



PISATELJI SO ŠE VEDNO
NORCI DRUŽBE

John Ralston Saul,
predsednik
mednarodnega PEN

PLAVATI
Z MORSKIMI PSI

Joris Luyendijk o svetu
investicijskih bančnikov

RENASANSA
GOBEZDAVEGA KAMELEONA

Eddie Murphy v vseh
odtenkih

ČRNA KRONIKA
UMETNIKA

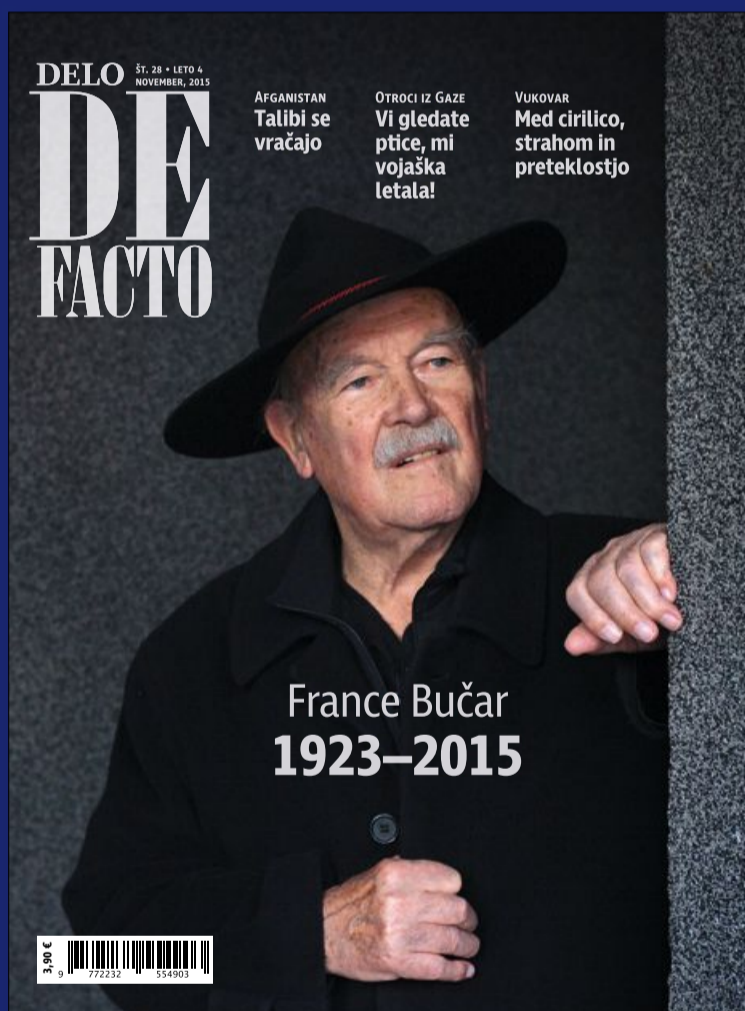
Stripovski kolaž
Andreja Štularja



INTERVJU S CIRILOM JAZBECEM

Fotografija kot ples med fotoaparatom in življenjem

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

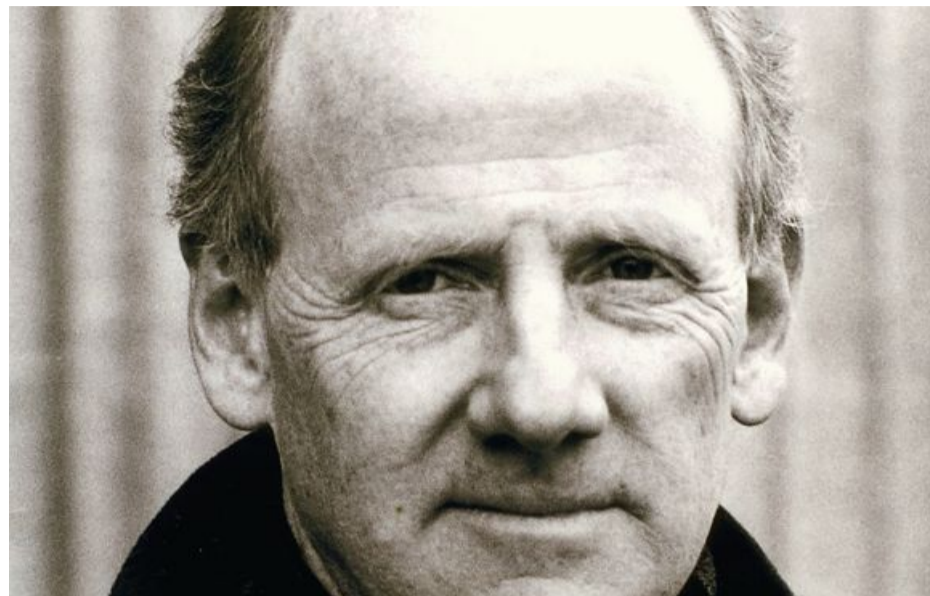
- ☞ **Dr. France Bučar**
Biografija državnika brez političnega talenta
- ☞ **Otroci iz Gaze**
Mali ranjenci na rehabilitaciji v Sloveniji
- ☞ **Afganistan**
Talibi ponovno prevzemajo nadzor
- ☞ **Matevž Podjed, direktor Notranjskega krajinskega parka**
Cerkniško jezero in vrnitev narave
- ☞ **Vukovar**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

DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DIALOGI



PISATELJI SO ŠE VEDNO NORCI DRUŽBE

Da je tvegati bralčevo sovražnost veliko bolj plemenito kot ponujati se za pripovedovalca všečnih zgodb, je v pogovoru z **Jernejo Jezernik** (med drugim) povedal John Ralston Saul, predsednik mednarodnega PEN in ob nobelovki Alice Munro eden najvidnejših sodobnih kanadskih pisateljev.

8 DEJANJE
FOTOGRAFIJA
KOT PLES
MED

APARATOM IN ŽIVLJENJEM
Tina Bernik se je pogovarjala z vse bolj uveljavljenim fotografom, 28-letnim Cirilom Jazbecem iz Naklega pri Kranju, ki ve, kaj hoče.

11 BESEDA

SVET, KAKRŠEN BI RAD BIL

Agata Tomažič ugotavlja, da divjakom na univerzalnih razstavah sploh še ni odklenalo, le nekoliko drugače jih danes predstavljajo.

RADAR

12 SPOMIN, KI JE SČASOMA POSTAL SKORAJ OTIPLJIV

Če postaja slovenski roman zadnje čase občutljivejši na družbene premike, pa se nekateri avtorji zazirajo tudi vase: **Ana Geršak** v *Otroštvu* Mihe Mazzinija prepoznava opisovanje prelamljajočega se jaza, ki se poskuša skozi zgodbeno obdelavo ponovno sestaviti.

13 PREPLET JEZIKOV, KULTURE IN NARODOV

Denis Valič se je tokrat posvetil spominu na Darka Bratino, neutrudnega filmskega delavca, ki je gradil mostove med slovanskim in latinskim svetom.

14 GOBEZDAVI KAMELEON

Za kameleona je znano, da spreminja barve, in **Gregor Bauman** igralca Eddieja Murphyja nariše v vseh odtenkih.

15 KONCEPTUALNA KOMIKULTURA

Žiga Valetič se v tokratnem prispevku sklanja nad trojico predstav, ki so premiero doživele globoko v jeseni ter – po njegovem mnenju – na komičen način tematizirajo zgodovino umetnosti ali zgodovino humorja.

16 IZ OČI V OČI S SOVRAŽNIKOM

Gregor Inkret se je pognal za Jorisom Luyendijkom, ki je plaval z morskimi psi in o tem napisal knjigo. Glavna tema so investicijski bančniki, njihove šege in navade.

17 INTIMNO SOOČANJE
Z MINLJIVOSTJO

Monografija Gorana Bertoka *Requiem* po mnenju **Vladimirja P. Štefaneca** ni le predstavitev dveh tematsko usklajenih serij s tabuizirano tematiko, ampak tudi hvalevredni dosežek domačega zanesenjaškega založništva.



18 HBO JE PRERODIL TRG DOKUMENTARCEV V VZHODNI EVROPI

Tina Bernik se je pogovarjala (tudi) z Alexandrom Nanauom, režiserjem dokumentarca *Toto in njegovi sestri*.

19 ČRNA (KRONIKA) UMETNIKA

Eden najvidnejših slikarjev, ki se je navdihoval v dogodkih črne kronike, je bil Marjan Skumavc, **Iztok Sitar** pa tokrat pod drobnogled jemlje striparja s podobnimi nagnjenji: Andrej Štular je iz porumenelih člankov sestavil čudovit stripovski kolaž.

20 SVETLOBNA HITROST ZVOKA IN BESEDE

Poezija v rocku ali rockovska poezija je že od začetka druge polovice 20. stoletja precej resna tema razprav znotraj glasbenozgodovinskih in literarnih krogov. Nič čudnega, da o njej piše tudi **Matej Krajnc**.

22 KRITIKA

KNJIGA: Aleš Erjavec: *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements* (Rok Benčin)

KNJIGA: Tomaž Šalamun: *Ta, ki dviga tačko, spi* (Diana Pungeršič)

KNJIGA: Aleš Šteger: *Nad nebom pod zemljo* (Veronika Šoster)

24 PERSPEKTIVE

KATJA PERAT: Nebeško kraljestvo



NASLOVNICA

Kiribati is gone (Kiribatija ni več), 2011

Osemindvajsetletni Ciril Jazbec je mladi slovenski fotograf, ki so mu fotografije med drugim objavili The New York Times, GEO, Der Spiegel, The Sunday Times, La Repubblica in WIRED UK. In Pogledi, jasno.

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 21

ODGOVORNI UREDNIK: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
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 Gubanec
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si

Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Pia Heybal,
T: 01/473 76 78, F: 01/473 74 06, E: pia.heybal@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.

Vsako podnebje ima svoj glas



Tudi ptice spreminjajo svoje napeve pod vplivom okoljskih dejavnikov.

Jezik je, še preden se začnemo prerekati o njegovi čistosti in upoštevanju slovničnih pravil, vendarle najprej orodje za sporazumevanje. V luči tega spoznanja zato najbrž ni težko dojeti, da so se besede in fraze razvijale tako, da bi tisti, ki jih izgovarja, čim prej dosegel svoj cilj. V *Newsweeku* bralcem to poskušajo ponazoriti s temle primerom: kadar stojite na peronu podzemne železnice, kjer je gneča in od vsepovsod prihajata hrušč in trušč, sogovornik pa vas vpraša, ali se z njim strinjate, za odgovor najbrž ne boste uporabili kakšne sofisticirane večzložne besede. Ne boste, recimo rekli »unequivocally« (slovenski približek bi lahko bila »brez dvoma« ali »nespodbitno«), temveč boste izustili preprost »yeah« (»ja«), da vas bo sogovornik čim hitreje razumel.

In če načela, po katerih človek izbira besede v, recimo temu, zvočno močno onesnaženem okolju, apliciramo na prebivalstvo v različnih predelih sveta, ki se med sabo razlikujejo po poraščenosti, goratosti, vodnatosti ..., potem ni več daleč do vprašanja, kako pokrajina vpliva na oblikovanje jezika, ki ga govorijo tamkajšnji prebivalci. Pravzaprav največjo vlogo pri tem igrata topografija in podnebje, trdijo člani ameriškega združenja za proučevanje zvočne podobe jezikov (Acoustical Society of America, ASA). Ljudje, ki poseljujejo predele, kjer je podnebje toplo in mrgoli dreves, se sporazumevajo v govorici z manj soglasniki, katere besede so sestavljene iz manj zlogov, se glasi ena njihovih ugotovitev. Raziskovalci so prepričani, da vzroki za to tičijo v toplem ozračju in bujnem rastju, zaradi katerih je širjenje višjih frekvenc (kakršne tvorijo besede s soglasniki) oteženo oziroma je lahko popačeno. Ian Maddieson, jezikoslovec z univerze v Novi Mehiki, je prepričan, da prav zato prebivalci tropskih predelov govorijo jezike z več samoglasniki kot ljudje, ki živijo v zmernejšem podnebnju z več neporaščenega ozemlja. Samoglasniki potujejo pri nižjih frekvencah, izrazi z manj zlogi pa se v gozdnatem območju laže izgubijo.

Podoben učinek na oblikovanje jezika ima razgiban teren z obilo gora in skalnih čeri. Ljudje iz takšnih krajev se prav tako sporazumevajo v govoricah z več samoglasniki in s

krajšimi besedami. Tudi veter in dež imata pomembno vlogo pri razvoju jezikov, trdi Maddieson. Vsi ti, tako imenovani okoljski dejavniki pa zaležejo le za četrtnino pri odločanju o tem, kako pogosti bodo v nekem jeziku soglasniki.

Skupino raziskovalcev je pod drobnogled vzela podatkovno bazo sedemsto (pisanih) jezikov z vsega sveta. Pri tem so izključili jezike z več kot pet milijoni govorcev, kot sta angleščina in mandarinščina, ker zaradi tolikšne razširjenosti nista merodajni za proučevanje, kako so na njun razvoj vplivali t. i. okoljski dejavniki. Iz takšnih ali drugačnih razlogov so jih izločili še nekaj, na koncu jim jih je ostalo 633, pri katerih so proučili število zlogov v besedah in pogostnost soglasnikov ter samoglasnikov. Podatke, pridobljene z analizami, so vrisali na zemljevid sveta in jih poskušali interpretirati v luči podnebnih značilnosti. Ugotovili so, da povprečna količina padavin, temperatura, poraščenost in goratost določene regije, pa tudi povprečna nadmorska višina, družno vplivajo na razvoj jezika v določenem območju.

Po Maddiesonovih besedah se je tako potrdila hipoteza o zvočni prilagoditvi, ki je bila v svetu znanosti prej povezana predvsem z oglašanjem oziroma sporazumevanjem ptic. Nekako v sedemdesetih letih 20. stoletja so raziskovalci opazili, da se napevi ptic pevke iste vrste razlikujejo glede na območje, v katerem bivajo. V preprostejši govorici to pomeni, da se tudi jezik ptic spreminja in da tisti kosi, ki živijo v mestih, žvrgolijo mnogo glasneje kot njihovi vrstniki v mirnem, tistem okolju kakšne odmaknjene vasice ali spokojnega predmestja. Če bi mestni kosi peli tiho, njihova pesem ne bi prišla do ušes samičk, zato nimajo druge izbire kot okrepiti glasnost. Razlaga se zdi logična, zato najbrž ni nič presenetljivega, če so znanstveniki odkrili, da ista logika velja pri človeški vrsti. Mar to pomeni, da meščani govorijo glasneje kot vaščani, so se vprašali pri *Newsweeku*, jezikoslovec pa je ohranil mirno kri in jim razložil: »Sčasoma se bo mogoče zgodilo tudi to. A za zdaj še ne bi trdil česa takega, saj ljudje vendarle še ne živimo dovolj dolgo časa v urbanih območjih,« je dejal Maddieson. **A. T.**

Prvih 5 ...

FRANKFURT V LJUBLJANI

Največji mednarodni knjižni sejem v teh krajih, od koder so – sodeč po hudomušnem prispevku Aleša Bergerja v prejšnjih *Pogledih* – predstavniki slovenskih založb včasih nosili še kaj drugega kot knjige, je za letos zaprl svoja vrata konec oktobra. Nekaj eksponatov iz Frankfurta si je, letos že devetindvajsetič po vrsti, mogoče ogledati (in jih tudi kupiti) na t. i. *Frankfurtu po Frankfurtu* v prostorih knjižarne Konzorcij v Ljubljani. Prodajna razstava je odprta do 14. novembra, letošnja pa se od prejšnjih razlikuje po tem, da ga Mladinska knjiga organizira v sodelovanju z Gospodarsko zbornico Slovenije in da se bo ponujala dvestoterica najboljših ekonomskih in poslovnih knjig preteklega leta. Geslo, pod katerim *Frankfurt po Frankfurtu* poteka, je zato mogoče vzeti čisto dobesedno: *Ko znanje postane naložba*.

POLJUB Z JEZIKOM V NUK

V predstavi *ATL 220* Andreja Rozmana - Roze je Blaž Kumerdej predstavljen kot tragični lik, ki ves čas govori o slovnici slovenskega jezika, ki da jo pripravlja, a na koncu gledalec v »odjavni špici« izve, da iz te moke ni bilo kruha. Na srečo so drugi slovniciarji in slovaropisci imeli bolj srečno roko (ali pač več potrpljenja – napisati še kaj drugega, bi bilo že nesramno ...) in njihovo znanstveno delo je ugledalo luč sveta v knjižni obliki. Vse slovenske slovnice in slovarji od leta nič, v tem primeru bržčas 1550, bodo od 19. novembra prvič na ogled v razstavnici dvorani Narodne in univerzitetne knjižnice. Avtorja razstave, ki ima čudovit naslov *Poljub z jezikom: slovnice in slovarji slovenskega jezika od začetkov do danes*, sta dr. Kozma Ahačič in dr. Mojca Filej. »Razstava želi pokazati, kako slovnično in slovaropisno delo že od nekdaj vznemirja ljudi in jih žene v strastno delo, brez katerega takšnih priročnikov ni mogoče izdelati. Slovnice in slovarji zato niso nič drugega kot poljub z jezikom,« piše v napovedi. Sadovi strasti, med katerimi bodo posebno privlačne dragocenejšje knjižne in rokopisne izdaje, bodo v NUK na ogled do 30. januarja prihodnjega leta, in sicer od ponedeljka do petka med 8. in 20. uro, ob sobotah pa med 9. in 14. uro.

ZAVZEMITE SVOJE STALIŠČE!

Mladinsko gledališče je od nekdaj slovelo po močnih, družbeno angažiranih predstavah. Zdaj so si v »Mladincu« zaželeli, da bi nekaj te angažiranosti prešlo tudi na njihovo občinstvo – ali pač poslušalce javnih razprav, ki jih bodo prvič priredili novembra in se bodo dotikale različnih predstav. Programski sklop, ki ga je pripravil Rok Vevar (ki bo pogovore tudi vodil), bo potekal pod krovnim nazivom *Mladinsko_dialogi*. Prva javna debata, ki bo na sporedu 12. novembra, nosi naslov *Smučarija in šport v razgreti politični klimi osemdesetih let* in se naslanja na *Rokovo modrino*. Gostje bodo Boštjan Videmšek, Zoran Predin, Jani Sever in drugi. V petek, 20. novembra, bosta Ana Vujanović in Saša Asentič razpravljala o tem, kako je nastajala predstava *Communitas na izpitu*. V torek, 24. novembra, se bodo o Ljubiši Ristiću in Kompleksu razgovorili Janez Pipan, dr. Aleš Erjavec, dr. Tomaž Toporišič, Dušan Jovanović in dr. Blaž Lukan. Vstop je prost.

Rok Vevar



... prihodnjih 14 dni



TECHNICOLOR NA PAPIRJU

Posebna sekcija na Liffu je letos posvečena technicolorju, po besedah filmskega kritika Denisa Valiča »tehnologiji, ki je za vedno spremenila filmski svet, saj ga je popeljala v barve: tako primarne, tako žive, da so mnogi prepričani, da je prav to tista snov, na kateri so posnete sanje«. Nič manj živih barv niso niti filmski plakati – razstavo teh pa bodo odprli v ljubljanskem Kinodvoru na dan začetka Liffa (in na dan izida te številke *Pogledov*), 11. novembra. Pripravila sta jo Kinodvor in Slovenska kinoteka. Vodja njenega muzejskega oddelka, Metka Dariš, v spremnem besedilu opozarja na zanimivo podrobnost: filmski plakati so bili pravzaprav že od nekdaj, se pravi od konca 19. stoletja barvni, črno-bele so tiskali le, če za barvno razkošje ni bilo denarja. Ko pa je v kinodvorane prišel technicolor, so se oblikovalci filmskih plakatov znašli pred novim izzivom: kako tudi z oblikovanjem gledalcem sporočiti, da bodo v kinematografu deležni prave paše za oči? Večinoma jim je bil pri tem v pomoč že sam film, saj so v technicolorju ponavadi snemali kostumske spektakle, vesterne, melodrame in muzikale. Še vedno pa so za vsak primer na plakat dodali magično besedico »Technicolor«.

KAPITALIZEM VSE SPREMENI

S pomanjkanjem angažiranosti pa zagotovo nima težav Naomi Klein, ki je niti ni treba posebej predstavljati. Zadošča že, če zapišemo, da bo razprava ob izidu slovenskega prevoda njene najnovejše knjige *To vse spremeni*, s pomenljivim podnaslovom *Kapitalizem proti podnebnju*, potekala 11. novembra v Cankarjevem domu. Vodja Greenpeacea v Sloveniji Nina Štros, klimatologinja dr. Lučka Kajfež Bogataj in okoljski analitik dr. Luka Omladič se bodo pod budnim očesom (in pretanjenim ušesom) Slavka Bobovnika pogovarjali o tem, kako se slovenska država odziva na problematiko podnebnih sprememb.



FOTO MADA ŽGANIK

Vedeti moramo, da je večina beguncev šla na pot, ker ima voljo in moč, neko življenjsko energijo doseči boljši svet. Nimajo naših kompetenc, imajo pa voljo do preživetja, neizmerno željo, da bi jim v Evropi uspelo. Vsega tega mnogi od nas nimajo.



Bogomir Kovač v Sobotni prilogi (7. 11.) o starajoči se celini in najboljšem, kar se ji je lahko zgodilo - dotoku sveže krvi

Nekoč beda in plesen, danes omika in kultura

Matera je mesto v zelo revni, politično korektno manj razviti italijanski pokrajini Bazilikata na peti italijanskega škornja. Sredi 20. stoletja so ga upravičeno imenovali italijanska sramota, v soju žarometov (in v središču vsesplošnega zgražanja) se je mestece znašlo, ko je pisatelj Carlo Levi popisal siromašno življenje v njem v svojem romanu z naslovom *Christo si è fermato a Eboli* (Kristus se je ustavi v Eboliju). Matera je, kot je mogoče prebrati v turističnih vodnikih, naseljena že od pradavnine – in res je bilo mestno jedro, kjer so hiše tako rekoč vdolbene v apnenec, svoje čase videti kot iz nekega drugega časa.

Mestno jedro, imenovano tudi Sassi (kar je italijanska beseda za kamen), danes doživlja preporod. V grozdu kamnitih stavb, ki so deloma zgrajene, deloma izdobljene, je novinarka *Wall Street Journala* videla kar »Manhattan iz kamene dobe«. Oznaka je resda tipično ameriška, a treba je priznati, da Sassi še zdaleč niso več nezdrav, plesniv predel mesta, v katerem so se ponujali prizori, vredni Fellinijeve Ceste in ostalih izdelkov italijanskega filmskega neorealizma. Hiše pospešeno prenavljajo, v mestu se odpirajo trgovinice s spominki in hoteli, dotok turistov je vse močnejši in jasno je, da so zrasle tudi cene nepremičnin. Toda kdorkoli se odloči za nakup, se mora zavedati, da je lahko obnova dolgotrajna in draga. Vseeno pa ob primernem vložku uspeh in užitek nad obnovljenim ne moreta izostati. Takšnega mnenja sta tudi zakonca Marsicano, ki sta v zloglasnem predelu Matere,

Sassih, kupila hišo, katere obstoj sega v začetek 18. stoletja. Je v neposredni bližini katedrale iz 13. stoletja in tudi dom zakoncev Marsicano je bil po predvidevanju arhitektke Patrizie Capriotti izvorno objekt, namenjen nastanitvi duhovščine, morda kar samostan. Gospod Marsicano, ki je eden od direktorjev v italijanski izpostavi ameriškega podjetja Dow Chemical, je za hišo v izmeri 160 kvadratnih metrov leta 2002 odštél malce manj kot 130 tisoč evrov. Odtlej so za obnovo po približnih ocenah namenili že 230 tisoč evrov, vendar je v vsoto vključena tudi notranja oprema. Arhitektka, ki je nadzorovala dela, pravi, da si je prizadevala odstraniti čisto vse dodatke, ki niso bili avtentični, in zidove dobesedno spraskati do prvotnega stanja. Kar je ostalo, so stene z jasno vidno strukturo, v kateri je mogoče ponekod opaziti tudi delce školjk – ena od plasti usedlin, iz katerih je nastajal tuf.

Marsikaj se je v več kot desetletju spremenilo tudi v okolici njihove hiše: po ulici, ob kateri stoji, so napeljali vodovod, kanalizacijo in ostale za življenje pomembne inštalacije. V Materi danes smeti ločujejo, odpadke odvažajo vsak dan. Morda bi koga utegnilo motiti le, da je mestno središče pretežno zaprto za avtomobile, toda Marsicanova se nad tem ne pritožujeta, saj sta zadovoljna z vsem, kar sta dobila v zameno: živahen kulturni utrip, domače pekarnice, razkošne hotele in restavracije z okusno hrano, Matera pa bo leta 2019 tudi evropska prestolnica kulture. **A. T.**



FOTO REUTERS

Matera, starodavno mestece v italijanski Bazilikati, katerega predel Sassi je od leta 1993 pod zaščito Unesca.

John Ralston Saul, predsednik mednarodnega PEN

PISATELJI SMO ŠE VEDNO »NORCI« DRUŽBE

JERNEJA JEZERNIK

John Ralston Saul, rojen leta 1947 v Ottawi, je ob Nobelovi nagradenki Alice Munro najvidnejše ime sodobne kanadske književnosti. Je romanopisec, družbenokritični esejist, filozof, uvrščen na seznam stotih najpomembnejših mislecev in vizionarjev tega sveta. Njegova dela so prevedena v 25 jezikov. Letos tudi zaključuje drugi predsedniški mandat Mednarodnega PEN. Celjska Mohorjeva družba je pred nedavnim v slovenskem prevodu Nikija Neubauerja izdala njegovo zbirko novel *Mračni odkloni* (Dark Diversions, 2012), v kateri Ralston Saul v portretnih študijah prepleta zgodbe bizarne visoke ameriške družbe s pogovori s svetovnimi diktatorji. »Vsak pisatelj, ki kaj da nase, se bralcem ne ponuja kot pripovedovalec.« Opazuje in posluša, tvega bralčevo sovražnost, ker njegovi literarni liki presenečajo in šokirajo.

V svojih esejih in javnih nastopih opozarja na nesmiselno moč države zaradi moči same in povzdigovanje ideologije na raven resnice. Naraščanje socialno brezčutnega individualizma po njegovem prepričanju vodi v odtujenost posameznika v družbi. Obsoja diktaturo razuma, vojaštvo, brezbržnost do revščine in sodobnega begunstva.

Letos ste bili častni gost 47. mednarodnega srečanja PEN na Bledu. Med drugim ste povedali, da se po dveh predsedniških m a n -

datih, ko ste se redno mudili na raznih svetovnih kriznih območjih, zdaj poslavljate z vrha Mednarodnega PEN. Kakšno vlogo, simbolno in dejansko, je v tem času za vas odigral Bled?

