



9 771855 874009

DOMOLJUBJE IN SLOVENC

Domovina, kdo bo tebe ljubil?

POROČANJE POVEČA
ŠTEVILO SAMOMOROV

Intervju
z dr. Vito Poštuvan

MENTALITETNI
PRESKOK

Esej Matjaža Mančka

MED NEBOM
IN ZEMLJO

Novi album
Panda Bear

SMRT OBIČAJNE
KINOPREDSTAVE

Vse se spreminja,
film pri tem ni izjema

NOVA ROMANA

Mercedes-Benz
in Nebesa cadillac



V novi številki preberite:

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

„ Slaba banka
Podjetja v velikem omrežju milijardnih dolgov

„ Zoran Janković 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



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

**DELO
DE
FACTO**

4-5 DOM IN SVET

6 PROBLEMI

DOMOVINA, KDO BO TEBE LJUBIL?

Ali je še kje na svetu narod, kakršni smo Slovenci, ki se, sploh odkar ima lastno državo, tako neusmiljeno daje v nič, raziskuje **Agata Tomažič**.

9 BESEDA

MATJAŽ MANČEK – MENTALITETNI PRESKOK

10 DIALOGI

POROČANJE POVEČA ŠTEVILO SAMOMOROV

Tragični dogodek, ki se je pred časom zgodil v Mariboru, je tesno povezan tudi z načinom medijskega poročanja o njem. Z dr. Vido Poštuvan, namestnico vodje Slovenskega centra za raziskovanje samomora na Inštitutu Andrej Marušič Univerze na Primorskem, se je pogovarjal **Žiga Valetič**.

ZVON

12 SMRT OBIČAJNE KINOPREDSTAVE

V naravi stvari je, da se spreminjajo. Tako je tudi s filmsko industrijo, njenim načinom delovanja, promocijo, trženjem in tudi gledanjem. Piše **Denis Valič**.

13 DISKRETNOST ŠARM ZLOČINA

Kriminalka je žanr, ki ne kraljuje samo na lestvicah najbolj prodajanih knjig. Enako učinkovit, če ne še bolj, je tudi na televiziji. **Tina Bernik** trdi, da upravičeno.



14 MED NEBOM IN ZEMLJO

Panda Bear s svojim zadnjim albumom ne podoživlja lastne preteklosti, kot to – po mnenju **Miroslava Akrapoviča** – počno mnogi. Če kaj, potem ga zanima sedanost in prihodnost.



NASLOVNICA

Je domoljubje v t. i. postnacionalnem svetu sploh še živo? Ali pripadnost skupini na Facebooku pretehta nad nacionalno pripadnostjo? Zakaj se je slovenski folklorni glasbi s primesmi sodobnih ritmov edino primerno posmehovati in zakaj bi si vsakdo, ki se ima za intelektualca, raje odgriznil jezik, kot da bi priznal, da posluša Modrijane?

Foto Jože Suhadolnik

15 KRUTA SELEKCIJA

Mnenja o gledališkem dogodku leta, *Iliadi*, so radikalno deljena. **Zala Dobovšek** zelo dobro pozna razloge, zakaj je tako.



16 »OH LORD WON'T YOU BUY ME A MERCEDES-BENZ?«

Naslov je seveda refren legendarne pesmi Janis Joplin, je pa odličen vstop v roman Pawła Huelleja, *Mercedes-Benz*, po mnenju recenzentke **Ane Geršak** komičnega, »klepetavega, priljubljenega in dostopnega dela.

17 JUNAKINJA NEKEGA ČASA

Prav tako »avtomobilski« naslov ima tudi najnovejši roman Zdenka Kodriča. *Nebesca cadillac* so, kot zapiše **Aljaž Krivec**, tekoče delo, ki lahko vsakemu bralcu ponudi nekaj svojega, ali bolje – njegovega.

18 ŽIVLJENJE NA OTOKIH

V. P. Štefanec si je ogledal razstavo del fotografa Klavdija Slubana in ugotovil, da ne bi bilo nič slabega, če bi se avtor samoomejil.

19 MOŽ, KI NI HOTEL POSTATI MILIJONAR

Zakaj je Bill Waterson na vrhuncu slave prenehal risati enega najboljših humorističnih stripov 20. stoletja, *Calvina in Hobbesa*? Odgovor ve **Iztok Sitar**.

20 SLOVENIJO POSTAVITI NA ZEMLJEVID SVETA

Z Andražem Kajzerjem, enim od organizatorjev festivala MENT, ki se bo v kratkem zgodil v Ljubljani, se je pogovarjal **Andrej Jaklič**.

21 ESEJ

JEKLENI DIALEKTIK

Stalin je bil največji in najmočnejši med vsemi ruskimi carji, čeprav ni bil ne car in ne Rus. **Igor Grdina** ve, da ne zgolj zaradi svoje pregovorne brutalnosti.

23 KRITIKA

KINO: Birdman, r. Alejandro González Iñárritu (Špela Barlič)

KNJIGA: Andrej Tomažin: Stramorjevi koraki (Žiga Rus)

OPERA: Richard Strauss: Saloma (Stanislav Koblar)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Obrazi nasilja



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 2

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

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

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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, prejeete 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.

Kako veš, kdaj je jabolko dovolj zrelo

Sezona obiranja jabolk je že zdavnaj minila, jabolka že nekaj mesecev lepo prebrana ležijo v hladilnicah in čakajo na dan, ko se bodo znašla na policah supermarketov. A čeprav so bila obrana ob najprimernejšem času za shranjevanje, še vedno ostaja vprašanje, ali je bila trgarev opravljena optimalno. Torej, ali bodo, ko prispejo na police, ravno prav zrelo za razvzajeni okus potrošnikov.

Usta so brez dvoma del telesa, ki je najbolj primeren za ugotavljanje zrelosti. A žal šele takrat, ko je jabolko že odtrgano in torej hočeš nočeš pripravljeno za nadaljnji pot proti potrošniku (oziroma zabojujniku z organskimi odpadki). Ne glede na to, kako izkušena sta roka in oko obiralca jabolk, šele usta oziroma okus je tisti, ki bo potrdil, ali je jabolko primerne zrelosti ali ne, je prekislo, kašasto, premehko ...

Če ima potrošnik možnost izbire oziroma zamenjave produkta, pa takšne možnosti žal nima proizvajalec, prav tako je njegova odločitev o tem, kdaj bo jabolka obral, povezana z veliko večjim finančnim tveganjem. Da bi proizvajalci optimizirali razmerje med kvaliteto, skladiščenjem in zrelostjo, morajo jabolka obrati v točki, ko še zoreča jabolka dosežejo najvišjo hormonsko vrednost. Prezgodnje ali prepozno obiranje lahko celotno sezono postavi na glavo. Tudi zato za ugotavljanje zrelosti jabolk pospešeno razvijajo mehanizme, ki bi zagotavljali čim manj »stresno« proizvojnjo.

Najbolj razširjene so tri metode ugotavljanja zrelosti: jodno-škrobna, refraktometriška ter penetrometriška. Žal pa vse zahtevajo »žrtev«, torej eno ali več obranih jabolk. Penetrometer je naprava, ki s tipalom prodre v samo središčico jabolka in preveri razmerje hormonskih vsebin, refraktometer pa izmeri količino sladkorja v kapljicah soka, iztisnjene iz sveže obranega jabolka. Jodno-škrobna metoda pa pokaže, koliko škroba je v lupini jabolka. Obstaja tudi metoda, ime-

novana plinska kromatografija, ki s pomočjo plinov v laboratoriju analizira stopnjo etilena v jabolčni lupini, ki pa je, tako kot tudi ostale, za proizvajalce predraga.

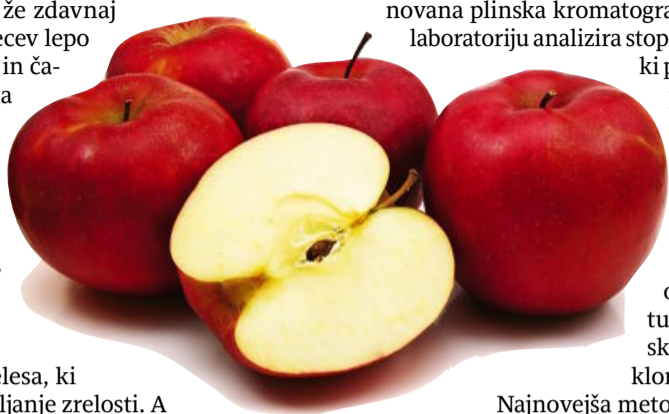
Najnovejše raziskave si prizadevajo za razvoj takšne metode, ki jabolka ne bi poškodovale. Poskusi gredo v smeri uporabe magnetne resonance, ki omogoča »vpogled« v strukturo jabolka, ter infrardečih skenerjev, ki izmerijo stopnjo klorofila.

Najnovejša metoda, ki je še v zgodnji fazi razvoja, a po mnenju raziskovalcev obetavna, je t. i. helij-neonska metoda, piše *The New Yorker*. Razvijajo jo francoski in libanonski znanstveniki, gre pa za prototip laserja, ki za delovanje uporablja zmes helija in neona. Ponostavljeno: žarek prodre pod lupino jabolka. Odsev, ki ga ustvari, posname kamera. Ta je tako natančen, da je iz njega mogoče razbrati strukturo sredice in na podlagi tega presoditi o stopnji zrelosti. Velika prednost te metode je tudi v tem, da je mogoče zorenje jabolk brez škode spremljati v času hranjenja v hladilnicah. To pomeni, da je proces zorenja mogoče nadzorovati, pospeševati oziroma zavirati, pač odvisno od ponudbe in povpraševanja.

Na podlagi spreminjanja vzorcev strukture je mogoče določiti ključne attribute zrelosti: čvrstost, količina škroba in sladkorja (torej okus) ter višino klorofila in etilena (stopnja dozorelosti). In to brez škode za sama jabolka.

Prednost metode je tudi v tem, da za svoje delovanje ne potrebuje zahtevne tehnike, prav tako ni draga. Raziskovalci predvidevajo, da bo v fazi komercialne rabe primerna praktično za vsakega proizvajalca, nameno delovanje pa bo omogočeno s posebno aplikacijo na pametnem telefonu.

A do takrat je vsaj še nekaj let, v katerih bo kljub vsem poskusom jabolko še najbolj učinkovito preveriti z – usti. **A. J.**



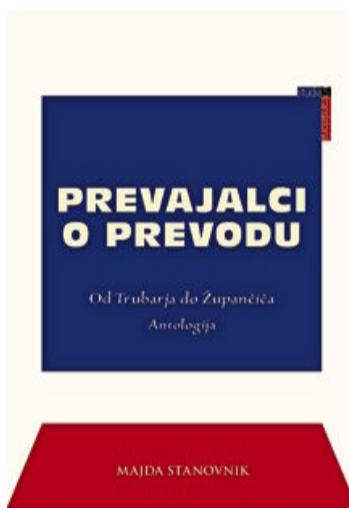
Prevajalci o prevajanju

Slovensko prevodoslovje je v zadnjih letih ponudilo kar nekaj preglednih antologij temeljnih spisov s področja teorije prevajanja. Nike Kocijančič Pokorn je v *Misliti prevod* (2003) predstavila besedila iz obdobja od Cicerona do Derridaja; David Movrin je v *Fidus interpres – zvest prevajalec* (2010) vključil nekatero (morda) manj znane spise od Plinija ml. do Wilamowitza-Moellendorffa; Jože Krašovec je v *Prevajanje med teorijo in prakso* (2013) naredil svoj izbor razmišljanj o prevodu od Cicerona do Octavia Paza.

Navedena dela predstavljajo besedila, ki so nastala v različnih časovnih obdobjih in v tujih jezikovnih okoljih. Prevajalka in literarna zgodovinarica Majda Stanovnik pa je z antologijo *Prevajalci o prevodu. Od Trubarja do Županciča* (ZRC SAZU, 2013) predstavila štiristoletni razpon prevodoslovnih razmišljanj znanih in manj znanih slovenskih avtorjev iz obdobja od *Trubarja do Županciča*. Gre za besedila, ki segajo od samostojnih študij, kritik in komentarjev do odlomkov iz uvodnih in spremnih besed, esejev in zasebnih pisem. Ta so bila pravopisno posodobljena, sicer pa so ostala nespremenjena. V samem uvodu je še zapisano, da je bila podobna metoda navajanja zvrstno heterogenih besedil uporabljena pri *Russian Writers on Translation* (2013), antologiji v angleščino prevedenih razmišljanj o prevodu ruskih književnikov od 18. stoletja naprej.

Delo je kronološko razdeljeno na štiri glavne sklope: v prvem so zajeta prevodoslovna razmišljanja iz obdobja reformacije, v drugem iz krajšega »razsvetljskega« obdobja na prehodu iz 18. v 19. stoletje, v tretjem iz druge polovice 19. stoletja in v četrtem iz 20. stoletja do časa med obema vojnama. V vsakem obdobju se je izoblikoval neki prevladujoč pogled, ki poskuša osmisliti, kaj, zakaj in kako naj se prevaja.

Prevajalci reformacijskega obdobja so imeli jasen cilj: sleherni slovenski človek mora imeti možnost samostojno prebirati »božjo besedo« v živem in sodobnem slovenskem jeziku. Primož Trubar je zapisal, da želi prevajati »zvesto in razumljivo«, prevod je imel za avtorsko stvaritev in ga ni dojemal kot nekakšno nespremenljivo celoto, temveč kot eno od različic, ki se jo lahko še dodatno izboljša. Ker ni obvladal hebrejščine in imel samo osnovno znanje grščine, je bil mnenja, da nikakor ni primerno usposobljen za tako velik podvig. Ker pa ni našel drugega prevajalca, se je lotil prevajanja sam in mnogo let pozneje objavil *Ta celi novi testament* (1582). Pri tem se je naslonil na Hieronimovo *Vulgato* ter Erazmov latinski in Lutrov nemški prevod. S svojim delom je utrl pot, neposredno pomagal in napisal tudi dočkal izid celotne *Biblije* (1584) v prevodu Jurija Dalmatina.



Obdobju reformatorjev je sledilo skoraj dvestoletno zatišje tiskanske slovenske knjige, ki ga je prekinil novi celoviti prevod *Svetega pisma* (1784–1802) razsvetljsko usmerjenega duhovnika Jurija Japlja. Ta je v uvodnem besedilu ponovno utemeljil pravico slovenskega človeka do branja svete knjige v domačem jeziku.

V prvi polovici 19. stoletja odnos do prevajanja zavzame manj nevtrarno držo. Pod vplivom prebujene narodne zavesti in težnje po ohranjanju lastne identitete začnejo prevladovati odklonilna stališča do prevajanja in potreba po dokazovanju upravičenosti prevodov. Nastajajoča literarna kritika daje na splošno prednost domači literarni produkciji. Ta bi tako morala po mnenju Janeza Trdine

zavzemati pomembnejše mesto od prevodne, ki jo je treba omejiti. Josip Stritar zapiše, da so prevodi upravičeni le, če so narejeni kakovostno in po izbranih delih svetovne književnosti. Po njegovem mnenju je za mlade izjemoma lahko primernejši dober prevod kot pa slabo napisano domače izvorno delo. Njegov *Gospod Mirodolski* je tako nastal kot odgovor na Goldsmithov roman *Župnik Wakefieldski*, katerega prevod izpod peresa Janeza Jesenka je sicer cenil, a se mu je izvornik sam po sebi zdel preveč tuj za slovensko bralstvo. Skupaj s Franom Levstikom sta zavrnila prevode Jovana Vesela Koseskega, ki je po njunem klasično pametno izbiral, a neustrezno prevajal. Levstik še zapiše, da neustrezni prevodi domačemu jeziku škodijo in ga potujčujejo.

V prvi polovici 20. stoletja pa pride do novega miselnega preskoka. Na prevod začnejo gledati kot na način spoznavanja drugih jezikov in kultur, s katerim narod bogati svojo duhovno zavest in dviga raven lastne književnosti. Prevod si tako izbori položaj, ki je enakovreden umetniškemu ustvarjanju. Kot zapiše Fran Albrecht (kasneje Albrecht): »Prevajati se pravi, podoživljati in poustvarjati tujo literarno umetnino v svoji materinščini. Zato je v pravem prevajanju akt, ki je na las podoben umetniškemu ustvarjanju.« Ali pa Josip Vidmar: »Prevajanje, ki je v najpreprostejši obliki samo znanje dveh jezikov, je v najvišjih oblikah umetnost.« Morda je prav zato v kar nekaj prispevkih v tem sklopu toliko bolj izpostavljeno prevajalstvo pero Otona Županciča, saj je mnogim predstavljal vzor umetniškega prevajanja.

Antologija nam na koncu prinaša tudi biografske podatke in pregleden povzetek temeljnih misli posameznih avtorjev. Lahko si samo želimo, da nam bo avtorica v prihodnje ponudila v branje tudi antologijo, ki bo obsegala razmišljanja o prevodih iz druge polovice 20. stoletja.

Martin Peter Kastelic

Prvih 5 ...

O SOVRAŽNEM GOVORU STROKOVNO

Kaj natanko pomeni sovražni govor in kje se začne tanka meja med svobodo govora in podlim roganjem eni od verskih skupnosti, se vneto razpravlja že dlje časa, debate pa so po napadu na uredništvo *Charlie Hebdo* postale še bolj žive. O karikaturah Mohameda in odzivih nanje v četrtek, 29. januarja, najbrž ne bo tekla beseda, saj bodo bržčas govorili o konkretnih, za slovensko okolje bolj perečih zadevah. Na ta dan bo ob 12. uri v Trubarjevi hiši literature v Ljubljani namreč potekala predstavitev pobude *Z (od)govorom nad sovražni odgovor*, v okviru katere bo začel delovati Svet za odziv na sovražni govor. Gre za projekt, ki ga koordinira Mirovni inštitut, finančno podporo za zagon in delovanje pa zagotavlja Norveški finančni mehanizem. Poleg Mirovnega inštituta v projektu sodelujejo še urad varuha človekovih pravic,



prijavna točka Spletno oko pri FDV in Multimedijški center RTV Slovenija. Predstavniki vseh naštetih organizacij in ustanov bodo spregovorili na novinarski konferenci, kot poseben dodatek pa v vabilu napovedujejo članico in člana Sveta za odziv na sovražni govor, ki bosta spregovorila o »svojih pogledih in pričakovanjih«. To sta Metka Mencin Čeplak, socialna psihologinja, in Zlatko, »kulturni umetnik«. Ključna težava slovenskega javnega prostora, kot jo zaznava Svet za odziv na sovražni govor, je »razširjenost in sprejetost sovražnega govora v Sloveniji ter umanjkanje sistematičnih (formalnih) odzivov«.

BRANKO LUSTIG NA FESTIVALU STRPNOSTI

Kaj je sovražni govor oziroma kako se manifestira v praksi, pa gotovo zelo dobro vedo pripadniki narodnosti, ki je v središču pozornosti filmov, predvajanih na Festivalu tolerance. Govor je o Judih, čeprav to še zdaleč ne pomeni, da so ti edini nastopajoči. Organizatorja festivala, ki bo potekal od 4. do 8. februarja, sta Mini teater in Judovski kulturni center Ljubljana v sodelovanju z JFF (Jewish Film Festival) iz Zagreba. Častni predsednik festivala je Branko Lustig, legendarni filmski producent hrvaških korenin, ki je med drugim produciral (ali soproduciral) filme *Mirovnik* (1997), *Hannibal* (2001) in *Sestreljeni črni jastreb* (2001). Za producentsko delo pri *Schindlerjevem seznamu* je dobil (prvega) oskarja. Lustig se je leta 1988 iz SFRJ izselil v ZDA, zadnja leta živi med Los Angelesom in Zagrebom; z leti vse bolj v slednjem. Križevniško ulico bo s svojim obiskom počastil še en uspešni balkanski emigrant v ZDA: Mirko Ilić, ki bo imel v okviru Festivala tolerance predavanje z naslovom *Simboli sovražstva*.

V prostorih Judovskega kulturnega centra pa si bo mogoče ogledati tudi razstavo protiprostožidarskih plakatov, ki so jih Nemci ob zasebni Jugoslavije leta 1941 razstavili v Beogradu, da bi zanetili srbsko sovražstvo do Judov (plakati so v Ilićevi zasebni lasti). Med 4. in 8. februarjem se obeta še predstavitev knjige in koncert, največ pa bo filmskih projekcij. Vstopnice zanje so brezplačne, brez vstopnine se bo mogoče udeležiti tudi vseh ostalih dogodkov, vstopnice so na voljo na blagajni Mini teatra na Križevniški 3 v Ljubljani 29. in 30. januarja. Ljubljanska izdaja Festivala tolerance je ena od mnogih na širšem srednjeevropskem območju; podobni dogodki so lani potekali v Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, na Dunaju, Cetinju in Reki. Sporočilo

... prihodnjih 14 dni

vseh je, da se družba nikoli ne sme nehati učiti in da je za vsako ceno treba preprečiti reprize takšnih grozljivih dogodkov, kakršen je bil holokavst.

ZLATKO KAUČIČ IN MILKO LAZAR

29. februarja nas čaka »double bill«. Dva jazzista, dva ustvarjalca na vrhuncu svojih kreativnih moči, dva popolnoma različna, pa ravno zato kompatibilna avtorja. Zlatko Kaučič in Milko Lazar torej združujeta moči in obljudljata naslednji program: najprej, v prvem delu, predstavitev njunega skupnega projekta, najnovejšega albuma *Ena/One*, potem pa še muziciranje zadnje, izpopolnjene verzije Kaučičeve grupacije Kombo B s prav tako novim albumom, *Hramo*.

Zgolj osnovne črte njunih biografij: Milko Lazar, skladatelj in multiinstrumentalist, je posnel več kot štirideset LP- in CD-plošč, od tega dvanajst avtorskih. Redno komponira za orkester Slovenske filharmonije in Simfonike RT Slovenija, njegova dela igrajo tako doma kot v tujini. Intenzivno je sodeloval s pianistom Bojanom Goriškom, v redni »navezi« je tudi s plesalcem in koreografom Edwardom Clugom.

Zlatko Kaučič je jazz tolkaec in bobnar, skladatelj, pedagog. Deluje tako doma kot v tujini, samostojno in v sodelovanju s številnimi uglednimi svetovnimi glasbeniki, sodeluje tudi v multikulturnih projektih, ki vključujejo tako avantgardno glasbo, vizualne umetnosti kot ples ter poezijo. Torej, kje drugje kot v Katedrali, ob devetih zvečer in to za 12, 10 ali pač 8 evrov.

STEVE LEHMAN OCTET

V torek, 3. februarja, v Klub Cankarjevega doma prihaja eden vodilnih ustvarjalcev novega jazz, alt saksofonist Steve Lehman. Kot pove že ime skupine, še s sedmimi kolegi, ki skupaj tvorijo osemkotnik vrhunskih glasbenih ustvarjalcev. Se jih spodobi naštet: Jonathan Finlayson na trobenti, Mark Shim kot tenor saksofonist, Chris Dingman z vibrafonom, pozavnist Tim Albright, tubist Dan Peck, Drew Gress na basu ter Cody Brown na bobnih. Steve je pri nas nastopil že leta 2013, le da takrat s triom in brez



albuma *Mise en Abime*, ki ga bo predstavil tokrat. Gre za projekt, ki je lani »haral« po vseh mogočih jazzovskih lestvicah in z lahkoto osvajal najvišja mesta in ocene. Takole mimogrede: godba Steva Lehmana in njegove ekipe ni ravno za vsaka ušesa, sploh ne tista, nevajena sodobne improvizirane godbe, zato pa je toliko bolj zanimiva za vse, ki jih od nekdanj privlača nekonvencionalno in manj predvidljivo od običajnega.

KAKO SLIKE PRIHAJAJO



29. januarja bo v Mestni galeriji Ljubljana otvoritev enega večjih razstavnih projektov galerije v letošnjem letu, pregledne razstave slik in grafik Bojana Gorenc, *Kako slike prihajajo (slikarstvo 1979–2014)*, pospremlil ga bo tudi katalog z avtorjevim teoretskim prispevkom o statusu slikarstva danes ter študijo dr. Tomislava Vignjevića.

Enako močno in priznано kot njegovo umetniško je tudi Gorencovo teoretsko delo. Njegov prispevek k fenomenološki teoriji vizualne percepcije in hkratio raziskovanje ter preverjanje perceptivnih procesov v lastni slikarski praksi sta pomembno zaznamovala likovno produkcijo osemdesetih let 20. stoletja. Na Katedri za slikarstvo ALU je izredni profesor za risanje in slikanje, prevajal je tudi angleška in francoska besedila s področja umetnosti, umetnostne teorije in filozofije umetnosti. Prvo pregledno razstavo je imel že leta 1990 v Moderni galeriji. Naslov razstave se sicer veže na Gorencovo zgodnejše obdobje ustvarjanja, pa tudi na čas samostojne razstave z enakim naslovom v Galeriji ŠKUC davnega leta 1982. Razstava je na ogled vse do 5. aprila.

Ker tudi novinarji nismo pravi čas razbrali stvari, ki jih počne politika. ... Ker smo gledali stran, ko so nam pobrali pol državnega bogastva. Nekateri so takšna dejanja celo podpirali. Novinarstvu manjka pravega profesionalizma, zelo hitro se zadovolji s površinskostjo, redki novinarski prispevki so zares poglobljeni.



Ljerka Bizilj, direktorica Televizije Slovenija v zadnji *Mladini* o tem, zakaj so tudi novinarji soodgovorni za situacijo, v kateri se je znašla Slovenija.

Najemite si svojega hekerja



Kako do njega? Zelo enostavno, na spletu. Ponujajo se sami, če jih že vi ne iščete ravno najbolj intenzivno. To pa je posledica želja uporabnikov, ki hočejo več izvedeti o svojih najbližjih, šefih, ljubimcih ... Tako je nekdo iz Švedske pred kratkim ponujala 2.000 ameriških dolarjev tistemu, ki bi vdrl na stran njegovega stanodajalca. Ženska iz Kalifornije pa je ponudila manj, zgolj 500 dolarjev, za vdor na Facebook stran in Gmail račun svojega fanta, da bi tako ugotovila, ali in s kom jo vara.

Tako posel vohunjenja in vdorov v zasebnost uporabnikov spletnih storitev že nekaj časa ni več zgolj domena varnostnih agencij, mednarodnih kriminalnih združenj in t. i. hacktivistov, ki se osredotočajo na onemogočanje velikih računalniških sistemov. Vedno bolj postaja osebna.

Stran, na kateri se srečujejo ponudba in povpraševanje takšnega, personaliziranega in butičnega hekanja, se imenuje *Hacker's List*. Z njeno pomočjo se želja lažje »odkrene« oziroma realizira. A ne gre zgolj za škodljive poteze, kot so vdori v zasebno elektronsko komunikacijo, gre tudi za omogočanje nevtaliziranja aktualnih informacij, dostopnih na spletu, ki motijo določene uporabnike. Precej popularno je t. i. čiščenje fotografskega materiala z različnih družabnih omrežij ali drugih oblik nezaželenih informacij. Da je zanimanje veliko, potrjuje tudi podatek, da je v prvih treh mesecih delovanja omenjene spletne strani posel sklenilo kar 500 strank. Registriranih hekerjev na strani je dobrih 40.

Poslovanje poteka anonimno, spletni urednik pa pri sklenjenem poslu, torej dogovoru med hekerjem in stranko, vzame provizijo. Stran prav tako vsakemu iskalcu omogoča zadrževanje plačila, dokler posel ni uspešno opravljen.

Hacker's List je zelo hitro postala tudi globalno prepoznavna, naročila prihajajo z vseh koncev sveta. Tako je na stran pred kratkim prišel zahtevek iz Avstralije, v katerem je stranka želela za 2.000 dolarjev najeti hekerja, ki bi bil pripravljen vdreti v sistem poslovnega konkurenta in »preveriti« njegove baze podatkov.

Pojav in popularnost strani govori o tem, kako vedno bolj običajno in manj zakrito postaja vdiranje v tuje spletne strani oziroma aplikacije. Poleg tega večina takšnih vdorov mine brez sankcij, saj gre po eni strani za manjše vdore, po drugi pa za nekaj, kar je kljub vsemu še vedno težko oziroma drago izsledljivo.

Stran je s strani, ki se ukvarja za ocenjevanjem tovrstnega početja, hackerforhireview.com, dobila pozitivno oceno. Ta je bila izdana na podlagi dejstva, da gre za koncept, v katerem je zavestno (etično?) omejeno delovanje hekerjev pri poseganju v zasebnost. Posegi so lahko legalni, seveda pa tudi nelegalni.

Lastniki strani oz. ponudniki hekerskih storitev svoje početje branijo z izgovorom, da ne sodelujejo pri ilegalnih storitvah, prav tako jih ne spodbujajo; pa še stranke se morajo strinjati z njihovim načinom poslovanja.

Mnenja pravnih strokovnjakov o (ne)legalnosti početja so deljena. Nekateri zagovarjajo tezo, da tovrstni hekerji hodijo po robu zakona, a se njihovega početja zaradi načina in tipa vdorov ne splača popolnoma omejevati, prav tako so težko izsledljivi. Drugi pa zagovarjajo tezo, da tovrstno početje daje vzgon kompleksnejšim in zapletenejšim vdorom, ki lahko povzročijo bistveno več škode kot omenjeni manjši.

Hacker's List je sicer registrirana na Novi Zelandiji, ima tudi svoj Twitter račun (@hackerslist), prek katerega sporoča dogovore, ki jih je pomagalo skleniti med različnimi strankami. Identiteta ustanoviteljev kljub temu še vedno ni znana. Znano je le to, da gre za »bratovščino« izkušanih hekerjev ter izobražencev s področja prava in ekonomije. Zanimivo je, da je stran začela delovati nekaj mesecev po tem, ko so zvezne ameriške oblasti ter agenti FBI v Los Angelesu končali dve leti trajajočo akcijo razbitja mreže hekerjev po naročilu.

