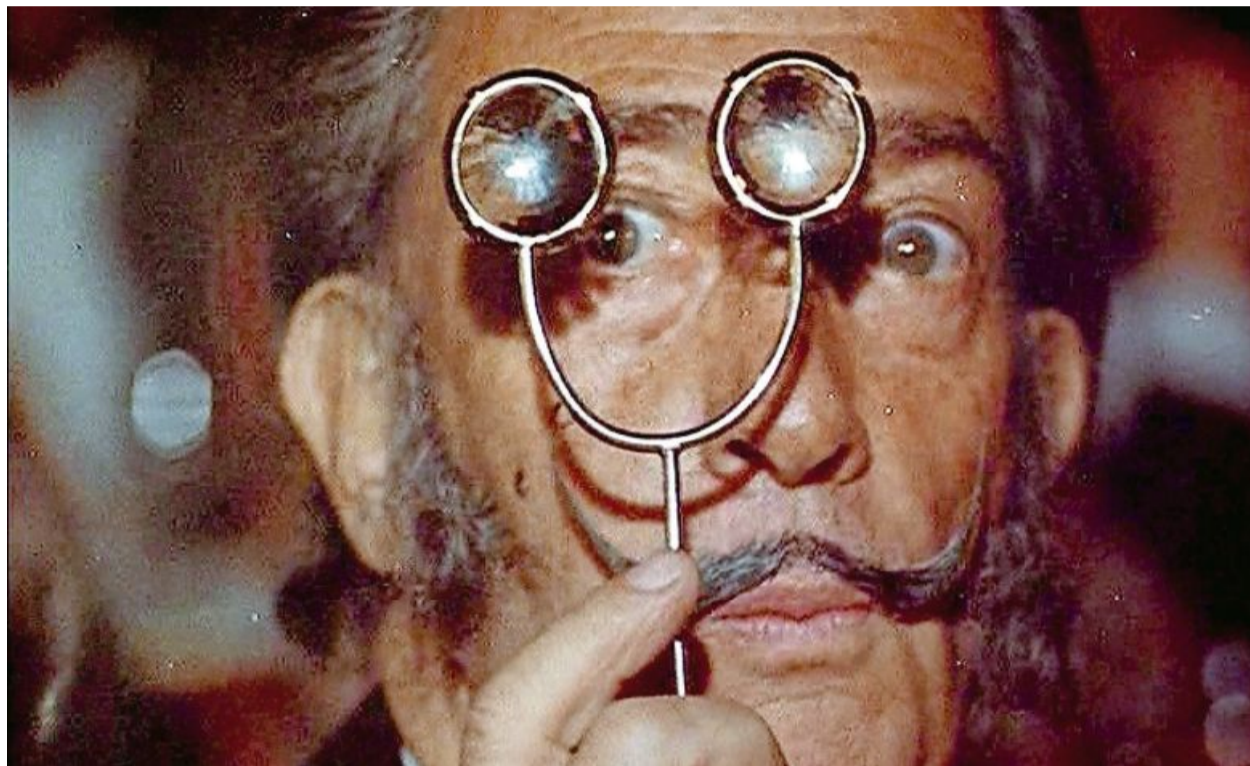
RES JE, TAKŠNE RAZSTAVE LAHKO VIDIMO TUDI KJE V TUJINI, A TAM SO PRIMERNO OGLAŠEVANE, NAJAVLJANE KOT RAZSTAVE »DALIJEVIH ILUSTRACIJ BOŽANSKE KOMEDIJE IN BIBLIJE« IN NE TAKO POMPOZNO IN ZAVAJAJOČE KOT PRI NAS, KJER LJUDI PREPROSTO VABIJO NA »DALIJEVO RAZSTAVO«.

da je delo nastalo brez vednosti deklariranega avtorja.

Na sporne »Dalije« naletimo tako rekoč povsod, pred njimi se je ljubiteljem težko zavarovati, pred leti se mi je na primer zgodilo, da mi je svoje »Dalijeve grafike« negotovo pokazal eden od pri nas akreditiranih tujih veleposlanikov. Razlog za njegovo negotovost je bilo dejstvo, da njegove grafike niso bile podpisane in da so bile oznake na njih »nekoliko čudne«. Ko sem njegovim dvomom pritrtil, se je potolažil z dejstvom, da grafike niso bile drage – in ravno cenovna dostopnost je tisto, kar marsikoga privabi k tveganemu nakupu.

A v zvezi z razstavo na Gospodarskem razstavišču se mi pravzaprav porajajo drugačni dvomi. Na njej sta razstavljeni dve seriji grafik, ki ju ni neposredno ustvaril Dalí, ampak so ju po njegovih predlogah, gvaših in akvarelih, naredili grafični mojstri. Gre za seriji ilustracij oziroma interpretacij Dantejeve *Božanske komedije* in *Biblije*, ki sta nastali po naročilih (naročilo italijanske vlade za prvo je bilo sicer med nastankom preklicano). Ilustracije *Božanske komedije* so na primer sprva, zapakirane v posebne škatle, izšle v francoski izdaji z naklado 4.765 izvodov, sledila je italijanska izdaja s 3.188 izvodi, nemška s 1.000 izvodi ...

Nihče pa seveda nima pregleda nad množico ponaredkov. Gre namreč za povsem neoznačene tiske, kar zadevo še olajša, a izhajajo iz predpostavke, da so ti z ljubljanske



FOTODOKUMENTACIJA DELA

razstave pristni, iz francoske izdaje, kot zatrjujejo priloženi certifikati. Na razstavi torej ne gledamo ravno ekskluzivnih del, pač pa stvaritve, natisnjene v izjemno visoki nakladi, ki niso neposredno Dalijevo delo. Res je, takšne razstave lahko vidimo tudi kje v tujini, a tam so primerno oglaševane, najavljane kot razstave »Dalijevih ilustracij *Božanske komedije* in *Biblije*« in ne tako pompozno in zavajajoče kot pri nas, kjer ljudi preprosto vabijo na »Dalijevo razstavo«.

TRIKI OGLAŠEVALCEV

Agencija Antonov, ki je poslala vabilo na uredništvo *Pogledov*, tako na primer najavlja »več kot 200 del Salvadorja Dalija iz različnih obdobij in ciklusov ...«, agencija za prodajo vstopnic govori o »božanskih svetovih Salvadorja Dalija« in navaja, da je na ogled preko 240 Dalijevih del, »lesorezov izpeljanih v litografijo in plastike«. Dodajajo, da so razstavljenega dela naprodaj in da je organizator razstave blejska galerija Deva Puri, d. o. o. Zanimivo, da Agencija Antonov na razstavo vabi z najavo: »Galerija Pasaža predstavlja«, na samem razstavišču pa sta kot organizatorja navedeni obe galeriji. Uradni razstavniki letak ob tem govori o razstavi »več kot 200 originalnih grafičnih del Salvadorja Dalija«, a kot rečeno (in temu pritrjuje tudi Kovičevo spremno besedilo), na razstavi ne gre za originalne grafike, ki bi nastale neposredno, pač pa za »multipliciranje ...«, dostopno širšemu krogu ljubiteljev in zbiralcev ...« Svoje so seveda navdušeno pritaknili površni mediji (in ti so pri nas v veliki večini), ki med drugim vzklikajo o »ekstravagantnem Salvadorju Daliju na Gospodarskem razstavišču«, ki da bo »v Ljubljano kot magnet privabljal vse ljubitelje nadrealistične umetnosti« in tako naprej in tako naprej.

Seveda gre za enak greh, kot ga je Daliju pripisal Breton, Katalonec, na stara leta sicer tudi vnet privrženec španske krone, pa je tovrstno grešnost organizatorjem še dodatno olajšal. Še posebej po svojem prihodu v Ameriko je namreč zavzeto (so)ustvarjal svojo javno podobo ekscentričnega, norega umetnika, ki je javnost prijetno vznemirjala in ga ustoličila kot zelo znano osebnost, tudi junaka rubrik in časopisov o takratnih popularnejših. Dalí je po eni strani blestel s svojimi bistroumnimi nesmisli, kot je: »Edina razlika med norcem in Dalijem je ta, da Dalí sploh ni nor«, a hkrati je svojo »norost« dovolj banalno prodajal, na primer v tisti reklamni za čokolado, v kateri je z izbuljenimi očmi nagovarjal potrošnike: »Nor sem ... na čokolado to in to.« Za plačilno sposobnejše, za ameriško visoko družbo torej, je pripravljaval površinsko ekscentrične, v bistvu pa banalne »nadrealistične dogodke«, za katere jim je zaračunaval mastne vstopnine, pri čemer ga zadnja leta uspešno posnema Marina Abramović. Dalijeva ekscentričnost in »norost« sta še vedno prodajna slogana, s katerima je mogoče služiti, zlasti v provinci.

Prejšnji mesec je kritični članek o razstavi na Gospodarskem razstavišču objavilo *Delo* in očitno je ta organizatorje precej vznejevoljil. Ob mojem obisku Galerije Pasaža so mi takoj, ko sem omenil, da nameravam tudi sam pisati o njej, hiteli zatrjevati, da »to, kar piše *Delo*, ni res« in da je vse »tako, kot je napisal Kovič«. Zanimivo, da so organizatorji piscema članka v *Delu* zatrdili, da pri razstavi ne gre (tudi) za prodajo tiskov, a moj obisk je pokazal, da ni čisto tako. Na enem od pultov je namreč prav nič sramežljiv napis oznanjal, da so naprodaj »originalne Dalijeve grafike«, zraven pa so bili razstavljeni trije po umetnikovih izvornikih nastali grafični listi, enaki tistim z razstave. Priložen jim je bil »certifikat o avtentičnosti«, s podpisom nekoga iz blejske »Deva Puri Gallery« in datiran v april 2014, ki je pojasnjeval, da gre za grafiko iz omenjene francoske izdaje iz let 1960–1964. Grafike so na voljo po ceni 570 evrov za list, po isti ceni pa jih prodajajo tudi v Galeriji Pasaža.

Tovrstnih grafik sicer ni ravno težko kupiti, ponujajo jih marsikje in cene so zelo različne, ljubljanske pa so seveda v svetovnem vrhu (upoštevajoč ponudbo resnejših trgovcev). To seveda ni poseben škandal, saj pri nas marsikaj plačujemo po zelo visokih, tudi rekordnih cenah, bolj moteče pa je dejstvo, da ta skromna razstava z velikimi finančnimi ambicijami očitno računa predvsem na nekritične, pomanjkljivo obveščene odjemalce, ki jih bo pritegnilo kričavo oglaševanje in selektivne polinformacije o razstavi.

Dalí si je na strop ene svojih soban naslikal padajoče cekine in druge dragocenosti ter tam za javnost nekoč razpredal o tem, da je »Dalí najbolj srečen, kadar dobi veliko zlata in dragocenosti«. Tovrstne sreče si zdaj, na njegov račun, želijo tudi drugi, in Dalí jih morda sploh ne bi obsojal. Zoprno je le, da vse skupaj sploh ni dobro za umetnost in za njeno dožemanje v javnosti in, konec koncev, Dalí je bil vseeno najprej umetnik in šele potem AVIDA DOLLARS. ■

DALÍ

GOSPODARSKO
RAZSTAVIŠČE,
LJUBLJANA

28. 11. 2014–
1. 3. 2015



MORJE, PESEK IN SMRT

Kaj se zgodi, če se pet deklet na lepem odloči ustanoviti založbo z malce čudaškim, a nagajivo simpatičnim imenom VigeVageKnjige in začno izdajati – stripe? Zgodi se *Peščeni grad*.



