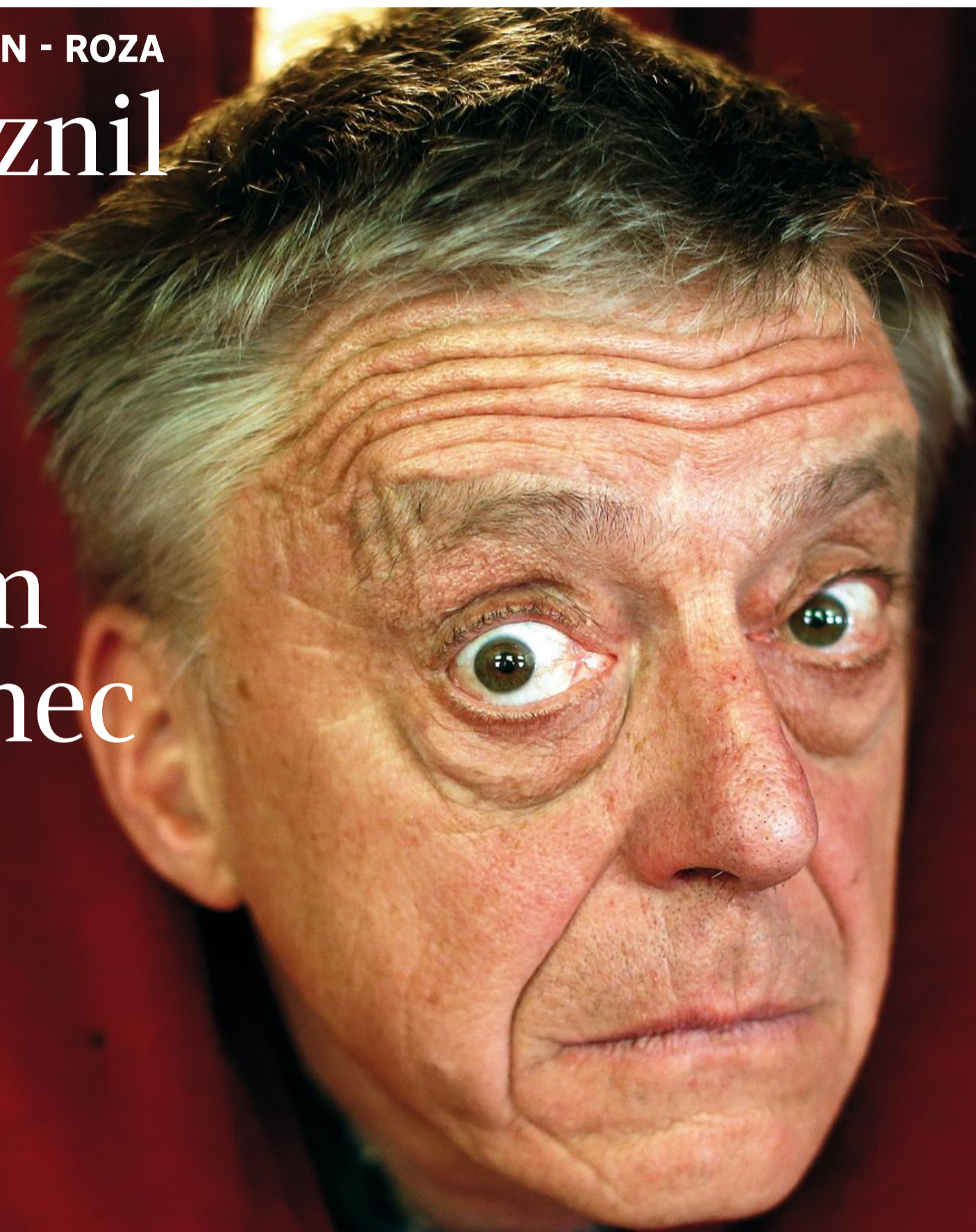




ANDREJ ROZMAN - ROZA

Sprijaznil sem se s tem, da sem Slovenec



31. GRAFIČNI BIENALE

Z navdihom
zgodovine

JÁCHYM TOPOL

Fantazije so
moja žareča peč

KUBA

Eno barko
imamo.
V ogenj jo damo

AZRA

35 let
od prve plošče

FILMSKE BOMBE

Zakaj
blockbusterje
gledamo poleti

CIRIL ZLOBEC

Ob zori bova
pot nadaljevala

De facto, tam, kjer se Sobotna priloga konča.



V NOVI ŠTEVILKI PREBERITE:

- ☞ **Laibach:** Od Trbovelj do Pjongjanga
- ☞ **Žiga Saksida, igralec, muzikant:** Pastir in dninar v kulturi
- ☞ **Dragan Velikić, srbski pisatelj:** »Nisem ne mi ne oni«
- ☞ **Bill Browder, Putinov sovražnik:** Anatomija umora Sergeja Magnitskega
- ☞ **Novo barbarstvo:** Uničevanje svetovne kulturne dediščine

Naročite se na revijo
s 25 % popustom.

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

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



DELO
DE
FACTO



4-5 DOM IN SVET

6 DIALOGI

SPRIJAZNIL SEM SE S TEM, DA SEM SLOVENEK

Glede Andreja Rozmana - Roze in umetniške vrednosti njegovega raznolikega ustvarjalnega opusa ni več dvoma: jeseni bodo pri Mladinski knjigi izšla njegova izbrana dela v prestižni zbirki Kondor, rezervirani za klasike. Zato se je že poleti z njim pogovarjala **Agata Tomažič**.

10 DEJANJE

Z NAVDIHOM ZGODOVINE

Začetki Ljubljanskega grafičnega bienala segajo v sredino petdesetih let 20. stoletja. Med njegovimi ustanovitelji je najti Božidarja Jakca, Vena Piona, Zorana Mušiča in tudi kakšnega politika, saj brez blagoslova politike, je prepričana **Vesna Teržan**, v nekdanji državi bienala ne bi bilo.

12 DEJANJE

TENKOČUTNO BELEŽENJE SVETA

Častna gosta letošnjih Dnevoev poezije in vina bosta ameriška pesnica C. D. Wright in domači književni ustvarjalec Milan Dekleva. Njuno delo nam predstavljata **Aljoša Harlamov** in **Maša Pelko**.

14 PROBLEMI

FANTAZIJE SO MOJA ŽAREČA PEČ

Jáchymu Topolu, češkemu pisatelju, letošnjemu dobitniku nagrade vilenica, sta bila literatura in oporečništvo položena v zibelko. Za intervju z njim je zaslužna **Diana Pungersič**.

16 REPORTAŽA

ENO BARKO IMAMO.

V OGENJ JO DAMO

Da je obisk kubanske prestolnice in njenega bienala likovne umetnosti lahko še vse kaj drugega kot običajna ležerna popotniška izkušnja, v reportaži odlično opiše **Nataša Kramberger**.



RADAR

20 GRETA GARBO V HOUTENU

Letos mineva 35 let od izida prve longplejke ene največjih jugoslovanskih skupin, Azra. **Uroš Zupan** je prepričan, da gre zasluga za uspeh predvsem pevcu in kitaristu Branimirju Johnnyju Štuliću.

22 SKOZI MAČJE OČI

Ko je Svetlana Makarovič spomladi ob izidu svojih zbranih šansonov na štirih ploščkih in v knjigi izjavila, da se ima za kraljico (slovenskega) šansona, je marsikdo pomislil, da je to znova ena njenih značilnih brezkompromisnih izjav. **Jure Potokar** pozna razlogo zanjo.

23 VEDNO V MODI

Album *Freedom Tower – No Wave Dance Party 2015* skupine The Jon Spencer Blues Explosion je po mnenju **Miroslava Akrapovića** *hommage* New Yorku skozi prvovrsten kolorit tamkajšnjega življenja in dogajanja.



Andrej Rozman - Roza, slovenski pesnik, pisatelj, dramatik, igralec in prevajalec
Foto Uroš Hočevnar

24 KAR PRINC SANJA, TO DOBI

Janja Brodar je podlegla vsesplošni prevladi angleškega in se spustila v pomenek o arhitekturnih čudesih, ki jih na Otoku prakticira nihče drug kot princ Charles osebno.

25 FILMSKE BOMBE

Ker je za *blockbusterje* ključna čim večja dostopnost, so jim namenili poletni, počitniški termin, ko si jih lahko ogledajo celotne družine in si posamezniki lahko privoščijo celo večkratne ogleda. Tudi **Denis Valič**.



26 KAKOVOST SE SPLAČA

»Če gledalci gledajo dobre serije, je lažje prepričati televizije, da jih je vredno snemati,« ugotavlja Tobias Åström iz produkcijske ekipe TV-serije *Most*. To in še marsikaj je zaupal **Tini Bernik**.

28 MOJSTER IN VALENTINA

Letos mineva 50 let od rojstva ene najbolj nenavadnih junakinj v svetu devete umetnosti, ki ima nemalo zaslug za emancipacijo žensk v stripu in popularni kulturi nasploh, Crepaxove Valentine. Razkriva nam jo **Iztok Sitar**.

29 OTROŠKA MILINA, OTROŠKI SRH

Sodobno gledališče kot elementarni del igralske ekipe vedno pogosteje umešča otroke. Režiserji se tega lotevajo različno, ponekod silijo v eksperiment, drugod jih prezentirajo kot popolni naturalistični znak. Kako, nam predstavlja **Zala Dobovšek**.

30 NAJPREJ SRCE, ŠELE NATO RAZUM

Dve leti po smrti Richarda Wagnerja je Stéphane Mallarmé napisal esej *Richard Wagner s podnaslovom Sanjarija francoskega pesnika*, katerega pomenljivost je še kako aktualna tudi danes. Zakaj, piše **Ivo Svetina**.

30 VRNITEV FLÂNEURJA

Potreba po instagramovski dokumentarnosti na eni strani in ubeseditvi izkušnje sodobnega meščana na drugi vodita v vse popularnejše esejistične in literarne refleksije in sanjarije. Mesto tako pri domačih kot tujih avtorjih, pravi **Tanja Petrič**, postaja polje inspiracije in dominacije.

32 REPORTAŽA

HIPSTER MED MESTI

Poleg kulture se v prenovljene postindustrialne prostore postopoma seli vse od pisarn, storitev, trgovin, galerij in restavracij, zato nekateri v tem že vidijo potrebo in priložnost za agencijo za postindustrialni turizem. So pa tudi takšni, je prepričana **Tina Podržaj**, ki se bojijo, da bo »polizani« Lodž izgubil svoj robustni industrijski duh in postal dokončno nezanimiv kot filmska kulisa, kar je še ena od plati njegove identitete.

36 ESEJ

KITAJSKA IN NJEN GENERALISIM

Novembra 1943 sta se v Kairu Franklin Roosevelt in Winston Churchill le streljaj od senc tisočletnih piramid sestala s kitajskim voditeljem, generalisimom Čangkajškom. S posledicami se je »pozabaval« **Igor Grdina**.

38 KRITIKA

KNJIGA: Ciril Zlobec: Ljubezen, čudež duše in telesa (Matej Krajnc)

KNJIGA: Evald Flisar: Tam me ne boš našel (Gabriela Babnik)

KNJIGA: Jela Krečič: Ni druge (Blaž Zabel)

40 PERSPEKTIVE

ANEJ KORSIKA: Turizem tako in drugače

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 6, številka 15-16

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

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubaneč
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si
DIREKTORICA TRŽENJA
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,
E: dragica.grilj@delo.si
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si
SKRBNIK BLAGOVNE ZNAMKE: Tomaž Prpič,
T: 01/473 75 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@delo.si
DIREKTORICA MARKETINGA
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si
ČASOPISNI ARHIV
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

Fenomen Fedez

Neka neovrgljiva, brez dvoma tudi znanstveno podprta spletna resnica pravi, da otožni ljudje veliko bolj pazljivo prisluhnejo besedilom pesmi, medtem ko se veseli in optimistični zadovoljijo z melodijo in ritmom (reperska produkcija je skladno s tem namenjena mazohistom). Kakorkoli že, pesmi mladega italijanskega reperja Fedeza, ki je to poletje na veliki turneji po domovini in je sredi julija nastopil tudi v Trstu, so zaradi družbenokritičnih besedil poslušalcem gotovo v pogubo.