Kakor koli, porast tovrstnega povpraševanja, kot zapiše *New York Times*, sovpada s pojavom pojma »etično hekanje«, početja, ki ne škodi tistim, na katerih strani se vdre, pač pa zaščiti tiste, o katerih informacije se nahajajo na teh straneh. Prav tako se vedno več podjetij, ki imajo kompleksno spletno strukturo, odloča za tovrstna naročila, saj tako najlažje, najceneje in najbolj varno preverijo, kakšne so šibkosti njihovih strani. Pa tudi za nadzorovanje svojih sodelavcev, da ne vdirajo v račune drugih sodelavcev in da ne posredujejo informacij tistim, ki jim niso namenjene. Za boj proti zvižgačem, torej. Ena od strani, ki tovrstno početje ponujajo, NeighborhoodHacker, takšno obliko nadzora ponuja kot početje, ki bo »zavarovalo vaše podatke, gesla in varnost otrok«. **A. J.**

DOMOVINA, KDO BO TEBE LJUBIL?

»Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu,« je zapisal Tomaž Šalamun leta 1964. Čez dve leti pa še: »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil.« Ne gre ga obsojati. Veličina Šalamunove poezije je nespodbitna, zanimivo pa bo videti, kako bodo čez dvesto let, ko bo brez dvoma dobil status, kakršnega ima danes Prešeren, recitirali njegove verze na državnih proslavah ob kulturnem prazniku, ki se nam prav zdaj bliža. Je še kje na svetu narod, kakršen smo Slovenci, ki se, sploh odkar ima lastno državo, tako neusmiljeno daje v nič?

AGATA TOMAŽIČ

Je domoljubje v t. i. postnacionalnem svetu sploh še živo? Ali pripadnost skupini na Facebooku pretehta nad nacionalno pripadnostjo? Zakaj se je slovenski folklorni glasbi s primesmi sodobnih ritmov edino primerno posmehovati in zakaj bi si vsakdo, ki se ima za intelektualca, raje odgriznil jezik, kot da bi priznal, da posluša Modrijane? Je mogoče, da je slovensko domoljubje najmočnejše, kadar Slovenci strnemo vrste v uporabi proti oblastnikom druge narodnosti – pa najsi se ti pojavijo v političnem ali ekonomskem smislu? Koliko Slovencev z domoljubnimi občutki navdihujeta tolikanj opevana slovenska kultura in jezik, zaradi katerih naj bi vzdržali tisočletja zatiranja? O vsem tem smo se pogovarjali z dr. Rokom Svetličem, dr. Markom Zajcem in dr. Matjažem Lunačkom, ki so na domoljubje v vseh njegovih pojavnih oblikah in razsežnostih, tudi negativnih, pogledovali vsak z zornega kota svoje stroke – za prvega je to filozofija, za drugega zgodovina in za tretjega psihoanaliza.

POENOTENI PROTI HRVAŠKI

Nič se ne zlažemo, če rečemo, da živimo v postnacionalni državi, kjer je velika večina družbenih pravil ne-nacionalnega porekla, ugotavlja dr. Rok Svetlič, izredni profesor, ki je zaposlen na Inštitutu za filozofske študije pod okriljem Univerze na Primorskem v Koprju. To mnoge napeljuje k razglasitvi smrti nacionalne države. Res je, da naše skupnosti ne moremo več misliti v okviru nečesa takega, kar je bilo zasnovano v 19. stoletju, kamor segajo letnice rojstva večine t. i. nacionalnih držav. »Toda sam sem glede tega previden, konservativen,« pravi Svetlič. Seveda se s povedanim strinja, a hkrati opozori na pojave, ki kažejo, da princip nacionalne države vendarle tli nekje pod površino. Omeni ozemeljske spore s Hrvaško, ob katerih se Slovenci neverjetno in povsem poenotimo. (Velja tudi obratno.) Izraz podpore slovenski stvari v sporu s Hrvaško zavoljo Piranskega zaliva oz. Savudrijske vabe je po Svetliču izraz patriotizma. »Da si patriot, namreč ni treba skočiti v irharice in poprijeti za klobaso, a dejstvo je, da obstaja nekaj, kar v ključnih trenutkih ljudi poenoti.«

KORISTI UREJENEGA SOBIVANJA

Kako patriotizem oz. sodobno *Gemeinwesen* utemeljiti? Prva strategija je individualistična in izhaja iz družbene pogodbe, dediščine novega veka, ki je rezultat ugotovitve, da urejeno sobivanje koristi posameznikovim zasebnim interesom, ker mu, recimo, omogoča večjo varnost, razlaga Svetlič. Takšno (anglosaško) razmišljanje je odraz hladne racionalnosti, ki ne priznava kdovekakšnih razlik med državami. Toda ali res ni prav nobenih razlik, se sprašuje Svetlič in v naslednji sapi podaja okoliščine, ki to tezo postavljajo pod vprašaj: trk civilizacij, trenja med miselnostjo evropskega severa in juga ... Tu se torej premaknemo na neko drugo raven, ki ne izhaja iz individuuma, ampak iz substance, nadaljuje sogovornik. Do zdaj smo govorili o pogledu na državo, ki jo vidi zgolj kot »servis za državljanke«, če uporabimo izraz, ki ga je vztrajno ponavljal Gregor Virant. Zavedati se moramo, da s takšno tipično »sekularno«



miselnostjo ni nič narobe, dokler jo obravnavamo kot delni pogled na celoto. Če pa bomo patriotizem odrivali v stran, tvegamo, da se nam hitro lahko začne vsiljevati pri zadnjih vratih, svari Svetlič. Poleg hladno racionalnega obstaja namreč tudi drugi princip, ki v skupnosti prepozna nacionalno substanco: jezik, kulturo, zgodovino, mite – iz tega se lahko oblikuje esencializem, substancializem, gentilizem, nacionalizem, v končni fazi tudi fašizem.

ZAVEZANOST NEČEMU VEČJEMU

Drugi princip *Gemeinwesen* oziroma tega, kako razumeš, da pripadaš nečemu, je zdaj utemeljen povsem drugače. Če je v prvem primeru počelo oz. porok vsega človek (se pravi, da je patriotizem vrednota, dokler koristi posamezniku), je v drugem primeru nacionalna substanca nasebna vrednota, kar se, recimo, lahko izrazi v dokaj radikalnih parolah tipa »Za domovino se umre«.

»Tukaj je posameznik akcidenca substance, potrošna roba, kanonfuter, če je treba.« Mnogi v takem pogledu vidijo anahronizem že na načelni ravni, dodaja Svetlič, kar po njegovem ni povsem utemeljeno, saj zavezanost nečemu večjemu od posameznikovega zasebnega interesa srečujemo na vsakem koraku. Za vsakogar obstaja nekaj večjega – tisto, čemur izkazuje spoštovanje, in to ne da bi od tega imel kakšno posebno korist. Na vsakem koraku npr. spoštljivo ravnamo z bližnjimi, ker vemo, da je to na sebi pravilno.

Se pravi, da ima patriotizem dva različna statusa: v prvem primeru, ko izhaja iz posameznikovega interesa, se giblje na ravni tistega, kar imenuje Kant hipotetično. Drugi princip pa sega na območje t. i. Kantovega kategoričnega imperativa – in ta ni kondicionalen, temveč absoluten. Primer: Zakaj je prepovedano ubijati ljudi? Odgovor ni v tem, da bi tako početje imelo slabe posledice za družbo. Ne, to je nedopustno in pika. Nobenega »ker« ni tu. Kategorični imperativ je torej nad hipotetičnim.

Svetlič za lažje razumevanje poda primer: »Država ne more po mili volji zapirati vsakogar, ki ga le malo osumi, pa naj se to izkaže še tako koristno za nacionalno varnost.« Ali prisluskovati vsepovprek. Kategorični imperativ se danes najlepše zrcali v človekovih pravicah, ki slavijo individualnost. Tu nimamo problemov. Kategoričnost v odnosu do države pa je za marsikoga sporna, opozarja sogovornik. Tako je bilo v Jugoslaviji: zaprisega JLA je resda na koncu vsebovala stavek, da bo vojak za državo žrtvoval tudi svoje življenje, če bo potrebno. To danes zveni arhaično, iz neke druge dobe. Mlademu Heglu se je žrtvovanje za državo zdelo imenitno, zanj je bila najlepša stvar, ki se lahko zgodi moškemu, da umre na fronti. Kajti le takrat resnično odpravi svojo končnost in se zlije z večnim principom, v nasprotnem primeru ga čaka oščanje z lastno posamičnostjo in končnostjo, s tem, da bo »počasi odgnil do smrti«.

ZAKAJ SE TAKO SLABO PRENAŠAMO?

Gre torej za dva različna pogleda na domoljubje: utilitarni in kategorični odnos do tega, da kot narod sodimo skupaj. Obstajajo seveda tudi taki, ki prostodušno razglašajo, da bi jo, če bi izbruhnila kakšna vojna, brez pomisleka pocviralni na varno in Slovenijo pustili za sabo. A dejstvo, da večina Slovencev postane »zares vznemirjenih, kadar se zaostrijo odnosi s sosedo, dokazuje, da nas vendarle nekaj povezuje,« razmišlja Svetlič, ki meni, da ni mogoče kar tako reči, da je postnacionalna država enostavna negacija nacionalne. V EU vsi nekaj prispevamo in v zameno vsi nekaj pridobimo. »Toda bodimo realni: tudi rimski imperij ni bil večni. In če bo Unija razpadla, ne bo razpadla do posameznikov državljanov, ampak zelo verjetno nazaj na raven nacionalne države.«

Zanimivo pri Slovencih pa je, da »slabo prenašamo sami sebe«, se strinja Svetlič. Zmrdovanje nad domoljubnimi pesmimi je samo eden od simptomov. K takšni drži gotovo prispeva tudi odsotnost lastne države v času, ko se je princip nacionalne države afirmiral v največjem obsegu. Slovenci pa bi se radi razsebili, saj »usmerjenost nase avtomatično razumem kot zaplankanost«. Radi bi bili univerzalni, kajti univerzalnost je kategorija, ki je nad partikularnim. Univerzalnost v morali zahteva kategorični imperativ, ki veleva, da je treba ravnati na tak način, da bi lahko vsi ravnali tako. Se pravi: nehaj biti izoliran posameznik, naj se na tehnično z vsemi ostalimi. Tako je prav, to je jedro vsake omike, osebne in nacionalne. »Toda mi žal razumemo svetovljanstvo na vulgaren način,« ugotavlja Svetlič. In opisuje zabaven paradoks: Slovenci, hoteč se napotiti v neko svetovljanstvo, poskušamo to doseči na najbolj bedast način, v skladu s tistim, kar se po Heglu imenuje prva negacija. Ključna stvar je, da moraš usekati po sebi. Če hočeš biti univerzalen, se moraš zanikati, uničiti. Zato se označujemo za zaplankane, sramujemo se glasbe s folklornimi primesmi kot »goveje« glasbe, festivala domoljubne pesmi kot »red neck« festivala. Še tisti, ki v resnici poslušajo kaj takega, si pogosto tega za živo glavo ne bi drznili priznati v javnosti, ker se to pač ne počne.

Toda s prvo negacijo nič ne dosežemo. Zamahovanje po lastni identiteti še ni svetovljanstvo, manjka afirmativna sestavina. Ta pa nam zaradi nezrelega odnosa do sebe vdira skozi zadnja vrata, neopazno in naključno. In kot praksa svetovljanstva nam naposled izpade, paradokso, malikovanje prav nacionalne kulture. Le da je tuja. Poglejmo, kako se – in to je za Svetliča simptomatično – taisti ljudje radi odpravijo v Gučo, od koder se vračajo očarani in polni hvale na račun folklornega melosa v glasbi in pregovorne



FOTO ROMAN ŠIPIČ / DOKUMENTACIJA DELA

DR. ROK SVETLIČ: ČE BOMO PATRIOTIZEM ODRIVALI V STRAN, TVEGAMO, DA SE NAM HITRO LAHKO ZAČNE VSILJEVATI PRI ZADNJIH VRATIH.

balkanske odprtosti. Ali kako radi popotujejo po afriških brezpotjih in zamaknjeno srkajo vase tamkajšnji melos. »Zdaj pa si pogledjmo, kaj se tu dogaja: sebe hočeš kot posameznika, kot Slovenca, razsebiti, vendar ti to ne uspe. Ne vstopiš v neki tretji medij, ker ga pač ni, zato je edina stvar, ki jo lahko narediš, ta, da namesto svoji hvalnice pojesh tuji kulturi. Kje je tu odprava partikularnosti, če nad Modrijani vihaš nos kot nad glasbo za zaplankanca, neka druga etnografska pa ti velja kot znamenje svetovljanstva? Si res odložil svojo partikularnost ali si jo samo poudaril?« se sprašuje Svetlič. In odgovarja, da če hočeš kot posameznik vstopiti v univerzalnost, ne smeš žrtvovati partikularnosti, temveč jo moraš kultivirati v širšem mediju. »Modrijani so, kakršni so, nikomur jih ni treba poslušati, če jih noče, ni pa se treba nad njimi zmrdovali, temveč jih sprejmeš kot neko razsežnost naroda – vsi imamo prednike na podeželju, ni treba brskati prav daleč v sorodstvu.« Toda pri nas je prav ta partikularnost tista stvar, ki inficira: če sebe jemlješ kot zlo, zla ne moreš redčiti. Moraš ga odpraviti. Radikalno.

BLUT UND BODEN BREZ BLUTA IN BODNA ...

Poučen je pogled na Bavarce, meni sobesednik, »ki imajo doma irharice in ženske se tlačijo v dirndle. Toda vedo, da je to štos! V to se preoblačijo nekajkrat na leto, brijejo norce iz samih sebe, v ponedeljek pa smuknejo v dostojna oblačila in so uspešni poslovneži. Obenem pa se ne sramujejo priznati, kako so se zabavali konec tedna – ne da bi tvegali, da bodo obveljali za red necke.« Njihov duh je dovolj vitalen, da vase sprejme tudi take hece, ne da bi inficiral celoto. Folklor ostane, kar je: del identitete »naroda«, ki ima največji BDP v Nemčiji in vrsto svetovno prepoznane vrhunske tehnologije. In Oktoberfest.

Obstaja pa še ena prizma, skozi katero lahko pogledamo na pojem naroda in patriotizma: postmodernizem. Gre za pojmovnost brez pojma, rečeno s Kantom. Foucault v *Arheologiji vednosti* obravnava teorijo diskurza, pri čemer diskurz označi za nekaj tako izmuzljivega, kot je okrogel trikotnik. To pokaže na naslednjem primeru: v zgodovini je že od antike dalje najti pojem psihopatologije, pri čemer so stari Grki rekli, da se je nekomu bel žolč zmešal z zelenim, kristjani so za nekoga rekli, da ga je obsedel hudič, danes pa uporabljamo za duševne bolezni povsem naravoslovne definicije. Metoda, predmet raziskovanja, definicije, vse to se povsem razlikuje od enega zgodovinskega obdobja do drugega. Vprašanje se vsiljuje samo po sebi: kaj je skupni imenovalc norosti? Ni ga. Toda! – norost vseeno obstaja, ni nič drugega kot diskurz, ki ima svojo zakonitost in sam ustvarja prelome.

Z enakimi teoretskimi vatli se lahko lotimo domoljubja: kaj je biti Slovenec, se razlikuje od stoletja do stoletja. Slovenstvo obstaja, a podlaga zanj je težko pokazati. »Je to frajtonarica, klobasa, potica? Ne, nič ni zadaj, podlaga slovenstva. Ampak še vedno obstaja!« Na vsako stvar lahko pogledaš skozi postmodernistično optiko in ugotoviš, da ne premore neke trdne podlage. Tretja, postmodernistična različica definicije domoljubja, je torej zmehčana oblika druge omenjene, ki je izhajala iz substance. »Kot Blut und Boden, samo da ni nikjer ne Bluta ne Bodna,« sklene Svetlič. »Iskanje substance je hardversko razmišljanje in sodi v 19. stoletje. Nobene potrebe ni, da bi linije slovenstva vlekli iz karantanskih časov naprej. In tudi tisto, kar danes definira slovenstvo – lahko so tudi Modrijani ali Laibach, klobase

ali Žižek – bo nekoč v prihodnosti pozabljeno. Slovenstvo pa bo ostalo.«

IDEOLOŠKI POJEM

Domoljubje ni pojem analize v humanistiki in družboslovju, je lahko samo ideološki pojem, začenja dr. Marko Zajc, zgodovinar z Inštituta za novejšo zgodovino. Nekateri slovenski zgodovinarji sicer poudarjajo domoljubje, ki je po njihovem mnenju imelo pozitivne učinke, a to je seveda njihov subjektiven pogled, meni Zajc. Po njegovem mnenju domoljubje in nacionalizma ne moremo ločiti. Stroka raziskuje različne oblike nacionalizma, ki naj bi bil nevtralni pojem. Patriotizem bi lahko opredelili kot tisti del nacionalizma, ki ima za neko skupino ljudi pozitiven naboj. V vsakem primeru pa vedno, kadar govoriš o patriotizmu – ki tu nastopa kot sopomenka besedi domoljubje, razjasnjuje Zajc –, nehote spregovoriš v ideološkem diskurzu. Patriotizem je vedno povezan z ideologijo in vsakršne ugotovitve v tej zadevi so neizogibno subjektivne, saj ideologija vedno vsebuje čustveni naboj, neko intimno razsežnost. Izraz domoljubje rada uporablja tudi t. i. nova desnica, še zlasti na skrajnih robovih političnega prostora, pri čemer je zaskrbljujoča evfemistična raba patriotizma za novi fašizem, opozarja sogovornik.

Kaj je torej patriotizem? Zgodovinarji in ostali humanisti ne moremo odgovoriti na vprašanje, kaj je pravi patriotizem. Ko se spustimo na to raven, smo že na polju ideologije. S čimer ni nič narobe, če se tega zavedamo in izražamo svoje prepričanje. Kadar pa razglašamo, kaj je pravo domoljubje »na znanstvenih temeljih«, potem smo zgrešili poanto, je prepričan Zajc. Domoljubje je sogovorniku ljubo, če je odprtega tipa, neizključujoče do drugih. Pa ni to oksimoron? Ne, sploh ne, če čutiš nekaj do svoje domovine, to ne pomeni, da moraš biti hkrati sovražan do drugih. Po ameriškem politologu Benedictu Andersonu, znani referenci v proučevanju pojma narod in nacionalizem, nacionalizem temelji na t. i. »zamišljenih skupnostih«, razlaga Zajc. Andersonova teza (njegova knjiga *Zamišljene skupnosti. O izviru in širjenju nacionalizma* je leta 2007 izšla v slovenskem prevodu pri založbi Studia Humanitatis) je, da se nacija konstituira s knjigami in časopisi v njihovem skupnem jeziku. V praksi se pripadniki določene narodnostne skupnosti identificirajo z različnimi elementi, za nekoga je patriotsko poslušati Modrijane, za drugega Laibache, tretji pod besedno zvezo patriotsko dejanje razume branje Šalamunove poezije, četrti pa celo – pretepati Neslovence, pripoveduje Zajc. Poleg tega patriotizem v Sloveniji dostikrat izhaja iz lokalpatriotizma, od domače vasi se širi v koncentričnih krogih vse do najvišje ravni.

NEDOMOLJUBNA PRODAJA PODJETIJ?

Kar zadeva tezo, da je domoljubje pri nas neko »ugrabljeno« in da so patriotska gesla predvsem del repertoarja t. i. desničarske politične opcije, Zajc meni, da desničarjem »ni treba nič ugrabljati, ker oni to ideologijo tako ali tako znajo ustvarjati sami«. Opozarja pa, da je na novi levici zaznati rojevanje patriotske ideologije, le da z drugačno sporočilnostjo: domoljubje dokazujejo na polju lastninjenja in za nedomoljubno razglašajo prodajo državnih podjetij. Zanimiva je predvsem identifikacija s partizansko tradicijo: poistovetenje s partizani in opredelitev zagovornikov privatizacije s kolaboranti. Patriotizem je pri njih torej ekonomsko-politična kategorija. Navsezadnje ima tudi levica svoje festivale domoljubnih pesmi (na kakršnega so plakati po Ljubljani vabili le-



FOTO JURJI HADALIN

DR. MARKO ZAJC: ZGODOVINARJI IN OSTALI HUMANISTI NE MOREMO ODGOVORITI NA VPRAŠANJE, KAJ JE PRAVI PATRIOTIZEM; KO SE SPUSTIMO NA TO RAVEN, SMO ŽE NA POLJU IDEOLOGIJE.

tos decembra že tretjič zapored, in to pod naslovom *Mati domovina*; nastopajoči pa so bili Čuki, Prifarski muzikanti, Vlado Pilja, Helena Blagne, Modrijani, Boris Kopitar ...), le da se imenuje koncert partizanskega pevskega zbora Pinko Tomažič ali nastop ženskega pevskega zbora Kombinac. Vendar, opozarja Zajc, bi bilo narobe, če bi oba fenomena enačili. S tem bi zapadli v napačno dualistično logiko, ki je slovenski javnosti tako ljuba: partizani – domobranci. Zajc pri tem opozarja na zanimiv trend v študijah nacionalizmov: če je včasih veljajo, da so ideologije stvaritev elit, se te zdaj oblikujejo tudi med ljudstvom, kamor pogledujejo predstavniki elite in si jemljejo njihove produkte.

PATRIOTSKO JE DOBRO DELATI

V slovenskem zgodovinopisju je najti veliko moralizma: zgodovinarji se vprašujejo, kateri je tisti trenutek, ko so se Slovenci konstituirali in se je razvilo slovensko domoljubje. Sogovornik priznava, da sicer nima nič proti spodbujanju domoljubja na državni ravni, zabava pa ga, da bi po drugi strani taisti, ki pozivajo k patriotizmu, »slovensko kulturo utopili v žlici vode«.

Prepričan je, da bi se morali izogibati (zlo)rabi zgodovinopisja v ideološke namene. In pri tem ve, o čem govori: ko so ga kot strokovnjaka povabili k pogajanju o slovensko-hrvaški meji, je opazil, da so nekateri člani strokovnega telesa posegali samo po delu argumentov, del, s katerimi si niso mogli pomagati pri doseganju svojih ciljev, pa so odrinili v stran. Sam pa je, skupaj s kolegi, ki cenijo strokovnost, ravnal drugače. »Omogočiti temeljit in odprt vpogled v preteklost se mi je zdelo bolj patriotsko kot spodbujati nacionalistično megalomanijo,« pravi. »Najbolj patriotski smo, kadar dobro opravljamo svoje delo. In opozarjamo na to, da stvari niso črno-bele.« Sicer pa zgodovinarji niti niso bili v prvih bojnih vrstah, ko je začela razpadati SFRJ in se je Slovenija osamosvajala, nadaljuje sobesednik. Najvidnejši nacionalni ideologi so bili tedaj filozofi, književniki, kulturniki nasploh.

Omalovaževanje Slovenije in slovenstva, ki smo mu priča v zadnjem času, je po Zajčevem mnenju povezano z vstopom Slovenije v EU. V SRFJ smo se primerjali z ostalimi republikami in iz primerjave gladko izšli kot najboljši. Ta diskurz je vzdržal skozi devetdeseta leta 20. stoletja in nas popeljal do EU. Potem pa je izbruhnila še kriza, ki je nacionalno samozavest zelo zbila. Zajca najbolj jezi dejstvo, da pri kritiki slovenstva prednjačijo vidnejši kolumnisti (ki so menda eni redkih, katerih besedam Slovenci še verjamemo), bentiyo nad provincializmom in objokujejo razcepljenost Slovencev na dva tabora – s čimer nevede razkrivajo lastni provincializem in neobveščeno, saj razklanost na dvoje ni ne nekaj novega (iz zgodovine so znane delitve na staro- in mladoslovence) ne nekaj avtohtono slovenskega (slišati bi morali vsaj za ameriško delitev na demokrate in republikance). Zastavljajo si tudi vprašanja v slogu »Kaj smo narobe naredili, da smo, kjer smo?« – a pri iskanju odgovorov nanje bi morali, je prepričan Zajc, gledati širše in hitro bi se jim razkrilo, da se drugod po Evropi godi podobno.

MATI OKOLJE

Začetki domoljubnih občutenj koreninijo, kakopak, v otroštvu, pripoveduje dr. Matjaž Lunaček, psihiater in specialist psihoterapevt iz enote za psihoterapijo ljubljanske Psihiatrične klinike. Donald W. Winnicott, britanski psihoanalitik in pediater, je razvil izraz »mati okolje«, in v tem pojmu je po mnenju dr. Lunačka treba iskati izvor domoljubja. Izvorni dom je za otroka najprej mati, pa tudi podporni oče. Hkrati pa je Lacan ugotavljal, da se otrok rodi v jezik, da ga materni

jezik nekako »prepoji«. Domoljubje je zato po Lunačkovem mnenju treba vezati na jezik. Čustvena razsežnost materinščine je nespodbidna, po Lunačkovih besedah je to mogoče opaziti tudi, kadar se opravlja psihoanaliza v tujem jeziku, pa pacienti nekatere besede, ki imajo zanje močan čustveni naboj, raje pove v maternem jeziku.

Prvi otrokov okvir je torej »mati okolje«, drugi pa je razširitev prvega in bi ga lahko poimenovali okoliš, razlaga Lunaček. Dojemanja okoliša so sposobni že otroci v vrtcu, ki sicer še ne izražajo domoljubja, vendar pripadajo okolišu, ki je širši od družine. Na vseh teh stopnjah pa dandanes, v sodobnosti, prihaja do usodnih sprememb, opozarja sogovornik. Ena od posledic dejstva, da smo tudi Slovenci vstopili v t. i. narcisistično kulturo (po Christopherju Laschu), je, da se starši ne dajejo več brezpogojno na voljo otrokom, kar je veljalo morda pred nekaj desetletji. Vez med otrokom in starši je potrjana. Zato se bo pri ljudeh, ki odraščajo zdaj, spremenil odnos do (maternega) jezika. Emocionalna raven jezika se bo umaknila informativni, kar se že dogaja, saj jezik vse bolj doživljamo kot orodje sporočanja in nič več kot to. Obstajajo celo raziskave, iz katerih je razvidno, da multinacionalke pri zaposlovanju delajo neke vrste negativno selekcijo in raje dajo delo ljudem, ki nimajo domovine in bi se brez pomisleka preselili na drugi konec zemeljske oble. Predvsem pa je s tem zagotovljeno, da bi več energije vlagali v svoje delo in se posvečali podjetju.



FOTO LUIBO VUKELJ / DOKUMENTACIJA BELA

DR. MATJAŽ LUNAČEK: ZAČETKI DOMOLJUBNIH OBČUTENJ KORENINJO V OTROŠTVU, IZVORNI DOM JE ZA OTROKA NAJPREJ MATI, NATO PA TUDI PODPORNİ OČE; HKRATI PA JE LACAN UGOTAVLJAL, DA SE OTROK RODI V JEZIK.

IGRIVOST JEZIKA V GLOBALNEM OKVIRU

Tretja stopnja je ožja domovina ali dežela. Tu pride do protislovja: po eni strani se od nacionalne države pričakuje, da bo zaščitila jezik, kar ni čisto res, saj v zgodovini obstajajo primeri, ko nacionalna država ni zagotovila suverenosti vseh jezikov, ki so se govorili v njej (baskovščina, provansalsščina ...). Če je mati z jezikom najširši izvor domoljubja, kako naj jo ljubimo, če nam nekaj vsiljuje (večinski jezik manjšinam – npr. kastilščino Kataloncem v Španiji)? V Avstro-Ogrski je bil tak vsiljevan jezik nemščina, v SFRJ srbohrvaščina.

Četrti okvir je globalnost. Slovenci se v njem ne najdemo preveč dobro; slišati je pozive k temu, naj se na slovenskih univerzah začne predavati v angleščini, češ da predavanjem prisostvuje vse več tujih študentov. Če se bo Slovenija temu uklonila, bo to gotovo iz ekonomskih interesov, kar ni dobro, meni Lunaček.

Slovenski umetniki so bili od nekdaj nosilci tega iz maternega jezika porojenega domoljubja, a sogovorniku se zdi, da je v zadnjem času tu prišlo do zanimivega preobrata: izdaja se ogromno knjig, a slovenska literatura po vrednosti peša, bohota pa se jezik, v katerem avtorji iznajdevajo nove in nove izraze, kot bi na novo odkrili vso njegovo igrivost. Vendar nosilci literarne dejavnosti tvorjenja neologizmov ne povezujejo z domoljubjem, zanje je to prej neke vrste igra, meni sogovornik. Znanilec tega je bil Šalamun, ki je predaval tudi na ameriških univerzah in Lunaček je z ogleđovanjem posnetkov njegovih pesniških večerov, na katerih so se predstavljali tudi njegovi pesniški varovanci, zaznal, da se v njihovih razlagah, s katerimi so hoteli tujejezičnim poslušalcem predstaviti tančino jezika in etimološke posebnosti, zrcali neke vrste domoljubje. Kot bi bilo v daljnem kraju to močnejše, čustveni naboj pa intenzivnejši, razmišlja Lunaček.

