



**ZADNJI NASTOP LEGENDARNEGA
ANSAMBLA TRISHE BROWN**

»Smrt« v Ljubljani

SLOVENIJA PRED
FRANKFURTOM?

**Bas Pauw in Detlef
Bluhm, intervju**

ZNANOST IN ETIKA

**Kako naj se nič
pravega ne zgodi?**

RAZSTAVA MIHE MALEŠA
IN TODORČETA ATANASOVA

Pod kožo ženskega telesa

TOMI JANEŽIČ,
GLEDALIŠKI REŽISER

**Bistvene reči
so povsod iste**

KIČ MU LEPO PRISTOJI

**Bryan Ferry,
nepopoljšljivi stilist**

NOVI ALBUM SKUPINE
THE WAR ON DRUGS

Razpečevalci emocij

(NAMERNO) ZAPOSTAVLJANA

**Azijska kinematografija
v Evropi**

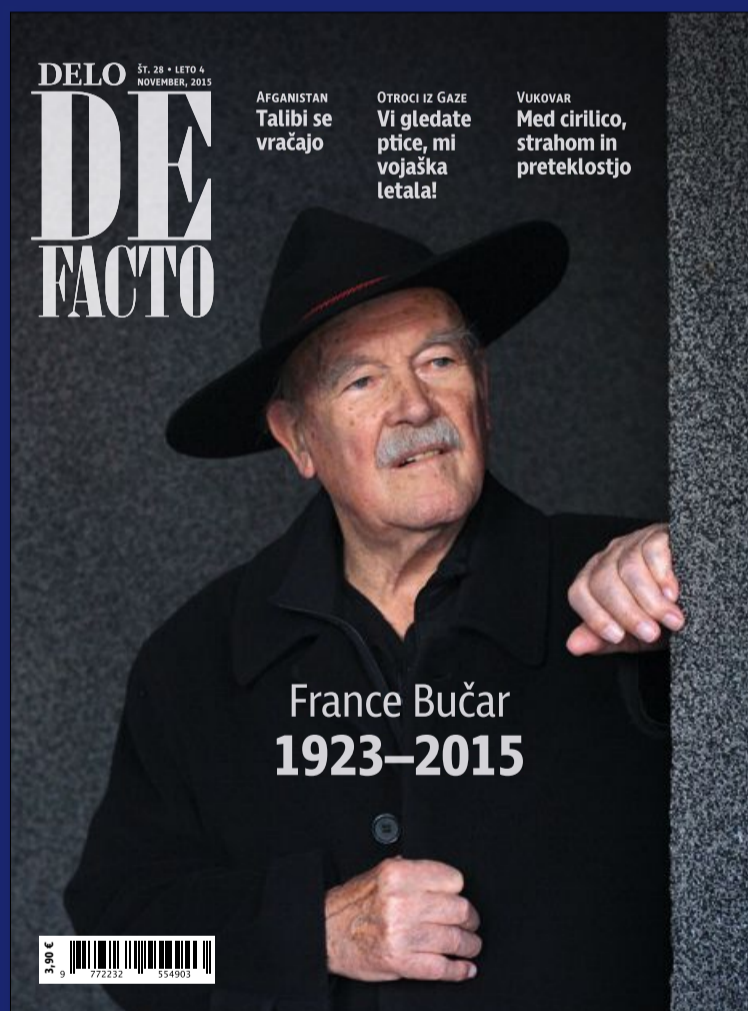
MEDELLÍN, REPORTAŽA

Iz take si snovi kot tango

ANEJ KORSIKA, KOLUMNA

**Bogastvo neskončnega
pomanjkanja**

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Dr. France Bučar**
Biografija državnika brez političnega talenta
- ☞ **Otroci iz Gaze**
Mali ranjenci na rehabilitaciji v Sloveniji
- ☞ **Afganistan**
Talibi ponovno prevzemajo nadzor
- ☞ **Matevž Podjed, direktor Notranjskega krajinskega parka**
Cerkniško jezero in vrnitev narave
- ☞ **Vukovar**
Med cirilico, strahom in preteklostjo

DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 RETROVIZOR

DRUGIČ IN ZADNJIČ V LJUBLJANI

Petega decembra bo newyorški plesni ansambel koreografinje Trishe Brown v Španskih borcih opravil svoj zadnji nastop v Evropi pred dokončno razpustitvijo. Nastopili bodo z dvema vrhunskima skupinskima koreografijama, *Son of Gone Fishin'* (1981) in *Set and Reset* (1983), ter z zgodnjim odprtim delom *Solo Olos* (1976) in novejšim duetom *Rogues* (2011). Posvetil se jim je **Rok Vevar**.

DIALOGI

8 BOLJE TRI STVARI PREDSTAVITI DOBRO KOT DESET POLOVIČARSKO

Nizozemska in Flandrija sta svoje moči na literarno-kulturnem področju združili že za frankfurtski fokus leta 1993, zdaj pa jemljeta zalet za ponovni uspeh na mednarodnem parketu. Šef ekipe je Bas Pauw, ki že več kot 15 let organizira različne mednarodne dogodke v okviru nizozemske fundacije za literaturo. Z njim se je pogovarjala **Renata Zamida**.

9 ZADNJA POSTAJA: FRANKFURT/MESSE

V luči dolgoročne predstavitve Slovenije kot častne gostje na Frankfurtu je **Tanja Petrič** z Detlefom Bluhmom, vodjo deželne podružnice nemškega združenja založnikov in knjigotržcev Berlin-Brandenburg, pokramljala o predispozicijah, možnostih in morebitnih receptih, pa tudi o kulturniški in založniški klimi v Nemčiji.

10 PROBLEMI

KAKO NAJ SE NIČ PRAVEGA NE ZGODI?

S predvsem domačimi problemi vprašanja etične znanosti se tokrat spopada **Renata Šribar**.

12 BESEDA

DUŠAN MERC: Slovenščina, slaba mati

RADAR

13 POD KOŽO ŽENSKEGA TELESA

Razstava, ki v Savinovem likovnem salonu v Žalcu sooča dva slikarja in dve generaciji, »tisto« Mihe Maleša in »to« Todorčeta Atanasova, po mnenju **Vesne Teržan** dokazuje, da je ženski akt lahko mnogo več kot le podoba golega ženskega telesa.

14 BISTVENE REČI SO POVSOD ISTE

Z uprizoritvijo *Človek*, ki jo je režiral v slovitem gledališču Bolšoj Drama Tovstonogov v Sankt Peterburgu, je Tomi Janežič nominiran za prestižno zlato masko na najpomembnejšem ruskem gledališkem festivalu. Odlična prilika za pogovor z **Zalo Dobovšek**.



16 KIČ MU LEPO PRISTOJI

Bryan Ferry se ne more postarati. Še dandanes na odru namreč deluje kot pred (nekaj) desetletji: gracilno, sofisticirano in elegantno. Piše **Gregor Bauman**.



17 RAZPEČEVALCI EMOCIJ

O čem na novem albumu pojejo in ob tem ne eksperimentirajo filadelfijski fantje skupine The War On Drugs, razlaga **Miroslav Akrapovič**.

18 (NAMERNO) ZAPOSTAVLJANA AZIJSKA KINEMATOGRAFIJA

Če je bila še okrog preloma stoletja ponudba večine »preglednih« festivalov taka, da se daljnoazijskim kinematografijam skorajda ni bilo mogoče izogniti, pa je danes položaj bistveno drugačen. **Denis Valič** pravi, da slabši.

19 REPORTAŽA

IZ TAKE SI SNOVI KOT TANGO



Pogled na Medellín je pogled s ptičje perspektive. Lahko je andski kondor, kolibri, rumenouha papiga, kolumbijski detel ali celo čisto navaden vrabec – v tej državi je med čem izbirati. In o njej, tako kot je to storila **Tina Podržaj**, tudi marsikaj napisati.

22 KRITIKA

KNJIGA: Vladimir Vojnovič: Moskva 2042 (Tina Vrščaj)

KNJIGA: Mirt Komel: Pianistov dotik (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Tomo Podstenšek: Tihožitje z mrtvo babico (Diana Pungeršič)

24 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Bogastvo neskončnega pomanjkanja



NASLOVNICA

Prizor na fotografiji je rimejk predstave Trishe Brown, *Človek, ki hodi po stavbi navzdol*, ki danes sodi v eno od monumentalnih koreografskih del preteklega stoletja.

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 22

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak
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.o.o., Dunajska 5, Ljubljana
GLAVNA DIREKTORICA: Irma Gubanc
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
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo d.o.o., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Tako to delajo v Göteborgu

Ideja je zelo enostavna, izkazalo pa se je, da je tudi zelo učinkovita. Če je še pred nekaj leti švedsko podjetje Stadsleveransen v centru Göteborga, zaprtem za javni promet, z blagom oskrbovalo le nekaj trgovin, je danes situacija popolnoma drugačna. Vsak dan morajo poskrbeti za razvoz blaga vsem trgovcem, teh pa je več kot petsto. To počno s posebej za mesto razvitim električnim vozilom, s katerim na več prikolic naložijo blago različnih trgovin in ga vsako jutro znova razvozijo.

Niso pa edini. »Imenujem ga kotaleči ležalnik,« šestkolesniku za prevoz tovora pravi Johan Erlandsson. Gre za vozilo na nožni pogon, dolgo slabe štiri metre in široko meter in pol, uradno pa se imenuje Velove Armadillo. Nosilna konstrukcija je zvarjena iz rdeče obarvanega aluminija, omogoča 360-stopinjsko obračanje, eden ključnih elementov za zagotavljanje kakovostne dostave pa je tudi odlično vzmetenje. To zagotavlja hitro in odzivno manevriranje, hkrati pa varen prevoz blaga, izredno dovzetnega za tresljaje. »Specializirani smo za dostavo kosil, slaščic in vina,« pravi Erlandsson. »Nikoli nismo ujeli v koloni, zato tudi nikoli ne zamujamo.«

Razvoj spremenjenega načina logistike spodbujajo mestne oblasti, ki si prizadevajo za ustvarjanje urbanega okolja, prijaznega za pešce in kolesarje. Gre za drugo fazo razvoja, ki sledi zapori mestnih središč za motorni promet, omejevanje parkiranja na javnih površinah in omejevanje časa dostave, ki je že zdaj omejeno na čas med 5. in 10. uro dopoldan.

Pred desetimi leti je bila situacija bistveno drugačna, saj je bilo mestno središče preplavljeno z motoriziranim prometom, dostop v center je bil pešcem in kolesarjem izredno otežen, prav tako slabe so bile povezave z javnim prometom. Posledično je upadal obisk starega mestnega jedra, prebivalci so se namesto zanj raje odločali za obisk velikih nakupovalnih središč na robu mesta.

Danes je obratno, tudi zaradi podjetja Stadsleveransen, ki vsako jutro na posebnem terminalu zbere blago za manjše trgovine in podjetja v starem mestnem jedru. Za hitro dostavo skrbita dve električni vozili ter dve tovorni kolesi. Mestne oblasti so podjetje ustanovile leta 2012, zaradi hitre rasti naj bi finančno neodvisnot doseglo v prihodnjih dveh letih, takrat naj bi se začelo širiti tudi na področje zunaj starega mestnega jedra, kjer omejitve prometa ne veljajo. Podjetje



sicer opravi prevoz le 20 odstotkov blaga na področju, kjer deluje, zato pa poskrbi za večino blaga, potrebnega dostave. Ekonomsko neodvisnost podjetju pospešeno omogočajo tudi oglaševalci, ki so ekološko neoporečna vozila prepoznali kot idealno marketinško orodje.

Podobne korake, piše *Guardian*, ubirajo tudi mestne oblasti v nizozemskem Utrechtu. So eden od ustanoviteljev podjetja Cargohopper, ki je razvilo vozila na sončno energijo, po besedah izdelovalcev pa se z njihovo uporabo na leto kar za trideset ton zmanjša izpust ogljikovega dioksida. V nasprotju z ostalimi (motoriziranimi) vozili, Cargohopperjeva lahko uporabljajo avtobusne poti, prav tako imajo trajen dostop v staro mestno jedro, večinoma zaprto za javni motorni promet.

Erlandssonova tovorna kolesa trenutno preizkuša globalno logistično transportno podjetje DHL. Armadillo za zdaj še ni del flote vozil podjetja Stadsleveransen, so pa mestne oblasti naročile izdelavo osmih tovrstnih vozil, ki bodo namenjena skupni rabi. Od leta 2011 se je v Göteborgu kolesarski promet povečal za 30 odstotkov in se (tudi zaradi 800 kilometrov kolesarskih poti) po obsegu že približuje prometu v Stockholmu. »Precej energije, trme in vztrajnosti je potrebnih za spremembo sedem desetletij trajajoče prometne politike, ki v središče postavlja motorizirana vozila,« pravi Erlandsson, »a več kot očitno je, da spremembe so mogoče.« **A. J.**

Rastejo kot gobe po dežju



Dar es Salam

Odgovor na vprašanje, katero je najhitreje rastoče mesto na svetu, ni tako enostaven, kot se zdi. Odvisno pač od tega, katere »vatle« za merjenje uporabite. Zato je prvakov med najhitreje rastočimi enostavno več. Za nekatere je to indonezijsko mesto Batam, za druge Niamey v Nigeru, za tretje kitajski Xiamen, za četrte ...

Kakorkoli, Batam si je prvo mesto na lestvici prislužil zaradi (pospešenega) obsega rasti prebivalstva, so prepričani v ameriškem podjetju Demographia. To za merjenje uporablja podatke, zajete v raziskavi o rasti prebivalstva, ki jo opravljajo Združeni narodi, v meritvah pa v poštev pridejo le tista mesta, v katerih živi najmanj milijon prebivalcev. Batam sicer leži v bližini Singapurja, v zadnjem desetletju pa postaja močno transportno in industrijsko središče. Razvojni pospešek mu daje prostotrgovinski sporazum, sklenjen med Singapurjem in Indonezijo, ki kraju, trenutno ima 1.100.000 prebivalcev, zagotavlja rast dobrih 7 odstotkov na leto.

Drugo mesto na lestvici Demographie zaseda Mogadiš v Somaliji. Letni prirast prebivalstva je 6,9 odstotka, trenutno pa v mestu uradno živi 2.100.000 prebivalcev (neuradno pa še bistveno več). Rast še pred kratkim enega najbolj uničenih in zapuščenih mest je posledica bistveno izboljšanih varnostnih razmer v mestu in državi, ki jo je več desetletij pestila državljanska vojna. Ekonomski razvoj regije podpira hitro razvijajoče se gospodarstvo, vedno več je tudi vračanj prebivalcev, ki so državo in mesto zapustili v času državljanske vojne.

Tanzanijska mesta Dodoma, Mwanza in Dar es Salam so na sedmem, osmem in devetem mestu, razlog visoki uvrstitvi pa so velikanske zaloge rudnin in hitro rastoča turistična industrija. Na desetem mestu je prav tako afriško mesto, Lilongve, prestolnica Malavija. Največje mesto po meri-

tvah podjetja Oxford Economics pa je Kinšasa, prestolnica Demokratične republike Kongo, v kateri živi 11 milijonov prebivalcev, letni prirast pa je 4,1 odstotka.

Vse raziskovalne skupine se strinjajo, da se bo vrstni red do leta 2030 bistveno spremenil. Takrat naj bi vodilne položaje zavzemala bistveno manj »eksotična« mesta, prvaki naj bi bili namreč Tokio, Šanghaj in Peking.

Po mnenju raziskovalcev je eden ključnih dejavnikov hitre rasti tudi pozitivna demografska slika afriških in azijskih držav. To je tudi bistveni razlog, zaradi katerega evropska, severnoameriška in avstralska mesta na lestvici ne zasedajo višjih mest.

Po metodologiji, ki jo uporablja raziskovalna skupina na newyorški univerzi, je glede na populacijo najhitreje rastoče mesto Xiamen, letna rast je že nekaj časa pri dobrih 7 odstotkih. Po tej metodologiji šest najhitreje rastočih mest (s populacijo prav tako večjo od milijona) predstavljajo kitajska mesta. Ta so med vodilnimi tudi glede na obseg prostora, ki ga vsako leto zavzamejo. Vodilna so Guangzhou, Tianjin in Peking.

Veliko rast prebivalstva in širitve urbanih površin je znani tudi v indijskih mestih, vodilna sta tehnološki središči Bangalore in Hiderabad. Indija naj bi sicer leta 2022 po številu prebivalstva prehitela Kitajsko.

Skupna značilnost vodilnih mest je po *Guardianu*, da rast dosegajo v okoljih, kjer zakonsko ni natančno določen način širjenja in razvoja mest. To omogoča nenadzorovan priliv prebivalstva v mesto, hkrati pa nastanek stanovanjskih območij, ki niso pod nadzorom državnih služb. Gre torej za napol legitimne oblike naseljevanja, ki pa so zaradi pospešene ekonomske rasti s strani oblasti praviloma tolerirane in le redko sankcionirane. **A. J.**

Prvih 5 ...

DRAME PRINCES

Slovensko mladinsko gledališče za prvi dan zadnjega meseca v letu pripravlja novo premiero. *Drame princes*, kot je naslov dela, tvori cikel petih monoloških miniaturnih kontroverzne pisateljice in Nobelove nagrajenke Elfriede Jelinek. Glavne junakinje so napol mitologizirani ženski liki: Sneguljčica, Trnuljčica, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Jacqueline Onassis, Lady in sama gospa Jelinek. Kar je bil namen Jelinekove pri pisanju, je najverjetneje tudi namen tokratne uprizoritve: da je s svetom človeških stvari narobe točno tako, kot je videti na prvi pogled. Pod režijo se podpisuje mladi poljski režiser Michał Borczuch, ki bo v Sloveniji režiral prvič, sicer pa gre za enega prodornejših poljskih gledaliških ustvarjalcev. Še ekipa: prevod



je delo Urške P. Černe, Anje Uršič, Sandre Baumgartner Naylor, Lučke Jenčič in Amalije Maček, igrajo pa Damjana Černe, Daša Doberšek, Boris Kos, Janja Majzelj, Anja Novak in Maruša Oblak. Torej: 1. december ob 20.00.

OD ČRTICE DO ČISTE JEBE

Slovenska rockovska scena je očitno vitalna. Ali drugače: ima toliko poslušalcev, da Hala Tivoli skorajda ni več vprašanje. Če so jo pred kratkim Big Foot Mama zamenjali za Stožice, se vanjo 3. decembra pogumno podajajo slovenski avtohtoni rokerji Mi2. Razlog: 20. obletnica delovanja ene karizmatičnejših skupin domače popularne glasbene scene. Da legendarni prostor napolnijo, imajo na voljo več adutov: odlično prodajani in kritiško sprejeti zadnji album Čista jeba, kup (nekaterih že zimzelenih) hitov (*Črtica, Sladka kot med, Samo tebe te imam, Čakal sn te ko kreten, Pa si šla, Oda gudeki, Pojdi z menoj v toplice, Zbudi me za 1. maj, Moja teta Estera, Ti nisi ta ...*), predvsem pa humor, duhovitost njihovih besedil, neposrednost in seveda temu primerna učinkovita »zvočna slika«. Od 19.30 dalje.

Zvonko Čoh



... prihodnjih 14 dni



Kiosk K67

SISTEMI, STRUKTURE, STRATEGIJE

V četrtek, 26. novembra, se v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje na gradu Fužine odpira retrospektivna razstava, posvečena oblikovalcu in arhitektu Saši J. Mächtigu. Gre za enega najpomembnejših slovenskih ustvarjalcev s področja industrijskega oblikovanja. Njegova v javnosti najbolj znana dela so kioski K67, sistem postajališčnih zavetij Euromodul, zbiralniki koristnih odpadkov Ekos, koški za smeti Žaba ... Razstava, na ogled bo vse do 3. aprila prihodnje leto, bo poleg retrospektivnega pregleda njegovih oblikovalskih dosežkov izpostavila tudi njihovo aktualnost v današnjem času.

RANGLEKLODS

Danski duo se vrača v Ljubljano, vrača se tudi v Kino Šiška. Če je bilo leta 2013 hudo veselo, ne bi bilo razloga, da na njunem koncertu ne bi bilo enako tudi 11. decembra. Sploh, ker gre za predstavitev novega albuma elektro-pop dueta, *Straitjacket*. Marsikdo ne ve, zato povejmo: duo je ena tistih številnih danskih zasedb, ki si kruh večinoma služijo z igranjem na tujih odrih, tudi takšnih, kot so odri festivalov Roskilde, Eurosonic, Sziget, Europavox ... Kritiki pravijo, da gre v njunem igranju za kombinacijo osupljive glasbene kompleksnosti in hkratnega pridiha neposrednosti. Sama pravita, da navdih iščeta v zvočnih pokrajinah industrialna, pa tudi (ali predvsem) v raziskovanju samega sebe ... Blizu so jima dela Davida Bowieja, Briana Ena ...

Da ne pozabimo: predvožači so Liamere, nekakšen projekt pevke in tekstopiske Malidah ter producenta Fergusonsona. Gre pa za hibridno mešanico tako med seboj na videz izključujočih se žanrov, kot so future garage, 2-step in trip hop. Od 21. ure naprej.

ZVONKO ČOH, PREGLEDNA RAZSTAVA

3. decembra se v ljubljanski Mestni galeriji odpira pregledna razstava ustvarjalnega opusa Zvonka Čoha, umetnika, ki svojo likovno pripoved gradi na črti oziroma risbi. Gre za prikaz dela umetnosti, ki je izredno komunikativna, duhovita, polna smeha in sproščenosti, hkrati pa do medija ustvarjanja zavzema resen in angažiran pristop. Retrospektiva se bo spopadla s temeljitim prikazom Čohove avtorske poetike in poskušala potrditi natančnost, sistematičnost in vsebinsko raznolikost umetnikovega dela. Vse do 8. februarja 2016.



Kuža pazi, najbolj elementarna melodija, ki jo na klavir zaigra praktično vsak otrok, je podoba na minimum zreducirane misli, ki hoče ostati čista in s solzami drugih pomiva svoja tla. Takšna je politika Mira Cerarja in Evrope.



Filozof dr. **Tadej Troha** v *Mladini* (20. 11. 2015) o tem, kakšni se mu zdita domača in evropska politika.

Vedno večje kitajske sanje

Gospod Liu

Čeprav je vrednost licitiranja že preseгла sto milijonov ameriških dolarjev, se gospod Liu Yiqiyang ni pretirano vznemirjal. Pravzaprav niti trzil ni. »Po telefonu sem se pogovarjal z dekletom iz dražbene hiše Christie v Hongkongu, ki je licitirala v mojem imenu. Kar naprej je prekinjala, bila je namreč tako živčna,« gospod Liu mirno opisuje dogajanje v hotelski sobi v Pekingju, v kateri je kadil delavske cigarete, medtem ko je potekala licitacija. »Vprašal sem jo, zakaj je tako živčna, saj sem jaz tisti, ki bo plačal, in jaz niti slučajno nisem živčen. Rekel sem ji: Kupi to že enkrat!«

»To« je gospod Liu nazadnje tudi uspel kupiti. »To« je postalo njegovo za 170,4 milijona ameriških dolarjev. »To« je bila slika Amedea Modiglianija, ki je v njegove roke spolzela po napetem, devetminutnem licitiranju, v katerem je gospod Liu porazil ostalih pet kupcev. Cena za to: druga najvišja vseh časov za sliko, kupljeno na licitaciji.

»Tako ko sem slišala, da je slika odšla v roke azijskega kupca, sem vedela, da je on,« evforično priznava gospa Wang Wei, žena gospoda Liuja, ki je bila v času dogajanja v Hongkongu. »Modigliani ni naslikal veliko golih žensk, in tale slika je ena njegovih najboljših,« je prepričana, »tako da se je nakup gotovo izplačal.«

Gospod Liu in gospa Wang, oba stara 52 let, v kitajskih zbirateljskih krogih nista povsem neznanima imeni. Sodita namreč v ozko in zaprto skupino največjih kitajskih (in azijskih) zbirateljev, ki so pripravljene za posamezne artefakte odšteti toliko, kolikor je pač potrebno. Denarja imajo namreč dovolj, da premagajo še tako vztrajne kupce. Pravzaprav ne trgujejo, pač pa si jemljejo tisto, kar mislijo, da jim pripada.

Gospod Liu je nekdanji taksist, ki se mu je uspelo preleviti v (dolarskega, kaj pa drugega) milijarderja, znan pa je postal, ko je pred leti na dražbi hiše Sotheby's kupil manjši kos porcelana iz obdobja dinastije Ming za 36 milijonov dolarjev, takoj za tem pa bil pripravljen pozirati medijem, kako iz njega pije doma pripravljene čaj.

Gospa Wang si prostor v visoko kitajsko družbo kupuje z nazivom umetniške vodje in direktorice muzeja Long Museum, ki ji je v 20 letih delovanja uspelo zbrati impresivno kolekcijo sodobne kitajske umetnosti.

Po njenih besedah je zdaj končno in zaslužno nastopil čas, da njen otroček, kot ljubkovalno pravi muzeju, stopi v naslednjo razvojno fazo. Da postane ena ključnih destinacij za ljubitelje svetovne umetnosti in da se tako po obsegu zbirke kot razstavah začne približevati največjim in najvplivnejšim institucijam, tudi Muzeju sodobne umetnosti (MoMa). In Modiglianovo platno, pristavi gospod Liu, je idealno za začetek takšnega projekta. »Vsak muzej sanja o tem, da bi imel takšno platno. In zdaj ga ima kitajski muzej, zaradi česar mojim državljanom za njegov ogled ni treba več potovati v tujino, na Zahod. To me dela zelo ponosnega. Tudi zato, ker s tem Zahodu sporočamo, da brez težav kupujemo ne samo njihove nepremičnine in podjetja, temveč z lahkoto postajamo tudi lastniki njihove umetnosti. Prestižne in največ vredne umetnosti.«

»Ta nakup je bil definitivna potrditev njegovega prihoda,« pravi Thomas Galbraith, vodja spletne dražbene hiše Paddle8. »Kdor zanj še pred nekaj dnevi ni slišal, tega zdaj ne more več trditi.«

Zgodba gospoda Liuja je ena tistih, o kateri sanja na milijone kitajskih državljanov. Je potomec delavske dru-

žine, zrasedel v Šanghaju v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Že od malega je bil prepričan, da se hoče ukvarjati s trgovino. Srednje šole ni dokončal, še pred polnoletnostjo je na ulici začel prodajati usnjene torbe in po istih ulicah voziti taksi. Leta 1983, ko se je še vedno preživljal z manjšimi posli, je srečal gospo Wang, ki je kot tajnica delala na eni od šanghajskih univerz. V drugi polovici osemdesetih se mu je začela nasmihati (gospodarska) sreča. Z več spretnimi investicijami mu je v nekaj letih uspelo neizmerno obogateti.

Danes je vodja skupine Sunline Group, ki intenzivno vlaga v kemično industrijo, nepremičnine in finančni inženiring. Ameriška revija *Forbes* vrednost njegovega premoženja ocenjuje na 1,22 milijarde ameriških dolarjev.

Z zbiranjem umetnin se ukvarja že od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja. To je bil čas, ko je bil kitajski umetnostni trg še nerazvit in je omogočal izredno dobre (poceni) nakupe. Kar je bil na začetku površen hobi, je pri obeh zakoncih zelo hitro preraslo v neizčrpno strast. Razlikujeta se v tem, da gospod Liu najraje zbira artefakte tradicionalne kitajske umetnosti, gospa Wang pa se osredotoča na artefakte iz obdobja kulturne revolucije in sodobne kitajske umetnosti. Vedno bolj pa se oba posvečata tudi zbiranju del zahodnih umetnikov.

Pred nekaj leti se je gospa Wang odločila, da bo svojo zbirko pokazala tudi ostalim ljubiteljem umetnosti, zato je leta 2012 institucionalizirala svojo dejavnost in svoj, do takrat zasebni muzej, zaprt očem javnosti, odprla »na stežaj«. Gre za enega od številnih zasebnih muzejev, ki so se odprli v zadnjih nekaj letih, njihov razvoj pa podpirajo tudi mestne oblasti, ki si mesto prizadevajo razviti v eno od svetovnih kulturnih prestolnic. Leta 2014 sta, kot poroča *New York Times*, odprla tudi podružnico muzeja, ki sodi v skupino državno sofinanciranih projektov, s katerimi poskuša ob šanghajski obali ustvariti t. i. kulturno četrt.