Bled ima dolgo in pomembno zgodovino, predvsem kar zadeva odnose med pisatelji na Balkanu ter v nekdanjem sovjetskem bloku in Zahodom. Leta 1989 je dobil novo poslanstvo, PEN pa je imel v njem osrednjo mesto. Od šestih srečanj na Bledu sem se jih udeležil pet in vsakič so se ob tem razvile zelo zanimive debate. Mor-da najbolj pomembno pa je, da je način gledanja na svet z Bleda precej drugačen od tistega iz New Yorka, Moskve, Pariza ali

Londona. Dolga in kompleksna zgodovina Balkana prinaša sofisticiran in kompleksen pogled na to, kar se dogaja.

Kot predsednik Mednarodnega PEN ste se posvečali predvsem osvobajanju zaprtih pisateljev in novinarjev v nedemokratskih sistemih, obiskovali ste vojna in krizna območja ter v Gironi dali pobudo za poseben manifest, ki naj bi varoval vse manjšinske jezike in njihovo literaturo. Kaj je bil pri tem za vas največji izziv?



Nikakor ne smemo podcenjevati dram pisateljev, katerih življenja so v nevarnosti, za katerimi se izgubi vsaka sled ali pa jih uničijo. Ne glede na to, kako velike so ambicije PEN, sem se sam osebno vsak dan zbuja v skrbeh za življenja določenih pisateljev v določenih državah. Z našim posredovanjem ta življenja pogosto rešimo, uredimo izpustitev iz zapora ali pot v eksil. Mislim, da se bo vsakdo, ki je vpleten v ta proces, strinjal, da je to nekaj, kar človeka preplavlja z občutki, mu jemlje pogum, hkrati pa ga bogati. Toda tisto, s čimer se ukvarjamo, je dobrobit vsake posamezne osebe, vsakokrat ene.

Eden glavnih ciljev v času mojega predsedniškega mandata je bil okrepiti našo Listino tako, da bi z njo ustvarili vrsto etičnih stebrov, s katerimi bi s polnim spektrom naših principov povečali ozaveščenost javnosti in pojasnili, kako široka je vloga literature in svobodnega izražanja. Tako smo sprejeli Gironski manifest o jezikovnih pravicah, Penovo deklaracijo o digitalni svobodi, Penova mednarodna načela o materialnih in moralnih avtorskih pravicah in Blejski manifest za mir ter dali zelo močne izjave o pravicah gejev, lezbijk, bi- in transseksualcev. Kmalu bomo razvili pomembno strategijo za Severno in Južno Ameriko, in sicer v obliki deklaracije o osrednji vlogi prevajanja. Predstavili jo bomo nacionalni skupščini v Quebecu. Zelo sem ponosen na naše članstvo, ki je pri vsem tem imelo osrednjo vlogo.

Kakšen je po vašem mnenju položaj ustvarjalk v PEN, še posebej glede na različen položaj žensk na Zahodu, Vzhodu in v nerazvitih državah. Kdaj bo Mednarodni PEN dobil svojo prvo predsednico?

Naj najprej povem, da imajo ženske v PEN osrednjo vlogo že vse od leta 1921. Ne nazadnje je PEN nastal po zamisli angleške pisateljice Catherine Dawson Scott. Kar zadeva bližnje volitve predsednika ali predsednice, moram biti seveda nevtralen, toda o PEN že marsikaj pove pomembna izjava, da so trije od štirih predsedniških kandidatov ženske, svetovno znane pisateljice. Če si pogledamo 150 centrov PEN po vsem svetu, vidimo, da imajo ženske vodilno vlogo. Nazadnje tudi verjamem, da ima naš ženski odbor posebno pomembno vlogo. Mislim, da je tam dovolj prostora za razvijanje širokega razpona programov, ki podpirajo pisateljice, ki so v nevarnosti ali se pri svojem delu soočajo s hudimi pritiski.

Kaj pa si obetate od decembrske pariške konference o svetovnih klimatskih spremembah? Navsezadnje ste bili eden prvih, ki je opozarjal na ekološko slepo ulico zahodne civilizacije.

To ni vprašanje PEN, vseeno pa sem vedno zelo jasno povedal, da je naš pristop do okoljskih vprašanj bil in tudi ostaja v temelju napačen. Celotno področje se obravnava kot tehnični problem, nad katerim dominirajo strokovnjaki, ki pa preostalemu svetu ne morejo kaj dosti pomagati. Posledica tega je, da se okoljske debate nagibajo k temu, da nihajo med težko razumljivim tehničnim inkrementalizmom in zelo čustvenim argumentiranjem za in proti. Bojim se, da bo pariška konferenca o svetovnih klimatskih spremembah bolj ali manj podobna. Mi pa izgubljam dragoceni čas. Potrebujemo veliko bolj širok in razumen pristop, s katerim bomo zmanjšali tveganja, in sicer tako, da bomo ukrepali radikalno, četudi bi morda kje kaj šlo narobe. Ni nam treba ničesar dokazovati. Moramo pa zmanjšati tveganje. To so precej dolgoročni problemi. Če bomo z radikalnimi spremembami predolgo čakali, bomo s tem povzročili še veliko večje tveganje in izgubili sposobnost, da izboljšamo svoj položaj.

Zdi se, da se je PEN v novi konstelaciji Evrope in spreminjene svetovne geopolitike znašel na pomembni prelomnici. Kako naj bi se po vašem PEN razvijal naprej?

Mislim, da živimo v času krize. To govorim že vse od izida svoje knjige *Voltaireovi pankrti* (Voltaire's Bastards) leta 1993. Mirna, menedžerska stališča tistih, ki imajo moč, so stvari precej poslabšala, zlasti v Evropi. Doživljamo polom humanističnih standardov. Mislim, da je PEN glede tega zelo jasno izrazil svoja stališča. Že pred begunsko krizo smo na ta problem ostro opozorili Evropski parlament. Zavzeli smo tudi trdno, a razumno stališče do prime-

rov, ko prihaja do tveganja družbenega razslojevanja in nasilja nad pisatelji. Ironično je, da tisti, ki so na oblasti, niso nikoli kaj prida verjeli v tehnične rešitve, zdaj pa vztrajajo pri njih, četudi so se te izjalovile. Ustvariti moramo veliko močnejši jezik javnosti, ki bo zasidran v občutku za deljenje javnega dobrega.

Kakšne možnosti pa pripisujete Mirovnemu odboru, ki ima že tradicionalno sedež v Sloveniji in katerega predsedniki so bili vse doslej Slovenci?

Prepričan sem, da ima Bled osrednjo vlogo v Mirovnem odboru. Tako bo tudi v prihodnje, ne glede na to, kdo bo novi predsednik Mednarodnega PEN. Povsem mogoče je, da bi, na primer, predsedniško mesto v odboru prevzel kdo

MISLIM, DA LITERATURA SPLOH NI NIKJER MARGINALIZIRANA. ČE LITERATURA NE BI BILA TAKO MOGOČNA, ZAKAJ BI BILI POTEM PISATELJI VODILNA SKUPINA, KI JO BODO NAJVERJETNEJE ZAPRLI ALI UMORILI? IN ZAKAJ BI SI ZAHODNI VODITELJI TAKO GOREČE PRIZADEVALI OKRNI SVOBODO IZRAŽANJA?

z drugega konca sveta, da bi imeli nekaj podpredsednikov, od katerih bi bil eden iz Slovenije, da bi zagotovili, da bi Bled in Slovenija še naprej imela osrednjo vlogo. Medtem pa sta Tone Peršak in pred njim Edvard Kovač opravila in še vedno opravljata čudovito delo.

Znani ste po tem, da kot neke vrste »javni intelektualci« neusmiljeno obsojate diktaturo razuma, vojaštvo, brezbriznost do revščine in sodobnega begunstva. V svojem govoru na Bledu ste med drugim zelo jasno poudarili, da je tudi Evropska unija postala območje vseh vrst strahov, da ji manjka občutka za sprejemanje drugačnosti in beguncev, predvsem pa poguma za sprejemanje pomembnih odločitev. Kje vidite rešitve?

Nekaj o tem bom napisal v svoji naslednji knjigi. Del mojega odgovora se vrača nazaj k napaki, ki jo je predvsem zahodna civilizacija naredila s tem, ko je zdrsnila še globlje v tehnokratski in utilitaristični način razmišljanja. To je pristop, ki lahko krizo le še poslabša. In Evropska unija že začenja kazati zelo resno šibkost zaradi temeljnih tehnokratskih, ekonomskih in menedžerskih pristopov do svojega kontinenta. Evropa je veliko več kot to. Če nam ne bo uspelo sprejeti bogastva evropske kulture, bo projekt Evropa propadel.

Zagovarjate tudi stališče, da so vse bolj avtoritarni režimi v Evropi pravzaprav večje zlo kot islamski fundamentalizem. Zakaj?

Stvar ni v tem, da izbiramo med obema. Različne kulture funkcionirajo na različne načine, toda nikoli ne bi smelo biti nobenega izgovora za nasilje proti državljanom, ki uporabljajo pravico do svobode govora. To, na kar sem hotel opozoriti, je, da je vsako leto ubitih več kot 200 pisateljev, od tega jih je 80 odstotkov žrtev vlad, vojske, policije, korporacij, organiziranega kriminala ali kombinacije omenjenega. In nihče od njih nima nič opraviti z verskim ekstremizmom, pa naj je to islam, krščanstvo ali kaka druga vera. Drugič, videli smo, da so se v zadnjih 15 letih zahodne vlade osredotočile na »islamistične« teroristične napade. Izbrle so ignoranco do večine drugih virov nasilja. To svoje osredotočanje na islamistični terorizem so uporabile za sprožanje strahu vsepovsod na Zahodu in ta strah uporabile kot izgovor, da so lahko utišale mnoge uveljavljene prakse svobodnega izražanja. Do tistih na oblasti, ki si nas prizadevajo ustrahovati, moramo biti zelo ostrni in zelo močni.

V knjigi *Mračni odkloni literarne portrete bizarnih ameriških bogatašev* prepletate s pogovori s svetovnimi diktatorji. Zdi se, kot da ste si za rdečo nit, ki povezuje oba dela, izbrali slo po obvladovanju sočloveka: zdolgočaseni bogataši pri tem uporabljajo razne zvijače, diktatorji pa nasilje. Kaj je – po vašem prepričanju – v človeku tisto, kar ga žene k oblastništvu nad sočlovekom?

Ne vem, kaj je ta dejavnik. Vem pa, da obstaja in da se mu moramo upreti. Če bomo razumeli, kakšen je videti in kako zveni, potem se mu bomo mnogo lažje uprli. To je ena od močnih plati romana. In kot veste, sem sam velik privrženec črne, neprizanesljive komedije – kot način napačanja tistih, ki zlorabljajo svojo moč, pa naj bo ta finančne ali politične narave.

V poglavju z naslovom »Kramljanje z atentatorjem na diktatorja« opisujete svoje srečanje z Vasom Čubrilovićem v Beogradu. Ste ga kdaj vprašali, zakaj je sodeloval pri atentatu na prestolonaslednika Franca Ferdinanda?

Takrat je bil zelo mlad in v tem pomenu nič drugačen od večine teroristov – mlad, moški, poln idealov, goreč

privrženec, pripravljen tvegati vse. To, kar je zelo zanimivo, pa je, da bi lahko njegovo življenje opisali kot neke vrste zaporedje intelektualnega zanesenjaštva. Ko sem ga srečal ob koncu njegovega življenja, se je zdelo, kot da verjame, da odgovor leži v – računalnikih.

In zakaj ste pri tem Franca Ferdinanda označili za diktatorja? Kaj vas kot pisatelja tako privlači pri diktatorjih?

Nisem prepričan, da sem ga označil za diktatorja. Šlo je bolj za komentiranje načina, kakšen je bil Franc Ferdinand v očeh tistih, ki so ga hoteli umoriti. Po drugi strani pa sem vedno veliko pisal o naravi oblasti. Vedno sem imel to srečo ali nesrečo, da sem srečeval avtoritarne voditelje in se poskušal pogovarjati z njimi. Resnica pa je, da se takšni oblastniki ne pogovarjajo veliko. To je tudi razlog, da uporabljam ironični naslov – *Pogovori z diktatorji*. V resnici so diktatorji specialisti v monologih. In če temu ustrezno ne slediš, radi začnejo kričati. Lahko bi napisal knjigo z naslovom *Diktatorji, ki so kričali name*. Pri tem se naučiš biti potrpežljiv in vztrajati pri svojih vprašanjih. A diktatorji pač niso dobri poslušalci. Pravzaprav se pri tem dolgočasijo. Če ne bi ubijali ljudi in jih pošiljali v zapore, bi jih človek lahko označil za trapaste.

Ali je po vašem mnenju literatura sodobnega razvitega sveta res potisnjena v marginalizacijo ali pa ima še kaj vpliva na javno in politično mnenje?

Mislim, da literatura sploh ni nikjer marginalizirana. Če literatura ne bi bila tako mogočna, zakaj bi bili potem pisatelji vodilna skupina, ki jo bodo najverjetneje zaprli ali umorili? In zakaj bi si zahodni voditelji tako goreče prizadevali okrniti svobodo izražanja? Pisatelji smo še vedno »norci« družbe. Kar spomnite se, najbolj nevarna oseba na dvorih je bila dvorni norec.

Leto dni ste živeli med Inuiti in kot filozof občudujete njihovo življenjsko filozofijo, ki predstavlja celostni odnos človeka do narave. O tem ste celo napisali dve knjigi. Kaj je bistvo te filozofije?

Ne občudujem le filozofije Inuitov, temveč staroselcev nasploh. In temu bi raje rekel filozofija, ne filozofija življenja. Obstaja namreč bistvena razlika med racionalno zasnovanimi filozofijami Evrope, ki na vrh postavljajo ljudi in nas navidezno delajo za oblastnike nad naravo, in veliko bolj modernimi in primernimi naravnimi filozofijami staroselcev, ki dajejo človeku mesto znotraj vsega snovnega na našem planetu. Seveda moramo odigrati svojo vlogo, a ta ni v tem, da bi planetu narekovali, kaj naj počne. To je tista racionalna ideja, ki danes povzroča okoljske probleme.

Manj znano pa je, da imata z ženo, nekdanjo generalno guvernerko Kanade, v francoski Provansi majhen nasad oljk in v divjini severne Kanade na nekem otoku majhno

MISLIM, DA ŽIVIMO V ČASU KRIZE. TO GOVORIM ŽE VSE OD IZIDA SVOJE KNJIGE VOLTAIROVI PANKRTI LETA 1993. MIRNA, MENEDŽERSKA STALIŠČA TISTIH, KI IMAJO MOČ, SO STVARI PRECEJ POSLABŠALA, ZLASTI V EVROPI. DOŽIVLJAMO POLOM HUMANISTIČNIH STANDARDOV.

kočo, kjer pišete. Kaj vam pomeni, da ste zraščeni s tako različnima okoljema in v čem vas navdihujeta?

Vedno sem deloval ali v mestih ali v krajih, kjer je prihajalo do konfliktov, ali pa na nekaj nevarnih mestih v naravi. In tako je zame zelo dragoceno, da sem lahko proizvajalec olivnega olja v Provansi – proizvajalec izjemno kakovostnega olivnega olja, če smem to povedati. Tako rekoč vsi Kanadčani so potomci kmetovalcev. To je trdna tradicija. In gotovo jo boste razumeli, če boste poskusili delati z naravo. Kar zadeva moje življenje na otoku v Kanadi, naj povem, da sem na vprašanja za ta intervju odgovarjal z našega majhnega, skalnatega otoka, Georgian Bay, čarobna, vetrovna pokrajina s 30.000 otoki, od katerih jih je 28.000 zaščiten divjina. Veliko je kač, rib, ptic, občasno tudi medvedov. To je kraj, kjer pišem in so dnevi mirni in dolgi, kar si je v našem mestnem življenju nemogoče predstavljati.

Boste te kraje, ko bo končan vaš predsedniški mandat Mednarodnega PEN, obiskovali kaj bolj pogosto?

Zelo se veselim, da bom imel več časa za pisanje, kar pomeni, da bom več časa preživel na otoku in v Provansi. Seveda, v PEN aktivno sodelujem že vse od leta 1980. Verjamem v stvar. Svojega dela nisem začel kot predsednik in ga tudi ne bom končal kot predsednik. Ena od stvari, ki se mi zdijo zelo zanimive že od leta 1980, je kompleksnost Balkana. Poleg tega sem velik občudovalec pisateljske tradicije na Balkanu, ki je še posebno bogata. Zelo sem vesel, da bom lahko v tej regiji, kjer imam veliko prijateljev, preživel več časa. ■



Ciril Jazbec, fotograf

FOTOGRAFIJA KOT PLES MED FOTOAPARATOM IN ŽIVLJENJEM

»Da zgodba pride v tiskano izdajo *National Geographica*, je res neverjeten postopek,« o svoji temi o vplivu podnebnih sprememb na lovce na Grenlandiji, ki bo novembra na več kot 20 straneh objavljena v vseh svetovnih edicijah *National Geographica* (NG), pravi 28-letni Cyril Jazbec, ki so mu fotografije med drugim objavili *The New York Times*, *GEO*, *Der Spiegel*, *The Sunday Times*, *La Repubblica* in *WIRED UK*.

TINA BERNIK, fotografije **CIRIL JAZBEC**



Kiribati is gone (Kiribatija ni več), 2011

Vse bolj uveljavljeni avtor dokumentarne fotografije iz Naklega, ki točno ve, kaj hoče in kaj mora izpolniti, da bi to dosegel, je *NG* »padel v oči« že med magistrskim študijem fotožurnalizma in dokumentarne fotografije na London College of Communication, za svoje delo (omeniti velja zlasti zgodbe s Kiribatov, z Grenlandije, Aljaske in iz Ugande) pa je prejel že vrsto nagrad, tudi nagrado agencije Magnum za enega od najobetavnejših fotografov, mlajših od 30 let. Projekti se, tudi če odmislimo njegovo komercialno delo, kar vrstijo. Letos je v Keniji na stroške uredništva – zaradi katerega se mu na terenu, kot pripomni, odpre mnogo vrat – nadaljeval zgodbo iz Ugande o mladih afriških podjetnikih, v Franciji ga kmalu čaka razstava *On thin ice*, vmes pa je, spet za *NG*, fotografiral tudi begunsko krizo.

Te dni vas je težko uloviti. S čim ste tako zasedeni?

Trenutno sem sredi različnih projektov. Pred kratkim sem šel na srbsko-hrvaško mejo, kjer sem za *NG* na spletu oziroma družbenih omrežjih objavljaj fotografije beguncev. Tam sem bil nekaj dni in me je kar pretreslo. Poleg tega sem tudi sredi večjih komercialnih projektov, obenem pa delam še na projektu iz Kenije, kjer sem bil poleti, zdaj pa delamo izbor fotografij. Trenutno sem še vedno pod vtisom begunske krize. Tja sem šel s popolnoma drugimi očmi, nato pa sčistil neka notranja očala in videl stvari drugače, bolj realno.

Kako? Kakšni so vtisi?

Prvi dan sem opazil predvsem kolone družin in izraze na obrazih otrok, ki so gotovo v šoku in travmatizirani, s prijateljem pa sva prišla tja ravno v trenutku, ko je neka nosečnica tekla ob vlaku in jokala. Ampak to je res samo ena plat. Obstajata dva skrajna pola in mislim, da je resnica nekje vmes. V naslednjih dneh sem dejansko videl, da gre za migracijo narodov. Spoznal sem ljudi iz Pakistana, Afganistana, Iraka, ena družina je bila celo iz Tibeta. To je res fascinantno, zjutraj na mejo pride sto avtobusov; samo ob koncu tedna, ko sem bil tam, jo je prečkalo 10 tisoč ljudi. Bolj

ali manj gre za moške, mlade fante, stare med 15 in 35 let; predvidevam, da so to ekonomski migranti, ki si želijo boljšega življenja. To je izjemen izziv za svet, za Evropo, ker je takšne spremembe zelo težko nadzorovati. Hrvati so se – glede na to, kar sem videl – zdaj kar organizirali, vzpostavili koridorje, kamp, veliko je prostovoljcev, ki pomagajo pri tem, da ni ozkih grl. Iz Sirije večinoma prihajajo družine, ki so prijazne in tudi malo prestrašene, so pa tudi skupine mladih fantov, pri katerih dobiš malo mešane občutke, tako da je težko reči *odprimo meje in vsem pomagajmo*. Treba je imeti nadzor, ker bi bil sicer kaos, poleg tega pa ne vem, ali bodo tu res imeli dobre razmere za življenje. Da ne omenjam agresije, s katero se proti njim obračajo ljudje radikalnih političnih prepričanj.

Kdo je predlagal temo beguncev?

Predlagal sem jo jaz.

Kakšen status sploh imate pri *NG*?

Imam pogodbo z njimi, prav tako pa tudi njihovo novinarsko kartico, ki mi odpira precej vrat, tako da sem bil eden od redkih, ki je sploh lahko šel v kamp. Oni sicer nimajo zaposlenih fotografov, zato jim moraš nenehno posredovati predloge.

Se boriti?

Tudi revija ima omejen proračun in število strani v tisku. Digitalne vsebine sicer odpirajo veliko možnosti, vendar je želja vsakega fotografa objava v tiskani izdaji. S fotouredniki v Washingtonu imam na srečo zelo dober odnos, znajo prisluhniti mojim idejam.

Ali za Instagram fotografirate s telefonom?

Ne, s fotoaparatom, ker sem tako navajen. Delam na leico, ki je zelo majhna in je nepoznavalcem videti kot »trotlziher«, čeprav ni. Z manjšim fotoaparatom si kot dokumentarni fotograf bolj diskreten, ne tako vsiljiv do ljudi. Poleg tega se trudim, da je fotografija uporabna tudi za tiskane medije, za katere ima telefon vseeno določene omejitve.

Ko *NG* predlagate temo, ali vas honorirajo vnaprej, vam pokrijejo stroške bivanja?



Begunci, 2015



On thin ice (Na tankem ledu), 2013

Zelo različno. Lani jeseni in letos spomladi sem na pobudo uredništva nadaljeval svojo zgodbo na Grenlandiji. Poleti sem šel deloma tudi na svoje stroške v Kenijo delat reportažo o tehnoloških skupnostih, mladih podjetnikih v Nairobiju, kot sem to počel že v Ugandi. Z uredništvom sem bil nenehno v kontaktu in se tudi sestal z nekaterimi uredniki v Washingtonu. Zgodbo o Keniji so želeli preveriti na terenu in se prepričati, ali obstaja pravi potencial. V Keniji je neverjetna podjetniška atmosfera, odpira se ogromno visokotehnoloških zagonskih podjetij, poleg tega se kar tretjina bruto domačega proizvoda pretaka prek mobilnih telefonov, kar samo še podžiga razvoj tovrstne tehnologije.

Ste navezali stike, preden ste prišli tja?

Ja, to je bilo ključno. Začel sem jih navezovati že tri, štiri mesece pred odhodom v Kenijo. Je pa čisto drugače, če te podpira NG, ker te vsi jemljejo zelo resno in se vsa vrata v trenutku odprejo. Kar se tiče kenijske zgodbe, sem izjemno zadovoljen s tem, kar sem naredil, trenutno čakam na odobritev naslednje faze, na financiranje ponovnega odhoda v Kenijo in razširitev zgodbe na druge afriške države. Da zgodba pride v tiskano izdajo, je res neverjeten postopek. Včasih traja celo dve, tri leta in zahteva večkratno fotografiranje. NG zahteva objektivnost in to, da se konkretno dogajanje ujame v različnih razmerah. Novembra bo v vseh svetovnih edicijah tako končno objavljena moja zgodba o vplivu podnebnih sprememb na lovce na Grenlandiji.

Koliko fotografij prinesete, ko greste po zgodbo?

Različno. Lahko nastane tudi 10 tisoč fotografij. Jaz grem res delat. Kakšen dan se tudi spočiješ, sicer pa poskušaš izkoristiti svetlobo in podobno. Enkrat sem v Nairobiju naletel na skupino instagramarjev, ki se dobivajo zjutraj, plezajo po nebotičnikih in fotografirajo sončne vzhode že ob štirih zjutraj, tako da je bilo kar zabavno.

Imel pa sem tudi srečo v nesreči. V nedeljo sem priletel v kenijsko prestolnico, nato pa ves dan fotografiral po inkubatorjih in hubih. Naslednji dan sem želel slikati Nairobi in sva z asistentom šla v park, čez pol ure pa je tja prišla policija in mi ni verjela, da fotografiram za NG. Problem je bil, ker je ravno tisti teden tja prišel Obama in so bili vsi napeti, pa še kar konkretno brado sem imel. Takoj so mi vzeli fotoaparata, me strpali v avto in odpeljali na policijsko postajo. Izkazalo se je, da gre za elitno protiteroristično enoto, ki me je aretirala in naju z asistentom za 16 ur zaprla v ječo. V neko malo luknjo, v kateri so bili trije Somalci. Naslednji dan opoldne sva prišla ven, ker je človek, s katerim sem komuniciral nekaj mesecev, poklical v pisarno predsednika Kenije in zagrozil, da bo, če ne izpustijo fotografa NG, to res medijska katastrofa. Res sem imel srečo, poleg tega pa so me po tem dogodku še bolj sprejeli v skupnost in je moja aretacija postala glavna šala.

Kako med 10 tisoč fotografijami izberete deset, dvajset pravih?

Saj se da. Najprej je treba malo prespati, poleg tega pa fotografije tako ali tako objavljam sproti. Proces izbiranja je ključen. Pri NG vse, kar narediš, pregledajo tudi sami. Z Grenlandije, kjer sem bil štirikrat, vsega skupaj približno pol leta, so pregledali več kot deset tisoč fotografij.

Se njihov izbor ujema z vašim?

Sam že prej naredim izbor favoritov in sem s tem, kar bo objavljeno, zadovoljen. Letos sem obiskal uredništvo v Washingtonu, da bi izbrali fotografije. To je bila najboljša šola dokumentarne fotografije, boljše kot katerakoli fakulteta. En teden sodeluješ z najboljšimi uredniki, fotografijam dodajaš podpise, veliko stvari pa se dela tudi za digitalne medije ... Na koncu sem imel še predavanje, na katerem sem moral urednikom predstaviti, kaj sem naredil.

Ena sama zgodba, ki je objavljena v NG, torej terja ogromno časa in sredstev.

Ja, to je neverjetno. Včasih so bili še boljši pogoji in baje pred desetimi leti sploh ni bilo proračunov, ampak neomejeni viri, in je fotograf lahko šel na teren za deset mesecev. Proračuni so se gotovo skrčili, ampak so še vedno zelo dobri.

Kdo vam piše tekste?

Uredništvo vedno pošlje novinarja, poleg tega pa imajo tudi poseben oddelk, ki se ukvarja s preverjanjem dejstev. Poklicali so nekaj mojih portretirancev, večkrat tudi mene, preverjali teze novinarja, vsak stavek, vsako besedo.

Kdaj so vas prvič opazili?

Spremljali so me že dolgo časa, že ko sem študiral v Londonu in delal Kiribate, potem sem jih spoznaval na festivalih, nato pa mi je njihova šefica Sarah Leen (že ko sem prvič šel na Grenlandijo) rekla, da so to zelo dobre fotografije.

Bil sem povabljen na dve delavnici v Ameriko: na prvi sem med stotimi najboljšimi mladimi fotografi dobil nagrado, ki jo podelijo samo dvema, nato pa sem se udeležil še tridnevnega seminarja, kjer vsake štiri leta naredijo izbor najperspektivnejših mladih fotografov. Takoj po tem pa sem šel v Washington in dobil zgodbo. Sistem, ki so ga vzpostavili, je res dober.