GEOGRAFIJA (MATERINEGA) TELESA

Poleg jezika je domoljubje povezano z geografijo, pri čemer je mišljena pokrajinska izoblikovanost, relief neke pokrajine. Prvo otrokovo dojetje geografije (in s tem domoljubja) je materino telo, razlaga Lunaček. Ženska telesna konfiguracija je za otroka v najnežnejši starosti pomembnejša od moške, sploh če mati doji. Obliko njenega telesa otrok doživlja pokrajinsko, tako vidi obline in tudi poraščenost. Raziskovanje telesa se je pri analizah povežalo z raziskovanjem pokrajine. Prekmurcem bo več ugodnejših občutkov vzbujala ravnica, rojene v Furlaniji bodo verjetno vedno obšli domoljubni občutki ob pogledu na vodotoke in hitro rastoča drevesa, topole. Zgodí pa se, da se domoljubni občutki razvijejo naknadno – kadar v neki pokrajini najdeš kaj, kar te zelo prevzame, recimo verze nekega pesnika, ki te bodo napeljali, da boš raziskal vse, kar je povezano z njim, pripoveduje Lunaček. Sploh če si na to libidinalno vezan – z nekim interesom, ki je skoraj erotičen, kot v bistvu velja za vsak interes; tedaj ti takšna pokrajina postane blizu. Vzameš jo za svojo drugo domovino. Če otrok ni vzpostavil oziroma ponotranjil odnosa do starševskih teles, kar je zelo verjetno v t. i. narcisistični kulturi, ne more ničesar vzeti za svoje, nič ne občuti ob različnih konfiguracijah pokrajine, vseeno mu je, ali ga obdajajo hribi ali ravnice, vse mu je enako, razlaga Lunaček. ■

Mentalitetni preskok

MATJAŽ MANČEK

Vse današnje življenje, korupcija, verižništvo, vse to se da ozdraviti.

Vsa današnja kultura je laž, vsa današnja civilizacija je fraza, zato ker je vse samo forma ali pa sredstvo za gotova politična sidra.

*Čas zahteva nove orientacije!
(Srečko Kosovel)*

Scena: nekega vročega dne predlanskega poletja v eni od pisarnic ministrstva za kulturo. Osebe: dva predstavnika javnega kulturnega zavoda, generalna sekretarka društva v javnem interesu, državni sekretar, pristojni področni uradnik.

Predstavniki zavoda: »Potrebno bi bilo temu društvu omogočiti sredstva za izvajanje sistematične promocije slovenske glasbe v tujini.«

Državni sekretar: »Hm, meni se to zdi smiselno, uradnik, kaj meniš, kaj lahko ukrenemo?«

Uradnik: »Hja, to ne gre, društvo dobiva namenska sredstva za opravljanje drugih dejavnosti, predvsem arhivizacije. Tako PAČ je.«

Državni sekretar: »Aha ...«

Pač. V tej besedici iz teh črk, ki težko najde ustrezne »kolegice« v tujih jezikih, se skriva srž zla. Banalnost stihije, prepuščanja stanja stvari temu »paču«. Besedi, ki jo z nezno lahko premnogokrat navržemo namesto vsebinskega argumenta. In pribijemo žebelj v smrtno linijo najmanjšega odpora. Za kvalitativni preskok se bo najprej treba znebiti te besedice in namesto »tako pač je« uveljaviti »tako bi moralo biti«. Vse je treba spremeniti. Oziroma le eno reč: mentaliteto. Na vseh nivojih in v vseh segmentih. Lepo po vrsti: od spodaj navzgor. Ne začenjati pri vladi, pri posameznikih je treba začeti. Ne pri bendih, pri članih bendov. Ne pri medijih, pri urednikih in novinarjih. Ne pri koncertnih klubih, pri komisarijih klubov. Ne pri javnih zavodih, pri njihovih uslužbencih. Ne pri ministrstvih in oddelkih za kulturo, pri članih komisij in uradnikih. Vsi nosimo del odgovornosti za to stanje. In vsi nosimo kal spremembe. Na nas je, da to kal spodbudimo v razcvet ali da pustimo, da se PAČ spridi v kalužo.

Govorim o stanju na glasbeni sceni, zapisano pa bi se lahko nanašalo na katerikoli segment naše družbene aktualnosti. Vse je prepleteno in vse je prepojeno z istim slabim duhom.

Razprodaje, nevretenčarstvo, odganjanje možganov, inovativnosti, mladega zanosa v tujino, pritlehno politikantstvo, sebična kratkovidna računica ...

Je mar od take političnoekonomske »elite« pričakovati, da bo prepoznala potrebo po promociji kulture v mednarodnem prostoru, kaj šele vzpostavila strukture za njeno sistematično in učinkovito izvajanje? Govoriti o državni strategiji promocije navzven je kot govoriti o strahu, ki je od znotraj votel, od zunaj ga pa nič ni.

Sami moramo začeti graditi. Mi, ki smo na terenu, mi, ki počnemo stvari, mi, ki stopimo kdaj zunaj meja, pa ne zato, da bi se vračajoč zmrdovali čez domačijo, ampak da jo pogledamo od zunaj, da vidimo, kako zunaj počnejo stvari, in dobre tuje prakse ter na novo pridobljeno inspiracijo poskušamo pretvoriti v osvežilen prepričevalni doma.

Mi smo tisti, ki moramo ta »tako bi moralo biti« pokazati odločujočim nevednežem, ki so večinoma nastavljeni zaradi kratkovidne politične kalkulacije.

Mislím, da nam naša aktualna političnoekonomska »elita« v bistvu dela uslugo in nam na široko odpira priložnost, da se tega »PAČ« znebimo. To ni cinizem, resno mislim.

S svojo benignostjo, nevednostjo, obrambno nesposobnostjo ali sposobno pokvarjenostjo nas odločevalci potiskajo v kot in nam ne dajejo druge izbire, kot da reagiramo, vzamemo stvari svoje roke in sami oblikujemo rešitve. Tu nas zanimajo le konstruktivne reakcije in ne umik v berlínondonpariznjuk ali druge Indije Koromandije. Da o pezdetskem umiku

Če hočeš s svojo ustvarjalnostjo delovati in konkurirati v mednarodnem prostoru, je treba izdelati strategijo, ustvariti mrežo kontaktov, biti prisoten v medijskem, virtualnem in realnem prostoru, se pojavljati na pravih mestih ob pravem času na pravi način. In za to je potrebna profesionalizacija, ne komercializacija.

na anonimne forumaške pljuvalnike, v fejsbukarske, šankerske, pa tudi medijske gnojnice cinizma ne zgubljam besed. Lahko se sprijaznimo s pritoževanjem nad državo, ki ne poskrbi za sistemske rešitve in za stimulatívno okolje podpornih mehanizmov, lahko pa pripravimo državo do tega, da poskrbi za vse to. Postavimo prioritete, oblikujemo ukrepe in rešitve in delujemo za to, da dežurni odločevalski nezalci dvigujejo roke. In jim razložimo, da je to nič manj v njihovo kot v našo korist – v javno korist. Ja, lobiranje, kaj pa drugega. Tako kot poteka lobiranje za Teše, banke, tuje kapitalne sklade, operne in orkestrske institucije, komercialne radijske postaje, ipd. Medtem ko mi pritajeno nergamo, forumašimo in šankersko zabavljamo, oni lobirajo. In dobijo. Če ne vse, pa vsaj pol tega, kar zahtevajo. Ker so nepopustljivi, vztrajni, zajebani. Ker imajo jasen cilj. In ker razpolagajo z argumentom moči – kapitalom in/ali pozicijo moči. Tudi mi znamo biti zajebani. In razpolagamo z močjo argumenta – vsebino! Vsebinsko, ki je v korist zdravemu razvoju družbe in posameznikov v njej, ne pa v korist plenjenja ali ohranjanja preživetih pozicij.

Še enkrat mi bo pomagal Srečko:

»Kultura mora biti, na kateri mora sloneti naša politika, ne pa obratno.«

Denar je. Ne mi govoriti, da ga ni. Če ga je 10 milijonov za ljubljansko in 11 milijonov za mariborsko opero na letni ravni, ga bomo morali najti pa tudi vsaj 1 odstotek te vsote za strukturna sredstva za promocijo slovenske glasbe v tujini (beri: Slovenian Music Export Office). Saj ne govorim, da ga je treba vzeti opernim in orkestrskim hišam. Če so te po mnenju odločevalcev bolj vitalnega pomena za slovensko kulturo, kot italijanske za njihovo (italijanska vlada je lani operne hiše primorala v racionalizacijo poslovanja) ali pa njujorška Metropolitanka za ameriško (lani je morala drastično rezati svoj pogoltni proračun, da se je izognila bankrotu), naj pustijo te glomazne institucije, ki na trgu pridobivajo le dobro desetino svojih sredstev, v večini privilegirani in najdejo denar drugje.

Čeprav se javna sredstva, namenjena kulturi, vztrajno nesramno režejo, je denarja, namenjenega za glasbeno umetnost, na državni ravni pravzaprav relativno veliko. Več kot za marsikatero drugo polje kulture. Problem je v diskriminatornem obravnavanju različnih glasbenih praks. Pojem glasbena umetnost odločevalci enačijo z institucionaliziranimi moduli glasbenega ustvarjanja, ki so nastali pred pol tisočletja in so lok svoje aktualnosti zaključili nekje v začetku prejšnjega stoletja. Od takrat pa postajajo vse manj prevodniki aktualnega avtorskega ustvarjanja in vse bolj muzeji, templji poustvarjajočega konzerviranja. Kje pa so vse glasbene prakse, ki so se rodile in izoblikovale v prejšnjem stoletju? Blues, jazz, rock, hip-hop, pop, elektronika in vsi njihovi derivati, ki so komajda omenjeni v osnovno- in srednješolskih učnih programih? Da srednje glasbene šole in akademije ne omenjam. Vsi skupaj so zmetani v predal »popularna glasba« in vrženi na tržišče ali pa v hobi program. In točno tako obravnavajo naši odločevalci vso neakademsko avtorsko glasbo, mlajšo od pol stoletja. Kot hobi program za mularijo. In točno tako se obnašajo tudi premnogi protagonisti popularnih glasbenih praks pri nas. Kot da so lahko veseli, da jim pustijo, da (se) igrajo. Oziroma hobi program poimenujejo DIY in se povzdignejo v heroje neodvisnosti.

Nič ni narobe s hobiji. In neodvisnost je seksi. Samo ne nese prav daleč. Do meje in kak izlet čez. Potem pa nastopi kolobarjenje prepričevanja že prepričanih. Po liniji najmanjšega odpora. Za kaj več pa je potrebno delati več in drugače. Niso dovolj le dobre skladbe, suveren koncertni nastop in zmeren do pretežen entuziazem. To je osnova, ki zadošča za par krogov po domačem klubovju in morebiti še par špilov na peščici festivalov in – bognedaj – veselic. Če pa hočeš s svojo ustvarjalnostjo delovati in konkurirati v mednarodnem prostoru, je treba izdelati strategijo, ustvariti mrežo kontaktov, biti prisoten v

medijskem, virtualnem in realnem prostoru, se pojavljati na pravih mestih ob pravem času na pravi način. In za to je potrebna profesionalizacija. Ne komercializacija, o profesionalizaciji govorim. Govorim o podpornem sektorju glasbene scene/industrije, o glasbenem menedžmentu ter agenturi, ki pri nas skoraj ne obstaja. In ki se mora počasi formirati. In govorim o odsotnosti sistemske podpore države plasiranju naših izvajalcev na mednarodno sceno. Majhnost trga da je problem? Katerega trga, slovenskega?

Ko so pred leti nekega znanega angleškega knjižnega založnika na sejmu pri nas vprašali, v kolikšni nakladi bi on izdal knjigo v Sloveniji, je povprašal po številčnosti populacije. Ko je izvedel številko, je kratko in jasno odgovoril: ne bi je izdal. Torej je to stvar odločitve. Ali se starta na tako in drugače omejeni domači trg, ali pa se že v startu razmišlja o globalnem trgu. Ki se je mogoče že res približal na razdaljo par klikov, vendar je borba na njem še toliko hujska in dinamičnejša. Ampak čez to so šli tudi manjševilčni od nas.

Islandci poznajo štetje časa pred Björk in po njej. Estoncem je začela glasbena scena cveteti ob vzpostavitvi Tallin Music Week showcase festivala. Slovaki imajo odlične glasbene festivale in pravkar gradijo svoj Music Export Office. Še Angleži s svojo tradicionalno močno, imperialistično glasbeno industrijo so se zavedli pomena in potenciala modela *showcase* dogodkov ter organizirane mednarodne promocije glasbene ustvarjalnosti. Ekipa Liverpool Sound City festivala nam je prijazno poslala kopijo podpornega pisma njihovega župana, v katerem ta zapiše in pripozna, da je festival v petih letih delovanja generiral 14 milijonov funtov v lokalno ekonomijo. Torej ne gre za kakršnokoli socialno podporo glasbeni sceni; ne, gre za to, da koncept mednarodnega dogodka, ki je kombinacija novih glasbenih imen, konferenčnih debat na temo glasbene industrije in novih medijev ter intenzivnega mreženja ponuja priložnosti prodora neznanim izvajalcem, poslovno priložnostno akterjem glasbenih in kreativnih industrij ter večplastno ekonomsko korist mestu in državi gostiteljici. Če so javni odločevalci, pa tudi akterji privatnega sektorja – vsaj zlagoma – sposobni prepoznati ta potencial in investirati v tovrstne dogodke. Investirati, da se jim povrne z obrestmi. Vendar tu matematika ni tako preprosta kot na borzi. Je dolgoročnejša in mora upoštevati večplastnost povratnih pozitivnih učinkov.

Protagonisti zgoraj omenjenih festivalov bodo ob mnogih drugih mednarodnih profesionalnih svoje izkušnje delili na dogodku MENT Ljubljana. To je naš prispevek, naša rampa za treniranje mentalitetnega preskoka. (Upamo, da jih sledi še mnogo.) ■

MARJAN MANČEK je vodja glasbenega programa v CUK Kino Šiška.

Dr. Vita Poštuvan, namestnica vodje Slovenskega centra za raziskovanje samomora na Inštitutu Andrej Marušič Univerze na Primorskem

POROČANJE POVEČA ŠTEVILO SAMOMOROV

Center je na svoji spletni »postaji za razumevanje samomora« *Živ? Živ!* takoj po tragičnem dogodku v Mariboru objavil besedilo o odgovornem medijskem poročanju, zaradi česar je obisk portala znatno porasel. Sogovornica je nedavno zagovarjala doktorat z naslovom *Doživljanje samomora ter varovalni dejavniki in dejavniki tveganja v procesu reintegracije bližnjih po samomoru*.

ŽIGA VALETIČ, foto TADEJ REGENT

S čim se ukvarja suicidolog?

Mislím, da tega poklica še ni v registru poklicev in mogoče je to celo dobro. Če bi bil, bi to pomenilo, da je problem tako velik, da bi zanj potrebovali poseben poklic. Glede na kompleksnost samomora oziroma na različne discipline, ki so vključene v njegovo proučevanje, bi bilo težko definirati konkretne kompetence tega poklica. Če pa govorim konkretno, o sebi in o našem centru, počnemo različne stvari. Opravljamo preventivo, torej delavnice z dijaki in učenci srednjih in osnovnih šol, delavnice za zdrav življenjski slog, delavnice za spremembe stilov razmišljanja in čustvovanja, potem je tu selektivna preventiva za tiste, pri katerih se kažejo znaki suicidalnega vedenja ali psihopatologij, pa svetovanja za različne ciljne skupine – od učiteljev, policistov, gasilcev, socialnih delavcev –, da se naučijo prepoznati takšne znake pri ljudeh. Delamo pa tudi na področju kurative, to pomeni individualno terapevtsko delo ali skupinske delavnice čuječnosti (*mindfulness*), kjer spodbujamo osebno rast in spremembe nefunkcionalnih vzorcev.

Kako pa je s skupinami žalujočih po samomoru? Je to v Sloveniji dovolj močno, dovolj prisotno?

V resnici gre za veliko rakavo rano. Pravkar smo začeli razvijati tovrsten projekt v sodelovanju z Nacionalnim inštitutom za javno zdravje, društvom Posvet, z Ozaro Slovenija in še nekaterimi drugimi organizacijami, videli pa bomo, ali bomo uspeli kaj narediti ali ne. Slovenija je fenomen v tem, da kljub velikemu številu samomorov nimamo takšnih skupin. V večini držav se je to pojavilo samoiniciativno. Takšne skupine največkrat ustanovijo in organizirajo ljudje, ki so izgubili nekoga od svojcev. Prav je, da pobuda pride z njihove strani, saj je precej drugače, če to organiziramo mi, strokovnjaki.

V knjigi dveh ameriških pionirjev na tem področju, socialne delavke in psihologa, ki sta ustanovila na desetine podpornih skupin v ZDA, sem bral, da številni ljudje zavrnejo povabilo v podporno skupino žalujočih, če takšno skupino vodi psihiater. Zakaj?

Verjetno zato, ker žalovanje s tem na neki način patologiziramo. Žalovanje je nekaj povsem človeškega, vsi žalujemo. Del ljudi sicer potrebuje psihiatrično in psihološko podporo, največ ljudi pa potrebuje samo to, da vidijo in slišijo nekoga, ki je izkusil in nekako premagal to, kar doživljajo sami. S tem dobijo voljo, da gredo naprej. Skupine ponavadi vodijo ljudje, ki so sami doživeli nekaj podobnega in ravno zato je tak pristop izredno pomemben.

Pred nekaj leti ste sodelovali pri nastanku smernic za poročanje medijev o samomoru. Se vam zdi, da so jih mediji vzeli resno?

Splošni vtis je, da je neki učinek vendarle bil. So pa nekatere smernice bolj zaživele kakor druge. Pokazalo se je, da so mediji začeli pogosteje navajati številke za pomoč v stiski. Tu je bil preskok največji, verjetno zato, ker je novinarjem to najlažje narediti. Poleg tega nismo ozaveščali samo novinarjev, ampak tudi strokovno javnost – psihologe in druge ljudi, ki občasno dajejo intervjuje.

Je v Sloveniji dovolj strokovnjakov, na katere se novinarji lahko obrnejo, ko je treba poročati o samomoru?

Mene pogosto kličejo. Z *Večera* so me na primer klicali samo nekaj minut po tem, ko so objavili novico o mariborski tragediji. Načeloma je v Sloveniji zadostno število suicidologov glede na število prebivalcev.

Kako ste sami doživeli primer v Mariboru? Na eni strani so ljudje na družbenih omrežjih razpečevali intimni posnetek in je celo nekaj medijev videlo javni interes v razširjanju posnetka, na drugi strani pa smo doživeli popolni molk resnejših medijev. Prav pri *Večeru* so bili ponosni na svojo popolno zadržanost. Se vam zdi, da bi mediji lahko vsaj poskusili zaščititi žrtvi, ki so jima bile kršene pravice do zasebnosti? Na primer s problematiziranjem rabe mobilitelov v šolah, s tematiziranjem temnih platí družbenih omrežij?

Nisem spremljala tistega, kar se je dogajalo prej, ampak ko so objavili novico o samomoru, sem ugotovila, da bo to spet ena od zgodb, ki bodo postale »naše«, s katero se bomo spopadli v našem centru. Raziskave kažejo, da se po poročanju o nekem konkretnem samomoru poveča število samomorov, zato mora biti poročanje premišljeno. V mariborskem primeru po mojem ni bilo dovolj izkoriščeno to, da bi se zgodba obrnila v smer informiranja.

Pa če govorimo o dogodkih pred samomorom – v smislu vašega vprašanja, saj je bilo tu res veliko tem, ki so bile vredne premisleka – ali pa pozneje, ko so se redki mediji odločili za splošno, strokovno informiranje. Vsi skupaj smo zašli v iskanje kolektivnega krivca, pri čemer je šlo verjetno za neko katarzo, potrebovali smo nekoga, ki bi bil kriv za to, kar se je zgodilo. In najlažje je bilo kriviti medije.

Se število samomorov po poročanju o samomoru vedno poveča?

Še posebej se poveča takrat, kadar gre za znano osebo, s katero se ljudje identificiramo. Če pogledamo primer nemškega nogometnega vratarja Roberta Enkeja iz leta 2009, vidimo, da se je po njegovi smrti število samomorov z enako metodo, torej s skokom pod vlak, povečalo, in celo zdaj, pet let pozneje, je število samomorov s to metodo še vedno višje kot pred tem dogodkom.

Sicer pa smo imeli v letu 2014 dva odmevna primera. Prvi je bil samomor komika Robina Williama, drugi pa naš, mariborski primer,

pri čemer se mi zdi, da se je marsikdo bolj identificiral s slednjim, kot pa z ameriškim igralcem z zelo specifično zgodbo v ozadju. V mariborskem primeru je šlo za nekoga, ki se mu je zgodila krivica – navsezadnje je vsak od nas kdaj naredil nekaj, kar ni bilo najbolj prav, pa smo bili mogoče veseli, da nas pri tem ni nihče ujel. Zgodilo se je torej nekaj, kar bi se lahko zgodilo sleherniku.

Sam sem ob novici pomislil na sepuku, na japonski samomor iz časti, ki so ga – citiram po *Wikipediji* – samuraji izpeljali, kadar so močno prekoračili svoja pooblastila ali kadar so se osramotili ...

Dotični primer je težko ocenjevati z individualne plati in je do neke mere tudi neetično,

PRAV JE SICER, DA GOVORIMO O SAMOMORU, VENDAR NA INFORMIRAN NAČIN, TAKO DA LAHKO LJUDJE SPOZNAJO, DA SAMOMOR NI STVAR HIPNE ODLOČITVE IN DA GRE ZA KOMPLEKSNO STVAR. VSAKA OBJAVA JE TUDI PRILOŽNOST ZA PREPREČEVANJE SAMOMORA. VEČKRAT PRAVIM, DA SE JE O TEM DOBRO POGOVARJATI PREDVSEM DOMA, ZNOTRAJ DRUŽINE. ISKRENI POGOVORI O TEŽAVAH NAS TUDI ZBLIŽAJO.

saj gospoda nismo poznali in ne vemo, kaj se je dogajalo v njegovem življenju. Že samo to, da je posnetek prišel na dan, je gotovo sprožilo družinske težave. Pa soočanje z občutki krivde in nato vpletanje še ene osebe, povrh vsega pa še celotna Slovenija ...

Nekateri novinarji so pisali, da se je zgodil »medijski umor«. V kolikšni meri je samomor družbeno dejanje in koliko gre za individualno, osebno stvar?

Mediji so bili sprožilec, in če ne bi bilo tega sprožilca, danes ne bi sedela tukaj in se pogovarjala. Sicer pa nikakor ne moremo govoriti o tem, da je samomor samo družbena stvar. Naj izpostavim še ključno drugačnost pri poročanju o smrti Robina Williama ... Tam so bile že prve medijske novice podkrepjene z



informacijami o tem, kako kompleksna stvar je samomor. Tisti članki so bili dosti bolj informirani kot članki v mariborskem primeru, kjer je večina medijev povzela prvotno novico, jo napihnila in s tem nadalje burila javnost. Zelo malo je bilo člankov, ki bi bili strokovni in bi primer poskušali zapirati.

Društvo slovenskih novinarjev je iniciiralo hvalevredni podpis javne zaveze za boljše, odgovornejše medije. Nekateri mediji so jo podpisali, drugi je verjetno ne bodo. Se ljudje šele ob tragedijah zavemo dragocenosti nekaterih stvari v življenju?

Zagotovo to postaja ena od tistih tragičnih zgodb, ob katerih se neke stvari v družbi začnejo obračati v pravilnejšo smer. Lahko povem, da imamo na spletni strani našega centra že leto in pol objavljene smernice za poročanje o samomoru, pa toliko ogledov in prenosov še nikoli nismo imeli. Ta aktivnost je zdaj eksponentno narasla, v manjšem obsegu pa se je to zgodilo že v primeru smrti Robina Williama. V našem centru lahko na neko stvar glasno opozarjamo leto in več, pa nas nihče ne sliši. Šele ko se zgodi nekaj takega, postane naše mnenje relevantno. V članku, ki smo ga objavili po dogodku, sem zgolj povzela osnovne smernice o poročanju v primeru samomora in nenadoma so se vsi poistovetili z njimi in jih delili naprej. Toda, kot rečeno, ko je novica prišla ven, sem imela občutek, da te zgodbe nihče ni zapiral. Nihče ni dobro vedel, kaj narediti.

V nekem strokovnem eseju sem bral, da naj bi se nadpovprečno veliko samomorov v Sloveniji zgodilo z izsiljevanjem okolice, češ, »Ubil se bom, ker me ne maraš ...« ali »Ubila se bom, da vam pokažem!« Držimo Slovenci v sebi veliko zamer?

Primerjalnih študij ne poznam, ampak v osnovi smo si ljudje povsod po svetu precej



podobni. Ko sem na Japonskem opravljala suicidološke študije, so bile razlike na družbeni ravni veliko večje kot na individualni. Obup, občutek, da nimaš za kaj živeti, pomanjkanje pripadnosti ... Na individualni ravni je šlo za enake stvari. Enako beležimo pri svojcih, ki so po samomoru bližnjega občutili podobne stvari, tako na Japonskem kot pri nas. Vedno gre za preplet družbene in individualnega, toda individualna raven vendarle prevlada. Kadar delamo psihološke avtopsije ljudi, ki so naredili samomor, vidimo, da je bila v šestdesetih do devetdesetih odstotkih primerov prisotna duševna bolezen, največkrat depresija. Kar pomeni, da je to nekakšna podlaga, na katero se naloži vse ostalo. Res pa je tudi, da obstajajo številni ljudje z depresijo, ki nikoli ne poskušajo narediti samomora.

Koliko je samomor načrtovano dejanje, o katerem je oseba razmišljala dlje časa, in koliko je sploh samomorov, storjenih v afektu?

Večino samomorov posamezniki načrtujejo dlje časa, zelo malo je takšnih, kjer se nekdo na hitro odloči za samomor. Do tega lahko pride v ekstremnih primerih, kjer se zgodi huda stiska. Večina študij kaže, da gre za proces, ki se v kritičnih situacijah bolj aktivira, z boljšim počutjem pa je samomorilnih misli spet manj. Enako velja za klinične situacije. Občasno sicer zasledimo trende, v katerih se samomor zgodi impulzivno. V Avstraliji so zasledili trend – sicer ne pretirano množičen, pa vendar – skakanja s stolpnice med zabavami, med žuri. In ko so naredili strokovne analize, so ugotovili, da ni bilo nobenih predhodnih znakov, bili pa so prisotni vplivi drog. Drugače je za večino samomorov značilno, da ljudje o tem razmišljajo dlje časa. Kar je tudi logično, navsezadnje gre za odločitev za življenje ali smrt.

Znana je tudi študija spletnega portala NoBullying.com, kjer so odkrili, da obstaja povezava med virtualnim trpinčenjem in samomori, da je torej pri žrtvah takšnega ravnanja od sedem do devet odstotkov večje tveganje, da bodo storile samomor. Verjetno je bil v mariborskem primeru vpliv večji, saj so svoje prispevali še mediji?

Drži, je pa treba vedeti, da takšni pritiski ne obstajajo samo na spletu, ampak da poznamo tudi ustrahovanje v šolah. Večina teh študij je opravljena med mladostniki. Zanimivo je, da se povečan odstotek samomorilnih misli ne pojavlja samo pri tistih, ki so ustrahovani, ampak tudi pri tistih, ki ustrahujejo. Tudi ustrahovalci so se takšnega ravnanja verjetno nekje naučili in so najbrž bili žrtve agresivnega vedenja. Bolj ko si v stiku s tovrstnim okoljem, bolj se ti nasilje in agresija – posledično pa tudi samomor – zdijo sprejemljivejši. In če si v stiku z mirnejšim okoljem, je verjetnost, da boš na takšne metode sploh pomislil, manjša. V znanem primeru ni šlo za klasično ustrahovanje, temveč za neke vrste linč in za zgodbo, ki so jo nekateri želeli izrabiti zaradi večje prodaje.

Se vam zdi, da smo Slovenci obsedeni z mediji, smo zelo podvrženi mnenju medijev?

Morda, vendar se je smiselno tudi vprašati, kako je drugod. V Londonu in Tokiu je medijskega pompa še veliko več, drži pa, da smo Slovenci zelo občutljivi na mnenje drugih, kar je verjetno posledica majhnosti. Tudi če se preselijo nekam drugam, zares daleč ne moreš iti. V vsakem primeru ostaneš povezan z okoljem, medtem ko se v nekaterih drugih državah ljudje lahko odselijo in začnejo znova. Pri nas je to skoraj nemogoče in mediji so v tem primeru le eden od načinov, kako se to kaže.

Kaj pa denimo primer Borisa Strelca? Takrat se dlje časa ni govorilo o tem, da je šlo za samomor, čeprav je bilo v podtonih zaznati, da mediji niso povedali vsega. Je bil molk v tistem primeru dober ali škodljiv?

Na to je nemogoče odgovoriti brez primerjalne študije. Vsekakor je šlo za osebo, za vzornika, s katerim bi se neka mlada oseba lahko istovetila. Če bi na napačen način sporočili, kaj se je zgodilo, bi se število samomorov ravno zaradi tega lahko povečalo.

Ampak na koncu je rumeni medij novico objavil na naslovnici in verjetno tudi nekaj zaslužil. Verjetno bi kdo drug to lahko pričel na bolj subtilen način.

To je res, res pa je tudi, da tega pozneje niso prebrali vsi. Medij, ki je to objavil, je imel manjšo pokritost, in novica je prišla samo do specifične populacije. Vsekakor je pozitivno, če je pokritost v takšnih primerih manjša.

Pri samomoru glasbenega idola Kurta Cobaina so suicidologi zaznali dva trenda. Tam, kjer so mediji samomor romantizirali, so beležili veliko samomorov med mladimi, drugje, kjer so mediji poročali o tem, da so bile v ozadju tudi droge in težave z duševnim zdravjem ter da gre za družinsko tragedijo, ni bilo »verterjanskega učinka«.

Še vedno je bil ta učinek, vendar manjši. V primeru nemškega nogometaša Enkeja je bilo medijsko poročanje, na primer, korektno, kljub temu pa so izpostavili metodo samomora, ki so jo mnogi posnemali. Če bi bilo poročanje nekorektno, bi bil obseg takšnih smrti verjetno še večji. V zadnjih letih so bili nekateri suicidologi celo mnenja, da je morda napočil čas, ko je treba o samomoru veliko govoriti, seveda pa se v praksi tega še nihče ni lotil, saj bi šlo za zelo nevaren

eksperiment. Študije jasno kažejo, kakšni so učinki tega. Prav je sicer, da govorimo o samomoru, vendar na informiran način, tako da lahko ljudje spoznajo, da samomor ni stvar hipne odločitve in da gre za kompleksno stvar. Vsaka objava je tudi priložnost za preprečevanje samomora. Večkrat pravim, da se je o tem dobro pogovarjati predvsem doma, znotraj družine. Iskreni pogovori o težavah nas tudi zblížajo.