IZTOK SITAR

Tak je namreč naslov prvega *risoromana*, kot so sintagmo *graphic novel* sicer duhovito, a povsem nepotrebno prevedli pri novopečeni založbi. Kaj sploh pomeni ta ameriški izraz za strip in kako je nastal? Splošno znano je dejstvo, da se je strip rodil iz povsem komercialnih razlogov, v želji po boljši prodaji časopisa.

OD YELLOW KIDA DO MAUSA

Luč sveta je ugledal 5. maja 1895 v Pulitzerjevem *New York Worldu* v podobi smrkavca, oblečenega v do tal segajočo rumeno spalno srajco (po kateri je pozneje dobil tudi ime Yellow Kid), ki je bila kot nalašč za to, da je lahko avtor Richard F. Outcault nanjo pisal svoje duhovite socialno in družbeno kritične komentarje, ki pa so kaj kmalu zvedeneli in se spremenili v bolj ali manj zabavne dialoge in s tem zapečatili vlogo stripa kot izključno lahkega zabavnega čtiva za širše množice. Do tridesetih let so bili *comic strips* (kar bi lahko prevedli kot smešni trakovi, stripi so namreč izhajali v pasicah s tremi do štirimi sličicami) izključno humorističnega značaja, pozneje pa so se začeli pojavljati tudi realistični stripi različnih žanrov (čeprav se je naziv *comic* ohranil za vse zvrsti), najprej v časopisih, potem pa tudi v samostojnih publikacijah.

Marca 1937 se je pojavila prva številka stripovskega zvezka *Detective Comics* (ki je pozneje prerasel v eno največjih založb, DC Comics), kar je sprožilo plaz avanturističnih stripov (predvsem kriminalk in grozljivk) različnih založnikov, ki so v boju za svoj prostor pod medijskim soncem in čim boljšo prodajo kar tekmovali v neokusnih scenah pretiranega nasilja, prizorih mučenja in mlakah krvi, pa tudi spolnost v obliki brutalnih posilstev v stripih, ki so jih brali predvsem otroci in mladostniki, jim ni bila tuja. Krvavi stripi so se razmahnili predvsem v začetku petdesetih let, kar je pripeljalo do agresivnih moralističnih napadov, ki so doživeli svoj vrhunec leta 1954 z objavo knjige psihologa Fredrica Werthama *Seduction of the Innocent*, v kateri je stripovske zvezke označil za družbeno škodljiv in nevaren pojav.



Napadi na strip so pospešili ustanovitev cenzorske agencije *Comic Code Authority* in t. i. etičnega kodeksa v devetnajstih točkah, po katerem so bili spolnost, (pretirano) nasilje in družbeni problemi v stripih strogo prepovedani. Stripovske edicije, ki so sledile temu kodeksu, so imele na naslovnici natisnjeno kodo CCA, kar je pomenilo, da so primerne za otroke, in čeprav agencija ni imela nobenega uradnega nadzora nad založniki in distribucijo, so knjigarne in trafike same zavrčale stripe brez kode (in s tem utrle pot *undergroundu* v šestdesetih letih). Paradoksalno je, da je sicer svobodomiseln, liberalni in človekoljubni Wertham, ki je še leto pred tem v javnosti goreče branil komunistična zakonca Rosenberg (obtožena izdaje skrivnosti izdelave atomske bombe Sovjetom) pred smrtno kaznijo, postal sinonim za cenzuro v ameriškem stripu. Zloglasna koda se je (z rahlimi spremembami) obdržala vse do začetka novega tisočletja (!), DC Comics pa je svoje stripe označeval še desetletje po tem.

Leta 1978 je avtor legendarnega časopisnega *Spirita*, Will Eisner, izdal strip *Contract with God* v knjižni obliki, ker pa je imel ta *comic book* še vedno slabšalni prizvok, družbeno angažirani strip pa tako ali tako ni bil namenjen otrokom, niti ni bil kodiran, ga je zviti Eisner reklamiral kot *graphic novel*, grafični roman (ali roman v slikah) za odrasle. Strip je bil manjšega formata od običajnih zvezkov in res bolj podoben broširani knjigi, kar pa mu vseeno ni pomagalo pri destigmatizaciji, do katere je prišlo šele leta 1992, ko je Art Spiegelman kot prvi stripovski avtor dobil Pulitzerjevo nagrado za biografskega *Mausa*.

SLOVENSKI STRIP JE UMETNOST

V Sloveniji (in seveda Jugoslaviji, pa tudi drugod po Zahodni Evropi) je bila situacija drugačna in čeprav so bili tudi pri nas dušebrižniški napadi na strip, ki da kvira mladino in odvrča ljudi od branja knjig, leta 1954 najmočnejši (spomnimo se, da je moral Muster za štiri mesece prenehati risati *Zvitorepca*), je po načelu »živi in pusti živeti« živel v popolni simbiozi z ostalimi zvrstmi umetniškega ustvarjanja, vsaj od leta 1977, z izidom *Magne Purge* in nastankom Novega kvadrata, pa je tudi uradno postal del umetniške (sub)kulture. Tudi stripi v revijah, denimo *Zvitorepcu* in *Zabavniku* (z reklamnim sloganom »za vse od 7. do 107. leta«) ali osrednji stripovski reviji pri nas, *Stripoteki*, ki je bila brez dvoma najvplivnejša in najkvalitetnejša v zgodovini jugoslovanskega stripa, niso bili namenjeni izključno eni starostni skupini, ampak so imeli širok asortiment, od otroških in najstniških do stripov za odrasle, ki so se neredko spogledovali tudi z erotiko – in to v isti številki.

Zato pri nas kot tudi v Evropi ni bilo nobene potrebe po specialni formi umetniške zvrsti za odrasle, ker je bil strip že tako ali tako priznan kot umetnost, po drugi strani pa so ga brali vsi (ne glede na starost), tako da je ameriška delitev na *graphic novel* in ostale stripe popolnoma umetna in odveč.

Če parafraziram Prešerna, seveda lahko pišemo tudi *kasha* ali *kauwa*, ampak še vedno bo to samo kaša in ne dunajski zrezek; strip je pač strip in nič drugega kot to, lahko je samo dober ali slab.

PRVI PREVOD POPULARNIH STRIPOVSKIH AVTORJEV

Peščeni grad francoskega scenarista Pierra Oscarja Lévyja (1955) in švicarskega risarja Frederika Peetersa (1977), ki je leta 2001 zaslovel z večkrat nagrajeno ljubezensko zgodbo z okusom aida, *Modrimi tabletami*, vsekakor sodi med prve. Na prvi pogled se zdi, da je strip povsem trivialna zmes kriminalke in znanstvene fantastike; skupina naključnih kopalcev zjutraj na plaži odkrije naplavljeno žensko truplo in kakor hitro si opomorejo od prvega šoka, jih že čaka drugi, še usodnejši. Kmalu ugotovijo, da so ujeti v prostoru (nikakor ne morejo oditi s plaže) in (še huje) času, v katerem se vsake pol ure postarajo za eno leto. V resnici pa je zgodba psihološka študija medsebojnih odnosov med naključnimi družinami letoviščarjev z majhnimi otroki (da alžirskega emigranta sploh ne omenjam), ujetimi na plaži, še bolj pa pretanjena pripoved o odrasčanju, saj najmlajšega protagonista, triletnega Feliksa, spremljamo skozi vsa življenjska obdobja. »Danes zjutraj sem imel tri leta. To noč bom morda že umrl,« reče najstniški Feliks malce starejši sosedovi puncu nekje na sredini stripa, »Ne bi rad umrl, ne da bi...« »Okusil ljubezen?« se mu poznavalsko nasmehne Zofija, nakar se, jasno, *data dol*.

Truplo z začetka zgodbe, za katerega mislimo, da bo v središču dogajanja, tako ne zanima nikogar več, saj na koncu (skoraj) vsi postanejo – trupla, samo Feliksov peščeni grad (sinonim za minljivost, ki izgine že ob prvi plimi ali večjih valovih), ki ga naredi ob prihodu na plažo, ostane enak kot prej. Intrigantna in razburljiva zgodba se bere napeto in tekoče tudi po zaslugi odličnega prevoda Ane Geršak, kar je, seveda, pri nas prej kot ne redkost, dodaten šarm pa je prevajalkino poimenovanje oseb s slovenskimi imeni, ki nam še bolj približa samo dogajanje, saj imamo občutek, da se pripoved odvija na naši obali nekje med Fieso in Pacugom in ne na neki asturijski plaži.

Izjemno zahteven likovni del, v katerem je moral risar iz leta v leto, se pravi od strani do strani risati različne osebe v različnih starostnih obdobjih, je bil tudi za izkušenega Peetersa trd zalogaj, ki pa ga je, v celoti gledano, dobro opravil. Risba v njegovem značilnem ekspresivnem črno-belem slogu sicer nima tiste svežine in lahkotnosti iz sproščenih *Modrih tabletk*, kar pa je bil davek, ki ga je pač moral plačati zaradi detajlnjšega risanja starajočih se protagonistov.

Na koncu upam, da se bo založba VigeVageKnjige navkljub ne ravno rožnatemu stanju v založništvu in visokim cenam knjig obdržala v slovenskem stripovskem prostoru in kljubovala času kot Peetersov peščeni grad. ■

PIERRE OSCAR LÉVY &
FREDERIK PEETERS

Peščeni grad

PREVOD ANA GERŠAK

VIGE VAGE KNJIGE
PREVALJE 2014
104 STR., 22 €



LETO V ZNAMENJU ŽENSKÉ

Leto 2014 je bilo brez dvoma leto žensk, kar potrjujejo tako najboljši televizijski izdelki zadnjih dveh let kot še vrsta ogleda vrednih serij z močnimi ženskimi liki.

TINA BERNIK

Leto 2014 ni bilo samo leto *Pravega detektiva* (True Detective, 2014–) ter igralskega dvojca Matthew McConaughey–Woody Harrelson, ki sta v filozofsko obarvani in odlično zrežirani kriminalni drami med gledalci in kritiki povzročila pravo manijo, ali leto na svojevrsten način napisane in posnete dramske serije o prevarah in različnih interpretacijah dogodkov oziroma spominu nanje *The Affair* (2014–), v katerih so odnose krhali in brusili v svojih vlogah absolutno prepričljivi Dominic West, Ruth Wilson, Maura Tierney in Joshua Jackson, ampak je bilo to tudi leto izjemnih novih serij z močnimi ženskimi liki in igralkami, ki so jim vdihnile življenje.

Če smo že leta 2013 ugledali izmuzljivo Jessico Hyde (Fiona O'Shaughnessy) v *Utopii* (2013–2014), večkrat klonirano in temu primerno značajske raznolikosti Sarah Manning, ki jo je v *Orphan Black* (2013–) kljub težki nalogi hkratnega igranja množice različnih oseb izvrstno upodobila Tatiana Maslany, poslanstvu predano, fokusirano in čustveno otopeno Elizabeth Jennings (Keri Russell) v *The Americans* (2014–) ter usodno Stello Gibson (Gillian Anderson) v delno feminističnem in proti moškim nastrojenem *Lovu* (The Fall, 2013–), smo lani dobili še prizemljeno Molly Solverson (Allison Tolman) iz *Farga* (2014) ter povezovalno, idealistično, ambiciozno, nezaupljivo in travm polno Nesso Stein (Maggie Gyllenhaal) v *The Honourable Woman* (2014–).