Reperji so od nekdaj bolj recitatorji kot pevci v pravem pomenu besede. Besedila, ki jih »deklamirajo«, v svoji družbenokritični noti lahko posežejo po pogovornih jezikovnih registrih (kar je pogosto v ameriškem repu). Slengizmi in ohlapne skladienske konstrukcije za učinkovitost in odmevnost njihove glasbe seveda nikakor niso nujni; vsaj takšno izpovedno in mobilizatorsko moč imajo tudi besedila, ki se brez glasbene spremljave berejo kot poezija. Kot pesmi francoskega reperja Abda al Malika, ki je leta 2009 nastopil v Ljubljani na Drugi godbi, recimo. Ali pesmi Fedeza oziroma (s pravim imenom) Federica Leonarda Lucie. Fedez naslovno pesem z najnovejšega albuma *Pop-hoolista* (ki ga je izdal septembra 2014) začne s stavkom, ki je parafraza stavka iz knjige ameriškega novinarja in ekonomskega analitika Thomasa L. Friedmana *Izravnavanje sveta* (The World is Flat). Izvirnik se torej glasi nekako takole: »Vsako jutro se v Afriki zbudi gazela, ki se zaveda, da mora teči hitreje od najhitrejšega leva, če noče, da jo ta požre. Vsako jutro se v Afriki zbudi tudi lev. Zaveda se, da mora teči hitreje od najpočasnejše gazele, sicer bo stradal. Ni pomembno, ali ste lev ali gazela: ko sonce vzide, morate začeti teči.«

Seveda to še ne pomeni, da je slovit kolumnist *New York Timesa* priljubljeno čtivo 25-letnega italijanskega reperja. Še manj smiselno se zdi sklepati, da se Fedez strinja s Friedmanom, še pred desetletjem velikim oboževalcem globalizacije. Fedez bi že po videzu – ves potetoviran in z ne ravno polizano pričesko – težko ustrežal podobi zagovornika globalizacije. Navsezadnje je doma iz države, ki se je z globalizacijo vse prej kot okoristila ... Zato Friedmanovo priliko razvije čisto po svoje: »Vsako jutro se v Afriki zbudi gazela / in vzdih olajšanja se ji izvije, / da se ni zbudila v Italiji. / Dobrodošli v državi, kjer vam banke ne dajo časa, / kajti čas je denar. / To je država, v kateri se ljudje težko prebijajo do konca meseca, / a se obremenjujejo s tem, ali jim bo baterija iPhona zdržala do konca dneva. / ... / Za televizijo se zdi, da je center za duševno higieno /, politika pa center za zobno higieno. / ... / To je država, v kateri je vse odvisno od priporočil / zato vam priporočam, / da če nogometni sodnik ukrade točko, kričite na ves glas / če pa vam ukradejo prihodnost, ostanite na svojih sedežih.«

Nekako tako bi se glasil prosti prevod iz italijanščine. Prevajanje Fedezovih besedil ni lahka naloga, saj v njih mrgoli besednih iger in subtilnih zbadljivk v povezavi z zelo konkretnimi dogodki iz aktualnega političnega dogajanja: s politiko kot »centrom za zobno higieno« se je želel posmehniti škandaloznemu ukrepu Silvia Berlusconi, ki je leta 2010 na svoji volilni listi kandidiral tudi televizijsko zvezdico Nicole Minetti, ki je dosegla višješolsko izobrazbo zobne higieničarke (in se je potem-takem bolj kot po obče-družbenih zaslugah odlikovala po nesebični pomoči ljubljenu vodi, predvsem v aferi Ruby).

Tudi primerjava televizije s »centrom za duševno higieno« je v Italiji izredno umestna. Njihove zabavne oddaje v produkciji Berlusconijeve družbe Mediaset so z značilnimi dolgonogimi, a zvečine puhloglavimi voditelji-cami postale malone zaščitni znak italijanske TV. Bolj žalostno je le, da uživajo visoko gledanost in da so se izkazale kot izjemno učinkovito orodje za poneumljanje množic, ki so po takšni obdelavi še bolj lahek plen političnih demagogov Berlusconijevega kova. Fedez je eden tistih – in teh med njegovimi rojaki niti ni tako malo – ki je vse to spregledal in pred pogubno močjo televizije svari v še eni pesmi, ki ji je dal naslov *Non c'è Due Senza Trash*. V njej si je privoščil Barbaro D'Urso, voditeljico priznane slaboumne popoldanske pogovorne oddaje *Pomeriggio Cinque*, ki jo prav tako producira – tega najbrž ni treba posebej omenjati – Mediaset. V originalnem videospotu se Fedezu, ki teče po ulicah milanskega predmestja gol (vendar ga kamera kaže samo do pasu) pridruži tudi legendarni italijanski zvezdnik pornografskih filmov Rocco Siffredi.

Ampak na koncertu na tržaškem Vèlikem trgu se Siffredi ni pojavil. Fedez je pred mikrofonom priskakljaj le nekaj minut po 21. uri, ki je bila razglašena za začetek koncerta. In začel s pesmijo, ki bi lahko oziroma bi skorajda morala postati himna generacije: *Generazione boh*. Boh (izg. bo) je medmet, s katerim govoreči izraža nekaj med nezainteresiranostjo in resigniranostjo; oboje je menda stalni spremljevalec mladih italijanskih prekarcev, ki se namesto snovanju upora zoper družbeni razred, ki jim je ukradel prihodnost, raje posvečajo objavljanju selfijev na družabnih omrežjih. »Vsak tretji Italijan živi doma pri starših, / toda problem je, da sta prva dva starša. / Povprašuje dedka, kdaj namerava umreti, / in pri štiridesetih mami napove, da bo spal zunaj,« so bile uvodne vrstice pesmi, ki je v naslednjih kiticah še bolj neprizanesljiva in trpka: »Nekateri še vedno verjamejo v boljši svet. / Tisti pripravijo kovčke in odpotujejo. / ... / Italija ima obliko škornja, / zato nas od jutra do večera brcajo v rit, / ampak to je še kar v redu, / pomisli, kako bi bilo, če bi imela obliko kondoma.« Aluzij na izključno italijansko stvarnost je tu manj oziroma je pesem razumljiva tudi v (okornem) slovenskem prevodu, saj pojavi, na katere Fedez opozarja (v izvirniku v verzih!), tudi za nas niso tuji. Občinstvu, ki mu je na trgu pred tržaško mestno hišo prisluhnilo (in je bilo pri petju prav po slovensko zadržano in čisto nič mediteransko vročekrvno), je bilo težko določiti skupni imenovalc. Presenetljivo, med poslušalci niso prevladovale najstnice, ki bi jih pod oder lahko zvabil izklesani in tetovirani Fedezov torzo ali njegov seksi nasmešek – ob čemer bi jim bila besedila njegovih pesmi skoraj zagotovo v drugem planu. Starostna meja je bila postavljena zelo visoko, če je sploh bila, kajti med ljudmi, ki so se – resda bolj proti koncu – razživali in dvigovali roke ter mahali s prižganimi mobiteli (ja, vžigalnikom je dokončno odklenalo tudi na koncertnih prizoriščih na prostem), je bilo kar nekaj družin. Vseeno pa bi dala roko v ogenj, da med njimi ni bilo niti enega Neitalijana. Fedezova *poetika* (če je *The Paris Review* na začetku poletja pisal o »poeziji Taylor Swift«, ta oznaka za lucidnega reperja z obširnimi besednim zakladom ni nič pretirana) je preprosto preveč endemična. Kar je hkrati njegovo prekletstvo: težko si je predstavljati, da bi v kateri drugi državi kantavtorja, ki v svojih pesmih tako domišljeno zrcali tegobe sodobne družbe in politične anomalije, novinarji v intervjujih spraševali zgolj banalnosti tipa kako se razvija odnos z njegovo punco.

Ko se na lovu za dodatnimi podrobnostmi iz ustvarjalčevega življenjepisa pretolčeš skozi spletno slamo družabne kronike, ostane bore malo. Da je rojen v Milanu, da je otrok interneta, da je sam snemal prve pesmi in celo videospote. Da je volil za Beppa Grilla in Gibanje petih zvezd. In da je tudi sam razmišljal o tem, da bi se izselil iz Italije, če se mu ne bi zgodilo, kar se mu je zgodilo. »S prodajo svojih plošč ste obogateli, mar ni to nekoliko nenavadno za reperja?« mu je s spodletelo provokacijo pomolila pod nos mikrofona neka italijanska TV-novinarica. »Ne, ne vidim problema, obogatel sem s svojim delom, poleg tega plačujem davke,« se je izmazal Fedez. Poskušati utajevati davke ali uganjati druge lumparije bi bilo v njegovem primeru tudi kratkovidno, saj bi pridigarju, ki svojih pridig ne živi, hrbet obrnilo tudi poslušalstvo. Fedez se v eni svojih pesmi spravi na lagodno življenje vatikanske duhovščine (*Cardinal Chic*), pa korupcijo v gradbeništvu (gradbena podjetja so v hlepenju po čim višjem dobičku v stavbe vgrajevala material eternit, iz katerega se sprošča azbest, ki je povzročil smrt na stotine ljudi), o kateri je spesnil pesem *L'Amore eternit*. Najbolj znan slovenskemu poslušalstvu je sicer njegov duet s Francesco Michielin z naslovom *Magnifico*, ki je bil popevka tedna na Valu 202 januarja letos.

»K mojim ploščam se dobro podajo cigarete, ker manj škodujejo,« je Fedez zapisal na svojem profilu Twitter. Sprva se je zdelo, da je prav to vzrok za slabo obiskanost njegovega koncerta v Trstu. Toda pogled onkraj ograde, ki je zamejevala koncertno prizorišče, je pokazal, da se je množica razlivala vse do mola San Carlo, kjer se je bržčas dalo čisto solidno poslušati, ne da bi plačal vstopnico. In ljudi od tam nihče ni preganjal! Vstopnica za koncert je stala 30 evrov ...

Agata Tomažič

Prvih 5 ...

Max Romeo



OVERJAM REGGAE FESTIVAL

Če kje, potem si festivali na Sotočju podajajo kljuko. Komaj se je dobro iztekel Punk Rock Holiday, ki je nasledil Sajeto, ki je nasledila MetalDays ... že je za 12., 13., 14. in 15. avgust napovedana četrta izdaja Overjam Reggae Festivala. Lani je festival (vsaj kar se obiska tiče) presegel pričakovanja, zato organizatorji v letošnjo izdajo vstopajo še pogumneje, dokazi pa bodo vidni predvsem na izvajalski strani odra. Obeta se prefinjena kombinacija reggae legend, preverjenih domačih in tujih dub zabavljačev in čvrstega DJ reggae jedra. Deset minut od Tolmina vas čakajo rumeni, zeleni in rdeči oder, na njih pa med drugim Gentleman, Capleton, Max Romeo, Baby Cham, Red Five Point Star, Fatman Hi-Fi, Jugglerz, Rick Trooper ...

MLADI LEVI

Konec avgusta bo ljubljanski kulturni bazen znova zaznamovalo dogajanje, povezano z Mladimi levi. Zdaj že tradicionalni mednarodni festival sodobnih scenskih, večžanrskih, mejnih, eksperimentalnih in angažiranih umetniških praks bo tokrat »na sporedu« med 23. in 30. avgustom. Njegov domicil bodo spet prostori Stare elektrarne, svoje lovke pa bo širil tudi po drugih mestnih prizoriščih, od Tabora proti Centru in še kam drugam. Ve se, če je uvodni večer namenjen intenzivnemu ogrevanju, torej otvoritvi, so naslednji dnevi toliko bolj delavni (čeprav nič manj kratkočasni). Kaj torej prinaša letošnji program? Organizatorji pravijo, da zaznavajo nov pogum in optimizem, prepričani so, da se gledališče vrača k velikim temam, tudi velikim dramam, k strasti ... predvsem pa – k humorju. Ta je, kot vemo, blagodejen, je nekaj odrešujočega, pomirjujočega; humor je, skratka, »kul«. In nas bo vodil po bolj ali manj skritih poteh humorja? Christiane Jatahy: *What If They Went to Moscow*; Fragan Gehlker & Alexis Auffray: *Le Vide*; Benjamin Verdonck: *Notallwhowanderarelost*; Benjamin Verdonck: *One More Thing*; Ivo Dimchev: *P Project*; Andrew Schneider: *Youarenowhere*; Nina Jan & Urša Sekirnik: *À La Cart Performance*; Motus: *MDLSX*; Bojan Djordjev: *Nije to crvena, to je krv!*; Katarina Stegnar, Urška Brodar, Jure Novak: *Katarina po naročilu ...* In to brezplačno, čeprav si morate priskrbeti vstopnico.