Cai Jinqing, vodja kitajske podružnice Christie's, pravi, da par predstavlja vzorčen primer današnje generacije kitajskih zbirateljev umetnosti. »Začela sta z zbiranjem tistega, kar poznata, nato prešla na azijsko umetnost, zdaj pa predsedlata na nakupovanje zahodnjaške umetnosti.«

Jasno, njune poteze tudi pri domači javnosti ne naletijo vedno na pozitiven odziv. Mnogi, ki jima gre njuno početje močno »v nos«, ju imajo za nepoznavalca, fanatična nakupovalca, ki si s tovrstnimi potezami kupujeta družbeni status. Tudi zato se nikakor ne moreta znebiti oznake »tuhao«, zmerljivke za novopecene kitajske bogataše. A gospod Liu je glede tega popolnoma jase: »Seveda sem tuhao! A takšen, ki svojemu ljudstvu omogoča ogled mojstrov in svetovne umetnosti!«

Obstaja pa še en, za koga bizaren, za gospoda Liuja in gospo Wang pa še kako logičen razlog. Znesek bosta namreč poravnala s pomočjo plačilne kartice American Express. Tako bosta sebi in svoji družini – štirim otrokom in dvema vnukoma – zaradi velikosti finančne transakcije, ki lastnikom kartice prinašajo določeno število točk, omogočila doživljenjsko brezplačno letenje po celem svetu. »Poleg tega je finančna transakcija plačila Modiglianovega *Ležečega akta* časovno razporejena na obdobje enega leta,« pravi gospod Liu, »mislim, kdo pa ima pri sebi toliko gotovine za kaj takega?« **A. J.**



Trisha Brown

DRUGIČ IN ZADNJIČ V LJUBLJANI

Petega decembra bo newyorški plesni ansambel koreografinje Trishe Brown v Španskih borcih opravil svoj zadnji nastop v Evropi pred dokončno razpustitvijo. Nastopili bodo z dvema vrhunskima skupinskima koreografijama *Son of Gone Fishin'* (1981) in *Set and Reset* (1983), ki sta nastali pred več kot tridesetimi leti, kmalu po odločitvi Brownove, da svoja plesna dela začne predstavljati tudi v konvencionalnih odrskih dvoranah in ne zgolj na ulicah, v galerijah, parkih, blokovskih atrijih in na drugih neobičajnih krajih, ter z zgodnjim odprtim delom *Solo Olos* (1976) in novejšim duetom *Rogues* (2011).

ROK VEVAR

Doslej je Ljubljana plesni ansambel Trishe Brown videla samo enkrat. 27. novembra 1994 je v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma odplesal tri koreografije, med drugimi slavno *Set and Reset* na glasbo Laurie Anderson, koreografinja pa je takrat nastopila v novem solu *If you couldn't see me*, v katerem je občinstvu pomenljivo kazala hrbet. »To preprosto ni ples, kakršnega si želijo,« je nekoč Brownova opisovala svoj zagatni odnos z občinstvom. Devetdeseta leta so bila v Evropi za Trisho Brown in njene koreografske somišljenike podobno neprimerna, kakor so bila za Pino Bausch osemdeseta leta v ZDA. Delovala je kot kulturna in zgodovinska pomota. Plesno občinstvo je bilo po spremembah političnih sistemov pripravljeno gledati zgolj še dramatično, čustveno, akrobatsko in vsaj malo nevarno plesno gledališče. A čeprav se je zdelo, da bo tako ostalo za zmeraj, se je evropski ples po letu 2000 radikalno spremenil.

Francoski baletnik, plesalec in koreograf Jérôme Bel je leta 1992 slavnemu Philippu Decoufléju pomagal skoreografirati otvoritev Olimpijskih iger v Albertvillu v Franciji in na koncu ugotovil, da mu je plesno-gledališkega cirkusa z bedastimi kostumskimi citati Oskarja Schlemmerja in akrobatskih skokov do nizke oblačnosti za vse življenje dovolj. Preveril je stanje na bančnem računu in sklenil, da bo naslednji dve leti zgolj bral. Med vsakodnevno bralno prakso se je v Parizu začel redno dobivati s kolegi, takrat še neznanimi imeni, kot so Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Benoît Lachambre, Emanuelle Huynh, Loïc Touzé, Christophe Wavelet, in z njimi razpravljal o politiki, družbi, umetnosti in še posebej – o plesu.

**VČASIH SI ZAŽELIM, DA BI SE LAHKO TEMELJITO
POGOVORILA S SVOJIM OBČINSTVOM. UGOTOVILA
SEM, DA RABIJO TRI LETA, DA UGOTOVIJO, KAJ
HOČEM, PREDEN MI ZAČNEJO SLEDITI.**

Ugotovili so, da je v šestdesetih letih v New Yorku deloval plesno-koreografski kolektiv z imenom Judson Dance Theatre (JDT), v katerem so delala znana imena, kot so Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay, David Gordon, pa tudi vizualni umetniki, kot so Robert Morris, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, režiser Peter Schumann idr., vendar o njihovi zgodnji ustvarjalni fazi niso vedeli skorajda ničesar. Ugotovili so, da je JDT že na začetku šestdesetih s kritiko institucije spremenil smer svojega koreografskega interesa in začel kritizirati natančno tisto, kar je tudi njih pri evropskem plesu najbolj motilo: manieristično koreografsko inercijo. Sklenili so, da bi bilo smiselno to zgodovinsko vajo na spremenjen način ponoviti. Evforijo evropskega sodobnega plesa je bilo treba spustiti na tla.

ČLOVEK, KI HODI PO ZGRADBI NAVZDOL

Leta 1970 se je v enem od atrijev na ulici Wooster Street v New Yorku zbralo nekaj deset ljudi, da bi si ogledali zadnjo novost v seriji neobičajnih koreografij, kakršne je bilo mogoče pričakovati od koreografskih inovatorjev, ki so še nekaj let pred tem pod kolektivnim imenom Judson Dance Theatre predstavljali svoja dela na skupnih večerih v cerkvi Judson Memorial na trgu Washington. Trisha Brown ideje o človeku, ki pripet na plezalno vrvo po pročelju stavbe počasi koraka navzdol, kakor da bi hodil po tleh, do božiča leta 1969 ni mogla odmisli. Že nekaj let prej si je zastavila pravilo, da je ideje treba pač izvesti, če ji tičijo v glavi do konca leta. V koreografiji *Človek, ki hodi po stavbi navzdol* se zgodi zgolj tisto, o čemer govori naslov, kar se sprva zdi naravnost bizarno, a gre za eno od monumentalnih koreografskih del preteklega stoletja.

Takrat je minevalo skoraj natančno tristo let, odkar se je ves zabeleženi gledališki ples v zgodovini odvijal izključno s pokončno telesno držo, vsa plesna kompozicija od Ludvika XIV. do Marthe Graham pa se je ves čas zlagala v tlorisno skladnost tako, kakor da jo od zgoraj še vedno opazuje bog. *Človek, ki hodi po stavbi navzdol* je preprosta, a radikalna demontaža dominantne telesne vertikalnosti v plesu, izpostavitve telesa legam, ki terjajo drugačno rabo gravitacije, božjega sestopa v kompoziciji in markacije arhitekturnih področij,

ki si jih ples do tedaj ni drznil zasesti. Le zakaj bi se moralo vselej plesati zgolj na ravnih tleh? Spušcanje plesa in plesalca na tla je pomenilo hkrati nekakšen eksistencialističen obračun z zgodovino gledališko-plesne prakse, ki se je v francoskem 17. stoletju vzpostavila kot politična propaganda. Ko je Trisha Brown s kolegi prebirala Camusovega *Upornega človeka*, je zelo resno vzela misel, da se moramo »naučiti živeti in umreti in če hočemo biti ljudje, se moramo odpovedati temu, da bi bili bogovi«. To koreografsko delo sodi v serijo koreografij s plezalno opremo, vendar da bi Trisha Brown svoj opus do tam pripeljala, se je moralo še marsikaj zgoditi.

JUDSON DANCE THEATRE 1962–1964–1967

Ameriški moderni ples je uspel v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja iz nastopov ikoničnih modernih solistk (Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis) prerasti v kompleksnejše kompozicijske strukture, ki so jih na turnejah po ZDA predstavljali ansambli koreografov in kakršne je dotlej poznal zgolj balet. Sočasno je moderni ples kot znanilec nove dobe postal izjemen hit t. i. delavskih odrov: uspel je vzpostaviti tudi oblike nekakšnega plesnega socialnega realizma, zato mu je narasla priljubljenost. Ko je konec dvajsetih let nastopila gospodarska kriza in ko so Rooseveltovi federalni načrti, zajeti v t. i. novo pogodbo (the new deal), začeli regulirati tudi zaposljivost na področju umetnosti, kulture in izobraževanja, so koreografi dobili delo v vrsti izobraževalnih programov na festivalih, turnejah in univerzitetnih kampusih, kjer so skrbeli za zdravje (mladih) ameriških državljanov. Ta mreža v nekaterih segmentih deluje še danes, le da z zasebnim financiranjem, seveda.

Kulturno-politični in produkcijski sistem, ki so ga v ZDA vzpostavila trideseta leta, je sčasoma vse bolj utrjeval mrežo nekakšne nedotakljive moderne koreografske elite, ki je v štiridesetih in petdesetih letih okupirala že skoraj ves produkcijski in izobraževalni sistem. Plesalo se je teatralizirane narativne koreografije, ki so se navdihovale pri antičnih tragedijah in nečem, kar so pojmovali kot avtentične ameriške skupnosti (Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Charles Weidman, Eric Hawkins). To je postalo neznosno za generacijo mlajših koreografov, ki je začela kazati svoje ambicije v štiridesetih in petdesetih letih in so jo zanimalo izključno abstraktne in avantgardne estetske tendence. T. i. veliki (biggies) so jim začeli iti strašno na živce. Treba je bilo nekaj ukreniti.

Zato je ameriški neoavantgardni skladatelj John Cage, ameriški boter aleatorične glasbe, na začetku leta 1961 za mlade newyorške koreografe v studiu svojega partnerja, koreografa Mercea Cunninghama, organiziral daljši seminar glasbene kompozicije. Cage in Cunningham sta se med koreografskimi dinovavri počutila nekoliko osamljena, zato je bilo treba rekrutirati nekaj somišljenikov. Seminar je vodil Cageov študent, mladi skladatelj Robert Dunn. Po dveh sezonah skupnega dela (1960–62) so se študentje odločili, da morajo svoje koreografije predstaviti javnosti. V njih so principe, metode in postopke moderne in avantgardne glasbene kompozicije transponirali v koreografski medij in nenadoma se je mišljenje koreografije izjemno razširilo. Začeli so iskati najprimernejši prostor za nastop in 6. julija 1962 v metodistični cerkvi Judson Memorial na trgu Washington, kjer sta liberalna pastorja Howard Moody in Al Carmines že od konca petdesetih let nudila zatočišče mladim umetnikom (pesnikom, vizualnim umetnikom, glasbenikom), nastopili z debitantskim programom, ki danes velja za prvega od šestnajstih legendarnih večerov kolektiva JDT. Kot kolektiv so delovali do aprila 1964, kot istoimenski kolektiven sodobno-plesni program pa do leta 1967.

V čem je bila posebnost in prelomnost kolektiva Judson Dance Theatre? Če je bilo za koreografe plesnega modernizma (Ted Shawn, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Hanya Holm) pomembno, da so tehnično reformirana in modernizirana telesa razporejali v atraktivne gibalne sekvence in prostorske rede, ki so se sestavljali v fascinantne plesne drame in čustvena podobja, je bilo za koreografe postmodernega plesa, kakor so se Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay, David Gordon idr. nekoliko samoironično označili sredi šestdesetih let, pomembneje, kako dosledno in inovativno izvesti zastavljene koreografske naloge, dogovorjene principe, partiture in performativne odločitve, tako da bo skozi opno modernega plesnega sentimenta prodrlo gibanje, v kakršnem se bo sodobni urbani človek lahko prepoznal.

Neoduchampovski koreografi, kot jih je v znamenitem eseju o predstavi Lucinde Childs *Available Light* (1983) poimenovala Susan Sontag, so moderni ples zvabili na zaslišanje, ga

razstavili na prafaktorje in podvomili o načinih njegove fabrikacije. Vprašali so se, kako bi ples naredili na novo in sodobno. Postavljali so ga na presenetljive kraje, na neravna tla, ga vezali na različne predmete, ga obešali na stene galerij in stavb, ga prepuščali trenutnim situacijam, ga poskušali prepoznati in videti v povsem vsakdanjih situacijah (na avtobusnih postajah, stopnicah, v vrvežu na podzemnih železnicah). Olupili so ga stilnega, karakternega, virtuoznega, čustvenega in misterioznega balasta, ki so ga nanj navlekli avtorji in avtorice od Isadore Duncan do Marthe Graham, ter se ga – kot da ne bi bilo že vsega hudega dovolj – odločili pred oči gledalcev postaviti celo med njegovim nastajanjem v studiih. Odrli so ga vsega, na kar je človek najprej pomislil, ko mu je kdo omenil moderni ples, a ta umetniški eksorcizem nikakor ni želel degradirati ali izničiti plesa, prej je vso njegovo zgodovino želel premisliti in uporabiti na novo.

KDO JE TRISHA BROWN?

Trisha Brown se je v New York preselila jeseni leta 1961. V to sta jo prepričali mlada vizualna umetnica Simone Forti (takrat partnerka mladega kiparja Roberta Morrisa) in plesalka Yvonne Rainer, ki ju je poleti istega leta spoznala na poletni plesni šoli nenavadne koreografinje Anne Halprin v bližini San Francisca. Brownova, ki se je po študiju na Mills College v Oaklandu že dokončno poslovila od koreografske kariere, ker je ugotovila, da za moderno plesno kompozicijo preprosto nima talenta, je pri urah plesne improvizacije in v metodah Halprinove, ki je pri skupinski in individualni plesni pedagogiki uvajala rabo predmetov (metla in palica, s katerima si je Brownova obudila ustvarjalno koreografsko željo, sta v sedemdesetih letih postali del njenih strukturiranih koreografij), ugotovila, da za njene koreografske ambicije nemara še ni prišla zadnja ura.

VIR MOJEGA KOREOGRAFSKEGA INTERESA JE MED PADCEM, NJEGOVIM NASPROTJEM TER VSEM, KAR JE MOGOČE VMES.

»Z vso skromnostjo lahko rečem, da imam neverjetno telo. To je preprosto dar. Nisem si ga pridelala sama. Zdi se, kakor da mi ne pripada, četudi sem zanj odgovorna. Moji nečaki, sestre in bratje – vsi ga imajo. Prav tako moja mama in oče. Vsi se ukvarjajo s športom. Ko gledam nečaka, kako igra pingpong, kako obrača zapetije, vidim tisto sosledje gibov, ki pride tudi iz mojega telesa. Kadar sem bila sama v studiu, ko sem hodila še na Mills College, sem se rada vrgla v zrak, šla s telesom še nekoliko dlje in poskušala doseči še dve ali tri točke v prostoru, preden sem pristala na tleh. Skušala sem si pomagati z glavo, ki sem jo povlekla na stran, in z nogo, s katero sem v nasprotni smeri brcnila gor. Vselej mi je uspelo pristati na tleh kot mačka, ampak v prehodih, tik preden sem prišla dol, so se odvijale prave male eksplozije,« v nekem intervjuju pravi Trisha Brown.

Prav ta zveza med gibalnim talentom in analitično sposobnostjo, algoritmiko, nekakšno izvorno digitalizacijo lastne motorike, je nekaj, čemur se koreografinja ni želela odpovedati pri delu s sabo in kolegi plesalci. Moderna plesna kompozicija takojšnje obdelave motoričnih podatkov med plesom preprosto ni imela, saj to ni bil njen glavni interes: določala jo je tovarna plesne stilne tehnologije, ki so jo moderni koreografi urili na telesih učencev, da bi lahko pozneje sami sedeli v dvorani, jim dajali napotke na daljavo ter skrbeli za kompozicijske razporeditve teles v lične družabne skupine, duete in sole. »Vir mojega koreografskega interesa je med padcem, njegovim nasprotjem ter vsem, kar je možno vmes,« je nekoč izjavila. Takšno koreografsko delo pa je bilo mogoče zgolj z zelo



natančnimi plesnimi nalogami, kratkimi partiturami in nekakšnim znanstvenim laboratorijskim delom, kjer reči potekajo postopoma. Preprosto rečeno: s postopki. Slednji so Trishi Brown (in zato je bil seveda močno zaslužen John Cage) omogočili paradigmatško spremembo pri plesni kompoziciji.

V šestdesetih in sedemdesetih letih je Brownova svoje koreografske pristope urejala v vrsto koreografskih serij. V koreografijah s plezalno opremo (equipment pieces) je plesno telo izpostavljala neobičajnim rabam gravitacije, v koreografijah s plastenjem (accumulation pieces) je v telo naseljevala zaporedja preprostih gibov, da bi prišla do kompleksnih gibalnih sosledij, ki so terjala izjemno koncentracijo. Potem je isto koreografijo polegla na tla, v naslednji fazi pa razmnožila v skupinsko izvedbo. Ko je bila ta naloga izpolnjena in osvojena, se je vrnila k prvemu solističnemu *Plastenju* (1971), mu dodala dve tekstovni

ČLOVEK, KI HODI PO STAVBI NAVZDOL JE PREPROSTA, A RADIKALNA DEMONTAŽA DOMINANTNE TELESNE VERTIKALNOSTI V PLESU, IZPOSTAVITEV TELESNE LEGAM, KI TERJAJO DRUGAČNO RABO GRAVITACIJE, BOŽJEGA SESTOPA V KOMPOZICIJI IN MARKACIJE ARHITEKTURNIH PODROČIJ, KI SI JIH PLES DO TEDAJ NI DRZNIL ZASESTI. LE ZAKAJ BI SE MORALO VSELEJ PLESATI ZGOLJ NA RAVNIH TLEH?

seriji in ga prekinila z impulzivnim solom *Watermotor* (1978). V strukturiranih koreografijah (structured pieces) se je poigravala z rabo predmetov (palice, metle) in soplesalčevega telesa, ki so določali načine gibanj, igrala se je s časom, zunanjimi naključnimi napotki in razdelavami prostorske arhitekture, ki so dajale različne kompozicijske in gibalne izide. Sredi sedemdesetih let se je začela ukvarjati s t. i. odprtim delom, koreografijami, ki so jih ustvarjale hipne odločitve plesalcev, skladne z dogovorjenimi pravili in principi, hkrati pa je začela graditi prostorske instalacije, v katere je bila naseljena omejena količina gibalnih možnosti in jih izpostavljala uporabnikovim odločitvam. Hkrati pa je njen plesni talent s principi t. i. prakse release, ki jo najmočnejše določa tisto, kar je Brownova izjavila o padcu in njegovemu nasprotju, telo sfragmentiral in ga zgradil v organizem z neskončno regijami, marginami in središči, tako da se je to nenadoma bralo kot detajlirani zemljevid filigransko razdelanega odrskega prostora.

Leta 1979 se je Trisha Brown ne povsem brez zagrenjenosti, ki so jo povzročale drastične spremembe v ameriški kulturni produkciji, cikličnih financiranja in upadanju občinstev, odločila, da bo treba začeti delati koreografije za klasične gledališke odre. »Včasih si zaželim, da bi se lahko temeljito pogovorila s svojim občinstvom. Ugotovila sem, da rabijo tri leta, da ugotovijo, kaj hočem, preden mi začnejo slediti. Težko je ves ta čas ohranjati koreografije žive. Na živce mi gre, da moram znova in znova dokazovati, da delam smiselne reči. To človeka utruja. Ampak kaj hočeš. Svojega plesa si preprosto ne želijo na ta način,« nekoliko razočarano pripomni Brownova v nekem intervjuju iz konca sedemdesetih let.

AMERIŠKI MINIMALIZEM NA DELU V EVROPI

Ameriški postmoderni ples je ravno v tem času začel zahajati v Evropo, plesna zgodovina pa je pozneje tovrstni plesni materializem označila s pojmom minimalizem, nad katerim se je močno pritoževala Susan Sontag. Če ga ne bi pri življenju ohranjale evropske kulturne subvencije, ki napajajo gostovanja ameriških koreografov na tej strani Atlantika, ga tudi v Ljubljani, četudi še tako poredko, ne bi videli. V zadnjih dveh desetletjih je v Evropi prisoten kot nekakšen koreografski vir za proceduralizme, koncepte in t. i. koreografije kot razširjene prakse, ki smo jim priča v evropskem plesu.

V zadnjih letih retrospektive ameriških postmodernih koreografov in koreografinj vse pogosteje predstavljajo muzeji in galerije. V kölnskem Muzeju Ludwig so razstavili dokumentacijo Yvonne Rainer, v Muzeju moderne umetnosti v Salzburgu pa lansko leto Simone Forti. Tam se je na začetku letošnjega novembra zaprla razstava z naslovom E.A.T., Eksperimenti na področju umetnosti in tehnologije, ki je predstavljala posebno zanimivo koreografsko-umetniško poglavje o tem, kako so koreografi JDT, glasbeniki in vizualni umetniki med letoma 1966 in 1974 sodelovali z Laboratoriji telefonskega podjetja Bell in njihovimi znanstveniki. Med temi sodelovanji je verjetno najslavnejša serija z naslovom *9 večerov gledališča in inženirstva* iz oktobra 1966. Takrat so umetniki in znanstveniki na newyorškem prizorišču 69 Regiment Armory med drugim v koreografsko-tehnoloških situacijah prvič predstavili brezžično tehnologijo. Tudi delo plesalca in avtorja kontaktne improvizacije Stevea Paxtona ima zagotovljeno prihodnost: nadaljuje in razvija ga naš plesalec Jurij Konjar. Po vnovični postavitvi Wilsonove slavne predstave *Einstein On The Beach* (1976) pa je večjo mednarodno vidnost znova pridobila še ena judsonovka, koreografinja Lucinda Childs, ki je v Wilsonovo antologijsko delo naselila dve 25-minutni koreografiji *Polja I* in *II* in hkrati zasedla eno od glavnih vlog. Rekonstrukcije njenih koreografij *Ples* (Dance, 1979) in *Razpoložljiva svetloba* (Available Light, 1983) pa je bilo v zadnjih letih mogoče videti na turnejah po svetu, nam najbližje v Avstriji in Italiji. ■

Set and Reset



Bas Pauw, direktor projekta nizozemsko-flamskega fokusa na knjižnem sejmu v Frankfurtu leta 2016

BOLJE TRI STVARI PREDSTAVITI DOBRO KOT DESET POLOVIČARSKO

RENATA ZAMIDA

Nizozemska in Flandrija sta svoje moči na literarno-kulturnem področju združili že za frankfurtski fokus leta 1993 in zdaj jemljeta zalet za ponovni uspeh na mednarodnem parketu. Šef ekipe, ki vključuje tako sodelavce nizozemske kot flamske fundacije za podporo in promocijo literature, je Bas Pauw, ki že več kot 15 let organizira različne mednarodne dogodke v okviru nizozemske fundacije za literaturo (Letterenfonds) in njene predhodnice, ki jo je ustanovilo nizozemsko ministrstvo za kulturo, izobraževanje in znanost, s primarno nalogo promocije nizozemske literature v tujini.

Vaša fundacija je organizirala že številne fokuse nizozemske literature na mednarodnih knjižnih sejmih – Barcelona (1995), Göteborg (1997), London (1999), Tokio (2000), Torino (2001), Pariz (2003), Peking (2011) in nazadnje Buenos Aires (2013). Bi jih lahko primerjali po uspešnosti?

Nobena od teh prireditev ni bila strel v prazno, kar se tiče rezultatov, lahko pa povem, da smo tako v Göteborg kot v Buenos Aires prišli ob napačnem času, ko je bila nacionalna založniška panoga v krizi. Iz intenzivnih predstavitev na sejmih zmeraj izhajajo dolgoročni pozitivni učinki: osveščanje občinstva, predanost medijev, povezovanje zainteresiranih založnikov in prevajalcev ... A vsi seveda težimo k povečanju števila prevodov, in tu sta bila omenjena sejma precejšnje razočaranje. Posebno ker je organizacija takega fokusa finančno, časovno, kadrovsko in logistično zahtevna. Vsakič znova moramo o smotrnosti prepričevati matično ministrstvo in v zadnjih dveh desetletjih smo se poskušali glede nastopov na različnih sejmih odločati modro in strateško. Tisti, kjer smo res uspeli razpreti trg literaturi v nizozemščini, so bili zagotovo Frankfurt, London, Peking in Pariz – v tem vrstnem redu.

Kaj je bil povod za ponovno kandidaturo za naziv častne gostje frankfurtskega sejma, glede na to, da gre za precejšnjo investicijo?

Po zadnji predstavitvi leta 1993 je literatura v nizozemščini zavzela viden in soliden položaj na mednarodnih knjižnih trgih, posebno na nemškem. A v zadnjih letih opažamo, da učinek tedanje predstavitve peša. Medtem so dorasle nove generacije avtorjev, bralcev oziroma občinstva, novinarjev, kritikov in tudi novih urednikov. Pojavilo se je nekaj novih literarnih žanrov, ki imajo vedno vidnejšo vlogo. Leta 1993 se je bolj ali manj vse vrtelo okoli leposlovja. To bo tudi prihodnje leto srce programa, a imamo tudi veliko odlične stvarne literature, otroških knjig in crossover žanrov, kot so performativna poezija ali grafični romani. K ponovni kandidaturi nas je vodila prav želja mednarodnemu občinstvu predstaviti dosežke novih žanrov in avtorjev. Tedaj so v mednarodne literarne kroge svoje mlajše kolege, kot sta bila Margriet de Moor ali Tom Lanoye, lansirali »klasični«, kot so Claus, Nooteboom ali Mulisch, in podoben bo (vsaj upamo) tudi naravni učinek fokusa prihodnje leto.

Od ideje za nov frankfurtski fokus do realizacije oziroma podpisa pogodbe ni trajalo prav dolgo.

Ideja se je porodila že leta 2011, ko sta obe literarni fundaciji sodelovali pri fokusu na sejmu v Pekingu; ta je bil namreč tako uspešen, da nam je dal krila in takoj smo začeli razmišljati o novem mednarodnem pospešku za literaturo v nizozemščini. Hoteli pa smo tudi prevetriti naš način mednarodne promocije, jo pomladiti, saj že 20 let delamo bolj ali manj po istem kopitu. Našo pobudo sta navdušeno podprli obe ministrstvi za kulturo, flamsko in nizozemsko, tudi finančno. Ko smo izvedeli, da se za ciljno letnico 2016 zanima še nekaj drugih potencialnih kandidatov, smo se odločili izdelati »predlog projekta« kot knjigo naših idej in ambicij. Direktorju sejma Jürgenju Boosu in njegovi ekipi smo t. i. bidbook predali oktobra 2013 in nato leta 2014 tudi podpisali pogodbo za nastop čez dve leti. Precej gladko in hitro torej, česar smo veseli, saj vemo, da gre pri tem za neformalen in precej nepredvidljiv postopek, vodstvo sejma se nasploh izogiba govoru tako o kandidaturah kot o državah kandidatkah ...

Kaj pa vaša delovna skupina slabo leto dni pred dogodkom občuti kot največji izziv?

Gotovo je največji izziv komunikacijski, in začne se doma! Želimo si, da bi bili projektu predani vsi deležniki: založbe (leposlovne, znanstvene, splošne ...), avtorji, prevajalci,



Bas Pauw

kulturne institucije (tudi tiste, ki se ne ukvarjajo s knjigo), mediji, splošna publika, ministrstva – poleg kulturnega (smeh), veleposlaništva itn. Kot organizator si seveda želiš, da bi se vsi počutili kot del zgodbe, čeprav njihovi interesi niso zmeraj skupni. Seveda je ta izziv toliko večji, če predstavljaš dva partnerja, dve državi. Moja največja skrb trenutno je, da se bo moja ekipa nasestankovala do onemoglosti in oktobra naslednje leto iz nje ne bo mogoče nič več iztisniti (smeh).

Katere vrhunce v smislu avtorskih imen bi izpostavili v okviru frankfurtskega fokusa 2016 in po kakšnem ključu so bili izbrani?