ŽENSKÉ NA LOVU

Tako kot sta si med seboj različna ameriški *Fargo*, ki se v vseh elementih (od igralske zasedbe do scenarija in režije) lahko mirno kosa z izvirnikom, istoimenskim filmom iz leta 1996 bratov Coen, in irski *Lov*, ki bi bil lahko vsaj delno dostojen naslednik v resnici nenadomestljivega britanskega *Glavnega osumljenca* (Prime Suspect, 1991–1993) s Helen Mirren v glavni vlogi, tako sta si med seboj različni tudi protagonistki omenjenih serij Molly in Stella, ki vsaka na svoj način razrešujeta serijo umorov, ena v Bemidžiju v Minnesoti in druga v Belfastu na Irskem, obenem pa predstavljata idealen primer dveh skrajnosti oziroma dveh tipov močnih ženskih likov.

Obe bistri in metodični, a značajske in vizualno med seboj popolnoma različni junakinji, ki bi težko živeli skupaj, vendar pa bi zato morda lahko dobro delovali v ženski različici *Pravega detektiva*. Rjavolasa in okroglolična Dolly kot prizemljena, življenjska, racionalna, topla, optimistična in neseksapilna policistka, ki jo moški svet z dvema izjemama, bodočim partnerjem in očetom, dojema kot žensko samo v primerih, ko je noče upoštevati kot enakovredne partnerice, in svetlolasa

Stella kot premišljena, hladna, zadržana, pesimistična in zapeljiva ženska čutnih ustnic, ki ji pod nogami leži celoten moški svet, od mladih podrejenih do starejših nadrejenih. Do vratu zapeta in v nelaskava oblačila odeta Molly, ki je v debeli bundi ali nepriljubni zeleno rjavi uniformi daleč od primera fatalne ženske in objekta poželjenja, moški kolegi na testosteronski policijski postaji nenehno potiskajo v ozadje, čeprav po svojih sposobnosti prekaša vse po vrsti, enako pa se ji pravzaprav dogaja tudi v življenju zunaj serije, saj je igralko Allison Tolman popolnoma zasenčil sicer izjemen moški del igralske zasedbe, Billy Bob Thornton in Martin Freeman, ki sta bila tudi glavno gonilo serije. Za prevlado v moškem svetu je očitno še vedno potreben seksapil, in tega ima Gillian Anderson oziroma Stella, ki jo igra Andersonova, več kot dovolj. V mehko padajočih in napol odprtih svilenih bluzah belih odtenkov, klasičnih črnih krilih ali hlačah ter s subtilnim, a vedno prisotnim odmerkom ličil je Andersonova vse, kar je bila v *Dosjeh X* (The X Files, 1993–2002), in vse, kar v *Dosjeh X* ni bila, zato bi bilo napačno, če bi jo, še preden bi ji dali priložnost v *Lovu*, odpisali kot večno seksualno puščo Danu Scully.

Tu Andersonova namreč nima konkurence ne kot igralka, ne kot lik in ne kot ženska, iz rok pa ji ob dokaj minimalistični igri in izrazni mimiki, s katero izkazuje vsa čustva, ki jih premore njen večino časa hladni lik, jesta tako fiktivni kot realni svet. Tega so se glede na sosednje dogodke oziroma razvoj zgodbe, ki je bila v prvi sezoni osredotočena zlasti na fetišistične umore, serijskega morilca Paula Spectorja (Jamie Dornan) in lov nanj, medtem ko se je na fatalnost Stelle bolj ali manj zgolj namigovalo, začeli zavedati tudi ustvarjalci serije, zato je njena usodnost v drugi sezoni postala tako rekoč osrednji del serije, z njo pa so se razvijali tudi odnosi med Stello in njenimi moškimi, iz katerih je večkrat kot najboljšje izvajljala najslabše, pri tem pa ugotavljala, da je nekaj gnilega mogoče najti v vsakem človeku, beri moškem. In sicer tako v tistih, ki jih je v nasprotju s svojim objektom poželjenja – žensko, ki jo je kot edina tudi zavrnila – zapeljala, kot seveda v tistem, ki ga je lovila in s katerim se je po vzoru Clarice (Jodie Foster) in Hannibala Lecterja (Anthony Hopkins) v *Ko jagenjčki obmolkejo* (The Silence of the Lambs, 1991) zapletla v odnos »poznam te bolj, kot poznaš samega/samo sebe« – vendar pa v nasprotju s Clarice ostala tista, ki vodi igro.

MOŠKI V DRUGEM PLANU

Gillianova, ki pozornost nase vleče v vsakem kadru, v katerem se pojavi, je z vlogo biseksualne plenilke moških brez dvoma zmagovalka med ženskimi liki tega leta, vendar pa je

poleg nje v zadnjem obdobju nastalo še nekaj zanimivih in močnih ženskih vlog. Kljub prihodu odličnih antologijskih miniserij *Pravi detektivi* in *Fargo* se družbeno neprilagojena, čustveno zlomljena in genialna protagonistka Jessica Hyde v še genialnejši britanski *Utopii*, ki je gledalce zasvojila s frazo Where is Jessica Hyde? (Kje je Jessica Hyde), zagotovo pa vsaj po izvirnosti, nori fotografiji in scenarističnem pogumu, uvršča v vrh najboljših serij.

Serija *The Americans* se je z zgodbo o zakonskem paru, ki se kot vohuna asimilirata v ameriško predmestje in za mater Rusijo delata vse, tudi otroke, za fikcijo karseda realistično lotila nadvse zanimive teme, rusko-ameriških vohunskih iger minulega tisočletja, ob tem pa spretno izkoristila učinek glasbe, scenografije in kostumografije, pri katerih ni varčevala ne v smislu lokacij, saj se sprehodimo tako skozi ambasade in kriminalistične urade kot ulice in domove zgodnjih osemdesetih let prejšnjega stoletja, ne v smislu rekvizitov, oblačil, lasulj in preobrazb, v katerih sta se doslej, v dveh sezonah, pokazala Rys in Russillova kot zakonca Jennings. Keri Russell je kot hladnokrvna Elizabeth v paru Jennings tista polovica, ki vodi igro in določa odnose, medtem ko je Maggie Gyllenhaal kot Nessa Stein v britanskem vohunskem trilerju *The Honourable Woman*, ki se ves čas sprašuje Who do you trust? (Komu zaupaš?), tista, ki jo odnosi vodijo. Judinja, ki hoče povezovati Izrael in Palestino, čeprav se vedno bolj zaveda, da je žrtev političnih agend in spletk, zaradi katerih jo doleti vrsta usodnih dogodkov, v miniseriji, v kateri se sprehajamo med sedanostjo in preteklostjo ter med Veliko Britanijo, Izraelom in Palestino, kljub osebnim tragedijam postaja vse močnejša, njeno soočanje z izzivi in nevarnostmi pa bistveno pogumnejše od bratovega, ki ob spopadu z njimi v nasprotju z Nesso izgubi moči. Nessa v seriji *The Honourable Woman*, ki je nekakšen odgovor na ameriško *Domovino* (Homeland, 2011–2014) s Claire Danes oziroma izraelsko *Hatufim* (2009–2011), ni edini močni ženski lik, saj v njej razen Stephena Ree v vlogi vohuna Haydna-Hoyla, ki je z eno nogo že v pokoju, pravzaprav na vseh področjih vladajo ženske, ki vlečejo vzvode kot vodje vohunskih služb, teroristke, prevarane žene ali idealistične filantropinje, medtem ko moških, potem ko opravijo svojo nalogo, serija hitro ne potrebuje več. Da o moških, ki so v kanadski znanstvenofantastični seriji *Orphan Black* stalnica, samo če so geji ali kloni ženske, sploh ne govorimo

Dokazov, da je svet televizijskih serij v minulemu letu pripadal ženskam, skratka ni malo, če ne drugega, pa so jim z nekaj izjemami zagotovo pripadale najboljše od njih. Prepričajte se in jih pogledajte. ■



Keri Russell iz serije *The Americans*

Charli XCX, ena redkih pevk, ki je sposobna popu reči – pop

POP ZA ODRASLE IN DORASLE

Ko je leta 2008 Charlotte Emma Aitchison z danes uveljavljenim in globalno prepoznavnim glasbenim imenom Charli XCX osvojila srca skavtov iz založniške hiše Atlantic Records, zagotovo ni niti sanjala, da bo postala perjanica, prva violina in vodilna ikona širšega popkulturnega gibanja.



MIROSLAV AKRAPOVIĆ

In to gibanja, ki ga marsikateri glasbeni novinar – zaradi boljše orientacije v nasičenem arhipelagu glasbenih in drugih žanrov – imenuje *pussy power*. In pri tem ne gre za nikakršen odvod pohujšljive tematike za odrasle, ki straši iz vsakega dobro ali slabo obloženega kioska, optično pogojenega televizijskega sprejemnika in sumljivo poimenovanih spletnih naslovov. Ne, *pussy power* je nekakšen kronološki naslednik nekoč zelo razpršenega in z aktivizmom prežetega glasbenega sloga *riot grrrl*, ki je v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja vzniknil na pogorišču kitarskega popa, *hard cora* in pop punka.

Globoko osredotočen na definiranje feminističnih pozicij v novem tisočletju, vselej naravnani na borbo in ozaveščanje glede enakosti med spoloma ter zaverovan v to, da glasbenice še kako obvladajo celoten analogni instrumentarij rocka in popa, katerega namenskost se je na veke vekov bolj povezovala z moško glasbeno populacijo, se je *riot grrrl* v novem tisočletju porazgubil ali pa je slišal na ime Katy Perry.

Vmesna marketinška vaba za dekleta, ki so prerasla junaske dogodivščine svojih vzornic iz razvpite in globalno popularne animirane franšize Winx Club, a so jo novinarji (predvsem *mainstreamovskih* medijev) poimenovali *girl power*, je zaobjela vse, kar je dišalo po nakladnih presežkih – od Britney Spears do dandanes razvpite turbofikacije popularnih glasbenih viž z Balkana. Toda to izprijeno ozko glasbeno grlo je vselej prinašalo več škode kot koristi znotraj popularne kulture, držeč se preprostega seksističnega načela, da manj oblačil na telesih glasbenic pomeni večjo komercialno uspešnost. Vse do pojave Lady Gaga, ki je temu testosteronskem poželenju podala meseno in miselno zaščito, uspevajoč »lahkih not naokrog« spregovoriti o vseh aktualnih družbenopolitičnih problemih, ki zadevajo slehernega posameznika – od Atlante do Šanghaja.

V takšnem moralno oporečnem razsulu, ko se zdi, da bomo primorani s sabo v kibernetično časovno kapsulo vzeti vse rigidne puristične zapovedi, ki naj bi nam rešile dušo pred gospodarsko apokalipso kozmičnih razsežnosti, se je zna-

šla tudi Charli XCX, ki, kot pravi, glasbo (po)doživlja skozi vidno polje različnih barvnih odtenkov. Kombinacija teh ji omogoča, da svojo glasbeno izraznost predstavi v neštetih, med seboj izključujočih se različicah, ostro zavračajoč vsako uporabo sive in njenih odtenkov.