IZRAELSKI FILHARMONIČNI ORKESTER

Festival Ljubljana 24. avgusta gosti enega najslavnejših svetovnih dirigentov, Zubina Mehto. V Cankarjev dom prihaja skupaj z Izraelskim filharmoničnim orkestrom (je tudi njegov direktor), prav tako enim najprestižnejših in najboljših orkestrom na svetu. Program, ki se obeta, je naslednji: R. Strauss: *Vesele potegavščine Tilla Eulenspiegel*,



Zubin Mehta

... prihodnji mesec



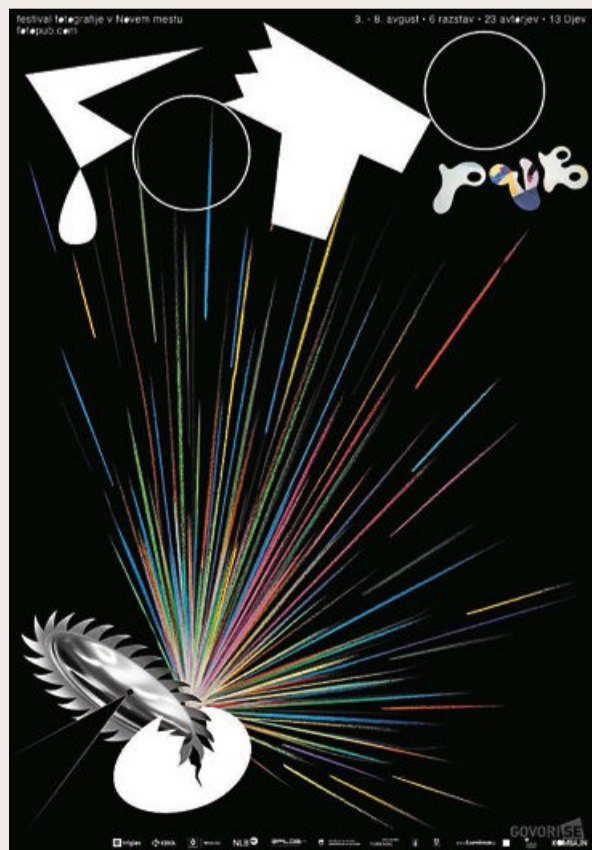
op. 28; A. Schoenberg: *Ozarjena noč*, op. 4; P. I. Čajkovski: *Simfonija v h-molu*, št. 6, op. 74, »Patetična«.

KLEMEN KLEMEN

Klemen Klemen je legenda, če bo legendarna tudi njegova nova plošča, ki jo bo predstavil na koncertu 4. septembra, pa bo pokazal čas. Dejstvo je, da gre za njegov novi studijski izdelek po dvanajstih hudo sušnih letih. Čeprav ima status legende, Klemen Klemen ostaja skromen; gre namreč za šele tretji studijski album v njegovi vsaj petnajst let trajajoči karieri. Kaj lahko pričakujemo: baje revitaliziranega Klemna, a še vedno polnega urbanih črt(ic), vezanih na svojo »domačijo«, Trnovo, pa tudi retro vpogled v njegovo kariero, torej keš tipe in pičke, šnopcarsko zapohanih godb ... vse to pa pospremljeno s kupom gostov. Jasno, tako to pri hipoperskem plemenu gre.

FOTOPUB

Za tiste, ki še ne veste ali ste pač pozabili: to je festival fotografije v Novem mestu, ki letos poteka od 3. do 8. avgusta. Tako kot lani si skrbništvo nad festivalom tudi letos delita Dušan Josip Smodej in Jure Kastelic. S skupino sodelavcev sta pripravila šest skupinskih razstav triindvajsetih uveljavljajočih se domačih in tujih umetnikov. Preverjenim prizoriščem se letos pridružujejo tri nova: galerija Lokomotiva, prostori Knjižnice Mirana Jarca, stene prazne oz. nenaseljene hiše na novomeškem Glavnem trgu. Ne bo šlo niti brez fotografskega knjižnega sejma, pestrega glasbenega programa s trinajstimi izvajalci in t. i. portfolio review, ki bo v Novo mesto pripeljal enajst pomembnih akterjev – umetnikov, kuratorjev, urednikov in galeristov – s področja globalne sodobne fotografske umetniške scene. Vstop je, kot običajno, brezplačen.



V zadnjem desetletju je ponovno združeni Nemčiji uspelo, kar ni bilo mogoče doseči v dveh krvavih in tragičnih svetovnih vojnah ... Dosegla je nesporno celinsko hegemonijo, obvlada Evropo ... Berlinu je v nekaj letih po uveljavitvi evra uspelo z ekonomskim orožjem zmagati, kjer je spodletelo cesarskim vojskam in potem še zloglasnim hitlerjevskim divizijam.



Novinar, publicist in pisatelj **Gennaro Sangiuliano** v Delovi Sobotni prilogi (1. 8. 2015) o aktualni globalni vlogi Nemčije.

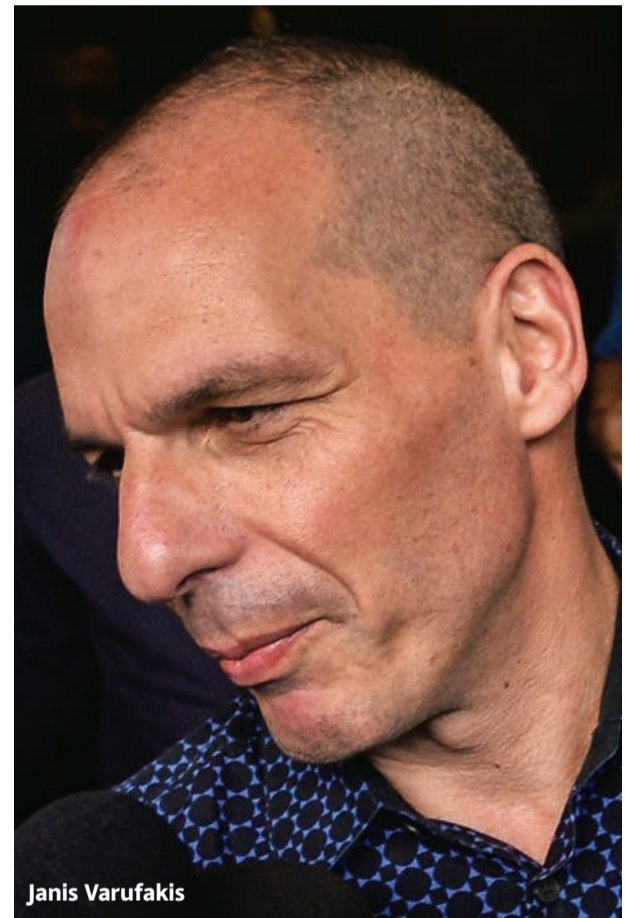
S hčerko o ekonomiji

Če ste za Janisa Varufakisa (1961), grškega ekonomista, matematika, akademika, publicista, blogerja, prvič slišali v začetku letošnjega leta, ko je po zmagi koalicije levičarskih strank in gibanj, poimenovane Siriza, postal finančni minister v vladi Aleksisa Ciprasa, ga imate verjetno vrh glave. Teh nekaj mesecev je bil povsod. Česa vsega nismo slišali o njem. Skrajni levičar – karkoli že to pomeni – ki je na sestankih evrske skupine kolegom pokroviteljsko predaval o makroekonomiji. *Enfant terrible*, ki je na uradni obisk v London prišel oblečen – kako nezaslišano! – v vpadljivo modro srajco, ki mu je visela čez pas, v črnem usnjenem jopiču, kakršnega nosijo preprodajalci mamil. Na nastopu na zagrebškem festivalu Subversive naj bi Nemčiji pokazal sredinec. V službo se – kaj takega! – kot kakšen rockovski zvezdnik vozi z motorjem. Za partnerko si je našel – kakšen škandal! – hčerko bogatega grškega industrialca, s katero uživata življenje v luksuznem stanovanju s pogledom na Akropolo sredi Aten. A je dobil, kar mu gre, in neslavno končal. Po zloglasnem julijskem protivarčevalnem referendumu je odstopil s položaja finančnega ministra, Grčija pa je bila na koncu prisiljena sprejeti ostre pogoje t. i. upnikov v zameno za nov paket finančne pomoči.

Obstaja pa še drugi del zgodbe, v kateri je Varufakis elokventen, neposreden in iskri intelektualca, kakršnih boleče primanjkuje tako v evropski politiki kot v sodobni ekonomski misli. Je naključni ekonomist, ki se zanima tudi za filozofijo, zgodovino, antropologijo, umetnost in pri pisanju zajema iz sveta literature in filma. Nepredvidljivi marksist, kot se je poimenoval sam, ki bi najprej rad rešil evropski kapitalizem in tako preprečil vzpon skrajne desnice, ki bi lahko izkoristila zaostrene razmere v času finančne krize. Kot predstavnik poražene in ponižane države z evropskega obrobja si je upal nastopiti proti nemškemu finančnemu ministru Wolfgangu Schäublu, ko ga je obtožil, da želi Grčijo nagnati iz območja evra. Univerzitetni profesor, ki je v osemdesetih letih zaradi nestrinjanja z uničujočo ekonomsko politiko vlade Margaret Thatcher zapustil Anglijo, kjer je začel svojo akademsko kariero, a je po smrti železne lady priznal, da jo bo pogrešal, ker je bila ena zadnjih britanskih političnih osebnosti, ki je – ironično – dejansko mislila, kar je rekla, in stala za svojimi prepričanji, ne glede na to, kako pogubna so bila.

Lani, še preden se je podal v politiko, je Varufakis napisal knjižico z naslovom *Moji pogovori s hčerko o ekonomiji*. Posvetil jo je svoji najstniški hčeri in ji v poljudnem jeziku na kratko razložil o zgodovinskem razvoju človeških družb in o vzrokih za nastanek družbene neenakosti, o tem, kako je kmetijsko obdelovanje zemlje pripeljalo do presežka vrednosti in kopičenja bogastva v rokah ozkih elit in o pomenu izuma pisave, jezika, denarja. Pisal je tudi o pomembnosti instrumenta dolga in o vlogi države pri nemotenem delovanju sodobnih tržnih družb, ki jih določa koncept t. i. menjalne vrednosti. Razmišljal je o fevdalizmu in britanski industrijski revoluciji; takrat je komercializacija dobrin, zemlje in dela po eni strani sicer zapečatila usodo fevdalnega družbenega sistema in njegove mračnijaške teokracije in proizvedla veliko bogastvo, a je po drugi strani povzročila ogromno neenakost in visoko brezposelnost med kmeti, ki so ostali brez zemlje. Omenjal je bankirje kot vladarje sveta, ki s posojanjem denarja, ki ga vknjižijo iz ničesar, iz prihodnosti jemljejo še »neustvarjeno« vrednost in jo prenašajo v sedanost. Posojilojemalec pa se obveže, da bo v sedanosti s produkcijo ali proizvodnjo ustvaril novo vrednost in z njo, če bo ustrezno visoka, izplačal bankirja. Avtorja je zanimalo tudi gibanje brezposelnosti v času pesimistične družbene klime, kompleksna narava tehnološkega napredka in omejitve sodobne ekonomske vede, ki s svojimi statističnimi in matematičnimi modeli ne more razumeti sveta. Pri vsem tem pa je preizkušal samega sebe, v prepričanju, da tisti, ki ne more razložiti pomembnih ekonomskih vprašanj v mladim razumljivem jeziku, teh vprašanj tudi sam ne razume.

Varufakis se med pisanjem večkrat ozre na vlogo države v sodobni družbi. Država marsikdaj nastopa kot pojem z izjemno negativno konotacijo, a brez nje tržne družbe ne bi mogle ustrezno delovati, saj prek svojih monetarnih, ekonomskih, administrativnih mehanizmov nastopa kot amortizer za ublažitev različnih napetosti. Država je nase prevzela tudi varovanje vrednosti denarja, ki je tako postal politično sredstvo. Samo v menjalnih gospodarstvih – Varu-



Janis Varufakis

fakis kot primer navede zgodbo o prodaji cigaret med jetniki v nekem koncentracijskem taborišču med 2. svetovno vojno – ki ničesar ne proizvajajo, je denar lahko apolitičen. V tem kontekstu avtor osvetli tudi pojav skrivnostnega *bitcoina*, digitalnega denarja, ki je prek posebnega algoritma nastal na svetovnem spletu in naj bi bil neodvisen od različnih političnih interesov. *Bitcoin* naj bi deloval kot nekakšna simulacija ideje, da bo količina denarja v obtoku vselej stabilna, a Varufakis dodaja, da tovrstna predpostavka na dolgi rok ne zdrži. Denar v tržnih družbah nikoli ni apolitičen. Nadzira ga lahko samo država, saj lahko le ona s svojimi instancami poskrbi, da na primer ukraden denar vrnejo lastniku in storilca kaznujejo. Država je navsezadnje, pravi bivši grški finančni minister, naše edino upanje za kulturno in varno življenje. Zato nam zanjo še zdaleč ne sme biti vseeno.