V Frankfurt bomo peljali približno 60 avtorjev, po mojem mnenju je to največja še smiselna številka na tem sejmu. Traja namreč pet dni in le dva od teh sta namenjena splošni publiku. Da bi dali čim večjemu številu avtorjev možnost predstavitve ali srečanja z nemškimi bralci, smo izbrali sedem nemških mest, kjer bomo organizirali literarni program skozi vse leto 2016. To pomeni, da bomo skupno povabili in predstavili med 100 in 120 avtorjev, polovica bo nizozemskih, polovica flamskih, vse predstavitve bodo temeljile na še živečih avtorjih, izbrali pa smo predstavnike celotne žanrske palete.

Cees Nooteboom je seveda naš daleč najbolj znan avtor in v programu bo brez dvoma zasedal mesto, ki mu ta sloves pripada. Prisotnih bo še nekaj drugih imen iz »generacije '93, a želimo predstaviti predvsem novo, mlado in najmlajšo generacijo avtorjev.

Kako ste si zamislili samo predstavitev – kolikšen del se bo dogajal na času sejma in na sejmišču, koliko drugje?

V paviljonu, ki je na voljo državi gostji in obsega 2500 m², bosta muzej in gledališče, na sejmišču bo tudi restavracija s kulinaricnimi specialitetami, stojnica v hali z umetniškimi knjigami, prisotni pa želimo biti tudi na sejmskih prostorih, namenjenih druženju. V centru mesta bomo imeli festivalsko kavarno z branji in živo glasbo vsak dan sejma. Na ta način želimo privabiti prebivalce Frankfurta, tudi tiste, ki morda sejma niti ne obiščejo. Sodelujemo pa tudi s frankfurtskimi muzeji, Literaturhausom, Open Book festivalom. Začetek nizozemskega programa bo že marca, z nastopi znanih imen z naše literarne scene na festivalih litCologne in Leipzig liest.

Takrat poteka tudi nizozemski teden knjige, na katerem bo v fokusu Nemčija. Skratka, tudi doma želimo hkrati ustvarjati zanimanje za nemško literaturo. S septembrom bodo potekale različne razstave v Frankfurtu, nastopi na literarnih festivalih v Hamburgu in Berlinu, in kulminacija vsega tega bo sledila na frankfurtskem sejmu, med 19. in 23. oktobrom ... pod sloganom Be moved (naj vas gane, op. p.).

Kakšna je aktualna finančna slika celotnega projekta?

Sprva smo načrtovali 6-milijonski proračun, pri čemer po 2,4 milijona prispeva vsako od obeh kulturnih ministrstev. Računali smo, da bo petina pridobljena iz zasebnih virov, a je pravzaprav nemogoče najti pokrovitelje. V zadnjih nekaj letih je bilo namreč precej rezov v kulturnih proračunih, tako da sleherno gledališče, orkester, muzej ipd. rešeta trg v iskanju sponzorskih sredstev. Izgleda torej, da bo naš celoten proračun nekje okoli 5 milijonov evrov. Groba delitev je približno naslednja: organizacija 1,1 milijona evrov, sejmski paviljon 1,2 milijona, program milijon, promocija in PR 800.000 evrov. Ostanek je za dodatne prevodne spodbude, reprezentanco, kulturni program in knjigotrške dejavnosti z nemškimi knjigarnami (tem smo se posebno intenzivno posvetili).

Kako poteka sodelovanje s sejmskim timom, ki pomaga pri pripravi in izvedbi predstavitve države v fokusu? Imate kak nasvet za bodoče častne gostje?

Poudariti moram, da je tim frankfurtskega sejma res neverjetno profesionalen, ustrezljiv in radoveden. A vseeno ne gre pozabiti, da je to komercialno podjetje, in ko te enkrat izberejo za državo gostjo, imajo veliko idej, kako porabiti tvoj denar. Veliko sem se pogovarjal s finskimi kolegi, za katerimi je zelo uspešna predstavitve (2013), in eden izmed najboljših nasvetov, ki so mi ga dali, je 'ne' je dobra beseda!

Vsaki državi, ki si želi postati fokus v Frankfurtu, bi predlagal, da že od začetka dobro razmisli, kaj si želi in v skladu s tem sprejema odločitve: kaj je zgodba, ki jo želite povedati, podoba, s katero želite prepričati, in vsebinski elementi, ki jih želite vpeljati. Bolje je tri stvari predstaviti res dobro kot deset stvari polovičarsko. Potrebno se je resnično osredotočiti in imeti pred očmi ciljno občinstvo. ■

Detlef Bluhm, nemški založnik in knjigotržec

ZADNJA POSTAJA: FRANKFURT/MESSE

TANJA PETRIČ

Berlinčan Detlef Bluhm se je po (prekinjenem) študiju religiologije podal na področje knjigotrštva in založništva. Nekaj časa je deloval kot svobodni zastopnik in agent za založbe in knjigarne. Takrat se je začel ukvarjati tudi s publicistiko, leta 1989 je ustanovil majhno založbo Silver & Goldstein, danes pa je vodja deželne podružnice nemškega združenja založnikov in knjigotržcev (Börsenverein des Deutschen Buchhandels) Berlin-Brandenburg in član upravnega odbora frankfurtskega knjižnega sejma. Teoretik in praktik o svojem cehu zapiše: »Naša panoga je bistveno starejša od Katoliške cerkve.« V luči dolgoročne predstavitve Slovenije kot častne gostje na Frankfurtu smo z Detlefom Bluhmom pokramljali o predispozicijah, možnostih in morebitnih receptih, pa tudi o kulturniški in založniški klimi v Nemčiji.

Od leta 1992 ste vodja deželnega odseka nemškega združenja založnikov in knjigotržcev Berlin-Brandenburg, ki je v širši mednarodni javnosti znano predvsem po organizaciji knjižnega sejma v Frankfurtu. Združenje oziroma njegovi deželni odseki pa organizirajo tudi druge prireditve. Med 16. in 22. novembrom se je v Berlinu odvil festival STADT LAND BUCH, na katerem je bila Slovenija letos osrednja gostja. Kakšen je bil vzgib za to povabilo?

Pred dobrim letom in pol sem na povabilo Goethe-Instituta prvič obiskal Slovenijo. Na tem obisku sem predstavnikom slovenskega knjižnega trga razložil, kako se odvija izbor za častno gostjo frankfurtskega knjižnega sejma. V povezavi s tem sem jim ponudil, da naj poleg uradne kandidature organizirajo tudi nastop slovenskih avtoric in avtorjev v Berlinu v okviru prireditve STADT LAND BUCH, ki obstaja že od leta 1992.

SEVEDA JE LAHKO KULTURA TUDI PROSTOČASNA DEJAVNOST. LITERATURA PA JE PREDVSEM TUDI DRUŽBENO KRITIČNA INSTANCA, KI POGOSTO ZASTAVLJA NEPRIJETNA VPRAŠANJA, RAZGALJA NEPRAVILNOSTI IN KAŽE RAZVOJNE ZABLODE. VSAKA DEŽELA PRIDOBIVA, ČE IMA SVOBODNO, RAZGIBANO IN KRITIČNO LITERARNO POKRAJINO.

Kako znana in zanimiva je za Nemce slovenska knjižna pokrajina? Kako dobro sploh poznajo slovensko kulturo?

Iz razumljivih razlogov so slovenska knjižna pokrajina in njeni avtorji ter avtorice v okviru nemškega govornega prostora bolje poznani v Avstriji kot v Nemčiji. Prav tako avstrijske založbe izdajajo več slovenske literature kot nemške. Težavo pa vidim v tem, da ima večina avstrijskih založb po Nemčiji zelo omejeno distribucijsko mrežo. Zato prevodi slovenskih knjig v mnogih nemških knjigarnah niso dosegljivi.

Ali lahko letošnjo berlinsko predstavitev vidimo kot uvod k (dolgoročnemu) nastopu na frankfurtskem knjižnem sejmu?

Ja, cilj tega povabila je bil bralski publiki prirediti en tak »kick-off« slovenske knjižne kulture z ozirom na kandidaturu za osrednjo gostjo frankfurtskega knjižnega sejma.

Kako se mora država pripraviti za frankfurtski nastop? Obstaja kakšen preverjen »recept«?

No, neki določen recept zagotovo ne obstaja, ker vsaka potencialna gostja frankfurtskega knjižnega sejma s sabo prinese drugačne predispozicije. Po možnosti je treba čim prej vzpostaviti mreže med založbami države kandidatke in nemškimi založniki. Dobro je že pred tem v okviru kakšnih drugih prireditev avtorice in avtorje pripeljati na branja v Nemčijo, podpreti je treba prevode ter vzpostaviti in poglobiti stike z relevantnimi predstavniki medijev.



Detlef Bluhm

Kakšno vlogo pri tem ima posamezna nacionalna kulturna politika?

Zagotovo zelo veliko. Brez odločne politične volje v državi kandidatki in brez ustrezne finančne podpore kulturni infrastrukturi in vsemu, kar prijava zahteva, ne vidim v kandidaturi nobenega smisla. Ker se je Slovenija tozadevno izjemno izkazala, ji osebno pripisujem velike možnosti za uspeh.

Kakšen naj bi bil sploh doprinos tovrstne predstavitve?

Nastop v okviru »Frankfurta« lahko določeni deželi prinese zelo pomembne učinke, tako na področju literature, kot tudi na področju založništva in turizma. Po mojem mnenju ima tukaj, v Nemčiji, doslej po krivici manj upoštevana Slovenija edinstveno priložnost, da pri nemških obiskovalcih vzbudi zanimanje in pozornost. Tako literarno kot turistično. Bistvene prednosti Slovenije so zagotovo geografska bližina z Nemčijo, bogata slovenska literarna tradicija in zanimiva sodobna književnost, njena zgodovinska dediščina in pokrajinska mikavnost.

Je za mednarodne založnike in agente bolje, da se predstavitve držav gostij usmerijo na neko določeno, omejeno število avtorjev, ali naj se ubere taktika razpršitve in se predstavi čim več različnih avtorskih glasov?

Nikakor ne sme iti za kvantitativne, temveč za kvalitativne kriterije. Slovenija naj se predstavi s svojimi najboljšimi predstavniki izmed pesnikov, prozaistov in drugih avtorjev.

Trenutno se v Sloveniji zgražamo nad sramotno nizkim budžetom za kulturo. To najbrž ni najboljša vizitka za našo kandidaturu in sploh za evropsko »kulturno« državo. Kako je v Nemčiji?

Finančna sredstva za kulturne dejavnosti so se v Nemčiji na ravni zvezne vlade in nekaterih dežel povišala. Ne bi pa rad rekel, da je v deželah, v katerih se to ni zgodilo, kultura manj cenjena.

Pri nas se o kulturi pogosto govori kot o državno subvencionirani prostočasni dejavnosti. V zadnjem času sta bolj cenjena folkloristika in amaterstvo. Se da s profesionalno, »visoko« kulturo in literaturo kaj pridobiti?

Seveda je lahko kultura tudi prostočasna dejavnost. Literatura pa je predvsem tudi družbeno kritična instanca, ki

pogosto zastavlja neprijetna vprašanja, razgalja nepravilnosti in kaže razvojne zablode. Po mojem mnenju vsaka dežela pridobiva, če ima svobodno, razgibano in kritično literarno pokrajino.

Opazila sem, da je v Nemčiji za literarni večer treba kupiti vstopnico. Pri nas so literarni dogodki ponavadi brezplačni. Zakaj naj bi plačevali za branje?

Treba se je vprašati: zakaj plačujemo vstopnino za kino in opero, za gledališko predstavo in koncert, za literarni dogodek pa je ne bi? Vsi umetniki živijo od prodaje svojih »produktov« in od njihovih predstavitev pred obiskovalci. Pred mnogimi leti so bile tudi v Nemčiji literarne prireditve večinoma brezplačne, kar se je k sreči v dobro avtorjev in avtoric že zdavnaj spremenilo. In obiskovalci so to sprejeli!

Pred nekaj leti ste ustanovili manjšo založbo, ki več ne obstaja. Ali je majhnim in srednjim založbam v Nemčiji dandanes težko?

V dobi digitalizacije morajo vse založbe razmišljati o novih poslovnih modelih, ne glede na to, kako velike so. Da imajo pri tem večje založbe, ki razpolagajo z več kapitala, boljši izhodiščni položaj, je seveda kot na dlani. Toda kapital neke založbe ni zagotovilo za preživetje v prihodnosti. Enciklopedija *Brockhaus* je bila nekoč prava molzna krava, vse dokler se ni pojavila *Wikipedija*. Zdaj je propadla. Fleksibilnost in prilagodljivost sta včasih vredni več kot dobro finančno izhodišče.

V enem izmed prispevkov o prihodnosti založništva in knjigotrštva ste zapisali: »Bralna kultura večjega dela odrasajočih generacij se bo hitreje in bistveno bolj spremenila, kot v tem trenutku predvidevamo.« Kam meri vaša teza?

Bralna kultura ljudi je bila že od nekdaj podvržena spremembam. Od antike do danes se je v več fazah vedno znova temeljno spremenila. Danes se spet nahajamo v obdobju preloma. Elektronski bralnik, tablica, pametni telefoni in »social reading« so pojmi, s katerimi operiramo, če naštejemo nekaj iztočnic tega procesa. Vendar pa je kljub temu nekaj ves čas ostalo enako: ljudje živijo z zgodbami. Tudi če so jim jih v antiki recitali antični pevci, v srednjem veku prebiral učenci ali jih danes berejo sami. Tega tudi digitalna doba ne bo spremenila. Nasprotno, danes se bere več kot kadarkoli prej v zgodovini človeštva. ■

Odprta vprašanja etične znanosti

KAKO NAJ SE NIČ PRAVEGA NE ZGODI?

»To ni etično,« pravi kolegica, medtem ko razsoja o avtorju s področja, katerega strokovnih meril ne pozna. Podobno zame meni kolega, ki sem mu, brez navajanja imena ali drugih pokazateljev identitete, v znanstveni objavi analitično dokazovala neetično vedenje. Oba dokumentirana primera nakazujeta kompleks zagatnih praks in dogodkov v okviru aktualnih razmerij sil v slovenski znanosti.

RENATA ŠRIBAR

Del slovenske znanstvene srenje, ki se je pred kratkim na SAZU vpoklical v delovanje »za častno razsojanje v znanosti« (posvet Častno razsodišče v znanosti, 17. november 2015), se večinoma ukvarja s precej drugačno problematiko, kot se to dogaja na globalni ravni in ravni Evropske unije. V mnogoterih državah sveta, ne zgolj v tistih, ki gospodujejo gospodarski rasti ali poskušajo v svetovnem merilu vplivati na družbeni razvoj, so teme in dileme utemeljene na že uveljavljenih mehanizmih bolj etične znanosti: združevanje področij bioetike in etične/odgovorne znanosti, odnos med etiko in slabo znanostjo, v tem okviru tudi metodološki problemi (zlasti glede načela ponovljivosti raziskav), strateške zanke (odvečnost tudi do polovice ali več raziskovanja, potvarjanje in neobjavljanje rezultatov), upad ugleda znanosti in možnosti izboljšanja, oblikovanje in pojmovanje kategorij, ki sestavljajo polje mišljenja znanosti in etike, odgovornosti in t. i. raziskovalne integritete. Slovenski problem je že samo vzpostavljane delujočih mehanizmov za uveljavljanje osnovnih načel v navedenem okviru in vsaj kot sama razumem, se glavni dilemi sučeta okoli tega, ali sploh nacionalni mehanizem in ali sploh sankcioniranje. Da zanj razsežnosti problematike niti ne tematiziram.

V natančnejši primerjavi izhajam iz lastne vpletenosti v obravnavo etične znanosti, tudi onkraj priostrenih domovinskih meja.

POŠTENO JE ZABREDLA

Pri nas je etika v znanosti postala valuta in (odbitna) franšiza, kar pomeni, da je sama po sebi prazna kot denar. Gospodari ji tisti ali tista, ki jo ima na jeziku in si ob tem jemlje pravico razsojanja o poklicnem vedenju brez transparentnega sklepanja in sklicevanja na globalno dogovorjena pravila stroke, discipline, etičnega kodeksa. Za tem ima funkcijo franšize: kotalec se po pljuvajocih ustih druge osebe, etika takoj nekaj odzame, predvsem osebnostno in znanstveno integriteto. Nauk, ki ga je mogoče izvleči iz kritike takih in podobnih praks slovenske raziskovalne in akademske vsakdanosti, je preprost. Besede etika ne gre izgovarjati po nemarnem, v kolikor naj privzema in ohranja pomene, o katerih se stroka kontinuirano pogaja, vključujoč v zadnjem obdobju razmerja spolov v znanosti in nasploh globalna razmerja moči. Pošteno je namreč že zabredla, ta etika, v prefrigrani obrat od znaka za vizijo boljše znanosti do priročnega sredstva za poljubno stigmatizacijo, nenačelno opredeljevanje ali prav nič sistematično kazanje na krive zaradi manipulacij in ustvarjanja slabih delovnih pogojev.

Na globalni ravni se je vzpostavil dovolj trden konceptualni in institucionalni okvir. Terminološko je prepoznaven po različnih besednih zvezah: znanost in etika, bioetika, raziskovalna odgovornost, raziskovalna integriteta, znanstvena poštenost, vestnost znanstvenice in znanstvenika, ustrezne raziskovalne prakse, boljša/relevantna znanost Dogovarjanje o pomenih in institucionalnih praksah poteka v preverjanju umeščenosti etične znanosti med kulturne normative (tj. med »mehki« zakon) in zakonska določila; ob tem je etika večinsko opredeljena kot normativni sistem, ki je zunaj zakonodaje, čeprav je slednja z njim povezana. Čeprav ima etika kot sistem vedenjsko-moralnih norm značaj zgolj splošnega opredeljevanja, obstaja dovolj široko strinjanje: norme morajo biti sprejete kot obvezni režim. Enako velja za nujno sankcioniranje, ki vključuje samo specifične možnosti – v nasprotju z enotnimi globalnimi etičnimi normami znanosti tu ni univerzalizma. Razprava na četrti svetovni konferenci o raziskovalni integriteti (Rio de Janeiro, 31. maj–3. junij 2015) je izpostavila dejstvo, da sprememba kulturnih norm v znanosti zahteva svojih tri do pet let. Ob tem naj poudarim, da bi v Sloveniji to trajalo mnogo dlje, šibka tematizacija in (še) neobstoječa etična nacionalna samoregulacija znanosti

bi zahtevali svoj čas. Razlog je preprost, na ravni odločanja zaradi vzdrževanja in reproduciranja znanstvene elite po istem negativno vrednotnem modelu ni stvarnega interesa za spremembo obstoječih norm. Brez oprijemljivega nagrajevanja etičnega vedenja in kaznovanja kršitev v okviru nacionalnega mehanizma do normativnega obrata pride izjemno počasi, če sploh.

VOLJA DO SPREMEMB OBSTAJA

Odnos, ki je pri nas nagrajen z dobro mero odobravanja, je, kot je potrdila okrogla miza *Zakonodaja, etika in morala v znanosti*, organizirana pred slabim letom dni v Kopru, zelo svojevrsten. Računa se na obrat od negativnih k pozitivnim normam delovanja znanosti, to pričakovanje pa se usklajuje z odporom do sankcioniranja kršiteljev in kršiteljic etičnih načel, ki na nacionalni ravni še niso niti artikulirana. Dojemanje spornega, neželenega, slabega vedenja in dejanj bi najbolje opisal antropološki koncept numinoznega. Razume se, da gre za destruktivne prakse, obenem pa so osebe na po-

ČE JE SPORNO VEDENJE IN DELOVANJE SANKCIONIRANO IZJEMOMA, MORALNO, ODGOVORNO VEDENJE PRI DELU ALI VSAJ TAKA TEŽNJA PA BRŽKONE RAZUMLJENA KOT SVOJEVRSTNI AVTIZEM, NI IZPOLNjen NITI OSNOVNI POGOJ ZA VEDENJSKO SPREMEMBO IN UVELJAVLJANJE NOVE ZNANSTVENE MORALKE.

ložajih, ki jih redno izvajajo, režimsko nedotakljive. So vzor za zlorabe manjših razsežnosti, ki so že postale raziskovalno in znanstveno obredje v tolikšni meri, da manjšajo možnosti samorefleksije. Med najbolj utečenimi slabimi praksami so netransparentnost podeljevanja in uporabe raziskovalnih sredstev, zavajanje z domnevno objektivnostjo kvantitativnega ocenjevanja, plagiatorstvo in samoplgiatorstvo, prevzemi sredstev in delovnih možnosti, kraje idej, tez in projektnih zasnov, izkoriščanje in stigmatizacija kolegi in kolegov, ki so na nižjem položaju. Slednja fenomena sta problematična predvsem na področju t. i. trdih ved, kjer študij ljudi niti načeloma ne opremlja z reflektivnimi orodji za družbena razmerja in analizo diskriminatornih medosebne situacij – vključujoč kritično distanco do lastne udeležbe v izkoriščanju in nelegitimnem upravljanju z drugimi. Gotovo je slepota ali, kot bi rekla ameriška filozofinja Nancy Tuana, »želena nevednost« glede lastnih reproduciranj spornih domačijskih običajev pri znanstvenoraziskovalnem in učiteljskem delu strukturalna – in to v vsaj v tolikšni meri, kolikor so načela, merila, metode naravoslovja, tehnologije, matematike in inženirstva, vrednostno privilegirane. Pokazatelj večje odprtosti za izboljšanje pogojev in načinov dela je bil na omenjeni svetovni konferenci kar paradigmatični obrat od kvantitativnih meril ocenjevanja h kvalitativnim. To kaže na dejansko voljo po reformaciji same znanosti kot še ne tako dolgo tega eminentne domene človeškega delovanja.

REŠITVE SO JASNE

Institucionalno usmerjanje k etični znanosti ima že dodelane splošne oblike (pri nas smo v fazi razprav o častnem razsodišču). V svojih specifičnostih so realizirane v ZDA, večini

držav EU, na Japonskem, Kitajskem ... tudi, denimo, v Egiptu in Somaliji. Poleg neodvisnega urada za raziskovalno integriteto, ki ga ustanavlja in vzdržuje država, je mogoče vzpostaviti javno agencijo za nadzor porabe javnega raziskovalnega denarja, osrednji državni urad za etično znanost, kjer se preverjajo predlogi raziskovalnih projektov, na fakultetah ali univerzah obstaja možnost delovnega mesta poverjenika za etično znanost in/ali raziskovalno integriteto, tu so še druge oblike nadzornih in svetovalnih teles ... Vnaprejšnja zagotovitev etičnega raziskovanja je norma v razpisih Evropske komisije, ki jo prevzemajo za svojo posamezne države članice. Močna institucionalizacija pove, da je dilema med načelno odločitvijo za etično obvezo ali premeno kulturnih norm razrešila kar praksa sama. Verjetno upravičeno, saj tudi izkušnje z drugih področij pričajo, da ni sprememb kulture brez interesa. Če je sporno vedenje in delovanje sankcionirano izjemoma, moralno, odgovorno vedenje pri delu ali vsaj taka težnja pa so bržkone razumljeni kot svojevrstni avtizem, ni izpolnjen niti osnovni pogoj za vedenjsko spremembo in uveljavljanje nove znanstvene moralke. Slovenska zaostalost z vidika spodbujanja interesa za etiko kaže z mankom osnovne institucionalizacije slabo sliko. V poldrugem desetletju se je poleg občasnih razprav zgodilo s te perspektive na nacionalni ravni malo konkretnega; glede na izvorno Resolucijo o raziskovalni in inovacijski strategiji Slovenije (2011–2020) se je zamaknil in nato še izmaknil rok za vzpostavitev častnega razsodišča in oblikovanje smernic za nacionalni kodeks etike, moralne integritete in dobre prakse v znanosti.

UMIK ZARADI STRAHU

Institucionalno zaledje je očitno nujna platforma za spremembo, ki pa vključuje tudi znatne ovire. Na globalni ravni je bila problematizirana univerza kot avtonomna razsodnica o lastnih kršitvah: obstaja namreč močan trk med etično zapovedjo in njenim statusno-kapitalskim interesom. Zato se dogaja, da so prijaviteljice in prijavitelji etičnih kršitev neželeni, vredni obsodbe, obdolženi na položajih pa neobravnani; umik obtožb s strani mlajših ali podrejenih vsaj v ZDA ni izjema, prej obratno. Potlačitev primerov, ki potencialno producirajo afero, izhaja iz strahu. Medijsko objavljane spornih akademskih in raziskovalnih praks je namreč utečeno.

V državah EU so medijske analize primerov eden od mehanizmov mehke prisile k sprejemanju norm etične znanosti. Najbolj brutalna ovira za slednje je sistemska. Industrializacija znanosti, ki spodbuja nastanek komercialnih agencij za pripravo predlogov raziskovalnih projektov in lobiranje, gre še dlje. Etični del v vlogah na evropskih razpisih prevzemajo novonastale, na etiko specializirane agencije. Izkazalo se je, da je Evropska komisija v konfliktu interesov: želi spodbujati etično kompetenco raziskovalk in raziskovalcev in utrjevati »pripravljenost za etiko« v raziskovalnih centrih, dejansko pa odpira vrata še eni zaslužkarski veji industrializirane znanosti.

Etična dimenzija znanosti se skupaj s t. i. raziskovalno integriteto vzpostavlja v razliki od-znanosti-kot-je in se obenem vpenja v projekcijo znanosti kot celovite in ponovno spoštovane formacije, namenjene človeškemu znanju in vednosti. Vprašljive prakse so v nasprotju z relevantno in konstruktivno delujočo znanostjo, medtem ko soustvarjajo t. i. površno znanost (z nevednostjo, napakami v transparentnosti, dvomljivo integriteto) in znanstveno prevarantstvo (s fabriciranjem znanstvenih produktov, falsificiranjem, plagiatorstvom).

PROBLEM PONOVLJIVOSTI

Na poti k boljši znanosti je eden izmed izzivov načelo ponovljivosti raziskovanega postopka. Gotovo je v družboslovju in humanistiki zaradi spremenljivosti mnenj, drž in naravnosti ljudi ponovljivost njegova šibkost. Problematična je tudi v naravoslovju, kajti reproduktibilnost pridobljenih podatkov je



omajana z »nenapovedljivo spremenljivostjo«, ki onemogoča popolno identičnost eksperimenta. Problem ponovljivosti v družboslovju in humanistiki je tudi problem odnosa do metod, metodološke diktature. Ta povzroči, da metoda preneha biti sredstvo znanstvenega spoznavanja, ki naj se prilagaja smerem in načinom radovednega vpogleda, fleksibilno sistematičnega, vitalnega. Postaja orodje, ki je samo sebi namen s tem, ko nateza raziskovani svet in osebo, ki raziskuje, na svoje kopito. Ena od najbolj vplivnih feminističnih teoretičark, ki je bila tudi ugledna znanstvenica na področju naravoslovja in tehnologije, Donna Haraway, v tem smislu pravzaprav ne vidi razlike med znanstvenimi disciplinami: z utvaro objektivnosti – slednja naj bi bila s pomočjo »božjega trika« rezultat (namišljenega) pogleda od nikoder in od povsod hkrati – sovpada ideologija metod. V humanistiki in družboslovju metoda kot ideja nespremenljivega zakona zakriva nujno transparentnosti raziskovalnega postopka. Gre za mentalno-čustveni proces, ki zato zahteva tudi največjo možno razvidnost soudeležbe raziskovalke/raziskovalca v njem.

Gotovo je, da humanistika in družboslovje v pogojih znanosti, ki vabijo k zlorabam in ki spodbujajo manipulativnost uma in ambivalentnost čustev, ne moreta zares prosperirati, biti osnovna in najpomembnejša sila družbene spremene. Obdelati z razpoložljivim ali inovativno sestavljenim znanstvenim orodjem zlorabe v znanosti je v smislu širše družbene revitalizacije dobra preizkušnja. Med oktobrskim bruselskim izobraževanjem se je s tem v zvezi zastavil parcialen problem. Tekom obravnave zaščite podatkov oziroma »podatkovnih subjektov« sem izpostavila problem znanstvenega interpretiranja primerov kršitev etičnih načel. Načeloma mora oseba, ki je anketirana ali je njeno delovanje analizirano, ostati anonimna. Merilo anonimnosti je, da podatki o njej niso dostopni brez določenega napora. Poizvedovanje, kako uskladiti analitično razkrivanje delovanja akterjev, akterk zlorab v znanosti z uzakonjenim načelom zaščite osebnih podatkov, je dobilo lakoničen strokovni odgovor predavatelja: »Sam bi imel tu za merilo dvoje, zakonsko določilo o varovanju osebnih podatkov in etično načelo o nedostopnosti podatkov brez zmerne napora.« Znanstveno ali strokovno analitično razkrivanje problematičnih praks potemtakem ne bi smelo (p)ostajati problem, smotno ga je izvajati tudi z namenom prikaza v procesih izobraževanja na področju etične znanosti.