To nikakor ne pomeni, da je njen sodoben pop izraz le razvedrilno mavričen, lahko prebavljiv ali namenjen de-

GRE ZA NEOKLASIČEN POP IZRAZ, KI JE V SLOGU ZADNJE MEDICINSKO POGOJENE KLASIFIKACIJE IN ZGODBE O INDIGO OTROCIH SPOSOBEN VASE POSRKATI VSE, KAR SE AVTORICI ZDI ZANIMIVO IN UPORABNO – OD FUNKA DO PUNKA, OD AUTO TUNE SOFTVEROV DO ELEKTRIČNIH KITAR.

kliškem razkazovanju najstniške (pre)moči. Je pa res, da s svojo pojavnostjo zunaj službenih okvirov, s celo nanizanko kontroverznih izjav in spontano svobodomiselnih akcij v javnosti Charli XCX zbuja pozornost enako, kot so to nekoč počeli otoški punkerji, predvsem tisti bližje opusu skupine The Clash kot njihovem antipodu, skupini Sex Pistols.

Slednji so sicer bili in ostali nerealizirana želja Charlijevega očeta, ki je svojo finančno uspešno firmo za sitotisk zamenjal za nočni klub v londonskem predmestju Bishop's Stortford, kjer se je Charli XCX rodila in odrašala. To zgodnje obdobje je otoška pevka škotsko-ugandskih korenin v svojih intervjujih opisovala kot umirjeno življenje, omotano v vato, katerega brezskrbnost je pretresal le njen oče s svojimi glasnimi punkerskimi idoli. V klubu in zunaj njega.

In kot se to po navadi (z)godi v odnosih očetov in hčerk, si je tudi rosno mlada Charli poiskala diametralno nasprotno glasbeno oporišče v delih že omenjenih Lady Gage, Britney Spears in Spice Girls, kljubujoč očetovem glasbenemu okusu.

Toda ne glede na izide teh glasbenih dvobojev, ki so okupirali in rekrutirali celotno družino ter očetove uslužbenice v klubu, je Charli XCX v trenutku, ko je šlo v njeni glasbeni karieri hudičevo zares, našla največjo oporo prav v svojem očetu. Če že ni uspel angažirati Sex Pistole, da v enem od svojih *reunionov* nastopijo v spalnem predmestju Stortford, je vzgajal in obvaroval pevko, ki na samosvoji način poje v nji-

hovem, punkerskem slogu. Slednji vključuje tudi enostavno navadna oblačila dekleta iz soleske, ki po ničemer ne odstopa od svojih vrstnic in prav tako z ničimer ne kaže, da bi bila pevka, ki danes z lahkoto dosega milijonsko naklado, ko na svoji zadnji diskografski uspešnici *Sucker* v skladbi *Break The Rules* prepeva ultimativne verze generacije Y: »I don't wanna go to school, I just wanna break the rules.«

Toda ni vse šlo tako gladko, kot se danes zdi ali sliši. Še preden je Charli XCX povila svoj prvenec *True Romance*, je bila pod diktatorskim drobnogledom okorelih založniških mogotcev, ki niso poskušali le kreirati njena glasbena stališča, temveč so, vodeni s komercialno logiko »manj je več«, poskušali uniformirati njeno vizualno podobo. Vse z namenom, da še enkrat postavijo puristična glasbena načela, po katerih pomanjkljivo oblečena dekleta niso zmožna opolzkih in dvoumnih erotiziranih besedil.

A na srečo se je za Charli XCX v tem sila pomembnem trenutku glasbene kariere zgodil nastop na znameniti SXSW glasbeni konferenci, ki za zahodno glasbeno poloblo v aktualnem glasbenem času pomeni največ. Gre za shod neodvisnega založništva in njemu pripadajočih medijev, ki so s svojim analitičnim altruizmom sposobni prepoznati trenutno in prihajajočo kakovost. Charli XCX je v svojem nabrušenem nabritem »karirastem« slogu pobrala pohvale vseh prisotnih, ki so se strinjali, da je le na takšen, neprilagodljivo jezikav način mogoče reči popu pop.

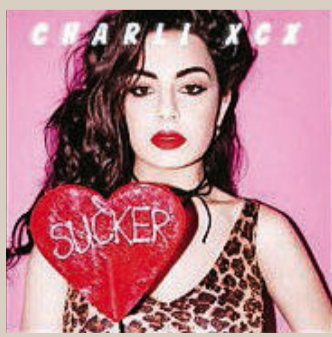
Kajti tudi takrat, ko Charli XCX v svojih skladbah banalizira pojmovanje najstniške ljubezni, grobo diskreditira mačizem svojih moških vrstnikov ali le opisuje svoj nočni sprehod po londonskih klubskih luknjah, se njen glasbeni slog in pevska drža še kako razlikujeta od vseh ostalih v tovrstni glasbeni kategoriji. Gre za neoklasičen pop izraz, ki je v slogu zadnje medicinsko pogojene klasifikacije in zgodbe o indigo otrocih sposoben vase posrkati vse, kar se avtorici zdi zanimivo in uporabno – od funka do punka, od *auto tune* softverov do električnih kitar. Posrkati, predrugačiti in preigrati, zavedajoč se, da je tisto najbolj izvirno v njeni glasbi melodično-ritmično okostje, ki ga avtorica sklada v redkih trenutkih samote na svojem mobilnem telefonu. Samozavestno, drzno, izzivalno ...

Zato ne preseneča dejstvo, da so se na listi tistih glasbenikov, ki bi s Charli XCX sodelovali na takšen ali drugačen način, znašla imena, kot so: Iggy Azeale, Rihanna, Gwen Stefani, Lorde. Nekatera od teh bi odkupila le njene verze, druga bi zapela z njo v duetu, tretja pa bi mlado Angležinjo gostila v celoti, pa naj gre za glasbene kulise filmskih *blockbusterjev* ali avtorska diskografska dela.

Četudi se zdi, da nekatere glasbene prvokategornice niso ravno razumele lirično plat njenega aktualnega albuma *Sucker*, je Charli XCX tako izzivalno neposredna in naravnost občudujoča, da jim ne gre zameriti obsedenosti z njo. ■

CHARLI XCX
SUCKER

ASYLUM RECORDS,
2014



Dediščina Kapuścińskega: poljska šola reportaže danes

OD POSKUSA IZREČI NEIZREKLJIVO DO IZVOZNEGA ARTIKLA

Pred kratkim je poljski kulturolog in novinar Mikołaj Gliński v svojem članku o poljskih značilnostih poleg kislih kumaric in klobase mednje uvrstil tudi reportažo. In netočnost mu je težko očitati. Skoraj osem let po smrti velike reporterske ikone Ryszarda Kapuścińskiego (4. 3. 1932–23. 1. 2007) je jasno, da je (bil) ta – četudi najboljši – zgolj del širšega kulturnega fenomena, združenega pod oznako poljska šola reportaže, ki danes doživlja nov vzpon.

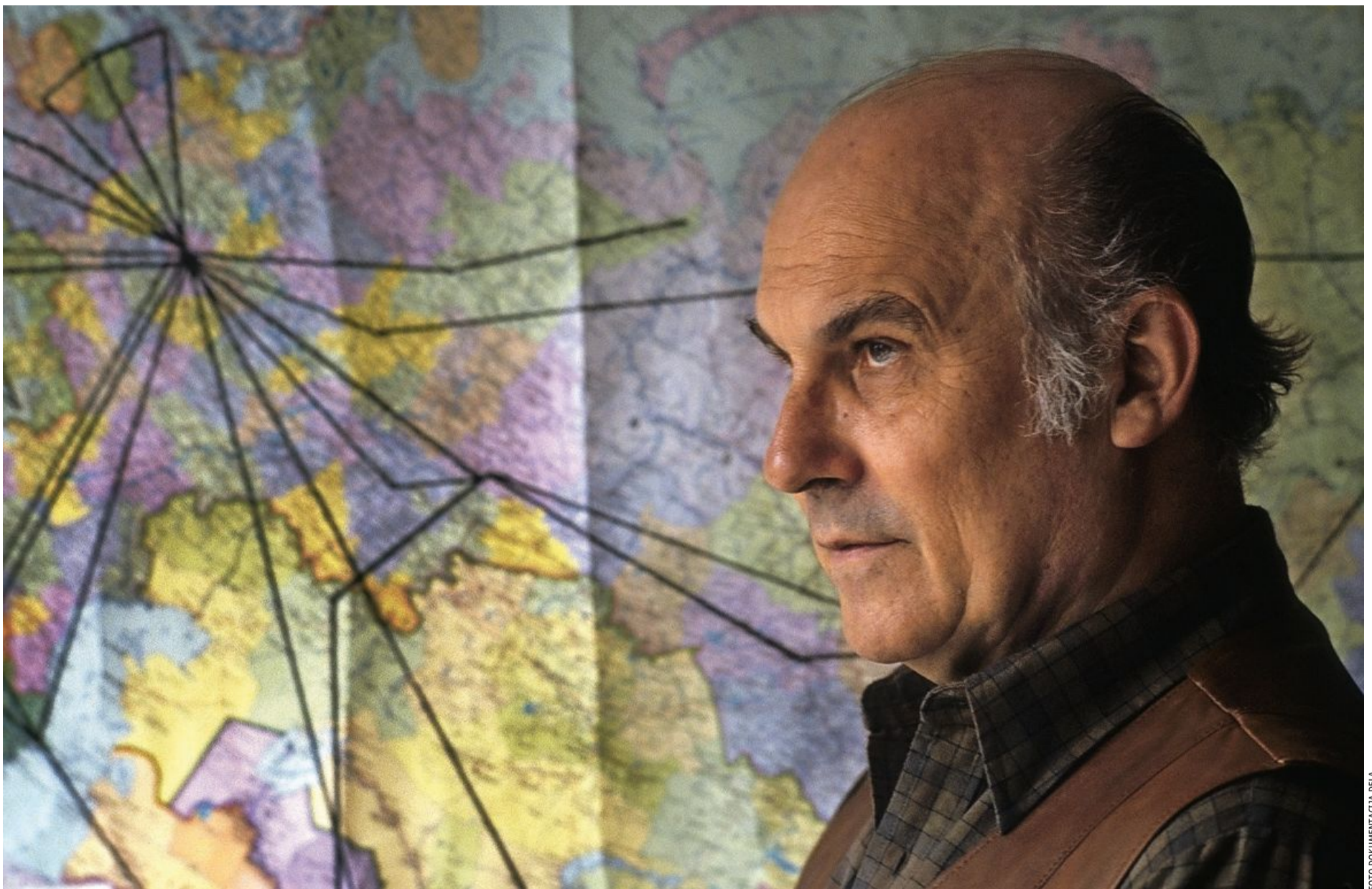


FOTO DOKUMENTACJA DEŁA

TINA PODRŽAJ

Slovenske perspektive je to morda presenetljivo, saj pri nas z izjemo posameznih imen – kot sta denimo Ervin Hladnik Milharčič med izkušnejšimi in Nataša Kramberger med mlajšimi – danes težko govorimo o literarnem novinarstvu. Zamegli tega žanra so bili na Poljskem in v Sloveniji v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja sicer sorodni, saj so izhajali iz podobnih družbenopolitičnih razmer. A cenzura, ki je tudi pri nas zaznamovala reportažne prispevke za revijo *Tovariš*, je postala na Poljskem tako močan navdih, da je narekovala razvoj prepoznavnega sloga z obilico prebrisanih, literariziranih novinarskih prijemov. Iz njega so poljski pisci na čelu z velikim Kapuścińskim razvili »mejni« žanr najvišjega dometa, ki je danes celo eden njenih uspešnejših izvoznih artiklov.