Kaj vam je dala šola v Londonu?

Danes je toliko fotografov, da za samouke pravzaprav ni prostora. Takoj se vidi, ali nekdo ima podlago ali je nima, ali nekdo dela intelektualno ali ne. Vidi se na razstavi, v izboru fotografij, delu. Dejstvo je, da so časi fotografiji niso naklonjeni, ker vsi fotografirajo, in sem zelo hvaležen, da lahko delam to, kar delam. Revije, tudi tiste svetovnega formata, nimajo več sredstev, celo dnevne postavke *New York Timesa* so nizke.

Kakšna je razlika med avtorsko dokumentarno in dokumentarno fotografijo?

Tu se meša več pojmov. Klasični fotožurnalist je nekdo, ki kot fotoreporter poroča za medije z dogodkov, žarišč. Dokumentarna fotografija meji na avtorsko, kar pomeni, da poskuša povedati bistveno več in širše zaobjeti problem. Načeloma gre za dolgoročne projekte, ki trajajo več mesecev, tudi več let. Če boš recimo delal zgodbo o neki skupnosti v Kranju za dnevni časopis in jo obiskal neko nedeljo, je to zelo majhen izsek iz njenega življenja, če jih obiskuješ več mesecev v različnih sezonah, življenjskih obdobjih, pa kar naenkrat nastane zelo močna zgodba. To je ta razlika. Avtorska pa je tudi zato, ker skozi fotografije izraža sebe.

Se to na fotografiji zazna?

Trudim se, da bi bilo tako, ampak bo treba še zelo veliko delati. Gre za neki jezik, komunikacijo, poskušaš vzpostaviti most med bralci, gledalci in tem, kar delaš, da jih pritegneš s svojim jezikom. Prej ali slej s kilometrino prideš do nekega svojega jezika, kar naredi vse skupaj še toliko bolj zanimivo.

Prvi teden na terenu menda skorajda ne fotografirate?

Kakor kje, ampak običajno najboljše fotografije nastanejo nekje na sredini časovnega obdobja. Na začetku stvari vidiš bolj romantično, na prvo žogo, potem pa, ko bolj razumeš problematiko, spremeniš pogled. Zato je podpora uredništva še toliko bolj ključna, saj ti omogoči, da se za več tednov ali celo mesecev posvetiš izključno eni temi in poskušaš dobiti nekaj več, nekaj močnejšega.

Ste kdaj v dilemi: pustiti trenutku, da se odvrti, ali ga fotografirati?

Fotografija je kot ples med fotoaparatom in življenjem. Zdaj že kar poznam sebe, da vem, kdaj lahko in kdaj ne. Vedno gre za ritem. Najprej se situacija počasi gradi, potem pride do vrhunca, nato pa moraš vedeti, kdaj spustiti, da ni preveč intenzivno. Najbolje bi bilo, če bi bil neviden, čeprav je včasih fino, da te začutijo. Ustvariti se mora neko ravnotežje.

Kje je bilo najtežje pridobiti zaupanje?

Mogoče na Aljaski, ker se prvi teden nihče ni želel fotografirati, ampak sem s sabo imel zelo izkušenega novinarja, s katerim sva po nekaj dneh spoznala starešino in smo se super ujeli. Ustvariti se mora dobra energija, vse skupaj mora biti zelo iskreno. Če sem v pravem razpoloženju, nastanejo super stvari, če nisem prave volje, pa je res izziv, tako kot je bilo na Grenlandiji, ko sem bil že v depresiji, ker sem bil tam dva meseca in je bila večinoma tema.

Torej se radi vračate domov, v Naklo?

Ja, seveda, meni je tu lepo. Poskušal sem biti v tujini in bi šel kam za nekaj mesecev, ampak ta Slovenija in Gorenjska ... Slovenci se sploh ne zavedamo, kakšno naravo imamo. Če bi le držali malo bolj skupaj, si drznili narediti kakšne reforme in podpreti mlade ... ■



Kampala rising (Preporod v Kampali), 2014

SVET, KAKRŠEN BI RAD BIL

AGATA TOMAŽIČ

Svetovne razstave, ki so jih včasih menda imenovali tudi univerzalne, so imele v mojih očeh od nekdanj predznak nekakšne bahavosti in nastopaštva. Prizorišča, kjer se je vsakdo od udeležencev hotel pokazati v najboljši luči in je na razstavnem prostoru razprostrl najboljše, kar je premogel (ostalo pa skrnil pred bleščecimi pročelji – kot Potemkinova vas, skratka). Včasih tudi za ceno povzročanja neposredne škode in bolečin drugim: znano je, da je kraljevina Belgija še sredi prejšnjega stoletja v svojih paviljonih v posebnih ogradah razstavljal divjake iz Konga (zadnji človeški živalski vrt je bil na ogled v Bruslju leta 1958). V primerjavi s to zgodbo je anekdota o Sovjetski zvezi in njenih nakanah, kako se prikazati kot tehnološko napredna država, prav nedolžno zabavna. V SZ so na vrhuncu hladne vojne na eni takih razstav želeli svetu sporočiti, da niso zmožni le pošiljati ljudi v vesolje, temveč so sposobni več kot zgledno poskrbeti tudi za svoje ljudi, ki ostajajo na tleh. In to z izumi, ki lajšajo vsakdanje življenje, predvsem sovjetskimi ženskam. Toda bele tehnike, ki je blestela v sovjetskih paviljonih, mali ljudje, nagneten po človeških čebelnjakih in med kuhanjem stisnjeni v zloglasne komunalke, niso uzrli še svoj živi dan ...

Vendarle pa svetovna razstava, ki se ji danes reče Expo, ni prav pogosto tako rekoč pred tvojimi vrati, le malo čez mejo. In v imenu novinarske radovednosti, ki se je nikdar ne spodobijo krotiti, se človek pusti pregovoriti v marsikaj. Kar je videti na sejmišču na obrobju Milana, bi z dvema besedama lahko opisala kot »človeški diznilend«. Jasno, da te obisk diznilenda ne more kdovekako kulturno obogatiti, saj je tam vse umetno in fiktivno – lahko pa te prav ta izkrivljeni poskus prikazati verodostojen odsev sveta napelje k razmišljanju.

Prva stvar, ob katero se k moraliziranju nagnjeni cinik obregne, je prehranska tematika. Kako nahraniti planet, je umestno vprašanje in prizadevanja najti učinkovit odgovor nanj so plemenita – gotovo pa s tem ni imelo opraviti nič od tega, kar se je ponujalo pogledu na milanskem Expu. Plastični pršuti, ribe, grozdje in kolobarji sira, ki so povisevali s stojnic, nanizanih vzdolž glavne avenije na razstavišču, so bili nadvse priročna metafora za stanje duha, ki je prevevalo prireditelje. Spet je šlo za bahavost in ekshibicionizem tistega dela sveta, ki mu je prehranjevanje tako samoumevno, da hrani bodisi ne posveča niti hipca pozornosti ali naklonjenosti bodisi mu je hrana najvišji, če ne kar edini smisel obstoja. Tole se sliši protislovno, a ni: v razvitih družbah blagostanja je najbolj naravno odpreti vratca hladilnika in si v soju luči izbrati, kar ti srce poželi. Nekateri to počno nagonsko in hrano doživljajo zgolj kot gorivo za organizem, drugi se s pretanjeno skrbjo podajo že v supermarket (ali raje trgovino z bioživilji), nato pa so o hrani sposobni premlevati ure in ure, še s polnimi usti. Ne prvi ne drugi pa hrane ne jemljejo kot privilegija, ki ga včasih ni ali za katerega se je treba potruditi. Prej kot neko osnovno, neodtujljivo pravico.

Razumljivo je, da so med obiskovalci Expa prevladovali oni, ki o hrani meljejo še s polnimi usti. In res si kolebajoči radovednež ne bi mogel izbrati boljšega kraja kot milansko sejmišče, da si prizna, kako pomembno vlogo ima hrana v naših življenjih. Na Expu, obsijanem s prijaznim jesenskim soncu, je vrvelo od množice srečnih ljudi, ki so švigali med ljubko okrancljanimi nacionalnimi paviljoni, ne vedoč čisto dobro, kam po »droben oblizek«: na zrezke k Argentincem, po slovenski šmorn, na maroški kuskus ...? Ali raje kar na vse, seveda ne hkrati, temveč po vrsti, saj so porcije majhne (čeprav nič manj zasoljene)? Človeška reka, ki je valovila od enega do drugega kotla ali rešetke, kjer se je vse cvrlo in brbotalo, ni imela nobene druge skrbi kot kaj izbrati, da bodo brbončice bolj vzdražene. Podoba sveta, ki jo je ponujal pogled na sejmski prostor, je bila eno samo lagodje, spokojnost,

Expo je veličastna manifestacija obilja, kamor se v 21. stoletju res ne sme več privleči divjakov in jih razstavljeni v ogradah, lahko pa se jih nauči skuhati (in prodajati) dobro kavo. Expo je naš svet, kakršen bi rad bil – po meri zahodne družbe, ki potrebuje svoje divjake, samo drugače jih je poimenovala. Svet, v katerem je hrane v obilici in kjer lučka v hladilniku gori tudi podnevi.

ljubezen. Najboljše v najboljšem od vseh možnih svetov, skratka.

A odsev sveta, ki ga podaja Expo, je ukrojen po denarju, ki so ga bile razstavljalke pripravljene nameniti. Nekako tako kot na tistih zemljevidih, kjer so države narisane glede na število prebivalstva, recimo – ki dajo povsem izmaličeno podobo. Solidno stoječe, spodobne države, ki se nimajo česa sramovati, so si omislile večnadstropne paviljone ob glavni aveniji. Ob njih so se vile kolone obiskovalcev, vsakdo si je želel pokukati vanje (in kaj poskusiti). Revnejše države t. i. globalnega juga (ki pa so po nekem hecnem ne-naključju pokrivala več kot polovico sveta: Afrika, Azija, Srednja Amerika) so se predstavljale v neke vrste lopah. Štiri so si delile po eno lopo, mnogo manj razkošno in z eno samo etažo. Tako kot v resničnosti, kajne? Za nameček so bile včasih združene ne le po zemljepisnem ključu, temveč glede na namembnost ali kar poslanstvo: pridelovalke kave so se gnetle v isti lopi, pridelovalke začimb skupaj, čez cesto so bile pridelovalke oreščkov ipd. To pa je bilo že skoraj podobno supermarketu, kjer kupci točno vedo, h katerim policam se morajo usmeriti. Etiopija, Uganda in Gana so tu pač samo zato, da od njih dobivamo dobro (in poceni) kavo, mar ne? Pred njihovimi pritličnimi hiškami ni bilo vrst čakajočih, vsakdo je lahko prišel in spil rjavkasto tekočino iz plastičnega lončka, ki je bila s ceno enega evra menda najcenejša reč na sejmišču.

Expo je veličastna manifestacija obilja, kamor se v 21. stoletju res ne sme več privleči divjakov in jih razstavljeni v ogradah, lahko pa se jih nauči skuhati (in prodajati) dobro kavo. Expo je naš svet, kakršen bi rad bil – po meri zahodne družbe, ki potrebuje svoje divjake, samo drugače jih je poimenovala. Svet, v katerem je hrane v obilici in kjer lučka v hladilniku gori tudi podnevi. Ker je tudi elektrike v obilju in je dobrina, ki je zagotovljena malone z deklaracijo o človekovih pravicah. Le kdo si ne bi želel živeti v takem svetu? Čeprav je lažen, ker v najboljšem primeru obstaja samo za polovico sveta.

Ko se je zmrčilo, so se začele prižigati luči, tudi tiste na t. i. Drevesu življenja (37-metrski inštalaciji, izdelani po da Vincijevih skicah, op. p.), ki bi ga bilo menda preveč komplicirano razdreti, pa bo na milanskem sejmišču ostal kot Eifflov stolp v Parizu. Drevo je mežikalo v stoterih barvah, ki so odsevale v očeh navdušenih obiskovalcev. Če k temu dodate še stojnice, od koder se vse kadi in diši, pa nastope raznih folklornih skupin, dobite točno to, kar si mislite: čisto pravo božično romantiko.

Ampak dan je bil naporen, pohajkovanje med paviljoni in neprestano odločanje med stotero možnostmi, kaj okusiti, človeka izmozga. Proti deseti uri zvečer se smer toka človeške reke začne nepovratno obračati v drugo smer, proti izhodu. Spustila se bo z lahnim padcem v podzemlje, kjer se bo porazdelila v vagone metroja, ki bodo odbrzeli proti središču mesta, spotoma pa na vsaki postaji izpljunili po par prebivalcev tega našega krasnega sveta. Samo kaj, če se kje zaskoči? Na ploščadi pred vhodom v končno postajo milanske podzemne pri razstavišču Rho se je v trdi temi razprostirala nepregledna množica ljudi. V odblesku svetilk z bližnje železnice in vozla obvoznic ni bilo razbrati, kaj se dogaja. Na srečo so se svetile tudi luči policijskih avtomobilov, policisti, ki so se raztepli med množico, pa so potrpežljivo pojasnjevali, da tudi sami ne vedo, kaj točno je narobe, da so rekli, da se je pokvarila podzemna. In da bodo zdaj po nas prišli avtobusi, le mirno naj počakamo.

Preskok ne bi mogel biti globlji. Iz ležernega sprehajanja med paviljoni v neobvladljivo širino noči, kjer si eden od tisočih, ki si želijo tisto, česar najbrž ne bo mogoče kmalu dobiti: mesto na avtobusu, ki bo odpeljal stran. Brez sidra si in stopaš, kamor te nosi. Iz drobcev razburjenih pogovorov ni mogoče izluščiti ničesar uporabnega. Pomakne te bliže cesti, po kateri res vozijo avtobusi, a so vsi polni in ne ustavljajo. Pametni telefon ne ponuja pametnih rešitev.

Edino, kar preostane, je čakati. Kako malo je treba, da pomembne postanejo res samo stvari, ki so pomembne: koliko vode je še v plastenki, koliko črtic ima telefon. Obilje hrane in neprekinjena oskrba z elektriko sta oddaljen privid. To je resničnost, kakršno doživljajo ljudje, ki se nekje drugje, a ne tako daleč, gnetejo za svoje mesto na nekih drugih avtobusih. Ni pomembno, ali so še malo prej uživali vse blagostanje, ki ga podoba sveta, kakršen je na ogled na Expu, lahko ponudi. Čisto mogoče, da ga še nikoli niso skusili na lastni koži, pa jih je pritegnila podoba, zloščena do lažnega visokega sijaja. Slika, ki jo naša polovica sveta projicira preostali polovici, tudi na svetovnih razstavah, je takšna, da bi bilo težko ne pričakovati, da se prebivalci tiste druge, manj srečne polovice, na neki točki ne bodo naveličali svojega manj srečnega življenja in se odločili pomakniti drugam, v svet, kjer so hladilniki vedno polni in lučke v njih – kakšen simbol potratnosti! – svetijo tudi podnevi. Vsaj razumeti jih je treba, je ena od misli, ki se porodi med brezupnim čakanjem v temi in zoprnem, rahlem hladu. Tako kot bo treba razumeti, da se bo čakanje pod milanskim nebom zavleklo dolgo v noč, ki ne bo prijetna, ker so utrujeni in lačni pripadniki človeške vrste lahko zelo egoistični, tečni, celo napadalni ... Tisti, ki takšnega neprostovoljnega čakanja niso vajeni, tem bolj ...

Na srečo je bila v podzemni res samo okvara in ne kaj nevarnejšega ali dolgotrajnejšega. Popravili so jo, luknja na površju je spet začela požirati človeško reko in gotovo smo vsi prišli domov, še preden je ugasnila zadnja črtica na telefonu. Odgovor na hipotetična razglabljanja, kaj bi se zgodilo, če ne bi, najdemo v poročilih in posnetkih nekkih drugih človeških množic, ki še vedno čakajo na svoj sedež na avtobusu ali mesto na vlaku. In zakaj bi bili oni pri tem kaj manj nejevoljni, saj smo vsi pripadniki iste vrste? Ali: zakaj oni ne bi imeli pravice do izbire, po katerem živilu iz hladilnika poseči? ■

SPOMIN, KI JE SČASOMA POSTAL SKORAJ OTIPLJIV



Roman *Otroštvo* je simptomatični precep družbenih travm skozi osebno zgodbo. Delo prihaja tik po Mazzinijevem najbolj angažiranem romanu *Izbrisana* in izpostavlja ključni moment krušenja, le da tokrat ne več drugega, temveč lastnega.

ANA GERŠAK

Nekateri okostnjaki prebivajo v omarah, drugi, tisti, ki še niso odvrgli kože, se kot mumificirana trupla naselijo v spomin, iz katerega se nato napajajo sanje. Ali, če gre verjeti Mazziniju, trupla sedejo na zadnji sedež avtomobila, kjer čakajo, da jih potomci prepeljejo čez mejo, nasploh metaforo prehajanja med svetovi. Tu so, da nekaj sporočijo, kot novodobni duhovi pa se le redko pojavljajo v strašljivih opravah. Ko se Mazzinijev pripovedovalec prebudi, ga prešine: »Staro mamo moram odložiti, jo pustiti za seboj.« Kar sledi, je spust v *Otroštvo*.

Če postaja slovenski roman na eni strani občutljivejši na družbene premike, se po drugi strani avtorji zadnja leta vse pogosteje zatekajo vase. *To nisem jaz* (2011) Evalda Flisarja, *Rezervat* (2012) Suzane Tratnik, *Usedline* (2013) Toneta Peršaka ... Del, ki se deklarativno napajajo s spomini, ni malo, kar ni pravzaprav niti presenetljivo niti novo, še manj kontradiktorno v odnosu do literarnega angažmaja – pri tako izmuzljivi, lomljivi sedanjosti je iluzijo stabilnosti mogoče vzdrževati zgolj v sebi. Problem nastane, ko se dokončno poruši še ta, zadnja, krhka, a zanesljiva fasada. *Otroštvo* je zanimiv premik v smeri izražanja lastne negotovosti, simptomatični precep družbenih travm skozi osebno zgodbo. Delo prihaja tik po Mazzinijevem najbolj angažiranem romanu *Izbrisana* in izpostavlja ključni moment krušenja, le da tokrat ne več drugega, temveč lastnega. Je opisovanje premlajajočega se jaza, ki se poskuša skozi zgodbeno obdelavo ponovno sestaviti. Krušenje se zgodi, ko se pripovedovalec Mazzini v predgovoru odloči, da se bo prek fikcije na novo vzpostavil tako, da bo odložil staro mamo, jo izvrzel iz sebe: »Svojo staro mamo bom iz trupla in čustev lastne izkušnje spremenil v zgodbo.«

SPOMIN JE VEDNO FIKCIJA

Deček na naslovni fotografiji je mali Miha Mazzini. Ni prvič, da avtor v svojih delih razstavlja osebni arhiv. S perspektive *Otroštva* se zdi večina Mazzinijevih dosedanjih del, predvsem *Kralj ropotajočih duhov* in *Duhovi* (natančneje zgodbi »Trenutek spočetja« in »Armade«) poskus približevanja sebi. V retrospektivi so pričujoči naslovi sumljivo pomenljivi – vse te evokacije duhov, za katere se izkaže, da so le manifestacija globoko potlačenih travm. Celotno *Trenutke*

spoznanja bi bilo mogoče reducirati na deterministično sporočilo, da je vsak otrok svojih staršev in produkt svojih prednikov (literatura pa plod zanikanja ali sledenja Cankarju, heh). »Spomniti se pomeni narediti zgodbo,« pravi Mazzini v Predgovoru *Otroštva*. Poskus lepljenja jaza je pravzaprav roman, ki bi se z izpostavljanjem avtobiografskega vira lahko nevarno nagnil v smeri avtoterapevtske pisave, vendar jo s priznavanjem nezmožnosti pomiritve s sabo sočasno tudi odpravlja. »Pisanje ni terapija, nikogar še ni ozdravilo. Lahko je le znak premikov, ki se napovedujejo, drobnih tresljajev magme, ki išče izhod.« (Mazzini v Predgovoru). S podnaslovom *Avtobiografski roman v izmišljenih zgodbah* avtor odpravlja avtobiografskost in jo vpeljuje v avtofiktivnost, ki pomeni zavedanje nezmožnosti ubesedenja lastne biografije, nekakšno antiavtobiografijo, torej. Avtofiktivnost se ves čas zaveda jazove narativnosti, saj se oblikuje kot posledica pripovednega procesa. Izjava, ki uvaja tekst, tako ne more biti drugega kot: »Vse osebe, kraji in dogodki so izmišljeni ali pa literarno obdelani.« Pogled nase je mogoč le od daleč. Vse zgodbe, z izjemo Predgovora, »Srečnih družin, belih zob«, »Poroda« in »Prerokbe«, zadnjega teksta, ki ga je mogoče brati tudi kot epilog, so pisane v tretji osebi. Vsebina se tukaj pokriva z romaneskno strukturo: Predgovor, »Srečne družine, beli zobje« in »Porod« napovedujejo smer dogajanja, so raziskovanje, priprava na izvor travme. Napisane so v prvi osebi, ker jih podoživlja odrasli pripovedovalec, nato pa predstavljene v potujitveno tretjeosebno, naivno otroško perspektivo.

PREPLET PREBLISKOV

»Nočem in ne morem pisati romana. /.../ A prva leta življenja so le prebliski, podobe, prizori. Kratke zgodbe, torej. Kaj, če sestavim seznam teh prebliskov in jih ne povežem v roman, marveč okoli vsakega napiletem zgodbo, pri čemer se ne oziram na utvaro ni bilo/je bilo/tako je bilo. Poblisk spomina kot izhodišče. In če grem po tej lestvi in okoli vsakega klina napiletem zgodbo, mar ne dobim neke vrste romana?« Mejna pozicija avtofiktivnosti se prezrcali v hibridno formo teksta. *Avtobiografski roman v izmišljenih zgodbah* sestavlja sedemnajst »izmišljenih zgodb« in Predgovor, ki je pravzaprav na pol zgodbeno poglavje z naslovom »Spomniti se pomeni narediti zgodbo«. Nekatera besedila so že bila objavljena kot kratka proza v različnih publikacijah in antologijah, s tem pa predstavljena kot samostojne enote. Brez pripovednega okvira teksti niso zaživel. Zgodba »Porod« je bila na primer vključena v Gogino antologijo *Dogodek v mestu* (2013), kjer ne le ni prišla do izraza, ampak je dejansko sodila med konceptualno (ne pa tudi izvedbeno) šibkejšo prispevke. Razlog njene depasiranosti je zdaj na dlani – bila je preprosto del druge zgodbe, tako kot »Modra je barva svobode«, »Čriček«, »Stala je tam, v svoji najboljši, rdeči obleki«, »Žalost zamrznjenih gora« in »Avro Lancaster«, ki v okviru *Otroštva* prevzamejo povsem drugačen pomen.

»VSE SI MORAMO IZMISLITI, DA UJEMEMO RESNICO«

Glede na tematiko se zdi primerjava *Otroštva* s *Kraljem ropotajočih duhov* neizbežna. Povezavo v Predgovoru izpostavi kar avtor sam: »Če je roman *Kralj ropotajočih duhov*

(2001) govoril o mami in meni, ko sem bil star dvanajst, bo tole, kar bo nastalo, če bo – vedno prisotna misel pri vsakem ustvarjanju –, o prvih petih letih življenja, ki sem jih preživel s staro mamo.« Mazzini ostaja v družinskem krogu, premik fokusa z matere na staro mamo oziroma nono pa za sabo potegne tudi spremembo tona. V *Kralju* je bila podoba matere na večnem robu živčnega zloma kljub patološkemu izpadom karikirana, predstavljena kot cankarjanska parodija, ob kateri je versko blazna nona izpadla kot pretežno neškodljiva figura. V *Otroštvu* gre kratko malo za psihološko nasilje in čustveno izsiljevanje z obeh strani. Z likom none se uvid v materin značaj poglubi. Pri tem ni prostora za humor: ker je otroška perspektiva naivna, ne more vzpostaviti kritične distance do tega, kar se dogaja. Zaznati je razkol, s katerim se spopada junak *Kralja ropotajočih duhov*: »Razpadam na dve osebi, prvo, ki ve, kaj bi morala govoriti in kaj storiti, da bo mama zadovoljna, in drugo, ki trmoglavil zase, zahteva odgovor in dejanje, s katerim bo zadovoljna ona – imenoval sem jo moja črna polovica.« Deček, protagonist, svojo črno polovico šele oblikuje; za zdaj jemlje vse zares. Ne zna se postaviti zase, želja, da bi ustregel zdaj mami zdaj noni ga spravlja v fizično nevdzdržen položaj. Na stres ne more reagirati razumsko, zato se odzove psihosomatsko: »Življenjsko nevarne ukaze si otrok zapomni s telesom, ne z razumom.« V tem smislu gre tudi razumeti izbiro slikovnega materiala v knjigi. Poleg občasnih črno-belih fotografij v knjigi prevladujejo risbe, preslikane iz priročnika za igralce Edmunda Shaftesburyja *Lessons in the art of acting* iz leta 1889, ena za vsako zgodbo. Na prvi pogled delujejo razlagalno, grafično predstavljajo »sporočilo« zgodbe; po drugi strani pa razbremenjujejo dečkovo resnobo. Igralec na risbi v telesni govorici izraža večinoma primarna, ploskovita čustvena stanja, kot so groza, krivda, sovraštvo v grozi, obramba, izziv, zavrnitev, poslušanje, ljubezen, trpljenje, duševna bolečina, brezup, odkritje, zapuščenost, moč, zmagovalje, radost; s teatralnostjo poz, ki jih prevzema, izraža rahlo komično distanco do močnega otroškega čustvovanja. Mazzini izkoristi ambivalentni položaj tretjeosebne, personalnega pripovedovalca: svet opisuje skozi otroške oči, ne da bi pozabil bralca, z drobnimi signali opozoriti, da je vse skupaj – konec koncev tudi spomini – le iluzija.

»SPOMINI SO LAHKO TUDI LEPLJIVE PASTI«

Naslov je mogoče res sumljivo obrabljen, obremenjen s tolstojanskimi, sarrautovskimi in drugimi referencami, zato pa ne bi mogel biti bolj primeren. Dilema med avtobiografijo in avtofiktivno se pojavlja predvsem takrat, ko lahko označevalec usmeri in predrugači recepcijo dela. Pri *Otroštvu* je takšno predalčkanje odveč. Kot v spremni besedi napiše Dijana Matković: »Navsezadnje sploh ni pomembna sama avtobiografskost dela,« tako kot v resnici ni zares pomembna njena kratkoprozna ali romaneskna oblika. Matkovičeva citira Wildovo razpito izjavo o moralnosti in nemoralnosti knjig, ki se zaključuje z besedami: »Knjiga je lahko zgolj dobro ali slabo napisana.« Motivacija in navdih za nastanek sta sčasoma pozabljena. Kar ostane, je dobra zgodba. In *Otroštvo* je predvsem to. ■

MIHA MAZZINI

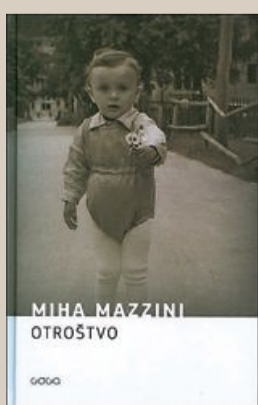
Otroštvo

AVTOBIOGRAFSKI ROMAN
V IZMIŠLJENIH ZGODBAH

SPREMNA BESEDA:
DIJANA MATKOVIČ

ZALOŽBA GOGA,
NOVO MESTO 2015

235 STR., 24,90 €



PREPLET JEZIKOV, KULTURE IN NARODOV

V četrtek, 26. novembra, bo s svečano podelitvijo nagrade Darko Bratina – Poklon viziji, ki jo bo v Hiši filma v italijanski Gorici prejel švicarski režiser in producent Villi Hermann, vrhunec dosežel bogati niz raznovrstnih dogodkov, ki bodo od začetka novembra pa vse do prvih dni decembra potekali na obeh straneh meje.