NA DOMAČEM VRTU

Različni transparentni, institucionalizirani mehanizmi nadzora so v slovenskem okolju neprijubljivi, saj so se od osemdesetih let preteklega stoletja naprej spremembe dogajale v znamenju nove liberalnosti. Izmika se dejstvo, da se je liberalnost, ki je vodila do samostojnosti, spremembe ekonomskega reda in demokratičnega (strankarskega) pluralizma, že pred kakšnimi dvema desetletjema začela preobraziti v pospešeni liberalizem elit – ki je ideološko nasprotje klasičnega liberalizma. Obenem ni bilo družbenih orodij za zajezitev za nas novih in eskaliranih političnih in ekonomskih interesov. Represivnost starega sistema še ni bila pozabljena, vsak, tudi upravičen poskus uravnovanja družbenih razmerij,

ki so na oseh družbenih delitev podivjala, je začel sprožati odpor, samozaščitno obnašanje privilegiranih. Tako tudi obet delujočih mehanizmov na področju etične znanosti. Predlog strukture delovnega telesa za vzpostavitev etičnega razsodišča in oblikovanje smernic za etično in odgovorno znanost, ki naj bi zagotavljala neodvisnost od obstoječih nosilcev in nosilk znanstvenih oblasti, je bil na ravni državne uprave skorajda že potrjen in nato tudi – bržkone le z izjemo ene članice – zavržen. V zaledju znanstveno-strateške retorike za javnost se je odvijal tihi boj za mesta ustvarjalcev in ustvarjalck instituci-

ETIKA V ZNANOSTI JE POSTALA VALUTA IN (ODBITNA) FRANŠIZA, KAR POMENI, DA JE SAMA PO SEBI PRAZNA KOT DENAR. GOSPODARI JI TISTI ALI TISTA, KI JO IMA NA JEZIKU IN SI OB TEM JEMLJE PRAVICO RAZSOJANJA O POKLICNEM VEDENJU BREZ TRANSPARENTNEGA SKLEPANJA IN SKLICEVANJA NA DOGOVORJENA PRAVILA STROKE, DISCIPLINE, ETIČNEGA KODEKSA.

onalizacije etičnih meril in razsojanja. Boj za neodvisnost je bil vnaprej izgubljen, etična znanost in (ne)etične prakse so v rokah tistih, ki so z neodzivnostjo na kršitve odločali o tem do zdaj. Gotovo je tu kazalec usmerjen na vodilne kadre upravnih in izvršnih znanstvenih oblasti ter na institucionalizirano akademsko smetano, SAZU. Tudi na začetku omenjeni Sazujevski posvet odpira še druga, parcialna vprašanja; navsezadnje bi bilo dobro vedeti, ali je legitimno, da aktualno diskusijo o prvi državni instanci za vzpostavitev etične znanosti vodi akademik, znan po homofobnih medijskih izjavah. Ali ni še posebej sporno, da se to dogaja v času, ko homofobno gibanje »za otroke gre« uporablja strašljiva sredstva onemogočanja svojih idejnih nasprotnikov in nasprotnic, med temi taka, ki posegajo na teritorij visokošolskega izobraževanja? Opisano dogajanje razkriva, kaj je na delu v domači znanstveni sferi: nasprotovanje transparentnim mehanizmom družbenega in državnega upravljanja in nadzora se pokriva z netransparentno ali manj transparentno tiranijo močnih nad marginaliziranimi skupinami v znanosti. Še Kitajska, velika historična mojstrica oblastniškega družbenega inženiringa, je spoznala, da je danes nujna nadzorovati predvsem močne. Med mehanizmi, ki jih imajo v teku, je tudi snemanje pogajanj o podeljevanju raziskovalnih sredstev. In kakšen izraz so iznašli? »Power caging«, »zamreženje močnih«. Pri nas o možnostih pridobitve javnih sredstev v določenih primerih odloča kar neimenovani in nerazvidno določeni ad hoc panel.

V tekstih, ki so pisani z vidika civilizacijskih ciklov, je mogoče zaslediti novo razlikovanje med »rastjo« in »razvojem«, »napredkom« in »trajnostno družbo«. Pojmi so prenosljivi v umevanje perspektiv znanosti. Po oceni kolega sociologa iz ZDA je pri njih več kot petdeset odstotkov znanstvenih raziskav oziroma njihovih izsledkov neobjavljenih, na določenih znanstvenih področjih je okoli osemdeset odstotkov odvečnega, neustreznega raziskovanja, t. i. smeti. Etika je v nasprotju s podreditvijo sistemu – in »smeti« so očitno njegov temeljni produkt.

IN ŠE CELO PLAČAJO

Druga stran z javnim denarjem drago plačanih slovenskih znanstvenih smeti (npr. devet »znanstvenih« del o znamenjih horoskopa in mizogini, politikantsko zasnovani *Literarni atlas Ljubljane*) je neplačevanje in tudi onemogočanje dela marginalcem in marginalkam po položaju. Zato za zaključek anekdota. Kolegica, s katero sva prijavi udeležbo na že navedeni konferenci o raziskovalni integriteti v Riu de Janeiru, je v imenu obeh prosila za oprostitev od plačila kotizacije, pot in hotel naj bi nama plačalo pristojno ministrstvo; jasnega odgovora s strani organizatorke dolgo ni bilo. Sama sem že predhodno namenila stopiti v kontakt z organizacijskim odborom zaradi vsebinskega vprašanja. Konstruktivno kritiko dovolj kakovostnega globalnega normativnega dokumenta o raziskovalni integriteti (Singapurska izjava) sem zaključila s predlogom, da naj se v nadgradnji obstoječih globalnih etičnih meril upošteva razmerja spolov in globalna (kapitalska) razmerja moči. Ko sem dokument poslala koordinatorki odbora, je v nekaj dneh prišla do naju odločitev, da bodo obema krili vse potne stroške in stroške bivanja ter naju obenem oprostili kotizacije. Ko sem se ji na konferenci osebno zahvalila, je odgovorila z nasmehom in besedami »you've worked«.

Po vrnitvi domov sem o tem pripovedovala sotrudnici s humanističnega področja, prav tako feministični teoretičarki. Skorajda na jok ji je šlo. Sama sem bila nad dejstvom, da je oseba na položaju tako samoumevno pripravljena moje delo dobro plačati, tako vznemirjena, da sem pozabila na enako pomemben podatek. Na enem od konferenčnih »fokusnih tirov« so bile vključene vsebine, na katere sem opozorila v svojem tekstu. Obe enormni instanci, na kateri se v določenih izobraževalnih krogih – tudi v mojem – upravičeno usmerja groza, ZDA in Evropska komisija, sta na ozkem izkustvenem polju etike in znanosti postali mili in modri; groza se je na tem področju utaborila znotraj domačih meja in ne bi si mogla bolj želeli akterk in akterjev resničnih sprememb. Kar se napoveduje, je zgolj oblastniški performans na temo.

Za spodbude, izmenjavo misli in informacij se zahvaljujem bivšim in sedanjim kolegicam in kolegom iz Komisije za ženske v znanosti na MIZŠ; imena, ki so težje dostopna in so prispevala k aktualnemu razmisleku na globalni in evropski ravni, navajam posamič: hvala Melissi Anderson, Paulu Beirãu, Lexu Bouterju, Zoë Hammatt, Isidorosu Karatzasu, Francisu Kombeju, Brianu Martinsonu, Tobiasu Schulteju, Wei Yang. ■

Slovenščina, slaba mati

DUŠAN MERC

Ne vem, koliko učiteljic in učiteljev se je odzvalo na Povabilo k javni razpravi o Predlogu sprememb učnega načrta za predmet slovenščina v osnovni šoli (20. 6. 2015–20. 9. 2015) Zavoda Republike Slovenije za šolstvo. Prenovili naj bi učni načrt, ki je v veljavi od 17. 2. 2011 in ga je sprejel Strokovni svet RS za splošno izobraževanje na svoji 140. seji. Zaradi povabila samega in glede na smernice, ki so navedene v povabilu, lahko sklepam, da uradniki in strokovnjaki na Zavodu z načrtom za slovenščino niso zadovoljni in da ga je treba prenoviti. Upravičeno lahko sklepam tudi (glede na sedanjo prakso sprejemanja in spreminjanja učnih načrtov pa seveda ne), da razpolagajo z rezultati temeljite analize funkcioniranja vseh elementov dosedanjega učnega načrta in da je zato prenova nujna. Kakorkoli, strokovno javnost in učitelje vabijo, da do zaključka javne razprave 20. septembra oddajo pripombe na predlagane spremembe učnega načrta v pripravljeno odlagalnišče.

Moj predlog je, da celoten veljavni učni načrt (poleg še nekaterih elementov osnovne šole) z veselim pogrebnim maršem pospremimo na trajno počivališče oziroma odlagalnišče.

Zdaj veljavni učni načrt za slovenščino je namreč konstrukt slabo razumljene pedagogike, didaktike in seveda tudi slovenščine same. Če bi učiteljice učile samo po tem načrtu (1631,5 ur v devetih letih), bi ne mogle motivirati učencev, imele bi še večje vzgojne težave, še večji strokovni neuspeh pri svojem delu, učenci pa ne da bi znali bistveno manj, govorno in pisno bi bili povsem invalidni – slovenščino bi po nekaj generacijah učencev lahko za večno zamenjali z angleščino (kar se že dogaja).

Na poti do samoukinitve slovenščine v šoli in v družbi po veljavnem učnem načrtu so na srečo (ali pa morebiti na nesrečo) samo še učitelji in učiteljice, ki še pomnijo in sledijo didaktiki in metodiki za slovenščino, ki so jo podedovali ali se je učili po nekem drugem sistemu, v nekem povsem drugem svetu slovenščine. Destrukcija pomena slovenščine se je začela pred uvedbo devetletne osnovne šole, no, verjetno ob osamosvojitvi.

Pregled skozi vseh devet krogov učnega pekla, ki jih absolvirajo učenci pri slovenščini, dá na koncu rezultat, ki se kaže tudi v posebnih utemeljitvah, ki jih te dni dobesečno spisujejo strokovni delavci za posamezne učence, ki bodo opravljali nacionalno preverjanje znanja iz slovenščine v devetem razredu in potrebujejo posebno pomoč pri reševanju nacionalnega preverjanja znanja.

»Učenka ima težave z branjem. Branje je zelo počasno in zatikajoče. Že pri kratkotrajnem branju se utruji in naredi več napak ... Besede maliči ali pa si jih izmisli. Ne upošteva ločil. Zelo slabo razume pisna navodila, tudi razumevanje besedila je slabo. Pri pisnem preverjanju znanja ji omogočamo pomoč pri branju navodil in besedil, preverjanje razumevanja navodil, dodatna pojasnila in razlago navodil ...«

Sočustvujem z učenko: takšne zamorjene in neumne kolobocije, kot je slovenščina, kjer je niso naučili niti brati, kaj šele pisati, ne zmore. In zato ne zmore niti matematike niti zemljepisa ali kateregakoli predmeta. V prvi triadi je niso naučili nič, ne v drugi. Vsaj brati in pisati ne.

Iz učnega načrta razberemo, da učenci že v prvem razredu oblikujejo in razvijajo zavest o jeziku, narodu, državi, razvijajo zmožnosti pogovarjanja, razvijajo zmožnosti poslušanja enogovornih (!) neumetnostnih besedil, individualizirano, postopno in sistematično razvijajo zmožnosti branja in pisanja besedil ... Razvijajo metajezikovne zmožnosti.

Pri vsebini spoznajo vrste pogovorov: osebni pogovor družbeno enakovrednih, družbeno neenakovrednih sogovorcev, telefonski pogovor družbeno enakovrednih in družbeno neenakovrednih pogovorov ...

V operativnih ciljih za prvo obdobje piše pri minimalnih standardih, ki jih mora doseči:

Nekoč jasen in učinkovit predmet, ki se je v šolah imenoval slovenščina, je imel zelo jasne cilje in smotre z jasno in učinkovito didaktiko.

Očitno pa je znanost tako napredovala tudi na tem področju, da ji ne učitelji ne učenci ne morejo slediti. V učnem načrtu je izmišljena znanost namreč močnejša od ljudi, ki jo učijo in ki se je učijo. Zdaj so cilji visoki in plemeniti, nerazumljivi in smešni, slovenščina pa uboga in šibka.

- Poimenuje svoj prvi/materni jezik in njegov položaj v Republiki Sloveniji.

- Predstavi položaj slovenščine v RS in svoj odnos do tega jezika, če to ni njegov prvi/materni jezik.

- Določi okoliščine nastanka besedila (na primer sporočevalca, naslovnika).

- Določi sporočevalčev namen.

- K danim besedam doda pravilne besede iz istega tematskega polja, pravilne protipomenke, sopomenke, podpomenke in nadpomenke.

In tako naprej. V neskončnost.

Recimo: skladiščno zmožnost dokaže tako, da v pomensko in oblikovno pravilnih povedih izrazi količino bitij/predmetov v svoji okolici ali na sliki, njihov položaj, premikanje ali stopnjo lastnosti ...

Književnost je samo še približek k tej res globokoumni pedagoški znanosti:

Učenec ima skladno s cilji iz tega učnega načrta razvito zmožnost (!) sprejemanja umetnostnih besedil in tvorjenja besedil o umetnostnih besedilih in ob njem (»strokovno« in (po)ustvarjalno pisanje in govorjenje). Svoje trditve oziroma ugotovitve o književnih besedilih skladno s cilji v tem učnem načrtu ponazori, utemelji in vrednoti ...

Učenci v 3. razredu ločujejo pravljico in pripoved (besedilni svet je/ni oblikovan skladno z zakonitostmi stvarnega sveta) ...

V naslednjem obdobju, če smo že pri pravljicah, pa celo pišejo ljudske pravljice, tipične slovenske pravljice, okvirne pravljice, pravljice po vzoru klasičnih avtorskih pravljič, živalske pravljice, pravljice, katerih junaki so čudežna bitja, in pravljice, v katerih oživijo predmeti, narobe pravljice, kombinacije dveh pravljič, predzgodbe, nadaljevanje pravljič, pravljice po vzoru kratke sodobne pravljice, fantastične pripovedi, spoznavajo značilnosti pravljič drugih narodov sveta in jih primerjajo z značilnostmi slovenskih ljudskih pravljič, ugotavljajo značilnosti fantastične pripovedi in jo primerjajo z realistično pripovedno prozo, prepoznavajo značilnosti kratke realistične proze, spoznavajo realistično daljšo pripovedno prozo (pustolovska pripoved, mladinska detektivka v leposlovni in trivialni različici) in povezujejo njene značilnosti ...

V prvem obdobju učenci po predpisanem učnem načrtu razčlenjujejo in tvorijo neumetnostna besedila, sprejemajo, interpretirajo in poustvarjajo umetnostna besedila ter razvijajo zmožnost logičnega mišljenja (joj, joj, kaj nalagajo tej ubogi slovenščini), svojo poimenovalno, upovedovalno, pravorečno in pravopisno zmožnost. Za prvo vzgojno-izobraževalno obdobje piše tudi, da je posebna pozornost namenjena poučevanju branja in pisanja. Cilj poučevanja ni le obvladovanje tekočega branja in pisanja, temveč raba pisnega jezika za sporazumevanje, razmišljanje, ustvarjanje, učenje in razvedrilo. Cilj je omogočiti vsem otrokom, da spoznajo in dosežejo višjo raven t. i. kritične pismenosti. Neuresničljivi cilji, ki zaradi prve triade takšni ostanejo vseh devet let šolanja. Pa tudi za naprej, za vedno.

Kaj piše za drugo obdobje in kaj za sedmi, osmi in deveti razred, se človek po prebranem kar boji pogledati. No, brez bojazni: pisci, razmišljevalci in izmišljevalci tega psihedeličnega pedagoškega strokovnega besedila, ki nas sili na smeh in na jok hkrati, ne zmorejo kreirati nič posebno novega (bilo bi res zelo težko še kaj dodati). Vse je enako in isto (ničkolikokrat ponovljeno in precejeno), ker so očitno izčrpane vse strokovne zmožnosti in besedne inovacije avtorjev. Zaradi nabuhlosti in neumnosti ciljev in smotrov triletja, ki so strokovni in vsebinski, pedagoški in slavistični nič (0), ni mogoča nadgradnja, možno je samo ponavljanje. Enostavno: še več ničel. Neuresničljivi cilji ostanejo pač neuresničeni. Kopičenje ničel. Kako pa naj bi bilo drugače?

Znanosti – slavistika in pedagogika, didaktika in specialna didaktika za slovenščino – dokažejo, da so se tako strokovno in znanstveno razvile, da za osnovno šolo pač niso sposobne zagotoviti in napisati uresničljivega učnega na-

črta. Nekoč jasen in učinkovit predmet, ki se je v šolah imenoval slovenščina, je imel zelo jasne cilje in smotre z jasno in učinkovito didaktiko. Očitno pa je znanost tako napredovala tudi na tem področju, da ji ne učitelji ne učenci ne morejo slediti. V učnem načrtu je izmišljena znanost namreč močnejša od ljudi, ki jo učijo in ki se je učijo. Zdaj so cilji (po tej znanstveni znanosti znanstvenikov) visoki in plemeniti, nerazumljivi in smešni, slovenščina pa uboga in šibka. Sedanji učni načrt zahteva njeno ukinitve. Prenovljen ali neprenovljen. O tem ni dvoma.

Verjetno je postopek učiteljev/učiteljic pri pisanju letne priprave in pri vsakdanji pripravi za uro zelo preprost: pogledajo malo v učbenik (če ga ne znajo že na pamet) in malo v delovne zvezke in gredo lepo po vrsti in nekaj pač nakracajo, da je zadeva strokovno kolikor toliko izvedljiva. Potem pa, za to, da bi otroci vsaj pisali in brali, dodajajo tisto, kar je nujno potrebno in česar v učnem načrtu ne piše.

Avtorji učnega načrta (in seveda strokovni recenzenti in strokovni svet) so z njim dosegli tisto, kar predpisujejo otrokom: pišejo fantastične in nesmiselne zgodbe v tipično slovenskih pravljicah. Preverite na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_slovenscina_OS.pdf ■

Dušan Merc je pisatelj in ravnatelj Osnovne šole Prule.

POD KOŽO ŽENSKEGA TELESA

Razstava, ki v Savinovem likovnem salonu v Žalcu sooča dva slikarja in dve generaciji, »tisto« Mihe Maleša in »to« Todorčeta Atanasova – *Dialog med čustveno globino in likovno površino ženskega telesa*, dokazuje, da je ženski akt lahko mnogo več kot le podoba golega ženskega telesa.

VESNA TERŽAN

Tudi mnogo več kot le objekt želje in več kot zgolj študija človeškega telesa ali obsesija ali izzivalni predmet, ponujen moralistični družbi. Oba slikarja sta v podobe položila svoja čustvena stanja, jim podelila simbolni pomen in skrila ključ za branje njenega sporočila. Zanje sta (po)iskala ustrezni likovni izraz, gesto in modulacijo, strukturalni drobiri, ki obeleži posameznikovo slikarsko prakso. Razstava postavlja vprašanje, ali je vsaka podoba gole ženske že božanska Venera ali pa le »plakat poželenja«. Ali pa je morda podoba ženske, ki s svojo tiho erotiko pripoveduje zgodbe, ki niso ne božanske ne »plakate« zgodbe sodobne »super ženske«? Avtorica razstave, umetnostna zgodovinarica Alenka Domjan, je želela slediti naravi pogleda obeh umetnikov in njuni slikarski praksi.

Mihi Malešu (1903–1987) je dodelil mesto v zgodovini slovenske umetnosti že starosta slovenske umetnostne zgodovine France Stele in opisal, da je bil Maleš mojster v primitivistični risbi finih obrisnih črt in v grafiki liričen, z mladostno erotiko in naivnim pesniškim »nastromem«. Domjanova je znatno dopolnila Steleta, Maleša je uvrstila v generacijo, ki je imela stik z impresionisti in ekspresionisti; postavila ga je tja, kjer se je kalil slovenski modernizem, in mu sledila na poti, kjer je odkrival »avanture v slikarskih izkušnjah«: najprej je pri dunajski secesiji in pri Klimtu odkril erotični esprit, pozneje pri Matisu našel barvno intenzivnost francoskega fauvizma. A kot ugotavlja Domjanova, je bil Maleš vendarle sam svoj; kar je iz zakladnice umetnostnih prvin jemal, je vanjo tudi vračal.

Maleš je plašno tipal in odkrival principe modernizma, Todorče Atanasov (1953, Makedonija) pa je začel študirati slikarstvo na ljubljanski ALU v času, ko je bil v svetu evropske umetnosti modernizem že kanon (1973), in to dejstvo še kako odzvanja v njegovi umetnosti. Slikarstvo je specializiral pri prof. Janezu Berniku in grafiko pri prof. Bogdanu Borčiču. To je bil čas, ko se je še cenila veščina, ko je torej še bilo pomembno, da obvlada slikarski metje in virtuoznost v klasičnih grafičnih tehnikah. In Atanasov je oboje osvojil do potankosti. Kot je zapisala Domjanova, se je na začetku osemdesetih, ko je Atanasov začel stopati po samostojni umetniški poti, odpiral prostor novim poetikam in novi figuralnosti. Bil je pravi čas zanj, za njegovo mediteransko senzibilnost in za balkanski esprit. Čutnost, ki ga je vodila v grafiki, in osebni temperament, izražen v močnih barvah v slikarstvu, je Atanasov nadgradil z dobrim poznavanjem modernističnega izročila.



Miha Maleš, Ležeči ženski akt, 1938, olje na platno (iz zbirke Galerije Maleš, Kamnik)

V svojem slikarstvu je kondenziral najboljše od svetovne dediščine – vse od Cézanna do Kandinskega in Marija Preglja ter Gabrijele Stupice. Atanasov je figuralik, ki princip gradnje abstraktne slike uporabi za nizanje prostorskih planov; in ko z igro bližine in globine ustvari medprostore, jih naseli s telesi, da skupaj zaživijo v barvnih modulacijah in oblikujejo »mentalno krajino«.

Pri njegovih ciklih *Ikone brezčasa* in *Medprostor* najdemo sosledje podob na slikarskem platnu blizu filmskemu kadranju kompozicije, kjer časovno zaporedje izgubi svoj pomen in ustvarja kolaž sočasja. Naša civilizacija z možnostmi, ki jih nudijo nove tehnologije in digitalni mediji, izgublja logiko

časovnih intervalov, izgublja zavest o času, ki jo je izumila prav zato, da bi lahko merila dogodke in produktivnost delavcev ter da bi jih lahko nadzorovala in kaznovala. Atanasov ustvarja podobe, kjer vlada neizmerjen čas, čas, ki se je ustavil. Gledalec, ki se prepusti zapeljivosti naslikanih figur, se sooči s telesi, ki so čakala na izgubljeno znanje o sebi, čakala, da bi spet oživila. In kaj gledalcu ta telesa izrekajo (če parafraziramo in se sprašujemo skupaj z Jeanom Louisom Scheferjem)? Večno vprašanje, ki nam ga zastavljajo podobe: tiste, ki jih iščemo, in tiste, ki ji najdemo na dnu našega spomina ali nezavednega.

Niti Maleš niti Atanasov izrazito ne naglašata erotičnega naboja svojih podob. Njuni ženski akti ne vabijo s svojim telesom in pogledom na način, kot na primer Goyeva *Gola Maja* ali Manetova *Olimpia*, niti ne kličejo libida, kot ga kliče Courbetov naturalistični akt *Izvor življenja*. Predvsem so ženske v vsej svoji goloti pri Malešu, kot je zapisal Stele, naivne podobe erotike, pri Atanasovu pa izražajo spoštovanje ženske kot subjekta v harmoniji s subjektivnim dojetjem lepote telesa in čustvovanja.

Ni zanemarljivo dejstvo, da se ta razstava ni zgodila v Ljubljani! S središčne pozicije slovenskega kulturnega esteblišmenta se zdi, da se vse ključne, najboljše, najsoodobnejše in sploh naj stvari dogajajo v Ljubljani, kjer ostane tudi največ denarja iz sicer že tako slabo odvezane državne proračunske malhe, namenjene kulturi. Predvsem pa so za občutek »ljubljanocentričnosti« krivi osrednji slovenski mediji, tako tiskani kot elektronski in digitalni, ki pogosto ne najdejo dovolj prostora za obravnavo in predstavitev kulturnih dogodkov po različnih koncih Slovenije. Sicer ne pogosto, a vendar se zgodi, da se dobra ideja tudi ob zelo skromnem financiranju (ali pa prav zaradi tega) odlično realizira na t. i. kulturni periferiji in ne v Ljubljani.

Tako se v zadnjem letu in pol v Savinjski dolini, v Žalcu, ki je donedavnega še veljal za središče slovenskega hmeljarstva, odvija tudi zanimiv likovni program. Umetnostna zgodovinarica Alenka Domjan, ki je več let vodila Zavod za kulturne prireditve Celje in predvsem vodila in uspela pridobiti ustrezne prostore za Galerijo sodobne umetnosti v Celju, je ponovno začela intenzivneje sodelovati s Savinovim likovnim salonom v Žalcu (ta nosi ime po skladatelju Ristu Savinu). Projekt dialoga dveh umetnikov je začela z ustvarjalcema Matijo Brumnom in Francem Mesaričem, nadaljevala pa s soočenjem Eduarda Stepančiča in skupine iz KSEVTA (Dunja Zupančič, Miha Turšič in Dragan Živadinov) ter z aktualnim dialogom Mihe Maleša in Todorčeta Atanasova. In kot je zapisala o njunem dvogovoru: »Ne glede na čas nastanka slutimo sorodna znamenja – žensko telo v razprtju psihični strasti, drsečih po robnih predelih simbolnega – od temin do sijoče beline, od melanholije do tihe sreče.« ■



Todorče Atanasov, iz cikla Medprostor, 2011, olje na platno

Tomi Janežič, trenutno najbolj uveljavljeni slovenski gledališki režiser v tujini

BISTVENE REČI SO POVSOD ISTE



ZALA DOBOVŠEK, foto TOMI LOMBAR

Zuprizoritvijo *Človek* (po knjigi Viktorja Frankla z naslovom *Kljub vsemu reči življenju Da*), ki jo je režiral v slovitem gledališču Bolšoj Drama Tovstonogov v Sankt Peterburgu, je Tomi Janežič nominiran za prestižno zlato masko na najpomembnejšem ruskem gledališkem festivalu. Ob njem so nominirani tudi Robert Wilson, Romeo Castellucci in vrsta eminentnih ruskih režiserjev. V tej sezoni pripravlja uprizoritvi tudi v norveškem gledališču Trondelag v Trondheimu in v italijanskem Teatro della Toscana.

Kaj vam pomeni pojem aktualnega/sodobnega gledališča? Velikokrat je alibi za »aktualnost gledališča« vpeljevanje sodobnih dramskih del, kar pa ni dovolj, če je potem režijski pristop »zaprašen«?

Seveda, uprizorjene prastare teme in materiali so lahko presenetljivo aktualni, kot so lahko neaktualne predstave s sodobnimi dramskimi teksti, pa ne zato, ker se ne bi, na primer, ukvarjali z aktualno temo. Aktualnost pomeni dejanskost. In dejanskost v gledališču me vsekakor zanima. Dejanskost zame pomeni, da sem kot gledalec v teatru vselej nečemu dejanskemu priča, in dobro je, če se predstava v svoji reprezentaciji »zaveda« svoje »dejanskosti«, če gledališče ne želi pobegniti na nekakšno estetsko raven, temveč išče svoje potencialne tudi in predvsem v nečem dejanskem/aktualnem. Seveda obstaja tudi aktualnost v običajnem pomenu besede: da gre za nekaj žgočega, nekaj, kar trenutno vznemirja ... V zgoraj opisanem smislu pa je aktualna lahko tudi določena estetika ali določen igralec ali režiser ali določeno gledališče ali, kot rečeno, določen dramski tekst. Aktualni so, ker so ali postanejo del nas, so v našem psihološkem prostoru in nas silijo da se do njih opredeljujemo, da jih imamo radi ali ne maramo, da jih poskušamo razumeti, da skušamo na njih gledati z različnih zornih kotov ...