Tradicija pisanja neleploslovne oz. nefikcijske literature ima na Poljskem dolgo brado. Za predhodnike žanra veljajo novinarski prispevki velikih prozaistov druge polovice 19. stoletja, kot sta bila nobelovec Władysław Reymont (1867–1925) in Bolesław Prus (1847–1912). Obrat iz romanopisja v stvarno literaturo je pod vtisom vojne doživela tudi ustvarjalnost Zofie Nałkowske – *Medaljone*, pričevanje o

nacističnem nasilju, imamo v slovenščini v prevodu Rozke Štefan. V obličju vojnih grozot je Nałkowska izoblikovala minimalističen, lapidaren reportažni slog, ki ga bodo pozneje v poskusu izreči neizrekljivo ubirali številni pisci.

ORODJE SOCIALISTIČNE PROPAGANDE

Prelomna za razvoj tistega, čemur danes pravimo poljska šola reportaže, pa so bila (podobno kot za ameriški novi žurnalizem) petdeseta in šestdeseta leta prejšnjega stoletja, ko je bila reportaža pomembno orodje stalinistične propagande. Mlade novinarje, med katerimi se je kmalu znašel tudi Ryszard Kapuściński, so pošiljali na podeželje, da bi pisali zgodbe o tem, kako imenitna je bila kolektivizacija in kako korenito se je izboljšalo življenje v komunizmu. Za tovrstno pisanje je obstajal celo obrazec: najprej je bilo treba priznati, da težave obstajajo, nato vključiti *vox populi* s pojasnilom, zakaj so nastale in kako se z njimi spopadajo. Na koncu je prišel optimističen zaključek: država napreduje v svetlo prihodnost.

Okrog leta 1955 so začeli reporterji, ki so nekoč slavili komunizem, isti sistem previdno kritizirati. Odločilno vlogo pri tej spremembi so odigrali časopisi, med drugim

študentski tednik *Po prostu*. Odgovor na vprašanje, zakaj je na Poljskem ravno reportaža postala tako ploden in prepoznaven žanr, mnogi iščejo prav v dolgih povojnih letih komunistične cenzure. Ta naj bi rabila kot tisti sprevrženi navdih za pisatelje sovjetskega bloka, ki jih je izuril v posebni igri skrivanja univerzalnih pomenov v na videz nepomembnih podrobnostih besedila. Spretna uporaba ezopovskega jezika jim je omogočala, da so svoje kritične misli bralcem posredovali brez neposrednega kazanja s prstom na oblast. Ker kritika celotnega sistema ni bila mogoča, so se pisci obrnili k posameznim usodam – zanimanje za človeka, izhajanje iz individualne izkušnje je še danes zaščitni znak poljske reportaže.

Svet aluzij in skritih pomenov je postal tako vsenavzoč, da je bila leta 1951 zaradi negotovosti, povezanih s Stalinovo smrtjo, pod vprašajem objava prvega poljskega prevoda Herodotovih *Zgodb*: izšle so šele leta 1955. Kapuściński v svojem *Potovanju s Herodotom* komentira: »Ampak – Herodot? Knjiga, ki je bila napisana pred dva tisoč petsto leti? Da, tudi ta. Takrat je namreč našo misel, sleherni pogled, vsakršno branje obvladovala obsedenost z aluzijami. Vsaka beseda naj bi na kaj namigovala, imela dvojni pomen, svoje drugo

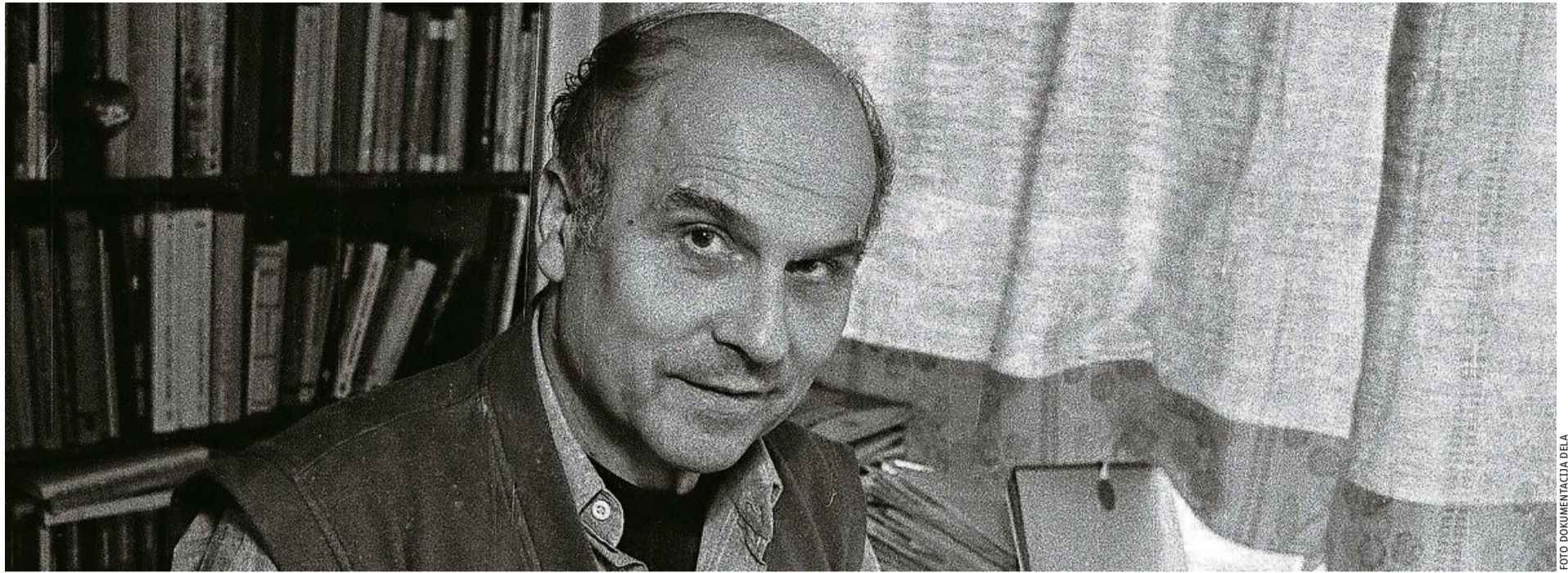


FOTO DOKUMENTACJA DELA

dno, prikrilo sporočilo, v vsaki je moralo biti nekaj neopazno zakodiranega in spretno prikritega. « (prevod Nikolaj Jež) O situaciji na Poljskem je bilo zato pogosto lažje pisati iz tujine: novinarji pri poročanju iz eksotičnih krajev niso imeli nobene dvoma, da bodo njihovi bralci znali »prebrati« aluzije na domače razmere. Zato je razumljivo, da je Kapuściński, ki je še posebej izrazito videl vzporednice med razmerami na Poljskem in življenjem v državah tretjega sveta, v nekem intervjuju vzkliknil: »Ljudje me sprašujejo, zakaj ne pišem o Poljski, jaz pa sem vedno pisal o Poljski!«

LOČNICA MED REPORTAŽO IN LITERATURO

Kapuściński je od poročanja iz poljske province do naslovnih največjih svetovnih časopisov ob smrti leta 2007 prehodil dolgo pot. Da želi biti več kot novinar, ni nikoli skrival, a prav tako nezadostne se zdijo tudi druge oznake: pisatelj, mislec, reporter, zgodovinar? Za Arturja Domosławskiego, avtorja biografije *Kapuściński non-fiction*, ki se je zdaj že tradicionalno drži pridevnik »kontroverzna«, je bil predvsem človek. Če je želel zadostiti novinarski verodostojnosti in ga kot takšnega predstaviti drugim, se je moral dotakniti tudi vsaj treh občutljivih tem, ki so ob izidu knjige na Poljskem povzročile nemalo hrupa. Poleg podrobnosti iz njegovega intimnega življenja in vprašanja, ali je Kapuściński sodeloval s komunistično oblastjo, je bila najobčutljivejša kategorizacija njegovih del. Po mnenju Domosławskiego je namreč Kapuściński ustvaril dva opusa: reportažnega in osebnega. In slednji je bil tisti, s katerim je vstopil v legendo. Domosławski, nekdanji Mojstrov učenec, je v biografiji želel ločiti resničnost in fikcijo in enkrat za vselej dati odgovor na vprašanje, koliko je v njegovih stvarnoliterarnih delih pravzaprav domišljije. Pisanje svojega učitelja je razdelil na tri obdobja: začetno, novinarsko (zlasti knjiga *Gdyby cała Afryka* – Ko bi vsa Afrika), obdobje literarne reportaže (*Chrystus z karabinem na ramieniu* – Kristus s puško na rami, *Wojna futbolowa* – Nogometna vojna) ter tretje, obdobje njegovih največjih del (*Cesar*, slovenski prevod Nikolaj Jež, 1999, *Szachinzach* – Šahinšah), v katerem prestopi ločnico med reportažo in literaturo. To zadnje je krivo, da so se že pred izidom biografije porajali dvomi o kredibilnosti njegove reportažne ustvarjalnosti, po njem pa odprle burno javno debato, v kateri so ga mnogi pribijali na križ.

Da je toliko prahu dvignilo prav vprašanje domišljije in (ter)venjence v novinarska besedila, je lahko presenetljivo. Z njim se je namreč ukvarjal že Melchior Wańkowicz, »praoče« poljske reportaže, ki je oblikoval t. i. teorijo mozaika. Wańkowicz ugotavlja, da je pisanje literarne reportaže podobno sestavljanju krpanke. Reporter, ki sicer operira z resničnim gradivom, sme med seboj kombinirati opazovana dejstva in izkušnje ljudi. Takšne manipulacije ga lahko pripeljejo do želene »bistvene« resnice, tj. tiste, ki jo je Wańkowicz vztrajno ločeval od dokumentarne resnice. Ovrigel je tudi nepisano reportažno pravilo, da naj bi bil reporter vedno prisoten pri dogodkih, ki jih opisuje, saj je sam zaslovel z reportažama o bitki pri Westerplatte in okupirani Varšavi med varšavsko vstajo – napisanima zunaj meja Poljske. In nikoli ga ni nihče postavljaj na zatožno klop, kaj šele na sramotilni steber, tako kot se je to zgodilo njegovemu nasledniku. Kapuściński, ki je za svoje pisanje uporabljal izraz »kreativno nefikcijsko«, je nekoč na vprašanje, ali sme reporter za večji učinek besedila posegati v, denimo, kronološki red dogodkov, odgovoril pritrtilno: resničnost se sme olepševati, a le z avtentičnimi elementi. In to je tudi počel, tako s svojim delom kot tudi s svojim življenjem. Svoje pisanje, ki je bilo sicer vedno izvrstno, je nadgrajeval s karizmo, z legendo, s kančkom samomitologizacije; oboje ga je pripeljalo do slovesa ikone poljskega in svetovnega reporterstva. Domosławski je v biografiji poskušal zadostiti resnici in predvsem redu tako, da je knjige Kapuścińskega prestavil z ene – reportažne – na drugo – leposlovno polico. Razburjenje in odzivi, ki jih je s tem povzročil, pa so bili le redko vsebinske narave: zdelo se je, da tako strokovno kot laično javnost najbolj boli dejstvo, da bodo morali prevpra-

šati položaj Kapuścińskega kot mita in ga začeti razumeti v »motečih se«, človeških dimenzijah.