DENIS VALIČ

Najprej se velja seznaniti z osebo, ki je s svojimi razmišljanji, prepričanji in delovanjem postavila temelje številnim iniciativam na filmskem področju in ki je skupino prijateljev in sodelavcev, zbranih okrog Kinoateljeja, spodbudila k temu, da njegovega »duha« posthumno udejanjijo in ponovno oživijo v svojski in živi filmski manifestaciji, kakršna je Poklon viziji.

Darka Bratina (1942) je širša javnost na slovenski strani meje spoznala šele sredi devetdesetih let, ko je postal prvi italijanski parlamentarec slovenskega rodu, zato bi koga lahko začudilo, da so po njem poimenovali tako nedvoumno filmsko manifestacijo. A vedeti

DARKA BRATINO (1942) JE ŠIRŠA JAVNOST NA SLOVENSKE STRANI MEJE SPOZNALA ŠELE SREDI DEVETDESETIH LET, KO JE POSTAL PRVI ITALIJANSKI PARLAMENTAREC SLOVENSKEGA RODU. A VEDETI MORAMO, DA JE IMEL V ŽIVLJENJU TEGA ZAMEJSKEGA SLOVENCA PRAV FILM NAJPOMEMBNEJŠO VLOGO IN DA JE BILO TUDI NJEGOVO POLITIČNO DELOVANJE NA NEKI NAČIN LE »POSLEDICA« NJEGOVEGA SVOJSKEGA RAZUMEVANJA FILMA.

moramo, da je imel v življenju tega zamejskega Slovenca prav film najpomembnejšo vlogo in da je bilo tudi njegovo politično delovanje na neki način le »posledica« njegovega svojskega razumevanja filma. Ta zanj ni bil zgolj estetski ali spektakelnski fenomen, temveč predvsem družbeno-kulturni konstrukt svoje dobe, s čimer je gledalcu ponujal možnost vpogleda v druge družbe in kulture, hkrati pa je bil sredstvo za medkulturno komunikacijo.

Seveda je bil pomemben dejavnik za oblikovanje takega razumevanja filma pri Bratini njegova univerzitetna izobrazba: v Trentu je leta 1968 zaključil študij sociologije, delovanje na tem področju pa nato nadaljeval tudi na akademski ravni, saj je bil do vrnitve v rodno Gorico leta 1976 profesor na torinski in tržaški univerzi. A še bolj se je tako razumevanje filma artikularno ob njegovi neformalni filmski izobrazbi, ki se ji je z vso intenzivnostjo posvetil prav v študijskih letih (tako skozi spoznavanje filmske zgodovine in sodobnosti, ko je posebno pozornost posvetil »družbeno angažiranima« neorealizmu in zvrsti *commedia all'italiana*, kot skozi osebne izkušnje kinoforumov, za ita-

lijanski prostor značilnih organizacijskih oblik za širjenje filmske kulture). Bratina je namreč že za časa študija, še intenzivneje pa pozneje, ko je začel delovati kot filmski (in televizijski) kritik, aktivno sodeloval pri vzpostavljanju in razvoju filmske kulture, kar je sam označil kot »srečanje občinstva s filmskim delom oziroma s problematikami filma ter družbe in kulture, skozi kateri se ta izrazi, ki se odvija na ravni kritične diskusije«. Najpomembnejši akter v kontekstu tega srečanja pa je zanj tisti, ki to diskusijo vodi in jo usmerja tako s svojim znanjem kot tudi z družbenim čutom.

Na Bratino je posebno močan vtis naredilo srečanje s scenaristom Sergiem Amideijem, eno ključnih figur italijanskega povojnega filma, s katerim sta se leta 1977 srečala na Festu v Beogradu. A takrat, kakor se spomni Bratina, nista govorila toliko o filmih, ki so ju oblikovali, kot o njihovi skupni deželi, tistih posebnih krajih ob takrat še italijansko-jugoslovanski meji (tudi Amidei je bil namreč rojen ob meji, uradno v Trstu, neuradno pa v Solkanu), kjer so se prepletale kulture, jeziki in narodnosti, s tem pa tudi zgodovine in zgodbe »vseh nas«. To srečanje in predvsem njun takratni pogovor sta na Bratino naredila tak vtis, da je pozneje, v letu Amideijeve smrti (1981) postal eden osrednjih pobudnikov za ustanovitev združenja in nato še scenarističnega natečaja za nagrado Sergio Amidei.

A interes in delovanje Darka Bratine nista bila usmerjena le k italijanskemu filmu. Že leta 1977 je v Gorici ustanovil Kinoatelje, in sicer kot nekakšen center za medkulturne in čezmejne projekte na področju filma in drugih avdiovizualnih medijev. Tako je pod okriljem Kinoateljeja leta 1981 kot eden ključnih organizatorjev pripravil prvo pregledno retrospektivo slovenskega filma v Italiji – *Slovenski film 1946–1981*. S tem je opozoril na specifično slovenskega filma in kinematografije v kontekstu tedanje Jugoslavije in obenem branil slovenski film pred podcenjujočim odnosom dela italijanske filmske kritike. Tako sta se na primer s kolegom Sandrom Scandolaro odzvala na pisanje sicer levičarskega časnika *Unità*, ki je med poročanjem iz Cannese Živojinu Pavloviću in njegovemu filmu *Nasvidenje v naslednji vojni* očital oportunitizem. Živojinoviću sta se odločno postavila v bran in pri tem opozorila na nekatere posebnosti slovenskega kulturnega prostora kot unikuma znotraj tedanje Jugoslavije. Pozneje, leta 1986, je Bratina splaval tudi Film Video Monitor, festivalski dogodek, ki je bil namenjen izključno promociji sodobne slovenske avdiovizualne produkcije na italijanski strani meje.

Ob vsem tem se odločitev njegovih sodelavcev in prijateljev, dedičev njegovega delovanja, ki so po njegovi smrti leta 1997 prevzeli vodenje Kinoateljeja in ga *de facto* spremenili v ustanovo, ki domuje in deluje na obeh straneh meje (tako v Gorici, kjer domuje v že omenjeni Hiši filma, kot tudi v Šempasu), da po njem poimenujejo nagrado, ki jo bodo podelili tistim avtorjem iz srednjeevropskega prostora, iz del katerih veje duh, soroden duhu njegovega delovanja in razmišljanja, še zdaleč ne zdi presenetljiva. Skoraj samoumevna pa je bila leta 1999 tudi prva prejemnica te nagrade: Maja Weiss, ki je nagrado prejela za svoje, »v duhu« Darka Bratine posneto delo *Cesta bratstva in enotnosti*. Do danes se je zvrstilo še 15

prejemnikov, med katerimi so tako znani (Ž. Žilnik, S. Vuletić, J. Cvitkovič, H. Hačatrijan, K. Godina) kot tudi širšemu občinstvu skoraj neznan avtorji (A. Peeva, M. Janek, R. Beckermann, L. Pakalnina).

In prav nekaterim izmed preteklih slovenskih prejemnikov nagrade je namenjen letošnji program Nagrada skozi čas, ki ga pripravljajo v sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom ob 20-letnici njegovega delovanja. V začetku novembra so tako pripravili srečanje z Majo Weiss, do konca meseca pa bodo sledila še srečanja z Janom Cvitkovičem in Karpom Godino.

Glavnina dogodkov letošnje izdaje Nagrade Darka Bratina – Poklon viziji pa je seveda namenjena zadnjemu nagrajencu, prav tako manj znanemu švicarskemu režiserju, scenaristu in producentu Villiju Hermannu, čigar dela pa se zdijo kot nalašč ustvarjena za to nagrado. Hermannov avtorski podpis namreč na sloni toliko na slogu ali priseganju na določen pripovedni način oziroma zvrstno obliko. Prej nasprotno. Hermann je na svoji

ustvarjalni poti snemal nadvse raznovrstna dela, od klasičnih pripovednih filmov do bolj izrazito eksperimentalnih poskusov, od dokumentarcev do konvencionalnih igranih dram in manj konvencionalnih dokumentarno-igranih rekonstrukcij. Zato pa se skozi njegova dela kot rdeča nit vije neka idejno-tematska preokupacija: želja po pripovedovanju zgodb o vsakdanjem življenju in o posebnih družbenih pojavih tistega specifičnega, njemu rodnega obmejnega področja ticinske pokrajine, kjer se prepletajo jeziki, kulture, narodi in življenjske usode številnih posameznikov. Čeprav je Hermann večino svojih najpomembnejših del, na primer film *San Gottardo*, za katerega je na festivalu v Locarnu prejel srebrnega leoparda, posnel v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih, pa se ta z obravnavami ekonomskih migracij in izkoriščanja delovne sile še danes zdijo nadvse sveža. No, taka pa so brez dvoma tudi njegova zadnja dela – na primer *Gotthard Schuh. Čutno videnje sveta* (2011) –, ki jih z nič manjših žarom in kritično ostrino snema še danes. ■

31.	31st Biennial	JAVNA
grafični	of Graphic	
bienale	Arts	<p>Javna vodstva po 31. grafičnem bienalu <i>Nad tabo/ti</i></p> <p><u>Vsako nedeljo,</u> <u>med 15. in 17.30 uro</u></p> <p>15.00 – MGLC 16.00 – Moderna galerija 17.00 – Galerija Jakopič</p> <p><u>nedelja, 29. november</u> <u>spremistvo tolmača za gluhe</u></p>
28.	8.	
– 3.	12.	
2015	1955	
Ljubljana		
OVER	YOU	
NAD TABO		
TI		
YOU	VODSTVA	
www.mglc-lj.si		
<p>Podpornika 31. grafičnega bienala:</p> <p>REPUBLIKA SLOVENIJA MINISTRY OF CULTURE</p> <p>Mestna občina Ljubljana</p>		<p>Sponzorji in partnerji:</p> <p>AirtaMerkur BUS P&P nama fotofarmat DELO Ambient INSTITUT FRANÇAIS GOETHE INSTITUT INSTITUT FRANÇAIS PROHELVEZIA</p>

Eddie Murphy, dobitnik nagrade Marka Twaina za žlahtnega komedijanta

GOBEZDAVI KAMELEON

Ne slepimo se, Eddieju Murphyju zadnje čase ne gre ravno najbolje. Veliko filmskih projektov, pod katere se je podpisal ali pri njih sodeloval, je bilo zgrešenih že v scenariju, kaj šele v izvedbi. A nagrade vseeno dobiva.

GREGOR BAUMAN

Njegov zadnji prikazani film, *A Thousand Words* (Tisoč besed), so kritiki dobesedno raztrgali. Prav tekmovali so, kdo bo bolj nesramen do igralca. Ne gre jim zameriti, saj se niso zmotili. Eddie res ni bil prepričljiv, še manj smešen, kar je zagotovo velik udarec za umetnika, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja postavil nove standarde smešnega in zabavnega. Zato mu je nagrada Marka Twaina za najbolj žlahtnega komedijanta še kako dobro dela. Ne samo ker gre za najvišje priznanje, ki ga humorist lahko prejme, temveč ker so mu jo podelili kolegi iz cehovskega združenja, Centra Johna F. Kennedyja.

Padci niso nič novega v bogatem opusu »komaj« štiriinpetdesetletnega umetnika. Ni dovolj namreč reči (zgolj) komedijanta, saj zna Eddie odigrati tudi resne vloge. Tipičen primer je glasbena drama *Dreamgirls* (2006), kjer je stopil v čevlje pevca soula Jamesa »Thunderja« Earlyja in si prislužil nominacijo za oskarja. Da so za vlogo – oblikovano na podlagi likov in del Marvina Gaya, Jackieja Wilsona in Jamesa Browna – izbrali Eddieja, niti ni tako presenetljivo. Njegova prva strast, celo pred komedijo, je (bila) glasba. V notno črtovje se je zatekel vedno, kadar so mu kritiki obrnili hrbet. Že leta 1982 je bil nominiran za grammyja (ne sicer v kategoriji glasbe, temveč za v vinilnem formatu posnet standup nastop s preprostim naslovom *Eddie Murphy*), prejel pa ga je za koncertno izvedbo *Comedian* (1983). Album je v nekaj mesecih dosegel zlato naklado, kar ni bilo presenetljivo, saj se je sobotni televizijski avditorij ob spremljanju raznovrstnih likov – kot so voditelj Mr. Robinson, godrnjajoča zvezda Gumby, pesnik iz zapora Tyrone Green – že dobro leto valjal od smeha. Nekateri liki, zlasti odrasla različica Little Rascals – Buckwheat, so postali celo tako priljubljeni, da so ljudje nenehno skandirali, naj jih oponaša, zato jih je moral javno »usmrtiti«.

»Oponašati« pravzaprav niti ni ustrezen izraz, saj je Eddie karakterje (iz)oblikoval in razvil po svoje, s čimer je lahko ubranil njihovo in svoje dobro ime, z vidika štoserstva, seveda. Marsikoga izmed njih je pripeljal do roba absurda in ga pahnil preko. Pred njim niso bili varni niti kolegi iz sveta šovbiznisa – lotil se je vsakogar (Bill Cosby, Jerry Lewis, Stevie Wonder), v kateri je odkril izstopajoče karakterne posebnosti in »slabosti.« Celo nedotakljivi Muhammad Ali je prišel na vrsto. Murphy se je – navzlic nekaterim glasnim kritikam na račun rabe temnopoltih stereotipov – enostavno zavedal, da je največji komedijant. Kdaj bo po triumfih in ovacijah v oddaji *Saturday Night Live* prišla ponudba filmskega sveta, ni bilo več vprašanje dni, temveč minut.

Prag Hollywooda je Eddie Murphy prestopil v zelo negotovih trenutkih za nadaljnjo usodo oboževane komedije. Po usodnem koktajlu heroína in kokaina je žanr izgubil Johna Belushija, v katerega je polagal velike upe in ki je iz še tako povprečnega filma znal izvleči največ (1941). Eddie je bil Johnovo popolno nasprotje; in popolno nasprotje svojega velikega vzornika Richarda Pryorja. Zavedal se je svojih igralških sposobnosti, za katere ni potreboval nobenih dodatnih »spodbujevalcev.« V praznem medprostoru, kjer so na eni strani bliskovito začele uspevati anarhične parodije trojčka ZAZ, na drugi pa se je obdržal zadržani gledališki humor, je že s prvim videnim kadrom napovedal ponoven pohod klasične žanrske komedije. Samo spomnimo se prihoda Nicka Nolteja v zapor, kjer se mora najprej »sprijazniti« s piskajočim Murphyjevim fušanjem skladbe *Roxanne* benda The Police.

Eddie Murphy je dejansko zaznal prazen prostor pred sabo in vanj stopil z obilo samozavesti. Sprejel je ponujeno vlogo dežurnega klovna ali žanrskega aduta, kar ni bilo v njegovem življenjepisu nič novega. Podobno se je obnašal že v študentskih letih, ko je kot standup komik nastopal po raznoraznih newyorških točilnicah in klubih. Dobro zavedajoč se svojih prednosti – predvsem gobezdavosti, začinjene z zdravim mero arogance, na kateri je zasnoval večino svojega komičnega arzenala – je samo čakal na pravo priložnost, najprej znotraj šova *Saturday Night Live* in potem še v razvajanem filmskem poslu. Oboje mu je uspelo »iz prve«, saj komedije ni pojmoval kot nekaj strogo danega, temveč kot ustvarjalni koncept v nenehnem razvijanju. Zato mu glavna vloga v filmu pogosto ni bila dovolj in si je za komični desert



privoščil še nekaj stranskih likov (*Coming to America*), s čimer se je poklonil še enemu velikemu vzorniku – Petru Sellersu (*Dr. Strangelove*). S tem je docela unovčil svoj talent in utišal zlobna namigovanja, da je le še eden v nizu simpatičnih sobotnih zabavljajcev z malega ekrana, ki bodo po polovičnem uspehu filmskega prvenca povsem pogrnila na velikih odrih.

Če so Murphyja v *48 urah* razumeli predvsem kot karakterni osvežitev, je z naslednjima dvema filmoma (*Trading Places* in *Policaj z Beverly Hillsa*) klasični komediji povrnili izgubljeni spomin (danes si sploh ne upamo pomisliti, kako bi se stvari odvijale, če bi sprva ponujeno vlogo detektiva Axa Foleyja (pre)vzel Sylvester Stallone). Njegova izhodiščna komedijantska postavka je namreč dokaj enostavna in variira samo glede na situacijo, v kateri se junak »slučajno« znajde. Nobene izmed njih ne sprejme takšne, kot je, temveč jo s svojimi gobezdavimi vragolijami obrne na glavo. Pri tem je vseeno, ali se preobleče v navadnega klateža sleparja ali predstavlja policista iz Detroita, ki s prihodom na Beverly Hills doživi kulturni šok. V vseh primerih je logika preprosta: nihče ni varen ali vsi smo enakopravni pred brezrezervno parodijo, kar je še ena prвина, ki jo je izpilil v ogrevalni dobi standup komika.

Takrat so se na njegovem ražnju znašli vsi, od pripadnikov WASP (beli anglosaški protestanti), temnopoltih Američanov, Italoameričanov in debeluhov do homoseksualcev. V času, ko je industrija zabave radikalizirala junake na osnovi etike in morale, jim je Eddie Murphy posodil svoj nekorektni obraz in jih brez (samo)cenzure prilagodil povsem svoji komedijantski doktrini. Številni medijski svetovalci so mu večkrat predlagali korenite popravke v javni podobi in nastopanju, vendar je bila njegova reakcija ravno obratna. Na vsakem koraku je negoval obraz velemestnega štoserja, čigar pripombe so lahko doletele prav vsakogar. Ni bilo neprebojnega jopiča, ki bi posameznika zaščitil pred njegovimi dovtipi, kar je bilo takrat povsem v nasprotju s prevladujočo čistunsko logiko šovbiznisa. S tem je mobiliziral veliko število oboževalcev in mimo vseh tedaj veljavnih pravil postal zagotovilo za tržni uspeh svojih filmskih podvigov.

Nihče ni imun na neuspehe, in tudi nad Eddiejem so se zgrnili temni oblaki. Časi se spreminjajo in zahtevajo prilagoditve, celo določene spremembe, ki pa Murphyju

niso šle vedno dobro od rok. Prepozno se je zavedel, da je osemdesetih konec in da so ljudje veliko bolj kot po drobnih barabinih začeli hrepeneti po bolj kompleksnih junakih. Režijski prvenec *Harlem Nights* (1989) so raztrgali, malce bolje jo je odneslo nadaljevanje *Another 48 Hrs.*, veliko slabše tretji del franšize *Policaj z Beverly Hillsa*.

Šele remake Jerryja Lewisa, *Trčeni profesor* (1996), je Murphyja usmeril nazaj na pot uspeha, saj mu je v vlogi znova uspelo povezati klasične vplive s svojimi komičnimi sposobnostmi. Z uspešnim nadaljevanjem je vstopil v novo tisočletje, kjer se je njegov razkošen talent po dolgem času zares razmahnil v *Shreku* (2001). Jezikavi karakter zoprnega osla, ki se ti prilepi na »rep« in se ga ne moreš več znebiti, mu je bil več kot pisan na kožo. Z njim je znova navdušil občinstvo po svetu, tako kot je pred dvajsetimi leti v celici prepeval *Roxanne* – iz prve. Zdelo se je, da scenarij niti ni potreben, da bi osel zaživel v vsej svoji predvidljivi nepredvidljivosti. Hkrati je ta vloga v nadaljevanjih postala njegov zasilni izhod ob nekaterih – z izjemo *Dreamgirls* – predhodnih polomijah (*Norbit*, *Super Dave*, *Imagine That*). V vseh treh si je prislužil vsaj nominacijo za najslabšega igralca, z zadnjim – če odštejemo film v pričakovanju premiere, *Henry Joseph Church – A Thousand Words* – pa tudi nevhvaležen naslov najbolj preplačanega igralca v Hollywoodu, saj konkurira za najslabši film vseh časov.

Nič kaj laskavi naslovi za nekoga, ki je nekdaj veljal za največji up komedije in drame s komičnimi elementi. Eddie Murphy je namreč nekoč s svojimi »neulovljivimi« liki in preobrazbami razbremenjeno prestopal med žanri, dokler breme ni postalo preveliko. Zato se je večkrat umaknil iz javnega življenja, včasih v svet glasbe, včasih povsem v senco žarometov šovbiznisa. Do tega trenutka se je vselej tudi vrnil, nekajkrat celo še bolj pompozno, kot je odšel. Da še ni izstrelil vseh nabojev, je pokazal oziroma dokazal v (ne)zahvalnem govoru na podelitvi priznanja, ne nagrade, kajti čeka mu niso izročili. Izstrelil je nekaj strupenih puščic in se prepustil čakanju, kaj bo prinesla bližnja prihodnost. Glede na njegova »mlada« leta, je čas še vedno na njegovi strani. Konec koncev lahko unovči veliko prednost pred svojimi kolegi iz sveta zabave – je namreč edini človek, ki se zna sporazumevati z živalmi (*Dr. Doollittle*), in edina žival (Donkey), ki jo razumejo ljudje. ■

KONCEPTUALNA KOMIKULTURA



Globoko v jeseni so premiero doživele tri predstave, ki na komičen način tematizirajo zgodovino umetnosti ali pa v sproščenem dramskem tempu zgodovino humorja. Perica Jerković je pripravil avtorsko monokomedijo *Zgodovina selfi butla*, Andrej Rozman - Roza je napisal, režiral in odigral stransko vlogo v drami *ATL 220 ali Neznani Linhart*, Lado Bizovičar s soigralcema Jašo Jamnikom in Jernejem Čampljem pa je pod taktirko Primoža Ekarta uprizoril tekst Jureta Karasa z naslovom *Slovenska literatura od A do Ž*.

ŽIGA VALETIČ

Zanimivi so že trije povsem različni načini novinarskega dostopa do predstav. Za prvo mi je avtor sam ponudil vstopnico, saj sva se nekajkrat že pogovarjala in se zaveda, da je nastopil tudi čas za bolj kritičen pristop k obravnavi standapa. Predstavo sem si imel v vsakem primeru namen ogledati in vstopnico sem sprejel brez zadržkov. Za Bizovičarjevo predstavo, ki bo po Sloveniji gostovala pod okriljem Špas teatra, sem dobil uradni piarovski odgovor, da bo premierna predstava za novinarje organizirana šele v decembru, vseslovenski niz »predpremier« pa da je plačljiv. Kupil sem vstopnico in se odpeljal v Mengeš. Dostop do tretje predstave, ki jo producira Rozinteatr in se je zgodila v dvorani, poimenovani po glavnem protagonistu Linhartu, je bil klasičen: nekaj elektronskih sporočil, prek katerih sem se prebil do akreditacijskega oddelka, tam naj bi moje ime zapisali v glomazni računalniški sistem, na blagajni pa me v sistemu kljub vsemu niso našli (a sem vstopnico na koncu vendarle dobil). Ni kaj, pluralnost smo dosegli, velja pa tudi to, da je kakovost predstav precej usklajena z načinom pridobitve vstopnic.

ROJEN V SEBKU

Perica Jerković je v krajših nastopih v zadnjem času preizkušal novo gradivo in na Panču 2014 zmagovito uprizoril črnohu-

morno klasiko *Aristokrati*. A ko sem se odpravil pogledat *Zgodovino selfi butla*, se mi vseeno ni svitalo, kaj naj pričakujem. Komik je skočil na vlak aktualnega problematiziranja selfiejev ali sebkov, kot jim tudi reče materinščina, toda v predstavi se na fenomen, ki se zdi na površju nič več kot »aktualen«, ozre s povsem drugih stališč: z vidika nostalgичnega družinskega spomina in minljivosti, z vidika kulturne preteklosti ter z vidika družbene prelomnosti. Predstavo zasnuje kot poučni vlak skozi zgodovino človeškega upodabljanja sebe – od jamskih slikarjev do flamskih avtoportretov, od črno-bele fotografije do gubljenih slik, od mobilnih telefonov do interneta.

Nekoč so drage slikarske portrete naročali samo najbogatejši plemiči, danes lahko avtoportret s pomočjo tablice in telefona naredi vsakdo – tudi begunec, ki se fotografira pred gorečim šotorom v Brežicah. Jerković seveda ne zaobide družbe narcizma, ki sebe proizvaja in jih na družbenih omrežjih objavlja iz sekunde v sekundo, toda avtor najde v tem poleg konca sveta tudi samoironijo, ki se vsaj na daleč zdi podobna renesančni brezsrčnosti ob lastnem izgledu oz. ob vseh pomanjkljivostih neverjetno grajenega človeškega telesa.

Govorimo lahko o eni prvih, če ne o sploh prvi standapovski monokomediji pri nas, ki ima za sabo enoletno študijozno pripravo, trdno konceptualno zasnovano, hermetično dramsko strukturo, dovolj spodobno odrsko dinamiko (zaslan na ve-

likem telefonu, kjer podobe švigajo usklajeno z nastopom in kjer se kot gosta pojavita Tin Vodopivec in Klemen Slakonja) in jasno avtorsko poanto, kar je nekako največ, kar lahko od standapa sploh pričakujemo. Dlje od tega ne gre, od tu dalje se začne teater v pravem pomenu besede. Tisto, kar Jerkovićev nastop loči od popolne monokomedije, je prostor za improvizacijo.

Smeš niti ni vprašanje. Če te ne žgečka v smejalnih mišicah, te žgečka v možganih, in pot od enega do drugega organa niti ni predolga, ne glede na gledalčevo predznanje. Zadnja leta smo videli kar nekaj šovov, ki so se trudili doseči prav to in so imeli tudi boljše naslove od pričujočega, na koncu pa so se izkazali za dokaj razpršene. *Zgodovina selfi butla* je pravzaprav najboljši dokaz za to, da naslov sam po sebi še ne naredi predstave ...