Žgoče, vznemirljivo, zanimivo postane pogosto nekaj, kar je nepričakovano in presenetljivo in s tem vzbudi gledalčev interes. Gledališče se v nekem smislu dogodka ne more

izogniti. Tudi ekstremen dolgčas je dogodek. Ali odsotnost očitnega dogodka. Vprašanje je zgolj, ali se ustvarjalci tega zavedajo ali je tudi ta raven del njihovih umetniških strategij in del komunikacije. Ko je komunikacija drugačna od pričakovane, lahko postane aktualna. Pod pogojem, da jo gledalec sprejme in dojema. V nasprotnem primeru ga lahko neka določena dejanskost morda ogroža. Ne razume je ali je preveč vpleten v njeno aktualnost, da bi jo lahko spremljal tudi na estetski ravni.

Kako pa to »dejanskost« konkretno zaznati in prepoznati pri igralcu/igralki?

Dejansko vedeti, o čem govoriš, je tema, ki je posebna in ki se tiče igralca in njegove prisotnosti in njegovih dejanskih procesov v predstavi. Si igralec upa misliti, si upa odločiti, si upa dejansko razmišljati, se dejansko opredeljevati, se dejansko spraševati v danem trenutku? Morda ni vprašanje upati si ali ne, morda je vprašanje znati ali ne ali hoteti ali ne ali želeli si ali ne ali biti sposoben ali ne. A kakorkoli že: obstaja bistvena razlika med posnemanjem tega procesa in med dejanskim procesom ali stopnjo dejanskosti tega procesa. Ko nekdo dejansko nekaj počne, je presenetljiv, nepričakovan, njegovo početje postane »žgoče«, »vznemirljivo«.

Verjamem, da gledališče lahko odpre prostor procesom, osebnim in skupinskim, ki v drugih medijih na enak način ne obstajajo in v nekem pogledu ne morejo obstajati in za katere je v sodobnem življenju vse manj prostora. Gre za konfrontacijo s sabo in z drugimi, ki ima svoj prostor zgolj še v individualni in skupinski psihoterapiji. Ali v pristnih pogovorih med ljudmi.

Zadnjih nekaj let intenzivno delujete v tujini (med drugim: *Galeb*, Srbsko narodno gledališče, 2012; *Sokratov zagovor*, Dubrovaške poletne igre, 2013; *Opera za tri groše*, Črnogorsko kraljevsko gledališče in Srbsko narodno gledališče, 2014 ...). Česa vse vas je naučila sprememba okolja, ljudi, kulture?

Različna okolja, ljudje, kulture so me spomnile na to, da so ob vseh razlikah bistvene reči povsod iste, in mi s tem dala upanje in vero v to, kar me v gledališču zanima: človekost. Režija v novem okolju je vselej izziv, seveda, in je izstop iz »cone ugodja«. In uglednejši kot so konteksti, v katerih delaš, večja je odgovornost, ki pa je hkrati lahko motivacija, spodbuda. Sicer pa gledališč, katerih ponudbe sem sprejel, nisem vselej izbiral glede na ugled, temveč predvsem glede na razloge, zakaj so me tja povabili, in glede na pogoje za delo, ki so mi jih tam ponudili. In pogosto, ne vedno, gre v tem smislu ugled skupaj z boljšimi pogoji za delo, z drugačnim odnosom do gledališča, drugačno motivacijo in drugačno vizijo. Menjati okolja/kontekste pa se mi zdi skoraj nujno in zdravo. Na vse lahko začneš gledati z več distance in z različnih zornih kotov, kar vsekakor predstavlja večjo psihološko svobodo, kot če se, vsaj psihološko gledano, nikamor ne premakneš.

Za ustvarjanje v tujini imate seveda tudi svoje razloge, predvsem tega, da vam tam nudijo več časa za študij uprizoritve, za raziskavo, eksperimente. To je pravzaprav vaša predpostavka, da se določenega projekta sploh lotite. V tem ste načelni in od tega ne odstopate, četudi vas to »stane« tega, da ne ustvarjate v Sloveniji.

Ne vem, če me je to »stalo« tega, da precej časa nisem režiral v Sloveniji. V Sloveniji sem pravzaprav ves čas prejemal in prejemam vabila, za katera sem hvaležen. Vendar pa so bile navadno okoliščine take, da teh ponudb nisem mogel sprejeti, ker sem bil zaseden. Res je, bile so tudi takšne, ki jih ni bilo smiselno sprejeti v primerjavi z drugimi, ki so se ponujale drugod. Po drugi strani verjamem, da bi bilo mogoče v Sloveniji delati tako, kot si želim. Ker sem to tudi doživel. Obdobje režij v Mladinskem gledališču je bilo zame nadvse pomembno in vtis sem imel, da imam vse, česar bi si lahko želel od ustvarjalnega dela v teatru. Mislim, da je tako mogoče delati v Sloveniji tudi v zdajšnjem trenutku.

Res pa je tudi, da sem s slovenskim gledališkim svetom sčasoma malo zgubil stik, ker ogromno predstav, ki sem jih naredil v tujini, ni gostovalo v Sloveniji in so bile že bistveno drugačne od tega, kar sem počel, ko sem še režiral doma. Morda sem Sloveniji včasih tudi zameril njeno zagledanost vase, neredko pavšalno diskreditacijo nečesa tujega in nekakšno navidezno ravnodušnost v samozadovoljnem postavljanju »nad« brez relevantne primerjave in prav zaradi strahu pred primerjavo. Mislim, da sem nekje v sebi zameril temu prostoru ozkosrčnost in ozkogledost.

V tujini sem že od svojih prvih režij naletel na pogosto povsem drugačno in neposredno podporo, srčnost, spodbudo, pristen interes, na takojšnje odpiranje novih možnosti, željo po izmenjavi, po dialogu, naletel sem pogosto na širino duha, na sprejemanje, toleranco, ki je v Sloveniji nisem srečal v enaki meri. Ne idealiziram tujine. Vsaka dežela ima svoje težave, majhna okolja pa so si povsod po svetu precej podobna. In težava Slovenije je, da je majhno okolje, ki je lahko v svojem delovanju tudi izključujoče, zavirajoče in okrutno. Ampak hkrati, ko to pravim, čutim, da delam krivico mnogim ljudem pri nas, ki jih cenim, spoštujem, imam rad in sem se z njihove strani vselej čutil več kot sprejet. Moje delo je bilo v Sloveniji več kot pogosto sprejeto čudovito, tako kot bi si lahko samo želel.

Vašo uprizoritev *Galeb* je zaznamoval poseben princip ustvarjanja; sodelovali ste tako z že prekaljenimi igralci kot s svojimi študenti. Proces je trajal kar 15 mesecev.

Galeb je nastajal v razbremenjenem in zelo ustvarjalnem vzdušju nekakšnega gledališkega laboratorija, v katerega sem povabil tako bivše študente z novosadske akademije kot nekatere svoje kolege, njihove profesorje, igralce, s katerimi sem intenzivno sodeloval tudi v več drugih predstavah v obdobju od leta 2006. Proces me je spominjal na čase v Mladinskem gledališču, ko se je študijem predstav lahko namenilo več časa. Procesi so tako postali nekakšni laboratoriji gledališkega jezika. Omogočali so tudi igralcem, da razvijejo raznolike pristope v srečevanju z različnimi temami in režiserji. Hkrati je bil ustvarjalni proces bistveno drugačen, ker se je v zadnjih letih temeljito spremenil tudi moj pristop. Morda je bilo delo na *Galebu* – v gledališče sem se vrnil po nekajletni pavzi – tudi nekakšno preverjanje, analiza, refleksija tega možnega ustvarjalnega pristopa, ki temelji na (zame) drugačnem razumevanju spontanosti, ustvarjalnosti ter osebnega in skupinskega ustvarjalnega procesa, ter vključuje tehnike psihodrame v akcijski analizi materiala, drugačne vrste osebno vključenost v skupinski proces.

Odzivi na predstavo so bili že od prvih odprtih vaj in pozneje predstav za nas nepričakovano siloviti. Morebitni pomisleki v zvezi z dolžino predstave (7 ur) so se pokazali za neumestne: gledalci so nam pisali, da bi lahko predstavo gledali še več ur, ogromno ljudi je prihajalo vedno znova itn. Vsula so se vabila od vsepovsod. In tudi na gostovanjih v tujini in z različnimi občinstvi je vselej znova prihajalo do nevsakdanje povezanosti z občinstvom in do svojevrstne katarze, občutka prazničnosti ob aplavzih, ki jim pogosto ni bilo konca, in vtisa slavlja človeškemu srečevanju po predstavi, ko so gledalci navadno imeli potrebo ostati z nami, se nam pridružiti v deljenju vtisov, čustev, misli, zgodb. Vsega tega, vsaj ne v takšni obliki, tako pristnega in toplega in v tolikšni meri, v gledališču pred tem nisem srečal.

Nekatera gledališča, v katerih ste pred kratkim delovali, imajo povsem drugačno kulturno politiko in predvsem drugače razumejo in izvajajo postprodukcijo.

Eden od primerov je primer študija *Galeba*. V okviru tega študija je bil za gledališče povsem sprejemljiv pogoj, ki sem ga predlagal: da začnemo s študijem predstave, vendar ne vemo končnega datuma premiere, ter da datum premiere najavimo nekaj mesecev prej, ko bo proces zrel za zaključno fazo.

Po drugi strani so, če govorimo o produkciji, na primer v Bolshoi Drama Theatre, postavili v pretekli sezoni samo tri nove uprizoritve na velikem odru. A vsem produkcijam je posvečena posebna pozornost. Ko se dela uprizoritev, se to vzame resno. In rezultat je, da so vse tri produkcije nominirane med najboljše ruske predstave in ob njih še ena (*Rimini Protokoll*), ki ni nastala na velikem odru, kar teater uvršča v sam vrh ruske produkcije. Nobena predstava ni samo »še ena predstava«. »Še ena predstava« ni potrebna, na repertoarju gledališča so uspešne predstave iz preteklih sezon, ki se lahko igrajo leta ali desetletja. Močna in uspešna tradicija gre z roko v roki s svežo in ambiciozno vizijo. Jasno je, da eno brez drugega ne more obstati.

V našem okolju je tudi problematična standardizacija dvomesečnega študija, ki je uprizoritvi namenjena, ne glede na to, za kakšen format postavitve gre.

Vaj je torej ravno toliko, to je že zdavnaj komentiral tudi Grotowski, da se ubije, kar je živega/svežega in še ne vzpostavi pogojev/predstave, v kateri bi skozi daljše obdobje ustvarjanja živo ustvarilo pazljivo/občutljivo strukturo, v kateri bi se lahko vzpostavljalo vselej znova. Odgovor je bržkone v tem, da se je institucionalno gledališče bistveno bolj prilagodilo normam, ki mu jih vsiljuje kulturna politika, kot da bi kul-

turna politika bila prilagojena potrebam gledališč. Vendar pa je treba reči, da so dobra gledališča po svetu dobra ravno zato, ker v to ne privolijo in v ključnem od ustaljenih pravil/rutine odstopajo. Ministrstvo za kulturo obstaja zaradi njih in ne obratno. Gledališče, ki neha biti živo in dejansko in v svoji živosti in dejanskosti nevarno, je posušena lupina, ki morda utegne zadovoljiti površne lokalne kulturniške navade, ne zarezje pa tja, kamor bi lahko zarezalo. Streljajte v duše, je klical Kosovel ...

Predstava *Človek* (po knjigi Viktorja Frankla *Kljub vsemu reči življenju Da*) v Bolshoi Drama Theatre v Sankt Peterburgu je nominirana za prestižno zlato masko na najpomembnejšem ruskem festivalu Golden Mask. Ste predlogo izbrali sami, so vam jo ponudili?

Predlogo sem izbral sam. Gre za knjigo, za katero ne pozabiš, da si jo prebral. V Peterburgu smo iskali material, ki bi bil povezan s 70. obletnico konca druge svetovne vojne. Leningrad je bil mesto, ki je ogromno pretrpelo. In dan zmage ima tam poseben pomen. Tudi to je bil eden od razlogov, da sem se spomnil Franklove knjige. Po drugi strani je njegova knjiga – prevedena v 24 jezikov in prodana v milijonih – veliko bolj znana v Združenih državah in v Evropi in je imelo smisel opozoriti nanjo tudi v Rusiji.

Gre za posebno knjigo, ker jo je napisal nekdo, ki je preživel zelo težke okoliščine, okoliščine, na katere se ne moremo pripraviti, ne vedeti, kako bi v njih delovali, če bi se zgodile nam. In to daje knjigi posebno kredibilnost. Govori nekdo, ki je vse to doživel. In skuša o tem govoriti kar se da objektivno. Ne piše, da bi si dal duška, da bi se spovedal, da bi iz vsega ustvaril mit, temveč da bi razmislil o človeku, da bi ga poskušal razumeti/sprejeti v tem, kar je, da bi analiziral, objektiviziral, našel odgovore in postavil vprašanja. Moč te knjige je prav v izredni vlogi, ki jo Frankl zavzame v odnosu do samega sebe in vsega, kar je preživel.

V tej sezoni pripravljate uprizoritvi tudi v norveškem Trondelag Theatreu v Trondheimu in v italijanskem Teatro della Toscana.

V Trondheimu ustvarjamo predstavo po knjigi Erlenda Loeja *Doppler*. Gre za luciden in duhovit odziv na vprašanja sodobne družbe, tudi in predvsem Norveške. Knjiga je velika uspešnica po svetu, ki pa še ni bila uprizorjena na Norveškem in ne v Trondheimu, od koder je sam Loe. V Italiji pripravljamo *Strička Vanjo*. Gre za proces, ki je daljši in s katerim smo začeli že septembra, premiera pa je šele ob koncu sezone, predvidoma junija, v omenjenem teatru v Firencah. ■

31. slovenski knjižni sejem

Država v fokusu: Francija



www.knjiznisejem.si

Gospodarska
zbornica
Slovenije

Zbornica knjižnih založnikov
in knjigotržcev

25.–29. II. 2015



cankarjev dom

Bryan Ferry

KIČ MU LEPO PRISTOJI

Ne vem, zakaj, a Bryan Ferry nekako sodi v jesenski čas. Morda zaradi prepogosto vzbujenega občutka nostalgije, ki se pod kopreno asfaltne sivine tako lahkotno igra z živopisnimi barvami narave. Morda zaradi vseh neuslišanih ljubezni, ki v jesenskem času tako nehvaležno nagovarjajo stilizirano samoto v človeku. Ali dejstva, da je zadnjič pri nas nastopil v času kostanjev in mošta pred osmimi leti?



GREGOR BAUMAN

Vse to so seveda povsem subjektivne refleksije, a nekaj je res: Bryan Ferry je v malem rudarsko-viktorijanskem mestecu Washington na svet prijel ob vstopu v povojno jesen pred sedemdesetimi leti in se s pomočjo umetnosti lotil njegove temeljite prenove. Vsaj del njega je dobrega četrt stoletja pozneje prikrojil in oblekel po svojem okusu.

Prepričan sem, da ni veliko tistih, ki bi z današnje časovne in miselne razdalje lahko osvetlili prave občutke zgodnjih sedemdesetih let. Stvari so namreč preveč oddaljene, da bi znotraj njih lahko poiskali prave »informacije« praznega prostora, ki je zazeval takoj po tem, ko so se v prah spremenile utopične sanje otrok cvetja. Prvi pravi trend, ki se je napovedoval iz podtalja, je bil glam rock, s čimer je postajalo vse bolj jasno, da je žargon šestdesetih postal arhaičen. Vendar je bilo do vrnitve v prihodnost treba počakati še kar nekaj časa. Bowie, »človek, ki je prodal svet«, je album *Hunky Dory* (1971) odprl s pesmijo »Changes«, ki je najbolje odslikavala tedanjega duha časa. Ta je klical po spremembah, in temu spontanemu gibanju se je priključil tudi Bryan Ferry. Njegovo izhodišče se je vseeno močno razlikovalo od hormonov prepolnega dinosavra Marca Bolana in marsovskega Davida Bowieja. Oporni (umetniški) točki je namreč poiskal v romantični avantgardnosti in hladnokrvni sofisticiranosti, kar, če pogledamo njegovo akademsko ozadje, vsekakor ni presenetljivo. Na univerzi v Newcastlu je bil Ferry dobro leto varovanec očeta poparta Richarda Hamiltona in obenem oblikovalca t. i. »Belega albuma« skupine The Beatles. Popart takrat seveda ni imel statusa, kakršnega nosi danes. Tradicionalni likovni krogi so ga označevali kot »kratkotrajno ceneno neumnost« brez vsakršnega spomina v prihodnosti. Bryan Ferry se s tem ni strinjal. V njem je prepoznal materiale, ki so oblikovali, odslikavali in nagovarjali moderni način življenja. In ne samo to: spoznal je, da ideje, nanese na kanvas ali v skulpture, lahko dobijo tudi notni zapis. V obdobju, ko so njegovi sošolci lebdeli na krilih psihedelije, je Ferry naokoli postopal v elegantnih suknjičih, majicah ročne izdelave in šminkerskih supergah. Hotel je biti čim bolj podoben Beach Boysom z naslovnici albumov, ki so, poleg Otisa Reddinga, največkrat našli pot na njegov gramofon.

ZVOK, PODOBA, IMIDŽ

Popularna glasba in umetnost v tistih časih nista imela veliko skupnih točk. Šlo je za dve ločeni, a vzporedni panogi, ki sta dobesedno klicali po zblíževanju. Morda se o tem ni špekuliralo na glas, a že z vdorom poparta v svet filma in reklam je postajalo jasno, da popularna glasba (najverjetneje) predstavlja naslednji medij. Vizualnih modelov pa ni ravno enostavno prevesti v abstraktne zvočne krajine, zato so čakali na nekoga, ki bi bil sposoben večplastnega razmišljanja. Prelomen trenutek se je zgodil, ko je Ferry ugotovil, da popularna glasba nudi veliko več priložnosti kot slikarstvo. V njej ima vsakdo priložnost za lastništvo svoje

kopije originala. Izgnil se je nastavljeni pasti in svoj umetniški interes razširil na vse (pod)elemente, dostopne mediju popularne glasbe kot take, ter v nekaj poskusih izoblikoval sebi lasten celostni vizualni model ali – imidž. Začelo se je obdobje zvoka in podobe, premišljenega intelektualizma in spontanega izpadov, sožitje toge akademskosti in klubske atmosfere. Umetnost je postala zabav(n)a in narobe. Vendar ni šlo samo za slog, temveč tudi za obnašanje, za premišljen nastop v javnosti. Bryan nikoli ni bil posrednik med nečim, kar naj bi predstavljal, in tem, kar dejansko je. V tem je odkril svojo pravo umetniško identiteto in z njeno pomočjo stimuliral svojo bujno domišljijo, s katero je že od samih začetkov vabil na romantična raziskovanja po občutljivem univerzumu elegance. In ne glede na skrbno izdelan in dodelan umetniški vtis nikdar ni pozabil, od kod je izšel, in je na vsakem koraku ponovil, da je bil in bo ostal le skromen privrženec rockovske kulture.

USODNO SREČANJE

Tega ni skrival ne takrat, ko je s prvimi srednješkimi ansambli preigraval soulvske klasike, ne pozneje, v trenutkih streznitve, ko je spoznaval, da se je slog privzdignil nad vsebino. Do vse umetnosti je pristopal emotivno in v zgodnji fazi iskanja samostojnosti s priselitvijo v London iskal načine in motivacijo, da bi se v celoti izrazil. Rock'n'roll je bil v tistem času najbolj razvpit večmedijski fenomen, ki je združeval različne oddvojene umetniške panoge in njihovo energijo. Veliko njih, a še vedno ne vseh. Ferry je uvidel, da je še dovolj prostora, kamor bi lahko plasiral modo, camp in nostalgijo. S pomočjo vizije poparta je začel komentirati dediščine preteklih umetnosti in dognal, da takšen odnos odpira številne priložnosti prevzemanja poudarkov iz popularne kulture preteklosti v luči njene prilagoditve sedanjim razmeram. Hkrati se je naučil igranja klavirja in osnovnih pravil in modelov glasbene teorije. Pisati je začel prve kompleksne skladbe, vendar se z njimi ni izpostavljaval navzven, temveč je somišljenike začel iskati v krogu svojih prijateljev. Kmalu jih je našel v Grahamu Simpsonu, Andyju Mackayu, Brianu Enu, Paulu Thompsonu in Philu Manzaneri. Tako je leta 1971 prišlo do formiranja Roxy Music, ki so že s prvo skladbo in znanilko postmodernizma *Re-Make/Re-Model* s čislanegega istoimenskega prvencu leto pozneje podali jasno vizijo, od kje in na kakšen način črpajo svoj umetniški navdih. V tej, zgodnji razvojni fazi je prišlo še do enega usodnega srečanja: med Bryanom Ferryjem in modnim oblikovalcem ali ustvarjalcem imdižev – Anthonyjem Priceom. Pozneje so njuno srečanje označili kot »nebeško poroko.« Anthony je bil zadnji manjkajoči člen v Bryanovi celostni podobi. Tudi sam je iskal vitalne kanale, skozi katere bi lahko plasiral svoj futuristično erotični dizajn na matricah nekaterih spregledanih spominkov kiča petdesetih, ki so odlično sovpadali s kulturološkimi posebnostmi glasbe Roxy Music. Celoten paket je imel neverjeten učinek na množice. Bleščice glamuroznega rocka

so dobile premišljeno sofisticiran premaz in atraktivne predstavnike, katerih videz ni bil samo izrazito heterogen, temveč tudi nadvse zabaven. Vrhunski kič z namenom za sebe in po sebi. Roxy Music so takoj napovedali ponovno obuditev spontanega, a navdahnjenega amaterizma, ki je izginil z razpadom Velvet Underground. Znova je zadišalo po vseh jutrišnjih zabavah.

PADEC IN PONOVI VZPON EGOCENTRIČNEGA MANIJAKA

Te so postajale vse pogostejše, ko je Ferry poleg dela v Roxy Music začel živeti tudi vzporedno življenje. To je v navezi z maničnim egoizmom vse bolj rahljalo vezi v bendu. Po solističnem prvencu *These Foolish Things* (1973) in nadaljevanju *Another Time, Another Place* (1974) je padel v past slike, ki jo je (z)gradil o sebi. Vse bolj je začel izgubljeni občutek za razlikovanje realnosti od estradnega mita. Blodil je po hollywoodskih zabavah in izigral dekadentnega playboja z možgani. Vmes mu je pobegnila še Sirena, zato mu je kmalu – in tudi ostalim članom Roxy Music – postalo jasno, da še niso povedali vsega, da še niso izpeli svojih futurističnih zamisli v sožitju s šlagerскими tradicijami petdesetih. Do poslovnega albuma *Avalon* (1982) je na oder znova stopil (t)isti Bryan Ferry, ki je dobro desetletje prej svoj in njihov imidž zgradil na nostalgijem presečišču preteklosti in sebi primerni viziji prihodnosti. Pojava, ki jo je z nekaj drobnimi odstopanji uspešno negoval tudi pozneje (*Boys and Girls, Bete Noire*). Plodna napetost med nasprotjema je namreč postavila nove glasbeno-modne smernice, ki so odločilno (so)oblikovale zvok in podobo nove romantike (Duran Duran, Japan, Spandau Ballet).

Bryanu Ferryju je v toku solo kariere njegov imidž postal breme in zatočišče obenem. Vanj se je nekajkrat zatekel tudi v novem tisočletju, ko je za dobrih deset let znova obudil matično skupino. Nekaj zdrsov mu nikdar ni v zelo ustvarjalne volje, saj so bile ambicije vedno postavljene zelo visoko. V tem, samo v tem smislu je mogoče tolmačiti tudi nespretno primerjave z nacistično simboliko. Kajti ne smemo pozabiti, da je vedno iskrena in skrajno intimna glasba bila in bo ostala glasba avtorja, ki se je velikokrat znašel v precepu med poslovno stranjo glasbene industrije in osebnimi umetniškimi ambicijami, izza katerih je ljubosumno skrival izvirne povedi svoje poezije. Šele razširjeni dialog skozi umetnost je mogoče tolmačiti kot osnovni »model«, ki mu je omogočal sprotno prilagajanje novim zahtevam tržišča na način, da je brez naporov obdržal ves svoj šarm, poetiko in eleganco. V isti sapi je neodvisno od splošnega udobja v večini primerov znal poiskati in izpeljati pravo atmosfero skladbe, ki sega od glam dekadentne preteklosti do spokojno urejene sedanosti. Zato je težko reči, da se je postaral. Bryan Ferry se ne more postarati, ne na zunaj, še manj znotraj. Še dandanes na odru deluje kot pred (nekaj) desetletji: gracilno, sofisticirano in elegantno. Je namreč eden redkih, ki mu kič lepo pristoji. ■

RAZPEČEVALCI EMOCIJ

O čem na novem albumu pojejo in ob tem ne eksperimentirajo filadelfijski fantje skupine The War On Drugs.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Čas, ki ga živimo, od nas nenehno terja opredelitev, odločitve, razvrstitve za in proti: od jutranje kave z ali brez, prek črnega ali belega kavjarja, do šolske oz. delavske malice, o kateri sicer lačen ne odločaš, a vseeno. Občutek, da o nečem soočločaš, je sila varljiv, a vseeno mikaven. In tudi zelo nevaren. To velja tako za slehernega posameznika kot za posamezno združene v kakršnokoli obliko ... recimo temu snopa. Kajti ko se nam, spodaj na tleh, kosti za glodanje, ki napeljujejo na vojno in vojne, spustijo iz najvišjih sfer upravljanja tega sveta in planeta, je to že malodane rdeči alarm in stanje največje nevarnosti. O vojnah se ne opredeljujemo: za in proti! Vojne se ne smejo znajti na listi odločitev, nobenih in od nobenega! Vojne so vojne! Vojne so slabe in nič dobrega ne prinašajo. V teh dneh se vsi sklicujejo na vojno in vojne. Kot da tiste, ki se že dogajajo, niso dovolj. Kot da se ne bi zavedali dejstva, da vojna nima dobrega okusa. Da vojna smrdi. Njenega okusa ne izboljšajo ne bolesterne ne romaneskne prisposode (anti)junakov, že(l)jnih krvi. Navsezadnje danes za tovrstno žejne obstajajo neštete vampirske in zombijske spletne, televizijske, filmske franšize, ki jih bodo potešile brez nevarnosti za družbo ali družino in se lahko konzumirajo tudi v družinskem okolju.

Obstaja razlog, da napisano ne izpade žaljivo, cinično ali neresno, a vseeno zaničljivo do tistih, ki malikujejo vojno. In to kakšen razlog! The War On Drugs, vokalno-instrumentalna skupina iz Filadelfije, ki pripoveduje dylanovsko in je slišati, kot bi se na odru združila glasbila, ki so porajala zvok, sliko, okus in aromo kulturnih SonicYouth, R.E.M., Morphine ... Še bi lahko našteval, a se z naštetimi imeni in primerjavami zagotovo ne bi mogel približati čarovniji skupine The War On Drugs.

Nedaleč nazaj, ko je rožljanje z orožjem dobivalo medijsko podobo glasbenega »gangamstyle« virusa, ko je pokukalo iz vsake pore in luknje naših življenjih, so The War On Drugs nastopili na *Austin City Limits*. Gre za najstarejšo glasbeno oddajo v zgodovini ameriške televizije. Njenih spoštljivih 41 let ni le zaloga večnosti, temveč tisto, kar ji zagotavlja, da bo živela vse do konca sveta, časa in naših dni. *Austin City Limits* je ameriška glasbena institucija, ki je večja, širša in globlja od grammyjev. To, da jo pregovorno gledajo in poslušajo tako mladi kot

stari, ne pomeni, da ji je mogoče proda(ja)ti glasbeno »Milli Vanilli« kvaliteto. Milli Vanilli? Ne vem, morda le kot konceptualno zastavljeni glasbeni pojav, ki bi razločil med igro, plesom in petjem ter bil do vsega glasbenega dvomljiv. Ni pa bilo razloga, zakaj so tisti večer na *Austin City Limits* poleg The War On Drugs nastopili tudi naši stari znanci, skupina TV On The Radio.