INSTITUCIONALIZIRANI VZPON PO 1989

Konec obdobja, ki je z zunanjimi, političnimi okoliščinami narekoval razvoj žanra po mejni letnici 1989, ni prinesel njegovega zatona, temveč, nasprotno, nov, tako rekoč institucionaliziran vzpon. Današnja srednja generacija novinarjev, ki se večinoma še ima za neposredne dediče Kapuścińskega (Wojciech Tochman: »Mi smo njegovi otroci«), je namreč svojo pot začela v zgodnjih devetdesetih v takratnem dodatku *Gazete Wyborcze – Magazyn*, ki se je pozneje preoblikoval v *Duży Format* in mahoma postal kalilnica mladih reporterskih talentov. *Magazyn* je najprej vodila Hanna Krall, dosledna popisovalka usode poljskih Judov v času holokavsta. Za nekatere sta skupaj s Kapuścińskim »oče in mati poljske reportaže«, spet drugi jo prištevajo v veliko trojico, kamor poleg njih spada še tretji »K«, Krzysztof Kąkolowski. Za ustvarjanje Krallove je bilo odločilno srečanje z Markom Edelmanom, voditeljem vstaje v varšavskem getu, in zapisi pogovorov z njim v knjižici *Prehiteti boga (Zdążyć przed Panem Bogiem)*; v slovenščini je bila skupaj z drugimi njenimi deli objavljena v knjigi *Navzočnost* v prevodu Jane Unuk). Vsa njena literarizirana reportažna dela so pisana v prepoznavnem slogu, ki je, kot je nekoč zapisal nemški literarni kritik Marcel Reich-Ranicki, »tako lakoničen, da je v

KAPUŚCIŃSKI JE OD POROČANJA IZ POLJSKE PROVINCE DO NASLOVNIH NAJVEČJIH SVETOVNIH ČASOPISOV OB SMRTI LETA 2007 PREHODIL DOLGO POT. DA ŽELI BITI VEČ KOT NOVINAR, NI NIKOLI SKRIVAL.

primerjavi z njo Hemingway prava klepetulja«. Manj znana je njena nedavno ponatisnjena prva knjiga reportaž iz Sovjetske zveze šestdesetih let *Na wschód od Arbatu* (Vzhodno od Arbata), v kateri je, omejena s cenzuro, izoblikovala slog, ki ga je Mariusz Szczygieł poimenoval »kontrabandski« in »zviti« in ga označil za odločilno referenčno točko v razvoju poljske reportaže.

Kar zadeva reportažo kot politični angažma, se za najpomembnejša naslednika Kapuścińskega šteje Wojciecha Tochmana in Wojciecha Jagielskega. Oba privlačijo krizna žarišča po svetu in posledice vojaških konfliktov. Tochmanovi knjigi o povojni Bosni *Jakbyś kamień jadra* (Kot bi jedla kamen) in genocidu v Ruandi *Dzisiaj narysujemy śmierć* (Danes bomo narisali smrt) glasno odmevata še leta po končanih konfliktih. Tochman je »vzorčni primer« predstavnika poljske šole reportaže, ko gre za izbiranje teme, saj velja, da reporterje pritegnejo navidezno nepomembni, banalni pripetljaji, ki jim nato nadenejo univerzalno dimenzijo. Že od Wańkowicza naprej je vzor pisanje *pars pro toto*: izhaja se iz izkušnje posameznika. Povod za Tochmanovo predzadnjo knjigo *Eli, Eli*, ki poroča o revnih predelih filipinske prestolnice Manile, so bile fotografije ženske z obrazom, načetim od hude bolezn. Tochmana so spodbudile, da je napisal zgodbo o manilskih slumih, ki je hkrati zgodba o tem, kako »ljudje izkoriščajo druge ljudi, kako reporterji in fotografi izkoriščajo obraze drugih«. Fotografija ženske, ki je bila objavljena celo na naslovnici časopisnega dodatka *Wysokie obcasy*, je odprla univerzalno vprašanje o tem, kako pisati, kako poročati o neprivilegiranih, revnih, bolnih ljudeh in pri tem ne spreminjati njihovih življenj. V *Eli, Eli* nad zgodbo, dopolnjeno s fotografijami Grzegorza Wełnickega, prevlada posebna obzirnost do človeka, ki nima nič razen svojega uboštva, tega pa deli za dobiček drugih zato, da »na koncu prehranjevalne verige, ki je nefikcijska literatura« (Tochman), ostane spet pozabljen in reven.

ETIČNI KREDO REPORTERJEV

Zavest(nost) piscev, ki vzporedno z reportažnim ustvarjanjem gradijo tudi etični *credo* svojega ceha, je eden od razpoznavnih znakov poljske reportažne šole. Ostale je poskušal izluščiti eden njenih najvidnejših predstavnikov, Mariusz Szczygieł, v lani objavljeni monumentalni *Antologiji poljske reportaže 100/XX*. S stotimi besedili, napisanimi med letoma 1901 in 2000, je reprezentativna zgodovina reportaže 20. stoletja in veličasten poklon poljski šoli. Njen avtor je postregel s takšno definicijo: »Reportaža je zapisana zgodba, ki se je zares zgodila. A v ljudeh mora spodbuditi razmišljanje, sicer je nepomembna. Reportaža je o tistem, o čemer je, a je tudi še o nečem drugem. To drugo je Hanna Krall poimenovala 'prebitek'.« Iskanje takšnega presežka je brez dvoma večina, ki so jo današnji pisci dobili v zapuščini velikega Kapuścińskega.

Szczygieł, ki se je proslavil zlasti s knjigami o sosednji Češki, pri nas pa ga poznamo z delom *Gottland* (založba Sanje, 2012), je Kapuścińskemu podoben še v nečem: imenovan za novinarja leta 2013 ima namreč status nekakšnega reporterskega zvezdnika, njegov večkrat ponatisnjeni *Gottland* bo v teh dneh doživel filmsko premiero. Sicer pa je Szczygieł, tako kot Tochman in večina drugih, začel na Poljskem. Ko pa je ta postala pretresna in predvsem ponavljajoča se tema, so se odpravili na tuje. Nekateri avtorji so se specializirali za posamezna področja: Wojciech Jagielski piše o Afriki (*Wypalenie traw* – Požig trave, *Nocni wędrowcy* – Nočni popotniki) Jacek Hugo-Bader o Rusiji, zlasti Sibiriji (*Biała gorączka* – Bela vročica, *Dzienniki kołymskie* – Kolimski dnevnik), Paweł Smoleński o Izraelu (*Oczy zaspane piaskiem* – Oči, zasute s peskom), Slovencem precej dobro poznani »lirični potopisec« Andrzej Stasiuk pa o najbolj odročnih in pozabljenih predelih »drugačne« Evrope (v slovenščini *Devet, Na poti v Babadag, Galicijske zgodbe* in *Taksim*, vse v prevodu Jane Unuk). Onkraj meja Poljske se praviloma odpravljajo predstavniki mlajše generacije; nekaj najodmevnejših »mladih« avtorjev reportaž se je tako podalo v Romunijo (Małgorzata Rejmer, *Bukareszt. Kurz i krew* – Bukarešta. Prah in kri), Turčijo (Witold Szablowski, *Zabójca z miasta moreli* – Morilec iz mesta marelic), na Ferske otoke in celo od boga pozabljeni otok Pitcairn v Tihem oceanu (Maciej Wasielewski, *81:1, Jutro przyplynie królowa* – Jutri pripluje kraljica). Izjema je odlični pisec Filip Springer, med drugim avtor reportaže o poljskem izgubljenem mestu *Miedzianka* ter arhitekturi v času komunistične Poljske.

Mlade generacije piscev reportaž potrjujejo Szczygłovo prepričanje, da reportaža ne bo nikoli izginila in tudi Tochmanovo opazko, da je neleposlovna literatura eden najboljših poljskih izvoznih artiklov. Za to navsezadnje skrbi leta 2009 ustanovljena fundacija Inštitut za reportažo, med drugim z organizacijo izobraževanja Poljska šola reportaže, odprtjem za stvarno literaturo specializirane knjigarne *Wrzenie świata* v Varšavi in čisto svežo ustanovitvijo založbe »Dowody na Istnienie« (po istoimenski zbirki reportaž Hanne Krall). Vse večjo težo pridobiva nagrada imena Kapuścińskega, ki jo podeljujejo od leta 2010, zase govorijo tudi številke prevodov v tuje jezike (med imeni prednjačita H. Krall in M. Szczygieł).

Na teoretičnem polju problem preseka literature in stvarnosti v žanru literarne reportaže ostaja nerazrešen, pojem reportaža in celo literarna reportaža pa je še vedno dogovorno in pogosto pretesno oblačilo za številčno izjemno neleposlovno produkcijo na Poljskem. Ta uspeva tako na novinarskih kot pisateljskih tleh, mnogi pisci se sploh nočejo uvrščati ne sem ne tja in se imajo, tako kot mlada Małgorzata Rejmer, preprosto za »pišoče ljudi«. Slednjim je skupen posluš kot najpomembnejši reporterjev čut, »posluš za svet in posluš za besedo«, kot pravi Krallova. In morda je prav zato žanr, ki se izmika enoznačnim kategorizacijam, tisti, ki si ga Poljaki še vedno najraje jemljejo za Stendhalovo ogledalo. ■



● ● ● KINO

Prizori iz zakonskega življenja

Višja sila (Turist). Režija Ruben Östlund. Švedska, 2014, 118 min. Ljubljana, Kinodvor

Višja sila, četrti celovečerec švedskega režiserja Rubena Östlunda, je hkrati nadaljevanje in odklon od dosedanjega opusa tega izjemno zanimivega avtorja. Če je v svojih prejšnjih filmih stavil na razvezano, epizodno pripovedno strukturo z brezkarakternimi liki, ki so bili docela v službi ponazoritve ideje o neskladju med človekovim družbenim in individualnim jazom, je tokrat posnel film, ki neprimerno bolj sledi normativom standardne naracije in neposredneje nagovarja gledalca, hkrati pa se še vedno osrediča okrog Östlundove priljubljene opozicije narava : družba.

V *Višji sili* pod težo zahtev te nemalokrat slabo sinhronizirane dvojice klecne navidezno idealna družina. Östlundov glavni »junak« je tu Tomas, družinski oče, *pater familias* moderne dobe, ki pogrne na izpitu moškosti, ko svojo ženo Ebbo in otroka pusti na terasi smučarske kočice, proti kateri se vali snežni plaz, in jo strahopetno pocvirna v zaklon (vzame pa rokavice in iPhone). Čeprav se plaz izkaže za lažni alarm, postaja škoda, ki jo povzroči družini, z vsakim smučarskim dnevom bolj očitna. Žena in otroci so razočarani, Tomas pa preostanek dopusta preživi v pekelskih mukah zanikanja in brezupnega racionaliziranja svojega dejanja v afektu.