SRČNA ZGODBA S POUČNIMI OPOMBAMI

Začuda je naslov Rozove predstave ob 220-letnici smrti prvega slovenskega dramatika Antona Tomaža Linharta veliko bolj usklajen s potrebami sodobnih komunikacijskih naprav. Pred očmi lahko vidim, kako najstnica med predstavo tipka prijateljici v telefon: »Stara, zdajle ne morem, sem na ATL 220 ...« »OMG, WTF = ATL 220? LOL!!!«

Nekako v stilu *Passiona de Pressheren* je Roza tudi na Linharta pogledal v človeški luči, z raznovrstnimi banalnostmi, ki pritečejo avtorju *Županove Micke* pa kapitalistu in mecenu Žigi Zoisu ter njenemu pivsko-prijateljskemu krogu, kateremu z minimalistično vlogo streže Matiček Roza osebno. Gre pa tudi za zgodovinopisje. Drami se pretirano ne smejimo, ali pa je bilo to nemara zaradi občinstva, ki je v hram slovenske kulture vendarle vstopilo z drugačnim korakom in v nekoliko drugačnih čevljih (kot na primer v Špas teatru) in ga je tematiziranje meščanstva, izobraženstva in oblastništva morda malce skrbelo? Bojazni so bile vsekakor odveč. Roza je s pomočjo mlade igralske ekipe ustvaril komad, ki na piedestal – ne glede na družbeno ozadje – povzdigne posameznikovo prizadevnost, tudi kadar gre ta na videz vnemar, kot denimo pri ravnatelju in narodnemu buditelju Blažu Kumerdeju, ki je vrsto let sestavljal slovensko slovnico, vendar je ostala le v rokopisu.

Je pa predstava smešna v tem, da v dramske konflikte vriva enciklopedično znanje (tako v dialogih kot tudi na tablah, ki sestavljajo kuliso), zaradi česar se soočimo s šolsko-filozofsko pašo za možgane. To se najprej zdi čudnaška, kmalu pa izpade kot sijajna poživitev, četudi spodjeda dramaturško pravilo, po katerem se je treba v velikem loku izogibati pojasnjevanju. Roza zaobjame to pojasnjevanje z velikim zamahom, ne da bi zanj žrtvoval srce zgodbe. Pripoved v resnici rabi nekaj časa, da se razživi, toda ko se dokončno razraste, slutimo, da nas ne bo pustila praznih rok. In res je tako. Predstava ima emancipatorni učinek na slehernika in obenem brez vsake prisile poenoti različne družbene plasti že s samim subjektom obravnave. Prav humor za množice – torej žanrska dramatika, v katero je skorajda po naključju zakorakal birokratski pisun Linhart – je bil namreč tisti, ki je pomagal vzpostaviti jezik in posredno tudi narod. Davno pred orožjem.

LITERATURA BREZ LJUBEZNI

Drugi del trilogije, ki jo do zdaj povezujeta le Jure Karas kot pisec in Lado Bizovičar kot osrednji nastopajoči, je po *muski* vzel pod drobnogled literaturo. Pogumno dejanje, če nameravaš iti korak dlje od stereotipnega dojemanja knjižne kulture, ki trdi, da Slovenke in Slovenci »ne beremo« in da smo sposobni snovati le depresivne, dolgočasne, trpke, bolesterne in pijanske literarne stvaritve. Na žalost namen predstave ni bil pogledati dlje in Bizovičar je med nastopom celo večkrat priznal, da knjig niti ne bere. Čemu potem predstava? Gre za odločno in jasno artikulirano izpoved ne-bralcev? Žal niti to ne, temveč za osnovnošolski sprehod po velikanih slovenske pisane besede, izvzemši tako rekoč vsako žensko sled.

Avtor besedila Jure Karas, član humorističnega dueta Slon in sadež, zadnje raziskave bralske kulture obrne precej po svoje in preprosto sklene, da se pri nas ne bere, kar seveda ne drži. Že vrsto let smo zelo blizu svetovnemu vrhu po prostem času, ki ga preživimo s knjigo, podobno velja za obseg knjižničnih izposoj na prebivalca; seveda pa drži, da knjig ne kupujemo, da se spopadamo z nizko funkcionalno pismenostjo in da si najraje izposojamo ljubezenske ter kriminalne romane ameriško-skandinavskega izvora. Izhodišče je torej bolj kompleksno in manj črno-belo, kot nam ga skuša podati predstava, ki si sicer več daje opraviti s poezijo kakor s prozo.

Koncept je slediti črkam iz abecede in se prosto po Prešernu ustavlja pri tem ali onem geslu, priimku, junaku. Če je iz *Slovenske muske od A do Ž* vela iskrena ljubezen do objekta smešenja, torej do glasbe, in prizanesljiva naklonjenost do subjektov smešenja, torej do glasbenikov, nam pri *Slovenski literaturi od A do Ž* ostane le druga komponenta. Zato nasedemo na prikritej posmehovanju prozni besedi, kjer avtor ne upošteva niti lastnega dela, če vzamemo v obzir, da so tudi drame prvotno zapisane črno na belem. Glavnine občinstva to kot da ne zmoti, saj predstavo vežejo prepričljive glasbene točke in solidni skeči, še posebej kadar jih Karas zapiše v verzih. Na trenutke uspe trojici na odru pričarati osupljivo muzikalično vzdušje z izjemno pevsko interpretacijo in sijajnim stihoklepstvom, ki si drzne iti daleč čez mejo. Toda če se bosta Karas in Bizovičar v tretjem delu lotila »slovenskega filma od A do Ž«, ne bi bilo slabo, če bi to namesto na odru naredila v glasbenem filmu, drugače jima naklonjenost mediju svet lahko spolzi iz rok. ■

IZ OČI V OČI S SOVRAŽNIKOM

Joris Luyendijk (1971) je pronicljiv in izkušen nizozemski novinar, publicist in avtor več knjig, znan tudi slovenskim bralcem po knjigi *Je res ali ste videli na televiziji?* (Mladinska knjiga, 2010). Zdaj se je vrgel med morske pse oziroma investicijske bančnike iz londonskega Cityja in o tem napisal knjigo z zgovornim naslovom *Swimming with Sharks – Plavati z morskimi psi*.



Joris Luyendijk

GREGOR INKRET

Luyendijk je na začetku tretjega tisočletja nekaj let deloval kot dopisnik z Bližnjega vzhoda za nizozemski nacionalni radio in televizijo ter za ugledna časnika *de Volkskrant* in *NRC Handelsblad*. Med drugim je pokrival drugo palestinsko *intifado*, frustriran spremljal ameriško invazijo na Irak leta 2003 iz hotelske sobe v jordanskem Amanu, ker mu ni uspelo pravočasno pridobiti iraškega vizuma, poročal iz Egipta, Libanona, Sirije. Pri tem pa poskušal krmariti med pričakovanji urednikov v domovini, ki pogosto niso imeli pravih predstav o tem, kaj se dogaja na terenu, in lastnimi opažanji o zapletenem življenju na Bližnjem vzhodu. O tem je napisal knjigo z naslovom *Je res ali ste videli na televiziji?*, prvoosebno samokritično izpoved o izkrivljenem in pomanjkljivem načinu poročanja zahodnih medijev o t. i. arabskem svetu ter o dolgi vrsti nesporazumov, ki iz tega izvirajo. Ob izdaji slovenskega prevoda knjige se je avtor pred nekaj leti ustavil v Ljubljani in pogovarjal tudi s *Pogledi*.

SVET FINANC Z DRUGE PERSPEKTIVE

Njegov najnovejši projekt predstavlja knjiga *Swimming with Sharks. My Journey into the World of Bankers*, ki je pred kratkim izšla v Angliji. Gre za plod večletnega sodelovanja med Luyendijkom in britanskim *Guardianom*, za katerega je avtor pisal in urejal blog o bančništvu, da bi z njim na svet

financ pogledal z nekoliko drugačne perspektive. Zbrano gradivo je zdaj izdal v obliki daljšega besedila, ki predstavlja fascinanten vpogled v življenje in delo v slovitom londonskem finančnem središču City, kjer je zaposlenih približno četr milijona ljudi. Avtor, ki prizna, da sam ni kdo ve kako dobro ekonomsko podkovan, k raziskovanju pristopi kot antropolog in pozoren poslušalec. Informacije zbira prek izčrpnih pogovorov z relevantnimi sogovorniki – bankirji, finančniki, pravniki, svetovalci za stike z javnostjo itn. Na začetku da jasno vedeti, da njegov tekst ne more biti nikakršna zapletena ekonomska ekspertiza niti kakšen senzacionalističen portret dekadentnega življenja londonskih bančnikov. Nasprotno, »sovražniku« brez vnaprejšnjih obsodb in demonizacije omogoči, da spregovori, nato pa zbrano posluša in ujame marsikaj zanimivega. Luyendijkovi sogovorniki sicer do konca ostanejo anonimni, kar je tudi njihov pogoj, da privolijo v pogovor, a informacije so iz prve roke. Avtor pa zapisuje jasno in koncizno in se ne izgublja v zapletenem jeziku sodobne finančne ekonomije.

Razgrne več pomembnih vpogledov: najprej pokaže, kako londonsko finančno središče City ni kakšna homogena ali statična celota, kjer bi vsi razmišljali enako uniformirano, temveč pisan svet v malem, kozmopolitsko in presenetljivo meritokratsko okolje, kjer je posameznikom različnih narodnosti, ozadij, barve kože, spolne usmerjenosti itn. danes lažje uspeli kot pred nekaj desetletji. Razloži nam, kako finančno središče predstavlja razvejen in med seboj tesno prepleten sistem, ki ga poleg bank sestavljajo tudi mednarodne kreditne agencije, računovodske službe, različne posredniške, svetovalne in rekrutacijske agencije, podjetja s področja informacijske tehnologije in t. i. podatkovnega menedžmenta. Piše o razliki med komercialnim in investicijskim bančništvom ter o hierarhiji med samimi bančnimi delavci, ki se delijo – poenostavljeno povedano – na tiste, ki služijo gore denarja, in one, ki so hitro pogrešljivi. Londonski City opiše kot manjšo plemensko skupnost s svojimi nenapisanimi, a pomembnimi pravili, skupnimi kodami obnašanja in celo oblačenja, s posebnim načinom govora, s specifičnim humorjem in podobno.

VSAKDO JE ZAMENLJIV

Luyendijk opisuje tudi krute metode odpuščanja, ker je v svetu minimalne zaposlitvene in socialne varnosti ter velikega poklicnega pritiska vsakdo zamenljiv. Omenja, kako velikana

Goldman Sachs in JP Morgan vsako leto odpušča svoje najmanj uspešne uslužbence, ne glede na to, kako velik dobiček je imelo podjetje. Temu potem pravijo »odstrel«. Za tiste zaposlene, ki jim uspe obdržati službo, so tovrstna odpuščanja nekakšna iniciacija, ki iz fantov naredi moške. Po drugi strani sta fleksibilnost in pogosto menjavanje služb cenjena, saj bogatita posameznikov življenjepisa, ki je z različnimi delovnimi izkušnjami v različnih bankah in drugih službah zanimivejši za potencialnega delodajalca. Prav okolje, kjer je vsakdo zamenljiv po hitrem postopku, pripomore k temu, da nihče ne opozarja na napake znotraj sistema, ki pripeljejo do še večjih kriz, podobnih tisti leta 2008. Zaradi prevladujoče kulture strahu se tudi najbolj kritični posamezniki bojijo izpostaviti. Luyendijk se pogovori z vrsto ljudi, ki si zasebno želijo boljši in pravičnejši svet, dvomijo o upravičenosti svojega dela in ne skrivajo svojih progresivnih, celo levičarskih prepričanj, a vseeno konformistično sprejemajo pravila igre. Zaposleni v Cityju so se, kot lahko izvemo, enostavno nehali spraševati o tem, kaj je prav in kaj narobe.

NACIONALNA IDENTITETA, NAMIŠLJENI KONSTRUKT

Svoje sogovornike opiše kot visoko izobražene in uspešne posameznike, ki govorijo več tujih jezikov, se zaradi službe redno selijo s celine na celino in bi radi plačevali čim manj davkov. Gre za novo globalno elito, ki ni omejena na točno določeno geografsko okolje, saj kot skupina visoko izobraženih profesionalcev misli svoje življenje onkraj nacionalnih meja. Omenjeni karieristi pravzaprav živijo, kot opozori Luyendijk, postmoderni sentiment, ki pravi, da je v globaliziranem in tehnološko in kulturno tesno prepletenem svetu prostega pretoka blaga in kapitala občutek pripadnosti nacionalni identiteti nekakšen namišljeni konstrukt. Angleški bankir iz Cityja ima na primer več skupnega z ameriškim kolegom indijskih korenin z Wall Streeta kot pa z lastnimi sodržavljani.

Prav takšne ugotovitve so največja odlika Luyendijkovega pisanja in raziskovanja. S svojim natančnim analitičnim pristopom seže onkraj poenostavljenih stereotipov o pohlepni bankirjih. Z relevantnejšo sliko življenja in dela posameznikov v londonskem finančnem središču pokaže, da gre za raznoliko skupino ljudi, med katerimi bi sogovornike morala najti tudi levica in jih, če ne drugega, najprej povezati v sindikat finančnih delavcev. ■

JORIS LUYENDIJK

Plavati z morskimi psi

OSEBNO POPOTOVANJE
V SVET BANČNIŠTVA

(SWIMMING WITH SHARKS.

MY JOURNEY INTO THE
WORLD OF BANKERS)

GUARDIAN BOOKS/FABER
AND FABER LTD

VELIKA BRITANIJA, 2015,
288 STR., 14,99 £



INTIMNO SOOČANJE Z MINLJIVOSTJO

Fotografska monografija Gorana Bertoka *Requiem* ni zgolj predstavitev dveh tematsko usklajenih serij s tabuizirano tematiko, ampak tudi hvalevredni dosežek domačega zanesenjaškega založništva.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Bertok (1963) je fotograf, ki se vztrajno in brez-kompromisno pomika po robovih človeškega bivanja, posebno tistih, povezanih z bolečino, trpljenjem, (samo)izničevanjem teles, ki pa v resnici pričajo predvsem o »dušnih« plateh bivajočega človeškega tkiva. Njegovo delovanje namreč ni kakšen programski ekshibicionizem, pač pa občuteno in poglobljeno raziskovanje, ki ga je v zadnjem obdobju pripeljalo do fotografskega soočanja s poslednjimi preživelimi iz nacističnih uničevalnih taborišč, izumirajočimi pričevalci o eni najnedoumljivejših epizod iz dolge zgodovine človeške uničevalske sle.

Seriji, ki se – vsaka v svojem zvezku – družita v *Requiemu*, sta nekaj starejšega datuma, gotovo pa – vsaka zase, še bolj pa obe skupaj – sodita med vrhunce Bertokovega fotografskega delovanja. Obe se ukvarjata s temo smrti, ki je v našem okolju, pa tudi na Zahodu nasploh, v novejšem času navzoča zelo kampanjsko, zgolj občasno in na posebne, praviloma čudno potencirane načine (npr. dogajanja okrog »dneva mrtvih«), kar najbrž priča o našem nelagodju ob srečevanju z njo. V naši dobi smrti namreč večinoma ne dojemamo več kot sicer neizprosne, a stalne naravne spremljevalke naših življenj, pač pa jo navadno odrivamo na rob zavesti, ukvarjanje z njo pa prepuščamo za to specializiranim službam. To priča o naši izgubi občutka za celovito do- jemanje bivanja, o begu v okrnjeno, zavajajočo (samo)podobo, o tem, kar neizbežno povzroča stalno prisotne travme in nevroze, hkrati pa od- pira prostor umetnikom, kot je Bertok, ki na tovrstna stanja opozarjajo, če jih že ne morejo ritualno zdraviti v maniri davnih vračev.

Obe seriji, *Post mortem* in *Obiskovalci*, sta bili že razstavljeni, a v omejenem obsegu, v skladu s takratnimi danostmi in koncepti postavitev, tokrat pa je njuna predstavitev prilagojena mediju fotografske knjige. S to je tudi popravljeno dejstvo, da smo pred leti seriji videli v obratnem, z vidika logične linearnosti neustreznem vrstnem redu, najprej *Obiskovalce*, posnete skozi okence krematorijske peči, nato *Post mortem*, z bolj ali manj zamrznjenimi trupli. Zdaj je vrstni red tak, kot smo ga vajeni, najprej mrtva telesa, potem njihov sežig.

Post mortem je serija, v kateri avtor pred nas razgrne izreze iz zamrznjenih pokrajin teles, nam kaže dokončno zaprte, »zasnežene« ali z ledeno kopreno prekrite oči, obraze. Sredi njih se ponekod pokaže temna rdečina drobnih ranic, ob katerih zaslutimo pot v notranost teles, ki začenjajo razpadati. Otrplo, veneče tkivo se krči po logiki svojega (pre)minevanja, ki se mu ne upirata več volja in življenjska energija, koža se preobraža v trdo usnje, da bi se sčasoma zmeščala do prhkosti. Dlake sršijo na vse strani, ustnice niso več mehkeješe, čutnejše od kože okrog njih, niti nohti se ne zdijo več trši od nje. Skrivenčena drža roke se skladno vklaplja v to trpko (tiho)žitje, z ivjem prekrito mrtvo oko ni več ne ogledalo duše ne tistega, kar je nekoč gledalo; gledalcu se lahko zazdi, da ga vsrkava v svojo globino kot črna luknja nespoznavnega miniaturnega vesolja. Nos je le še blede vo-

tlina za mikroorganizme, uho čudni, povešajoči se privesek ... Gledamo ovenelo lupino, oropano svoje prvotne funkcije. Pomenljivi posnetki, na katerih ima mrtvec del obraza pokrit z gazo, nas lahko spomnijo na omenjeno potiskanje, hoteno pozabljanje, spregledovanje, minoriziranje te plati našega bivanja.

Sledijo *Obiskovalci*, najprej, na uvodnih (in zaključnih) straneh le večni, heraklitovski ogenj, pozneje se iz njega začnejo luščiti obrazne maske, v vročini razkrajajoče se, pokajoče lobanje. Ogenj lahko dojemamo kot konec in hkrati kot nov začetek in v tem smislu ni čudno, da so goreči, žareči okostnjaki videti veliko bolj živi od obrazov iz prejšnje serije. Podobe asociirajo na očiščenje, prerajanje, končnost, peklenski ogenj, *Obiskovalci* se zdijo kot bitja iz svoje, svojske dimenzije, v kateri je ogenj prevladujoči element. Ne delujejo nujno kot kadavri v različnih fazah dokončnega razkroja,

zahodne likovne umetnosti, da gre pri obravnavi človeške minljivosti pravzaprav za eno starejših tovrstnih vsebin.

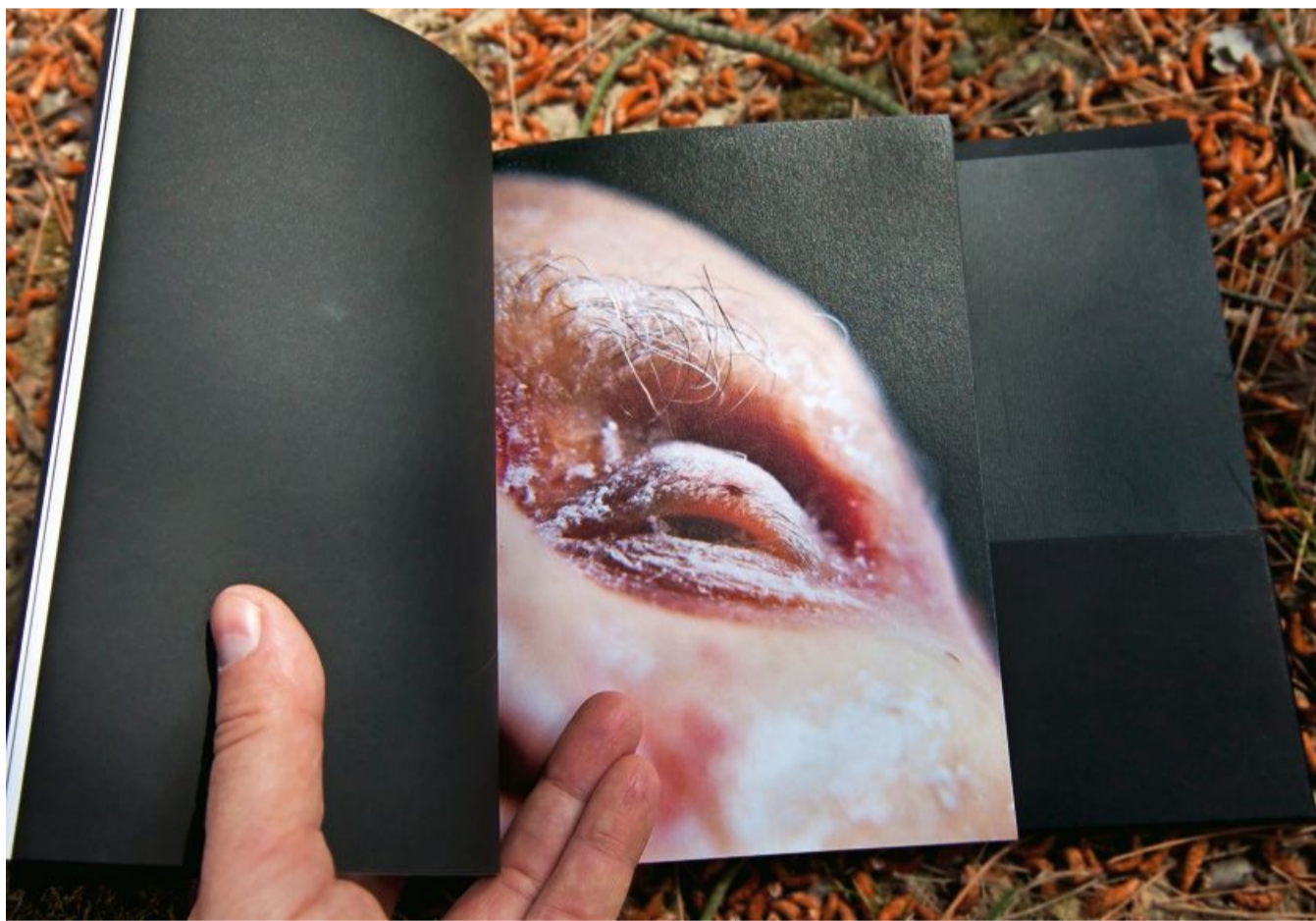
Ob tej tematiki se zastavi tudi vprašanje, kako jo sugestivno posredovati gledalcu, in knjižna oblika se zdi eden pravih odgovorov na to dilemo. Knjigo lahko vzamemo v roke, jo odpremo, nato znova odložimo, je z nami, hkrati pa je njena prisotnost nevsiljiva, diskretna. Forma *Requiem* je izrazito intimna, k čemur prispevata tako manjši format kot delikatna vezava obeh ročno sešitih zvezkov v skupnem ovitku. Ta je izvedena v japonski tradiciji, na način, ki ga poznamo na primer iz vezav knjižic starejših japonskih lesorezov. Za to je gotovo zaslužna japonska izkušnja založnika Mateja Sitarja, tudi sam je namreč fotograf in pred leti se je izkazal s kakovostno serijo fotografskih diptihov na temo Japonske.

Ovitek, knjižici z reprodukcijami in priložena zloženska

z enim od avtorjevih intervjujev so oblikovani z občutkom, ovitek in knjižici so v celoti monokromni, črni, napisi na njih so reliefni, delikatno vtisnjeni ali vrezani v podlago, kar daje vtis estetske dovršenosti, prefinjenosti. *Requiem*, ki na pogled in otip učinkuje kot ročno delo v najboljšem smislu besede, je v osnovni izdaji izšel v nakladi tristoletih oštevilčenih in podpisanih izvodov ter v desetkrat manj številčni luksuzni izvedbi, ki vključuje še kovinsko škatlo. Kljub »rokodelstvu« je cena dostopna, gre pa za povsem neprofitno izdajo, katere pojav med drugim opozarja na dejstvo, da je založništvo s področja avtorske fotografije pri nas dejavnost, ki ne uživa skoraj nikakršne podpore. V boljših časih so nekateri avtorji do knjižnih predstavitev lahko prišli ob pomoči sponzorjev, donatorjev, zdaj je število teh zane-marljivo. Pobuda je torej

na strani zanesenjakov, kot je Sitar, ki pa za povrh ne morejo računati na omembe vredno povpraševanje domačih ljubiteljev fotografije. Na predstavitvi v Galeriji Photon je založnik razkril, da se stroški tovrstnih izdaj večinoma pokrijejo s prodajo v tujini, zato je monografija natisnjena v angleščini.

In zdaj nam omogoča čisto posebno, zelo neposredno umetniško doživetje in intimno soočanje s tematiko, ki se nas dotika na najgloblji človeški ravni. ■



SERIJI, KI SE (VSAKA V SVOJEM ZVEZKU) DRUŽITA V REQUIEMU – VSAKA ZASE, ŠE BOLJ PA OBE SKUPAJ –, SODITA MED VRHUNCE BERTOKOVEGA FOTOGRAFSKEGA DELOVANJA.

ampak malone kot samostojna, celovita bitja. Kot da bi bili za takšno bivanje ustvarjeni, kot da bi bila to njihova nesprenmenljiva usoda, primerljiva z našo, le veliko trajnejša, manj podložna spremembam. Seveda so glasniki, opominjevalci, posredovalci sporočila o naši minljivosti, a zdijo se še več od tega. Videti so kot galerija portretov od nekdaj drugod, z druge strani meje, ki je ne moremo prestopiti ne mi ne oni, četudi smo si po eni strani tako blizu ...

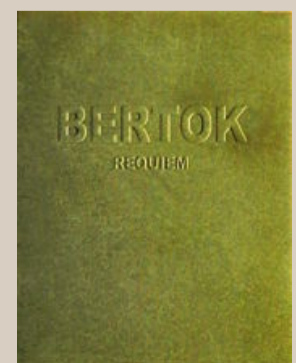
»Obrazi« nekaterih *Obiskovalcev* imajo domala karakterne značilnosti, ki kdaj pa kdaj zadobijo nebrzdani demonski pridih, kdaj drugič pa so le še poražena, razkrajajoča se materija. Ob njih se utegnemo spomniti, da pravzaprav gledamo podobe, ki se logično umešča v enega tematskih sklopov

GORAN BERTOK

Requiem

THE ANGRY BAT,
LJUBLJANA, 2015

46 STR.



Alexander Nanau, režiser dokumentarca *Toto in njegovi sestri*

HBO JE PRERODIL TRG DOKUMENTARCEV V VZHODNI EVROPI

TINA BERNIK

Televizije v Zahodni Evropi bodo vedno poskušale narediti film, za katerega bodo mislile, da bo najbolj zadovoljil gledalce, pri HBO pa je drugače, ker želijo, da filmar posname karseda drugačen in močen film,« pravi nemško-romunski režiser Alexander Nanau in zasluge za uspeh dokumentarca *Toto in njegovi sestri* (Toto si Surorile Lui, 2014) pripisuje televiziji HBO, ki je film producirala. Nanau, ki je za svoj prejšnji film *Svet skozi oči Iona B* (2009) prejel emmyja, s *Totom* pobira eno nagrado za drugo (zlato oko za najboljši mednarodni dokumentarni film na festivalu v Zürichu, nagrada za najboljši dokumentarni film na festivalu v Varšavi, nagrada žirije na DOK festivalu v Leipzigu ...), zdaj pa se med 15 dokumentarcev poteguje še za nagrado Evropske filmske akademije. Z razlogom, saj film, pri katerem je bil Nanau, da bi kar najmanj motil življenje otrok, ki jih je spremljal, pogosto režiser, snemalec in tonski mojster v eni osebi, prinaša osupljivo zgodbo o 10-letnem Totu ter njegovih sestrah, 14-letni Andrei in 17-letni Ani, ki čakajo, da se njihova mama vrne iz zapora, medtem pa se v razpadajočem stanovanju v Bukarešti spopadajo z odrasčanjem, revščino in drogami. »Naša domišljija je napolnjena že s tako veliko podobami, da teh podob ni treba ponavljati,« o observativnem pristopu, ki ga je ubral pri snemanju dokumentarca, pravi režiser, ki je s filmom hotel razbiti tudi predsodke o Romih, hkrati pa je spremenil tudi svoj pogled na njihov svet.