ČAS NE BI MOGEL BITI BOLJ PRIMEREN

Tisti, ki tudi v 21. stoletju kitari še vedno rečemo kitara (torej, bobu bob), smo v tem nastopu lahko videli nekakšno simbolno znamenje. Kot bi se tisti, ki v glasbi še vedno štejejo in še kako ločijo dobro glasbo od slabe, odločili uprizoriti rockovsko primopredajo. Enostavno povedano, TV On The Radio – za marsikaterega glasbenega poznavalca najpomembnejši rockovski bend prvega desetletja novega milenija, so v *Austin City Limits* žezlo simbolično predali skupini The War On Drugs.

Ne gre toliko za generacijsko menjavo mlado za staro, tudi ne za vsebinsko ali ideološko spremembo. Gre pa za (pogojno rečeno) nov zvočni veter, ki se – sodeč po najbolj pogostih primerjavah skupine The War On Drugs z ameriški kantavtorski legendami, kot so Bob Dylan, Bruce Springsteen in Tom Petty, – sicer ne zdi ravno pretirano nov. Pa vendar, ko nekdo v svojem telemetrično najbolj gledljivem terminu slavi in hvali lik in delo filadelfijske skupine The War On Drugs, danes, ta trenutek in ta hip, pošilja nedvoumne signale, sporočila, poročila in parole. Prvič, ker so The War On Drugs dediči tistega kritiško in ozaveščeno tlakovanega rockovskega izraza, ki v svojem temelju strogo loči dobro od slabega, pravico od krivice. Četudi se slišijo in berejo kot relikviji časa, ko je naš planet poganjel optimizem, The War On Drugs, ki jih tako ultimativno in karizmatično krmari Adam Granduciel, njihova prva kitara, pero in glas, stojijo trdno na današnjih tleh in so še kako zasidrani v tem času.

Tisto akustično pridigarsko, kar je Adam Granduciel zakoličil skupaj s svojim »bratom po orožju«, Kurtom Vilom že na začetku njune glasbene kariere, je uspel ohraniti, ne da bi se ob tem individualiziral in osamosvajal. V nasprotju s Kurtom, ki je svoje brhko kantavtorstvo potrjeval v solističnem nadaljevanju glasbene kariere in ob tem postal ikona novodobnih trubadurjev ali rock glasnik

generacije, ki si ne predstavlja življenja brez izdelkov Silicijske doline, mu je Adam Granduciel ostal zvest tudi v družbi sebi enakih.

Kajti brez Kurta Vila skupina The War On Drugs (če vzamemo v precep njihov aktualni album *Lost In Dream*) izpisuje rock vrstice, že danes primerne za neko razširjeno in dopolnjeno antologijo o rock 'n' rollu. Dovolj iskreni in mehkobni, da njihovim pesnitvam o življenju verjameš in jim prisluhneš, ker se zavedaš, da nihče ne igra tako, če tega zares ni (po)doživel. Ali vsaj bil priča nečemu, zaradi česar se počuti odgovornega o tem tudi pripovedovati.

V primeru skupine The War On Drugs ima vse našeto skupni imenovalc pristnega, toplega, otipljivega, resničnega občutka človeške bližine. Zato nas ne presenečajo Adamove besede, ki kritiškem malikovanju in hvalospevom, da so The War On Drugs že na najboljši poti na stadionske odre in masovno posvečena koncertna prizorišča, ki so jih pred njimi pohodili npr. U2 ali že omenjeni R.E.M., odgovarjajo z občutki glasbenika, ki raje igra za tistih nekaj, ki razumejo, o čem in zakaj poje. To nikakor ne pomeni, da je njihova hipnotično jedrnata *americana* razumljiva le peščici. Res pa je, da ji moraš prisluhniti najprej individualno, v vsej intimi lastnega razumevanja in dojemanja svoje človeškosti.

Če si iskren, boš zastal in obstal ob taktih, notnem zaporedju in besedah skladbe *Under The Pressure* in že naslednji hip zaplaval v *An Ocean In Between The Waves*. Morda je to slišati preveč banalno ali enostavno, toda to je točno to, lakmusov papir, ki nam pobarva bistvo lika in dela The War On Drugs in njim podobnih glasbenih imen, ki jih, roko na srce, ni malo.

V primeru skupine The War On Drugs je kolorit živopisen, a zanimivo, z njim se obdajajo in ga ponosno razkazujejo tako takrat, ko pojejo in slavijo življenje in ljubezen, kot tudi takrat, ko opozarjajo na sovraštvo in žalujejo ob smrti. Njihov poetski in izvajalski elan se razdaja enako. Lahko bi rekli, da vneto in strastno, a vselej razumniško in odgovorno, četudi se na trenutke tako njim kot nam dozdeva, da bo vsak hip konec sveta. Ko niti v sanjah (*Lost In Dream*) ne najdeš varnega zavetja, je najbolje ne živeti v sanjah. A vendarle, sanje kot takšne je treba živeti.

In o tem pojejo in ob tem ne eksperimentirajo filadelfijski fantje skupine The War On Drugs. ■



(NAMERNO) ZAPOSTAVLJANA AZIJSKA KINEMATOGRAFIJA

Če je bila še na prelomu stoletja ponudba večine »preglednih« festivalov taka, da se daljnovzhodnim kinematografijam skorajda ni bilo mogoče izogniti, pa je danes položaj bistveno drugačen.

DENIS VALIČ

V tem pogledu je zgovorna ponudba Liffa v zadnjih nekaj letih, kjer z izjemo novih filmov »velikih«, kot so Takeshi Kitano, Hirokazu Koreeda ali Jia Zhangke, dela iz teh kinematografij praviloma najdemo le v sekciji Ekstravaganca. Kaj se je zgodilo? Je današnje stanje res mogoče pojasniti že samo z dejstvom, da smo v teh kinematografijah pač priča nekakšnemu ustvarjalnemu mrtvilu?

Spomnimo se samo let ob vstopu v novo stoletje, ko smo celo v domačih kinodvoranah, in sicer v redni distribuciji, lahko videli celo vrsto del iz daljnovzhodnih kinematografij, na primer Kim Ki-dukova filma *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (2003) in *Samaritanka* (2004), pa *Laži* (1999) Jang Sun-wooja, *Avdicija* (1999) in *Obiskovalca Q* (2001) Miiike Takashija. Pripravljale so se posebne številke revij, posvečene daljnovzhodnim avtorjem (*Ekran* je – kot ena prvih filmskih revij v svetu – pripravil tematsko številko, posvečeno filipinskemu ustvarjalcu Lavu Diazu), retrospektive ...

Ob vsem tem seveda ne čudi, da je manko oziroma občutni upad del iz teh kinematografij, ki smo mu priča v zadnjih nekaj letih, toliko bolj opazen. Nasprotno pa se zdi nadvse nenavadno dejstvo, da se ob tako radikalnem zmanjšanju zastopanosti določenih kinematografij iz evropske festivalske in kino distribucijske ponudbe le redki predstavniki stroke temeljito in predvsem celovito sprašujejo po razlogih za tako stanje. Zdi se, kot da je večina pripravljena sprejeti v uvodu izrečeno, močno poenostavljeno in že v samem izhodišču redukcionistično razlago, ki pravi, da je opisano stanje predvsem posledica ustvarjalne krize, ki naj bi zajela te kinematografije. Res je sicer, da so »valovanja«, vzniki novih valov in poznejši zastoj ustvarjalnega zagona, v kontekstu nacionalnih kinematografij nekaj običajnega. Toda v primeru obsežnejšega konglomerata daljnovzhodnih kinematografij imamo opraviti z neprimerno manj homogeno celoto, saj so razlike med posameznimi kinematografijami enormne. Zato znotraj te tudi ni pričakovati tako enovitega »valovanja«, sočasnega vstopa v obdobja ustvarjalnega razcveta ali mrtvila.

Tako izrazitega upada v številu prikazanih del iz daljnovzhodnih kinematografij se torej ne da povsem pojasniti z argumentom ustvarjalnega mrtvila. Razloga za tako stanje sta vsaj še dva. A ker ta pri evropski filmski stroki vzbujata nekakšno nelagodje, se o njiju prav pogosto in glasno ne govori. Prvi razlog je nekakšen evropski kulturni protekcionizem, ki je bil vpeljan s programom podpore za evropski kulturni in ustvarjalni sektor Ustvarjalna Evropa. Ta sicer dobrodošla podpora raznolikosti evropskega kulturnega prostora in njegove ustvarjalnosti (ki je hkrati tudi zaščita pred agresivno hollywoodsko filmsko industrijo) je z uredbo Evropskega parlamenta in Sveta št. 1295/2013 iz decembra 2013, ki zadeva tudi podporo filmskim festivalom, namreč postavila zahtevo, ki je na neki način v nasprotju z njenim izvornim poslanstvom. Od festivalov namreč zahteva, da vsaj 70 odstotkov njihove ponudbe predstavljajo dela iz evropskih kinematografij, če hočejo biti upravičeni do podpore. Že samo ta številka je naravnost osupljiva in močno zaudarja po protekcionizmu, ki se ga izvaja v imenu zaščite raznolikosti. Še posebno zato, ker festivali nikoli niso bili tako izpostavljeni vplivu hollywoodske filmske industrije, kar je bil eden pglavitnih razlogov za vpeljavo uredbe. Celo nasprotno, v zadnjem desetletju so se prav festivali vzpostavili kot alternativni distribucijski kanal za vso raznolikost svetovne umetniške in nacionalne filmske produkcije in so – nekateri bolj, drugi manj – predstavljali prizorišče soočenja najboljšega, kar je ta ponujala. S tovrstnimi posegi, kakršnega prinaša uredba, pa se ruši neko »naravno« ravnovesje na tem področju, tisto običajno valovanje, ki enkrat dvigne eno, drugič drugo kinematografijo. Z dodatno zahtevo, da je v teh 70 odstotkih zastopanih vsaj 15 evropskih nacionalnih kinematografij, pa se s to umetno vsiljeno raznolikostjo izpodriva tudi kriterij kakovosti, ki je do zdaj vendarle imel precej pomembno vlogo (glavne seveda ne, saj so tudi festivalski izbori že dolgo stvar »politike«).

Ta uredba pa ima lahko tudi drugačne posledice. Te je še najlažje predstaviti na konkretnem primeru iz domačih



Vrnitev domov (Gui lai, 2014), režija Zhang Yimou

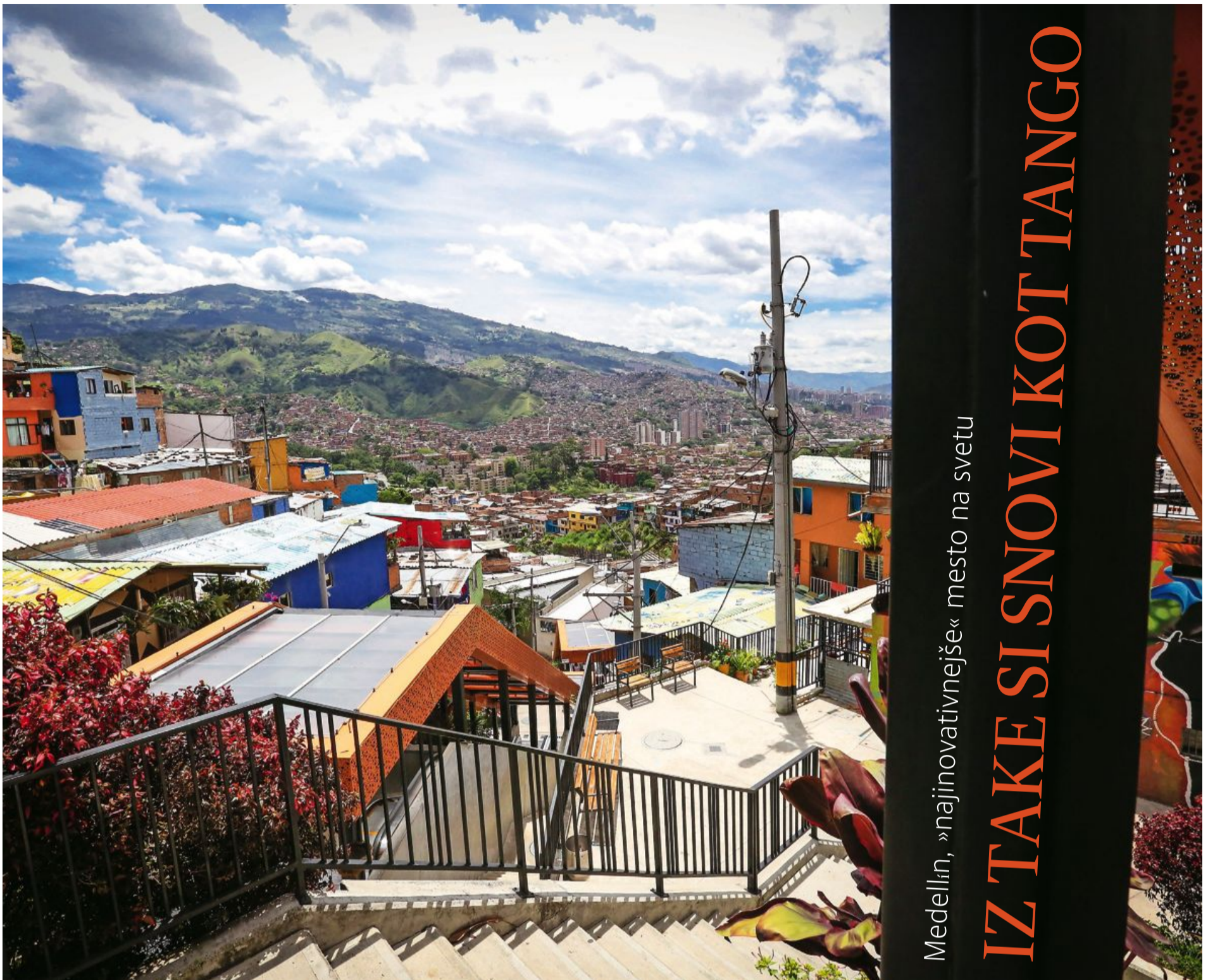
logov – na festivalu Kino Otok. Ta je za slovensko filmsko občinstvo dolgo predstavljal eno redkih priložnosti, da se seznanijo s kinematografijami preostalega sveta, tistimi, s katerimi se pri nas sicer skorajda ni bilo mogoče srečati: z afriškimi, južnoameriškimi, bližnjevzhodnimi, azijskimi ... Na ta način pa so se gledalci hkrati vsaj posredno seznanili tudi s kulturnim in družbenim okoljem teh dežel, kar je bilo za tako majhno državo, kot je Slovenija, ki je vkopana skoraj v središču evropskega prostora in ki je nacionalno ter kulturno nadvse homogena, resnično pomembno. A tudi Kino Otok je padel pod udar te uredbe, saj se podpora iz tega naslova zaradi potencialnih groženj iz domačega prostora (spomnimo se nemogočih razmer na področju filma po letu 2008, ki jih je prinesla menjava politične garniture na oblasti) ni mogel kar tako odreči. In tako je sledilo obdobje, ko se je tudi na tem festivalu evropsko zastopstvo močno okrepilo. K sreči pa je festival le ostal zvest svoji izvorni usmeritvi in je z domiselnim pristopom k programski selekciji v svojo ponudbo kmalu vrnil začetno raznolikost.

Te pa bomo letos očitno v večji meri deležni tudi v redni distribuciji, saj bosta kmalu po predstavitvi na pravkar minulem Liffu prikazana kar dva daljnovzhodna filma, čemur že dolgo nismo bili priča: Morilka (2015) tajvanskega veterana Houja Hsiao-hsiena in *Vrnitev domov* (2014) Zhanga Yimouja, enega mednarodno najbolj uveljavljenih ustvarjalcev med režiserji kitajske pete generacije. Prav ti dve deli pa nas pripeljeta še do drugega razloga, ki je botroval izpadu daljnovzhodnih filmov iz evropskih kinodvoran: nekakšne preobrazbe in spremenjenih razmerij moči, ki smo jim bili v zadnjem desetletju priča v okviru teh kinematografij. Če so v devetdesetih letih in v prvih letih novega tisočletja prevladovali ustvarjalno prebujene kinematografije Tajvana, Japonske, Južne Koreje in Filipinov, pa smo v zadnjem desetletju opazovali vzpon uradne, državno podprte kitajske kinematografije (ta je na prelomu stoletja poznala tudi močno neodvisno, skoraj gverilsko filmsko produkcijo). Kitajska oblast je naredila pravi akrobatski preobrat, saj se je premeteno odločila, da cineastov ne bo več preganjala, pač pa jih bo raje – zakupila. Zavedajoč se moči, ki jo v sodobnem svetu premorejo filmske podobe, je začela vlagati ogromna sredstva v filmsko produkcijo, možnost sodelovanja pri tej

siloviti prenovi domače kinematografije pa ni ponudila le zvezdnikom kova Jackie Chan (ki se je brez pomisleka odrekol Hollywoodu), pač pa tudi nekdanjim oporečnikom, za kakršnega je ne nazadnje veljal tudi Zhang Yimou, ki je poleg Chena Kaigeja Tiana Zhuangzhuanga predstavljal peto generacijo kitajskih režiserjev. V svojih zgodnjih filmih, na primer *Rumeni zemlji* (1984) in veliki »uspešnici« *Dvigni rdečo svetilko* (1991), namreč ni raziskoval samo zapletenega odnosa kitajske družbe do spolnosti, pač pa tudi politično represijo znotraj nje. Zato je bilo takrat, ko je začel Yimou snemati vizualno sicer veličastne, a duhovno povsem izpraznjene in apolitične spektakle, kakršen je bil *Heroj* (2002), vsaj na Zahodu presenečenje resnično veliko in je marsikoga pustilo brez besed.

Težko je bilo namreč razumeti, da so se na Zahodu izjemno cenjeni cineasti – tudi in predvsem zaradi njihove oporečniške drže do represivne kitajske oblasti – tako zlahka prodali, da so se bili pripravljeno odreči svoji kritični drži, zavezavosti humanističnim idealom in boju za človekove pravice. Nelagodje, ki ga je na Zahodu povzročala vse večja vloga uradne kitajske kinematografije, pa je prišlo še izraziteje na plan, ko je svojo prvo tajvansko-kitajsko produkcijo (no, pravzaprav gre za koprodukcijo Tajvana, Kitajske, Hongkonga in Francije) predstavil v preteklosti še veliko izraziteje družbenokritično nastrojeno tajvanski režiser Hou Hsiao-hsien, »genialni pripovedovalec, čigar filmske podobe predstavljajo galerijo narodnega spomina«, kot so ga označili doma. Za priložnost, da se brez proračunskih skrbi loti enega temeljnih žanrov kitajske kulture, t. i. wuxia oziroma filma borilnih veščin, te zakladnice kulturnega spomina, se je bil Hou Hsiao-hsien brez pomisleka pripravljen odreči svoji kritičnosti. Znano je namreč (pa čeprav je res, da ni to nikjer zabeleženo), da uradna kitajska kinematografija kot pogoj za sodelovanje postavlja brezpogojno apolitičnost del, v kar je Hou Hsiao-hsien očitno privolil. In prav to mu Zahod tudi najbolj zameri.

Očitno je torej, da imamo pri izpadu filmov iz daljnovzhodnih kinematografij v evropskih državah opraviti s prepletom različnih razlogov, o katerih bi morali odkrito spregovoriti, pa čeprav nekateri izmed teh v nas vzbujajo določeno nelagodje. ■



Medellín, »najinovativnejše« mesto na svetu

IZ TAKE SI SNOVI KOT TANGO

TINA PODRŽAJ, foto RUDY ESPINOZA

Ko sva prispela na Hacienda Nápoles, se je nebo začelo oblačiti in v zraku se je pojavila nadležna sopara. Pripravljalo se je k dežju. Ime posestva je bilo z olušenimi črkami zapisano na pretirano velikem belem portalu, pod katerim bi lahko zapeljal tovornjak, na tram pa je bilo v krhkem ravnovesju pritrjeno majhno letalo, belo in modro kot portal: piper, ki ga je Escobar uporabljal v prvih letih in kateremu se je imel, kakor je pravil, zahvaliti za svoje bogastvo. Zapeljati se pod tem letalom, prebrati napis na spodnji strani kril, je pomenilo vstopiti v brezčasen svet. Pa vendar je bil čas prisoten. Še več: za seboj je puščal razdejanje. (Juan Gabriel Vasquez, Hrup padajočih stvari)

Pozorni gledalci Netflixove serije *Narcos* o življenju in času narkokralja Pabla Escobarja bodo v opisu prepoznali prizor iz uvodne špice: mogočen belo-modri portal je razpoznavno znamenje megalomanskega mitološkega Escobarjevega posestva Hacienda Nápoles, ki se je v svojih zlatih časih – konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let – raztezal na skoraj 3000 hektarjih v dolini reke Magdalena, približno na pol poti med Medellínom in prestolnico Bogoto. Escobar je dal na njem zgraditi hotele, cestno omrežje, šest bazenov, pristajalno stezo za letala in 20 umetnih jezer, a nič ni tako razvnelo domišljije Kolumbijcev kakor živalski vrt: v njem naj bi zbral kar 1500 živalskih vrst, med drugim tudi par edinih črnih papig na svetu in štiri povodne konje; tri samice in enega samca. Ti so po propadu posestva na začetku devetdesetih let začeli živeti v divjini in se v nekem trenutku razmnožili v čredo, ki je štela šestdeset živali majhnih ušes, širokih gobcev in spolzke kože. Dva in dvajset let po Escobarjevi smrti so živali za okoliške prebivalce preteča nevarnost, za vse ostale pa opomin na krvavo obdobje narkoterorizma, ki je tako nesrečno proslavilo Kolumbijo v svetu. Escobar, ki je 2. decembra 1993 prerešetan od strelav padel na zdaj najslavnejši medellinski strehi, naj bi bil odgovoren za smrt okrog 5000 svojih rojakov, a danes boste lažje od tega podatka na spletu našli drugačne statistike, ki še enkrat več pričajo o tem, da ima empatija omejen rok trajanja, da nas smrt, zlasti odmaknjena v preteklost, nikoli ne pretrese bolj od trivialne, a prepričljivo podane zgodbe. Kot na primer tiste, da naj bi

medellinski kartel porabil 2.500 dolarjev mesečno za elastike, s katerimi so povezovali šope dolarskih bankovcev, ali pa zgodbe, ki naj bi jo pripovedoval Escobarjev sin, o tem, da je oče nekoč, ko so bili z družino že na begu, zakuril dvomilijonski kup dolarskih bankovcev, ker je sestro zeblo.

Vse te zgodbe so dediščina sodobnega Medellínina. Mesta, ki je dalo prostor in ime razvpitemu kartelu. Mesta, v katerem revnih soseskah so živeli *sicarios*, pogosto še otroci, ki so po naročilu ubijali za neznatne zneske, pred tem pa blagoslavljali krogle. To mesto sta bili takrat dve mesti: v enem so prirejali praznovanje z ognjemetom vsakič, ko je pošiljka Escobarjevega kokaina »srečno« prispela v Združene države, v drugem so kovali neuspešne načrte o tem, kako bi tja dostavili Escobarja samega. V prvem so »Pablita« slavili kot svojega zaščitnika in rešitelja, ko so od njega prejeli šope bankovcev, ki jih njegovi sodelavci nikakor niso mogli več oprati. V drugem so prestrašeni opazovali, kako si s tem denarjem kupuje neznansko politično moč. Danes vam bo Medellín, ki je še pred leti neslavno kraljeval na seznamu najnevarnejših mest na svetu, poskušal pokazati povsem drugačno obličje: enotnega, razbremenjenega, ozdravljenega mesta, ki je leta 2012 premagalo Tel Aviv in New York v tekmi za lovoriko »najinovativnejše mesto na svetu«. Mu boste verjeli?

LJUBI JEZUS, KAKO VISOKE STOLPNICE

Pogled na Medellín je pogled s ptičje perspektive. Lahko je andski kondor, kolibri, rumenouha papiga, kolumbijski detel ali celo čisto navaden vrabec – v tej državi je med čem izbirati. Tudi beli taksi, ki me vozi z letališča José María Córdova je za trenutek ptica. Po strmi in vijugasti hitri cesti se po enem od gričev, ki obdajajo Medellínovo matično dolino Aburrá, spušča proti mestu, kakor da bi ga nesla krila, in jaz se kljub temeljitim izkušnjam, ki jih imam z vedno nepredvidljivimi bogotskimi taksisti, trdno oprimem držala nad glavo. Oster desni ovinek klepetavi Jesús zmanevrira s tako odločno kretnjo, kakor da bi v rokah držal najmanj volan avtobusa, nato pa celo on za trenutek obmolkne. Turistka naj se v miru nagleda, si najbrž misli, ko se za robom strmine pred nami razlije mesto. Panorama ima nezgrešljiv modrozeleno-opečnat odtis vseh kolumbijskih mest: modrinu tu

in tam prekinjajo plastoviti oblaki, med zelenje so pomešane vse tropske barve bugenvilij, v uniformirano opečnatost stavb so posejane drzne izjeme belih pročelij. Takoj nato pa stolpnice. Ljubi Jezus, kako visoke stolpnice, nenadzorovano vzkliknem in odlepim čelo s šipe, da si ne bi na njihovih strehah iztaknila očesa. V prvem planu je prestižna soseska El Poblado: njeni bloki so z višin videti kakor lego kocke, ki naključno odvržene v peskovnik v zaskrbljujoče krhkem ravnovesju čakajo na naslednjega razposajenca. »Es una ciudad tremenda!« v značilnem pojočem narečju Jesús, ki je v obrisih pred menoj že razgrnil svojo življenjsko zgodbo, zdaj začne peti zanosne hvalnice svojemu mestu. Živel je nekaj let v Španiji, ve, o čem govori, toda z Medellínom se nič ne more primerjati, me prepričuje, dekleta so tako ali tako najlepša, to vsi vedo, hrana je izvrstna in mesto je lepo, prelepo, sicer pa bom že sama videla. »Katera turistična organizacija pa vam plačuje za tele slavospeve?« vendarle lahko privolim v pomenkovanje in v odgovor dobim še širši nasmešek: »Kje pa, *señorita*, to je iskreno čustvo, pripadnost, *una ciudad tremenda, ya veré.*«

MODA POKONČNE HOJE

Seveda, Jesús je, kot se za pravega taksista spodobi, prezer lokalnega karakterja, v tem primeru torej polnokrvni *paisa*, s katerim Kolumbijci označujejo vse prebivalce pokrajine Antioquia, katere center je Medellín. In če kaj, znajo *paise* govoriti: so sinonim za poslovneža, trgovca z židovskim smislom za kupčijo, kar ostali Kolumbijci praviloma odpravijo z zamahom roke, češ, *paisa* vam bo prodal še luknjo. V njihovi podjetnosti pa ni nič latinsko kaotičnega: *paisa* je ambiciozen, delaven, medellinski posli so zaprtega značaja, nepredušen krog, v katerega je brez lokalnega veznega člana nemogoče vstopiti. In to čeprav zaradi bolj naklonjenega podnebja (1500 m n. v.) *paisa* upravičeno slovi kot toplejši in prijaznejši kakor *rolo*, prebivalec Bogote (2600 m n. v.). Vrhunec medellinske klepetavosti je t. i. *culebrero*, čisto pravi gejzir besed, nekakšen križanec med uličnim prodajalcem, branjevko in pripovedovalcem zgodb. Da bi vam prodal kakšno sumljivo žavbo iz tropske rastline, za katero ni še nihče nikoli slišal, zdravi pa vse od slabega želodca do ljubezenskih težav, bo brez predaha drdral svoje

baročne govore. V njih bo tako mimogrede, da še opazili ne boste, vpletel kaj podobno skromnega, kot je »jaz sem izumil modo pokončne hoje« ali pa »prvi sem, ki je spal, ne da bi bil buden«. Če ne prej, bo v tistem trenutku zagotovo treba slovansko dvomljivost opozoriti, naj nikar ne mršči obrvi. To je vendarle Kolumbija, država, v kateri je življenje pripovedovanje, kjer so metri kilometri, dnevi pa stoletja, in kjer je pretiravanje bolj naravno od večine ženskih oprsij. To je država, v kateri se rojevajo legende.