Na koncu Varufakis postavi hčerko pred podobno izbiro, kakršno je v prvem delu znanstvenofantastične trilogeje *Matrica* imel glavni junak Neo (Keanu Reeves). Ko mu je Morfej (Laurence Fishburne) razkril okruten svet virtualne resničnosti, v katerem so stroji zagospodarili nad ljudmi, je dobil na izbiro modro in rdečo tabletko. Z zaužitjem modre pilule bi se Neo vrnil v svoje prejšnje življenje nevednega suznja, z rdečo tabletko pa spoznal – resnico. Varufakisova hči in z njo vsi mi se tako znajdemo pred naslednjo dilemo: lahko vzamemo modro tabletko in v zameno za neboleče in nezapleteno življenje v svetu, v katerem je do konca prevladal koncept tržne vrednosti, verjamemo vsemu, kar pridigajo ekonomski »strokovnjaki«, uradniki Evropske komisije, pokvarjeni bankirji. Ali pa se kruti resničnosti zoperstavimo s kritično mislijo in zdravim dvomom o stvareh, ki nam jih prikazujejo kot samoumevne. Prav v tem je bistvo Varufakisovega teksta, s katerim nam avtor položi na srce, naj nikoli ne pozabimo, da je svet, v katerem živimo, vedno lahko drugačen in boljši.

Zdaj, ko poznamo razplet kratke Varufakisove ministrske epizode, se nam zastavi vprašanje, kako bi jo sam pojasnil hčerki. Kaj točno bi ji povedal o petih mesecih »pogajanj«, pri katerih je ena stran vseskozi držala figo v žepu? Pa o dolgih nočnih bruseljskih sestankih, o vseh pritiskih, ponižanjih in pomanjkanju solidarnosti, ki jih je bila deležna grška delegacija, ko so se vanje zaganjali tudi slovenski jastrebi, na čelu s premierjem Cerarjem in financministrom Mramorjem? Sta jih res motili Varufakisova obleka in frizura ali bolj dejstvo, da si je bivši grški finančni minister upal govoriti in razmišljati drugače od črede? **Gregor Inkret**

Andrej Rozman - Roza

SPRIJAZNIL SEM SE S TEM, DA SEM SLOVENEK

AGATA TOMAŽIČ, foto UROŠ HOČEVAR





Ko sedeva k mizi v kavarni Kinodvor, kjer na steni visi plakat za film 45 let s Charlotte Rampling, pripomni, da se mu glavna igralka zdi neverjetno podobna Štefki Kučan. In to je v bistvu točno tista mešanica prostodušnosti in komičnosti, ki jo človek pričakuje od Roze. Samo da se ljudi, ki imajo smisel za humor, vse prepogosto označuje za plehke. Ampak glede Andreja Rozmana - Roze in umetniške vrednosti njegovega raznolikoga ustvarjalnega opusa poslej ne bo več dvoma: jeseni bodo pri Mladinski knjigi izšla njegova izbrana dela v prestižni zbirki Kondor, rezervirani za klasike.

Kako se počutite ob skorajšnjem izidu vašega izbranega dela v zbirki Kondor, strahu in trepetu vsakega srednješolca, ki mu domače branje ne diši preveč?

Aja? Tega pa nisem vedel, ker sem hodil v šolo pred tem. Če bi to vedel, bi zahteval višji honorar! Sicer pa sem bil od nekaj fen kondorja, pri tem imam v mislih komad Simona & Garfunkla – *El Cóndor Pasa*, z refrenom *I'd rather be a sparrow than a snail*, to se mi zdi krasen verz, mikalo me je, da bi dal naslov v tem slogu, recimo *Bolje vrabec v roki kot polž na solati*. No, pa se je potem zasukalo v drugo smer (naslov Rozmanovega izbranega dela bo *Gleda kondor avion*, op. p.).

Ste kdaj razmišljali, da bi v kakšni knjigi za otroke dali glas kondorju?

Ne, tisto, ko sem prej rekel, da sem jih od nekdaj oboževal, je bilo pretiravanje, v resnici še nikoli nisem imel stika s kondorjem. Nisem ga še imel v zgodbi. Kar pomeni, da še nisem bil v Južni Ameriki, v Ande sem si zelo želel iti, ko sem bil mlad, potem sem pa nekega dne ugotovil, da sem že prestar. Kajti tja bi šel živeti, ne samo kot turist ... Verjetno bi lahko rekli, da je kondor moja frustracija.

In če iz Andov bliskovito poletiva nazaj v Slovenijo, kaj je za vas jezik? Je to orodje, igrača?

Jasno, da je orodje, in to orodje z neko zgodovino. Pa igrača tudi, vsako orodje je lahko tudi igrača – Tito je imel v svoji ključavničarski delavnici orodje zato, da se je igral.

Jezik je torej orodje, ki pa ima v določenih predelih sveta zelo močan politični naboj, kar vse skupaj dodatno zaplete. Sploh v takšnih primerih, kot je slovenski, kjer je jezik tako rekoč edino vezivo naroda. V ZDA je drugače: da si Slovenec, ti ni treba znati slovensko, vendar moraš biti katolik oziroma kristjan. Sunita Williams zato tam ni pripadnica slovenske skupnosti, ker je hindujka. Naš kriterij pa je jezik: če ne znaš slovensko, si sicer lahko državljani Slovenije, ne moreš pa biti Slovenec. Zato ima jezik močan političen naboj, skozi politična očala na jezik gledajo (ali so vsaj gledali v preteklosti) tudi mnogi slovenski jezikoslovci ali jezikovni profesionalci. Zato še vedno vlada prepričanje, da se je treba za jezik truditi, a to je paradoks: jezika se naučimo in ga uporabljamo. Prepričanje nekaterih, ki mislijo, da se lahko vmešavajo v jezik drugih, ki ga kot da ne govorijo pravilno, je navadno nasilje.

Znani ste po liberalnem odnosu do jezikovne norme, dopuščate različne vrste izpeljank, besednih iger, k razvpitemu nedoločniku brez -i se bova še povrnila. Toda kje je za vas meja med igrivo in nepravilno rabo jezika, pri čemer mislim na tiste najočitnejše, vulgarne napake v jeziku, kot je raba tožilnika v zanikanih stavkih?

Po mojem mnenju dejstvo, da se z jezikom igraš, vendarle pomeni, da njegove zakonitosti in pravilno rabo poznaš, pa se na ta pravila zavestno poživljaš. Kar pa se tiče popravljanja domnevnih napak, menim, da si gotovo kdo želi, da se ga opozori na napačno rabo, nikakor pa ne ves čas.

Igriva in napačna raba sta po mojem dve kategoriji. Mislim, da je treba biti zelo strpen do ljudi, ki slovenščino rabijo domnevno napačno, predvsem zato, ker se pogosto zgodi, da se moti tisti, ki popravlja. Veliko vprašanje je, ali je ženska dvojina sploh edina primerna. Če, recimo, rečeš: *dve ženske sta šle*, a je to narobe? Če ja, potem imajo domobranci prav, ker so se borili proti partizanom, ki so izbojevali priključitev Primorske; večina Primorske ne uporablja dvojine. Pravzaprav velik del Slovenije ne uporablja ženske dvojine. Če bereš Trubarja, ugotoviš, da je že on delal iste napake pri zamenjevanju glagolov *morati* in *moči*, kot jih mnogi ljudje delajo še danes, se pravi, da se v tem času ni nič spremenilo, le da to v Trubarjevem času ni veljalo za napako, ker še ni bilo pravopisa. In nisem prepričan, da ima kdorkoli pravico reči, da je to narobe. Pomislite, kako bi bilo, če bi enak odnos, kot ga imajo mnogi do jezika, imeli do botanike in bi štiriiperesno deteljico imeli za napako, ki jo je treba odstraniti z javnih površin.

Ste Ljubljancan, kar je čutiti v jeziku, ki ga uporabljate. Ste zaradi tega kdaj že bili tarča pripomb iz vrst pripadnikov kakšne druge narečne skupine?

Kot otrok sem veliko živel na Dolenjskem in imel, ko sem prišel v Ljubljano, precej močen dolenjski naglas.

Ampak dolenjsko narečje je nekakšna podstat slovenskega knjižnega jezika ... Merim na t. i. diktat ljubljansčine.

Nikakršnega diktata ljubljansčine ni! Brez Ljubljane ne bi bilo Slovenije. Pa kakšen diktat neki?! Vedno moraš imet glavno mesto, Ljubljana je točka centralizacije, ljubljansčina, ki se govori danes, ni več enaka tisti iz Prešernovih časov, temveč je že vsrkala vase prvine govora študentov in drugih priseljencev z vseh koncev Slovenije. Če bi radi imeli državo, moramo imet pogovorni središnji jezik. Grozno se mi zdi, da

imamo v Sloveniji tako negativen odnos do središčnega jezika. Se strinjam, da je Ljubljana kriva za socialno katastrofo, v katero smo padli. A so za to krivi »Ljubljancani« iz vse Slovenije, ki so se prigrébli do javnih položajev, na katerih skrbijo za zasebne koristi. Sicer pa spoštujem vse, ki pišejo v prekmurščini, pa Tadeja Vesenjaka, ki poje v prleščini, in Iztoka Mlakarja, ki se izraža v primorščini.

Ampak s prekmurščino so res težave, prekmurščina je šele leta 1918 postala del slovenščine, pred tem je bila samostojen jezik, ker so ga govorili na ozemlju, ki je pripadalo drugi državi, ravnala se je po drugem pravopisu in pisalo se jo je v drugem črkopisu. Prekmurščina je torej malo dlje, ker se je šele pred slabimi sto leti začela bližati osrednji slovenščini. Sicer pa je vse odvisno od pisatelja, koliko mu je do tega, da ga bodo ljudje razumeli ...

Na slavistiki sem bil sošolec s Ferjem Lainščkom in Milanom Vincetičem, s katerima smo nekoč zelo intenzivno razpravljali smo o tem, ali je pravično, da jaz, ki sem rojen v Ljubljani, lahko pišem v svoji materinščini, onadva pa ne moreta.

Kako pomembna sta jezik in kultura glavnega mesta, dokazuje Češka. Čehi imajo zelo kakovostno in priljubljeno filmsko produkcijo izključno zato, ker je Praga tako veliko mesto in so imeli temu primerno že v 19. stoletju toliko meščanov, da se je lahko razvilo gledališče, zaradi česar so bili v trenutku, ko se je pojavil film, nanj pripravljeni. V Sloveniji pa smo še v začetku 20. stoletja, recimo za Cankarjeve drame, uvažali češke igralce in režiserje. Tako se je pri nas teater šele začel razvijati v času, ko je film že obstajal. Posledica te zamude je, da so z zborna slovenščino zelo dolgo časa uničevali prepričljivost slovenskega filma. Absurd je slišati govoriti zborni jezik ljudi na realni sliki, a pri nas je bilo še vse v osemdeseta leta prejšnjega stoletja močno zasidrano prepričanje, da so dramske umetnosti, vključno s filmom, namenjene širjenju pravilne slovenščine. Filmski lektorji so se obnašali, kot da je film teater. Pri Kekcu niso imeli težav, ker je šlo za prikupen gorenjski dialekt. Kot hudič križa pa so se bali ljubljansčine. A brez osrednje govornice ni suverenih narodov.

V slovenščini je morebiti bolj problematičen prepad med normiranim jezikom in tistim, ki ga uporabljamo v praksi?

V drugih jezikih je drugače kot v slovenščini, angleščina, denimo, sploh nima pravopisa, temveč ima vsak časopis svoj jezikovni kodeks. Da je jezik normiran, se mi ne zdi nič narobe, a gre v resnici za socialno kategorijo: če se v neki določeni situaciji bojiš, da boš s svojim jezikom izpadel neotesano, boš govoril zborna. Če ne znaš ali če nočeš, pač ne govoriš zborna. Toda to ni neka obveznost, je podobno vprašanju, ali si boš zavezal kravato ali ne.

Velika pomanjkljivost slovenščine, ki jo zaznavam, kadar pišem za teater, je, da še nimamo sistema za zapisovanje pogovornega jezika. Jaz sem zato moral razvit nekega svojega in mi kar dobro služi. Ni pa enostavno, saj moraš paziti, da bo branje tekoče in da bo bralec takoj vedel, da na primer *delal* pomeni skrajšano obliko besede *delali*, se pravi množino, in ne ednine, ki jo sam v takih primerih pišem fonetično kot *delau*.