Za konec pogleda še slovenski filmski fenomen *Razredni sovražnik*, ki že več kot eno leto žanje mednarodne uspehe in kakovostno odpira problematiko samomora znotraj najstniške populacije. Imate kaj izkušenj s tem, kako se na takšne tragedije odzivajo šole?

Naš center je vsem šolam predstavil možnost, da lahko stopijo v stik z nami v primeru samomora. Velikokrat se izkaže, da šole ne vedo, kaj naj sploh naredijo. Pred nekaj dnevi smo imeli primer samomora na eni od mariborskih šol. Imeli so kontaktne podatke, vendar nas nihče ni poklical. Ne pravim, da smo edina rešitev, saj bi lahko poklicali tudi koga drugega. Lahko bi zraven spustili nekoga, ki bi dogodek odprl v novi smeri. Pogovor je zelo pomemben. Tisti, ki se jih tak dogodek dotakne, morajo imeti občutek, da se o njem lahko pogovorijo, da jim ni treba tega, kar se je zgodilo, samo pomesti pod preprogo. Šole prej odprejo vrata preventivnim programom kot pa v primerih, ko mislijo, da bo trpel njihov ugled.

V preteklosti nas je poklicalo tudi kakšno podjetje, če se niso znali primerno odzvati na samomor uslužbenca, medtem ko so šole glede tega res zelo zadržane. Ob prisotnosti posrednika je seveda lažje spregovoriti o nekaterih vidikih, ki bi sicer ostali zamolčani, posledično pa bi se iz njih razvili novi miti in tabuji. ■

SMRT OBIČAJNE KINOPREDSTAVE

Konec meseca, v ponedeljek 26. in torek 27. januarja, nam je ljubljanski Kinodvor ponudil izjemen in v nekem pogledu morda celo prelomen dogodek: »neposredni prenos« z rotterdamskega festivala, tistega, ki še danes velja za enega največjih in najimpozantnejših oken v svetu filma.

DENIS VALIČ

Šlo je za dogodek, za katerega bi še ne tako dolgo nazaj najbrž menili, da spada v domeno znanstvene fantastike, danes pa v njem nedvoumno prepoznamo simptom nekega novega časa, odraz velikih in globokih sprememb, ki smo jim priča na polju reproduktivne kinematografije, tako v svetu kot tudi pri nas.

No, verjetno je na mestu uvodno pojasnilo, da je bil celoten dogodek, poimenovan IFFR Live 2015 v Kinodvoru, bolj kot ne le protokolarna narava, saj je prinašal le sočasni ogled dveh, na rotterdamskem festivalu prikazanih filmov: evropske premiere drugega celovečerca belgijskega režiserja Bernarda Bellefroida z naslovom *Melody* (2014) ter danske *Hitre hoje* (Kappang, 2014), osmega celovečerca nam že dobro znanega Nielsa Ardena Opleva, avtorja, ki je v zadnjih nekaj letih nanizal vrsto uspešnic – na primer *Dekle z zmajskim tatujem* (Mån som hatar kvinnor, 2009), eno temeljnih del sodobnega skandinavskega filma *noir*, posrečeno hollywoodsko kriminalno dramo *Okus maščevanja* (Dead Man Down, 2013), uveljavil pa se je tudi znotraj vse bolj prodorne ameriške TV-produkcije, saj so mu zaupali avtorstvo pilota uspešne serije *Ujeti pod kupolo* (Under the Dome) – in prek njih dosegel globalni uspeh. Kljub temu pa njegov pomen ni prav nič manjši. Ta namreč ne izvira iz konkretnih učinkov dogodka v realnosti (na primer tega, kaj ta prinaša, kakšne možnosti odpira ljubiteljem filma pri nas), temveč se poraja (in stopnjuje) na simbolni ravni. Če povemo malce drugače: zaradi njega se verjetno nihče izmed tistih, ki iz leta v leto romajo na ta v vseh pogledih presežni festival, ne bo odrekel obisku rotterdamskega festivala; zato pa dejstvo, da je slednji k svojemu projektu virtualnih gostovanj v izbranih evropskih mestih kot partnerja povabil prav Kinodvor, slednjemu v očeh vseh, ki se s filmom ukvarjamo tako ali drugače, daje izjemno, neprecenljivo veljavo.

Rotterdamski festival, ki ga je Hubert Bals v zgodnjih sedemdesetih zasnoval na idealih revolucionarnih šestdesetih let in tem še danes sledi z manjšimi odkloni in popravki, je iz skromnih začetkov namreč kmalu prerasel v enega najimpozantnejših in najpomembnejših festivalskih srečanj na področju filma; predvsem za stroko in najširše občinstvo. S tega vidika so nadvse zgovorni že statistični podatki: več kot 200 celovečernih in 300 krajših filmov, ki jih festival ponudi v okviru posamezne edicije, si ogleda več kot 300.000 gledalcev in okrog 2.500 akreditiranih predstavnikov stroke. Čeprav so podatki brez dvoma osupljivi, pa je za status festivala in oblikovanje njegove edinstvene podobe še veliko pomembnejša njegova programska politika: ta je bogata, raznovrstna tako kulturno kot geografsko ter povsem odprta do različnih

produkcijskih pristopov, form in obdelanih tem. Specifični karakter programske politike oblikujejo inovativnosti, drznost in naklonjenost eksperimentu, ki omogočajo utiranje povsem nove poti, družbeni angažma in, ne nazadnje, svežino in aktualnost.

Zakaj si je torej ta prestižni festival za partnerja izbral prav Kinodvor, ne pa na primer dvoran ljubljanskega Koloseja, ki se (ob številnih zadržkih) zdijo veliko bolj podobne legendarnemu multipleksu Pathè, enemu osrednjih domovanj festivala? Zakaj se je na svojem predstavitvenem pohodu po Evropi raje odločil za malo dvoranico kot pa za kompleks več in večjih dvoran, kjer bi – vsaj z vidika prostorske razpoložljivosti – lahko računal na množičnejše občinstvo? In ne nazadnje, zakaj se je sploh odločil za ta (vsaj z vidika festivalov) nadvse nenavadni niz gostovanj?

Odgovori na ta vprašanje prinašajo vpogled v spremenjena razmerja na področju reproduktivne kinematografije tako doma kot v tujini, hkrati pa nam ponudijo tudi nekaj, kar bi morda lahko opredelili za svojsko napoved prihodnosti kina oziroma kinematografske izkušnje.

Ozrmo se najprej v razmere doma: če bi se še ne tako dolgo nazaj kot najprimernejši partner za tovrstni projekt – katerega cilj je tako promocija matičnega dogodka, torej rotterdamskega filmskega festivala, kot tudi novih pristopov k nagovarjanju občinstva, po katerih je bil ta že od nekdaj znan – skoraj samoumevno ponujal Kolosej (zaradi priljubljenosti pri mlajšem občinstvu in posledično dobrega obiska, pa tudi zaradi dejstva, da so bile njegove dvorane sredi prvega desetletja 21. stoletja brez dvoma tehnično najboljše opremljene), pa je danes slika radikalno spremenjena. Uživajoč sadove svojega monopolnega položaja je Kolosej preprosto zaspal in pri tem vodil vse bolj nenavadno programske politike, zaradi katere je pogosto zašel v spore (vsaj z nekaterimi) producenti. Kdor je poznal razmere v širši regiji, je že samo s primerjanjem kinoprograma v Ljubljani in Zagrebu lahko ugotovil, da se na zagrebških platnih odvrti veliko več različnih filmskih naslovov, ponudba pa je bila tudi občutno pestřejša. Morda celo odločilno pa je bilo to, da so se vodilni pri Koloseju vse preveč nekritično odločili zgolj za prenos ameriškega tipa »kinokulture«, kjer je film obravnavan zgolj kot potrošno blago, namenjeno zabavi, takemu pojmovanju pa je bil podrejen in prilagojen tudi pristop k plasiranju filma potencialnemu občinstvu: zreduciran je bil na artikel v trgovskem centru.

Kolosej se je tako vse pogosteje soočal z zaostritvijo odnosov z distributerji (ti so imeli odkupljene pravice za številne filme, ki smo si jih želeli videti v kinu, a zaradi Kolosejeve politike se ti vse prepogosto niso znašli na platnu), obisk pa se začel

občutno upadati. Od skoraj 1,5 milijona gledalcev letno, ki jih je Kolosej zabeležil na vrhuncu, se je obisk do leta 2013 praktično prepolovil, saj so tistega leta zabeležili le še nekaj več kot 773.000 gledalcev. Kolosej je vseskozi navajal različne razloge, od gospodarske krize do visoke stopnje spletnega piratstva. Toda prihod Kinodvora in njegov velik uspeh pri občinstvu (obisk vseskozi raste) sta nato nedvoumno razkrila, da je bil eden temeljnih razlogov za Kolosejev neuspeh prav nekritično prevzemanje tistega pojmovanja filma, ki je v njem videlo le potrošno blago in je evropskemu občinstvu povečini tuje. Ne nazadnje pa tudi tej logiki sledeče zapiranje mestnih kinodvoran. Tako danes nihče ne more več zanikati, da je pravo mesto kina v mestnem središču, kjer živi z ostalimi pojavi urbane kulture, ne pa na mestnem obrobju, kjer se izgublja sredi nakupovalnih centrov.

Dejstvo, da se je rotterdamski festival odločil za izbor Kinodvora, pa nas opozarja še na en moment: na to, da se ne spreminjajo le razmerja na področju reproduktivne kinematografije, pač pa tudi modusi gledanja filma. Prepričan sem namreč, da je odločitvi rotterdamskega festivala za izbor v veliki meri botrovalo dejstvo, da je bil ta eden prvih pri nas, ki je dojel, da se obdobje klasičnega predstava počasi izteka, ogled filma pa vse bolj postaja družabni dogodek. In to ne samo tako, da se ob projekcijah organizira še niz drugih dejavnosti, od pogovorov z ustvarjalci do diskusij na temo, ki jo obdeluje predstavljeno filmsko delo. Tovrstni spremljevalni dogodki so namenjeni predvsem »zrelemu«, odraslemu občinstvu, medtem ko bi morali najmlajše, torej generacije, ki edine lahko filmski predstavi zagotovijo dolgoročno prihodnost, nagovarjati drugače, s svežimi in inventivnimi pristopi, ki jih nagovarjajo v »njihovem« jeziku. Enega zanimivejših tovrstnih pristopov nam je ob svojem obisku Ljubljane razkril britanski filmski publicist in poznavalec Ian Christie: v Londonu se je razširil običaj, da se na nekonvencionalni lokaciji organizirajo projekcije določenega filma, katerega naslova ne razkrijejo, pač pa po družabnih omrežjih razširijo le informacijo o lokaciji in oblačilnem kodu, ki je povezan s filmom.

Film se torej nezadržno vrača v mestna središča, kinopredstava znova (kot je to bila na svojih začetkih) postaja »dogodek«, ob tem pa ne smemo spregledati niti dejstva, ki znova potrjuje, da je evropska filmska kultura radikalno drugačna od tiste, ki jo propagira ameriška (pravzaprav hollywoodska filmska industrija, saj je ameriška neodvisna scena v marsičem podobna evropski) filmska industrija: namreč že kar presenetljivega množenja festivalov, ki v določenih okoljih postajajo svojska alternativa nerazviti ali vsaj šepajoči kinodistribuciji. In ti se, v duhu digitalne dobe, v kateri živimo, vse pogosteje odvijajo tudi ali celo izključno na spleta. ■



DISKRETNİ ŠARM ZLOČINA

Kriminalke – eden od najpopularnejših žanrov v literaturi ter filmski in televizijski industriji – so vedno privlačile bralce in gledalce, a zdi se, da takšne ekspanzije, kakršni smo zlasti na televiziji in spletu priča danes, še ni bilo.



TINA BERNIK

Če bi hoteli naštetati vse nanizanke, nadaljevanke in miniserije, ki se tako ali drugače ukvarjajo z umori in drugimi zločini, njihovim razreševanjem ali samim delom policije, bi bil seznam lahko dolg skoraj toliko kot telefonski imenik prebivalcev kakega slovenskega mesta, če bi seštel vse uboje, ki so se v njih zgodili, pa bi bilo, z izjemo množičnih pobojev, terorističnih napadov in vojn, njihovo število morda celo večje, kot je število dejanskih umorov, ki so se v mestih, kjer so locirane serije, zgodili v času, ko so jih posneli. Z izjemo metropol in drugih večjih prestolnic, seveda.

Bolj ko je javnost nemočna ob širjenju terorizma in manj ko ima svobode, bolj nostalgčno, kot je videti, hlepi po časih, ko so se oblasti (namesto z nadzorovanjem svojih državljanov, preprečevanjem terorističnih napadov ali njihovim saniranjem ter z lovljenjem ravnotežja med varovanjem nedolžnih na račun njihove osebne svobode) ukvarjale s problemi, nad katerimi so dejansko imele nadzor. Torej s »preprostimi« zločini posameznikov, kot so kraje, ugrabitve in umori, ki so del človeštva od nekdaj in ki v nasprotju s terorizmom ali samomorilskimi napadi ne zbujajo takšnih občutkov nemoči in strahu. To sicer ne pomeni, da se kriminalne serije, ki nastajajo danes, ne dotikajo tudi teh problemov, saj jih enostavno ne morejo ignorirati, sploh če vsebujejo politično noto, kot jo na primer *24* in *Domovina* (Home-land), medtem ko družbena realnost tako ali drugače oplazi tudi druge serije s kriminalno tematiko, vseeno pa večji del žanra kljub temu ostaja pri večnih temah, kot so zločini iz strasti, zločini z naklepom (od okoriščanja do maščevanja) ali zločini socio- in psihopatov.

Kriminalne serije radi gledamo, ker niso tako zahtevne kot dramske serije oziroma od gledalca zahtevajo manjši napor in pozornost kot slednje, obenem pa tiste, ki od žanra hočejo več, v svoje vsebine vseeno vključujejo tudi dramske elemente, ki za njihovo publiko pomenijo samo dodano vrednost. V njih zlahka izberemo, za koga bomo navijali, saj se odločamo zgolj med kriminalci in kriminalisti, meja med dobrim in slabim pa je (tudi če ni popolnoma jasna etika samega junaka) vedno dovolj vidna, da ločimo prav od narobe. Poleg tega z zmago dobrega nad zlim (in včasih obrnjeno) skoraj vedno pridemo do katrize oziroma konca, ki nas bo tako ali drugače zadovoljil. Kri in sperma sta se vedno dobro prodajali, obojega pa je v sodobnih kriminalkah več kot dovolj, saj se skoraj vsaka začne prav z enim ali drugim (ali obojim), enako privlačna kot trupla pa so tudi romantizirana življenja policistov ali kriminalcev, ki si jih s televizije v naše dnevne sobe predvajamo kot najbolj razburljivo obliko življenja in eno od skritih fantazij vsakega od nas. Inteligentni, privlačni in karizmatični junaki in antijunaki, kakršnih smo vajeni iz kriminalnih serij, v katerih genialni zločinec mora vedno imeti tudi enakovredno genialnega nasprotnika (samo poglejte Sherlocka in njegovega Moriartyja), so primeri nadljudi, kakršni bi si želeli biti vsi.

Če k temu dodamo še, da so dobri protagonisti v nasprotju s staro prakso, ko so bili tako rekoč nezmotljivi in nepremagljivi, danes tudi sami pogosto krvavi pod kožo, pa so nam lahko samo še bližji. Vsak človek ima napake, in če to dopustijo tudi v žanru, v katerem so bili junaki največkrat tako idealizirani, da se z njimi ni bilo mogoče poistovetiti, to za gledalce pomeni kvečjemu spremembo na bolje. V naši percepciji bodo junaki z napakami ali celo moralno vprašljivi junaki, kot je recimo Luther, ki ga v istoimenski TV-seriji igra Idris Elba, ostali zmagovalci ne glede na to, ali zmagujejo ali izgubljajo, saj se do zadnjega borijo proti sistemu, ki smo mu sami večinoma podlegli že zdavnaj, njihova popularnost pa bo s prevzemanjem nadzora družbe nad našimi življenji, ki se tke prek družbenih omrežij, kamer na ulicah ter sledenja naši elektronski pošti, nakupovalnim navadam in še čemu, samo še rasla, saj se bo z večanjem nadzora v resničnem življenju večala tudi naša želja po begu v drugačen svet.

KRI IN SPERMA STA SE VEDNO DOBRO PRODAJALI, OBOJEGA PA JE V SODOBNIH KRIMINALKAH VEČ KOT DOVOLJ, ENAKO PRIVLAČNA KOT TRUPLA PA SO TUDI ROMANTIZIRANA ŽIVLJENJA POLICISTOV ALI KRIMINALCEV, KI SI JIH S TELEVIZIJE V NAŠE DNEVNE SOBE PREDVAJAMO KOT NAJBOLJ RAZBURLJIVO OBLIKO ŽIVLJENJA IN ENO OD SKRITIH FANTAZIJ.

Torej v svet brez nadzora, v katerem bi lahko počeli stvari, ne da bi zanje kdo vedel, svet, v katerem je vse še vedno vsaj približno črno-belo, svet, v katerem dobro praviloma zmaguje nad slabim, predvsem pa svet, ki je veliko bolj razburljiv od našega sveta.

Če pustimo ob strani psihološke in sociološke razloge za našo fascinacijo nad zločini in njihovo medijsko prezentacijo, ki jo je v enem od filmskih presežkov minulega leta, kriminalni dramati *Nightcrawler*, pod lupo vzel tudi ameriški režiser San Gilroy, za popularnost kriminalnega žanra lahko najdemo tudi preprostejše vzroke, ki se kot motivi za zločine skrivajo v nas samih, število tem, ki jih storilci zločinov in njihovi preganjalci kot navdih ponujajo v obdelavo kriminalkam, pa je skoraj tolikšno, kot je število prebivalcev (ali vsaj zločincev) na Zemlji. Kaj žene ljudi v zločinska dejanja, lastnosti in stopnje zločina, zločinske in kriminalistične metode, značaj zločincev in žrtev itn. – vse to se scenaristom

in televizijam z naslovnimi časopisov in rubrik, ki pokrivajo črno kroniko, iz dneva v dan ponuja samo od sebe, strah, da bi v bližnji prihodnosti zmanjkalo snovi, pa je glede na krizo v družbi, ki se ne spopada samo z ekonomskimi težavami, ampak tudi z rasno in versko pogojenimi nemiri, popolnoma odveč. Če kriminalni žanr za svojo rast potrebuje družbo v krizi, potem je zdaj zanj prišla pomlad, dokaz za to pa boste videli takoj, ko boste prižgali televizijo.

Kriminalne serije, med katere ne spadajo samo detektivske serije, ampak tudi policijske oziroma takšne, v katerih se policisti ukvarjajo predvsem s policisti, kot sta na primer še sveži *Babylon* ali *Line of Duty*, so se razbohotile po vsem svetu, najproduktivnejše in najuspešnejše pa so bile v Veliki Britaniji, Ameriki in skandinavskih državah. Američanom gredo z izjemo nadaljevanek, kot so *Skrivna naveza* (*The Wire*) in *Ščit* (*The Shield*), ali miniserij, kot sta *Pravi detektiv* in *Fargo*, najbolje od rok nanizanke, torej serije z zaključenimi epizodami, ki ne zahtevajo popolne zvestobe gledalca, saj se ta lahko pridruži, kadar hoče, obenem pa z njimi prav zato ne ustvarijo niti nobenega dramskega presežka. To raje prepuščajo drugim narodom. S svojimi nanizankami so namreč ustvarili uspešne franšize, na primer *Na kraju zločina* in *Enota za posebne primere*, v primeru nadaljevanek, ki so scenarijsko zapletenejši in stavijo predvsem na razvoj likov in zgodbe, za katero nam ne bo vseeno, pa so se navadili vključevati gradivo iz Evrope in ga, celo v primerih britanskih serij, predelovati za ameriški trg.

Skandinavci in Britanci ubirajo drugačno pot. Medtem ko prvi snemajo skoraj izključno nadaljevanke, torej serije, ki se sklenejo šele s koncem sezone ali s koncem same serije (na primer *Most*, *Umor*, *Tisti*, *ki ubijajo*), Britanci televizijsko produkcijo od nekdaj kombinirajo, pri čemer tudi v primeru sklenjenih epizod vseeno poskušajo ohraniti občutek nečesa večjega, torej večje zgodbe in višjega cilja, ki naj bi nas čakal na koncu sezone oz. serije. Tako imamo na eni strani serije, kot so *Broadchurch*, *The Missing* ali *The Fall*, na drugi pa na primer *Luthra* ali *Sherlocka*, ki sta bila s svojo sodobno vsebino in vizualnim slogom ter novodobnim glavnim junakom tudi znanilca nekakšnega novega prebujenja na Otoku. Klasične britanske kriminalke, med katere na primer spadajo *Umori na podeželju*, *Inšpektor Morse* ali *Cracker*, so še vedno ostale na podeželju ali mestih, ki v sami zgodbi ne igrajo pomembnejše vloge, eksplicitnejše, drznejše in novejšje (*Line of Duty*, *Babylon*, *Luther*, *Sherlock*) pa so si bazo postavile v Londonu, ki je v njih zasijal v eni od glavnih vlog. In to dobesedno, saj tolikšnega preganjanja po londonskih ulicah, s tem pa tudi razkazovanja njegovih znamenitosti, novogradenj in vsesplošne veličine, še ni bilo. Serije, kot sta *Luther* in *Sherlock*, v britansko prestolnico vabijo kot sirene iz Odiseje, saj gre za eno samo veliko posvetilo mestu, mi pa bi se temu vabilu z veseljem odzvali, če poleg svojih čarov ne bi bilo posoto tudi s kamerami in trupli, ki ga, če gre verjeti tem serijam, preplavljajo po dolgem in počez. ■

Peti studijski album Panda Bear

MED NEBOM IN ZEMLJO

Noah Lennox, član Animal Collective, z zadnjim izdelkom srečuje predvsem samega sebe. Z razlogom in visoko stopnjo vsečnosti.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Z di se mi, da je sila težko razsodno presojati, ko imaš pljuča zapolnjena s prosto letječimi sporami kopenske vetrnice ali anemone. Med najbolj razširjeno različico in hlapov vredno vetrnico sodi t. i. japonica (lat. *Anemone hupehensis*, ki naj bi v času svojega cvetenja, od sredine avgusta pa vse do prve zmrzali, vdihovalcem ponujala prav posebno duhovno potovanje). Introvertirani lastni duhovščini, ki je skrita globoko v vsakem od nas, je pač treba vsake toliko sprostiti kanale.

Vsaj tako pravi režiserski dvojec Isaiah Saxon & Sean Hellfritsch (bolj znan kot Encyclopedia Pictura) v videospotu *Boys Latin*, katerega naročnik je Panda Bear. V tej biološko-botanični animirani kratki zgodbi, ki pravkar promovira peti samostojni album najbolj nadarjenega člana vokalno-instrumentalne skupine Animal Collective, se skriva in navzven razkriva vsa genialnost, izvirnost in navdahnjenost glasbe, ki z vso pravico nosi oznako »brezčasna«.

Ta je bila že od samega začetka delovanja baltimorskih Animal Collective sinonim za njihovo glasbo. Prvi in tisti, ki je najbolj pripomogel h globalni prepoznavnosti skupine, je bil vselej vezan na prapočelo eksperimenta. Eksperimenta, ki je danes slišati kot nadomestek kolektivnega kritiškega navdušenja ob poslušanju prvenca *Spirit They're Gone, Spirit They've Vanished* (2000), s katerim so zakorakali v 21. stoletje. Kritiško navdušenje pa je bilo večinoma posledica prepoznavanja glasbene estetike, ki je v spomin priklicala psihedelična rock obzorja Syda Baretta iz najbolj zgodnje faze skupine Pink Floyd, albuma *The Piper at the Gates of Dawn*, ter zinzeleno zapuščino pop zanesenjakov The Beach Boys.

Ta dva monumentalna glasbena mejnika bosta še dolgo kljubovala vsaki globlji in širši analizi opusa tako skupine Animal Collective kot njenih diskografsko razpoloženih posamičnih članov. Tudi ko devet let za prvencem objavijo album *Merriwether Post Pavilion*, ki se prebije na 13. mesto Billboardove lestvice najboljših albumov v ZDA in doseže (za skupino z roba alternativne glasbene poloble) izjemno naklado 200.000 izvodov, se v podtonu obrazložitve njihovega glasbenega izražanja lahko zasluži, da so Animal Collective tisti, ki nadaljujejo tradicijo lahkožive pop estetike kulturnih The Beach Boys. Mar res zgolj to?

V NASPROTJU S PRENEKATERIMI DANAŠNJIMI AVTORJI (ANTI) POPULARNE GLASBE, KI V POMANJKANJU IDEJ IN NAVDIHA SREČEVANJE S SAMIM SEBOJ VIDIJO SKOZI POSNEMANJE ŽE SLIŠANEGA, PANDA BEAR NE PODOŽIVLJA SVOJE LASTNE PRETEKLOSTI.

Panda Bear (Noah Lennox), Avey Tare (David Portner), Deakin (Josh Dibb) in Geologist (Brian Weitz), združeni v Animal Collective, so zadnja velika glasbena akvizicija, kateri je uspelo neboleče in neškodljivo izpeljati tranzicijo iz *undergrounda* v *mainstream*. Z nujnim poudarkom, da je v njihovem primeru *mainstream* mišljen le kot območje, ki rekrutira vedno nove privrženca njihove godbe.

Če se ne bi zgodila planetarna kriza v založniški dejavnosti, ki je čez noč odnesla kategoriziranje glasbe skozi rekordne naklade nosilcev zvoka, bi Animal Collective lahko postali novi R.E.M., kar bi pomenilo prestop na »major label« s podpisom nekaj milijonov težke pogodbe o sodelovanju, zaupanja vreden desetletni diskografski načrt o vsaj petih velikih ploščah, dve svetovni turneji, nominacije za grammyje ... Toda za uspeh, ki so ga danes deležni kolektiv in njegovi posamični člani, se je bilo treba drugače nagarati in udejstvovati. Kar je hkrati že tudi ključna vsebinska razlika med dojemanjem in sprejemanjem današnje popularne glasbe.

V trenutku, ko so Animal Collective iz kletnih klubskih prostorov (pre)stolili na osvetljene velike odre, to ni bil odraz krize v glasbeni industriji, ki išče sveže in nove glas-



bene smernice, temveč rezultat nesporne glasbene kakovosti, katere uspeh je sorazmeren iskanju lastne glasbene identitete. Povedano drugače, Animal Collective so bili in ostajajo iniciatorji žanrskega premika od rocka k popu, sledeč načelu, da z glasbo ustvarjajo nadrealno okolje, ki je zmožno vsrkati vase vsa produkcijska in izvajalska počela, ki so komplementarna s strukturno osnovo njihovih skladb. Drugače povedano, na novo so (os)mislili pojem antipop, ki se nemalokrat sliši in bere kot novodoben glasbeni pamflet agitpropa.

Solistična dela, ki jih v nadaljevanju podpisujeta Avey Tare in zlasti Panda Bear, so to glasbeno zgodbo le (iz)popolnila, dokazujoč, da je sklicevanje zgolj na eksperimentalni vidik njihove glasbe preveč enostavna in banalna analitična opazka, ki prozaično zamegljuje sliko celotne glasbene pokrajine kot izvirnega dela samih avtorjev. To, da so zmožni v svoje nalezljive melodije skupinsko in posamično projicirati tako širok spekter nekonvencionalnih žanrskih nastavkov, več pove o njihovem avtorskem pečatu kot o zglednem spoštovanju zapuščine The Beach Boys.

Četudi je ravnokar izdani peti samostojni album Panda Bear z naslovom *Panda Bear Meets The Grim Reaper* dobesedno prežet z večglasno, aranžersko multiplicitarano in produkcijski dovršeno pevsko zanko, je Noah Lennox tokrat presegel samega sebe predvsem s prevladujočim elektronskim zapisom. Tisto, kar je bilo na njegovih dveh predhodnih albumih, *Person Pitch* in *Tomboy*, prepoznano in poimenovano kot »elektronic psych-noise«, je na zadnjem albumu dobilo popolno identifikacijo in potrditev.

Zato ne preseneča dejstvo, da je k sodelovanju kot producenta povabil Petra (Sonic Boom) Kemberja – frontmana melodično hrupnih Spacemen 3, ki so v drugi polovici osemdesetih veljali za enega najbolj nekonvencionalnih rockovskih kolektivov s refinjeno surovim načinom projiciranja mestnega hrupa v naravno psihedelično okolje.

In to, da je okolje edino zmožno psihedeličnega potovanja onkraj človeške psihe, z enim in edinim namenom duhovne rehabilitacije, je rdeča nit albuma *Panda Bear Meets The Grim Reaper*.