ZADNI GARDELOV TANGO

»Ko je moj oče s skalpelom odpiral Gardelovo ramo, se je pokazalo belo perje,« dobrih sedemdeset let po smrti kralja tanga Carlosa Gardela pripoveduje hči takrat še zdravnika pripravnik, ki ga je na kraju letalske nesreče, v kateri je Gardel umrl, pričakalo v rjuho ovito zogleno truplo, na njem pa listek z imenom legendarnega pevca. Pretreseni mladenič, ki je Gardela še nekaj dni prej poslušal na koncertu v Circo Teatro España (v dvajsetih in tridesetih letih eni najpomembnejših južnoameriških bikoborskih aren, ki je bila hkrati tudi cirkuško in koncertno prizorišče), je hitro odkril, da za belo perje obstaja razlaga: pevec, ki je vsaj toliko kot po glasu slovel po brezmadežni eleganci, je imel ramenske blazinice iz puha. A to je že čisto nepomembna podrobnost. Galan tanga, ki je bil s svojim spogledljivim baritonom in strumnim borsalinom na glavi za življenja zvezda in legenda, je s tragično smrtjo stopil v mit. 24. junija 1935 se je na letališču Las Playas (danes Olaya Herrera) trimotorno letalo Ford, s katerim se je Gardel vračal v Bogoto, na vzletni stezi zaletelo v drugo, podobno letalo, ki je čakalo

so spisali svojo zgodbo, nepričakovano vez s tangom so pretopili v svojo legendo. Letošnja izvedba festivala tanga, posvečena 80. obletnici Gardelove smrti, je bila resda šele deveta po vrsti, a zadostuje, da si v svojem opisu Medellín dodaja temperamentni prislov: mesto tanga. V centru je nekaj beznic, kjer živi tista prava izkušnja čutnega plesa in glasbe, rojenih iz mizerije, trpljenja, odrinjenosti – zaradi česar so *paise* tango tako zlahka vzeli za svojega.

Vse sem imela že domišljeno: kako sedam k majhni okrogli mizici v zakajenem kotu lokala, kako navidezno omahujem med janeževim žganjem in belim rumom in kako v mislih vadim svojo najprijaznejšo zavrnitev, ko me bo kdo povabil plesat. Veselila sem se tega, zelo sem se veselila, a vam iz prve roke nič ne bom povedala o medellinskem tangu. Moje sanjarjenje je trčilo ob ubrano in strumno zmajevanje glav znancev, ki že vse življenje živijo v Medellín: v tisti del mesta ponoči pa že ne. Samo trenutek. Ali prav razumem? Za nekaj deset dolarjev vas bo gospod Camilo Uribe, lastnik Medellín City Tours, popeljal na trikotno pot spomina na Pabla Escobarja. Postali boste lahko ob njegovem grobu na pokopališču v razgledom na mesto in ob pogledu na cvetje, ki mu ga tam puščajo tisti, ki v njem še vedno vidijo kolumbijskega Robina Hooda razmislili o, denimo, ironiji. Druga postojanka je streha, na kateri je bil Escobar ubit, potem ko so izsledili njegov telefonski pogovor s sinom. Ker pa njegovo zasebno dvigalo menda ne dela več, se boste morali do tretje točke izleta, mafijčevega penthousa, sprehoditi, če boste želeli pritisniti obvezen selfi z njegovim sefom v velikosti garderobne sobe. Medellín bi me torej vodil po poteh Escobarja, ne bi pa me vzel v korak tanga. Na prodaj daje

Nič novega pod pikantnim tropskim soncem, si zato mislim, ko se po nekaj brezciljnih korakih srečam z zdolgočasenimi pogledi žensk, ki postavajo pred vrsto enonadstropnih hiš. Obrnem se, odkorakam na 46. ulico in dvignem roko.

V nekem trenutku boste tudi sami zagotovo sedli v rumen taksi azijske provenience, kakšno malo hyundaievo lupinico, ki kakor naval harlekinskih pikapolonic preplavljajo kolumbijske ulice. Morda boste namenjeni v katerega od novih medellinskih hibridov med knjižnico in mestnim parkom ali pa tako kot jaz v botanični vrt Orquideorama. Taksist še pomislil ne bo na to, da bi vam prizanesel; izbral bo pač najkrajšo pot, in ta vodi skozi center mesta, imenovan »zona de tolerancia«, območje tolerance. »Najinovativnejše mesto na svetu«, vam bo takrat odzvanjalo v ušesih, ko boste skrivaj, a mrzlično preverjali, ali so vrata taksija zapahnjena, in se – raje, kot da bi opazovali prizore za oknom – posvetili natančnemu proučevanju konic svojih čevljev, h katerim ste že v prvem spontanem odzivu potisnili torbico. Seveda ne bo pogled na nafruljene lahkoživke, ki vabijo z vogalov, tisti, ki vas bo pretresel. Begajoče oči brezdomcev, katerih obleka, koža in lasje so že davno zlit v eno, nedoločljivo barvo, ki bodo z nenadzorovanimi gibi in izrazom popolnega posmeha na obrazu začeli korakati naravnost proti vozečemu taksiju, pa so nekaj povsem drugega. »Toda popotnik, ki beži, prej ali slej ustavi svoj korak,« se mi v zmedene misli prerine Gardel. Tukaj je tango. Očistiti si moram čevlje.

PORCELANSKI POP

Kolumbija je cvetje, Kolumbija so smaragdi in Kolumbija je kava. Celotna ena najboljših na svetu. A na to, da boste na



Nebo nad Palačo kulture
Rafael Uribe Uribe

na vzlet. Letali, polni goriva, sta se vneli, umrlo je 17 ljudi, preživeli so trije. Na koncu pa se šele vse začne. »Čeprav si vrnitev nisem želel, se vedno vračamo k prvi ljubezni,« je pel v enem svojih najslavnejših tangov Gardel. Slabega pol leta po tistem, ko so na medellinskem pokopališču San Pedro v grob položili belo krsto s posmrtnimi ostanki »liščka pamp«, je kolumbijski dnevnik *El Tiempo* pisal: »Truplo bo danes zapakirano in poslano v pristanišče Buenaventura s prvim vlakom železnice v Cauca.« Dvojno železno krsto so za zagotovitev higienskih standardov pred potovanjem položilo v tretjo, cinkovo, nato pa še v četrto, leseno. Tako odpremljeni so se ostanki Carlosa Gardela odpravili na domnevno enomesečno pot v njegov rojstni Buenos Aires. Rojstni? Ali pa tudi ne: kakšna legenda bi pa bil, če ne bi bil nejasen vsaj njegov izvor. Lastijo si ga tako Argentinci kot Urugvajci, rodil se je najverjetneje v Franciji, kar naj bi sam nekoč odpravil z besedami, da se je »rodil v Buenos Airesu, v starosti dveh let«. Zadnja pot v Argentino se je prvič prekinila tam, kjer so se končale tračnice: v kraju La Pintada. Od tam so nenavadni tovor z dvema kombijema odpeljali v Valparaiso, a so se nenadoma končale tudi ceste. Hribovito kolumbijsko pokrajino je Gardel zato prepotoval na – dveh mulah. V Pereiri je spet ujel vlak za Buenaventuro, od tam pa parnik v New York. Ko so potrdili, da v njem res ni več življenja, so ga spet naložili na parnik. *Panamerica* ga je po postankih v Braziliji in Urugvajju februarja 1936 pripeljala v Buenos Aires. Pot, ki je trajala 51 dni, pa ni bila Gardelova zadnja; po pogrebu v argentinski prestolnici so njegovo truplo namreč izkopali še enkrat, ko so mu oblasti na pokopališču dodelile dvojno parcelo, ki lahko sprejme množice oboževalcev. Kaj pa Kolumbiji? Iz nesrečnega dogodka

relikvije najbolj bolečih epizod svoje zgodovine, medtem ko ljubosumno skriva svojo pravo melodijo. Prvega nočem. Drugo noče mene. Odneham.

MATILDA JE DEBELA GOSPA

Okrog ducata velikanskih, bronastih debelih mačk, debelih psov, debelih ljudi in debelih konjev na Boterovem trgu vabi, da bi prisledli k njim, nastavili obraz prijaznemu tropskemu soncu in v »mestu večne pomladi« opazovali dogajanje okrog znamenite črno-bele gotske stavbe na sredini trga, ene od razglednic mesta. Le na mir lahko kar pozabite. K vam je zagotovo že pristopil ulični prodajalec s ceninimi odlički teh istih kipov, na katerih ste predahnili, ali pa celo s šopom prav tako zaobljenih balonov s helijem z malo manj boterovskim, zato pa toliko bolj univerzalnim motivom hello kitty. Možnost za pobeg ponuja umetnost: na trgu je Museo de Antioquia, v njem pa največja medellinska zbirka slik in kipov njihovega umetniškega ponosa in največjega kolumbijskega izvoznega čopiča Fernanda Botera. Saj veste, tistega, pri katerem je baročno zaobljeno vse od nasmeška Mone Lize do okostnjakov in tihožitij, da o živalih in hišah sploh ne govorimo. Vendar pa to ni Boterov muzej; ko je umetnik dal na voljo svojo obsežno umetniško zbirko, se je v Medellín po latinsko birokratsko zapletlo, z ustreznostjo stavbo se je tedaj hitro odzvala Bogota, tako da je Botero (ki je sicer naš sosed, živi na severu Italije), zdaj tudi malo *rolo*. Umetnost je nemara edina, ki staremu centru še zagotavlja nekaj ugleda. Potem ko je ta del mesta izgubil rezidenčni značaj, so še tako prestižne stavbe, kakršne je nekoč bil hotel Nutibara, napolnili improvizirani puliti s hitro hrano in ceninimi spominkami, ulice pa so zavzeli »obrobni družbeni sloji«.

vsakem koraku tam dobili skodelico pregrešno dobre črne kot pekel, močne kot smrt in sladke kot ljubezen«, kar pozabite. Zapletlo se bo že pri skodelici; na ulici vam bodo v roke tlačili miniaturne lončke iz stiroporja, jih napolnili z redko črno tekočino iz termovke, od katere bo edina »korist« poparjen jezik. V razširjenih verigah kavarn Juan Valdez po vzoru »gringovskega« Starbucksa bodo to seveda papirnati lončki, na obisku pri povprečnem Kolumbijcu pa boste iz skodelice za čaj srebrali že petnajstkrat pogreto filter kavo ali nescafe. S kavo je pač v Kolumbiji tako kot z vsemi drugimi glavnimi izvoznimi artikli: pridelujejo jo zato, ker obstaja povpraševanje po njej. Iz istega razloga je najboljšje namenjeno izvozu, zgolj povprečno pa domači porabi. Kultura pitja kave, ob kateri lahko Evropejec izživi vse svoje kavne rituale, je nova. Je pa tudi tako dodelana, da se človek v kavarni Pergamino v hipsterski četrti Parque Lleras med bradatimi natakariji in kabli macbookov na mizah zlahka zmede. Da nisem slučajno v San Franciscu? Toda v vitrini je vse na svojem mestu: korenčkova torta, makovo pecivo, sirove palčke. Na ploščicah z arabskim vzorcem v zamolklo zeleni barvi iztegnem noge. Čeprav nisem dodala sladkorja, z žličko naredim nekaj obveznih krogov v čisto pravem ekspresu. Vrtnec vtisov se počasi umirja, misli padajo na dno skodelice. Parque Lleras je tisti kotiček Medellín, za katerega vsi želijo, da bi ga videli in ga po njem sodili. Nekeč četrti stanovanjskih hiš, ki jih zdaj zasedajo restavracije, bari in trgovnice lokalnih blagovnih znamk, je del soske El Poblado, ki že ob prvem srečanju z mestom zbode v oči. Tu so tiste visoke stolpnice, v njih pa stanovanja, ki imajo lahko od 400 do 600 kvadratnih metrov in najmanj eno služkinjo, po možnosti s pacifiške



Noč nad dolino Aburrá

obale. Sem hodijo iz obrobja mesta na delo šoferji, ki nato dolge ure stoično postavajo pred nakupovalnimi centri, kjer si njihove *señoras*, ki seveda ne hodijo v službo, urejajo pričeske in sprejemajo težke odločitve med karminsko rdečo in zamolklo zlato barvo nove manikure. Njihove hčerke so tiste lepe Medellinke, o katerih je govoril Jesús, ki so z likalnikom in barvami za lase iz sebe izgnale še zadnje morebitne sledi latinskosti. Seveda, tu ni prostora za tango, si ob zadnjem požirku ekspresa dovolim očitno posplošitev. To je porcelanski pop.

NAVZGOR, NAVZGOR ALI OBLJUBA SREČE

Medellín ima metro. Pod zemljo? Ah, ne. Zeleno-beli vlaki se vozijo po površju ali malo nad njim, po viaduktih. Kar je danes uspešna zgodba množičnega transporta v dvojnopolmilijskem mestu, se je začelo leta 1982 kot klasika žanra »javno naročilo v državi tretjega (hm?) sveta«. So pač nekoliko slabo načrtovali, niso naredili študije tal in se zakvačkali pri izračunavanju stroškov materiala in gradnje, kar je na koncu skupno investicijo povečalo za 100 odstotkov in zaradi česar je moralo mesto zastaviti trošarine za bencin in tobak za 83 let. Metro Medellín je začel obratovati leta 1995 in je eden izmed peščice podobnih transportnih sistemov, ki ustvarja dobiček. Transport je že od začetka preporoda mesta ključni dejavnik, ki je posredno omejil kriminal in povečeval varnost meščanov. Da bi spojili ranjeno, razdrobljeno mestno tkivo, je takratni župan Luis Pérez pred dobrimi desetimi leti pod projekt medellinskega metroja priključil še Metrocable – žičnico, ki povezuje nekatere postaje metroja s težko dostopnimi barakarskimi soseskami. Transportni sistem, ki je v hribovitih pokrajinah Južne Amerike precej pogost, je rev-

nim prebivalcem omogočil dostop do mesta, do služb in šol – do priložnosti. »Ko je naše življenje najbolj težavno, smo nemara najbolj dovzetni za lepe stvari,« piše Alain de Botton v knjigi *Architecture of Happiness*. Alejandro Echeverri, arhitekt, ki je bil pred desetletjem vodja urbanističnih projektov v Medellínu, bi mu zagotovo pritegnil. Težavo razslojenega mesta se je odločil reševati prav z lepim arhitekturnim oblikovanjem, ki za spremembo ni bilo namenjeno premožnim. Kakovostna in lepa zgradba, premišljeno oblikovan javni prostor in učinkovit sistem javnega prevoza dajejo prikrajšanim občutek pripadnosti, vključenosti in zajeziijo razmah kriminala. Proces vključevanja poteka tudi v nasprotni smeri: revne soseske, ki jih v Medellínu imenujejo komune, zdaj niso več stigmatizirane, pripadniki vseh družbenih slojev uporabljajo gondole in prihajajo v nekoč zloglasni del mesta – po lepo arhitekturo. Echeverrijeva filozofija lepega kot gonila spremembe je sprožila gradnjo petih knjižnic-parkov, ki so za mnoge soseske sploh prvi varen javni prostor. Najznamenitejša med njimi, Parque Biblioteca España, sklop treh ogleno črnih kvadrov, ki kakor kondorji čepijo na vrhu hriba, je že zdaj ena najbolj priljubljenih turističnih točk. Poleg tekočih stopnic, seveda.

DEL FANGO AL TANGO

»Medellín je kot tiste starodavne matrone, s kopico otrok, pobožne, milostljive in posesivne, ki so hkrati matere zapepljivke, kurbe, bujne in prekipevajoče. Tisti, ki je odšel, se bo vrnil, tisti, ki je zatajil, se bo pokesal, tisti, ki ga bo užalil, se bo opravičil, in tisti, ki je hvaležen, bo to izkazal. Nekaj nadvse nenavadnega se nam z njim dogaja, saj kljub strahu, ki nam ga vceplja, kljub želji pobegniti, ki smo jo vsi kdaj imeli, kljub

temu, da smo ga tolikokrat ubili, Medellín na koncu vedno zmaga.« (Jorge Franco, *Rosario tijeras*)

Skozi perforirano oranžno kovinsko ogrodje tekočih stopnic se preseja sonce, in ko se namrščim, ko pripremo oči, se svet okrog mene spremeni v kalejdoskop. Na levi in desni so si skromne hišice pisanih fasad nadele barvne, celo vzorčaste strehe; tiste, ki jih puščam za seboj, so videti kakor pregrinjalo, ki ga je v tehniki krpanke sešil ljubiteljski krojač začetnik. Tekoče stopnice z oranžno streho so nadomestile 350 betonskih stopnic in tako olajšale življenje 12 tisoč stanovalcem provizorično grajenih barvnih hišk v Komuni 13 – San Javier, eni najrevnejših medellinskih četrti. Barv pa je še več. Betonske škarpe, ki ločujejo nivoje tekočih stopnic, so do zadnjega kotička prekrile z grafiti. Ulični umetniki, ki življenje v skupnostih izboljšujejo tudi z zasajanjem vrto, s sprejem izpisujejo nasilno preteklost Komune 13 in se s podobami poklanjajo umorjenim prijateljem; z magijo barv pripovedujejo zgodbe resničnosti.

Značilno za magičnorealistično pripoved je to, da v realistično dogajanje vstopa nadnaravno, ki ga dojemamo kot verjetno, kot integralni del realnega sveta, kot element, ki ga kljub njegovi fantastičnosti *nihče ne postavlja pod vprašaj*. Mnogi trdijo, da se magični realizem ne bi mogel roditi nikjer drugje kot v Kolumbiji, kjer je surova usoda (največkrat s človeškim obličjem) tako pogosto mejila na neverjetno. Pripovedovanje zgodb, ustvarjanje vzporednih, znosnejših resničnosti je bilo edino mogoče orožje malih ljudi proti zlu. »Ko je naše življenje najbolj težavno, smo nemara najbolj dovzetni za lepe stvari«. Lepota je obljuba sreče. Zmaga je obljuba mita. Poraz obljuba legende. Verjamejo ti, Medellín: iz take si snovi kot tango. ■



Zbiranje in reciklaža odpadkov je v večjih kolumbijskih mestih za mnoge način preživetja (t.i. recicladores)

NIČ NI RESNIČNO, VSE JE RES

Ruski pisatelj srbskih korenin Vladimir Vojnovič (1932) velja za živega klasika. Njegova antiutopija *Moskva 2042* mogoče ne napoveduje prihodnosti, lahko pa nanjo vpliva. Na zvito komičen način govori o ruski družbi včeraj in danes, hkrati pa se posveča izmišljijam, ki se, to pa kar v vseh družbah, skrivoma rade preobražajo v otipljivi svet resničnosti.

TINA VRŠČAJ

V maternem jeziku smo doslej spod Vojnovičevega satiričnega peresa lahko brali prva dva dela trilogije o Čonkinu, oba v sijajnem prevodu Draga Bajta. Vsak privrženec humorja in satire, ljubitelj ruskih klasikov in prijatelj literarnih umetnin nasploh bi si morali od časa do časa privoščiti branje Čonkina, ker je to zdravo in krepčilno. Zato tudi ne bo odveč namig, naj se prevede še tretji del o tem vrlem vojaku, ki je izšel leta 2007, da o drugih Vojnovičevih delih sploh ne govorimo.

Poleg tega pa so Vojnovičeve knjige umetnine, dragocene prav za Slovence. Kot nalašč nas namreč hujskajo k šaljivosti, čeprav govorijo o strahu, zraven pa nas še naučijo, kako je pogledovanje v prihodnost še zanimivejše kot zaziranje v preteklost. Za to je seveda potrebno veliko domišljije, ki je pisatelju ne manjka. In včasih mora človek izvesti paradoksalen manever: da bi videl naprej, mora pogledati nazaj. Ko bi tudi naši pisatelji premogli tako žlahtno britvico, pardon, žilico, da bi nadvse elegantno in neobremenjeno brili norca iz vseh nas! Za take reči je ruski pisec, čigar dela so v domovini uspevala le v samizdatu, pravi zgled.

Tako je tudi knjiga *Moskva 2042* (1986) v prevodu Lijane Dejak čudovito darilo slovenskim bralcem. Ubira sicer drugačen ton kot trilogija o Čonkinu, in prevodu bi lahko očitali nekaj slogovnih spodrslijav. Toda pozornost tokrat raje namenimo celoti. Dogajanje romana se včasih zazdi za lase privlečeno, vendar postopoma dobiva smisel in postane zelo duhovito in inteligentno. Če je pri Čonkinu pisatelj z obilo satire pisal o bližnji preteklosti, času, ko so v Sovjetsko zvezo vkorakali nemški vojaki, in govoril karseda neposredno o takratni sovjetski oblasti, pa v *Moskvi 2042* svojega junaka pošlje v prihodnost čez šest desetletij. Pri tem poseže po žanru znanstvenofantastične antiutopije, kakršna je Orwellov roman *1984*, ter ohranja realistični način pisanja in tudi satirična ost ne popušča. Z močjo peresa nas prepriča, da je vse res, četudi je popolnoma neresnično, in da beremo neresnice, ki so lahko še kako resnične.

Komunistična družba prihodnosti, ki jo naslika, je v marsičem nova, drugačna in za nas absurda – toda ustroj družbe (njena hierarhija, diktatura in laž) je univerzalen. Tudi v Moskvi prihodnosti povsod visijo portreti novega komunističnega voditelja in narodnega prosvetitelja, kot je poprej od kjerkoli in kamorkoli zrl obraz Stalina. Tudi v prihodnji družbi še vedno velja modrost, vzeta iz prvega dela Čonkina: »Če boš govoril, kar je treba, boš imel vse, kar je treba, in še malo več. Če pa boš čvekaj, česar ni treba, se boš znašel tam, Kjer Je Treba.« Toda *Moskva* še radikalneje kot Čonkin smeši sovjetsko oblast, čeprav je pri tem bolj posredna. Pri Čonkinu se je od kolhoznih delavcev pač pričakovalo, da pridelek pobirajo v dežju, delajo dvestoodstotno in dosega tristo odstotne rezultate, v *Moskvi 2042* pa ljudje k skupnemu dobremu pripomorejo tako, da proizvedejo in v zbirališča oddajo čim več lastnega sekundarnega produkta. Tega potem – menda – prodajo gnilemu Zahodu, kjer ga tamkajšnji ljudje – menda – jejo. Tolikšno uporabnost človeških izločkov je napovedal že trčeni znanstvenik iz Čonkina.

Prvoosebni pripovedovalec *Moskve 2042* je disidentski pisatelj Vitalij Nikitič Karcov, ki leta 1982 živi blizu Münchna. Plaz dogajanja se sproži, ko mu prijatelj pove, da Lufthansa nudi polete v prihodnost. Karcov je nadvse simpatična pojava, in če izvzamemo veliko količino vodke, ki jo rad popije in je je že vajen, je tudi zelo trezne glave. V sebi nosi zdravo



Vladimir Vojnovič

mero skepse, zaljša ga čut za ironijo in premore zvrhan koš pisateljske samorefleksije. Opremljen s temi naravnimi darovi in s kovčkom, v katerem je nekaj praktičnih daril za bodoče prijatelje, se odpravi v Moskvo leta 2042. Pred potovanjem se zvrsti kar nekaj prigod, ker marsikdo zve za njegove načrte in bi vsakdo kaj hotel od njega: urednik ameriškega časopisa reportažo s poti, za katero mu tudi plača hudo drago vozovnico zrakoplova, Arabci bi podroben načrt vodikove bombe, pisatelj ruski kolega Karnavalov, ki živi v izgnanstvu v Kanadi, pa ga hoče pred pomembno potjo otovorit s svojo literarno stvaritvijo; to naj Karcov nese prihodnjim rodovom Rusije. Karnavalov namreč čaka na padec »pogoltnega« komunizma, ko bo lahko prijahal nazaj v domovino na belem konju in se ustoličil za carja (ker *drekokracija* Rusiji ne pristoji). S svojim odmaknjenim, asketskim načinom življenja v izgnanstvu, ljudsko priljubljenostjo in nazori o ruski družbi spominja na Solženicina. V starem predgovoru, ki v slovensko različico ni vključen, je Vojnovič šaljivo, a z vso resnostjo zagotavljal, da v svetu nikakor ne smemo iskati prototipov za njegove junake. V novem predgovoru k romanu iz leta 2014 pa sam omenja Solženicina, vendar pristavi, da s to knjigo ni hotel napasti pisateljskega kolega, kar so mu nekateri očitali, pač pa se je želel kvečjemu ponorečevati iz nagnjenj ruskega ljudstva, da si vedno najde svojega malika.

»Zbogom, prekleto dvajseto stoletje!« se Karcov poslavlja ob odhodu iz svoje sedanosti.

Ko se Karcov po potovanju z nadsvetlobno hitrostjo znajde v *Moskorepu* (Moskovski republiki), se pijače odvadi, ker je prepovedana. Darila, ki jih je prinesel s seboj, mu zaplenijo. Fotoaparati sicer sme obdržati, a vzamejo mu film; tudi diktafon je kajpak dovoljen, le brez baterij. Izkaže se, da je Sovjetska zveza na območju Moskve odpravila neučinkoviti in zmotni socializem, končno pa je, po zaslugi vsesplošno genialnega voditelja Genialisima, uvedla komunizem. »Proti tako imenovanim idealom komunizma nimam nič. Svoboda, enakost, bratstvo, brisanje meja, odmiranje države, vsakdo po svojih sposobnostih, vsakomur po potrebah,« je s teorijo komunizma kar zadovoljen Karcov. Zdjaj si lahko privilegirano ogleda, kako ideali uspejajo v praksi. Medtem

ko v *Moskorepu* vlada komunizem, preostanek države zanj še ni dovolj zrel in ostaja socialističen. Mesto *Moskorepu* zato obdaja ograja, onkraj katere so trije obroči sovražnosti. Vsak prebivalec *Moskorepa* ima pravico zadovoljevati svoje potrebe. Višino potreb pa določa oblast in tistim s povišanimi potrebami je prav prijetno. Vsak *Moskorepčan* se lahko naje v *Zavprehkomu* (Zavodu za prehrano komuncev), toda pred prejemom primarnega produkta mora oddati sekundarnega (Karcovu pozneje tako tudi kapne, kar so mu tukajšnji ideologi sicer že ves čas vbijali v glavo: primarno je sekundarno in sekundarno primarno). V Zavodih strežejo dobrote, kakršna je vegetarijanska svinjina. Ta bi bila Karcovu bržkone zelo všeč, če ne bi moral v *kanarpot* (kabinet naravnih potreb) bruhat. V *Moskorepu* sta ukinjeni bolezen in smrt, kar je res krasno. Karcov si predstavlja, kako je znanost izumila eliksir večnega življenja, in to celo drži; toda ta eliksir pijeta zgolj njegov izumitelj in Genialisim, medtem ko morajo vsi drugi še vedno prenašati staranje, bolezen in smrt – vendar pa stare, bolne in umirajoče iz *Moskorepa* izženejo v Prvi obroči sovražnosti (preostalo območje SZ). Edini bolehní starci, ki ostajajo tu, so tisti blizu vrha, ki delajo v Kremlju. Kar pa se tiče pisateljske dejavnosti, za katero se Karcov še posebej zanima, pisatelji zdaj vsakodnevno hodijo v službo in ustvarjajo kolektivno, v najboljši in edini pravilni metodi, komrealizmu, in popisujejo najrazličnejša obdobja, dejanja, junaštva, nagrade in priznanja velikega Genialisima, ki ga vse ljudstvo časti kot boga. Zanimiva okoliščina teh pisateljev prihodnosti je, da ustvarjajo *Brezpapknjiž* (književnost brez papirja). V skupnem prostoru tipkajo na tipkovnice, toda svojih besed nikjer ne vidijo niti jih ne natisnejo. Je pa še druga vrsta pisateljev, tistih bolj preverjenih, ki s svojimi besedami ne streljajo v prazno. Ti ustvarjajo pod vodstvom literarnega dirigenta, ki je sicer agent VAR (službe državne varnosti). Pisatelje med delom stražijo vojaki v uniformah in z brzostrelkami; pa ne zato, ker bi bili pisatelji tako pomembni – vojaki so preprosto povsod. V *Moskorepu* seveda vlada popolna svoboda. Vendarle pa je močno zaželeno, da vsi nosijo kratke hlače. Prav hlače so, tako kot tudi vse drugo, zelo obremenjene s politikom.