Ta banalen, za njihovo nadaljnje življenje povsem nepomemben dogodek, pahne družino v stanje popolne dezorientiranosti, okrog katere Östlund zgradi elegantno, tehtno, inteligentno družinsko dramo, zasidrano v občutku razočaranja zaradi neizpolnjenih (kulturno pogojenih) pričakovanj. Tako Ebba in otroka kot tudi (in še zlasti) Tomas so žrtve podobe idealnega očeta oziroma kar idealnega moškega – tistega, ki s potaplajočega se Titanika v gumenjak najprej pospravi ženo in otroke, potem vse ostale ženske in otroke in šele nato sebe. Ker pa Tomas ni le oče in moški, ampak tudi človek, ga njegov »manirnih« jaz, kot se to rado zgodi, tokrat pusti na cedilu. In ko človek zdrsrne iz družbene konvencije in se mu pod kožo gnusno zasvetita kri in meso, so v trenutku vsi družbeni jazi in vse idealizirane podobe postavljeni pod vprašaj, kar sproži plaz nekakšnega generaliziranega nezadovoljstva. Ni naključje, da imamo pri tem opravka z dobro situirano družino srednjega razreda, ki je z idealiziranimi podobami gotovo najbolj okuženi družbeni sloj – nižji ima preveč dela s preživetjem, da bi sanjal o »idealnem«, višji pa ima preveč vsega, da bi se mu sploh karkoli lahko zdelo idealno.

Nekaj nelagodja, ki ga doživlja družina, se spričo univerzalnosti ufilmane teze in Östlundove odlične, komunikativne režije, neizbežno prenese tudi na gledalca. Ni ga lahko gledati, tistega postavnega moškega, kako združen v kot v spodnjicah histerično ihti pred svojo ženo. Čeprav vemo, da tudi fantje jočejo, smo vseeno veseli zanj, ko v zaključnem *post scriptum* končno napraska skupaj nekaj alfa džusa in si (vpričo otrok!) uporniško prižge čik. Odličen, na trenutke pa tudi zelo zabaven film.

ŠPELA BARLIČ



● ● ● KNJIGA

Približevanje preteklosti s stališča sedanjosti

FERI LAINŠČEK: **Strah za metulje v nevihti.** Spremnna beseda Tomo Virk. Beletrina, Ljubljana 2014, 251 str., 24 €



Roman Ferija Lainščka *Strah za metulje v nevihti* je kljub usodnostim ljubezenskim preobratom, ki jih popisuje, najprej delo, ki želi biti komunikativno. Pri tem pa ne gre toliko za prvoosebno pripoved, ki zamenja rahlo arhaično patino tretjeosebne pripovedi iz drugih dveh knjig trilogije (*Ločil bom peno od valov* in *Muriša*), katere sklepni del predstavlja prav roman *Strah za metulje v nevihti*, temveč za koketiranje z bralcem in relativno enostavno zgodbo. Prvoosebnost ustvarja vtis sodobnosti, neposrednega pričanja; Lainšček je tokrat panonske meglice zamenjal za precej banalen beograjski okoliš. Marka Hribernika ugledamo v vojašnici v Zemunu, leta 1972. Na ogled nam postavlja svoje dedke Ljiljano (zapisi njenega imena so različni, enkrat je Ljiljana, drugič Ljiljana), s katero doživita usodnostno ljubezen, ki je človeku menda dana le enkrat v življenju.

Sentiment za časi v Jugoslovanski ljudski armadi, katere hierarhično ureditev Lainšček do potankosti opiše, torej kmalu prekrije ljubezenski sentiment. Marko in Ljiljana sta v svojih srečevanjih, priseganjih in dolgih pogledih rahlo patetična; vmes Lainšček prida še svoj nepogrešljivi lik Cigana muzičarja, in predvsem zastavnika Palaverso, za katerega se pozneje izkaže, da je več kot zgolj stranski lik. Medtem ko Marko čuti, da v sebi nosi poniglavost, da ni pravi junak, je Ljiljana idealizirana. Njeno okrancljanost pisatelj zrelativizira z nasilnim očetom, ki je nekoga ubil in je tistega poletja, ko se Ljiljana in Marko zblížata, v zaporu. Zgodba ljubimcev ima tako omejen rok trajanja. Toda ne glede na to trepetajoča čustva med mladima človekoma, skupaj s podrobnimi opisi dogajanja v vojaški kasarni, ustvarjajo občutek naseljenosti v lepi, razpotegnjeni sliki; želimo si, da bi se nekaj zgodilo in zganilo.

Bolj ko se pomikamo proti drugi polovici romana, bolj se kaže, da Lainšček veliko bolje igra na otožne pisateljske strune kot pa pripoveduje o ljubezenskem razcvetu. Marko je ljubsumen na Ljiljano, ob tem pa se zvrstijo še drugi dogodki; med drugim vrnitev Ljiljaninega očeta iz zapora. Pripoved se začne zgoščevati in šele tu pisatelj ujame svojo pravo lego. Lainšček je zagotovo mojster ustvarjanja slutljivih stanj, kar se je ob panonskem melosu izkazalo za nadvse produktivno, medtem ko v romanu *Strah za metulje v nevihti* magično umanjka in slutnje grozijo, da se bodo prevesile in trivialnost. Še preden je skrivnost razkrita, jo bralci zaslutimo. Pisatelj nam da vedeti več od samega lika; s tem je resda ohranjena avtentičnost samega govora, na zgodbeni ravni pa to pripovedi odvzame nekaj srži.

V poglavju »Marko«, ki sledi in v katerem zagledamo like dvajset let pozneje, tik po osamosvojitvi Slovenije, se ukvarjamo samo še z motivi, zakaj so ti ravnali, kot so, čeprav je tudi to dokaj predvidljivo. Ljiljana je lagala, da bi zaščitila svojega ljubimca. On pa tega ni vedel zaradi enega samega neizgovorenega stavka – varnostni oficir mu ni povedal, da je otrok, ki ga nosi Ljiljana, sad posilstva. To, kar je bila prej ljubezen, postaja veliki nesporazum in njegova največja žrtev ni Ljiljanin oče, temveč otrok, spočet v tistem strastnem poletju. Na vprašanje, čemu mladi vojak ni znal sprejeti svoje ljubice takšne, kot je bila, zakaj ni razumel, da ji gre v pripovedi o metuljih v nevihti zares, je v romanu odgovorjeno. Usodnost te zgodbe ni toliko v tem, da Marko in Ljiljana nista mogla izživeti svoje ljubezni, temveč v končnem romanju njenega sina na najbolj skrajni sever razpadajoče države.

Razrešena uganka spodletele ljubezni med Markom in Ljiljano je, kot zapiše pisec spretnega besedila Tomo Virk, le uvod v vojno klanje na ozemlju bivše Jugoslavije. V tem smislu Marko in Ljiljana delujeta kot filmska lika. Ob koncu nista ne modrejša ne bolj izkušena, čeprav se zdi, da je zanj krog zaključen. V romanu je mogoče zaslutiti določeno shakespearevsko aritmetiko, toda Lainšček ji je z drobnimi motivi vdahnil človeškost. Svoje like je očitno gnetel tako dolgo, dokler se niso prizemljili. Navsezadnje niti skrivnostne sile, ki naj bi bile na delu, niso vedno to, kar se zdijo: oklepna in mehanizirana divizija Jugoslovanske ljudske armade, ki je leta 1991 krenila iz beograjskih vojašnic, ni bila uspešna zgolj zato, pravi Lainšček, ker so se mnogi tanki, oklepniki in druga vozila na dolgi poti pokvarili in obstali.

Lainšček nam s tem, ko nam kaže jugoslovansko resničnost, pod nos moli tudi našo današnjost in znotraj tega

predvsem odnos do kulture. »Kultura za vojake, ki v povprečju nimajo osnovne šole, je lahko predvsem zabava,« podučil zastavnik vojaka Marka, ki ima nalogo, da oživi vojaški klub. Če smo se poprej v romanu spraševali, čemu je Lainšček posegel ravno v čas vojne, potem se ob branju preostalih dveh romanov trilogije izkaže, da nam pisatelj kaže predvsem človeško nezmožnost. Zaljubljenim parom se vedno zatakne v specifičnih zgodovinskih okoliščinah: bodisi ob prvi ali drugi svetovni vojni, in kot smo videli nazadnje, ob osamosvojanju Slovenije. Lainšček ob tem zaziranju v preteklost – in v luči njenega sopostavljanja s sedanostjo – diskurz o možnosti posameznikovega svobodnega odločanja predvsem odpira in ne zapira. **GABRIELA BABNIK**

● ● ● KONCERT

Izjemna izpovednost

SREBRNI ABONMA: **Kelemen Barnabás (violina), Olli Mustonen (klavir).** Ljubljana, Slovenska filharmonija, 8. 1. 2015

Slovenska filharmonija je 8. januarja gostila 3. koncert letošnjega srebrnega abonmaja Cankarjevega doma. Pred polno veliko dvorano sta nastopila madžarski violinist Kelemen Barnabás in finski pianist, skladatelj in dirigent Olli Mustonen. Pripravila sta zahteven nabor slogovno raznolikih in nič kaj sorodnih del, ki jih ob pogledu na spored ne povezuje jasna rdeča nit. To smo lahko prepoznali šele med poslušanjem, in upal bi si trditi, da je rdeča nit tokratnega koncerta bila ravno izjemna izpovednost in sijajna zglednost interpretacij vseh štirih del na sporedu.

Koncert se je začel z izvedbo Bartókove *Rapsodije št. 1, Sz 86*, dela, v katerem prepoznamo skladateljevo značilno uporabo folklorne motivike, odete v neoklasicistični glasbeni jezik in svobodno rapsodično formo, ki glasbeni vsebini dovoljuje svobodno dihanje. Glasbenika sta to karakteristiko skladbe izvrstno izkoristila ter izvedbi podala izjemno izpovedno moč, avtentični šarm ljudskega in prefinjenost salonskega. Sijaju izvedbe je seveda botrovala tudi izjemno visoka tehnična raven njunega muziciranja, ki smo jo občudovali ne le v hitrosti prstov, temveč tudi v lepoti oblikovanja vsakega tona in fraze.

Sledila je Beethovnova *Sonata v Es-duru, op. 12 št. 3*. Gre za eno starejših tovrstnih del v evropski literaturi, izvirno označeno kot sonata »za klavir in violino«. V času klasicizma se je ta oblika namreč šele oblikovala, pri čemer je klavir navadno imel vodilno vlogo pri podajanju glasbenega materiala, medtem ko je part violine spremljal in okraševal klavirskega. V tej Beethovnovi sonati pa opažamo premik v razvoju, obe glasbili imata enako pomembno vlogo v izpostavljanju motivike, tako priljubljenega Beethovnevega skladateljskega postopka. Barnabás in Mustonen sta sonato izvedla z izjemno lahkotnostjo in eleganco, povsem v skladu z retoriko sloga. Interpretaciji sta podala tudi precej lastne izrazne energije, ki pa izvedbi ni odvzela slogovne koherenosti, temveč jo še poudarila.

Sonata v G-molu, L 140 je eno izmed zadnjih del v Debussyjevem opusu. Navidezna resnobnost dela skriva v sebi veliko subtilnih, z značilnimi barvnimi učinki nakazanih slik vedrega vzdušja in optimizma. Glasbenika sta to svežino izrazila s pretanjenim smislom za oblikovanje tona in spevnim fraziranjem, njuna interpretacija pa je pokazala tudi osebno vpletenost in globoko razumevanje Debussyjeve glasbe.