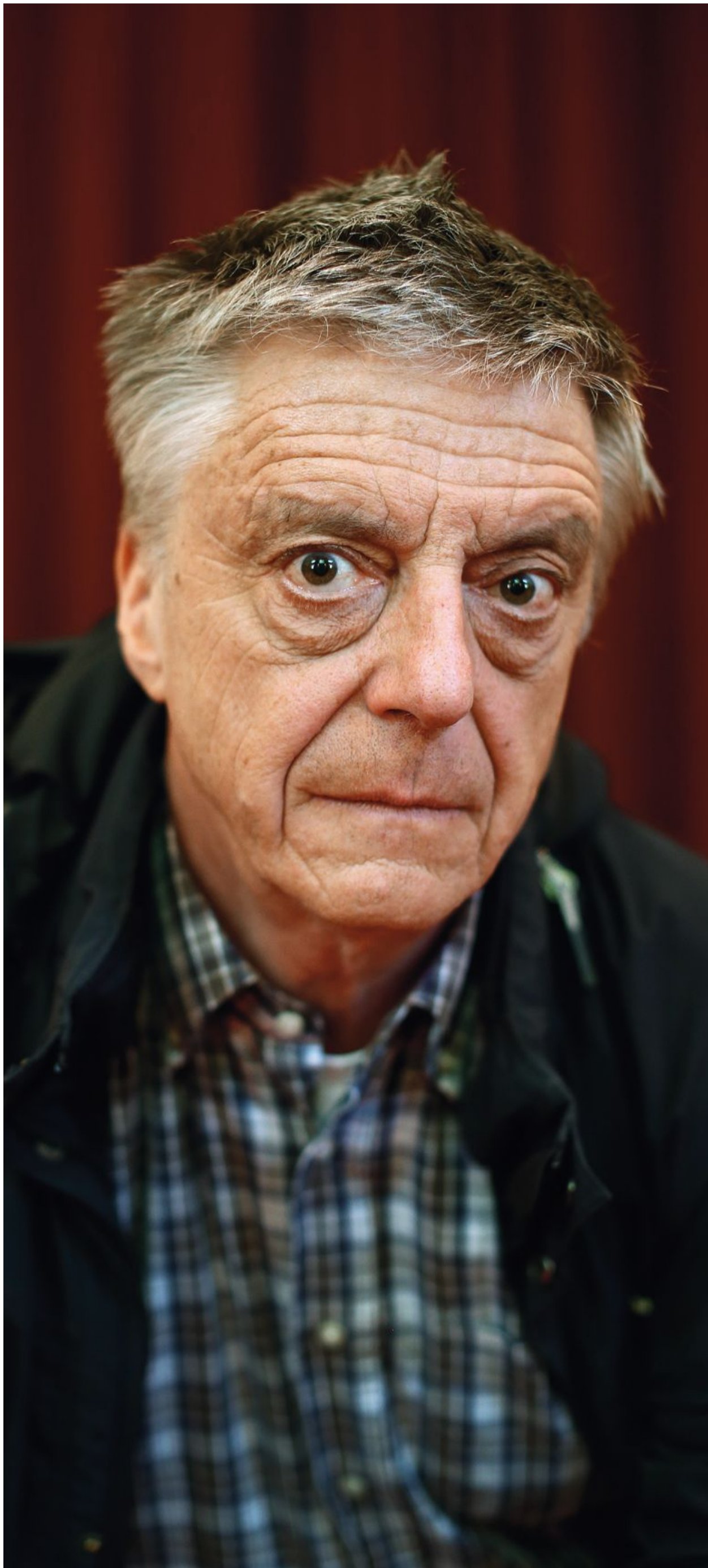
Ste brali Fužinski bluz? Ali vam je Skubic, s katerim vas družijo navdušenje nad pogovornimi registri jezika (in jih ne eden ne drugi ne pomišljata uporabljati v književnosti), kot avtor pri srcu?

Nočem izpasti arogantno, a sem zelo slab v poznavanju svojih stanovskih kolegov. Sem tudi precej egocentričen, tako da pogosto rajši pišem kot berem. Kar ne pomeni, da ničesar ne berem, a je knjig ogromno, časa malo in tudi sicer se ne kulturno niti približno ne počutim zavezanega slovenstvu. Tako da imam pogosto več veselja s spremljanjem tuje produkcije kot domače. Edina izjema so slovenski filmi, za katere se trudim, da bi videl vse.

Trditev, da se kulturno ne počutite zavezanega slovenstvu, je zelo zanimiva, če ne kar nenavadna. Sploh po vseh teh izmenjanih besedah o jeziku, in to slovenskem. Čemu pa ste potemtakem zavezani?

Počutim se zavezanega človeški rasi. Res je sicer, da so nekatere pesmi, ki jih pišem, tako zavezane jeziku, da so ne-prevedljive. To je še kar frustrirajoče – ker sem obsojen na ta prekleti, mali trg s katastrofalnimi honorarji. To je definitivno frustracija. Da bi se lahko resno začel počutiti zavezanega slovenstvu, bi bilo za začetek treba kaj narediti na področju kulturne politike. Slovenska država doslej še ni definirala kulturne politike, in vedno bolj mi je jasno, da to ni samo šlamparija, ampak je sestavni del neoliberalne politike.

Najbrž se vsi strinjamo glede tega, da je naša družba v težavah. Dostikrat je slišati, da je vzrok teh težav v demokraciji, ki ne deluje. A demokracija ne deluje prav zaradi pomanjkanja kulture. Bolj ko so ljudje nekulturni, bolj to ustreza neoliberalizmu, v katerem je vse manj neposrednega odločanja in korporacije postajajo močnejše od parlamentov uradno demokratičnih držav. Jaz mislim, da kultura kot vezivo v Sloveniji ne funkcionira. Število ljudi, ki si ogleda slovenske filme, je katastrofalno nizko, z domačimi TV-nadaljevalkami smo nezadovoljni, ker ne odražajo dejanskega stanja, ampak jih producirajo, da bi tudi mi izgledali kot moderen narod, zapolnijo jezikovne kvote in poberejo subvencije. Kdaj je izšel zadnji roman, ki ga je prebral relevanten delež Slovencev? To so bili verjetno Vojnovičevi *Čefurji raus!*, ki so jih brali tudi srednješolci. Jančar je mogoče res vrhunski v svetovnem merilu, a ga žal bere premalo slovenskih bralec. In če ni nekih centralnih točk, ki združujejo skupnost, se ta razsuva, ■



ostaja brez samozavesti in identitete. Vedno bolj vidim, da projekt Slovenija, razpada. Komaj smo dobro postali samostojni, so bili levi in desni, Kučan in Janša, Zveza borcev in Cerkev, takoj za to, da se vojaško prepustimo voditi Natu, politično pa EU. In čeprav imamo v himni napisano temeljno idejo, da imajo vsi miroljubni narodi pravico do svojega obstoja, se obnašamo, kot da se moramo pri priznanju Palestine ozirati na druge. Vse, kar lahko slišimo od svojih politikov, je nenehno dokazovanje naše nesamostojnosti. Tako da jaz seveda lahko še naprej delujem kot slovenski umetnik, lahko se razburjam nad tem, v kaj smo padli, a mi to samo greni življenje.

Predvsem pa na strani države pogrešam sogovornika, saj država dobesedno ne ve, za kaj je slovenska kultura sploh koristna. Kar je glede na to, da so si to državo nekateri bojda tako zelo želeli, skrajno absurdno. Oziroma odraz tega, da smo kot narod nedorasli in infantilni. In nova kulturna ministrica je najčistejši primer odnosa te države do lastne kulture, ker ona res ne razume, za kaj pri kulturi sploh gre. Saj ni nič slabega v tem, da ne razume, ker ni edina in po mojem tudi tisti, ki vedo o kulturi več kot ona, ne razumejo specifične slovenskega prostora. A oni vsaj mislijo, da razumejo, medtem ko ona po mojem zelo dobro ve, da ne razume, pa ji vseeno ni bilo nerodno prevzeti resorja. A ima Karla Erjavca za partijskega šefa in v njem dobrega vzornika za to, da ti ni treba kaj prida vedeti o poslu, ki se ga lotevaš ...

Ste kdaj osebno stopili do nove ministric in se pogovorili z njo, recimo kot vodja Zaničniške verske skupnosti, ki se zavzema za ničelni davek na knjigo?

Ne, saj tega nisem izrecno predlagal. Če ni konsenza – če ljudje ne čutijo, da bi bilo to potrebno, in mislim, da tega ne čutijo – se mi to ne zdi smiselno. Toda verjamem, da je to možno. Slovenci davka na knjigo ne odpravimo zgolj zato, ker nam ni do tega. In potem prelagamo odgovornost na Evropo, češ ker smo v EU, ne moremo imeti ničelnega davka na knjigo. To sploh ni res, nekaj časa so ničelni davek na knjigo imeli Poljaki, Britanci ga imajo še vedno, a to ni primerljivo, njihov trg je velikanski in deluje drugače. Tam je knjiga res posel. Še vedno pa je ta načrt mogoče uresničiti, če bi si prizadevali zanj.

Menim, da še vedno vzdrži argument, ki ga je nekoč omenil dr. Jože Vogrinc, po katerem imamo kot člani Evropske unije pravico do enake kulturne ponudbe kot vsi drugi, seveda v svojem jeziku. Ne le ničelni davek, celo neke vrste dampinške cene bi morali uvesti, da bi se izenačili z nemško govorečimi. Zakaj ne bi zahtevali sprejetja neke zakonodaje, da imamo enake knjige na voljo po isti ceni kot Angleži ali Nemci? Ampak ljudi to ne zanima. Prepričan sem celo, da večina ali vsaj znaten delež Slovencev sploh ni veselih, da so Slovenci. To se vidi, vsak ima neko vzporedno kulturo; jaz recimo češko in anglosaško, drugi srbsko, francosko, italijansko, nemško ...

Kaj pa vi, ali ste veseli, da ste Slovenec? Ali se zaradi tega človek sploh lahko veseli?

Jaz sem se s tem sprjaznil. Obstajajo pa različne stopnje ponosa na svojo nacionalno identiteto. Ko sem bil na obisku pri Slovencih v Švici oziroma slovenskih Švicarjih, sem se pogovarjal z nekim otrokom, ki je bil kot Švicar ponosen na čokolado, na švicarske ure in nože. In ko sem se potem znašel v neki komisiji, ki je pregledovala domoljubne pesmice in zgodbe, prispele na natečaj generalštaba slovenske vojske za zadnjo triado osnovnih šol, sem v tistih besedil začutil, kako so otroci zgubljeni. Edino tisti, ki so govorili o svojem potoku ali gozdu, so bili prepričljivi. Nekdo je omenil, da je ponosen na dvojino, drugi, da je Prešeren enak Goetheju ... Saj, na kaj si lahko kot Slovenec danes, ko ni več niti Elana niti Iskre, Save, Mure, sploh lahko ponosen?

Ne vem, mogoče na človeško ribico?

No, kakorkoli, če malo poguglaš, vendarle ugotoviš, da Prešeren ne uživa takšnega ugleda kot Goethe – pri čemer ne trdim, da ni enako dober. Ampak ne moreš biti ponosen nanj v globalnem prostoru. Ponosen si lahko na Teslo, na Dvoržaka, na Kafko, na Haška, na Andriča ... Seveda tudi na Žižka ali Laibache, a njih osnovnošolci niso omenjali. In tu pri nas zeva velikanska luknja. Že dolgo časa se nismo ukvarjali s tem, na kaj slovenskega smo v sodobnem svetu lahko ponosni, v novi državi pravzaprav nikoli.

Obenem pa so nekatere osebnosti pri nas svetinje, sploh književniki, najviše na piedestalu sta menda Prešeren in Cankar. Vas je kdo okaral, ker ste si drznili napisati posodobljeno različico Prešernovega *Povodnega moža* ali ker ste uprizorili (in izdali) *Passion de Pressheren*?

Ne, mislim, da v *Urški* nihče ni našel ničesar bogokletnega. Mogoče bi lahko v *Presshernu*, ampak saj sem se ga lotil zgodovinsko, navsezadnje so noter faksimili, neke vrste trdni dokazi, torej. Za *Urško* se mi pa celo zdi, da so pesem sprejeli zelo naklonjeno, kot posodobitev Prešernove pesmi. Pa tudi sam nisem hotel biti žaljiv, ko se lotevam predelav, se ne delam norca. Mislim, da me nimajo za ikonoklastičnega. Sicer me šole ne bi toliko vabile v goste. Tudi moja *Živalsko farmo* so uvrstili v projekt Rastem s knjigo, to je že moja tretja knjiga, ki jo bodo brezplačno podelili vsem učencem določene razreda. Kar najbrž pomeni, da sem precej uporaben za vzljubit slovenščino.