Kako ste prišli na idejo za film *Toto in njegovi sestri*?

Romunski producent me je vprašal, ali bi naredil kaj, kar bi bilo povezano z romsko skupnostjo. Ideja mi sprva sploh ni bila všeč, a ko sem opravil nekaj raziskav, sem ugotovil, da bi lahko posnel nekaj na temo otrok. Hotel

KER JE NAŠA DRUŽBA TAKO NEVERJETNO KSENOFOBNA, JE BILA ENA OD MOJIH VEČJIH NALOG POSNETI FILM, KI BI GA GLEDAL CELO RASIST IN PRI TEM SPREMENIL SVOJE RAZMIŠLJANJE.

sem narediti kaj bolj pogumnega, observacijski dokumentarec s perspektive otrok, ne da bi vključil starše. Odpravil sem se iskat zgodbe in like, ki bi mi pomagali razumeti svoje življenje, ter po treh, štirih mesecih našel Andreo, Tota in Ano.

Zakaj vam ideja o snemanju filma o romski skupnosti sprva ni bila všeč?

Ker se mi ne zdi dobro posneti splošnega filma o romski skupnosti, kakršnega bi denimo posnela nevladna organizacija. Če hočete, da bodo določen svet razumeli drugi ljudje, morate najti poseben način, da stopite v ta svet. O njem ne morete govoriti samo objektivno, ker bodo ljudje čutili pomilovanje ali pa bodo dobili negativne vtise, obenem pa jim ne bomo dali ničesar drugega razen informacij, za kar pa imamo že novice. Ker je naša družba tako neverjetno ksenofobna, pa je bila ena od pomembnih nalog tudi to, kako posneti film, ki bi ga gledal celo rasist in pri tem spremenil svoje razmišljanje, vedenje, tako da v filmu tudi zato ne izpostavljam dejstva, da gre za Rome.

Romska skupnost je bila na začetku snemanja menda zelo zadržana do vas, imeli pa ste celo varnostnike.

Ni šlo za to, da bi bili negostoljubni oni, ampak smo imeli velike predsodke mi sami. Ni bilo nevarno, tudi vsaka druga skupnost bi se – tako kot oni – spraševala, kaj počnemo tam s kamero, tako da je bil bolj problem v nas. Zato sem se tudi odločil, da ne bomo več imeli



varnostnikov, saj si z njimi ne bi pridobili zaupanja skupnosti.

Pri snemanju ste se osredotočili skoraj izključno na sestri in brata, ne pa tudi na druge. Je to zato, ker ste hoteli posneti predvsem film o družini?

Gre za zelo osebno zgodbo, ki pa kljub temu veliko pove tudi o okolju. Poleg tega pa nisem imel občutka, da bi moral opisovati več, kot sem, ker živimo v letu 2015 in smo videli že vse. Naša domišljija je napolnjena že s tako veliko podobami, da teh podob ni treba ponavljati.

Gre za observacijski dokumentarec v najčistejšem pomenu besede. Je to zato, ker ste hoteli biti karseda realistični?

Zagotovo. Poleg tega se nisem hotel vmešavati. O tej formi sem prvič začel resno razmišljati na filmski šoli, ko sem videl film *Salesman* bratov Maysles (Albert in David Maysles, op. p.). Takrat sem spoznal, da je mogoče snemati dokumentarce, ki delujejo kot filmi, z liki, ki so večji od življenja, čeprav gre za resnične ljudi. To je nekako ostalo v meni. Ko sem začel raziskovati snov za ta film, pa sem ugotovil, da bi bil to lahko pravi film za formo, pri kateri se umakneš s poti kot dokumentarist, tako da nisi med gledalcem in protagonistom filma, ter ustvariš film, ki deluje kot fikcija.

Težko je posneti dober observacijski dokumentarec, ki v nekem trenutku ne začne dolgočasiti gledalca. V čem je vaša skrivnost?

V pripovedovanju zgodbe. Pri snemanju takšnih filmov se mi zdi pomembna še ena stvar. Ko govorim, da se moraš umakniti s poti kot dokumentarist, pri tem mislim tudi, da se moraš umakniti kot avtor in ne poskušati biti pametnejši od gledalcev ali z razvlečevanjem stvari kazati, kako velik umetnik si. Film bi moral pomagati gledalcem doživeti izkušnjo, ne pa jim dokazovati, kako velik umetnik stoji za njim.

Ko ste začeli snemati film, niste mogli vedeti, kaj vse se bo zgodilo v naslednjih 15 mesecih, kolikor je trajalo snemanje. Zgodilo pa se je ogromno.

Ne, šlo je za popolno tveganje, sploh za producente, v tem primeru HBO Europe. Ampak zato rad delam z njimi, saj je njihov *credo* delati z umetniki in jim pomagati potegniti najboljše iz njihovega dela, kar pomeni tudi, da morajo veliko tvegati.

Ste bili presenečeni, da ste med snemanjem filma prišli do takšne zgodbe?

Da, seveda. Ko smo začeli snemati, se Toto še ni ukvarjal s plesom, ampak je ta prišel pozneje, nismo vedeli, kako zanimiva in enigmatična oseba je Andrea niti kako velik talent ima za snemanje, prav tako pa nisem pričakoval, da bo Ana zbolela, tako da se je vse zgodilo, ne da bi vedeli, da se bo. Na začetku snemanja smo nameravali posneti film o prihodu mame iz zapora po petih, šestih letih odsotnosti in začetek njenega novega življenja z otroki. Želeli smo videti, ali jim bo uspelo, vendar pa mame potem niso spustili iz zapora. Takrat sem najprej mislil, da je film pokopan, a se je potem izkazalo, da to za otroke ni bilo slabo, ker so lahko spoznali nekatere stvari.

Ste kdaj dobili impulz, da bi se vmešali, pomagali, sploh ko so se odrasli drogirali zraven otrok?

Ne. Četudi v filmu stvari delujejo nevarno, te še vedno niso nič v primerjavi s tem, kaj vse se je dogajalo sicer. Poleg tega pa ne verjamem, da je to, da začneš poučevati ljudi, kaj naj počnejo in česa ne, pravi in sprejemljiv način dela. Toto je tudi sicer dobro vedel, na kaj mora paziti, ko je bil v bližini igel, tako da sem bil jaz v bistvu v večji nevarnosti od njega.

Naslov filma je *Toto in njegovi sestri*. Kako to, da ga niste poimenovali *Andrea ter njena sestra in brat*, saj je glavni lik filma pravzaprav ona?

Da, strinjam se, vendar pa je Toto središče vseh odločitev, ki ji sprejmejo preostale tri ženske, torej sestri in mama. Njihove odločitve se vedno povezuje s Totom, je pa glavna protagonistka filma zagotovo Andrea, ker je najbolj aktivna in vodi zgodbo. Poleg tega pa je takšen naslov bolj zapomljiv.

Nekaj prizorov je posnela tudi Andrea. Kdaj ste se odločili, da ji zaupate to nalogo?

To, da glavni liki nekatere prizore posnamejo sami, sem videl že v nekaterih drugih dokumentarcih, vendar mi rezultati nikoli niso bili všeč, ker so bili posnetki slabi. Odločil sem se za trimesečno filmsko delavnico za otroke, kjer smo najprej gledali filme in govorili o zgodbah ter sem jim dajal domače naloge pisanja zgodb, nato smo gledali izobraževalne kratke filme Abbasa Kiarostamija, potem pa sem jim začel dajati kamere in jih učiti, kako naj jih uporabljajo. Andreo je snemanje zelo zanimalo, zato sem se z njo začel pogovarjati o tem, ali bi k filmu kaj prispevala tudi sama.

Dokumentarec ste snemali za HBO. Kako režiser pride do tega, da projekt podpre HBO?

Z HBO sem odlično sodeloval že pri snemanju svojega prejšnjega dokumentarca, ki je prejel tudi nagrado emmy, in tam se je vse začelo tako, da sem jim predstavil projekt, ki so ga prepoznali kot dobrega in ga podprli. V tem primeru pa je bilo nekoliko drugače, ker je takrat na HBO kot vodja HBO dokumentarcev za Evropo že delala Hanka Kastelicova, ki je veliko sodelovala tudi pri montaži in res štivila film ter mi zaupala in skrbela za to, da sem imel dovolj časa za montažo in da filma nisem končal, dokler nisem prišel do najboljše različice.

HBO avtorjem torej res omogoča veliko svobode?

Da, zelo je drugačen od drugih televizijskih mrež. Televizije v Zahodni Evropi, ki so večinoma javne, bodo vedno poskušale narediti film, za katerega bodo mislile, da bo najbolj zadovoljil gledalce, pri HBO pa je drugače, ker želijo, da filmar posname karseda drugačen in močen film. Dokumentarni svet v Vzhodni Evropi tako rekoč ni obstajal, dokler ni prišel HBO in začel producirati vseh teh dokumentarcev. Vzhodna Evropa je bila tako rekoč mrtva (en dokumentarec na tri leta, ki je na mednarodnem trgu pustil kakšen vtis), odkar obstaja HBO in tam dela Hanka, ki je izjemno natančna pri vseh projektih, pa so najboljši festivali polni filmov iz Vzhodne Evrope, ki jih producira HBO in dobivajo tudi veliko nagrad, tako da mislim, da so res prerodili dokumentarni trg v Vzhodni Evropi. ■

(ČRNA) KRONIKA NEKEGA UMETNIKA

Rek, da ni nič starejšega od včerajšnje novice, je Andrej Štular postavil na glavo in iz porumenelih časopisnih člankov iz črne kronike sestavil sodoben stripovski kolaž.

IZTOK SITAR

V začetku leta 1988 je beogradska revija *Mladost*, uradno glasilo Zveze socialistične mladine Jugoslavije, razpisala natečaj za kratki strip, ki je bil objavljen v malodane vseh mladinskih časopisih v državi, med drugimi tudi v *Mladini*. In tako je, kot je leto dni pozneje v uvodniku posebne številke z izborom najboljših stripov ugotovil urednik in predsednik žirije, Slobodan Ivkov, na natečaj »prispelo veliko število del širši javnost sicer neznanih, vendar izjemno zanimivih avtorjev iz Slovenije«. Dva od njih, Zoran Smiljanić in Grega Mastnak, sta bila celo v najožjem izboru za nagrado. Te sicer nista dobila, so pa bili njuni stripi (kot tudi stripi četverice drugih, po Ivkovih besedah *najperspektivnejših avtorjev*, Romea Štrakla, Andreja Štularja, Iva Antiča in Aleksandre France) objavljeni v posebni številki revije. Eka Kristan pa se jim tam ni mogla pridružiti samo zaradi *skrajno nepriklagenega originala za tisk*. Za perspektivni punc je bil to edini skok v svet stripa, po drugi strani pa se, denimo, Bernard Kolle, trenutno edini slovenski risar francoskih stripov, ki je ravno tako poslal svoja dela na natečaj, sploh ni uvrstil v širši krog izbora za objavo.

NOVOKVADRATOVSKI VPLIV

Ampak omenjeni natečaj ni bil prvi, dobre stripe so na straneh *Mladosti* iskali že leta 1978 (in potem še dvakrat), v času največje ekspanzije Novega kvadrata (ki je, jasno, pobral tudi največ nagrad). Vse to se je stripom seveda tudi poznalo, saj so bili malodane vsi prežeti s temačno, kafkovsko atmosfero, s katero so avtorji še potencialni apatičnost in brezizhodni položaj svojih junakov, kot je pač narekoval takratni modni trend. Sicer pa desetletje pozneje situacija ni bila bistveno drugačna, novokvadratovski vpliv je še vedno suvereno prevladoval nad drugimi stripovskimi šolami in žanri. Novi stripi so se od predhodnikov razlikovali edino le po opaznejši prisotnosti nasilja in seksa, kar je prispelim delom njihovi hermetičnosti navkljub vlivalo nekaj sproščenosti, vendar po drugi strani ni v ničemer prispevalo k boljšemu razumevanju zgodbe.

Nič drugačen ni bil tudi kratek enostranski strip dvaindvajsetletnega Kranjčana Andreja Štularja (1967), svojevrstna adaptacija razvpite Cankarjeve *Skodelice kave*, s katero se je predstavil jugoslovanski javnosti. Kljub začetniški risbi je bilo v ekspresivnih potezah čopiča in peresa, pa tudi v sami kompoziciji stripovske table že opaziti njegovo usmeritev h kontrastnemu črno-belemu grafizmu in svobodni montaži strani, kar je pozneje še potencialni in v čemer je postal pravi mojster. Hkrati pa se ni mogel otresti šibke strukture zgodbe in deloma nerazumljivih poant, ki jih je zaslediti v nekaterih njegovih krajših stripih.

LUSTRI IN BRLEČE ŽARNICE

Sicer pa, *dobrodošli na Štularjevini*, v težkem, a prijetnem svetu, kot je na prelomu stoletja v uvodniku Štularjevega prvega albuma, *Lustrov*, povabil k branju Miha Zadnikar. In dejansko ne bi mogel bolje označiti njegovega vizualnega sveta v tem precej nekonvencionalnem albumu. Na nekonvencionalnost namiguje že povsem nestripovska naslovnica, narejena v zavirljivi slikarski tehniki, kjer namesto naslovnih lustrov vidimo samo komajda brlečo žarnico, ki osvetljuje temačen avtorjev svet. Poleg odličnega oblikovanja in notranje opreme, kar je prej kot ne redkost pri domačih stripih, nas preseneti tudi razkošno debel, malce rumenkast papir, kar še okrepi vtis, da gre za umetniško izdelano grafično mapo in ne običajen stripovski album.



Češkoslovaška načrtovala predor do slovenske obale

Nekdanja Češkoslovaška je načrtovala gradnjo 350 kilometrov dolgega železniškega predora, ki bi povezoval Češko Budjevice s Koprmi, so na svoji spletni strani objavile češke Lidove noviny. Tako so leta 1975 hoteli skrajšati pot Čehov in Slovkov do Jadranskega morja, zamisel o tem pa se je rodila profesorju Karlu Žlabku. Po predoru bi vozili hitri vlaki, ki bi z juga Češke na slovensko obalo prispeli v dveh urah. Proga naj bi bila dolga 410 kilometrov. Predor naj bi se začel kakšnih 70 kilometrov od Čeških Budjevic, končal pa približno 12 kilometrov stran od koprškega pristanišča. Poleg tega, dodaja časnik, naj bi vso zemljo, ki bi jo izkopal med gradnjo predora, uporabili za gradnjo umetnega češkoslovaškega otoka, ki bi se imenoval Adriaiport. Na njem naj bi bila tudi ena izmed postaj omenjenega vlaka. Lidove noviny pojasnjujejo, da del niso začeli zaradi visokih stroškov, saj bi predor stal več kot 400 milijonov evrov po današnjih cenah, pa tudi zaradi političnih razlogov, ker Avstrija verjetno ne bi dovolila, da bi katera izmed komunističnih držav gradila predor na njenem ozemlju. Kot pristavlja časnik, so inženirji še danes prepričani, da bi ga lahko začeli graditi vsak hip, če bi le kdo zagotovil denar.

15. maja 2009

Štular se poigrava z različnimi slogi: težke črne ploskve izmenjuje s krhko in nemirno linijo peresa ter bogatimi in agresivnimi potezami čopiča, hkrati pa z nesramno lahkoto in povsem brez *rešpekta* briše mejo med stripom, risbo, grafiko, fotografijo, kolažem, slikarstvom in seveda literaturo. Pri slednji mu je posebno ljuba poezija, čeprav se z interpretacijami Majakovskega, Kosovela ali Prešerna (da Ivana Volariča - Fea in ostalih niti ne omenjam) redko loteva prirejanja besedila, kot bi v takem primeru sicer pričakovali. Kljub temu pa likovni rezultat ni nič slabši, saj z razkošno črno-belo risbo z močnimi kontrasti, sijajno kompozicijo in izvirno simbolistično tipografijo, ki nikakor ni sama sebi namen, ampak je nepogrešljivi del celote, izvrstno ilustrira njihove pesmi. Poleg književnikov upodablja tudi druge umetnike, pri čemer posebno mesto zavzema Tisnikar, kar nikakor ni naključje. Z *najhujšim slovenskim slikarjem*, kot ga imenuje v enostranskem portretu, imata precej več skupnega, kot je videti na prvi pogled. Poleg samosvoje risbe, ekspresivne figuralike, mračne atmosfere, morbidne tematike in temačnih barv, ki prevevajo njuna, pogosto nerazumljena dela, sta tudi izjemno samosvoja človeka, slikarska samouka, ki sta ne glede na zunanje vplive in trenutne modne trende trmasto vztrajala na svoji poti.

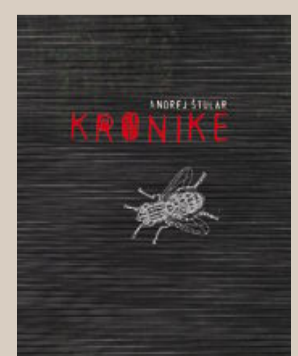
CVETOBER BIZARNOSTI

Poleg adaptacij pesmi se v *Lustrih* pojavlja še živopisen nabor drugih vrst, denimo družbenokritične in socialne

črtice, politični pamfleti ter priredbe knjižnih in filmskih fragmentov, proti koncu albuma pa najdemo celo ilustriran izrezek iz porumenelega časopisa z začetka devetdesetih let z bombastičnim naslovom *Pet let mrtev pred televizorjem*. Slednji se je zdel avtorju tako intriganten, da ga je petnajst let pozneje uvrstil na začetek novega albuma, sicer že petega po vrsti (ostali so poleg *Lustrov* še *Kompost*, *Živa sem in Bežimo*, *svet se podira*). V njem je zbral izbor najbolj bizarnih novic iz črne kronike, ki jih je kontinuirano zbiral več kot dvajset let. Novi zbirki črnih stripov s temačnimi platnicami, kot se za noir žanr tudi spodobi (čeprav bi zaradi slike mrčesa na naslovnici bolj pristajala kaki Kafkovi *Preobrazbi*), je dal povsem preprost naslov – *Kronike*. Kratek uvod v izboru člankov in dokumentov iz slovenskega in svetovnega tiska, kot se glasi podnaslov albuma, je prispeval Matjaž Brulc, ki med drugim zapiše, da »Štularjeve *Kronike* tvorijo nekakšen paralelni svet, v katerem se na hrbtu senzacionalizma zrcali in preamlja resničnost«. S *Kronikami* dejansko vstopimo v čisto drug svet, svet čudakov in ponočnjakov, pijancev in prepepačev, tatov in morilcev, pa tudi povsem navadnih ljudi, pri katerih na videz povsem nepomembni dogodki postanejo središče njihovega življenja, pa čeprav v nekaterih primerih šele po smrti. Že sami naslovi bizarnih dogodkov, kot so *Ločitev zaradi neumivanja*, *Devet mesecev na drevesu*, *Vrstnice najstniku odgriznile penis*, *Štiriletni množični morilec* ali *Smrt zaradi žvečenja lastnih las* so dovolj zgovorni in skorajda ne potrebujejo opisa dogajanja, ki ga Štular, podobno kot v *Lustrih*, bodisi samo ilustrira ali interpretira v stripu. Najboljše so daljše zgodbe (čeprav je to relativen pojem, pri *Kronikah* pomeni pač vse, ki so daljše od ene strani), v katerih se poleg čopiča razmahne tudi avtorjeva domišljija, saj nam iz skopega opisa članka ponudi novo različico omenjenega dogodka. Tudi karakterji protagonistov so navkljub skromnim in suhoparnim podatkom prikazani doživeto, ravno tako kot njihovo dožemanje sveta, ki je pri vsakem drugačno. Američan James, denimo, prepotuje polovico sveta, da bi našel samega sebe, ugrabljena Kitajka Wang hodi tri leta po svetu, da se končno vrne domov, pri Slovencu Vinku pa cel svet obsega zgolj bližnji bife, pa še ta je zanj predaleč od doma, saj mu med pijančevanjem pogori hiša.

Po zasnovi, oblikovalski plati in tehnični izvedbi se *Kronike* kljub podobno razkošni ekspresionistični risbi ter domišljjsko razgibani montaži table (in mestoma tudi scenarističnim slabostim) sicer ne morejo primerjati z zdaj že legendarnimi *Lustri*, iz katerih v bistvu izhajajo. Vendarle pa so izjemno pronicljiv in kakovosten strip, nepogrešljiv za razumevanje Štularja kot kompleksnega vizualnega ustvarjalca. Dobrodošli torej na Štularjevini! ■

Andrej Štular
Kronike
FORUM LJUBLJANA 2015
96 STR., 7 €



Začetki poezije v rock glasbi

SVETLOBNA HITROST ZVOKA IN BESEDE

Poezija v rocku ali rockovska poezija je že od začetka druge polovice 20. stoletja (približno od leta 1965) precej resna tema razprav znotraj glasbenozgodovinskih in literarnih krogov.

MATEJ KRAJNC

Začela se je v ZDA, Kanadi in na Otoku, ne dosti pozneje pa tudi v Evropi, svoj klimaks dosegla v devetdesetih in se v novem tisočletju z nominacijami Boba Dylana za Nobelovo nagrado za književnost ter prejetjem prestižne literarne nagrade Quills za njegovo avtobiografijo *Zapiski* (2004, pri nas 2005 in 2015) dokončno spremenila v enakopravno vejo literarne vede, tesno povezano z glasbeno zgodovino, ali, še boljše, z nečim, kar bi lahko imenovali primerjalna popularnomuzikologija, čeprav je obesek »popularnega« pravzaprav pristranski in z njim umeščamo dela avtorjev, ki sodijo stopničko nižje, kot bi si zaslužili. Ne gre zanikati, da so vsi protagonisti, povezani s poezijo v rocku, dosegli tudi komercialni uspeh in so njihova imena bolj ali manj znana. Po drugi strani pa brez dvoma drži, da jih je presežnost njihovih besedil kakovostno ločevala od kolegov, ki jim je bilo besedilo zgolj nekakšen dodatek glasbi in aranžmaju, nujen, ne pa nujno intenzivno sporočilen. Z njim so dosegali določene učinke, ne gre pa ga imeti za poezijo.

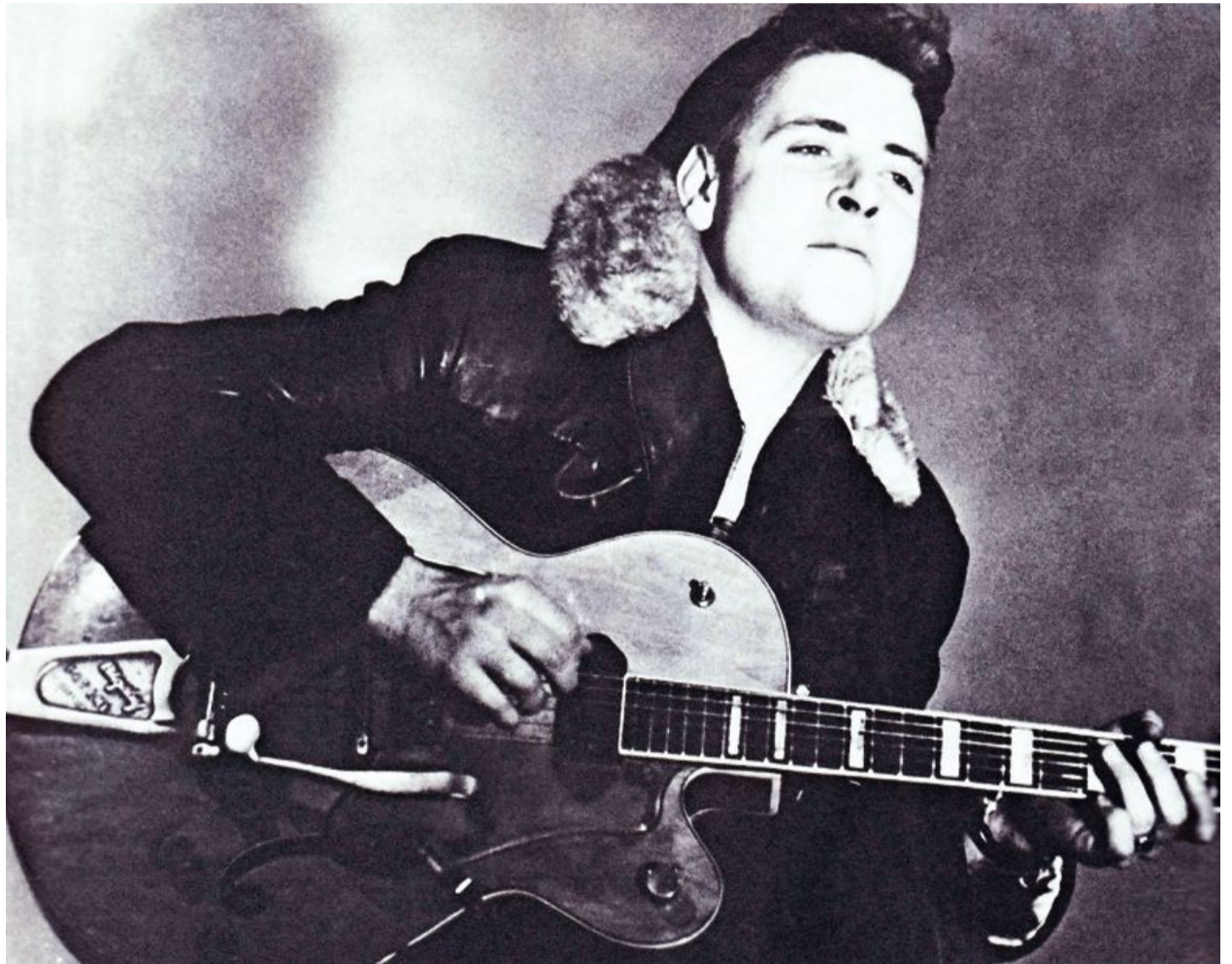
ROKENROL = SPOLNI AKTI

Če izhajamo iz izhodišča, da je poezija v splošnoglasbenem kontekstu tisto besedilo, ki na papirju prepriča tudi samo, brez glasbe, je umestitev nekaterih rockovskih avtorjev v kontekst rockovskih pesnikov nekoliko lažje. Posledično je ta nabor tudi precej ožji. O opredelitvah rock glasbe kot zvrsti tokrat ne bomo na dolgo razpravljali, prav tako ne o nastanku in razvoju, povejmo samo, da zametke rock glasbe iščemo že v boogiejevski glasbi in nasploh t. i. riteminbluesovski glasbi, ki so jo temnopolti izvajalci igrali že v štiridesetih letih. Šlo je za barsko in plesno glasbo, nekakšno pop glasbo temnopolnih, ki se je besedilno držala klišejskih bluesovskih obrazcev in premogla večinoma lahkotnejša besedila z nekaterimi besednimi igrami, večkrat tudi z namigovanji na spolnost. Iz tovrstnih pesmi je izšlo tudi poimenovanje za glasbeno zvrst, rokenrol, kar je bil med temnopoltimi pogovorni izraz za spolni akt. Rock se je pojavil pozneje kot trša, nekoliko zahtevnejša oblika rokenrola, vendar lahko zametke poezije najdemo tudi v zgodnejših pesmih osnovne zvrsti, ki je nastala kot hibrid že omenjenega ritma in bluesa ter country glasbe in druge ljudske glasbe belopoltega življa na jugu Združenih držav Amerike. Zgodnja oblika tistega, kar zdaj imenujemo country, je po eni strani nastala iz močnega vpliva temnopoltega bluesa (Jimmie Rodgers), po drugi pa iz vpliva ljudske (zlasti planinske) glasbe belopolnih izvajalcev, kar so sprva poimenovali *hillbilly* (hribovska glasba). Najznačilnejši predstavnik iz teh ljudskih vrst je apalaška zasedba The Carter Family, katere vodja Alvin Pleasant Carter je bil zbiralec najrazličnejših ljudskih pesmi, ki jih je nato nekoliko priredil, morda dopisal kako kitico ali malce spremenil melodijo.