Na tej poti Noah Lennox predvsem srečuje samega sebe. Toda v nasprotju s prenekaterimi današnjimi avtorji (anti) popularne glasbe, ki v pomanjkanju idej in navdiha srečevanje s samim seboj vidijo skozi posnemanje že slišane, Panda Bear ne podoživlja svoje lastne preteklosti. Tudi ko nas popelje po poteh spomina na otroško poboljševalnico Boys Latin iz rojstnega Baltimora, se v animirani filmski umetnini izogne pesimizmu jutrišnjega dne. Ali pa ko nas popelje v nebeške višine *Sequential Circus* z »gospodovimi« orglicami, sintetizirajoč vzdušje nedeljske maše tudi za tiste, ki niso ravno verni. Vse to in še več je Panda Bear – glasbenik, ki ga je, če malce prejudiciram njegovo umetniško ime, treba zaščititi z dekretom Združenih narodov, ki skrbi za svetovno dediščino. Kajti treba se je zavedati, da si bodo prihodnje generacije pot v rock in pop zapuščino tlakovale le z glasbenimi deli avtorjev, kot je Panda Bear in njegovi Animal Collective. ■



KRUTA SELEKCIJA

Uprizoritev *Iliade* odpira mnoga vprašanja uprizarjanja, odgovore pa išče tudi ali predvsem s pomočjo – glodalca.



ZALA DOBOVŠEK

Eden od legitimnih uporov proti normativom pričakovanja je tudi namerno zavračanje izvedbenih potencialov, ki jih (v tokratnem primeru) nudi Gallusova dvorana Cankarjevega doma. Če odmislimo le en prizor v uprizoritvi *Iliade* v režiji Jerneja Lorencija in koprodukciji SNG Drama Ljubljana, Mestnega gledališča ljubljanskega in Cankarjevega doma, gre za postavitev, ki bi jo lahko adaptirali na tako rekoč katerikoli večji oder. Osupljivi scenski prizor (scenograf Branko Hojnik), ko se dvigne (sicer ves čas spuščena) železna zavesa in se pred nami razprostre veličina celotnega odra, na njem razpršeno seno in v žaromete vsrkan lik pojoče Tetide, ni morda nič drugega kot namerna provokacija. Izzivanje v smislu, kam vse bi lahko v svoji estetski in vizualni atraktivnosti uprizoritev lahko šla, a noče. Kot da veličine epa ne želi vnesti v formo, v sliko, temveč nanjo opominjati skozi vsebinsko obsežnost in lepoto izrečene besede. Torej, ne gre si zatiskati oči, da namera »komorne« postavitve veličastnega epa v sebi poleg praktično režijske odločitve ne nosi tudi premišljenega družbenega revolta, v katerem se požvižga na utečeni konceptualski renome Gallusove dvorane, posledično pa verjetno tudi na njene – stalne in bodoče – odjemalce.

Uprizoritvena forma, ki ne stremi k ilustrativnemu utelešenju zgodbe, ampak k skrajno stilizirani koncertni izvedbi, *Iliado* razgrne skozi razmeroma gol prostor in občutno krčenje izvirnika (priredbo sta skupaj z režiserjem zasnovala še dramaturga Eva Mahkovic in Matic Starina). Odrska adaptacija ohranja temeljne motive in like za vzdrževanje osrednjih napetosti in ekstremov, ohranja dovolj prostora za nastavek medsebojnega mesarjenja (ki se seveda navezuje na splošni širši in aktualni fenomen vojn), prav tako priredba ostaja silovita in brutalna (v izreki, gibu in občevanju) ter kontrastna v motivih božanske večnosti in ljudske minljivosti, pripadnosti in izdaji ter (bolestne) strasti do užitka v posedovanju drugega telesa – tako v kontekstu ljubezenskega razmerja kot tudi brutalnega uboja. Paradoksalno in mestoma tudi problematično je, da postavitev kljub »poenostavitvi« (krajšanju besedila in siceršnjem izogibanju spektakularnemu tonu) ostaja kompleksna, forma pa vsebino včasih zmede in preseže, jo naredi nedostopno in dodatno nasičeno.

Zdi se, da kljub skrajšanemu obsegu verzna raba heksametra (prevod Anton Sovrè) – in kljub gledalčevi koncentraciji – ta do neke mere sodobnega gledalca ograjuje od možnosti hipnega odziva, povezav in sprotnega sklepanja. Morda, pravim morda, ima nekaj pri tem tudi časovna distanca nastanka prevoda. Na pogled »prostorsko pridušena« postavitev seveda ima svoje konceptualne razloge. Poleg tega, da na prvo mesto postavlja govor, dikcijo in pripoved z namenom, da bi Homerjev ep dosegel kar najvišjo stopnjo razumljivosti in osredotočenosti, se ob tem približuje prvinskemu posredovanju izčiščene izreke, ki naj bi zmogla samo skozi besedo (in brez nazornega situacijskega uprizarjanja) tlakovati pot k dramatičnosti. Od samega začetka zavzeta

drža celotne igralske ekipe napoveduje distanco (v kateri je tudi nekaj nepotrebne vzvišenosti) do uprizarjanja epa, ki se ne kaže le v prekinjenih psihologijah posameznega lika, temveč tudi v raztrgani dinamiki medsebojne komunikacije in dogajalnega toka.

Skratka, na eni strani se uprizoritev drži konteksta starodavnosti, izvajalce postavlja v funkcijo rapsodov, »utaplja« jih v izobilju teksta in jih podreja striktni verzni doslednosti (lektorica Tatjana Stanič), hkrati pa ta princip ves čas drobi podčrtano potujitvena performativna odrska govornica (kakor da osiromašena in zreducirana na najnujnejše), ki prebada in gledalcu na neki način onemogoča gladek pretok v epsko pripoved. Kontrapunkti vzpostavijo dogodkovno krivuljo, v kateri smo s presledki (vsebinsko) globoko notri in obenem (uprizoritveno) popolnoma zunaj. Pravzaprav nekakšna parafraza, ki se navezuje tudi na kolobarjenje statusov igralcev, ki se iz statičnega, pasivnega in zgolj opazovalnega akterja sunkovito zavihtijo v osrednje prizorišče dogajanja, nenadoma dobijo ime, telo in – besedo. Gre, zlasti v prvem delu, za individualizirane nastope posameznih likov, na prvem mestu je beseda, a tudi trdna zavest *jaza/mene/zame*. Njihovi vstopi v središče dogajanja so večinoma vrstno razporejeni, odnosi namenoma razkosani in oddaljeni, identitete se pred nami vrstijo nekako analogno in dokaj vsaka k sebi. Naslovniki smo mi, občinstvo, vsakič gre predvsem za (podvojeni javni) nastop in manjkraj za medosebni dialog, prioriteta so zametki rapsodije, nato šele situacije, prizori, figurativnost.

Prvi del postavitve zaznamuje individualizem, medtem ko se drugi spne v kolektivno. Igralska zasedba, ki je veseskozi tudi v funkciji (zvočnega) zbora, s tapkanjem na mikrofone ustvarja atmosfersko podstat (suspens, stopnjevanje vsebinske napetosti), v odmerjenem tempu pa se v to »sodobno in hkrati prvinsko« zvočno kuliso senzibilno stapljata tudi zven harfe in grlenega petja (izvajalka Zvezdana Novaković), ki poleg gusli in klavirja nastopata kot abstraktna rezonerja dogajalnih stopnjevanj.

Prvi del je stilizirano nežen in zmerno komičen, drugi stilizirano brutalen, tragičen in zaokrožen z nazorno eksistencialno »poanto«. Uverturo v uprizoritev izvrši Janez Škof kot trojanski kralj Priam, ki pravzaprav zasede izvirne besede Homerja. Tu in tudi pozneje Škof izvrstno izoblikuje pripoved, naknadno jo okiti še z guslami in petjem, manj je pri njegovem liku prisotnega psihološkega nanosa, je prej vezno tkivo, bolj »objektivni« pripovedovalec kot nekdo, ki *Iliado* živi. Popolnoma drugače interpretacijo zastavi Nina Ivanišin kot Tetida, morska nimfa, ki v celotno uprizoritev brez dvoma vstopi v najbolj razdelano, a obenem enigmatično strukturo lika, v svojih verzih dosledno išče možnosti za razgibanost, je surova, zapeljiva, v niansah nepredvidljiva. Kot karikatura se vzpostavi Matej Puc kot bog Zevs, njegova relacija do interpretacije božanstva je cinična in ironična, boga predstavlja v pretiravanju mogočnosti, rjoventju, že skoraj pošastnosti, a vendar veseskozi z jasno zavestjo sarkazma. Odrešujoče pevske vibracije, ki vsaj za hip presekaajo

napor verza in obilnosti besed, prevzame boginja Hera, ki jo Jette Ostan Vejrup utelesi v polni ženskosti, mesenosti, mestoma koketnosti. Agamemnon, ki ga igra Jernej Šugman, je v primerjavi s svojim nasprotnikom Ahilom (Jure Henigman) – ki je ne le srdit, pač pa v uprizoritvi osnovan kot impulziven, ognjevit, nastopaški in samovšečen polbožanski heroj – zadržan, razumen, spontan in navzven občutno manj krut ter brutalno naravnat. Prvi del uprizoritve nastavke za krvoločno bojevanje in mesena poželenja vnaša skrajno počasno; suvanje sulic je senzibilno, ležerno, pojava gole Helene (Tina Potočnik) napol sanjska, prikrita, kot v času ustavljena skulptura, pa vendar mesena in izmuzljiva.

Če je prvi del precej deklarativen, recitatorski, opisen in nastavlja ter predstavlja akterje, njihove karakterne nianse, vzpostavi prostor, medsebojne tenzije in je logično sosleden ter kljub vsebinskemu preskakovanju nazoren in še nekako »literarno« opisujoč desetletno vojno med Trojanci in Grki, pa v drugem delu v uprizoritveni jezik postopoma vstopajo performativni obrati, sama dogajalna in komunikacijska struktura postaja veliko bolj kolektivna in povezujoča. Še je tu sila besede, a jo vse bolj na stran izbija silovitost telesa, ranljivo, bojvito telo, telo v umiranju. Telesna krčevitost in spastičnost Hefajsta je izrazno podčrtana v koreografiji in izvedbi Gregorja Luštko (sicer tudi asistenta režiserja) – trenutek, kjer se fizis dokončno loči od govorne pregrade, je neke vrste prizor znotraj prizora, ki le skozi eno od situacij umiranja replicira vse ostale. Je eden od prototipov brutalnosti, ki preveva celotno *Iliado*. »Vrhunec« srboritega barbarstva in nasilja – pa tudi perversnega naslajanja pri varnem opazovanju tega –, ki ga prinese vojna, zasede zaključna bitka med Ahilom in eksplozivnim Hektorjem (Marko Mandić), na tej točki uprizoritev dokončno preneha »leporečiti« in zareže z metodo »šoka«; najprej objestnega udrihanja po sočloveku, čigar telo nadomesti metafora – z razpolovljenim torzom svinje. Koncept »klavnice« iz živalskega okolja zdrsnje v človeškega (in obratno), ne gre več za (vojno) strategijo, le še za slo po posedovanju, oblasti in žretju (nemočnega, nezaželenega, ogrožajočega). Zaključna plastična nazornost smrti in krvoločnega ubijanja zapelje v končni prelom uprizoritve: dogajanje in izvajalci dokončno izstopijo iz kronologije epa ter v posmehljivem slogu zdravice ali pa uspavanke (po želji) zasejejo opomin o naši eksistencialni minljivosti. Nekakšna ironična katarza in poetični *twist*, ki naj bi nas odrešil krvoločnosti in tragičnosti *Iliade*, ne pa tudi naših lastnih življenj.

Epska širina *Iliade* je vselej trd oreh za (predvsem gledališko) uprizarjanje, je neizogibno tveganje. In vsaka adaptacija je ne le odraz idejne/avtorske zamisli, pač pa predvsem niz kompromisov. Kruta selekcija *Iliada* je zahteven izpit ne le za ustvarjalce, ampak tudi za občinstvo, v tem odnosu raste njuno zavezništvo. Če končni rezultat ni optimalen in so poante neučinkovite, so razlogi za to pogosto razpršeni na obe strani. ■

»OH LORD WON'T YOU BUY ME A MERCEDES-BENZ?«

Huellejev *Mercedes-Benz* je komično, »klepetavo«, priljudno in dostopno delo, ki ga odlikuje vitalen humor, a se ob tem ne izogne temnim aspektom poljskega tranzicijskega obdobja.

ANA GERŠAK

Minilo je kar nekaj let, odkar je Janis Joplin prosila gospoda, naj ji že enkrat kupi tisti Mercedes-Benz, a elegantne mašince, ki jih od leta 1916 predstavlja logotip trikrake zvezde v krogu, v očeh mnogih še vedno veljajo za statusni simbol.

IME ČESA JE MERCEDES-BENZ?

Ali bolje – za »ime nečesa«, kar je morda presežek, udobje ali zanesljivost, in mogoče, zgolj mogoče, znamenje minulega prestiža, ki ga na prehodu v novo dobo preprosto ni več mogoče avtentično izkusiti, le klavirno rekonstruirati s posedovanjem »prave« znamke. Postkomunistična Poljska, po kateri se vozita pripovedovalec romana *Mercedes-Benz* in njegova učiteljica vožnje, sanja o mercedesih preteklosti, da ne bi videla, kako tranzicijo prehaja v starem, razmajanem fiat. Huelle je banalno uro vožnje v rokah nespretnega voznika spremenil v satirični *road-trip* v hrabalovskem slogu, ki mu nelep pogled na vedno bolj razrvano družbeno pokrajino jemlje sapo, a ne smisla za humor.

Mercedes-Benz je Huellejeva druga knjiga. Na Poljskem je izšla leta 2001, se pravi med romanoma *David Weiser* (1987) in *Castorp* (2004). Umeščanje v čas nastanka ni nepomembno: zaradi načina, kako avtor prek pripovedovalca manipulira s pripovedjo, je *Mercedes-Benz* po svoje nadaljevanje *Davida Weiserja* in uvod – morda raje predigra – h *Castorpu*. Pripovedovalec prvenca se namreč neprestano spreha po tanki meji med memoarsko in avtoterapevtsko prozo. Besedilo, ki ga piše, nastaja iz njegove notranje nuje, bralca pa neprestano prepričuje o njegovi resničnosti, faktivnosti, preverljivosti in s tem omaja vsakič na novo vzpostavljeno iluzijo »četrte stene«. Sorodnost med *Davidom Weiserjem* in *Mercedes-Benzom* je opazna tudi v metafizijskem pristopu, ki ga ima pripovedovalec do pripovedovanega teksta: kakor v prvencu tudi v *Mercedes-Benzu* junak zagotavlja, da to še ni prava knjiga, saj se ta šele piše (*Weiser*), če sploh bo napisana (*Mercedes-Benz*). A to je le eden od avtorjevih priljubljenih pripovednih postopkov.

ODSTOPANJE OD PREVERJENIH OKVIROV

Če izvzamemo lani izdani roman *Śpiewaj ogrody*, je s prevodom *Mercedes-Benz* zdaj v slovenščino preveden skoraj celoten Huellejev romaneskni opus. Pogled je izjemen in raznolik ter priča o avtorjevi eksperimentatorski plati. Paweł Huelle je človek neštevilnih knjig, in čeprav med seboj živahno korespondirajo, je vsaka zase popolnoma nov svet. Že vse od *Davida Weiserja* je vsak naslednji roman skok v neznanu. Je v nenehnem, intenzivnem dialogu s klasiki, ponekod bolj izrazito (v *Mercedes-Benzu* s Hrabalom, v *Castorpu* z Mannom), drugje manj. Njihov slog imitira, parafrazira, igrivo ironizira, toda z veliko mero spoštovanja, kot bi šlo za *homage* vzornikom. Pri tem ne gre toliko za preigravanje preverjenih postmodernističnih postopkov – potreba po slogovni preobrazbi se porodi iz načina, kako je pripoved zastavljena, zastavljena pa je izrazito dialoško, dialektično, referencialno, a odprto, kar je, glede na izbrane teme, ključno. Huellejeva posebnost, če že ne kar specialiteta, je namreč

prefinjeno tipanje nevalgičnih točk polpretekle poljske zgodovine; slednja, navidezno vedno reducirana na sramežljivo kuliso pripovednega dogajanja, dejansko obvladuje prostor in usmerja misli protagonistov. Pripovedni sedanjik je tako predvsem okvir za dogodke iz preteklosti, ki tvorijo srčiko romana, vzpostavljena dvojna perspektiva pa avtorju omogoča preigravanje odnosa med resničnim in izmišljenim, pri čemer fikcijo zapakira in servira kot realnost. To je še posebno očitno ravno v epistolarnem romanu *Mercedes-Benz*, v katerem je pripovedovalec Paweł predstavljen kot avtorjev *alter ego*. Sorodnost utrjuje dejstvo, da Paweł&Paweł delita podobno življenjsko in poklicno pot, k iluziji avtobiografskosti – ali

presežka nasploh ter dobe, ki je znala tovrstno izjemnost ceniti, je na koncu znamka simbolno degradirana v izdelek med izdelki; gre za čas, ki se vrti v neizvirnem krogu večne potrebnosti, ko Citroën dostopa »do najnovejših Mercedesovih dognanj, Mercedes do Toyotinih, Toyota do Citroënovih,« in veriga je sklenjena. Vozila niso več to, kar so bila, razmišlja pripovedovalec med vrsticami, tako kakor avtorji, ali bolje – tako kot Hrabal, simbol izvirnosti in unikatnosti. Njegova smrt leta 1997 se tako kot mercedes razrase v simbol: »V hipu nam je postalo jasno, da se je ravnokar in šele zdaj končala neka doba.« In zdaj gre zares.

»MILY PANE BOHUŠKU ...«

Mercedes-Benz ne nosi zaman podnasova »iz pisem Hrabalu«. Pripoved je osnovana kot dolgo, odprto pismo češkemu pisatelju, na katerega se protagonist obrača, ko je v zagati, ne da bi zares pričakoval odgovor. Epistolarna forma romana, uporabljena tudi v Huellejevem romanu *Zadnja večerja*, občutek odprtosti in dialoščnosti še pogloblja ter poudarja »fiktivno« plat dela. Protagonist se svoje »dvojne pozicije« (po)ustvarjalca še kako dobro zaveda in jo s pridom izkorišča. Profil hrabalovskega pripovedovalca, ki ga Huelle tako spretno imitira, parafrazira in tudi hudomušno ironizira, najbolje opiše kar sam Hrabal v kratki zgodbi *Priročnik pabiteljskega vajenca*, kjer prvoosebni pripovedovalec med drugim samega sebe poetično označi za »negativnega genija, divjega lovca v oborah jezika, gozdarja humorne inspiracije, zapriseženega stražarja na poljih anonimnih anekdot, heroja misleče nespametnosti« in, kar je še bolje, za »morilca dobrih idej«, nato pa v isti zgodbi s humorom *post scriptum* razkrinka vzpostavljeno pozicijo iskrenosti kot lažno, saj ni nič drugega kot literarni konstrukt. Hrabal je pretkan avtor, z navidezno preprostim pripovednim slogom, ki spominja na gogoljevski *skaz* in poustvarja iluzijo žive govornje besede. Podoben je dramaturško nedodelanemu, prerazvejanemu izseku izkrivljene češkega vsakdana, združuje nezdržljivo, vzvišeno simboliko s slengovskim, vulgariziranim izrazom, tragiko prepleta s humorjem in ironijo, besedna gmota pa nezadržno prehaja v grotesko. Huelle poleg sloga spretno prevzame tudi



vsaj avtofiktivnosti – pa veliko pripomorejo črno-bele fotografije, na katerih se predstavljajo člani pripovedovalčeve (morda tudi avtorjeve?), o tem ne izvemo ničesar, in prav je tako) družine.

»MERCEDESONOSTALGIJA«

Zgodba romana *Mercedes-Benz* se odvija v Huellejevem rojstem mestu Gdansk, kjer se prvoosebni pripovedovalec uči voziti avto. Ker pa mu vožnja ne gre najbolje od rok in ker je inštruktorica, gospodična Ciwle, nenavadno mična ženska, ji začne v žeji, da bi jo zamotil, v hrabalovski maniri pripovedovati zgodbo svoje družine skozi anekdote o družinskih avtomobilih. Grenko-sladke pripovedi se začnejo vedno bolj vneto prepletati z zgodbeno sedanjostjo, ki je v opaznem nasprotju s humorno – in zavestno idealizirano – predvojno poljsko idilo. Pripovedovalčeve humorne absurdne anekdote so namreč v vedno večjem kontrastu z zgodbeno realnostjo, zaobjeto v življenjski zgodbi inštruktorice, ki simbolizira poljsko neprijazno vsakdanjost. Omenila sem že simbolno vlogo avtomobilske znamke Mercedes v romanu. Ne glede na številne časovne preskoke, pripovedovalčevo navidezno nostalgijo naslajanje nad minulim, ki ni brez ščepca ironije, *Mercedes-Benz* govori predvsem o Poljski devetdesetih let prejšnjega stoletja in pozneje, v zaključku, o njenem vstopu v novo tisočletje.

Vsak komentar o preteklosti je nevsiljivo, vendar še kako namensko izrečen kot primerjava s sodobnostjo, v ozadju pa se skriva tudi vrednostna sodba. Skozi oči preteklosti postane sedanjost groteskna, če ne kar odbijajoča. Če je mercedes prva še znak izjemnosti, elitnosti, družbenega in tehničnega

HRABAL JE PREDVSEM IZGOVOR ZA SATIRIČNO-KRITIČEN POGLED NA SOČASNO (POLJSKO) DRUŽBO, KI JI NOVODOBNI POVZPETNIKI OBLJUBLJAJO MERCEDESE V OBLAKIH, MEDTEM KO SE MORA V SLUŽBO ŠE NAPREJ VOZITI Z RAZMAJANIMI FIATI.

situacije in like češkega vzornika. »Saj se knjige vendar lahko pogovarjajo med seboj. Ideja velike knjižnice – nekako tako kot pri Borgesu – je eden izmed mojih receptov za pisanje,« je v prevodu Jane Unuk dejal Huelle v nekem intervjuju. Podobno verjetno razmišlja pripovedovalec *Mercedes-Benz*, ki Hrabalove postopke komentira in razkriva hkrati s tem, ko jih uporablja. Odnos med učencem in učiteljem se ne nanaša le na odnos med pripovedovalcem in učiteljico vožnje, temveč tudi na odnos med Hrabalom in pripovedovalcem/avtorjem.

V primerjavi z ostalimi, v slovenščino že prevedenimi Huellejevimi romani, je *Mercedes-Benz* najbolj komičen tekst četrice, pa tudi najbolj »klepetav«. Gre za priljudno, dostopno delo, ki se odlikuje po vitalnem, začinjenem humorju, ne da bi se zato izognilo temnim aspektom poljskega tranzicijskega obdobja. Hrabal je predvsem izgovor za satirično-kritičen pogled na sočasno (poljsko) družbo, ki ji novodobni povzpetniki obljublajo mercedese v oblakih, medtem ko se mora v službo še naprej voziti z razmajanimi fiat. ■

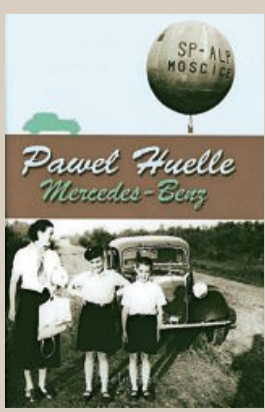
PAWEŁ HUELLE

Mercedes-Benz

PREVOD STAŠA PAVLOVIČ

ZALOŽBA BELETRINA,
LJUBLJANA 2014

141 STR., 21 €



JUNAKINJA NEKEGA ČASA

Roman *Nebesa cadillac* je na prvi pogled morebiti res zanimiv predvsem zato, ker v svoje središče postavi zgodbo nekoliko pozabljene teozofinje Adelme von Vay. Vendar s posluhom za njeno dobo bralcu ponudi še marsikaj drugega.

ALJAŽ KRIVEC

Vse, kar vemo o njej, so zgolj fragmenti,« zapiše Jan Ciglenečki v spremni besedi k romanu. Govora je o avstrijski teozofinji, spiritistki in okultistki, baronici Adelmi von Vay, ki je velik del svojega življenja preživela na dvorcu »Baronvaj« v današnjih Slovenskih Konjicah. Čeprav je bila v svojem času znana kot začetnica spiritizma v tem delu Evrope, čudežna zdravilka, h kateri so hodili pacienti, živeči širom po monarhiji pa tudi od drugod, in se je o njej, vsaj v določenih krogih, govorilo po malodane celem svetu, pa nam je njeno ime dandanes neprimerno manj znano.

Razlogov za to, poleg maloštevilnih podatkov o njenem življenju, je več. Spiritizem, okultizem in medijstvo so, v skladu z razvojem tehnologije ter izoblikovanjem strogo racionalistične družbe, danes nezanimivi. Njeno delo sodobnemu bralcu, vsaj brez primerne predznanja, zveni preveč nenavadno, da bi lahko zares cenil njegovo vsebino, ki nam je v času, ko se v filozofskih logih srečujemo z marsičim drugim kot s teozofi, bržkone tudi precej tuja.

Našteti razlogi in iz njih izhajajoča vprašanja so, vsak(o) po svoje, našli mesto tudi v najnovejšem romanu Zdenka Kodriča.

BIOGRAFSKO

Vendar pa ob romanu *Nebesa cadillac* ne moremo mimo vprašanja biografskega. Poleg številčnosti (avto)biografij bolj ali manj znanih oseb(nosti) na policah knjigarn, se tudi sodobna literatura vse bolj spogleduje s črpanjem iz avtorjevih lastnih izkušenj ter, vsaj zdi se tako, poskuša uiti smrti avtorja.

Kodričev roman na to ni imun; v mislih imam predvsem vpeljavo biografskih dejstev ter bolj ali manj dobesednih citatov iz del »štajerske Pitije«. Preverljivi podatki ustvarjajo sidrišče, ki daje vtis resnice, trdne opore ob branju dela, a je hkrati nenehno postavljena pod vprašaj, ko prazna mesta med temi fragmenti podatkov avtor zapolnjuje z literarizirano različico različnih dogodkov in vsakodnevnega življenja protagonistke romana. A prav ta razsežnost, zamolčana in skrita v njeni uradni biografiji, je tista, ki ustvarja idealne pogoje za ubeseditev življenja tako skrivnostne in mistične osebe, kot je baronica tudi bila. Zdi se, da lahko bistvena razsežnost njenega življenja in dela najde svojo pot do nas šele skozi literaturo. Čutiti je težnjo, da se ujemajo čas in prostor literarnega prostora ter faktografija, literarno so zapolnjeni le tisti elementi, ki so

TEKOČE DELO, ZA KATERO SE ZDI, DA LAHKO VSAKEMU BRALCU PONUDI NEKAJ SVOJEGA, ALI BOLJE – NJEGOVEGA.

tako ali tako podvrženi našim lastnim predstavam. Avtor je v tem oziru pazljiv in natančen – zdi se, da se zaveda meje med enim in drugim – ter skrbno odmeri prostor, ki si ga lahko privoščijo za lastno poetiko in sporočilo.

Novo razsežnost biografskega pridajo tudi opombe pod črto, ki se navadno začnejo s stavkom *Jaz, Zdenko Kodrič* ter tako s prisotnostjo avtorjevega glasu vsakič znova potrjujejo zgodbo romana kot fiktivno. Navadno nekoliko duhovite opombe se poleg tega vselej navezujejo na neki detajl iz zgodbe, ki mu avtor sopolstavi detajl iz svojega življenja ter tako v isti sapi paradoksalno zabriše mejo med pripovedovalcem in avtorjem, hkrati pa daje vtis, da se je za pisanje o Adelmi von Vay odločil iz skrajno osebnih razlogov.

S tega vidika pa ni nepomembno niti to, da bralcu zgodbo posredujejo različni pripovedovalci – protagonisti romana. Zgodba o Adelmi je tako nekakšen preplet različnih zornih kotov, a v njih ni čutiti intence po radikalni različnosti, ki bi zamajala resničnost. Mnogoterost pripovedovalcev se zdi predvsem najlažji način za posredovanje misli različnih likov, saj s njihovi podatki o zunanjem dogajanju vselej ujemajo.

DVAJSETO STOLETJE

Kaj je torej tisto, kar se zapisuje v prazna mesta med biografskimi podatki? Kot nekakšna rdeča nit teksta je tu antagonizem med duhovnim in materialnim, podprt tako zgodovinsko (začetek 20. stoletja) kot tudi osebno. Čeprav je izpričano, da je Adelma v okviru svojih terapij požela mnoge uspehe, se proti koncu romana, torej tekom prve svetovne vojne, začnejo pojavljati tudi prvi dvomljivci, ki niso več prepričani, da lahko somatske bolezni zdravimo s seansami. In to v času, ko po evropskih prestolnicah vlada navdušenje nad psihoanalizo, sodobna medicina pa doživlja nagel razvoj. Občutje Adelme von Vay tako odslikava zakonitosti dobe. Čeprav s svojim procesom avtomatičnega pisanja sega v duhovno, pa hkrati svoje delo dojemata kot znanstveno – dovolj je, da le ošvrknemo knjigo *Duh, sila, snov*, pa nam je tovrstna hibridnost ozadja njene misli hitro jasna.

igra na lastne in služabničine čare, saj ob tem na trenutke daje vtis hudobne čarovnice iz pravljice. S to izjemo so tako moški kot ženski liki v svojih željah ter dejanjih neprimerno bolj kompleksni, zavoljo nenehnega prehajanja

TISTO, KAR DAJE ROMANU NJEGOV GLAS, JE PREDVSEM RAZKOL MED DUŠEVNIM IN ČUTNIM.

med njihovimi mislimi ter obnašanjem na zunaj pa tudi zelo plastični.

Baronica kljub svojim posebnim sposobnostim ni prikazana kot kakšen magičen lik, tudi njen mož Odon, čeravno oficir avstro-ogrške vojske, je posvečen v Adelmino delo in tako ne predstavlja denimo racionalnega principa. In četudi se veliko likov ponaša z vojaškim ozadjem, se na začetek vojne vendarle ne odzivajo s patosom, ki bi ga morebiti pričakovali, temveč jo poskušajo, vsaj po prvotnem šoku, dojeti karseda racionalno. Prav tako lahko potegnemo vzporednice med kompleksnimi miselnimi ustroji, ki se skrivajo za besedami predstavnikov različnih socialnih skupin – kmet je v svojem poslovanju enakopraven baronu in županu, celo prelisičiti ju uspe, tudi Frančiškina služabnica Klara ohranja, ne glede na nenehne Frančiškine stroge ukaze, neko svojo esenco.