Koncert je sklenila obsežna, a z glasbenim materialom in vzdušjem v trdno celoto povezana *Sonata v f-molu, op. 80 št. 1* Sergeja Prokofjeva. Ravno s tem delom sta Barnabás in Mustonen dosegla višek lastne (v njej pa tudi skladateljeve) izpovednosti in najglobljo intimnost glasbenega izražanja. Razlog temu je gotovo temačen in kontemplativen značaj samega dela, ki poslušalca lahko popelje v presenetljivo mirno in eterično vzdušje. Izvajalca sta v skladnem dialogu čez cikel štirih stavkov potegnili enoten dramski lok in s tem poudarila enotnost zasnovane same sonate, ki se zaključuje z začetnim motivom.

Z aplavzom, polnim navdušenja, smo si zaslužili tudi očarljiv dodatek, počasni stavek iz Prokofjeve *Sonate op. 94 št. 2*. Muziciranje Barnabása in Mustonena bi lahko opisali kot izjemno posrečeno in uravnoteženo sodelovanje dveh izjemno močnih, a vendar precej različnih temperamentov. V tehnični virtuoznosti in ognjevitosti interpretacije sta si enaka, njuna temperamenta se skladno dopolnjujeta, ob poslušanju pa dobivamo vtis, kot bi izvedbo osmislila in realizirala ena sama oseba. Tudi njuna odrska prezenca, sicer bogata z gestikulacijo, nikoli ni preseгла meje dobrega okusa, temveč je le navzven pokazala izjemno karizmatičnost obeh glasbenikov. Njun nastop nam bo gotovo še dolgo ostal v spominu kot zgled in referenca za izvajanje repertoarja od klasicizma do poznega impresionizma in neoklasicizma.

TOMAŽ GRŽETA

Rožice v kišticah

Da vsakič, ko govorimo o drugih, pravzaprav govorimo o sebi, je redko tako vulgarno, a hkrati redko tako pogosto, kot pri nekrologih velikih ljudi.

Umrli je Tomaž Šalamun in s časopisnih listov in spletnih strani so začeli vstajati spominki: srečal sem ga takrat in takrat, takrat sem ga bral, zadnjič sva pila kavo avgusta lani, kot osnovnošolec sem ga sovražil in tako dalje in tako naprej. In prav hecno je, kako sem se kakšen teden domala razjarjeno opredeljevala do tega fenomena, pa glejte me zdaj. Samo odstavek me še loči od tega, da začnem pripovedovati zgodbo o Tomažu Šalamunu kot artefaktu moje osebne zgodovine. Tomaž Šalamun je moja prva izkušnja s konceptom »svoje očete je treba hladnokrvno pomoriti, če hočemo, da bo kdaj kaj iz nas«. Seveda ni treba posebej pojasnjevati, da sem ga sovražila, še preden sem ga zares brala. Nanj sem naletela v berilu in v govoricah svojih staršev in rekla sem si, da to je pa res vse preveč besed za vse premalo pomena in kaj pa ko bi se po kalvinistično raje malo samoomejili in napisali kaj ožjega, bolje definirane in bolj trdnega. Bila sem neke čudne sorte neokonservativka in nekaj tega nadležnega kontra-odvisnega vedenja se me drži še danes. Vendar sem nekje na pol poti Tomaža Šalamuna začela dejansko prebirati in ugotovila, da ima nekaj pesniških, če ne kar kognitivnih značilnosti, ki jih sicer pri svojih pišočih sodržavljanih do bolečine pogrešam,

**OH, SEVEDA, PA ŠE TO JE:
ŠALAMUNA NIKDAR NI BILO SRAM,
DA JE PESNIK. NIKDAR MU NI BILO
NERODNO PRED UMETNOSTJO,
NIKDAR SE MU NI ZDELO, DA
POČNE NEKAJ POSTRANSKEGA,
VEDNO JE DAJAL VTIS, KOT DA SE
Z NAJVEČJO RADOSTJO NA SVETU
LOTEVA NAJBOLJ IZPOLNJUJOČE
DEJAVNOSTI NA SVETU, IN KOT
TAK SE JE TUDI RADOSTNO TRŽIL
IN SE VSILJEVAL SVETU, PA NE
TOLIKO KOT PRENAPIHNJENA
TEČNOBA, MARVEČ BOLJ KOT VESEL
OTROK, KI JE IZNAŠEL NAJBOLJŠO
MOŽNO IGRO IN BI MU RES
VELIKO POMENILO, DA BI OD TEGA
IMELI KAJ TUDI DRUGI. IN TO JE
REDKO. IN TO JE LEPO. IN PRAV.**

in da velja v prihodnje nekoliko bolje razmisliti, ko izbiramo svoje sovražnike.

Ta neskončna blebetavost je s sabo namreč prinesla eno najlepših razumevanj, kaj pravzaprav pomeni biti pesnik, kaj pomeni pisati, kar se jih najde v slovenskem kulturnem prostoru. Pesnik Tomaž Šalamun je namreč razumel, da je poezija svoboda, in svoboda ne pozna usmiljenja, ne pozna ne meje ne mere, zanjo ni zavezujoče niti to, da bi bila zmeraj dobra. Razumel je, da je svoboda lepota, ki gre z roko v roki z okrutnostjo. Vse, kar obstaja, vse, kar lahko mislimo, rečemo ali ljubimo (in mislimo, rečemo ali ljubimo lahko dobesedno karkoli), je naša last, igrača, predvidena za našo uporabo. Vse, česar se polasti naš gromozanski kognitivni aparat, bo predelano, pogoltnili bomo vse, vse presnovili in vse izbljuvali in za nami bo ostala povorka besed, ki se srečujejo na najbolj nepredvidene načine in sporočajo vse, za kar se zdi, da sporočajo, nekaj tega, kar je težko odkriti, in še nekaj tistega, kar navzve vsak posamični bralec.

Pesništvo je vedno vsaj delno zloraba, ker drugi v njem nikdar ne zmorejo obstajati kot enakovredni akterji. Vedno so



KATJA PERAT

naša snov, zgolj modni dodatek našemu metonimično-metaforičnemu koordinatnemu sistemu, brezpravne, neme figure na naših šahovnicah, na milost in nemilost prepuščene našemu občutku za estetiko in jezikovni funkciji. Kar je grozljivo. A zato nič manj lepo.

Okrutnost umetnika, tega največjega približka svobodnemu človeku, ni šala. »Vsak pesnik,« reče Šalamun, »je pošast.« Vsak pesnik je vedno bolj za poezijo kot za druge in je do drugih vedno vsaj malo krivičen. Ali kot bi rekel poljski nobelovec Czesław Miłosz: »Če lahko pesnika sploh kaj opere greha izključne predanosti svoji poklicanosti ter brezčutnosti in nepozornosti do bližnjih, potem je to samo popolnost njegove umetnosti; opraviči ga lahko le dejstvo, da je slavil lepoto sveta in obstoja, pri tem pa ni z nobeno svojo rimo slavil nič.« In recimo, da je šlo Tomažu Šalamunu pri izpolnjevanju tega pogoja še kar dobro. Tudi kadar je slavil nič, ga je namreč slavil kot neizbežen del vsega.

Šalamunova poezija je hkrati veselje in čista groza, ki ju pri naša človeška izkušnja – izkušnja bitja, ki zmore in hoče misliti, misli pa v obliki pisave. Ta izkušnja je tako splošna, da ne more biti nacionalna, in ravno to je tisto, kar je bilo pri Šalamuni vedno najbolj simpatično: da je hkrati bil Slovenec, hkrati pa tudi ne. Kot je rekel Mladen Dolar v svojem eseju *Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo*:

»Če se zdaj za nazaj vzpostavlja galerija velikih slovenskih mož, pogumnih borcev za slovensko identiteto (Trubar, Linhart, Prešeren, Cankar, Kosovel itd.), potem jim je vsem skupno samo to, da so vsak ob svojem času radikalno pretrgali s tem, kar je tedaj veljalo za slovensko identiteto. [...] Pri čemer se izkaže, da kultura nikoli ni bila preprosto branik slovenske nacionalne identitete, kot se glasi stalni topos, temveč da je bila tudi njen stalni sprevačevalec; da jo je lahko branila in ohranjala samo tako, da jo je nenehno sprevačala in postavljala pod vprašaj.«

Zgodovina tistega, kar je na slovenskem narodu česa vredno, torej sestoji iz ljudi, ki se jim je zdelo za malo biti slovenski na način, kot si ga je zamislila njihova doba. In Šalamun, ki je »hodil po zemlji naši in dobil čir na želodcu«, se lepo postavlja v vrsto tega trenda. Veličina neke skupnosti namreč ne raste iz festivalov domoljubne pesmi, marveč iz vsega, kar se ne muči s tem, da bi bilo narodotvorno, temveč si prizadeva za to, da bi bilo zgolj tvorno. Brez nepotrebnih pridevnikov.

Šalamun je bil vedno vsaj na pol *amerikanec*, nekje med dobrim stricem iz Amerike in agentom CIE, vedno je utelešal slovenske predstave o Zahodu, od srajc do sproščenosti in prožnega koraka. Radi rečejo, da biti pesnik v Sloveniji pomeni težko metafizično rudarstvo, trdo delo brez veselja, ki dopušča samo tiste misli, ki napotujejo na kaj resnobnega, če je le mogoče tragičnega ali vsaj morbidnega. Šalamun pa tega ni nikoli počel. Imel je smisel za humor, smisel za ironijo in smisel za bedarije. Vedno se je zdelo, da je svet, ki ga naseljuje, vesel in sproščen, ne da bi bil s tem prikrajšan za težo stvari.

Oh, seveda, pa še to je: Šalamuna nikdar ni bilo sram, da je pesnik. Nikdar mu ni bilo nerodno pred umetnostjo, nikdar se mu ni zdelo, da počne nekaj postranskega, vedno je dajal vtis, kot da se z največjo radostjo na svetu loteva najbolj izpolnjujoče dejavnosti na svetu, in kot tak se je tudi radostno tržil in se vsiljeval svetu, pa ne toliko kot prenapihnjena tečnoba, marveč bolj kot vesel otrok, ki je iznašel najboljšo možno igro in bi mu res veliko pomenilo, da bi od tega imeli kaj tudi drugi. In to je redko. In to je lepo. In prav.

Čeprav je bil Tomaž Šalamun v mojem življenju (kot jaz v njegovem) izrazito stranska oseba, je tudi moja bolečina ob njegovi smrti na neki sprevržen način osebna. Z vsakim umrlim človekom, ki se je uspel prebiti v plast nacionalnih urbanih mitov, namreč odмира svet, ki me je izdelal, ki ga poznam in ki ga rada naseljujem tudi takrat, kadar mi gre neskončno na živce. Ni mi všeč, da presiha 20. stoletje, in zadržana sem do sveta, ki okrog mene nastaja na novo.

Saj ne, da Šalamun ni vedel, da je smrten, da smo »živi samo za hip. Dokler se lak suši«. Je pa kljub temu dajal vtis človeka, ki ne bo nikdar umrl, če pa že mora umreti, ima v rezervi gotovo vsaj še kakšnih trideset let. In če umre tak človek, to pomeni, da res nikomur ne bo prizaneseno. Saj ne, da tega nismo vedeli že prej. Neka spoznanja vsakič znova navdajajo z grozo, samo to je. ■