Karcov si malokaj v tej lepi prihodnosti lahko ogleda sam; večinoma ga spremljajo člani Peterokotnika, ki pripravljajo tudi njegov stoletni jubilej. Že v preteklosti si je nakopal težave z oblastjo in je moral zapustiti domovino. »Če bi bil pameten, bi se izdajal za tepca. Jaz pa sem bil tepec in sem se izdajal za pametnega,« ugotavlja. A ni ga izučilo in s svojeglavostjo zdaj doseže, da ga iz *Komunističnega hotela*, kjer je imel celo oskrbo spolnih potreb, premestijo v *Socialističnega*. Reveža tu že prvo noč do krvi pogrizejo bolhe, biti mora v temi, saj nima več osvetlitvenih potreb, receptorka pa mu povrh odtuji sekundarni produkt, ki ga je nezavarovanega pustil v nočni posodi. Pahnjen je v lakoto. Oblasti pa zahtevajo zgolj to, naj malce cenzurira svojo knjigo. Tudi v prihodnosti je namreč slaven pisatelj in njegove knjige so vplivne, zato pa morajo biti idejno na mestu. Kot klasika *predknjiževnosti* ga sicer niti ni dovoljeno brati, je pa o njem dostopno poučno sekundarno gradivo. Karcov dobi v roke lastno knjigo, ki jo prvič vidi. Tako nastopijo v *Moskvi 2042* najbolj absurdni in intrigantni momenti. Karcov knjigo bere, preden jo je napisal. Tovrstne paradoksalne časovne zanke so dragocene. Bralec je prisiljen razmisliti, kaj je vzrok in kaj posledica – kaj primarno in kaj sekundarno. Nastopi čas za dialektične igrice. Prav nič samoumevno ni, da fikcija raste iz realnosti, temveč se zdaj zdi verjetneje, da realnost poganja iz fikcije. Je Karcov napisal knjigo, ki je preoblikovala zgodovino? Je o potovanju v prihodnost spisal le iskreno poročilo? Ali pa je na potovanju prebral knjigo o tem potovanju in pozneje, ko se je vrnil v prejšnje stoletje, nekako po spominu zabeležil to, kar je v njej videl napisano? To so seveda vprašanja o literarnem ustvarjanju. Karcov na neki točki popusti pritiskom in resničnost v knjigi se začne nenadzorovano preobražati. Pisateljski triki imajo res neizmerno moč. Posebno virtuzozno je, da se preobražanje fikcije v resničnost odvrti na več ravneh. Morda se je Vojnovič tega naučil v domovini pri najboljšem učitelju, Stalinu. Toda s svojo kritičnostjo nikakor ni enostranski. Z dvignjenimi obrvmi premeri tudi krute monarhistične diktatorje.

O sijajni *Moskvi 2042* je rečenega še premalo, a upam, da ne tudi preveč. ■

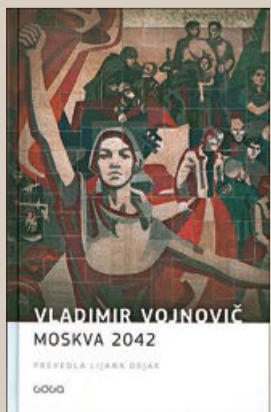
VLADIMIR VOJNOVIČ

Moskva 2042

PREVEDLA LIJANA DEJAK

ZALOŽBA GOGA,
NOVO MESTO, 2014

462 STR., 24,90 €





● ● ● KNJIGA

Ko teoretične kosti štrlijo iz literarnega besedila

MIRT KOMEL: **Pianistov dotik**. Spremnja beseda Boštjan Narat. Goga, Novo mesto 2015, 186 str., 24,90 €



Mirt Komel

Mirt Komel, ki ga poznamo predvsem kot pisca potopisov (*Sarajevski dnevnik*, *Kahirske kaheksije*), dramskih pesnitev in seveda kot predavatelja, je tokrat spisal romanescni prvenec. Zgodba o newyorškem pianistu Gabrijelu Goldmanu, ki temelji na resnični osebi in delu kanadskega pianista Glenna Goulda, tematizira nekaj, česar se je Komel lotil že v monografiji *Poskus nekega dotika*. V ospredju Komelovega romana tako ni zgodbena linija niti slogovni meandri – čeprav roman odlikuje jezikovna bravuroznost, ki sega od dolgih stavkov do izumljanja novih, presenetljivih metafor in komparacij –, temveč avtorjeve teoretične zamisli, tokrat na področju glasbe. Občutek imamo, da nam skuša razkriti nekakšno tezo in da je prebujanje v newyorški bolnišnici, kjer najdemo junaka na uvodnih straneh, ter reminiscence v času, ki opisujejo Goldmana kot otroka, le podaljšana senca nečesa, kar je bilo že razdelano in se bo v literarni različici še enkrat ponovilo.

To, da se roman odvija v etapah, od pianistovega otroštva do mladeniško-vajeniške dobe, od ljubezenskih scen do virtuosnosti, napeljuje na alegorijo. Tisto, kar razburka pripoved, zgrajeno vsaj na začetku iz dvojne časovne perspektive, torej trenutne sedanjosti (tragičnega dogodka, po katerem se osrednji lik znajde v bolnišnici in zaradi katerega očitno občuti fobijo pred dotikom) in predzgodbe čudežnega otroka, je pripovedovalec. Ta se že takoj na začetku loči od svojega junaka in postane samostojen opazovalec sveta. Če nekaj časa še priklimavamo njegovim prizadevanjem, da bi čim bolj tehnicistično dosledno opisal drvenje pianistovih rok po klaviaturi, začnejo sčasoma motiti stopnjevanje jezikovne formulacije, posebno v italijanščini, ali pa opazke o družbenih fenomenih, za katere je očitno, da niso zrasli na pianistovem zelniku. Komel svojega junaka torej ne oboroži z večjezičnostjo zato, da bi pokazal na njegovo inteligenco, temveč je s tem, ko si jemlje zasluge za miselne zasuke, do njega pokroviteljski.

Pokroviteljstvo se nadaljuje tudi še potem ali pa predvsem, ko imamo pred seboj odraslega Goldmana. Nasploh je Komelov pianist prisposoda za izgubljenega, nerodnega, na trenutke absurdnega umetnika, z nekaterimi gogoljevskimi potezami, ki v hegeljansko razcepljenem svetu ostaja zakopan v svoj umetniški svet. Jasno je, da Goldman s protikomercialnim odnosom do glasbe predstavlja grožnjo množični konzumaciji, če z njim Komel ne odpira že diskurza o možnosti upora v rigidnem svetu, toda s tem kaže le, kako zelo težko svojega junaka spusti z vajeti oz. kako redko ga pusti plavati v literarni povodnji. Ko Goldman na primer opazuje množico na newyorški podzemni, mu pri tem precej vehementno asistira avtor teoretik; na ta način imamo namesto polnokrvne literarne

pripovedi opravka s pisateljevo nadvedno razlago, kaj je narobe z njegovim junakom, ki ga spremlja po newyorških ulicah oz. mu sledi v stanovanju.

Veliko bolj avtonomen lik je profesor Savski. Šele ko Komel precej avtentično popisuje rovarjenje nekaterih profesorskih kolegov proti nekdanjemu virtuozu, v ospredje pride kontrastnost klasične glasbe in ameriškega velemesta. Tudi Goldman ob Savskem postane manj omleden, predvsem pa šele od srečanja z mentorjem začnemo nanj gledati kot na umetnika, ki nastopa vis-à-vis množičnim odjemalcem glasbe. Goldman se na primer že kot znani pianist spomni profesorjevih besed, in sicer o tem, da se v dandanašnji glasbi izraža

V OSPREDJU KOMELOVEGA ROMANA TAKO NI ZGODBENA LINIJA NITI SLOGOVNI MEANDRI – ČEPRAV ROMAN ODLIKUJE JEZIKOVNA BRAVUROZNOST, KI SEGA OD DOLGIH STAVKOV DO IZUMLJANJA NOVIH, PRESENETLJIVIH METAFOR IN KOMPARIJ –, TEMVEČ AVTORJEVE TEORETIČNE ZAMISLI, TOKRAT NA PODROČJU GLASBE.

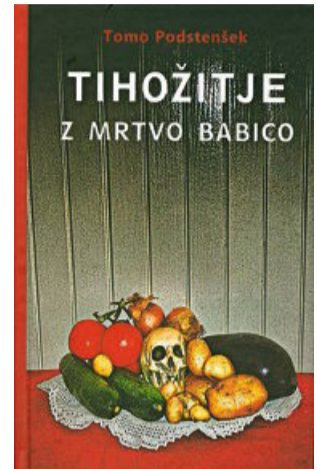
avtomatični, celo mehanični značaj. Skozi profesorjev govor pride do spoja med pripovedovalčevo filozofično navrgo in junakovim pogledom na svet. Goldman se ob spoznanju, da navkljub genialnosti svojega dotika za obstoj glasbe – v prihodnosti, seveda – morda ne bo več potreben, zlomi, toda zlom je neogibno potreben tudi za to, da odkrije nekaj, kar je iskal skozi celoten roman: lastno ustvarjalnost. Ob tem, da Goldman ne ustvarja za potencialnega poslušalca, temveč zaradi akta ustvarjanja samega.

Če *Pianistov dotik* sopostavimo delu, kot je roman *Clara* Janice Galloway, kjer je avtorici zasledujoč resnični ženski lik pianistke iz 19. stoletja uspelo pokazati, da je klasična glasba pred več kot stoletjem dosegala današnjo raven popularne kulture, je očitno, da je Komel ohranil dominantno moško matrico nadvladovanja – v umetnosti. Spraševanje o možnosti obstajanja pianista Goldmanovega tipa v tehnicistični sedanjosti in prihodnosti je kljub temu zanimivo predvsem zaradi teoretičnega dela knjige, pri čemer pa je nezadovoljiva literarna obdelava same ideje; ključno je, kaj znotraj literarnega diskurza takšna izpostavitve prinese. Na enak način kot Komel vstopa v literaturo skozi teorijo, imamo tudi v flanerskih pasajah občutek, da Goldman in z njim pripovedovalec New York opazujeta z zunanjimi očmi. V tem oziru bi bilo avtorja smiselno napotiti k romanu *Vojna in vojna* (L. Krasznahorkai), ki velemesto prav tako popisuje skozi oči evropskega migranta, vendar precej bolj domiselno. **GABRIELA BABNIK**

● ● ● KNJIGA

Raztezne vaje

TOMO PODSTENŠEK: **Tihožitje z mrtvo babico**. Zavod Droljpa. Maribor 2015, 303 str., 15 €



Tomo Podstenšek je na svojo pisateljsko pot očitno stopil pretehtano in suvereno. Novo leto – nova knjiga, po petih letih torej že njegovo peto prozno delo, četrti roman. Z njim se nekoliko odmakne tako od kompozicije kot tematike predhodnih del. Tokrat poseže po docela vsakdanji snovi: osrednji konflikt romana je dedovanje in posledični družinski cirkus. Vendar ne bremo pričakovane »kriminalne drame«, ki navadno poteka med več potencialnimi dediči, ki se pulijo za čim večji kos pogače, in ker se nikakor ne morejo sporazumeti, pogača medtem splezni, odvetniki obogatijo, družina pa postane raztrgana plahta ipd. Ne, tokrat je dedič le eden in zdi se, da razlogov za konflikt ni. Napaka! Tu se Podstenškov roman šele začne. Spor se zgodi kar znotraj jedrne družine, ki se ni pripravljena podrediti očetovi na vsem lepem vzbrsteli viziji o obnovi podedovane, v odročne koroške hribe odmaknjene propadajoče rojstne hiške. Prodati ali ne, to je zdaj vprašanje ... Vsaj za njega, dediča, glavo družine, očeta, medtem ko se dvema skoraj, a še ne čisto odraslima pragmatičnima mestnima otrokoma in malomeščanski ženi vprašanje niti ne zdi pereče, saj ne vidijo nobene ovire za takojšnjo prodajo. Napetost v družini (še veliko bolj v očetu) iz dneva v dan raste; po principu štirih konjev, ki vlečejo vsak v svojo smer, in konflikt ostaja neresen. Očitno je, da je v orisanem precepu strnjena vsa travmatična zgodovina slovenskega naroda. Po stoletjih hlapčevanja pod tujci Slovenec končno zagospoduje na svojem. A kaj, ko živi v času, ko mu rodna gruda namesto ponosa in varnosti pomeni breme. Tragika, ki bi bila za kakega Američana, če vzamemo skrajni primer, za lase privlečena. A Slovenci vemo, da je dilema res kočljiva, lomljenje silnic pa, če ne drugega, povzroča bolečino. Vsem vpletelim.

NE BEREMO PRIČAKOVANE »KRIMINALNE DRAME«, KI NAVADNO POTEKA MED VEČ POTENCIALNIMI DEDIČI, KI SE PULIJO ZA ČIM VEČJI KOS POGAČE, IN KER SE NIKAKOR NE MOREJO SPORAZUMETI, POGAČA MEDTEM SPLESNI, ODVETNIKI OBOGATIJO, DRUŽINA PA POSTANE RAZTRGANA PLAHTA IPD. NE, TOKRAT JE DEDIČ LE EDEN IN ZDI SE, DA RAZLOGOV ZA KONFLIKT NI. NAPAKA! TU SE PODSTENŠKOV ROMAN ŠELE ZAČNE.

zastavljena zgodba. Nesoglasja so pač del družinskega življenja, hkrati pa je od samega začetka očitno, da oče ni ne tako patološki ne tako izjemen ali strasten in ne tako zelo v krizi srednjih let, da bo zaradi domačije postavil na kocko družinsko slovo, utečeno zakonsko življenje. Nad domačijo se je konec koncev navdušil šele v trenutku dedovanja, prej je tja zahajal le občasno. Morda ravno zaradi njegove povprečnosti zgodbi umanjajo prepotrebna dinamika, sok, preobrat ... Zastavlja se resno vprašanje: mar s povprečno slovensko družino, povprečnimi liki in povprečnim družinskim dogodkom nujno dobimo le povprečen roman?

Čeprav je proporcionalno gledano veliko več prostora namenjenega moškima likoma, očetu in sinu, psihosocialna profila matere in hčerke pa capljata nekje zadaj, se ravno hčerkin partnerska zgodba z osebnostno povsem nezdržljivim moškim kaže kot docela vznemirljiva. Žal ostaja v zametkih, četudi bi lahko vnesla v zgodbeno ravnino kak prepotreben hrib – hčerkin partner s svojo hujskaško in materialistično naravo obeta možnost zapleta, a utone že v kali.

Zgodba, prostorsko razpeta med mestni dom in podedovano domačijo v koroških hribih, se tako vali premočrtno, neprekinjeno, skoraj nekoliko lenobno. Nekaj umetne razgibanosti in svojskosti ji vdahnejo nepričakovani odlomki, v katerih so ožariščene živali, pes, mačka in podgane, ki komentirajo življenja ljudi oz. svoje sobivanje z njimi. Razumeti jih gre predvsem v vlogi relativiziranja velikih človeških muk, ki postanejo ob boku živalskega boja za obstanek nekako neumestna. Čeprav so ti odlomki spisani v blagih humornih in ironičnih tonih, njihova vloga v romanu ni povsem upravičena in celokupno delujejo kot zastranitve. Denimo dogajanje okrog domačega psa učinkuje kot obrtniški vložek za ustvarjanje napetosti med očetom in hčerko. Živalskim pasažam se pridružujejo še groteskno-humorni opisi razkranjanja babičinega trupla v krsti pod zemljo, ki jih gre ponovno razumeti kot nekakšen komentar narave na človekove »nenaravne« in zdravi pameti neznane vzorce obnašanja, hkrati pa bržčas opravičujejo bizarnost naslova. A so vnovič premalo organsko speti s celoto, iz katere štrlijo tako tematsko kot slogovno.

Izpisani romani (zlasti živi so dialogi) in tehtni izbiri snovi navkljub pa se zdi, da je zgodba za tristostranski obseg premalo kompleksna, enodimenzionalno razvlečena. Če bi jo obrusili na dolžino novele, v kateri bi v žarišču ostal oče in njegovi »boji«, bi bržčas dobili branje, ki bi klicalo po še. **DIANA PUNGERŠIČ**

Razkrivanju vzgibov za očetovo navdušenje nad obnovo je tako posvečen večji del romana. Vlečejo ga pretežno sentimentalni, čustveni vzgibi; obnovo rojstne hiše dojema kot dolžnost do prednikov, na ta primarni krivdnonevrozni sindrom pripinja vse mogoče bolj praktične razloge, denimo obet prečudovitega vikenda v naročju narave in zavetju miru, čemur pa ostali družinski člani ne nasedejo. Vse bolj se torej kaže, da bo pomirljiv razplet odvisen zlasti od preglasovanega očeta. In ker značilno slovenski konflikt lahko doživlja le značilno slovenska družina, v romanu ne morejo izostati tradicionalna nedeljska družinska kosila, ki so eden od ponavljajočih se motivov romana in pokazatelj družinske sloge, sreče. Z bremenom dediščine menda vztrajno padata. A vendarle ne tako drastično, kot želi sugerirati

Bogastvo neskončnega pomanjkanja

Vsakdo med nami je gotovo že kdaj naletel na kakšno infografiko, ki prikazuje prepad med svetovnim vojaškim proračunom in pa denarjem, ki bi bil potreben za odpravo revščine. Prikaz je seveda grozljiv: medtem ko se v letalonosilke, lovce, tanke in drugo stekajo stotine milijard, bi bila za konec revščine potrebna le peščica tega denarja. Takšne ilustracije gotovo uspejo v tem, da nam kričeče prikažejo norost sveta, v katerem živimo, a hkrati napeljujejo na več zgrešenih postavk.

Prvič, svetovna revščina in svetovna vojaška industrija nista dva transakcijska računa, med katerima bi lahko prosto prenakazovali sredstva. Drugič – in tu stvari postanejo že bolj zagonetne –, revščina in vojaška industrija sta notranje zvezani. Ne gre za to, da je nekje proizvodnja orožja, drugje pa pomanjkanje, to nista ne prostorsko ne časovno ločena fenomena. V vsako puško in naboj sta vpisana socialna beda in pomanjkanje, ki ju bo povzročal, ohranjal ali poglobljajal njun imetnik oz. tisti, ki mu ukazujejo (na koncu dneva torej politiki). Kot je dejal stari von Clausewitz, je vojna pač vedno nadaljevanje politike z drugimi sredstvi.

Zato je, če se vrnemo k naši zloglasni enačbi, odnos med vojskovanjem in revščino premo sorazmeren; večja kot bo ena vrednost, večja bo druga in obratno. Naš cilj bi seveda moral biti v odpravi tega odnosa s tem, da ne proizvajamo več ne orožja ne revščine,

V VSAKO PUŠKO IN NABOJ STA VPISANA SOCIALNA BEDA IN POMANJKANJE, KI JU BO POVZROČAL, OHRANJAL ALI POGLEBLJAL NJUN IMETNIK OZIROMA TISTI, KI MU UKAZUJEJO; NA KONCU DNEVA TOREJ POLITIKI. KOT JE DEJAL STARI VON CLAUSEWITZ, JE VOJNA PAČ VEDNO NADALJEVANJE POLITIKE Z DRUGIMI SREDSTVI.

ampak kaj, ko sta za obstoječi sistem in njegove vladajoče tako prekleto dobičkonosna. In dokler bo tako, bo veljalo, kar je ob neki priložnosti dejal Frank Zappa: »Politika je razvedrilni oddelek vojaško-industrijskega kompleksa.«

A ta perverzna igra med izobiljem in pomanjkanjem, med vrstami tankov na eni strani ter vrsto lačnih otrok na drugi, je igra, ki jo na neki način igramo vsi. Morda se zavedamo, da je ta igra grozljiva, da smo za njeno grozljivost celo soodgovorni, ampak na koncu prevlada strah pred to grozo, strah pred tem, da bi mi sami izgubili tisto malo, kar še imamo. S tem pa zadenemo v neko temeljno, na prvi pogled scela absurdno protislovje, značilno za našo družbo. Na bogastvo neskončnega pomanjkanja.

V zgodovini človeštva je bilo materialno pomanjkanje bolj kot ne neka stalnica, nenehen boj človeka z naravo za njeno obvladanje in njegovo preživetje. Lakota je bila posledica katastrofalno slabe letine, vojaških vpadov ali pa kar si že bodi drugačnih, konkretnih in običajni pameti lahko razumljivih reči. Vsekakor pa lahko z gotovostjo trdimo, da do vzpona kapitalizma človeštvo ni poznalo pomanjkanja zaradi preobilja (v nobenem primeru pa to ni bila splošna norma). Natanko s tem se namreč človeštvo danes srečuje, s tem, da ima premalo zato, ker ima preveč. Kako to, z zdravim razumom povsem zgrešeno logiko raztolmačiti? Kako je mogoče, da je nekdo lačen, ker je hrane preveč? Da nimamo strehe nad glavo, ker je stanovanj preveč? Da zdravstvo ni dostopno, ker je preveč razvito? Vse to in še več v kapitalizmu ni samo mogoče, ampak je celo nujni pogoj njegovega obstanka in razvoja.

Pojdimo po vrsti. Vsako leto se na svetu uniči gromozanske količine hrane, zavestno in načrtno. Poskušajmo sešteti vse veleblagovnice, ki ob koncu dneva v zaklenjene zabojnike mečejo nekoliko dotrajana, a vsekakor še vedno užitna živila. Znani so celo primeri, ko hrano zaradi tega, da do nje le ne bi prišli brezdomci in drugi pomoči potrebni, celo polivajo z detergentom ipd.

Je to noro? Absolutno. Pa je to noro tudi z vidika samega sistema? V resnici ne. Za veleblagovniškega magnata je veliko bolj smiselno, da hrano uniči, kot pa da bi jo zastoj razdal. Če od tega blaga ne bo imel koristi on, potem vsaj lahko poskrbi, da ga uniči in od



ANEJ KORSIKA

njega koristi ne bo imel nihče. Uničevanje hrane tako nikakor ni neka zlobna potegavščina, ampak način planskega gospodarjenja z »odvečnim« blagom. Ko torej rečemo, da je na svetu toliko in toliko lačnih, hkrati s tem pa toliko in toliko ton »odvečne« hrane, moramo imeti v mislih, da to dvoje nikoli ne bo prišlo skupaj.

Podobna je situacija v primeru stanovanjske problematike, ki jo lahko najbolj zgoščeno zgrabimo v angleščini, gre za fenomen »homeless people and peopleless homes«. Da ne bomo preveč abstraktni, to se dogaja pred našimi očmi: Družba za upravljanje terjatev bank, t. i. slaba banka, trenutno »bedi« nad številnimi praznimi stanovanji. Namesto da bi jih na trgu ponudila po sprejemljivih cenah ali jih prenesla na stanovanjski sklad in s tem dejansko omogočila neko dolgoročno in racionalno stanovanjsko politiko (skratka, popolno novost v slovenskem političnem prostoru), se na vse pretege trudi, da bi iz teh nepremičnin izmolzla dobiček. V vmesnem času ta stanovanja propadajo, stroški vzdrževanja se kopicijo, prebivalstvo pa ni nič bližje stanovanjem.

In še tretji primer: kako je mogoče, da zdravstvo ni dostopno, ker je preveč razvito? V resnici je stvar zelo preprosta in jo lahko hitro zgrabimo s povednim podatkom, da farmacevtska industrija letno namenja več denarja razvoju zdravila proti plešavosti kot za zdravilo proti malariji. Kakopak, pleša je civilizacijski problem zahodnega moškega in potencialno čudovita priložnost za kovanje dobičkov. Malaria po drugi strani zadeva predvsem afriške in azijske potrošnike, ki imajo bolj malo pod palcem, in računica se na koncu enostavno ne izide.

Kot je iz naštetih primerov jasno razvidno oziroma se samo še enkrat potrjuje, kapitalizem enostavno ni sistem, ki bi bil sposoben zagotavljati dostojno preživetje človeštva. Ne glede na to, kakšne so naše tehnične, industrijske, znanstvene in drugačne zmožnosti. Položaj, v katerega je človek danes potisnjen, je podoben gladovalcu iz istoimenske Kafkove kratke zgodbe. Ta se posti, iz tega dela celo vrhunsko umetnost, ljudje ga najprej občudujejo, kasneje pa utone v pozabo, vse dokler se ne izstrada do smrti. Vendar v poslednji sapi vseeno izdihne svojo skrivnost: nikoli ni našel hrane, ki bi mu bila všeč! Tako je tudi danes s človekom in kapitalom, ki mu služi; mogoče je trpeti pomanjkanje, biti reven, lačen ... v družbi neskončnega izobilja. Natanko zato, ker so revščina, lakota in pomanjkanje pogoj in temelj tega izobilja. Izobilja bančnih bilanc, rasti delnic, plemenitjenja vzajemnih skladov, rasti bruto domačega proizvoda.

Prav zato bi lahko kapitalizem opisali kot bogastvo neskončnega pomanjkanja. Nenehno se proizvaja, raste, razvija, kopiči, a hkrati ima mali človek vedno manj, preživetje iz meseca v mesec je vse težje in prihodnost vse bolj črna. Tisto, o čemer bi bilo vredno in potrebno razmišljati, je družba skromnega, vendar dostojanstvenega izobilja. Družba, v kateri bi bile vsakomur zadovoljene osnovne družbene potrebe, predvsem pravica do kakovostnega, varnega in zdravega življenja, obsceno bogastvo pa bi bilo najprej omejeno, pozneje pa nujno odpravljeno. Stremeti bi morali k družbi, v kateri bi denar postal izključno menjalno sredstvo, njegovo kopičenje pa bi postalo podobno nesmiselno in neproduktivno, kot če bi si npr. danes nakopičili deset tisoč nalivnih peres. Tudi takrat nam tega najbrž nihče ne bi mogel prepričati, ampak tako kot v nalivnih peresih takrat tudi v denarju ne bi bila več skoncentrirana družbena moč. Torej tista moč, ki peščici omogoča, da si podreja večino, moč, ki je pripeljala do tega, da bo v nekaj letih odstotek najbogatejših zemljanov imel več premoženja kot ostalih 99 odstotkov.

Zveni utopično? Seveda, saj tudi je, utopija dejansko pomeni nekraj, kraj, ki ga še ni, vendar si ga zato vseeno lahko drznemo zamišljati, celo moramo si ga, če želimo kot človeštvo napredovati. Morda je podobno nezamisljivo, kot je bila nekoč odprava suženjstva ali tega, da bosta kralj in kmet nekoč enakovredna, a zato je ta razmislek le še toliko bolj nujen.

Pogosto nas svarijo, da bi v primeru, ko bi celoten svet živel kot njegov razviti del, potrebovali več planetov. Ampak ali to v resnici pomeni, da se po londonskih ulicah celo brezdomci vozijo v limuzinah, da se revne družine v Madridu nažirajo s kaviarjem ali da je siromašni nemški upokojenec svojo celotno pokojnino spet zafčkal za 20-metrsko jahto? Seveda ne, več planetov bi potrebovali le, če bi hoteli živeti tako, kot danes živi le drobec človeštva. V primeru, da bi vsem hoteli zagotoviti »le« dostojno življenje, je naš planet več kot dovolj. Seveda pa to predpostavlja tudi povsem drugačen odnos tako do okolja kot do ljudi. Bogastvo in izobilje pa več ne bi bila merjena v denarju peščice, ampak v duhovnem razvoju vseh.

Ob tem izhajamo iz »radikalnega« prepričanja, da je človeštvo že zdavnaj na dovolj visoki razvojni stopnji, da cilj življenja več ne more biti izključno preživetje, ampak življenje samo. ■

**Naslednja (dvojna) številka Pogledov izide
9. decembra 2015**

**NAROČILA IN DODATNE
INFORMACIJE:**

080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si
ali narocnine@delo.si