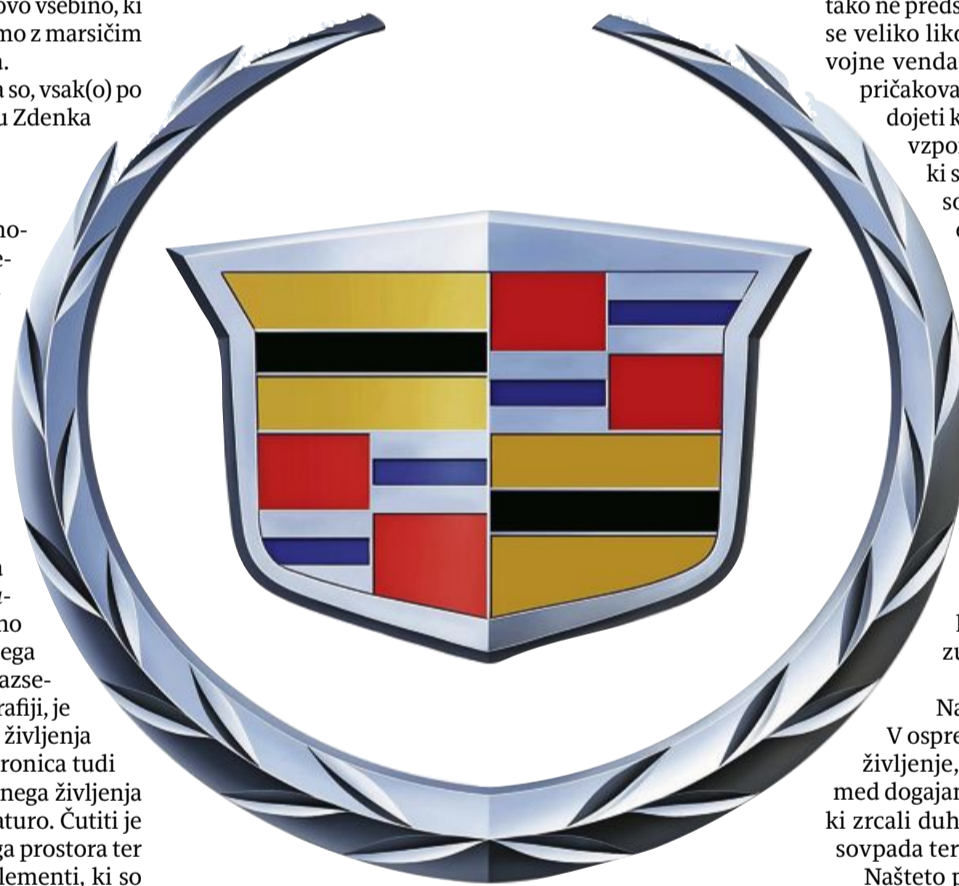
Razlike so v družbo očitno zapisane – že omenjena Frančiškina strogost, zoprne posledice za kmeta, ki je naplahtal barona in župana, ter nekateri zapovedani vzorci obnašanja so prisotni, vendar pa ne opredeljujejo notranjega sveta romaneskni likov. Prav zaradi tega ni nihče od njih zgolj orodje v pisateljevih rokah, namenjeno posredovanju nekega sporočila, temveč vsak od njih zaživi svoje življenje in v svoji kompleksnosti do neke mere narekuje tudi zunanje dogajanje.

Navedeno je v roman vtakano skrajno naravno.

V ospredju so osebne zgodbe nastopajočih in njihovo življenje, pospremljeno z ravno pravim ravnotežjem med dogajanjem, ki naj izraža psihologijo likov, ter tistim, ki zrcali duha nekega časa; prvo z drugim največkrat kar sovпада ter tako ponuja tekstu nekakšno dvojno dno.

Našteto prav tako podpira jezik. Ta je ujet v primeren register med sodobnim jezikom in jezikom z začetka 20. stoletja, le na trenutke se v tekst prikrade kakšen pretirano vznesen odlomek. Končno pa tudi ta podpira like, ki živijo v času zadnjih vzdihljajev neke druge dobe, malodane dvorskega življenja, ki osebam s tako visokimi nazivi pač pripada.

Pred nami je torej tekoče delo, za katero se zdi, da lahko vsakemu bralcu ponudi nekaj svojega, ali bolje – njegovega. Najsi gre za stanje družbe na začetku 20. stoletja, vpogled v življenje in delo Adelme von Vay ter njenega kroga ali zgodbo o zapletenih medsebojnih odnosih. ■



Razkol le še podpre Adelmina osebna zgodba. Na tej točki tudi sama kdaj pa kdaj podvomi o lastnih metodah, podobno kot njen mož Odon. Omeniti pa velja tudi prigodo z Adelminima psičkoma – če je bil prvi ubit po naročilu Adelmine sestrične Frančiške, pa se na drugega po spletu okoliščin zvrne baroničin teleskop, s čimer je tehnologija tista, ki poseže v življenje.

A ne gre zgolj za prehod med duhovnim in materialnim. Tisto, kar daje romanu njegov glas, je predvsem razkol med duševnim in čutnim. Zadnjega od pacientov, Alfreda Karnicha, začne baronica obravnavati drugače. Zaljubi se vanj, dotika se ga, skoraj zapeljuje ga, le nekaj mesecev zatem pa izve, da je naredil samomor. Adelmi se terapija prvič ponesreči, s čimer se zaključi njen osebni prehod med duševnim in čutnim, ki ga nato dopolni prihod dolgo pričakovanega cadillaca iz Amerike, stroja, ki napoveduje novo dobo in nov pogled na svet.

ODNOS DO DRUGEGA

Bržkone bi med biografskimi romani velikokrat našli prav tiste, ki ubesedijo življenjsko zgodbo kakšne širši javnosti manj znane, a zato nič manj izjemne ženske. Slednje ni nepomembno; zdi se, kot da tovrstna besedila določijo neki čas kot *moški* in poskušajo rešiti antagonizme, ki se ob tem kopičijo, jih razložiti ali celo rešiti z ženskim likom, ki naj zamaje tudi današnje dožemanje sveta.

Podobno intenco je čutiti tudi v romanu *Nebesa cadillac*. Pustimo ob strani baroničino sestrično Frančiško, ki si želi na vsak način prilastiti Adelmin eliksir in se celo usodno zaljubi v njenega moža Odon ter za dosego svojega cilja

ZDENKO KODRIČ

Nebesa cadillac

SPREMNA BESEDA
JAN CIGLENEČKI

ZALOŽBA PIVEC,
MARIBOR 2014

288 STR., 18,90 €



ŽIVLJENJE NA OTOKIH

Klavdij Sluban (1963), francoski fotograf slovenskega porekla, je zadnja leta opazno navzoč tudi pri nas. Poleti 2012 je v Ljubljani sočasno pripravil dve tematsko sorodni razstavi, zdaj tovrstni razstavnici udar, v produkciji Galerije Fotografija, ponavlja, a vtis je manj enoznačen kot pred dobrima dvema letoma.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Še zdaleč ni vseeno, ali tokratni sprehod po Slubanovih razstavah začnemo v Galeriji Fotografija ali v Narodni galeriji, saj se razstavi razlikujeta v več smislih. Obema je sicer skupna pičla osvetljenost, temačnost fotografij, da pa ne bi preveč temačno uvedel tega zapisa, bom raje začel na »svetlejši« razstavnici etapi, v Galeriji Fotografija, kjer je razstavljen ciklus *Izgubljeni raj*. Ta je začel nastajati leta 1999 in je plod avtorjevega petletnega vračanja (večina njegovih ciklusov sicer nastaja približno toliko časa) na Kubo, v Portoriko, Haiti in Dominikansko republiko.

Za naslov serije se je fotograf, ki je študiral angloameriško književnost, ozrl po Miltonovi znameniti istoimenski pesnitvi, a to poimenovanje vzbuja mešane občutke. »Rajski« karibski svet Sluban sicer odslikava vse prej kot takšnega, za kar ni kriv le njegov značilni kolorit. Na fotografijah pravzaprav gledamo predvsem ostanke nekega sveta, naseljujejo jih raznovrstni sledovi razpada, minulih časov, minulih iluzij. Ob različnih, predvsem arhitekturnih ostankih boljše, vsaj na videz srečnejše dobe, prideta revna, bedna vsakdanost in brezup še bolj do izraza in tovrstno kontrastiranje je tudi najmočnejše Slubanovo orožje. Tudi ob pomoči iger odsevov, več subtilno prepletenih planov, ki vzpostavljajo dodatno pomensko raven, gradi neko nestvarno, neotipljivo brezčasje, odsev nekakšnega post-stanja, v katerem



Fotografija iz serije Srečni dnevi na osamelem otoku, 2012

VTIS O TOKRATNEM FOTOGRAFOVEM RAZSTAVNEM OBISKU PRI NAS BI BIL PRECEJ BOLJŠI, ČE BI SE SLUBAN SAMOOMEJIL, NA OGLED POSTAVIL LE SVOJ IZGUBLJENI RAJ, REZULTATE »TERENSKIH EKSKURZIJ« V FRANCOŠKI JUŽNI IN ANTARKTIČNI DEŽELI PA SKROMNO ZAMOLČAL.

brez prave volje sobivajo ostanke nekdanje ureditve, blišča, pa poznejše stagnacije in aktualnega zatona sistema, v katerega komaj še kdo verjame. Gledamo boj za preživetje idej, predvsem pa posameznikov, pogosto predstavljenih na bližnjih posnetkih, kot iz perspektive mimoidočega, četudi se vidi, da se zavedajo fotografove bližine. Prizorišče se zdi dokaj enotno in deluje kot nikoli dokončano, a že propadajoče gradbišče, v dobesednem in prenesenem smislu, spet se, tako kot pri nekaterih Slubanovih drugih serijah, družita brezhibna estetika in brezupno vzdušje, spet gledamo nekakšne pasivne komaj-eksistence, obsojene na vegetiranje. Na lokalnim posebnostim prilagojen način se ponavlja Slubanov pogled na manj srečni del človeštva, pogled, ki srečnejši polovici, zahodnjakom, servira sugestivne argumente za samozadovoljstvo. Sluban se kot otrok priseljencev, ki pozna identiteto svojega rodu, po trdnem zakoreninjenih kriterijih Za-

hoda nižje rangiranih »vzhodnjakov«, ves čas odpravlja na robove varnega sveta, ven, stran od njega, ob tem pa vedno znova zadovoljuje pričakovanja okolja, v katerem živi in ki ga za njegovo delo vztrajno nagraduje (je prejemnik več zvenečih francoskih priznanj).

Kar zadeva *Izgubljeni raj*, se zdi, da je na delu nekakšna dvojnost, ki se konec koncev zdi značilna že za Milтона. Najintrigantnejši lik njegovega epa je Satan, ki ga je izrisal kot uporniškega angela, med vrsticami nakazal, da upor morda ni bil brez razloga, in zato je bil deležen kritik že za življenja. Tako kot si bralec pesnitve lahko zastavi vprašanje, ali ni bil raj nemara izgubljen zaradi božjega samodržstva in ne zaradi nepremišljenega uporništva, se tudi glede Slubanovih fotografij lahko sprašuje po razlogih za padec karibskih »rajskih otokov«. Ali niso ti pravzaprav padli zaradi prihoda belcev in ne šele zaradi socialistične epizode, za katero je videti, da se bliža koncu. Četudi ...

Čeprav Slubanove fotografije ne tvorijo pomensko zaključenega kroga ter puščajo nekaj prostora za različne interpretacije in čeprav v predstavljenih okoljih vladajo različni politični režimi, pa kar nekaj elementov napotuje na enačenje »izgubljenega raja« s predcastrovsko Kubo, vsekakor pa ni treba biti ravno videc, da bi dojel, da te fotografije na ta način vidijo v Slubanovi Franciji in na Zahodu nasploh. Ne glede na to, kaj misli on sam, kako dojema svoje serije, se zdi, da je avtorjev fotografski pogled zelo primeren za ideološko instrumentalizacijo. In morda naslov te njegove serije nehote priča tudi o Slubanovem lastnem zavedanju ali nezavednem občutku, da je tudi njegov »osebni raj«, njegova lastna nedolžnost v tem našem zapletenem, temačnem svetu za vedno izgubljena. Morda ...

Druga od obeh aktualnih Slubanovih razstav, tista v Narodni galeriji, pa je pravzaprav še nekoliko bolj delikatna zgodba, njen naslov, *Srečni dnevi na osamelem otoku*, bi rad razu-

mel kot zelo ironičnega, a se mi bolj kot to zdi kot hvaležna gesta domovini, ki mu je, kot prvemu rezidenčnemu umetniku, omogočila štirimesečno bivanje na otočju Kerguelen, blizu Antarktike. Sluban je v preteklosti izjavljal, da fotografira predvsem s čustvi, ne na podlagi ukazov razuma, a tovrstni pristop je bil ob tej seriji gotovo precej otežen. Francija je bila nekoč velesila, Pariz kolonialna metropola, in da so »stari slavni časi« še vedno do določene mere navzoči, pričajo že poimenovanja institucij, ki so s Slubanovim bivanjem na »osamelem otoku« imele opravka. Omogočil mu ga je Sektor za kulturo na področju Indijskega oceana, pravila pa mu je postavila Uprava francoske južne in antarktične dežele, v osebi tamkajšnjega francoskega okrožnega načelnika, njegovih togih pravil. Sluban v besedilu, ki spremlja razstavo, potoži, da ga je otok, na katerem je tudi vojaška baza, še najbolj spominjal na zapor odprtega tipa, da po njem ni smel pohajati sam, ampak se je lahko le udeleževal skupinskih »terenskih ekskurzij«. Ob teh podatkih je fotografski rezultat bivanja, ki ni ravno navdušujoč, razumljivejši, četudi se ob tem zastavi kakšno vprašanje.

Avtor je na otok sicer prinesel svoj temni kolorit, ki se dokaj dobro prilaga šibki lokalni svetlobi okolja blizu polarnega kroga, a vseeno se ponekod zazdi, da motive kar pretirano temni. Na splošno deluje serija kot poročilo o potovanju v neznano, neprijazno okolje, o tem, kako je popotnik tam živel, kaj je tam videl, počel. Soočal se je s skromnimi, prvinskimi razmerami, trdo pokrajino, klimo, trdimi ljudmi. Pod temnim zavetjem neba je ujel nekaj slikovitosti, ki včasih učinkuje skoraj razglednično, drugič spet kontemplativno. Kakšen od motivov spomni na prejšnje serije (prizore z okni vlakov, ladij), ovekoveča sledove človeške in živalske prisotnosti v pokrajini, strukture reda z elementi tehnologije, civilizacije v njej. Nekaj je vizualnih presežkov, na splošno pa

ostaja vtis, da bi bila serija, če ne bi bila zaznamovana z značilno temačnostjo, zvečine precej podobna reportažam iz odročnih krajev, kakršne videmo po poljudnih revijah, a so navadno seveda barvne. Minimalističen video je sestavljen iz nekaj prizorov s statično kamero, pri katerih so v glavnih vlogah veter, dež in puščobnost in deluje nekako otožno. In seveda; kar nekaj je tudi vsečnih prizorov z živalmi (delfini, pingvini, galebi ...). Kot da bi se fotograf sprijaznil s spoznanjem, da se je spustil v dogodivščino, ki se je zasukala drugače, kot si je želel, in pač fotografiral, da je opravil svoje. Če te s helikopterjem pripeljejo na samotni otok, da bi tam fotografiral francoske pingvine, potem pač fotografiraš francoske pingvine, bi lahko rekli ... Kritičnost je Sluban prihranil za spremni tekst razstave, me pa res zanima, ali je bil ta tak tudi ob morebitnih predstavitev serije v Franciji.

Vtis o tokratnem fotografovem razstavnem obisku pri nas bi bil torej po moje precej boljši, če bi se Sluban samoomejil, na ogled postavil le svoj *Izgubljeni raj*, rezultate »terenskih ekskurzij« v Francoski južni in antarktični deželi pa skromno zamolčal. Te bi namreč lahko strnili pod didaktični naslov: Kaj fotografira avtor, ko ne sme prosto fotografirati. ■

KLAVDIJ SLUBAN

Izgubljeni raj

GALERIJA FOTOGRAFIJA, LJUBLJANA

8. 1. – 28. 2. 2015

SREČNI DNEVI NA OSAMELEM OTOKU

NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA

7. 1. – 1. 3. 2015

MOŽ, KI NI HOTEL POSTATI MILIJONAR

Zakaj je Bill Waterson na vrhuncu slave prenehal risati enega najboljših humorističnih stripov 20. stoletja, *Calvina in Hobbesa*, se umaknil v samoto in se posvetil slikarstvu?

IZTOK SITAR

Državljan Kane v istoimenskem kultnem filmu iz leta 1941, v katerem je režiser Orson Welles upodobil razvpitega časopisnega mogotca z začetka prejšnjega stoletja, Williama Randolpha Hearsta, pred smrtjo reče samo eno besedo, *rosebud* (dobesedno brst vrtnice), prav lahko pa bi rekel tudi dve, *Krazy Kat*, to je bil namreč naslov stripa, v katerega je bil dobesedno zaljubljen. O Hearstu si seveda lahko mislimo vse najslabše, bil je pokvarjen, nemoralen in pohlepen in za dosego svojih ciljev ni izbiral sredstev, še več, za večjo branost časopisov je bil pripravljen zaneti tudi vojno, kar je, jasno, tudi storil. Leta 1898 je s serijo pretenzioniznih in hujskaških člankov ter bombastičnimi naslovi do te mere manipuliral javno mnenje, da je ameriška vlada hočeš nočeš morala napasti špansko Kubo (ki je bila potem do prihoda Fidela Castra bolj kot ne ameriški protektorat), če se je hotela obdržati na oblasti, sam pa je seveda dobil ekskluzivno pravico do vojnega poročanja, s čimer se je naklada njegovih časopisov vrtoglavo dvignila.

Po drugi strani pa je bil tudi velik ljubitelj umetnosti in njegov двореc, v katerega je brez kakršnega koli estetskega čuta nakopičil ogromne količine slik in kipov bolj ali manj znanih umetnikov, je bil bolj podoben galeriji čudaškega milijonarja (kar je seveda tudi bil) kot družinski hiši. Še posebno rad pa je imel stripe, in če mu je bil všeč kakšen avtor iz konkurenčnega časopisa, ga je preprosto kupil, saj mu denarja res ni manjkalo. Tako je, denimo, od Pulitzerja s podkupovanjem in različnimi spletkami prevzel Outcaultovega *Yellow Kida*, kar je pozneje botrovalo izrazu *rumenitisk*, s katerim še danes označujemo senzacionalizem v novinarstvu. V *New York Journalu* je zbral najboljše takratne striparje, že omenjenega Richarda Outcaulta, Jimmyja Swinertona, Fredericka Opperja, Rudolpha Dirksa (avtorja tudi pri nas poznanih Bima in Buma iz *Zabavnika*) in – Georgea Herrimana (1880–1944). Boljšega stripa se ne da narediti, je rekel, ko je videl njegov satirični strip o ljubezenskem trikotniku med mačko, mišjo in psom, *Krazy Kat* (1910), ter ga z razvedrilne nemudoma preselil na kulturno stran, Herrišanu pa velikodušno ponudil odlično plačano dosmrtno službo za risanje nore mačke (kar je ta seveda sprejel in jo risal vse do smrti, ki jo je, kot se za umetnika pač spodobi, povzročila ciroza jeter), dasiravno strip med bralci zaradi svojega intelektualizma in težko razumljivih poant ni bil preveč bran in priljubljen, so ga pa zato toliko bolj cenili in hvalili kritiki.

In potem se je pojavil *Charlie Brown* s svojim psom Snoopyjem (1950). Tokrat sta si bila kritika in publika enotni, strip o osemletnih mulčkih, ki govorijo kot odrasli, in zasanjanem psu, ki razmišlja kot človek, je genialen. *Charlie Brown* je obnarel svet, strip se je vsak dan pojavil v 2600 časopisih v 75 državah, po njem so posneli štirideset animiranih in štiri igrane filme, povrhu pa še gledališko predstavo na Broadwayu, glavnega junaka s psičkom in ostalo klapo lahko najdemo na skodelicah, majicah in kondomih, skratka povsod. Da raznoraznih plišastih in neplišastih igračk sploh ne omenjam. Po Charlieju se je imenovala tudi francoska izdaja (*Charlie Mensuel*) italijanskega stripovskega magazina *Linus*, ki je, jasno, ime prevzel po njegovem najboljšem prijatelju z nepogrešljivo odevico in večnim prstom v ustih, in pa seveda tudi razvpiti levičarski satirični tednik *Charlie Hebdo*, ki je svetovno slavo doživel prav pred kratkim s terorističnim napadom islamskih skrajnežev na svoje karikaturiste in svobodo govora ter tiska nasploh. Sicer pa se Charlie Brown za politiko ni zanimal, prav tako kot ne njegov oče Charles Schulz (1922–2000), ki je medtem postal milijonar, čeprav

se to stripu ni poznalo – še vedno je bil odličen. Boljšega stripa ni mogoče narediti, so takrat rekli vsi.

REFORMACIJA ČASOPISNEGA STRIPA

In potem se je pojavil *Calvin in Hobbes* (1985). Strip o nabritem šestletnem smrkavcu, ki ima domišljije na pretek, in njegovem tigru, v katerem tisti brez domišljije vidijo samo plišasto igračko, je s svojo svežino in neposrednostjo zdramil tako izbirčno kritiko kot razvajeno občinstvo – in trditev, da je bilo v žanru humorističnega stripa s *Krazy Kat*, *Pogom*, *Blondie*, *B. C.*, *Čarovnikom iz Ida*, *Hogarjem Groznilim* in *Charlijem Brownom* že vse povedano, se je sula kot hišica iz kart. Bill Waterson (1958) je s *Calvinom in Hobbesom* dobesedno



stracij in prav škoda je, ker ni tako parval tudi stripov. Ko so Watersona nekoč povprašali po njegovih risarskih in nasploh stripov-

vskih vzorih, je kot iz topa izstrelil, *Krazy Kat* in *Charlie Brown*, jasno!

Strip je takoj postal uspešnica, objavljali so ga v več kot 2400 časopisih v več kot 50 državah, od leta 2012 tudi pri nas. Pri radovljiški založbi Didakta je do zdaj izšlo pet knjig, ki pa niso izhajale kronološko (kar je pri nas že založniška tradicija, spomnimo se samo *Tintina*, pa *Iznoguda*,

WATERSON NI DOVOLIL KOMERCIALIZACIJE SVOJIH LIKOV, RAVNO TAKO NI DOPUSTIL SNEMANJA RISANK ALI FILMOV PO STRIPU; SICER PA, POMISLITE, KAJ BI SE ZGODILO, ČE BI GA V ROKE DOBIL KAKŠEN POCUKRANI DISNEY, V TRENUTKU BI GA INTELEKTUALNO POVSEM RAZVREDNOTIL IN UNIČIL!

reformiral časopisni strip, zato tudi ni naključje, da se glavni junak imenuje po reformatorju Jeanu Calvinu, filozofski tigrer pa po filozofu Thomasu Hobbesu. V nasprotju z mirnim in stoičnim Charliejem Brownom hiperaktivni Calvin (kar ponazarja že njegova »petardasta« frizura) skriva v sebi pravi mali vulkan strasti, ki izbruhnejo na dan (kot se za spodoben vulkan pač spodobi) v vsakem, še tako neprimernem trenutku, in s tem spravlja v obup tako svoja starša (ki res ne vesta, zakaj sta si zaslužila takega otroka) kot učiteljico gospo Lubadar (ki bi samo rada v miru dočkala upokojitev) pa sošolko Suzi (ki mu noče pomagati pri kontrolkah) ter celo najboljšega prijatelja Hobbesa (ki mu na njegove vragolije odgovarja s svojimi). Edina, ki mu je kos, je študentska varuška Rosalinda, ki spretno izkorišča dejstvo, da ga nihče drug noče varovati, kadar si starša obupno zaželita malce miru, in s tem dobi povišico. Strip nam skozi Calvinov pogled z vrhano dozo humorja zastavlja najrazličnejša življenjska vprašanja o povsem vsakdanjih stvareh, kot so družina, šola, vzgoja otrok ali globalno segrevanje, na katera nam pronicljivo odgovarja skozi cinična usta tigra Hobbesa. Watersonov model zanj je bila njegova mačka, kar je posebno razvidno v odlični animaciji in dinamični lika, ki v simbiozi z izvrstno Calvinovo obrazno mimiko dvigne sicer preprosto skicozno risbo v sam vrh stiliziranega stripa. Odlični so tudi njegovi barvni akvareli na naslovnica knjiznih izdaj in notranjih ilu-

Asteriksa ali *Srečnega Luka*), tako da smo šele lani dobili čisto prvo (v povsem spodobnem prevodu Ivane Gradišnik). Seveda pa boste Calvina in Hobbesa zaman iskali na čajnih skodelicah, šolskih zvezkih ali spodnjem perilu. Bill Waterson ni dovolil komercializacije svojih likov, ravno tako ni dopustil snemanja risank ali filmov po stripu; sicer pa, pomislite, kaj bi se zgodilo, če bi ga v roke dobil kakšen pocukrani Disney, v trenutku bi ga intelektualno povsem razvrednotil in uničil! Brez dvoma bi lahko Waterson s tem zaslužil milijone, kot denimo njegov kolega Jim Davis s trapastim debelim mačkom Garfieldom, vendar je preveč spoštoval medij stripa, v katerem lahko Calvin in Hobbes po njegovem mnenju edino funkcionirata, da bi dovolil kaj takega. Še več, ko je po dobrih desetih letih risanja začutil, da bi se lahko začel ponavljati (kot npr. Garfield), je takoj prenehal risati strip in nobene prošnje bralcev, moledovanja urednikov in bianco čeki ga pri tem niso ustavili. Ostal je neomajen. »V stripu sem povedal vse, kar sem mislil, vse drugo bi bilo samo recikliranje,« je rekel Waterson (ki so ga potem vsi imeli za čudaka), se umaknil v medijsko osamo (pa tudi že prej ga je bilo zelo težko intervjuvati) in se v miru posvetil svoji zgodnji ljubezni, slikarstvu. Calvin in Hobbes, čudaka z drugega planeta (kot je naslov ene od knjig) pa sta odšla v legendo.

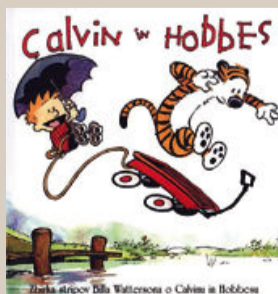
In potem se je pojavil ... ■

BILL WATERSON
Calvin in Hobbes

PREVOD IVANA
GRADIŠNIK

ZALOŽBA DIDAKTA,
RADOVLJICA 2014,

128 STR., 9,99 €



Andraž Kajzer, ena od gonilnih sil organizacije festivala MENT

SLOVENIJO POSTAVITI NA GLASBENI ZEMLJEVID SVETA

Trije dnevi, 8 odrov, 50 nastopajočih, 200 delegatov in vsaj 1.000 informacij. To je, poenostavljeno, MENT, dogodek, ki se bo v Ljubljani odvijal med 4. in 6. februarjem, preplaval pa bo vse vitalnejše in pomembnejše nočne, pa tudi dnevne dogajalne prostore. Zakaj sploh MENT, pa tudi kako, o tem odgovarja eden ključnih organizatorjev festivala, Andraž Kajzer.

ANDREJ JAKLIČ

Mreženje že dolgo ni več zgolj popularen trendovski izraz za povezovanje posameznikov na spletu. Vsaj v primeru Menta gre za konkretno srečevanje. Zanimiva pa tudi logična je kombinacija glasba–umetnost–tehnologija. Od kod odločitev za tovrstno »mreženje konceptov«?

Omenjena trojica je bila vedno povezana, danes pa je še toliko bolj. Glasba je sama po sebi umetnost, popularna glasba pa se je vselej povezovala še z drugimi umetnostmi, recimo z videom. Seveda je tehnologija vedno imela svojo vlogo, tako da mreža konceptov obstaja že dolgo časa. Ment pa ne mreži le konceptov, ampak predvsem ljudi, akterje in predstavnike teh scen, pomembne člene glasbene, pa tudi vizualne industrije.

Mar to pomeni, da glasba kot samostojna ustvarjalna zvrst ne (z)more več eksistirati kot neodvisna dejavnost, pač pa je nujno povezovanje z drugimi ustvarjalnimi oblikami?