In ker ste tako »uporabni za vzljubit slovenščino«, predvsem pa obvladate besedne igre – vas je kdaj prešinilo, da

bi to svojo nadarjenost unovčili v oglaševanju, v kovanju marketinških sloganov?

Saj sem delal v oglaševanju, na Radiu Študent sem delal EPP. Pa snemal sem reklame, ampak pri tem so se mi vedno porajala moralna vprašanja. Fino je, če je reklama dobra, pa če je dober tudi izdelek, ki ga propagiraš. Srečke 3 x 3 so se mi zdele super kombinacija obojega, gre za neko svobodno odločitev potrošnikov in nikogar nismo zavajali. Vsaj ne otrok, recimo. Jaz bi na nacionalni televiziji prepovedal reklame, predvsem za izdelke, namenjene otrokom. Država bi morala ukiniti subvencijo za javno televizijo ali pa prepovedati reklame, mislim, da ima kapital tu res preveliko moč. Kolikor vem, na avstrijski nacionalni televiziji še vedno ni reklam, pa na Al Džaziri jih ni, moja najljubša spletna televizija Democracy now! pa ima namesto reklamnih blokov glasbo.

Omenili ste moralne zadržke pri oglaševanju, kako pa je z morebitnimi moralnimi zadržki pri pisanju? V nekem intervjuju ste namreč dejali, da vedno pišete za nekoga, če ne za drugega, pa zase. Katerega naročnika bi zavrnili, ali ste kdaj že koga zavrnili?

Ja, odklonil sem – povabili so me k sodelovanju na prireditvi ob preimenovanju in odprtju letališča Jožeta Pučnika. Nekdo se je domislil, da bi se oblekel v ...

... Jožeta Pučnika?

Ne, to bi še razumel. Oblekel naj bi se v Edvarda Rusjana kot nekakšen komičen lik letalca iz starih romantičnih časov. Kar se mi je zdelo skrajno morbidno glede na to, da je bilo veliko ljudi mnenja, da bi bilo poimenovanje brniškega letališča po Rusjanu bolj primerno, zdaj pa naj bi jaz iz njega bril norce. Predvsem pa je bila takrat na oblasti meni skrajno nesimpatična hunta in sem si potem izrezal fotografijo iz *Dela*, na kateri so bili vsi tisti, ki bi jih imel pred sabo, če bi sprejel vabilo k sodelovanju na tej proslavi. Zaslužil bi par tisočakov, a se mi je zdelo nemoralno in sem zavrnil. V bistvu ne bi delal za nobeno stranko, razen za Združeno levico. V njih še zmeraj verjamem in to je pomembno. Nekoč sva z Markom Dergancem delala reklamo za neko lepilo in sem bil res vesel, ko sem potem ugotovil – proizvajalec nam je namreč poklonil nekaj vzorčkov – da je bilo lepilo dobro. Da torej ni bil čisti nateg! Čeprav sem pozneje pomislil, da mogoče tako dobro lepilo prodajajo samo prva dva meseca, potem pa počasi začnejo nižat kakovost in stroške ...

Meni pa se je visoko moralno zdelo vaše opozorilo na zadnji strani *Predpravljic in popovedk*: „Pisanje nedoločnikov brez i lahko resno škoduje vaši šolski oceni.“ Kdo se je odločil, da

boste to dodali? Se vam je kdo pritožil, da je dobil slabo oceno, ker je uporabljal ta rozmanovski nedoločnik?

Ja, nekaj je bilo treba napisat, če pa toliko ljudi to moti! Razmišljali smo, na kakšen način, in predlagal sem to, kar se mi je zdelo zabavno. Otroci se morajo za šolo, lahko rečemo tudi za življenje, naučiti pisati pravilno.

Ampak saj vaše knjige so napisane pravilno, izvzemši okrajšani nedoločnik!

In a ni zato jezik bolj tekoč? Vsaj tako jaz čutim v svojem jeziku, kajti jaz imam v glavi svojo slovenščino. Stavki tipa *Moramo delati* mi zvenijo zelo prisiljeno. Pri glagolu biti, ki bi se brez -i glasil bit, je že malo drugače. Eni i-ji odpadejo prej, drugi pozneje, to je proces, vsaj v češčini je bilo tako. Tam so nedoločnike na -i ukinili v petdesetih letih prejšnjega stoletja, v ruščini pa že v 14. stoletju.

Toda pri nas so slovnična pravila zacementirana in se jih ne da spreminjati.

Ne, to sploh ni res, pri nas je ogromno reči, o katerih so ljudje prepričani, da se jih ne da spreminjat in da ni upanja, da bi bilo tudi pri nas življenje normalno. To spretno izkorišča Janez Janša, ki se obnaša, kot da je bodoči premier in ga ljudje zato kot takega tudi doživljajo. Ena od mojih tehnik je pa ravno obratna: upiram se, ker mislim, da imam prav. Ampak to mojo lastnost bi lahko označili že za malo ekscesno, čeprav si včasih rečem, saj sem pa vendar umetnik in je drznost moja poklicna dolžnost. Umetnik ima konec koncev neko družbeno funkcijo.

Kakšna je dandanes umetnikova funkcija v družbi?

Umetnik je neke vrste verski voditelj. Združuje občestvo in mu definira svet, v katerem živimo. Seveda nisem postal umetnik, ker bi hotel biti verski voditelj. Začelo se je z veseljem do igranja z jezikom. Najprej sem postal pesnik, to sem imel v sebi že od otroštva, zatem sem začutil veselje do nastopanja, na koncu pa padel v družbeno funkcijo, ki jo s sabo prinaša vloga umetnika.

Kaj ta čas pripravljate?

Pripravljam predstavo o Antonu Tomažu Linhartu, ki bo premierno uprizorjena oktobra letos v Cankarjevem domu, in sicer na odru Linhartove dvorane, s sedmimi igralci. Vsebovala bo tudi prevedene odlomke oper, gre za precej velik projekt. Ob tem si prizadevam še za postavitev spomenika utemeljiteljev naroda – stal naj bi nekje na Vodnikovem trgu.

Linhart je zame nedvoumen začetnik sodobnega slovenstva. Napisal je prvo sodobno zgodovino, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, v kateri je omenil, da so

naše kraje Slovani poselili v 6. stoletju, vse to, skratka, o čemer se učimo še danes. Ustanovil je predhodnico današnje NUK. Prva javna knjižnica je bila resda semeniška, a če pogledamo, kaj je zraslo iz semeniške in kaj iz licejske knjižnice, ki ni bila v lasti Cerkve, ampak države, je jasno, kako pomemben je bil Linhartov trud na tem področju. Njemu gre zasluga tudi za gradnjo licejske zgradbe v Ljubljani, prizadeval si je za univerzo, napisal je komediji, ki sta še danes eni redkih gledaliških del, ki jih pozna ogromno Slovencev. Če se ozreš po celotni slovenski gledališki zgodovini, iščeš nek komad, ki bi ga poznala večina Slovencev, ugotoviš, da česa takega skorajda ni. Ali so to *Hlapci*, *Kralj na Betajnovi*, *Dogodek v mestu Gogi*, *Zlata čevljička*, *Veliki briljantni valček*? Na koncu vedno prideš do tega, da sta najbolj znani slovenski gledališki deli *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* in *Županova Micka*. Čeprav sta bojda samo 40-odstotno Linhartovo delo, večji del je preveden in prirejen – zato ga nikoli ne bi uvrstili na Teden slovenske drame. Tako kot mene, in to je res moja velika bolečina: napisal sem Hiphophondrijo, ki je bila precej zahtevna posodobitev Namišljenega bolnika, a je niso uvrstili na Teden slovenske drame, ker je prirejena po Molièru. Prav tako ne muzikala Lizistrata, ki je narejen po Aristofanu, čeprav se dogaja danes in sta od originala ostala samo naslov in borba žensk proti vojni.

Linhart je poleg tega utemeljil slovenski jezik, čeprav sam sploh ni bil zaveden Slovenec in ni nikoli zapustil nemškega kulturnega prostora. Pri tem je namreč šlo za razsvetljenski, ne nacionalni projekt. Njegova največja zasluga je, da je utemeljil slovensko gledališče in skupaj z njim slovensko narodno zavest takrat, ko je bilo to aktualno v evropskem merilu, konec 18. stoletja in ne konec 20. stoletja, kjer nekateri vidijo začetek naše zgodovine. Tako kot Dalmatinov prevod *Biblije* je bilo tudi Linhartovo delo opravljeno pravočasno, nakar smo s sodobnimi kulturnimi praksami vse bolj in bolj zamujali. A kljub svojemu pomenu Linhart v Ljubljani še vedno nima spomenika. Ima samo dvorano v Cankarjevem domu in tablo, ki je manj opazna kot vse tiste za radio Kričač in one, ki opozarjajo na dogodke iz naše osamosvojitve. Zamolčan je zgolj zato, ker je bil *fraggajst*. Vse do leta 1808 (1795. je umrl) ni imel niti nagrobnika in je bil za oblast kot ateist nezaželen, šele v komunistični Jugoslaviji so se začeli zanimati zanj. V samostojni Sloveniji pa so ga leta 2006, ob 250-letnici rojstva, spet odpravili zgolj z nekaj potezami, ki več zakrivajo kot odkrivajo. Zato sem se odločil, da je letos prišel čas, ko je treba začeti postavljat trajen spomenik njemu in njegovemu podporniku, baronu Žigu Zoisu. In zakaj sem se odločil, da prav letos naredim predstavo o Linhartu in Zoisu ter hkrati sprožim iniciativo za gradnjo spomenika utemeljiteljev naroda? Ker je v elektronskih črkah in številkah leto 2015 identično besedi ZOIS. Če naj torej kdaj opozorimo na naše razsveteljence, potem je to treba nujno storiti letos! ■

Pred začetkom 31. grafičnega bienala Ljubljana

Z NAVDIHOM ZGODOVINE

Začetki Ljubljanskega grafičnega bienala segajo v sredino petdesetih let 20. stoletja, med njegovimi ustanovitelji je najti Božidarja Jakca, Vena Piona, Zorana Mušiča in tudi kakšnega politika, saj brez blagoslova politike v nekdanji državi bienala ne bi bilo.

VESNA TERŽAN

Prva mednarodna grafična razstava je bila leta 1955, na njej so poleg jugoslovanskih sodelovali še umetniki iz 25 držav iz Vzhodne in Zahodne Evrope, Sovjetske Zveze in ZDA. Organizacijo razstave je prevzel mladi Zoran Kržišnik, takratni tajnik organizacijskega odbora in pomočnik dr. Karla Dobide, ravnatelja Narodne in Moderne galerije. Kržišnik je iz Pariza »pretihotapil« grafične liste 43 avtorjev znamenite École de Paris, med njimi tudi grafike Pabla Picassa, Juana Grisa, Amedea Modiglianija, Marca Chagalla ..., ki so tvorile jedro prve razstave in s katerimi so organizatorji potrdili svoja prizadevanja, da bodo tudi v prihodnje razstavljali kakovostno grafiko.

POKROVITELJ BIENALA – TITO

Ob skrbništvu Zorana Kržišnika in Moderne galerije je bienale rasel počasi, a vztrajno. V šestdesetih letih je že imel utrjen mednarodni sloves in za uvrstitev nanj so se takrat potegovali tudi mednarodno uveljavljeni umetniki, kot so Robert Rauschenberg, Emilio Vedova, David Hockney, Miroslav Šutej, Victor Vasarely, Joan Miro, Lucio Fontana, Yozo Hamaguchi, Victore Pasmore, Maria Bonomi, Sol Lewitt, Vjenceslav Richter, Antoine Tapis, Alfred Hrdlicka, Jasper Johns ... Na 13. bienalu leta 1979 je sodelovalo že 476 umetnikov iz 58 držav in po galerijskih prostorih je bilo razgrnjenih kar 1167 grafičnih listov.