TUTTI FRUTTI HIT, NE PA POEZIJA

Če torej upoštevamo definicijo rokenrola kot hibrida, ponavadi kot datum rojstva zvrsti, sprva imenovane rockabilly, štejemo 5. julij 1954, ko je zasedba *Blue Moon Boys* na čelu z Elvisom Presleyjem v memfiškem studiu Sun pod taktirko producenta in tonskega mojstra Sama Phillipsa posnela prvo malo ploščo. Na strani A se je znašla priredba bluesovske pesmi Arthurja Crudupa *That's All Right (Mama)*, na strani B pa bluegrassovska (podzvrst country glasbe) pesem Billa Monroea *Blue Moon Of Kentucky*. Zasedba je bluesovsko pesem izvedla v countryjevskem, bluegrassovsko pa v riteminbluesovskem slogu in tako uradno ustvarila novo zvrst. Rockabillyjevska glasba je po zgledu zgoraj omenjenega tria premogla značilno zasedbo dveh kitar (ritem in solo) ter kontrabasa, pri čemer je ritem kitara včasih prevzela vlogo metlic pri bobnih (Johnny Cash). Ko so se temu jedru pridružili bobni, se je rodil rokenrol, nekoliko komercialnejša oblika rockabillyja.

Toliko o zvrsteh in genezah. Glasba Elvisa Presleyja, zajemajoča iz vseh glasbenih veder ameriškega Juga, ni postregla z besedili, ki bi dosegala presežnost poezije. Večinoma je šlo za preprostejša bluesovsko umerjena besedila ali countryje-



vske balade, pri katerih je bilo besedilo največkrat v funkciji glasbe ali posebnih zvočnih učinkov, tudi vokalnih. Prav tako o poeziji ne moremo govoriti v sicer zvočno učinkovitem besedilu ene prvih velikih uspešnic rokenrola, pesmi *Tutti Frutti* Little Richarda, pa tudi ne v pesmih priljubljenega in komercialno uspešnega neworleanškega pianista Fatsa Domina. Med zgodnjimi izvajalci te glasbe lahko zametke poezije iščemo v spretno napisanih vsakdanjih, tudi humoristnih zgodbah treh velikih imen: Chucka Berryja, Carla Perkinsa in Eddieja Cochrana.

GOSTOBESEDEN, HUMOREN, INOVATIVEN

Chuck Berry je predstavnik čikaške veje ritma in bluesa petdesetih, točneje, vplivne generacije izvajalcev pod okriljem čikaške založbe Chess. Rojen v St. Louisu na jugu ZDA je sicer izdatno poslušal zlasti belopolto country glasbo in gospel (temnopolta in belopolta nabožna glasba). Za podstat svoje glasbe je uporabil klasično bluesovsko melodično izročilo, utemeljeno na dvanajsttaktnem bluesu, in to podlago nadgradil s countryjevskimi ritmi, tu in tam primešal tudi nekaj latino glasbe, dodal učinkovite kitarske rife in zlasti besedilo, ki je vedno pripovedovalo zgodbo na preprost, a bister način, zajemalo pa je iz vsakdana povprečnega mladostnika.

V Berryjevih pesmih se zametki besedilnih presežkov pokažejo že kar na začetku njegove glasbene kariere; na prvi mali plošči *Maybellene* je leta 1955 ustvaril prototip zgodnje rockovske poezije z zgodbo o zasledovanju ženske, ki mu je ušla z drugim. Berry se ni zadovoljil s preprosto formulo klincev in odgovorov, znano iz temnopolnih gospelov, ki je prešla tudi v rokenrol, niti s klišejskimi besedilci o nezvestih ženskah ali spolnih aktivnostih, ki so bile sicer stalnica; včasih je besedilno osnovo ustvaril celo zgolj scatoovski krik na začetku pesmi, denimo v že omenjeni *Tutti Frutti*, ko Little Richard zakriči: *Awop bop aloo bop alop bam boom!* in s tem nastavi tudi zvočno podobo pesmi; besedilo je od tam naprej skorajda nepomembno. Berry se zaveje loti drugače, postane gostobeseden, v kiticah pripoveduje

zgodbo in jo prekine kvečjemu s krajšim refrenom. Tako v pesmi *Maybellene* srečamo tale opis: »Ko šel sem na vožnjo, peljal se čez hrib, / sem Maybellene videl, četudi za hip, / njen cadillac je zdrvel mimo kot blisk, / se mojemu fordu je dvignil pritisk, / nihče ga še ni nikdar prehitel; / pa plin sem pohodil in zarjovel: // *Maybellene*, kaj neki se greš?« Pesem premore brezhibno metrično shemo in besednjak, ki je blizu mladim, navdušenim nad ženskami in avtomobili, hkrati pa tega besednjaka Berry nikoli ne zbanalizira v klišeje. V drugi znani pesmi, *Roll Over, Beethoven* pa Berry, povsem neznatno za zgodnja leta rokenrola, omenja dva klasična skladatelja in ju na humoristni način umesti v jezik tedanje mladine, ki se je sicer leta 1956, ko je pesem nastala, v iskanju lastne identitete stežka poistovetila s Frankom Sinatro ali Johnnym Rayem, ki sta ustvarjala sočasno, a v duhu stare popevkarske šole, čeprav je Ray vpeljeval moderno, intenzivno interpretacijo, kaj šele s skladatelji klasične glasbe iz obdobja romantike. Berry je velik učinek dosegel s humoristnim nastavkom, ko s prklicevanjem Beethovna in Čajkovskega pravzaprav zavrača stari, klasični, nemoderni svet in mu svetuje, naj da prostor modernemu, mlademu. Spretno izpeljana pesem prinaša tudi prvi zares klasični rokenrolovski solo. Protagonist pesmi na začetku nagovori kar didžeja, torej glasbenega moderatorja, od katerega skorajda zahteva, naj vrta pesmi, ki so mu, kot mladeniču, blizu, torej pesmi, ob katerih lahko zapleše in se spusti z vajeti: »Postaja že vroče, džuboks je pri koncu z močmi, / srce razbija v ritmu, duša pa blues mi golči, / odnehaj, Beethoven, povej Čajkovskemu, kaj se godi!« Prevod seveda ni čisto dobeseden, Berry v pesmi omenja, da za svoje težave (plesna pljučnica in poskočni artritis) potrebuje injekcijo ritma in bluesa, pri tem pa uporabi besednjak, ki takrat nikakor ni bil v splošni rabi v podobnih plesnih pesmih za mlade. S posegom, skorajda digresijo v inteligentnejše podobe in pestrejši besednjak je Berry ustvaril prvi prototip rockerskega pesnika, ustvarjalca, ki se ne zadovolji z ustaljeno rabo, s klišeji, ampak želi ustvariti sporočilni presežek. Hkrati obvlada tudi obrt; če uporabi klišejsko rimo, jo kontekstualizira, ne uporabi je same po sebi.

Prave besede zna postaviti na pravo mesto, kar je denimo tudi Kajetan Kovič označil za glavno odliko poezije. Vse te prvine so vidne tudi v njegovi najbolj znani pesmi *Johnny B. Goode*, kjer skozi ritmično (obratno) brezhibno zgodbo o neukem hribovskem fantu pove, da izobrazba ni nujna, če si nadarjen in znaš to nadarjenost tudi izkoristiti.

MOJSTER JUŽNJAŠKEGA SLENGA

Medtem ko je Chuck Berry za svoje pesmi praviloma iskal urbana okolja (tudi hribovski fant Johnny se pozneje znajde v mestu kot uspešen izvajalec), je bil Carl Perkins najuspešnejši tam, kjer se je najbolj držal svojih preprostih ruralnih korenin. Pri tem ni bil vselej tako zelo spreten kot Berry, pa tudi nagovarjal je precej ožjo populacijo. Ustvaril je vrsto vplivnih in presežnih pesmi, ki so še danes učno gradivo dobrega rockovskega pisanja (in igranja), vendar je zares široko populacijo nagovoril zgolj s pesmijo *Blue Suede Shoes*, ki je besedilno preprostejša od Berryjevih, vendar pa uporabi način ljudske izštevanke, kar je pozneje počel tudi Bob Dylan in kar je ritmično precej učinkovito z mnogimi premišljenimi premori v kiticah, ki se zlivajo v energičen refren. Perkins svoje pesmi takisto obarva humorno in tudi s tem doseže učinek, ki presega povprečje tedanjih zabavljic, namenjenih mladim. Večje presežke v njegovem opusu pa najdemo v nekaterih drugih pesmih, ki opisujejo tipičen konec tedna na podeželju, kjer se sprostiš po tednu trdega dela, opisuje pa tudi, kako južnjaki obračunavajo z nezvestimi ženskami in njihovimi ljubimci. Ko poskuša prevzeti besednjak mladih, ni zares prepričljiv, bolj prepričljiv je v pesmih, kjer učinkovito uporablja južnjaški sleng. Izhaja iz vplivne skupine izvajalcev, ki se je, sprva še ob Elvisu, zbirala v memfiškem studiu Sun, pozneje, leta 1955, po Elvisovem odhodu, pa je tam prevzela vajeti. Kot Chuck Berry je Carl Perkins vpliven in pomemben kitarist, ki pa svojega sloga ne gradi nujno na rifih, pač pa na kratkih kitarških vložkih in domiselnih solih, ki združujejo countryjevski in bluesovski način igranja. Izdatno je vplival na Georgea Harrisona in na angleško protorockabillyjevsko šolo sedemdesetih, denimo na Dava Edmunda, Nicka Lowa in Mickeyja Juppa, pa tudi na angleško bluesovsko sceno, denimo na Erica Claptona.

Srč Perkinsove poetike najdemo v pesmih, kjer je svoje pripovedovanje zgodb združil z vsakdanom revnega kmečkoga okolja v ameriški zvezni državi Tennessee, kjer se je rodil in večino življenja tudi živel, vse to pa povezal s sklicevanjem na ljudske pesniške obrazce, denimo izštevanke v pesmi *Blue Suede Shoes* ali pa z medbesedilno navezavo na nekatere ljudske pesmi ali zgodbe, denimo v pesmi *All Mama's Children*, kjer uporabi zgodbo ženske, ki je živela v čevlju s številnimi otroki, vendar ti otroci želijo plesati in se zabavati. Berry in Perkins sta bila prva zgodnja rockerja, ki sta se spogledovala z medbesedilnostjo, in že to ju uvršča precej nad tedanje povprečne avtorje uspešnic za mlade. Pri obeh srečamo tudi samonanašalnost, saj se izdatno sklicujeta na svoje lastne pesmi, Berry denimo vedno znova uvaja Johnnyja B. Gooda kot protagonista, Perkins pa se sklicuje na svojo prvo zgoraj omenjeno uspešnico o modrih semih



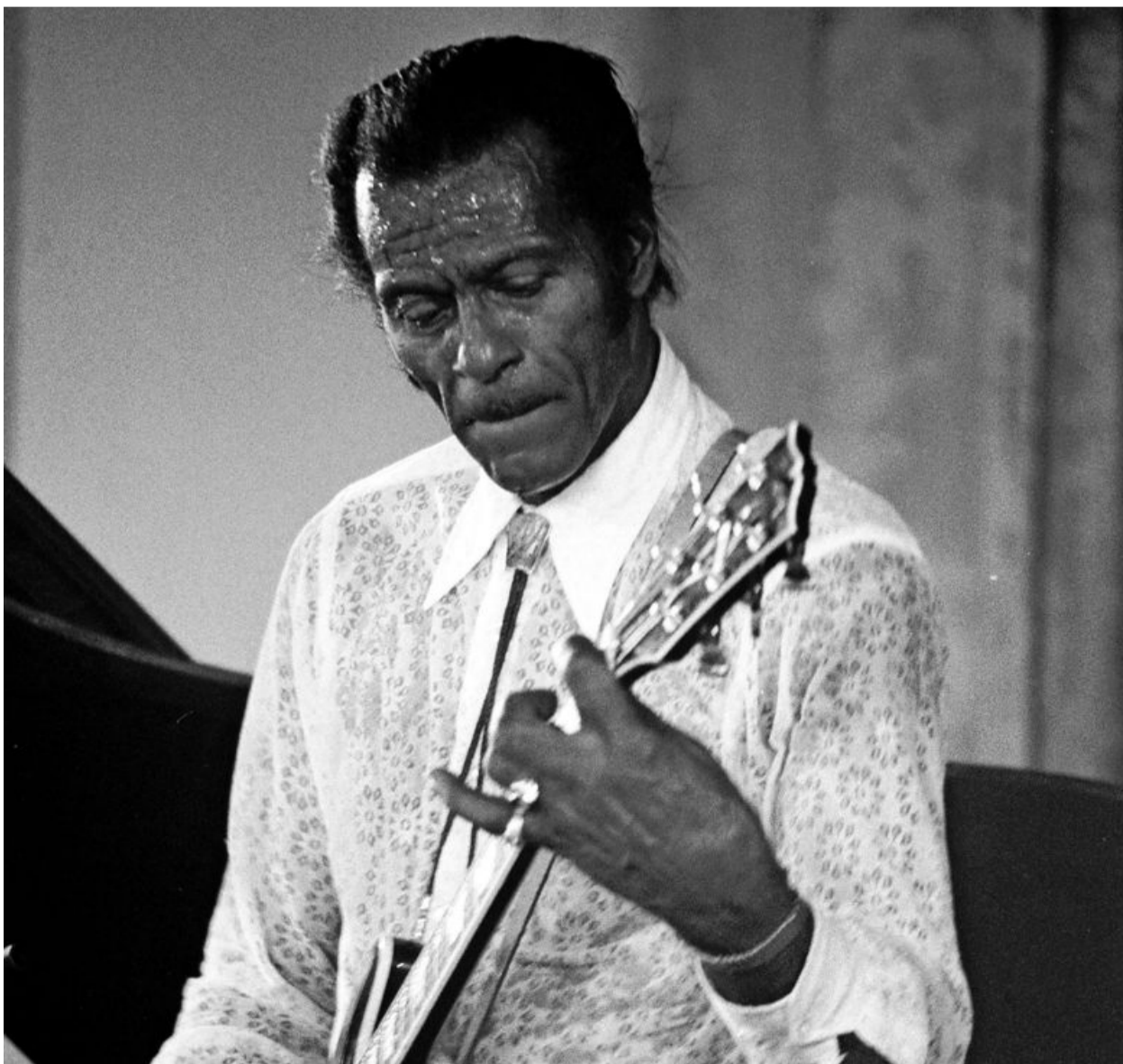
čevljev. S tem dobi njun opus tudi zanimivo rdečo nit in konsistenco. A medtem ko Berry sledi najstniškemu življenju v avtomobilih in na zabavah sredi mesta, je Perkinsov mladec zvečine omejen na barski džuboks in podeželske plese ob koncu tedna, na ples ali v kino pa večkrat jaše. Perkins je prepričljivejši tam, kjer se loteva težav odraslih, denimo v pesmih *That's Right* in *Dixie Fried*. V slednji je protagonist barskega pretepa sicer bržčas mlad, a bi se taista zgodba lahko zgodila tudi starejšemu. Perkins opisuje življenje na zabaven način, vendar je med vrsticami čutiti nekakšno bivanjsko grenkobo/resnost, ki v Berryjevih delih umanjka. V pesmi *That's Right* Perkins denimo pravi: »Če ugotovim, da res je, / kar po mestu se šušlja, / bo njegova usoda zapečaten: / če ugotovim, kdo mi v zelje zahaja, / bo hudo, ko ga dobim, barabo brez značaja, / da veš, / dobro je, da veš.« Pesem sta napisala z Johnnyjem Cashem, še enim zapisovalcem zgodb s temnejše strani ameriškega Juga. Prav tako temna je pri Perkinsu podoba osamljenosti, mojstrsko opisana v pesmi *After Sundown*: »Ko zmrachi se, ko se loti me tema, / ko sem sam in spomin miru ne da, / tvojo sliko gledam s solznimi očmi; / življenje bridko je še bolj, ko se zmrachi.« Vendarle pa je njegova navezanost na življenje tam, od koder izvira, dosegla vrhunec v pesmi *Daddy Sang Bass*, kjer za refren uporabi staro pesem *Will The Circle Be Unbroken* z repertoarja prevzetih in predelanih ljudskih pesmi A. P. Carterja. S povsem preprosto pripovedjo opiše revno otroštvo v Tennesseeju, kjer je družina po napornem delu zapela in s tem ostala povezana; spomin na to povezanost protagonista rešuje tudi v časih lastne bivanjske obteženosti, a vendar se ves čas zaveda zlasti minljivosti; odrešitev bo, podobno

kot pri temnopoltih spiritualih, prišla šele, ko bodo vsi spet združeni na onem svetu: »Davno že, ko bil sem še mlad, / treba je bilo garat, / a za vsakim dežjem pride žarek nov; / komajda smo imeli kaj, / a spominjam se še zdaj, večernih ubranih melodij naših glasov: // ata globok, / mama visoka, / zadaj nekje pa še glasek otroka, / petje nam je dalo novo moč; / čas beži, starost je tu, / in tam gor, pri Stvarniku, / peli bomo kmalu vsi spet kot nekoč.« Glasbeno-tematsko gre za oba pola: pri *That's Right* z navezavo na blues, pri *Daddy Sang Bass* pa na country.

PRVI JE NAGOVORIL POLITIČNO ORGANIZACIJO

Tretji, ki se v svojih pesmih ni zadovoljil z običajnimi klišeji in opisovanji vsakdanje zaljubljenosti na onomatopetske načine, je bil Eddie Cochran. Najmlajši od trojice je na komercialno sceno pokukal leta 1957 kot predstavnik urbane mlade belopolte scene. Medtem ko Berry in Perkins nista bila več najstnika – Berry je bil, ko je napisal svoje najvplivnejše pesmi, star že trideset let (rojen 1. 1926), Perkins pa na polovici dvajsetih (1932) –, je bil Cochran letnik 1938, kar je pomenilo, da v obdobju prvih komercialnih uspehov še ni dopolnil niti dvajset let. Sicer je bil na »sceni« že nekaj časa; prav tako kot Berry in Perkins je bil izvrsten kitarist in je to spretnost s pridom uporabljal tudi kot studijski kitarist na ploščah drugih izvajalcev, med drugim tudi na ploščah prijatelja Gena Vincenta, tudi enega od utemeljiteljev rokenrola. Prvič je odmevno opozoril nase v filmu *The Girl Can't Help It* (1957), ki velja za najpomembnejši in najkakovostnejši zgodnji »rock« film, ki je bil narejen za popularizacijo sodobne glasbe za mlade. Pesem *Twenty Flight Rock*, ki jo je izvajal v filmu, velja za eno začetnic razmaha angleškega beata in posledično prve t. i. »angleške invazije« v šestdesetih, saj je posredno povzročila začetek sodelovanja med Johnom Lennonom in Paulom McCartneyjem. Drugi dve pomembni Cochranovi pesmi pa sta *Summertime Blues* in *C'mon Everybody*, v katerih intenzivno igranje akustične ritme kitare prevzame običajno vlogo solo kitare in ustvari nekakšen »tolkalski« kitarški zvok. Ko pri šefu in starših njegove tožbe ne zaležejo, naslovi pismo na Združene narode. *Summertime Blues* je prva pesem za mlade z razvidnim uporniškim pridihom; duhovito nagovarja politično organizacijo s tovrstnim izrazjem in leksiko, ki pa mladeniču ne more pomagati, saj je za volilno pravico še premlad. Cochran besedilo na koncu docela literarizira z uporabo navedkov in dikcije, ki ponazarja narek pisma kakega diplomata ali politika. V drugi pesmi opisuje najstniško zabavo, na katero vabi vrstnike, v njej pa srečamo spretno opise plesa (»bose noge udarjajo ob tla«), vendar protagonist pravi, da bo pred hišo moral postaviti čuvaja, da jih ne dobi, če se predčasno vrnejo starši. Humor in izbira besednjaka kažeta na inteligentno pisanje, ki pa ga je žal pretrgala prezgodnja avtorjeva smrt leta 1960. In smo na prelomu desetletja, v katerem se je zgodilo najpomembnejše dejanje pričujoče zgodbe. Avtorji in besedila, ki smo jih omenjali, so bila nekakšen most od zgodnjega rokenrola k povezavi rokenrola in folk glasbe, ki je imela dejansko literarno ozadje. Torej do resničnega in odločilno vplivnega pojava poezije v rocku ni moglo priti prej, preden ni poezija sama začela vplivati na besedila, ki so nastajala, in preden se seveda ni pojavila dovolj močna osebnost, ki je zmožna izpovedno raven dokončno povzdigniti v poezijo na vseh ravneh (zunanje- in notranjeformalno) in hkrati ohraniti tudi glasbeno podobo, zvečine črpajočo iz bluesa. To je s svojim literarnim zaledjem iz sveta folk glasbe, s poznavanjem literarne in glasbene zgodovine, z dokončnim konstituiranjem medbesedilnosti, simbolizma in nadrealizma kot legitimnih pripomočkov za pisanje (tudi) popularnih pesmi in nasploh s svojo avtorsko in izvajalsko osebnostjo storil Bob Dylan leta 1965 s ploščama *Bringing It All Back Home* in *Highway 61 Revisited*. Od tu pa je zgodba pravzaprav znana. ■

* Vsi prevedeni odlomki v besedilu so delo avtorja besedila.



AVANTGARDE MED UMETNOSTJO IN POLITIKO

Razmerje med politično in estetsko revolucijo je eno velikih nerazrešenih vprašanj 20. stoletja, ki ga lahko razumemo kot neke vrste »dolgo 20. stoletje«, če temu vprašanju sledimo že od Schillerjevih estetskih refleksij ob francoski revoluciji in če upoštevamo, da je vprašanje živo tudi po zatišju domnevnega konca zgodovine.

ROK BENČIN

Sposebno ostrino, čeprav na drugačna načina, je bilo to vprašanje postavljeno na eni strani pri avantgardistih, ki so z ukinitvijo estetske distance intervenirali v politično realno, in na drugi strani pri filozofih, ki so v svojih estetikah vztrajali pri tej distanci in razvijali njeno zapleteno dialektiko. Srečanja med njimi so botrovala pomembnim medsebojnim vplivom, a tudi srditim medsebojnim zavračanjem.

Kot priča tudi zbornik *Aesthetic Revolutions*, sopostavitve enih in drugih prinaša tako zgodovinske kot teoretske uvide. Sedem prispevkov zbornika, ki obravnavajo posamezna avantgardna gibanja preteklega stoletja, uokvirjata uvod in zaključek Aleša Erjavca, v katerih so predstavljena filozofska izhodišča knjige.

ČAS AVANTGARDE IN RAZSEŽNOST ESTETSKEGA

V polje razprav o avantgardah zbornik posega predvsem v dveh ključnih točkah, periodizacijski in klasifikacijski. Dvema obdobjema avantgard, kot jih je definiral Peter Bürger, historičnim in neo-avantgardam, zbornik dodaja postsocialistične avantgarde, ki so spremljale propad ali transformacijo socialističnih režimov. Po Erjavcu so te avantgarde »tretje generacije«, ki poleg NSK kot kronskega primera vključujejo še nekatere vzhodnoevropske, kubanske in kitajske umetniške kolektive, kljub pomanjkanju konvergence z radikalno politično alternativno ohranile »totalizirajoč pogled na umetnost in zgodovino ter vero v posebno vlogo umetnosti in umetnikov v nacionalni skupnosti«.

Še pomembnejši od tega periodizacijskega dodatka pa je klasifikacijski razcep, ki ga zbornik vnese v pojem avantgarde. Revolucionarni duh avantgard podvrže preizkusu na umetnost prenesene Marxove 11. teze o Feuerbachu. Medtem ko so nekatere avantgarde prinesle le radikalno drugačne umetniške prikaze sveta, so si druge zadale za cilj spremeniti svet. Onstran novih stilov in tehnik v posameznih umetnostih te avantgarde »zahtevajo transformacijo življenja in skupnosti«.

Za to preobrazbo, ki presega umetnost, a ni neposredno politična, zbornik predlaga pojem »estetske revolucije«. Kot zapiše Erjavec: »Estetsko' ne uporabljamo kot sopomenko 'umetniškega', ampak kot njegovo dopolnilo, ki se iz specifično umetniškega izkustva razširi na holistično domeno življenjskih in predstavnih izkustev, ki vključujejo družbeno, politično, telesno in tehnološko razsežnost.« S tega vidika je filozofski prispevek k razumevanju avantgard prav oblikovanje pojma estetskega kot posebnega izkustvenega polja. Kot temeljna referenca nastopa Schiller s svojimi pismi *O estetski vzgoji človeka*, vključno z njihovimi sodobnejšimi branji pri Herbertu Marcuseju in posebej pri Jacquesu Rancièreu. Pojem estetskega, kot se razvije v tej filozofski liniji, omogoča prepoznati ne le politično razsežnost umetnosti, širšo od namenske politizacije umetnosti, ampak tudi estetsko razsežnost politične revolucije, ki meri na novo čutnost človeka.

OD PRELOMOV ZGODOVINE DO DRŽAVE V ČASU

Te teoretske predpostavke omogočajo nov pogled na obravnavane avantgarde v vrsti izjemno informativnih prispevkov, ki jih lahko beremo kot zgodovino gibanj in hkrati kot analize njihovih dejavnosti v smislu pojma estetske revolucije. Zbornik odpira prispevek Sasche Bruja o futurizmu kot paradigmatičnem avantgardnem gibanju, ki je tlakovalo



Aleš Erjavec

FOTO IGOR MODIC

prehod od umetnosti k politiki in novim oblikam življenja, a so njegovo ključno vlogo vsaj deloma zasenčile povezave s fašizmom. Raznovrstne politične tendence futurizma (tudi demokratične, komunistične, anarhistične) so bile po Bruju logična posledica njegovega razširjenega pojmovanja umetnosti kot dejanja. Čeprav futurizem, v nasprotju z nekaterimi poznejšimi avantgardami, svojih revolucionarnih praks ni pogojeval z opustitvijo umetniških, pa je šel v politizaciji morda najdlje z ustanovitvijo svoje stranke, ki je kljub popularnosti gibanja na volitvah klavarno propadla. Druga estetska avantgarda, ki je bila tesno povezana z dejanskimi političnimi prevrati, je bil ruski konstruktivizem. John E. Bowlt predstavi avantgardne poskuse oblikovanja namesto zgolj imitacije življenja porevolucionarnega delavskega razreda, ki pa so se končali z uradno obtožbo odtujitve od delavskih množic.