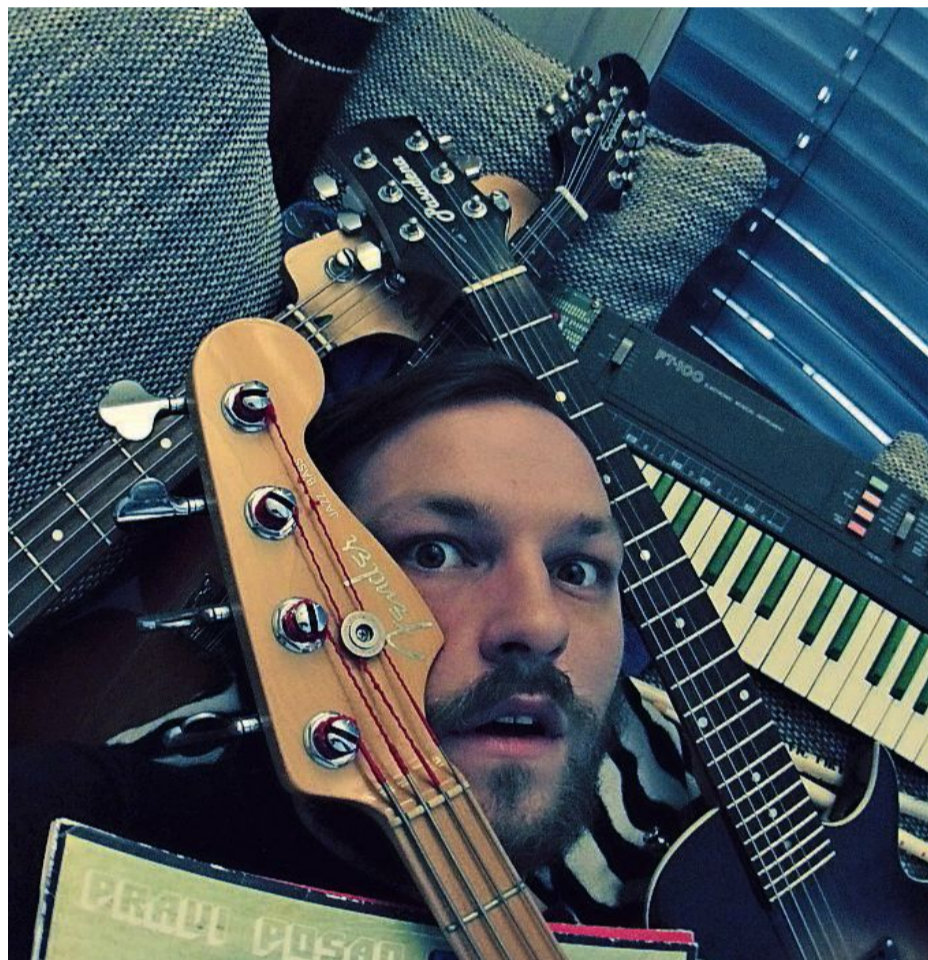
Popularna glasba se je vedno »družila« z drugimi umetnostmi. Predvsem z vizualnimi. Pogosto je bil prvi stik z izvajalci tudi vizualen – pa naj je šlo za video ali fotografijo v časopisu, na plakatu ... Tudi tehnologija je vedno krojila glasbene smernice oz. možnost glasbenega izražanja. Morda najbolj opazno v osemdesetih, ko so skladbe preplavili sintetizatorji zvoka, ritem mašine in efekti. Ali pa v zadnjem desetletju, ko je dostopnost

NAŠI USTVARJALCI ŠE VEDNO MISLIJO, DA SE BO NEKEGA DNE NA ENEM OD KONCERTOV ALI PA NA SPLETU POJAVIL MOŽ S KRAVATO, KI JIH BO POPELJAL V SVET. PO DRUGI STRANI PA SKORAJ PREVLADA ZADRŽEK PRED PROFESIONALIZACIJO, KI JO MARSIKDO NAPAČNO ENAČI S KOMERCIALIZACIJO.

tehnologije omogočila kakovostno produkcijo v dnevni sobi.

Za Ment je zabava verjetno enako pomemben element kot delo. Pa vseeno, v kakšnem vrstnem redu ju razumete vi, ki dogodek ustvarjate? Ne nazadnje, 200 udeležencev se ne pride zgolj in samo imeti »fajn«.

Številka 200 odraža približno oceno profesionalcev na dogodku. Torej ljudi, ki pridejo mrežiti in poslovati, predvsem na področju glasbene industrije. Govorimo torej o založnikih, menedžerjih, agentih, koncertnih promotorjih, producentih festivalov in drugih. Na tovrstnih konferencah se izobra-



žujejo, tkejo vezi in iščejo nove možnosti poslovanja, nove kontakte, ideje in informacije. Obenem pa mnogi iščejo ali promovirajo nove avtorje in izvajalce glasbe. Zato zvečer hodijo poslušati bende – jih preverit v živo. Obenem pa se tudi oni zabavajo, medtem ko upamo, da se bo občinstvo zabavalo ves čas, pa čeprav se bo vmes tudi izobraževalo.

Kaj vas je gnalo k organizaciji takšnega dogodka? Gotovo ne gre za povsem altruistično gesto zanesenjakov, ki imajo radi glasbo? Kje se skriva dodana vrednost?

Zgodba je precej široka, lista prioriteta pa taka: konkretnije postaviti Slovenijo na glasbeni zemljevid sveta, omogočiti domačim izvajalcem in glasbenim profesionalcem stik s tujino in jim poskušati odpreti vrata na tuje trge, navdušiti več ljudi za glasbeni posel oz. jim ponuditi izobraževanje ter možnost mreženja s tujino. Obenem pa malce bolj profesionalizirati domači glasbeni posel in spodbuditi kulturni turizem ter lokalno ekonomijo. Tako kot to počno sorodni festivali po svetu, pa naj gre za angleški Liverpool Sound City, islandski Iceland Airwaves ali nizozemski Eurosonic.

Trije koledarski dnevi pomenijo tri, za marsikoga neprespene noči. Več kot 50 nastopajočih je zahtevna naloga. Zakaj takšna koncentracija, ki je sicer iztisnjena iz nabora 200 kandidatov?

Večina nastopajočih ni iztisnjena iz omenjenega nabora, temveč je skrbno izbrana in večinoma preverjena tudi v živo. Gre za nabor domačih in tujih izvajalcev, ki so tako

ali drugače pripravljene na naslednji korak – na konkretniji stik s tujino (»export ready«). Seveda gre za širok nabor nekaterih že uveljavljenih, a precej nepoznatih izvajalcev. Velika koncentracija pa zato, ker gre za festival. Kot rečeno, si glasbeni profesionalci želijo videti čim več zanimivih izvajalcev, obenem pa lahko tako domači publikli ponudimo enkratno izkušnjo. Upam, da bo z leti Ment postal eden tistih festivalov, kamor ne prideš zaradi headlinerjev, ampak zaradi novih vznemirljivih izvajalcev, ki so šele na začetku poti.

Kaj pa vsi tisti, ki skrbijo, da se glasbeni posel v drugih državah vrsti, kot je treba; po kakšnih ovinkih naj bi njihova prisotnost delovala na domačega ustvarjalca, ne nazadnje pa tudi na obiskovalca?

Številka 200 bo verjetno na koncu še višja, gre pa tako za domače kot tuje profesionalce. Domači ustvarjalci bodo imeli možnost navezati stik z njimi zanimivi akterji ter se jim predstaviti. Nekateri tudi na koncertu, drugi s cedejem, vizitko ... Obiskovalci bodo verjetno opazili, da je med njimi nenadoma kar nekaj tujcev, ustvarjalci pa imajo enkratno priložnost za lastno informiranje in konkretno mreženje za delo v tujini.

Kako ustvarjalci gledajo na te »ljudi iz ozadja«, jih razumejo kot del kreativne ekipe ali imajo do njih določene zadržke?

Precej naših ustvarjalcev še vedno misli, da se bo nekega dne na enem od koncertov ali pa na spletu pojavil mož s kravato, ki jih bo popeljal v svet. Vsaj pogosto dajejo tak

vtis. Po drugi strani skoraj prevlada zadržek pred profesionalizacijo, ki jo marsikdo napačno enači s komercializacijo. Tisti, ki se glasbene industrije bolje zavedajo, vejo, da morajo najprej dobro pripraviti svoj paket, ki ga lahko ti akterji ponesejo čez mejo, ostali pa si bojo raje v brk mrmrali, da tako in tako ni nič mogoče.

Treba je razumeti, da ti ljudje dnevno sodelujejo z izvajalci s celega sveta in da jih ne zanimajo demo bendi, ki bi igrali enkrat na mesec, temveč ustvarjalci, ki imajo nekaj svojega, obenem pa so pripravljeni na profesionalizacijo. Vsaj delno.

V naboru nastopajočih ZDA in Velika Britanija, dominantni velesili v produkciji pop glasbe, praktično nista prisotni. Zato pa Srednja in Vzhodna Evropa, bivša Jugoslavija ... Ne velika, pač pa butična imena.

Osredotočamo se na trge, ki so manj prisotni na zemljevidu glasbene industrije. Obračamo zemljevid in namesto od Moskve do Londona gledamo od Skopja do Osla. Ali pa vsaj od Balkana do Baltika. Na teh področjih se skriva ogromno odlične glasbe, ki pa je zaradi slabše profesionaliziranosti in zaprtosti glavnih trgov vedno zapostavljena. Zato na novo postavljamo zemljevid.

Baltik je ob vzpostavitvi festivala Tallinn Music Week kar zablestel. Na tujih festivalih je prisotnih vedno več izvajalcev in profesionalcev iz teh držav. Poleg tega imamo dober pregled nad našim širšim prostorom in lahko tujim akterjem pokažemo, kaj vse se dogaja pri nas.

Kdo lahko pokaže več, ekipe iz sicer neprizotne zahodne hemisfere glasbene industrije ali vsi »drugorazredni« državljani korporativnega sveta? Kje je trenutno sod kreativnosti bolj poln?

Zahod bo brez dvoma prisoten. Profesionalci prihajajo iz praktično vseh zahodnoevropskih držav, pa tudi nastopajoči: Anglija, Nemčija, Francija, Italija ... Po drugi strani center in vzhod Evrope ponujata ogromno. Tako glasbe kot znanja in izkušnje.

Mesto, kot slišim, nima velikega posluha za tovrstne dogodke, gibljete se po prizoriščih (Kino Šiška, K4, Metelkova), ki se staroljubljanski »plaži« izogibajo na daleč. Kakšen je vaš komentar na to?

Mesto je že izkazalo posluh za Ment. Očitno počasi prepoznavata tudi njegov ekonomski potencial, potencial kulturnega turizma in seveda potencial izvoza. Po drugi strani pa mesto očitno svoj center zapira za urbano kulturo. Tako se sorodni tuji festivali povečini odvijajo v mestnih jedrih, medtem ko smo mi izrabili najbolj živi del naše klubske infrastrukture, ki se v celoti nahaja zunaj mestnega jedra. Brez prizorišč Menta bi bila ponudba popularne ali pa urbane glasbe v Ljubljani zelo osiromašena. Polega tega pa je Šiška perfektna za tovrstno konferenco, Metelkova pa za hkratno dogajanje v več klubih. Veseli smo, da je sodelovanje s to klubske infrastrukture mogoče, v prihodnosti pa bi si želeli tudi kakšno prizorišče v centru. ■

JEKLENI DIALEKTIK

Josif Visarionovič Stalin se je še kako dobro zavedal, da lahko človek s petimi zavezniki premaga pet sovražnikov, medtem ko se more deseterica ljudi na njegovi strani hitro preobraziti v deseterico sovragov. Zato je vedno pravočasno poskrbel, da je pri svojem uveljavljanju zmerom našel ravno pravo število soborcev, da je iz vseh bistvenih spopadov sam izšel kot zmagovalec.

IGOR GRDINA, foto DOKUMENTACIJA DELA

Medprvokonferenco velikih treh je bila na sovjetski ambasadi v Teheranu 29. novembra 1943 prirejena slovesna večerja. Zgodovina si jo je zapomnila predvsem zato, ker je na njej gostitelj – J. V. Stalin – predlagal, da bi likvidirali 50.000 nemških častnikov in vojaških strokovnjakov. Medtem ko je ameriški predsednik Roosevelt presodil, da se šef moskovskega politbiroja šali, je britanskemu premierju Churchillu prekipelo. Takoj je dojel, da poskuša Stalin v okviru Velikega zavezništva uveljaviti svoje standarde: množično morjenje naj bi se uvrstilo v okvir sprejemljivega ravnanja suverenih držav. Sovjetski voditelj je kljub Churchillovemu rentičenju vztrajal pri svojem in suho pribil: »Petdeset tisoč jih je treba postreliti!«

Britanski premier je godrnjaje zapustil preobloženo mizo. Stalin, ki se mu je posvetilo, da ga je Churchill spregledal, je potem skupaj z ljudskim komisarjem za zunanje zadeve Vjačeslavom Molotovom pohitel za odhajajočim gostom. Sovjetska prvaka sta šefu britanske vlade z vsem šarmom, ki sta ga premogla, jela dopovedovati, da je kremeljskemu gospodarju v skrbi, da nemški militarizem nikoli več ne dvigne glave, nekoliko pobežljaj jezični konjiček. Imperativ zavezniškega sodelovanja v vojni proti Hitlerju je terjal, da je Churchill sprejel njuno razlago in se vrnil za mizo.

VEDNO ZMAGOVALEC

Teheranska večerja, ki bi prav lahko predstavila meje sprejemljivega na mednarodni sceni, je razkrila Stalina v vseh njegovih registrih. Sovjetski voditelj ni zamudil nobene priložnosti za dosego svojih namer, pri tem pa je ustvarjal atmosfero šokantne sproščenosti, ki mu je pomagala mehčati sogovornike. Šegav pristop mu je v primeru prehudega odpora omogočal tudi umik, ki pa ni pomenil opustitve cilja, temveč je le napovedoval spremembo poti do njega. Prav tako je očitno, da se je Stalin znal izogibati osamitve. Vedel je, da lahko človek – kot je dejal njegov japonski sodobnik, princ Konoje – s petimi zavezniki premaga pet sovražnikov, medtem ko se more deseterica ljudi na njegovi strani hitro preobraziti v deseterico sovragov.

Stalin je pri svojem uveljavljanju zmerom našel ravno pravo število soborcev, da je iz vseh bistvenih spopadov sam izšel kot zmagovalec. In ko ga je spretnost v sklepanju smotrniških zavezništev pripeljala tako daleč, da so ga obdajali le še pritrjevalci, nikakor ni zaspal na lovoričkah. Prav nasprotno: poskrbel je za to, da se njegova okolica ni vdajala utvaram o udobnosti doseženega položaja. Zanj je bilo vladanje vsakodnevno trdo delo. Čistke v njegovem svetu niso bile le »menjave straže«, marveč so pomenile tudi poskus rešitve temeljnega problema vseh enopartijskih vladavin, tj. ločevanja sposobnih pritrjevalcev od tistih, ki takšne le igrajo ali uživajo sadove minule slave (volitve aklamativnega značaja selekcijske vloge evidentno niso imele). Stalin je sodil, da so kadri največji kapital: država, ki gradi brezrazredno družbo, potrebuje za svojim krmilom ljudi posebnega kova, saj jih slasti oblasti ne smejo prevzeti. Za njim so tudi drugi komunistični državniki, ki so iskali pravo vsebino Marxovega pojma *diktatura proletariata*, uporabljali podobne prijeme – le da so se izogibali imenu čistka.



NI SE BAL GAMBITHNIH POTEZ

Stalinovi zavezniki in pritrjevalci so skrbeli tudi za to, da ob sovjetskem voditelju nihče ne bi dobil občutka samovoljnega diktatorja. Kdor ga je spoznal osebno, ni mogel pritrjati njegovemu najbolj strupenemu kritiku Levu Trockemu, ki ga je opisoval kot egomanskega despota. Ljudje so takšno mnenje vse pogosteje pripisovali zagrenjenosti poraženega tekmeča, ki se je štel za hrbtenjačo ruske revolucije, dejansko pa je bil predvsem njen detonator. Trocki se je res smešil: če ga je v kozji rog ugnala taka »izredna mediokriteta«, kakršna je bil po njegovi sodbi Stalin, bi sam moral biti kolosalen nesposobnež.

Generalni sekretar sovjetskih komunistov je bil predvsem tenkočuten poznavalec ljudi in njihovih slabosti. Ni se bal gambitnih potez: tako je omogočil celo obravnavo sebi vse prej kot prijazne Leninove politične oporoke v zaprtem krogu – pri čemer se je zavedal, da je bolj kot zanj neugodna za neposredne tekmece. Ustanovitelj sovjetske države, ki je z neusmiljenimi karakteristikami sodelavcev poskušal vrhove partije prepričati, da se je v dobi po njegovem slovesu zaradi hudih pomanjkljivosti vseh potencialnih naslednikov najbolje oprijeti kolektivnega vodstva, je dejansko pomagal Stalinu. Generalni sekretar sovjetskih komunistov je bil namreč že zaradi

svojega položaja nenehno v stiku s sodelavci po vsej državi. Postopoma je prerasel v glasnika velikega kolektiva srednjih upravno-političnih kadrov in kot za stavo zmagovalo obračunal s tekmeči, ki so zastopali le sebe in peščico pristašev.

Nihče mu ni mogel očitati, da ni sledil temeljni intenci Leninove politične oporoke. Njegovo manevriranje je tudi povsem razgalilo tekmece, ki so se razkrili kot politični kratkovidneži. Najrazvpitejša partijska levičarja, impulzivni Grigorij Zinovjev in večni »drugi človek« Lev Kamenjev, ki nista skrivala, da se opirata na ožjo skupino pristašev, sta mu v letih 1923–1925 pomagala nevtralizirati Trockega. Stalin je vedel, da mu ne moreta biti zares nevarna, saj je oba obremenjevala hipoteka nasprotovanja Leninu neposredno pred boljševiškim prevzemom oblasti jeseni 1917, ko sta se zoperstavljala puču, s katerim je bila odstranjena na volitve v ustavodajno skupščino čakajoča začasna vlada Ruske republike pod vodstvom Aleksandra Kerenskega. V začetku novembra četrtega vojnega leta pa je bil dejansko zadnji čas za boljševiški državni udar, saj je glasovanje, ki je sledilo 14 dni po vzpostavitvi Leninove diktature, pokazalo, da so prejšnjo oblast podpirajoče sile uživale zaupanje večine prebivalstva nekdanjega carstva Romanovih. Stranka socialističnih

revolucionarjev pod vodstvom Viktorja Černovaja je na volitvah v ustavodajno skupščino dobila kar 380 sedežev od 703, vladajoča boljševiška garnitura pa le 175.

NI DVEH NAJKRAJŠIH POTI DO CILJA

Po porazu Trockega se je Stalin v španoviji s partijskimi desničarji, ki jih je vodil Nikolaj Buharin, že v drugi polovici leta 1925 obrnil proti svojim poprejšnjim levičarskim pomagačem. Tudi novi začasni zavezniki mu niso bili zares nevarni, saj se niso mogli pohvaliti s politično stanovitnostjo: pozimi in spomladi 1918 so nasprotovali Leninu pri sklepanju aranžmajev z wilhelmsko Nemčijo. Tedaj so bili prav oni nosilci levičarskega radikalizma, ki je bil, kot vse kaže, neizogibna mena v razvoju slehernega znotrajpartijskega opozicionalca.

Ko se je Stalin odločil, da bo marginaliziral še buharinovce (1928–1929), ni imel težkega dela, saj jih je zlahka prikazal kot politične vrtavke. Ker sta se medtem levičarska dioskura Zinovjev in Kamenjev zblížala s Trockim, je svoje tekmece zlahka obtožil zarotništva: zares so bili podobni nenačelnim prepirljivcem v zakotni špelunki, ki se hipoma premislijo in se začno bratiti z nekdanjimi zoprniki. Kdor je pomnil Leninovo patetično politično oporočko, ki je Stalinu jedko očitala grobost – ki bi bila lahko samo izraz pretiravanja v goreči netolerantnosti do slabosti, ne pa napaka –, je mogel biti ob takem razpletu dogodkov pomirjen. Ljudje, ki jim je oče boljševizma bridko očital najrazličnejše grehe, se niso več gnetli za krmilom oblasti ...

Ob Leninovi politični oporočki, ki je bila za Stalina mnogo koristnejša, kot sodi senzacionalistična historiografija, pa se je zastavljalo tudi vprašanje, čemu je ustanovitelj sovjetske države okoli sebe trpel aparatčike, za katere je v času svoje smrtne bolezni ugotavljal celo nerazumevanje temeljnih postavk marksizma. Pri gradnji komunizma, ki je projekt z jasno definiranim ciljem, takšni očitki niso bili nedolžni. Zato ni čudno, da je Stalin boljševiško partijo uspel prepričati v optimalnost svojega voditeljstva. Enotnost, ki jo je zagovarjal, je bila utemeljena na vsakomur dojemljivem sklepu, da ne more biti dveh najkrajših poti do cilja. Njegova sodba, da pahljača mnenj, ki je bila tako draga znotrajpartijski opoziciji, vodi k zapletanju in zastajanju ter potemtakem tudi k oviranju marksistično definirane teka zgodovine, je bila enako neusmiljeno logična. Za povrh se je še skladala z boljševiškim izročilom. Leninov režim se ni boril le proti belemu gibanju, marveč tudi proti neposlušnim revolucionarjem, s čimer pa je samo nadaljeval tradicijo Marxovih verbalnih obračunov z drugače mislečimi (le pri Ferdinandu Lassallu se je moral avtor *Kapitala* nekoliko krotiti, saj mu je prevečkrat dolgoval nezanimarjive vsote denarja).

VSAKA NEIZPOLNITEV NALOGE JE LAHKO USODNA

Stalin prav tako ni zanemarjal aktualističnih argumentov. Ker je sovjetski oblasti kljub ustanovitvi svetovnega proletarskega gibanja – III. internacionale – revolucijo uspelo izvoziti le v Mongolijo, bi mogla biti neenotnost med člani boljševiške partije ne samo škodljiva za gradnjo komunizma, marveč tudi za ohranitev že doseženega uspeha na eni šestini zemeljske kopnine. Polomi v Nemčiji (1918–1919, 1923), na



Stalin s hčerjo
Svetlano Allilujevo

Madžarskem (1919) in na Poljskem (1920) so nezno skeleli. Komunisti, ki so bili zmagoviti v Rusiji, neuspehov drugod niso mogli razumeti drugače kot izraz slabosti v lastnih vrstah, saj naj bi zgodovina v skladu z marksističnimi postulati že sama delala zanje. Zato so bili na preži pred vsakršnimi pomanjkljivostmi.

Že kmalu po uvedbi diktature v Rusiji so oblikovali troslojno strukturo oblasti: najnižje je bil državni aparat, nad njim partijski in na vrhu še tajna policija. Likvidacije, ki so eliminirale nasprotnike, mlačneže in izdajalce ter uničevale celotne sloje ruskega prebivalstva – Lenin je v začetku leta 1918 odkrito povedal, da je prava vsebina dela ljudskega komisariata za pravosodje socialno iztrebljanje –, so jih združevale vsaj enako močno kot marksistična ideologija. V najtrših razmerah osebnostno oblikovani nekdanji ponesrečeni semeniščnik in pesnik Stalin nikoli ni gojil utvar o tem, kaj bi se zgodilo z njim, če mu ne bi uspelo zmagati. Kot politični operativac z nalogami, ki so se raztezale od skrbi za finančna sredstva boljševiske partije (tudi z gangsterskimi podvigi) do obvladovanja kriznih situacij v državljanski vojni – najbrž je med vsemi najtesnejšimi Leninovimi sodelavci samo Trocki na fronti interveniral večkrat kot on –, je vedel, da je vsaka neizpolnitev naloge lahko usodna.

Imperativ zmagovalnosti, ki so ga na podlagi marksistične razlage zgodovine in uspeha v ruski državljanski vojni uveljavili komunisti, je potem Stalinu omogočil obvladati Sovjetsko zvezo in III. internacionalo. Triumfator se – kot je sarkastično menil že Voltaire – ne moti. Celotno žrtve Stalinovih čistk so neredko prišle do sklepa, da se ne smejo upirati svojim rabljem, saj bi od tega imeli korist le protirevolucionarji. K takšnemu ravnanju so mnogo prispevale tudi komunistične predstave o pozitivnosti ljudi, ki ne izhajajo iz nespremenljivih etičnih načel, marveč jih določa koristnost oziroma uporabnost vsakega posameznika in skupine pri udeležanju marksistične smerne vizije zgodovine.

OD KRIZNEGA MENEDŽERJA DO ODLIČNEGA ADMINISTRATORJA

Ko so bili znotrajpartijski boji za oblast končani, je Henri Barbusse, ki si je med prvo svetovno vojno pridobil ime s protimilitarističnim romanom *Ogenj*, oznanil: »Stalin je Lenin današnjosti.« Čeprav je generalni sekretar sovjetske partije zanikal, da bi bil kaj več kot učenec očeta boljševizma, je francoski pisatelj le imel prav. Stalin je pokazal izjemno

sposobnost v obeh Leninovih vlogah – tj. kot politični strateg in kot ideolog. Ko mu je še v času učiteljeve oblasti pripadlo partijsko krmilo, se je iz frontnega kriznega menedžerja čez noč preobrazil v virtuosnega administratorja. Kot marksistični mislec je imel v prvih letih na oblasti nekaj težav z dialektiko: posebej ga je mučilo vprašanje veljavnosti zakona negacije v socializmu oziroma komunizmu. Ker se je zavedal svoje teoretske šibkosti, si je omislil zasebnega učitelja – filozofa Jana Stena. A z njim se, kot kaže, ni najbolje ujel (nesrečnega mentorja je leta 1937 dal skrajšati za glavo) ... Nazadnje se je Stalin, ki že v mladih letih ni bil dogmatski zagledanec v avtoritete – celo Leninov filozofski chef d'oeuvre *Materializem in empiriokritizem* si je prislužil njegove zasebne kritične pripombe (vključno z zapisom: »Haha« na robu strani) –, zanesel na lastno razumevanje povezanosti teorije in prakse. Prenekateri problem, s katerim se je srečevala njegova oblast, se namreč poprej še nikjer ni pojavil.

Stalin je sprva nadaljeval Leninovo novo ekonomsko politiko, ki je pomenila lažni termidor ruske revolucijske stvarnosti. Delna revitalizacija trga pod nadzorom komunističnega politburoja pa ni bila sama sebi namen, saj je ustvarjala kapital za poznejšo naglo industrializacijo. Ni šlo ne za zastoj v sledenju marksističnemu toku zgodovine ne za umik z začrtane poti. Trocki, ki je hotel sovjetsko državo pripravi industrializirati, ni imel odgovora na vprašanje, kje bo dobil kapital za tak podvig, Stalin pa je vedel, da ga bo imel dovolj, če bo najprej podpiral Buharina, ki je milijone kmetov v času nove ekonomske politike zaslepljeval z geslom »Obogatite se«, nato pa nove premožneže pritisnil ob tla z umetno izzvano lakoto ter jih ekspropriiral.

ODPRT ZA RAZLIČNE STRATEGIJE

To je bila dialektika v praksi, ki je sovjetski državi omogočila naglo preobrazbo. Stalin, ki je vneto študiral dela strokovnjakov za najrazličnejša področja organizacije, se ni vdajal univerzalističnim teoretskim slepilotom. Svojevrstno znamenje tega je tudi izdaja Marxovega nedokončanega rokopisa *Grundrisse*, ki tematizira različne produkcijske načine. Njegov drugi del je bil v Moskvi prvič izdan junija 1941, teden dni po Hitlerjevem napadu na Sovjetsko zvezo. Čeprav ni čisto jasno, kaj si je Stalin mislil o slovanskem produkcijskem načinu, o katerem v omenjenem Marxovem delu teče beseda bolj mimogrede, se zdi, da ga je imel za modernizacijsko enako perspektivnega kot germanskega. Generalni sekretar

boljševiske partije je namreč vedno poudarjal pomen pristno ruskih izkušenj. Tako je Ivana Groznega v galeriji historičnih inovatorjev postavil nad Petra Velikega predvsem zato, ker je slednji v svojo domovino vpeljal tolikšno zgledovanje po Zahodu, da se je pri njenih prebivalcih prebudil manjvrednostni kompleks.

Prav v takem razumevanju sveta pa se je Stalin bistveno razlikoval od vrste drugih komunističnih prvakov. Ti so namreč nekritično sprejemali Marxovo nagibanje k misli, da je germanski produkcijski način omogočil razvoj kapitalizma in s tem delovanje dialektičnih zakonov, drugi pa ne. Kitajska komunistična partija je v obdobju po Mao Zedongu nazorno pokazala, da prav tu vidi večino 30 odstotkov napačnosti, ki jih pripisuje Stalinovemu delu. Njeno radikalno uveljavljanje germanskega produkcijskega načina pod lastno oblastjo izkazuje neizmerno zaupanje v dialektiko in tehtnost *Grundrisse*. Toda treba je priznati, da je Stalin vendarle imel dober in prav nič revizionističen razlog za svoje misli. V deželi, katere zgodovino je zaznamoval slovanski produkcijski način, se je ob sklepu prve svetovne vojne, ko so bile možnosti za prevrat zaradi popolnega bankrota starega sveta večje kot kdaj koli prej, dalo izvesti komunistično revolucijo, drugod pa ne.

V zunanji politiki je Lenin Stalinu zapustil dvomljivo dediščino. Oče boljševizma je menil, da je imperializem najvišji stadij na bridki konec obsojenega kapitalizma – a slednji se je po katastrofi velike vojne 1914–1918 uspel revitalizirati. Na novo sta prišla tudi izziva fašizma in nacionalnega socializma. Leninska ideja o tem, da je kapitalizem svoje najnevarnejše naboje že izstrelil, niso vzdržale preizkusa prakse.

Zato ni čudno, da je Stalin preizkušal različne strategije: enkrat so bili socialdemokrati zanj le podvrsta fašistov, drugič, v dobi ljudske fronte, pa zavezniki. Obakrat so bili rezultati nezadovoljivi, kar je sovjetskega voditelja pripravilo do tega, da je dal transparentno ideološko politiko v oklepaj. Pri izvedbi tega zasuka so mu pomagale tudi čistke, ki so – kot poudarja J. Arch Getty – imele racionalen razlog v odpravi inercije nefleksibilnega dela partijskega aparata. Tako je Stalin zlahka revidiral mnenje o Hitlerju, ki je nanj napravil velik vtis s pobojem svojih ne več koristnih soborcev v noči dolgih nožev poleti 1934. »Morilec delavskega razreda« in »vodja svetovnega proletariata« sta tako avgusta 1939 postala partnerja pri delitvi Evrope. V Stalinovem imaginariju je bila Hitlerju

tedaj dodeljena vloga krušitelja kapitalizma: prihajajoča vojna, ki se je kuhala v berlinskih retortah, bo oslabila vse sile na zahodu, kar bo sovjetski državi nazadnje olajšalo razširiti komunizem ...