Kronisti pišejo tudi o uspešni vlogi bienala pri politični mediaciji med vzhodnim in zahodnim blokom. Kot v uvodu kataloga 5. bienala zapiše Zoran Kržišnik, jim je uspelo, da so v istih razstavnih prostorih razstavljali tako grafike sodobnih zahodnih kot vzhodnih umetnikov, in to v obdobju, ko takšna srečanja še niso bila zelo pogosta: »Toda medtem ko je na prvem in drugem bienalu beseda vzhod pomenila predvsem vzhodnoevropske države, se je njen pomen kmalu razširil in razen evropskih in ameriških umetnikov zajel tudi številna dela razstavljalcev Daljnega in Srednjega vzhoda ter Afrike.« Tako je Ljubljana postala eden izmed centrov svetovne grafične umetnosti, k čemur je pripomogla tudi politika nevrščenosti takratne Jugoslavije. Zato ne čudi, da je bil pokrovitelj bienala leta 1975 sam jugoslovanski predsednik Josip Broz - Tito.

BIENALE SPLOH ŠE GRAFIČNI?

Leta 1986 je ljubljanski bienale dobil nov domcil v Gradu Tivoli. Tja se je naselil na novo ustanovljeni Mednarodni grafični likovni center (MGLC), katerega direktor je postal prav Zoran Kržišnik. MGLC je od Moderne galerije prevzel organizacijo grafičnega bienala. »Grafična umetnost stoji danes na razpotju med rutinsko ležernostjo tržne anarhije na eni strani in promocijo vseh dejavnosti tega področja na drugi. Tudi mi smo postavljeni pred isto odločitev: ali ravnodušnost zaradi sedanjega položaja ali zagnano iskanje nove družbene dimenzije grafične umetnosti,« je leta 1995 ob 21. bienalu zapisal Francoz Pierre Restany, mednarodno priznani umetnostni kritik in redni gost ljubljanskega grafičnega bienala. To je bilo obdobje, ko je bila grafična umetnost že nekaj časa v ustvarjalnem krču, posledično so se tudi v zvezi z bienalom pojavljala vprašanja konceptualne zasnove. Ključno je bilo – ali



Nick Mauss & Ken Okiishi: Depuis (2010)

vztrajati pri nacionalnih izborih selektorjev in pri neke vrste »svetovni grafični geografiji« ali ubrati povsem novo pot.

Namreč, vzporedno s tem, ko so grafični ustvarjalci preizkušali vse stare paradigmatične grafične tehnike, jih razvijali in na neki način poskušali na »novo izumiti«, so se začeli spreminjati tudi sami grafični postopki. Računalnik je kot orodje prodril tudi na področje umetniške grafike in digitalna tehnologija je s svojimi novi tehnološkimi možnostmi povzročila pravo revolucijo. To je zahtevalo tudi redefinicijo razumevanja grafične umetnosti, saj so tradicionalne grafične tehnike izgubile primat in preprosto niso bile več nosilke edinega, nespremenljivega in splošno veljavnega principa ustvarjanja. Tovrstne spremembe so se v obrisih na ljubljanskem grafičnem bienalu deloma kazale že v devetdesetih letih, v 21. stoletju pa udarile s polno silo in postavile pod vprašaj tako koncept kot tudi samo ime prireditve. Postavilo se je vprašanje, ali sploh še gre za grafični bienale?

Na to vprašanje poskušajo organizatorji najti odgovor že dobrih petnajst let in morda bo prav letošnji, jubilejni, dal ustreznega. »Letošnja izdaja je inspirirana z zgodovino, z dejstvom, da je bil grafični bienale od samega začetka enkratno presečišče ideologij, različnih modernizmov, predvsem pa priložnost za distribucijo podob, ki je omogočala, da so umetniška dela stopila v dialog z najširšim občinstvom, kar je tudi bistvo grafične umetnosti. Vzpostavljen bo svež in prepoznaven bienalski format, ki vključuje tudi eksperimentalno šolo, v kateri se urijo mladi bienalski mediatorji. Vodi jo Asad Raza, pisec in filozof, sodelavec performerja Tina Seghala, s pomočjo profesorjev in študentov z univerz Princeton in Paris

tvorijo realna dejstva, zato okrogle obletnice bienala ni treba posebej obeleževati.

Dejstvo je, da je ljubljanski bienale ena najstarejših prireditev na svetu, ki je sistematično raziskovala vlogo in pomen grafike ter bienalno vrednotila in promovirala sprotno grafično produkcijo ter tudi spodbudila ustanovitve podobnih prireditev po svetu. Pred ljubljanskim so obstajali le bienale v brazilskem São Paulu, mednarodna razstava Bianco e nero v italijanskem Luganu, Xylon v švicarskem Zürichu in festival litografije v Cincinnatiju. Po ljubljanskem bienalu pa so zacveteli v Tokiu (1957), Grenchnu (1958), Krakovu (1966), Firencah (1968), Bradfordu (1970), Fredrikstadu (1972), pa tudi v Zagrebu, Bitoli in Beogradu ter Talinu, Rigi, Kairu, Bukarešti in Sofiji.

»Zdaj pride, kar se zgodovine tiče, zgolj še resno delo, vzpostavitev, raziskava vplivov in učinkov grafičnega bienala, obdelava in interpretacija arhivov in zbirke,« pravi Šivavčeva. Na 60. obletnico se navezuje tudi letošnja celostna grafična podoba, delo oblikovalke Mine Fine. Ta je »štafeto« prevzela od Iviana Kana Mujezinovića, ki je s celostno grafično podobo 30. bienala pokazal, kako v sodobne vizualne komunikacije vplesti principe preteklih snovanj in omogočiti, da slednje zaživijo v novem likovnem jeziku.

PRIZORIŠČE DISTRIBUCIJE PODOB

Zgodovinski vidiki bienala bodo prisotni tako na osrednji bienalski razstavi kot na razstavi v Jakopičevi galeriji, kjer bo umetnik Giles Round interpretiral bienalski razstavniki format iz petdesetih in šestdesetih let. Njegovo delo je izčrpna raziskava razmerij med umetniškim objektom, dekorativnimi obrtni in interjerjem. »Letošnji bienale ni 'okupiran' s posebno temo, temveč je izrazi-

GRAFIKA JE BILA ŠIRŠEMU OBČINSTVU ŽE OD NEKDAJ TUDI CENOVNO NAJLAŽJE DOSTOPEN MEDIJ, DANES PA S POMOČJO SODOBNIH MEDIJEV FIZIČNE IN DIGITALNE MEJE PREHAJA V REALNEM ČASU, SOČASNO PA SE NENADZOROVANO MNOŽI IN RAZŠIRJA.

V. Iz letošnjega bienala bodo lepo razvidne njegove prihodnje možnosti,« pravi direktorica MGLC Nevenka Šivavčeva.

DIALOG MED NEKOČ IN DANES

Na osrednji razstavi bodo predstavljeni umetniki, ki jih vznemirjajo možnosti in meje tradicionalnih grafičnih tehnik, kot so jedkanica, lesorez, sitotisk, pa tudi umetniki, ki prevajajo grafično umetnost v druge medije, vključno z literaturo, filmom, fotografijo, arhitekturo. »Za večino ustvarjalcev je značilno, da skačejo od podobe k objektu, od objekta k filmu, iz risbe v grafiko. V kontekstu tradicionalne grafike je zanimiva umetnica Andrea Büttner, ki se bo predstavila z lesorezi velikih formatov. Sama pravi, da se je z lesorezom začela ukvarjati v devetdesetih, ko se je v takrat prevladujočem kontekstu institucionalne kritike odvijala izrazita diskreditacija grafike. Razlog zanjo je bil predvsem prenaplajen tržni fenomen nemškega neoekspresionizma. Takrat je lesoreze delala iz kljubovalnosti, danes pa zato, ker jo to preprosto veseli in jo vznemirja čudaška napetost med sodobnim in obrtno – to pa pooseblja ravno lesorez,« razlaga Šivavčeva in poudarja, da zgodovino grafičnega bienala

to osredotočen na umetnost samo. Naslov, ki je vzletel iz naključnega zapisa nemškega umetnika Martina Kippenbergerja, kaže na odnos umetnika do lastnega jezika ali, zelo poenostavljeno, na idejo, da se aktualna umetnost formira predvsem z vplivi umetnikov nekega drugega časa. »Šivavčeva s primerom Kippenbergerjeve ustvarjalnosti ilustrira princip referenčnosti aktualnih del v odnosu do predhodnih, kar je mogoče prepoznati tudi pri umetnikih, predstavljenih na bienalu. Čeprav je večina rojenih v sedemdesetih ali zgodnjih osemdesetih, v njihovih delih lahko najdemo očitno povezavo z umetnostjo celotne druge polovice 20. stoletja. »Nick Mauss, eden od sodelujočih umetnikov, čigar dela včasih izgledajo, kot da so iz petdesetih let prejšnjega stoletja, na primer pravi, da je glavna tema v njegovih delih – vpliv,« pove Nevenka Šivavčeva. Mednarodno pester izbor umetnikov osrednje bienalne razstave nakazuje mogočo smer, proti kateri se lahko usmeri ljubljanska prireditve. Hkrati s tem, ko se obrača k zgodovini grafične umetnosti in jo prepušča v razmislek in »obdelavo« novim generacijam, pomaga vzpostaviti tisti potrebni medgeneracijski dialog, ki je v zadnjih dvajsetih letih umanjkal v polju grafične umetnosti.

Grafika je bila širšemu občinstvu že od nekdaj tudi cenovno najlažje dostopen medij, danes pa s pomočjo sodobnih medijev fizične in digitalne meje prehaja v realnem času, sočasno pa se nenadzorovano množi in razširja. Nova reproduktivna sredstva stare, klasične podobe lovijo v časovne zanke, jih manipulirajo, spreminjajo, dopolnjujejo ali parafrazirajo. V Ljubljano povabljeni umetniki se ukvarjajo s formalnimi in vsebinskimi problemi; »razstavljajo« zgodovino, grafiko pa postavljajo v družbenopolitični kontekst tako preteklega kot aktualnega obdobja domačega in mednarodnega prostora. Zgodovino bienala razumejo kot »prizorišče distribucije podob«. In odsev teh podob oziroma prihodnosti grafične umetnosti bo mogoče videti na letošnji bienalni izdaji. ■

31. GRAFIČNI BIENALE

Osrednja razstava Nad tabo/ti letošnje kuratorice Nicole Lees je na ogled na več prizoriščih: v MGLC, Moderni galeriji, parku Tivoli in Jakopičevem sprehajališču, v NUK in Galeriji Kresija. Razstava nagrajenke 30. bienala, Marie Elene Gonzales, gostuje v Galeriji Cankarjevega doma, spremljevalne razstave so v Galeriji Jakopič.

Umetniško reinterpretacijo zgodovine bienala Gillesa Rounda pripravljajo v Galeriji ŠKUC, projekt Becky Beasley, Kako rasteš med spanjem, v Galeriji avla NLB so razgrnjeni vsi bienalski plakati, vse od leta 1955 do danes.

UMETNOST JE ZA VSE!



FOTO ROMAN ŠTIPIC

Nicola Lees, letošnja kuratorica osrednje razstave bienala, prihaja iz Londona. Širša umetniška javnost jo pozna kot kuratorico razstave *Left Pop Bringing It Home*, ki je bila leta 2007 na ogled na drugem moskovskem bienalu sodobne umetnosti. Več let je bila kustosinja interdisciplinarnih in uprizoritvenih projektov v londonski galeriji Serpentine, od leta 2013 pa je kustosinja vsakoletnih projektov londonskega umetnostnega sejma Frieze, kjer kurira neprofitni program, imenovan Frieze Projects.

Kako je zasnovana osrednja razstava letošnjega bienala?

Zlasti me zanima zgodovina bienala, predvsem to, da je bil ustvarjen z namenom prelomiti s takratno obstoječo hierarhijo, ki je v petdesetih letih prevladovala v svetu umetnosti. In to mu je uspelo tako z umetniško produkcijo kot z oblikovanjem novih distribucijskih mrež. Moje zanimanje za tovrstne fenomene sega v čase, ko sem študirala pri Saratu Maharaju, južnoafriškem raziskovalcu, pisatelju in kuratorju, specialistu za delo Richarda Hamiltona, enega prvih popartističnih umetnikov. Raziskovali smo Hamiltonovo ilustracijo Joyceovega *Uliksesa*, kako se je lotil Duchampa in sodeloval pri začetkih ICA (Instituta sodobnih umetnosti) ter pri neodvisni skupini umetnikov (Independent Group), ki je delovala med letoma 1952 in 1955 in uresničevala modernistični princip. Hamiltona je zanimala množična produkcija odtisov in evolucija grafične umetnosti pa tudi ideja, da je »umetnost za vse«. To pa so predpostavke, ki zanimajo tudi mene. Upam, da je bienale sposoben sprejeti nekaj teh predlogov in namer ter pogledati na sodobno grafično umetnost na drugačen, ne tako hierarhičen način.