Raymond Spiteri v dveh prispevkih obravnava pred in povojno avantgardno dogajanje v Franciji, nadrealizem in situacionizem, pri katerih težavno razmerje med političnim in estetskim dodatno oteži odsotnost prepoznavnega političnega subjekta revolucije. Andréja Bretona, ključno osebnost nadrealizma, je skrbela tako ujetost v umetniško sfero kot spust v ne dovolj preiščeno politično delovanje. Nadrealizem naj bi deloval prav med obema področjema, v »spornem območju med kulturo in politiko«. A ker so politično subverzivnost nadrealizma prepoznali zlasti desničarski varuhi morale, ne pa tudi francoski komunisti, je gibanje ostalo brez političnega subjekta in s tem del umetniške zapuščine.

Ta Bretonov relativni neuspeh je poskušal popraviti Guy Debord, glavni akter situacionistične internacionale, katere politični cilji so bili neločljivi od preseganja umetnosti. A očitno je bil pri tem preveč uspešen ... Z majem '68 se je pojavil politični subjekt, ki se je poistovetil s situacionizmom, toda pripoznanje ni bilo obojestransko. Debord je bil namreč skeptičen do preobrazbe situacionističnih načel v ideološke slogane: »Zdaj ko se lahko ponašamo s kar najbolj uporniško slavo med to drhaljo, nameravamo postati še bolj nedostopni, še bolj skrivnostni.«

Novo vidike odpirata dva prispevka, s katerima zbornik zapusti ozemlje Evrope in se posveti avantgardnim gibanjem v ZDA in Latinski Ameriki. Gibanja v ZDA v šestdesetih letih prejšnjega stoletja po Tyrusu Millerju ne smemo razumeti v okviru političnega uresničenja ideološkega projekta, temveč kot singularne primere novih čutnih izkustev in s tem kolektivnega predručenja vsakodnevnega življenja. A do teh praks je bil kritičen prav filozof, pri katerem so se navdihovale: Herbert Marcuse je preseganje umetnosti v subverzivnih predstavah Living Theatre razumel zgolj kot estetske spektakle.

David Craven obravnava muralizem, ki je spremljal revoluciji v Mehiki in Nikaragvi. Craven zavrača primerjave s socialističnim realizmom in očitke, da gre pri muralizmu za didaktično umetnost. V delih Diega Riviere in nikaragovskih muralistov lahko prej vidimo dialoško umetnost, ki priča o neodločenem poteku zgodovine. »Uspelo srečanje« med politično in estetsko revolucijo moramo po Cravnu razumeti kot konvergenco odprtosti umetnosti in trenja, ki je notranje samemu revolucionarnemu gibanju.

Poseben primer so postsocialistične avantgarde, ki so namesto zgodovinskega preloma prinašale konec zgodovine. Miško Šuvakovič v zadnjem prispevku zbornika predstavi različna obdobja NSK od retroavantgarde do države v času v povezavi s krizo in padcem socializma in prehodom v kapitalistično sodobnost. Prav primer NSK nam omogoča premislek možnosti oziroma nemožnosti avantgarde danes, v času, ko smo znova opazili premike v kolesjih zgodovine. Če zgodovino razumemo predvsem skozi njeno totalitarno razsežnost, nam morda res ne preostane drugega kot umik v razsežnost čiste časovnosti, ki ga omogoča država NSK, kamor morda odnesemo kakšen spominek iz Severne Koreje.

MOŽNOST IN NEMOŽNOST ESTETSKIH REVOLUCIJ

Zgodovina avantgard je torej zgodovina postavljanja enačbe med estetiko in politiko, ki se nikoli ne izide brez ostanka. Prav ta ostanek pa poskuša misliti tudi filozofija od Adorna in Marcuseja pa vse do Rancièrea, čigar pojem estetskega je, kot smo videli, tudi teoretska osnova zbornika. Pri tem je zanimivo, da sam Rancière avantgardo razume le kot enega od odmevov estetske revolucije, ki se je zgodila že konec 18. stoletja, ko je nastal t. i. »estetski režim umetnosti«.

Estetska revolucija je po francoskem filozofu res pogoj možnosti avantgard, a tudi pogoj možnosti larpurlartizma. V enaki meri pa oboje tudi onemogoča: avantgardnim tendencam stoji nasproti kot ostanek estetske distance, ki zastira preboj v politično realno, v »čisto« umetnost pa vnaša neodpravljivi politični naboj. Kot Rancière pove v nekem intervjuju, je »notranje protislovje avantgardizma v tem, da je definiran na podlagi potenciala estetskega izkustva kot avtonomnega izkustva, obenem pa poskuša ukiniti prav njegovo ločenost, da bi ustvaril nov senzorij skupnega življenja«.

Zbornik *Aesthetic Revolutions* predstavlja tiste zgodovinske trenutke, v katerih je to protislovje postalo produktivno gonilo dotlej nepredstavljivih estetskih praks. Kot v zaključnih besedah ugotavlja Erjavec, so tudi morebitne prihodnje avantgarde odvisne od zgodovinskih kontingenc. A kaj storiti v vmesnem času? Čas sam je ena od razsežnosti estetskega izkustva, in morda bo avantgarda prihodnosti na novo definirala prav naše izkustvo časa in s tem naše dojetje prihodnosti. ■

**Aesthetic Revolutions
and Twentieth-Century
Avant-Garde Movements**

UREDIL ALEŠ ERJAVEC

DUKE UNIVERSITY PRESS, 2015





● ● ● KNJIGA

Post(h)umno

TOMAŽ ŠALAMUN: **Ta, ki dviga tačko, spi.** LUD Literatura (zbirka Prišleki), Ljubljana 2015, 95 str., 19 €

Dejstvo, da imamo po *Dojenčkih* (Književno društvo Hiša poezije) in *Orgijah* (Beletrina) opravljen že s tretjo posthumno izdano Šalamunovo zbirko, obenem pa je pri založbi Hyperion v pripravi še četrta z naslovom *Rama*, zgovorno priča tako o Šalamunovi pesniški erupciji kot stanju slovenskega knjižnega trga. Nastanek *Orgij* denimo sega v leto 2007, pesmi iz pričujoče zbirke pa so nastajale med junijem 2010 in decembrom 2011. Hkrati pa pesnik z neprekinjenim izdajanjem novih zbirk svoj fizični odhod vztrajno zanikuje. Čeprav se zdi zbirka s pomenljivim naslovom precej anticipativna, če že ne preroška ...

V njej se namreč motiv smrti sumljivo zgošča: »V mojih pesmih pomlad / izginja. V mojih // pesmih ni življenja. Kaj / je to? Kaj je to?« Zlasti v zadnjem razdelku zbirke smrt izrecno prevladuje že v naslovih: *Umreti z gibkim vratom; Brin, brin, strupen, smrten; Pokop muce. Nov tatoo na boku.* A Šalamun ne bi bil Šalamun, če se s smrtjo ne bi poigral, jo dobesedno ukinjal: »Opazovati smrt svoje umrljivosti jeziček oteče.« Njegova pesem je namreč razprta v življenje, tudi kadar je soočena s koncem: »Šele / v triindvajsetem // stoletju bomo / izgini. Prej bova // odšla z bratom / obiskat Žareta na / Fidži, gledat / njegove fotografije.«

Šalamunova pisava kot večna neukročena lahkoživka ostaja svobodna v svojih družjenjih, »živo mejo dviga s škripcem« in osuplja z neumornim iskanjem sveže nanašalnosti. Če je opis njegove, zlasti v zadnjem času tako prepoznavne pesniške metode v določenem smislu lahko le še parafraza, pa je njena posledica v obliki trenutno očitno predzadnje Šalamunove zbirke znova edinstvena hvalnica ustvarjalnosti. Šalamun, ki je pred petdesetimi leti našel ključ vrat, ki vodijo v brezmejnost, še zmeraj ali, s položaja zasmrtja, vse bolj predrzno odpira vedno nova vrata. Z brezmejno osvobojenostjo zna bralca ob trku z njeno poživljajočo transformativno močjo neredko privedi k vrtoglavo-sti. Zato ne preseneča, da je Miklavž Komelj v pogrebem govoru pesniku poudaril ravno ta vidik – kako *vzdržati* Šalamuna, njegovo poezijo. Ja, težko kot posameznik, še težje kot slovenski narod.

V zbirki snuje pesnik dvogovor s številnimi pesniškimi kolegi, ne nazadnje je tokratno knjigo in v njej eno pesem po navdušenem branju zbirke *Krčrk* posvetil mlajšemu pesniškemu prijatelju Karlu Hmeljaku. V *Ta, ki dviga tačko, spi* sicer najdemo kar nekaj ganljivih ljubezenskih, homoerotičnih pesemskih izjav (*Der Löwe Felis Leo Die Löwin Felis Leo Faemina; Ranjena rumena besna mona; Galeb, zatavan globoko gor v reko*), ki so bodisi izrecno ali zakrito posvečene moškim, pesnikom, »jati Orfejev« ... Kot je značilno za Šalamuna, sklicevanj in oemb oseb in najrazličnejših krajev iz »resničnosti« kar mrgoli. Pesmi so tako opremljene s sidrišči, ki nudijo varen oprijem, kljub svoji siceršnji izmuzljivosti. Pri tem pa ni bistveno, ali v pesem vstopita avtorja angleške vadnice Žgur-Skalicki, pisatelj Cortázar, ki steguje jezik, ali oče krščanske mistike Areopagit, niti to, ali nas pesem vodi v Širaz, Indijo ali bližnji Kontovel. V nasprotju z radoživno ritmičnostjo pričujočih dvostih je v zbirki zaznati posebno občutljivost za kvarne sile, nasilje, krivice, uničenje, pogubo, zgoščene v čudovitem okazionalizmu »Ugonobilniki«. Kakor bi se pesniku vsem kljubom navkljub vsiljevala tema: »Nežno rosi in / življenje je // črno in sivo. Z obešeno / kožo nad pipo.«

Šalamunovo pesnjenje in v njim naša bralska izkušnja je večno potovanje, iskanje najpristnejše, najbolj rudimentarne bivanjske izkušnje, pri čemer ničemer ni vnaprej odvezta pravica do poetičnega bivanja, pesnikova svoboda je brezdanja: »Kakam kristalno // drevo, luči, obrvi.« Razpiranju neskončne Šalamunove pomenske mreže je ne nazadnje namenjen tudi spletni projekt *Izbris/Šalamun*, v katerega je vključena tudi tu obravnavana zbirka. Bralec z brisanjem besed iz Šalamunovega pesemskega monolita izkleše lastno novo pesem in tako dejavno odstira nova pesemska vesolja.

Poezija Tomaža Šalamuna je z leti zavestno postajala vse manj stvar razuma, tem bolj pa stvar sanjskega, iracionalnega nareka, nekaj, kar je tudi za pesnika presežno. Z Descartesom je pesnik obračunal že davno, v pesmi *Descartes* pa vnovič, tokrat takole: »Skrivam se v / vreči za mulj. Misli, // ideje so bile poteptane / kot mrtve punčke.« Ali pa v pesmi *Širaz*: »Daj si glavo med vagone. Daj / si glavo med vagona, dva. // Obuj odbijače v take copatke, / kot jih daje Air France // za slušalke, da ne bo špricnilo. / Možgani so kaki.« Zatorej ne preseneča, da je pesniku veliko bližje vzhodnjaška filozofija enosti vsega: »Bog je torbica.« Tako kar dva od štirih ciklov uvaja navedek iz *Upani-šad*. Šalamuna vodi in fascinira nezavedno, kozmične sile, zato zanj zlahka velja znamenita izjava Paula Kleeja – človek njegove ustvarjalnosti ni biološka vrsta, ampak kozmična točka.

Šalamun ostaja jezdec domišljije in svobode ter, če si izposodimo kar zvezo iz *Tačke*, večni »deviški vrecel«. Njegova poezija pa večno izmikanje kalupom, tudi kalupu smrti, ki jo v tokratni zbirki večkrat potegne za nos: »Sonce / pač / ne zahaja.«

DIANA PUNGERŠIČ



● ● ● KNJIGA

Kam gremo, ko gremo

ALEŠ ŠTEGER: **Nad nebom pod zemljo.** Mladinska knjiga, 2015, 95 str., 22,95 €



Ob vratolomnem spustu v novo, šesto pesniško zbirko Aleša Štegra, (paradoksalno) naslovljeno *Nad nebom pod zemljo*, nas mnogo znamenj takoj usmeri v mišljenje, da je knjiga tesen preplet – Vzhoda in Zahoda, poezije in filozofije, mitologije in religije. Nekateri dokazi za Štegrovo potopitev v azijske kulture so lahko razberljivi: uvodni verzi pripadajo Zhuang Ziju, kitajskemu filozofu »skeptičizma«, v drugi pesmi po vrsti najdemo japonsko besedo za tišino ali boj v temi (*danmari*), srečamo tudi cikel haikujev, govora je o magičnem kvadratu. Drugi pa so bolj pretanjeni in skriti pod semantičnim površjem, do koder vodi zagonetna pot, ki jo tkejo avtorjevi verzi.

Potovanje je razdeljeno na tri dele – ob tem je nemogoče spregledati (morda namerano?) podobnost z Dantejevo *Božansko komedijo*, ki vodi pesnika od *Pekla* prek *Vic* do *Raja*. Štegrovo Vergil – če za kratek čas posvojimo to analogijo – je Zahod, ki ga usmerja in počasi pripušča k sebi. Prvi del, naslovljen *Pod zemljo* (Dantejev *Pekel*, kakopak), se odpre z verzom: »Prihaja fant, ki igra / na halogensko luč.« Pomeni takojšen vstop akterja, lirskega subjekta, ki se odpravlja na pot. Pesmi tega dela so v začetku polne mračnih podob, vzdušje je zadušljivo in polno sarkazma, (ne)prikrite jeze in gneva, toda kmalu se vanje vtihotapi želja po »tranzitu« navzgor, zato jim primerno sledi drugi del, *Območje slišnosti*, s ciklom pesmi *Tranzit*. Pesmi tega cikla se začenejo z imeni mest, kot so Tokyo, Kyoto, Chengdu, Beijing (pa tudi nekaj neazijskih se najde). Te pesmi so lep dokaz tega, kaj potovanja in različni kraji sprožajo v človeku, pesniku. Vse misli so spretno speljane na njegovo (oziroma subjektivno) bivanje, instanco. Če gre v prvih nekaj verzih za postavitev scene, se v sklepnih verzih ta ista scena vedno obrne navznoter: »V Bejingju / Je vsa poezija / Meglena, / Zgoraj in Spodaj. / Sonce / Sredi dneva, / Mrak / V meni / Je eno.« Čeprav ga torej obiskani kraji na videz spreminjajo, ga ohranjajo istega s tem, ko mu dopustijo izraziti tisto, kar mora. Pesnik se zdaj, po obdobju t. i. tranzita, približuje svoji »Beatrice«, pesniški veličini, v tretjem delu, *Nad nebom*. Ravno zato ni presenečenje, da se že v prvi pesmi spremeni barvna paleta: »Belo, snežno, / Angelsko / Srajco imam«, pravi potnik. Skoraj nebeško, bi lahko rekli. Toda »Umaže se jezik. / Umaže se angel. / Umaže se duša.« Zadnji del je vsebinsko najbolj nepredvidljiv, celo presenetljiv. Potovanje se razkriva kot potovanje vase, kar odgovarja tradiciji Zahoda, toda izkaže se za popolnoma nedojemljivo, prikrito. »Je kraj v tebi, / Kjer bivaš naskrivaj.« Skrivnost ostaja neizrečena in neizrekljiva obenem: »Koliko srečan in neizbežnosti! / Še dobro, da je moj um omejen / In moje ime nepredvidljivo.«

To skrivnostno romanje dopolnjujejo ilustracije, delo akademskega slikarja Mitje Ficka, ki je s svojim umetniškim doprinosom dal zbirki poseben pečat. Ficko uspe izraziti ravno tisto, kar Šteger izpisuje skozi besede, le z drugačnim medijem. Povezanost pesmi in ilustracij je res presunljiva in kar kliče po temu, da si slednje večkrat ogledamo neodvisno od pesmi, ki jih obkrožajo. Zaradi njih je prvi del brez dvoma bolj temačen, saj je prva ilustracija podoba razjarjenega Minotavra. Ilustracije sledijo gibanju pesmi, saj tudi same niso statične, zasementirane podobe, ampak se prilagajajo toku »pesemskega potovanja«. Razen tiste na naslovnici so vse črno-bele, kar jim daje možnost, da jih v mislih obarvamo s katerokoli (ali nobeno) izmed barv in tako intuitivno soustvarjamo vzdušje zbirke.

Pri Štegru prevladuje prosti verz, redko najdemo tudi kakšno rimo, posebnost pa je to, da so vsi začetki verzov zapisani z veliko začetnico. To je precej neskladno z rabo ločil, ki je slovnično pravilna, obenem pa pesmim odvzame oblikovno razgibanost – vseskozi so užete v vnaprej določen vzorec. Pesmi so kratke, redko zavzamejo celo stran, toda bogatost s podobami je nesporna. Te so močne in jasne (»Odmašite si slanike iz ušes«, »Begotna košuta, / Ki ta kraj liže / S krvavečim jezikom«) in Šteger jih poskuša kombinirati na karseda nekonformistične načine. Nakopičenih je mnogo medbesedilnih navezav, ki so bolj ali manj subtilne; tu so Platonova votlina, Pantagruel, pot v Jeruzalem, preoblikovani očenaš, slepi Tejezias, rojevanje kaosa ipd. Vsekakor je med verzi skritega ogromno materiala, ki komaj čaka, da se tako ali drugače prerine v ospredje in prevzame nadzor nad tekstem. *Nad nebom pod zemljo* je zbirka, ki noče ugajati za vsako ceno. Štegrova poezija nikoli ne izda vseh svojih trikov in je večinoma ne zanima, ali bo bralec zapisane mu sledil ali se bolj nerodno spotikal, toda ohranja koherentnost in lastno, zahtevno ter prepoznavno poetiko.

VERONIKA ŠOSTER

Nebeško kraljestvo

Vedno sem imela rada dan reformacije. Vedno se mi je zdelo, da je to, bolj kot karkoli drugega, praznik knjige v preobleki. Dan, posvečen pogumnemu človeku, ki je vse svoje moči zastavil za to, da bi opisnil neko človeško skupnost in ji s tem pomagal k prepotrebni avtonomiji. Človeku, ki je kljub vsem dokazom o nasprotnem verjel, da tudi lubi Slovenci zmoremo biti svobodni, razumni, artikulirani ljudje. Samo malo nam je treba pomagati in nas, za začetek, naučiti brati. Kajti šele tisti, ki zna brati, bo znal sam presojati, ali se s prebranim strinja, in morda, kadar bo njegovo nestrinjanje prehudo, tudi kaj napisati svojemu stališču v bran. Brati pomeni biti za korak, pa čeprav neznamen, bližje svobodi.

In tako danes, skoraj petsto let pozneje, na vrata jeseni trka še en praznik knjige v preobleki – letošnja izvedba Slovenskega knjižnega sejma. Zbirališča, ki slovi domače produkte duha, domačo misel in tujo, prineseno k nam z večino spretnih prevajalcev, prostora za izmenjavo tiskovin, besed in misli, ki naj bi širile naša obzorja duha, nas delale pametnejše in razsodnejše, s tem pa moda tudi malo boljše ljudi.

In potem si človek ogleda seznam prireditev, ki jih 31. slovenski knjižni sejem gosti, in ugotovi, da se pod rubriko

V RAZPRAVO STOPATI S PREDPOSTAVKO, DA HOMOSEKSUALCI SVOJO SPOLNO USMERJENOST IZBIRAJO ZANALAŠČ, ZATO DA BI RUŠILI OBSTOJEČI RED STVARI IN DRAŽILI DOBRE LJUDJE, ŽENSKA PA SE ZA SPLAV ODLOČAJO ZATO, KER SO BODISI HUDOBNE IN BI RADE BREZ OBSODBE POBIJALE BODISI RAZUZDANKE, KI BI SE RADE IZMAKNILE NEOBHODNI ODGOVORNOSTI ZA SVOJA GREŠNA DEJANJA, NE POMENI MISLITI SVOBODNO ALI MISLITI DRUGAČE, TEMVEČ POMENI MISLITI NAKLEPNO ZLONAMERNO IN IZBRANIM DRUŽBENIM SKUPINAM ODREKATI PRAVICO DO ENAKOVREDNIH IZHODIŠČ.

Debatna kavarna skriva nekaj zanimivega. Pomenek z naslovom *Nova levica in krščanstvo*, v katerem bodo svoji misli in občutke z občinstvom delili Jožef Horvat, Aleš Primc in Branko Cestnik. In tema? Bere se takole:

»Levičarske stranke so v 21. stoletju družbeno-ekonomsko revolucijo zamenjale z moralno-kulturno. Liberalizacija splava, nova opredelitev zakonske zveze, propagiranje »novih modelov družine«, radikalni feminizem, legalizacija mehkih drog itd. so zdaj gonilne teme nove postsocialistične levice. Gre za politični načrt ali antropološko zmoto? Je v Sloveniji možen dialog med krščanstvom in novo levico?«

Pa pustimo za trenutek ob strani dejstvo, da po Evropi zadnja leta večinoma gospodarijo desno usmerjene stranke in da je govoriti o ideološki prevladi levice, ki se z zadnjimi močmi bori za preživetje, znanstvena fantastika. Pa pustimo ob strani tudi to, da bodo trije častitljivi gospodje rekli besedo ali dve na temo splava, kot da ženska o usodi lastnega telesa nima pravice odločanja. Bodimo navihani in ob strani pustimo tudi vprašanje, kje le se



KATJA PERAT

skriva radikalni feminizem v državi, v kateri še nismo imeli predsednice republike, eno samo predsednico vlade, ženske pa v povprečju še vedno zaslužijo slabše od moških. Osredotočimo se na bistvo.

Se je tistemu, ki je pripravljala program sejma, zazdelo, da bo s takšno debato prispeval k večji odprtosti dialoga? K pluralnosti mnenj? K svobodi misli?

Saj vem, debata se v resnici še ni zgodila, nedoločena brli v bližnji prihodnosti, vendar pa iz siceršnjih izjav njenih udeležencev in iz podanega opisa nekoliko predvidimo, kam bo zavila. In cilj, kamor ta pot vodi, ni mnenjska svoboda, temveč kršenje temeljnih človekovih pravic.

Ker zadnje čase spet radi pozabljam, velja spomniti: pravica do splava in nova opredelitev zakonske zveze nista ideološko meso in zanju se ne borimo, ker bi radi imeli bolj prav, temveč zato, ker želimo živeti v družbi enakih možnosti. In v razpravo stopati s predpostavko, da homoseksualci svojo spolno usmerjenost izbirajo zanalašč, zato da bi rušili obstoječi red stvari in dražili dobre ljudi, ženske pa se za splav odločajo zato, ker so bodisi hudobne in bi rade brez obsodbe pobijale bodisi razuzdanke, ki bi se rade izmaknile neobhodni odgovornosti za svoja grešna dejanja, ne pomeni misliti svobodno ali misliti drugače, temveč pomeni misliti naklepno zlonamerno in izbranim družbenim skupinam odrekati pravico do enakovrednih izhodišč. To pa pomeni vzpostavljati svojo premoč na rovaš drugih.

Pri vsem skupaj je morda najbolj ironičen strah pred islamizacijo Evrope, ki se je dvignil, ko je na naša vrata potrkala begunska kriza. Ko so se begunci prebili do slovenske meje, prva misel dobrih kristjanov namreč ni bila, kako priskočiti na pomoč sočloveku v stiski, temveč strah pred krivo vero, ki pregnane, prezeble in lačne ljudi, ki jih na poti na varno čaka razosebljenje in razčlovečenje prvega reda, prikazuje kot apostole zla, volkove v ovčji preobleki, ki pod masko ubožstva prinašajo islam, s katerim nam kanijo zagospodariti na našem domačem terenu. Ta strah je ironičen zato, ker v kontekst sodi grožnja vsesplošne uvedbe predmodernega in protoliberalnega šeriatskega prava, pred katero najbolj svarijo tisti, ki se sami zavzemajo za sorodne in sorodno iz religije izpeljane moralne kodekse, ki poskušajo temeljne človekove (še posebej, kadar je človek, o katerem govorimo, ženska, ali, bog ne daj, homoseksualec) pravice prikazati kot sprevržen sad levičarske ideologije, ki si kot tak pravzaprav ne zasluži statusa pravice in nam je na dolgi rok vsem v pogubo.

Zato bi rada čestitala neznanim tvorcem programskih vsebin nekaterih slovenskih in tudi hrvaških televizij, ki so v zadnjih mesecih v program večkrat (!) modro podtaknili *Nebeško kraljestvo*. Če se morda ne spomnite: gre za tisti film Ridleyja Scotta, v katerem se Orlando Bloom, pankrt nekega obrobnega jeruzalemskega barona, odpravi med križarje v Sveto deželo, da bi si odkupil z grehi zamazano dušo, spotoma pa odkrije, da resnični sovražnik tistih, ki si v skladu s Kristusovim naukom prizadevajo za mir in dobroto, niso Saraceni, temveč vojni dobičkarji, ki so, ne glede na veroizpoved, pravično razdeljeni med vse človeške skupnosti enako.

Nebeško kraljestvo je velik film, ker uči, da dobrote ne rojeva dogmatizem, temveč iskrena skrb za sočloveka, za njegovo dobrobit in blagostanje, in da veroizpoved pri vsem skupaj ne igra nikakršne vloge. *Nebeško kraljestvo* zato ni tisto, ki mu vladajo dobro postrojeni Kristusovi vojščaki, temveč tisto, v katerem si različno misleči ljudje v slogi prizadevajo za blagor drug drugega.

Če torej govorimo o krščanstvu in novi levici, je zgodba veliko bolj preprosta. Vsem, ne glede na to, v katerega Boga (če sploh katerega) verujemo, katere knjige bremo in kakšne so naše politične izbire, bi moralo iti za isto stvar: za družbo, v kateri bo najmanj znosno živeti vsem, ne glede na to, kakšne jih je ustvarila naključnost. Če se ne motim, je nekaj podobnega pridigal tudi sam Odrašenik.

Kar pa se knjižnega sejma tiče, zgolj v razmislek: morda bi prihodnje leto v Trubarjevem duhu veljalo razmisliti, ali bi prostor in čas – s tem pa tudi legitimnost – podelili razpravam, ki polje svobode širijo, namesto takim, ki ga krčijo. ■

pogledi

naslednja številka izide
25. novembra 2015

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,

www.pogledi.si ali narocnine@delo.si