OROŽJE, PROTI KATEREMU NI IMEL MOČI – DEMOKRACIJA

A nagli poraz Francije je spremenil vse: Stalin se je na kontinentu znašel sam iz oči v oči s tretjim rajhom. Ko ga je ta junija 1941 napadel – ker je hotel pridobiti »življenjski prostor« na vzhodu, ki ga je obetal *Mein Kampf*, in Veliki Britaniji odvzeti upanje na kakega močnega zaveznika v evrazijskem prostoru –, sovjetski voditelj ni imel nobene izbire: moral se je bojevati neposredno. Totalno. Absolutno. Če je najprej še upal na diplomatski dogovor in je prek Molotova in šefa svojih varnostnih služb Lavrentija P. Berije bolgarskemu ambasadorju Ivanu Stamenovu predlagal mirovno posredovanje, se je potem naglo prelevil v vojaka. Za ceno strahotnega trpljenja prebivalstva svoje države se je naučil tudi učinkovitosti na položaju vrhovnega poveljnika. Nazadnje je – kakor je že poleti 1941 napovedal Stamenov – še enkrat zmagal. Stalin je v dogovorih s Churchillom in Rooseveltom dosegel, da je Sovjetska zveza po Hitlerjevem zlomu rešila svoj varnostni problem: poslej jo je obdajal venec satelitskih držav. S tem pa se je njen položaj bistveno spremenil: Moskva je vnovič gospodarila imperiju. Stalin je postal največji in najmočnejši med vsemi ruskimi carji, čeprav ni bil ne car in ne Rus.

Sovjetska zveza se je leta 1945 znašla pred bistvenim vprašanjem vsake imperialne sile, tj. kako obvladati razsežno periferijo. Naj

SOVJETSKI VODITELJ NI ZAMUDIL NOBENE PRILOŽNOSTI ZA DOSEGO SVOJH NAMER, PRI TEM PA JE USTVARJAL ATMOSFERO ŠOKANTNE SPROŠČENOSTI, KI MU JE POMAGALA MEHČATI SOGOVORNIKE. ŠEGAV PRISTOP MU JE V PRIMERU PREHUDEGA ODPORA OMOGOČAL TUDI UMIK, KI PA NI POMENIL OPUSTITVE CILJA, TEMVEČ JE LE NAPOVEDOVAL SPREMENBO POTI DO NJEGA.

pošlje tja svoje najboljše ljudi in s tem tvega oslabitev centra, ali pa naj se zanesa na lokalne oblastnike, ki bodo prej ali slej hoteli postati samostojni(ejš)? Ko so komunisti zmagali še na Kitajskem, je problem njihovega usklajenega delovanja postal še večji. Do tedaj pa so Stalinovi nasprotniki, ki so razpolagali z atomsko bombo, že premislili situacijo in se priklopili do sklepa, da marksističnih režimov ni treba zrušiti v vojni, saj naj bi ti dolgoročno ne mogli zdržati mirnodobne tekme z demokracijami. Prisegli so na doktrino zadrževanja, ki jo je v bistvenih potezah formuliral eden največjih ameriških poznavalcev Rusije George F. Kennan. Stalin nanjo ni našel pravega odgovora. Vrh vsega pa se je začel pripraviti z marksističnimi voditelji na periferiji. Maršal Tito mu je nazadnje celo zagrozil z atentatorjem, ki bo zagotovo opravil svoje delo, medtem ko sovjetski mazači, ki so v Beogradu menda petkrat poskušali pretrgati nit njegovega življenja, niso opravili nič. In če slovanski akademik Jože Pirjevec to zgodbo omenja kot dokaz moči jugoslovanskega komunističnega prvaka, britanski zgodovinar Robert Service suho pribija: tako si dopisujejo gangsterji. Stalina in njegov svet očitno še danes lahko tematizira le dialektični boj ideje in stvarnosti. ■



● ● ● KNJIGA

Kmetske slike

ANDREJ TOMAŽIN: **Stramorjevi koraki**. Založba Litera, Maribor 2014, 163 str., 21,90 €

Tomažinova zbirka kratkih zgodb je pretežno usmerjena v ruralno okolje. Čeprav taka umeščenost celo v perspektivi zadnjih let ni ravno nezaslišana novost, je statistično gledano morda vendarle prej izjema kot pravilo. Nemara bi se lahko strinjali s piscem spremne besede Sinanovičem, da so si »[p]ostmoderna literarna gibanja v našem prostoru (...) prizadevala za urbano-subkulturno paradigmo« in da je posledično »kmetstvo ostalo brez identitete«, vsaj v literaturi. Vendar zgolj izbira prizorišča – mesto ali vas – seveda še ni garant kakšne posebne izvirnosti; bistveno je predvsem, da se Tomažinovo podeželje ogiba mnogim klišejem, ki ob tem pojmu še vedno prvi pridejo na misel.

V *Korakih* tako vsekakor ni prostora za kakšno pretirano pastoralo, opevanje pristnega stika z naravo ali kaj podobnega: asfalt ni nikoli daleč, avtocesta hrumi, mehanizacija ni le izjema, temveč temelj tukajšnjega življenja. Tudi sicer to niso ravno prijazni kraji: invalidna dekleta se prostituirajo, da primaknejo kaj k družinskemu proračunu, po cestah ležijo prašičja trupla, šolski avtobusi pošiljajo svoje potnike rakom žvižgat. Boj proti klišejem v kolikor lahko o tem govorimo ločeno od ostalih prvin – poleg tega poteka že na samem »nivoju jezika«: v korpus pričakovanega besedišča (*leseni cimpri*, kot v *mašnih bukvah zacahnano*, *župnik*, *šmarnica*, *krompir*) v rednih presledkih zareže na primer zvočni aparat *škorcev*, *pretok informacij*, *frekvenčno polje*, *konstrukcija zavesti*, *samoinducirani pavlovski efekt*. Še en kliše, ki se mu Tomažin izogne, je tudi predstava o »prislovičnem kmetskem idiotizmu« (kot to poimenuje Sinanovič): vsaj nekateri njegovi junaki so skoraj pesniki, svojo melanholijo izživljajo v mislih o smrti, duhovih in Evropi, nekateri gojijo prav nadnaravne zmožnosti empatije. So tudi vpeti v mrežo množičnih medijev – niso jim tuje TV-serije in znajo biti do njih tudi kritični; v marsikaterem pogledu jim skratka pripadajo literarni atributi urbanosti, le da pač živijo na vasi.

K pretežnemu obupu, ki preveva Tomažinovo podeželski svet, spada tudi pripovedovalčevo nagnjenje k suhemu, pogosto navdse črnemu humorju; ta deluje prav v svoji redkosti, torej v odsotnosti prehudega stremljenja k temu, da bi bila zabavna tudi zbirka kot celota. Včasih izvira humornost prav iz svoje izrecne črnine, odsotnosti vsakršnega sočutja do opisanega, spet drugič gre za humorno hiperbolo: »Tako redko je že kadil, da je moral biti vsak vdih kraljevsko zaokrožen, s celotnim haremom devic in kletjo, polno šmarnice...« Včasih je humor celo rahlo mazzinijevski, denimo ko junak razmišlja, kako se v vsako novo generacijo v slovenski hiši dozida eno nadstropje: če bi se zgodilo, si misli, da bi odkrili tablete za nesmrtnost, bi bilo podeželje polno nebotičnikov. Nekateri humoristični učinki pa so skoraj mikroskopski, utelešeni le v kratki, nepričakovani frazi: »V aktovki je imel spravljeno litrsko steklenico žganja. Bila je pripravljena za najhujše čase. (Ti so prišli.)«

Zgodbam lahko brez težav pripišemo tudi določeno pisateljsko spretnost; to lahko nemara opredelimo predvsem kot odsotnost napak, ob katerih bi nas zabolela bralska ušesa, kot slalomiranje med mnogimi količkji, ki jih zgodbarjenje nastavlja piscu. Eden takih količkov je gotovo izogibanje občosti, nujnost širjenja meja bralčevega (in svojega) jezika in sveta. Tomažin nalogo opravi z odliko: k občutku avtoritete teksta gotovo pripomore že omenjena specifičnost besednjaka in zato njegova prepričljivost, od opisovanja različnih obrti, uporabe ustreznih področne govorice pa vse do tako ozko usmerjenih znanj, kot so različne vrste večšč. Drugi znak večšine je obvladovanje različnih pripovednih registrov: vsa zgodbeno snov vendarle ni podeželska, v zgodbi 'OPNAI se eden od pripovednih pramenov denimo dogaja v Dresdnu in Münchnu ter poroča o življenju in raziskavah filologa dr. Rabinoviča, in tudi pripovedni pristop je temu primerno drugačen.

Zgodbe *Stramorjevih korakov* večinoma ne vznikajo iz preloma z junakovim/junakinjinim *statusom quo*, niti se ne zaključujejo v odločilnem zaključnem dejanju (pa čeprav se, tudi to morda kot značilnost tega mračnega sveta, razmeroma pogosto dogajajo karamboli). Prej bi lahko rekli, da zgodbe, vsemu dogajanju navkljub, predvsem širijo atmosfero, da govorijo bolj o miljeju kot o junakih. Interpretativno najbolj zagatni so tisti primeri, kjer tudi ta mreža nekako razpade: tako se na primer zgodba, ki se

začne s katastrofalno nesrečo avtobusa, odsekano konča z nekimi drugim, precej nepovezanim motivnim drobcom. Tako diskontinuiteto lahko po eni strani jemljemo kot izjavo samo zase, kot klofuto javnemu okusu, morda tudi kot željo po enkratnosti (podobno, kot je v zadnji zgodbi enkratno pripovedovalčev nenadni udarec prijatelja, poteza, ki ni povsem jasna ne njemu ne njegovim bližnjim). Po drugi strani lahko iščemo tudi kontinuiteto, in sicer na neki višji ravni, ki presega formo posamezne pripovedi; navsezadnje že inventivno kazalo kaže, da zgodbe med sabo vežejo zapletena razmerja, in se te torej osmišljajo šele v zbirki kot celoti.

ŽIGA RUS

● ● ● KINO

Jam session

Birdman. Režija: Alejandro González Iñárritu. ZDA, 2014, 119 min. Ljubljana, Cankarjev dom



Alejandro G. Iñárritu je zaslovel z mozaičnimi filmi, kot sta *21 gramov* (21 Grams, 2003) in *Babilon* (Babel, 2006), tokrat pa je, kot v filmu *Ču do vi to* (Biutiful, 2010) fokus raje spet usmeril na enega junaka: Riggana Thomasa je igralec, ki je zaslovel s trilogijo filmov o superjunaku Birdmanu, zdaj pa poskuša ponovno oživiti svojo kariero z gledališko režijo Carverjeve drame na Broadwayu.

Z *Birdmanom* se je Iñárritu prvič preizkusil na poligonu komičnega, a v svojem bistvu ostaja gledalcu težak in neizprosni sogovornik. Riggan je tragičen človeški lik, za čim bolj visceralen učinek pa Iñárritu posadi gledalca naravnost v njegove čevlje – v njegovo nervozno, prestrašeno, nečimrnosti in samokritike polno subjektivnost. Ves film se odvija v hitrem, kontinuiranem toku Rigganovih nihajočih čustev in kontradiktornih misli. Medtem ko mu prožna kamera, veseskozi podprta z jazzovsko improvizirano bobnarsko zvočno podlago, sledi po ozkih hodnikih in ovinkih drobovja broadwayskega gledališča, kjer potekajo priprave na bližajočo se premiero drame, film slalomira po ovinkih Rigganove načete, vročične, želodec stiskajoče psihe. Ta monoliten, fluiden film se odvija kot en sam dvourni *jam session*, meja med subjektivnim in objektivnim pa je tako načeta, da nikoli ni čisto jasno, kaj od videga se dogaja samo na odru Rigganove zavesti in kaj tudi zares; nikoli ne moremo biti prepričani, da tisto, kar smo videli na platnu, niso le strahovi in projekcije njegovega jaza. Riggan je ujetnik svoje realnosti, svojega ega, njegov edini spremljevalec v tej zaporniški celici pa je gledalec.

Ker je človekov notranji kritik vedno pobraten s kakšnim strahom (pred neuspehom, pred osramotitvijo, pred ne biti dovolj dober), so, kamor koli se Riggan ozre, ljudje, ki mu dajejo vedeti, da je zguba – falirana hčerka, mrzka kritičarka, bivša žena, naduti igralec in ne nazadnje, Rigganov ultimativni *alter ego*, njegov pernati »prijatelj« Birdman, filmski superjunak, ki ga je Riggan nekoč utelešal v *popcorn blockbusterjih*. Ta ga kljuva in boža hkrati, a naklonjen mu je le takrat, ko spodbuda pride od zunaj.

Riggan je lačen zunanje potrditve, aplavza, dobre kritike. V tem je skrajno patetičen, a tudi zelo človeški – njegovo hlastanje za potrditvijo ni nič drugega kot hlastanje za ljubeznijo in Iñárritu naredi vse, da bi gledalci to začutili na lastni koži. V tem kontekstu mi je težko razumeti, zakaj je, potem ko se je tako nepopustljivo držal Rigganove subjektivne perspektive, film omedlno zaključil s preskokom v nekakšen magični realizem. Morda pa preambiciozni ego nagaja tudi njemu – prvenec *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2001) zame tako ostaja njegov najboljši film, *Birdman* pa si je prifilmal častno drugo mesto.

ŠPELA BARLIČ

● ● ● OPERA

Anemično

RICHARD STRAUSS: **Saloma**. Dirigent Loris Voltolini, režiser Andrejs Žagars. Opera in balet SNG Ljubljana, 22. 1. 2015

V repertoar slovenske operne scene, ki že lep čas nima spodobne razvojne vizije, je vstopila še *Saloma*, glasbena drama v enem dejanju Richarda Straussa, delo, katerega bi postavitev na tem odru zaradi sicer sesutega repertoarja, predvsem pa pomanjkanja solistov, ki bi lahko primerno interpretirali Straussa, lahko počakalo čase konsolidacije, ko bi (morda) zablestelo v polnem sijaju. Čeprav je *Saloma* glasbeni in dramaturški dragulj operne umetnosti, njena privlačnost ali sukanje okoli tematske niti sezone (*skrivnost ljubezni je večja od skrivnosti smrti*) nikakor ne upravičita takšne produkcijsko tvegane poteze. V zdajšnjem stanju repertoarja je to podobno gradnji od strehe navzdol. Z zasedbo, ki (če-tudi dopolnjena z gosti) ne premore protagonistov, ki bi bili kos Straussu, niti nujnih alternacij za glavne vloge, je to lahkomišeln, slabo premišljen projekt. Na tej točki se je spotaknil že ob premieri, kar so tokrat v operi z gostujočim tenoristom Stigom Andersenom, ki je nastopil namesto obbolelega Branka Robinšaka (Herod), srečno premostili. Kako bo v prihodnje, pa bo pokazal čas.

S simfonično strukturo dela in izjemno vlogo orkestra v gradnji dramaturškega loka, ki stoji nasproti vokalni dramatik, vpeti v deklamacijo (*sprechgesang*), ter brez običajnih arij Straussova *Saloma* močno odstopa od opernih klišejev. Kako zahtevna in negotova je končna interpretacija dela, je pokazala minula premiera, ki ji kljub naštudirani in navidezno tekoči izvedbi ne moremo pripisati posebnih kreativnih presežkov. To predvsem velja za ansambel solistov. Gostujoča sopranistka Natalia Ushakova je z glasovno neuravnovešeno, v spodnjem in srednjem registru podhranjeno, v višinah pogosto nekontrolirano in veseskozi prenapeto izvedbo, brez dinamičnih odtenkov in občutka za oporne točke in poante parta, formalno obvladala vlogo Salome, ne pa tudi pristne interpretacije. V vlogi Johanaana je nastopil Robert Vrčon; suvereno v srednjih legah, v višjih legah pa precej surovo, odrsko pa dokaj klišejsko. Straussu sta se glasovno zgajeno in z izstopajočo prezenco še najbolj približala Stig Andersen v vlogi Heroda in nekoliko bolj zadržana Vlatka Oršanič kot Herodiada. Pri vokalnem segmentu je z dinamično izvedbo še izstopal kvintet Judov – Andrej Debevec, Rusmir Redžić, Edvard Strah, Matej Vovk in Tomaž Zandnikar. Pod taktirko mojstra Lorisa Voltolinija je predstava kot celota stekla gladko, toda brez prefinjenih izraznih podrobnosti, plastike in dinamičnih valovanj ter potencialne barvitosti v orkestru, kdaj pa kdaj tudi z manjšimi razhajanj in preglaševanjem solistov.

Pričujočo uprizoritev je po enaki zasnovi kot v Hongkongu postavil mednarodno uveljavljeni latvijski režiser Andrejs Žagars. Najbolj srhljivo zgodbo Nove zaveze o smrti Janeza Krstnika, ki ji je Oscar Wilde z odmikom od moralne srčice zgodbe k izprijeni ljubezenski strasti najstnice Salome imenitno vtisnil pečat dekadence svojega časa, Richard Strauss pa sijajno zložil v glasbeno dramo, je režiser Žagars transponiral v naš čas, išoč zgolj ohlapne povezave z bližnjim vzrodom, brez poglobljanja v družbeno ali religijsko ozadje zgodbe. Pri tem pa je spregledal, da mu že sam libreto spriči mantre Johanaana (Janeza Krstnika) o prihodu Mesije, zelo izpostavljenega prizora kvinteta judovskih verskih prepirljivcev, vseprisotne poganške vraževnosti in paranoje Heroda, ki je izhajala iz napatih družbenih okoliščin v Palestini, tega ne dovoli. V komorno reducirani mizansceni (brez blišča, dvorjanov, sužnjev ...) in nič kaj razkošni, asketsko čisti in dokaj pusti scenografiji Reinisa Suhanova, ob neinventivni kostumografiji Kristine Pasternake, na odru bolj kot orientalska senzualnost prevladuje srh. Čutiti ga je tudi v edinem liričnem prizoru dela, plesu sedmih tancic, zloslutnem premoru pred dramatičnim razpletom zgodbe, ki ga je zaigrala kar solistka Natalia Ushakova, žal v Wildu povsem tuji puritanski govoricu koreografa Kirilla Burova in kostumografije Pasternake. Richard Strauss je že vedel, zakaj je v tem prizoru vedno zahteval plesalko in nasprotoval plesu pevki! Prve izvedbe *Salome* pred 120 leti so navduševale svobodomiselnih ljubiteljev opere in burile duhove moralistov, minula ljubljanska premiera pa gotovo ne bo povzročila ne prvega ne drugega.

STANISLAV KOBLAR

Obrazi nasilja

Vojna je »nepogrešljivi del kulture«, saj vzbudi »najplemenitejše v človeški naravi«. Tako je leta 1911 v svoji, takrat izredno priljubljeni knjigi *Nemčija in naslednja vojna* zapisal pruski general in vojaški zgodovinar Friedrich von Bernhardi. In pri tem niti ni bil osamljen. Žena carja Nikolaja II. je modrovala o tem, da bi bila vojna zdrava za moralo. Podobne zapise je mogoče najti tudi na angleški, francoski ... v resnici na vseh straneh, ki so sodelovale v spopadu, kot ga človeštvo še ni videlo, v prvi svetovni vojni. Po stoletnici začetka prve nas letos čaka sedemdesetletnica konca druge. Vojaške obletnice bi brez večjih naporov lahko praznovali vsak dan, celo vsako uro, priložnosti na žalost ne manjka. Je nasilje stalnica človeštva, nekaj plemenitega in npravnega? Kako, če sploh kako se je spremenil naš odnos do njega? Po drugi svetovni vojni bomo le stežka našli pravo vojaško ministrstvo, teh enostavno ni več, danes imamo samo še obrambna ministrstva. Četudi so ZDA nepretrgoma vpletene v različne vojaške spopade, gre – kljub napačnemu vtisu, ki si ga lahko ustvarimo – v resnici za obrambo. Za nekakšno preventivno obrambo, ko je vojno mogoče preprečiti z vojno, še preden do prave vojne pride.

Spielbergov film *Posebno poročilo* (Minority report), ki so ga v kinematografih predvajali leta 2002, torej leto pred preventivnim napadom na Irak, upodablja dovršeno različico preventivnih napadov. Film prikazuje prihodnost, v kateri ni



ANEJ KORSIKA

NA POVRŠINI SE ZDI VSE LEPO IN PRAV, PRAVI IDILIČNI MINIMUNDUS, KJER ŽIVIJO MALI LJUDJE, KI JIH TAREJO MALE SKRBI. KO ODGRNEMO TA VSAKDANJI CELOFAN, PA NAENKRAT ZAGLEDAMO PRECEJ BOLJ MRAČNO PODOBO; IZKAŽE SE, DA JE SLOVENIJA V RESNICI IZREDNO NASILNA DRŽAVA. DRŽAVA, V KATERI NAŠ SMRTNI SOVRAŽNIK PREŽI V OGLEDALU.

več zločina, organi pregona ga preprečijo, še preden se zgodi. S pomočjo treh mistikov, ki imajo uvid v prihodnost, lahko kriminalisti aretirajo storilko oziroma storilca že takrat, ko ta na zločin samo pomisli. Ob tem, da je Busheva administracija preprečevala svet, da lahko s preventivno vojno, ki je po konservativnih ocenah do danes terjala že vsaj pol milijona življenj, prepreči nepotrebno prelivanje krvi in izboljša življenje Irčanov, lahko le ponovno zaključimo, da tudi najbolj divja znanstvena fantastika ne seže do kolen resničnosti. Pa vendar, vojna je danes vendarle nekoliko bolj humana, kot je bila v času srednjeveških pokolov, mar ne? Ne.

Če kaj, so današnje vojne neprimerno manj humane, kot so bile v preteklosti. Rečeno drugače. Kmet, ki ni bil vpoklican v gospodovo vojsko in se ni znašel na bojnem polju, je imel pravzaprav stoddostotne možnosti preživetja. V prvi svetovni vojni so civilne žrtve predstavljale že 40 odstotkov vseh žrtev. V drugi je bilo, statistično gledano, že varneje biti vojak kot civilist, slednji so namreč predstavljali že več kot 60 odstotkov žrtev. Iraška preventivna vojna pa je sploh pokazala, da v vojni ni pametno biti civilist, saj je bil delež civilnih smrtnih žrtev že večji kot 75 odstotkov. Kakorkoli obračamo, vojna je po definiciji nasilna in prinaša smrtne žrtve, a gotovo je življenje kot tako postalo varnejše in manj nasilno? Žal ne. Zadnja raziskava Svetovne zdravstvene organizacije iz leta 2002 je pokazala, da vsako leto 1,6 milijona ljudi umre nasilne smrti. Zgolj dobra desetina teh oziroma 12 odstotkov pa izvira neposredno iz vojaških spopadov. Neprimerno večji delež (35 odstotkov) predstavljajo umori, več kot 50 odstotkov pa samomori. Prav nasilje do samega sebe se je v zadnjih petdesetih letih skokovito povečalo, danes, v času ekonomske recesije, pa še naprej beleži porast.

Slovenija, ki boleha za sindromom številnih malih, novoustanovljenih držav, si nenehno prizadeva za kakšen visoko zvonec naslov, ki naj širnemu svetu pokaže, kako posebni in imenitni smo. No, statistika, kjer smo že desetletja v sami svetovni špici in s katero se nihče rad ne hvali, je kakopak tragična, število samomorov na prebivalca. Ob takšni statistiki in epidemiji, že več desetletij trajajoči nasilnosti do samih sebe je samomor, pa naj si to priznamo ali ne, zlovesča kulturna dediščina. Scela nemogoče je, da ne poznamo koga, ki pozna koga, ki se je ..., ali pa smo preminulo oz. preminulega poznali celo osebno. V Sloveniji je samomor družbeno dejstvo in njegovo ignoriranje ga nikakor ne rešuje. Razlogi

zanj so raznoliki in kompleksni, krilatice, da gre za trajno rešitev začasnega problema, pri tam ne pomaga kaj dosti. Bolj konstruktivno je stvar obrniti in pogled usmeriti v družbo, kajti če naša družba dosledno in vztrajno ustvarja pogoje, v katerih je samomor družbeno sprejemljivo dejanje, potem je nekaj narobe z družbo, ne pa s posameznikom, ki je prigan v tak brezizhoden položaj.

V izogrnitev kakršnimkoli nejasnostim, kaj pomeni, če zapišemo, da je samomor družbeno sprejemljiv: s tem ne ciljamo na to, da bi naša družba dejavno usmerjala ljudi v samomor, temveč gre za takšne družbene okoliščine, v katerih je samomor enostavno sprejemljivo dejanje. Ker pri takšni stvari ni mogoče biti nevtralen, vsak, ki ima družbeno moč, vendar je ne uporabi za reševanje tega problema, v resnici prispeva k njegovi nenehni reprodukciji. Molč pomeni strinjanje. Ali drugače, mogoče je govoriti o drugem tiru, slabi banki, ceni zadolževanja, vse naštetu so pomembne nacionalne teme. Politikom pa se zatakne pri drugih, vsaj tako, če ne še veliko bolj pomembnih temah; samomor, depresija, družinsko nasilje pač niso stvari, ki bi zvenele všečno. So stvari, o katerih se pri nas sramežljivo šepeta in spreneveda. Na ta način družba vsem tistim, ki se znajdejo v položaju, ko začnejo razmišljati o tem, da bi si vzeli življenje, sporoča – to, na kar misliš, je nekaj sramotnega, slabič si! Tvoje težave in težave tisočih pred teboj nas ne zanimajo.

Zelo radi slišimo, ko nas turisti hvalijo, da smo prijetna, varna in lepa država. In res, ceste so čiste, možnosti, da vas oropajo, izredno majhne, možnosti, da nagovorite mimosidročega, ki zna tekoče angleško, pogosto pa še kak tuji jezik, pa izredno velike. Na površini se zdi vse lepo in prav, pravi idilični Minimundus, kjer živijo mali ljudje, ki jih tarejo male skrbi. Ko odgrnemo ta vsakdanji celofan, pa naenkrat zagledamo precej bolj mračno podobo; izkaže se, da je Slovenija v resnici izredno nasilna država. Država, v kateri (statistično gledano) naš smrtni sovražnik preži v ogledalu. Bolj kot kogarkoli drugega se lahko bojimo samih sebe, kajti če Slovenec preživi samega sebe, potem je najhujša preizkušnja že mimo. Še ena, s prvo zelo tesno povezana neslavna lestvica, na kateri kotiramo zelo visoko v svetovnem merilu, je poraba alkohola na prebivalca.

V primerjavi z drugimi drogami ima alkohol to »srečo«, da je kar najgloblje impregniran v evropsko hrbtnjačo. Saj ne gre za to, da kokain ne bi bil nekoč zdravilo (sprva ga je zelo rad predpisoval tudi Sigmund Freud) ali da, potem ko so ugotovili, da te zasvoji, Bayer za zdravljenje odvisnosti ne bi izumil heroína. Vendar ti dve in številne druge droge niso postale del obče kulture, resnici na ljubo pa v svojih uničujočih učinkih alkoholu ne sežejo do kolen. Tobak, neskončno bolj demonizirana substanca, pač ni niti približno tako družbeno škodljiv kot alkohol. Komur kajenje prija in se zanj odloči, s tem škodi samemu sebi. Do zdaj mi še ni uspelo prebrati črne kronike o kadilcu, ki je zaradi posledic nikotina povzročil prometno nesrečo oziroma pretepel ženo in otroka.

Obstaja pa še ena vrsta nasilja, ki je še bolj nizkotno – nasilje nad najšibkejšimi oziroma nemočnimi. Tistimi, ki se ne morejo na noben način braniti, nimajo denarja, organizacij, ki bi stale za njimi, ali pa političnega vpliva. Tistimi torej, ki se morajo za svoje blagostanje zanašati na družbo kot tako, njen ustaljeni način delovanja in na upanje, da se bo, če jim bodo kratene pravice, ta družba postavila njim v bran. V resnici se prav skozi takšen odnos, do resnično najšibkejših, izriše resnični obraz neke družbe. Želel bi si napisati, da smo lahko na tem področju zgled ostalim, vendar nismo, daleč od tega. V zadnjih tednih je svetovno in tudi slovensko javnost močno razburkal pokol v uredništvu francoskega časnika *Charlie Hebdo*. Nepredstavljivo (npr. Benjamin Netanjahu, Mahmud Abas in Miro Cerar) se je združilo v skupnem ogorčenem kriklu proti skrunitvi svobode govora. S strani pristojnih institucij, kaj šele državnega vrha, pa je bilo slišati malo, če sploh kaj, ko je prišlo do izredno surove kršitve ne samo svobode govora, ampak sploh obstoja pri nas.

Govorim o nedopustnem dogajanju v osnovni šoli v Desklah. Še neprimerno bolj nedopustne stvari pa so se začele dogajati po tem, ko so otroci že pretepli, ozmerjali, pred tem pa že dolgo terorizirali svojega sošolca, otroka bosanskih priseljencev. Izkazalo se je namreč, da za pretep v resnici niso odgovorni otroci, niti njihovi starši, odgovoren ni niti šolski svet, ne ravnatelj, o odgovornosti ni bilo ne duha ne sluha niti na ministrstvu za šolstvo. Miro Pravični Cerar in Borut Ljudski Pahor pa se s takšnimi banalnostmi kakopak ne vznemirjata. V presenetljivi karkovski končnici incidenta se je izkazalo, da je za pretep, zmerjanje in siceršnje psihično nasilje, v resnici odgovorna žrtev sama. Zato so jo nemudoma prešolali, da svojih sošolcev ne bi več napeljevala k nasilnim, človeka nevrednim dejanjem. Kaj pa je mala razredna vojna, če v človeški naravi ne vzbudi najplemenitejših čustev? Obrazov nasilja nam zato ni treba iti skat v Bagdad, Kabul, Pariz ali Lugansk, pogosto je dovolj že, če stopimo pred ogledalo. ■