Kakšna je prepoznavnost ljubljanskega grafičnega bienala v Veliki Britaniji?

V preteklih letih je veliko britanskih umetnikov sodelovalo na ljubljanskem grafičnem bienalu, zato ni presenetljivo, da ima velik ugled tudi v njihovem širšem družbenem krogu. Sama sem o ljubljanskem bienalu največ izvedela od Ceritha Wyna Evansa, konceptualnega umetnika, kiparja in filmskega ustvarjalca iz Wellsa. Lani sva sodelovala pri projektu, namenjenem veliki ptičnici arhitekta Cedrica Pricea v londonskem Regent parku. Prvič pa sem o njem slišala govoriti Hansa Ulricha Obrista, ko sva sodelovala v galeriji Serpentine. Obrist je bil skupaj z Bredo Škrjanec, Stephenom Coppelom in Gregorjem Podnarjem sokurator 24. ljubljanskega bienala. Imela pa sem tudi izredno srečo, da sem lahko spoznala Davida Gotharda, mednarodno uveljavljenega režiserja in nekdanjega umetniškega vodjo Riverside Studios v Londonu. Gothard je bil del ekipe, ki je leta 1986 na edinburški Fringe festival pripeljala Gledališče sester Scipion Nasice s projektom *Marija Nablocka*, naslednje leto pa prav tako v Edinburg, v prostore Richard Demarco Gallery, še serijo *Was Ist Kunst skupine IRWIN*. Bil je odlični mentor in vesela sem, da je v okviru AVA (zasebne Akademije za vizualne umetnosti) v Ljubljani sodeloval z novo generacijo umetnikov in za bienale kuriral njihova dela.

Je mogoče bienale posodobiti tako, da ne bi sočasno izgubil šarma, ki ga prinašajo klasične grafične tehnike?

Zelo se veselim, da bomo na bienalu lahko predstavili najnovejša dela Andree Büttner. Njeno delo se osredotoča prav na šarm in kompleksnost stare, tradicionalne grafike. Novo serijo lesorezov, ki jo je naredila posebej za bienale, bo predstavila v izvornem pomenu lesoreza kot enega izmed najstarejših načinov množične produkcije podob. Še vedno je ohranjena ideja reprodukcije in distribucije, vendar v izrazito rokodelskem smislu delovnega procesa kot takega, ki danes poteka v povsem drugačni smeri. Njeno zanimanje za lesorez leži v njegovem kontradiktornem statusu: na eni strani je lesorez fetišiziran zaradi umetnikove roke, ki je rezljala les, na drugi strani pa je lesorez po svoji naravi demokratičen, dostopen vsem, tako kot je bil v svojih zgodnjih začetkih. Tudi razstava Gillesa Rounda v Jakopičevi galeriji prinaša svež in nov pogled na zgodovino bienala.

Kar se ljubljanskega bienala tiče, menim, da mora biti glavna skrb in osrednja pozornost namenjena vzgoji novih generacij umetnikov ne glede na to, ali so osredotočeni na klasično grafiko ali pa želijo iti v povsem novo smer. ■

TENKOČUTNO BELEŽENJE SVETA

Častna gosta letošnjih Dnevov poezije in vina bosta ameriška pesnica C. D. Wright in domači književni ustvarjalec Milan Dekleva.

ALJOŠA HARLAMOV

Ob podelitvi prestižne MacArthurjeve štipendije je odbor priznal, da je delo pesnice C. D. Wright nemogoče opisati, ne da bi podrobno opisali vsako posamezno knjigo iz njenega, zdaj že bogatega opusa. »Je eksperimentalna pisateljica, pisateljica ameriškega juga in družbeno angažirana pisateljica, a se z vsako zbirko vedno spet izumi na novo.« Ne samo, da s svojim pisanjem zavestno razteguje meje poezije in pesniški jezik sooča z drugimi družbenimi jeziki, njen glas se pogosto tako preplete z glasovi iz miljeja, v katerem piše, da ti vdirajo v njene pesmi. In rojena leta 1949 v majhnem kraju v ameriški zvezni državi Arkansas je v svojem življenju zamenjala veliko okolij: Memphis, Fayetteville, San Francisco, New York, Atlanta, Mehika in končno Providence – a se vsaj s poezijo tudi redno vračala domov, v ritem svoje poezije pripuščala južnjaško dikcijo in izrazje.

Izrednega pomena na tej poti je bil postanek v Fayettevillu, kjer je doštudirala kreativno pisanje in spoznala že poročena, karizmatičnega Franka Stanforda, s katerim sta imela turbulenten odnos. Danes kulturni pesnik je imel pomemben vpliv na to, da se je C. D. Wright sama oblikovala kot pesnica – prvenec *Room Rented by a Single Woman* je leta 1977 izdala prav v njegovi založbi Lost Roads – s svojim samomorom tik pred tridesetim rojstnim dnevom pa jo je zaznamoval tudi osebno. Svojo tretjo zbirko, *Translation of the Gospel Back into Tongues*, ki jo je napisala v Mehiki in s katero se je dokončno utrdila kot ena najbolj prepoznavnih in inovativnih ameriških pesnic, je pozneje

opisala kot objokovanje Stanforda. Leta 1979 se je preselila v San Francisco in s pesnikom Forrestom Ganderjem, svojim bodočim možem, prevzela založbo Lost Roads, ki sta jo skupaj vodila do 2005. Od leta 1983 uči pisanje na univerzi Brown, za svoje pesniško ustvarjanje pa je prejela številna domača in mednarodna priznanja.

Njeni najbolj znani deli sta gotovo zbirka *One Big Self: Prisoners of Louisiana* (2003), ki jo je ustvarila skupaj s fotografino Deborah Luster, s katero je pred tem sodelovala že pri zbirkah *Just Whistle* (1993) in *Deepstep Come Shining* (1998), ter *One With Others* (2010). Za *One Big Self*, ki je z nekaj pesmimi zastopana tudi v pričujočem izboru, sta z Luster obiskali tri louisianske zapore, kjer je Wright intervjuvala zapornike in zapornice, Luster pa je njun obisk dokumentirala s fotoaparatom. Besedila iz knjige so tako zmes proze, poezije, seznamov, pisem, uradnih dokumentov, citatov itn., z njimi pa poskuša, kot je sploh tipično za njeno pisanje, razumeti sočloveka in njegove izkušnje vnesti v prostor lastne poezije. Podobno tudi *One With Others* prepleta raziskovalno novinarstvo, zgodovino in poezijo, v njej pa Wrightova raziskuje dogodek iz časa črnškega boja za državljanske pravice v domačem Arkansasu in vlogo svoje mentorice Margaret Kaelin McHugh, ki je za udeležbo na Maršu proti strahu avgusta 1969 kot belka plačala z izobčenjem. Literarne učinke gradi s kombiniranjem spominskih izjav, pričevanj očitvidcev, aktivistov, policistov in udeležencev pohoda, časopisnih poročil, himen itn., v katerih se notni lirski subjekt povsem razprši, namesto njega pa spregovori kolektiv. Pri tem avtoričin namen ni koga idealizirati ali odrešiti, ampak se na

pesniški način približati neki resnici – ta pa njeno poezijo neizbežno vodi na polje družbenega oziroma političnega.

Za svojo prvo v slovenščino prevedeno knjigo je sicer izbrala precej bolj »osebna« in »lirična« besedila – taka bo očitno tudi njena najnovejša zbirka, *ShallCross* oziroma *Na drugo stran*, ki bo pri ameriškem založniku izšla naslednje leto in je v tem izboru zastopana z največ pesmimi. Kljub temu se tudi v teh tekstih kažejo značilnosti njenega sloga, ki ostaja njen prepoznaven način delanja poezije in ki ga s kratkim poetološkim tekstom iz svoje esejistične knjige z nemogoče dolgim naslovom *Pesnica, lev, govoreče slike, El Farolito, poroka v St. Rochu, trgovski center, napaka v ogledalu, pomlad, polnoči, ogenj in vse drugo* povezuje z gradnjo: »Pesmi so moji gradbeni projekti.« Gre za kolažiranje »diskretnih« detajlov in »razsežnih« abstraktnih podob, mimobežnih impresij iz okolja ter močnih občutij in misli, ki ima za posledico nekakšno relativno avtonomnost vsakega posameznega verza in včasih samo navidezno distanco lirskega subjekta. Mnogokrat se celo zdi, kakor da je pravzaprav te pesmi zapustilo vse, kar je človeško, in da svet beleži le še neprizadeto filmsko oko.

To beleženje sveta se eksplicitno kaže recimo v pogosti naštevalnosti: »desko za likanje, steklenico burbona na njenem koncu / šivalni stroj na verandici«. Toda seveda gre tukaj samo za videz; predmeti, ki jih omenja, tudi v odsotnosti uporabnika še vedno govorijo predvsem o njem – nekdo si je med likanjem morda privoščil požirek ali pa je steklenico spotoma samo odložil tja, nekdo šiva na verandi, morda tako koga čaka ...? Ne smemo pozabiti, naštevanje ni nikoli brezinteresno,

prazno, opisi niso nikoli samo mrtva tihožitja – v pesmih iz zbirke *En velik jaz: raziskava* (gre za naslov ponovne izdaje že omenjene »zaporniške« knjige, ki prinaša zgolj tekste pesnice, brez fotografij Deborah Luster) je naštevanje oziroma štetje represivni način, s katerim ječarji stalno nadzorujejo zapornike, a obenem tudi način, kako zapornik ohranja svojo intimo, svoje duševno zdravje ter ne nazadnje svojo normalnost oziroma človeškost. Pesmi torej na navidezno nečloveški način pričajo ravno o človeškosti zapornikov, četudi je ta v takem okolju reducirana na minimalno. In če po eni strani pesmi s postopki, kakršno je naštevanje, navznoter delujejo razpršene, mnogoterne, včasih povezane zgolj asociacijsko, kot da bi šlo za tok zavesti, pa zato pogosto delujejo povezane navzven in druga z drugo gradijo neko enotno zgodbo, poglavje neke širše pripovedi. Tako pesmi iz *Na drugo stran* recimo tvorijo zgodbo neke dvojine, nekega razmerja, ki je hkrati tudi razmerje do literature.

Poezija C. D. Wright je, skratka, grajena kot uganka. Čeprav je njen izraz razmeroma pripoveden, glagolski, ne sega po zamotani metaforiki in ne razbija po sintaksi, govori predvsem z molkom oziroma posredno. Medtem ko se dogajajo podobe, se okrog njih dogaja življenje, medtem ko na površini bralec sledi njeni desnici, njenim zapisanim besedam, Wrightova z levico, ki je zunaj naše pozornosti, zunaj našega zornega kota, izvaja čarovniške trike, ponuja ozadje reči in videzov. Ali povedano drugače: bogati smisel in pomen njene poezije sta skrita za vrati, skozi katera lahko stopi samo pozoren in tenkočuten bralec. »Precej stabilen svet je to / ljubi bralec / A za temi vrati / nepopisen«.

C. D. Wright



HROŠČEK V TIŠINI IN PESEM, KI NIČ NOČE

MAŠA PELKO

Milan Dekleva (1946) je pesnik, dramatik, pisatelj, esejist in prevajalec. Prejel je skoraj vse slovenske nagrade za literaturo, od Jenkove in Rožančeve do Veronikine nagrade in kresnika, leta 2006 pa je bil za življenjsko delo nagrajen s Prešernovo nagrado. Zadnja, pravkar izdana knjiga, *Darwin gre v jedilnico*, je dvojezična in obsega sedem Deklevovih pesniških zbirk, izdanih v tem stoletju (*Sosledja*, 2001; *Glej medenico cvetne čaše, kako se razpira*, 2001; *V živi zob*, 2003; *Audrey Hepburn, slišiš metlo budističnega učenca*, 2008; *Sto žalostnih in še ena malo manj vesela*, 2010; *Izganjalci smisla*, 2012; *Kraljestvo znakov*, 2013), ter šest novih pesmi, naslovljenih *Nova poezija*.

Vprašanje Deklevove poezije je vsakič znova vprašanje jezika, kar je kot avtor nasledil od generacije slovenskih modernistov šestdesetih let 20. stoletja. Če se Niko Grafenauer v *Stiski jezika* (1965) z nezadostnostjo izgovorjenega sooča prek tišine in molka, Tomaž Šalamun pa v *Pokru* (1966) s hiperprodukcijo povedanega, je Dekleva svoj odgovor našel v prvi slovenski zbirki haikujev *Mushi, mushi* (1971).

V času estetske revolucije, svojevrstnega duhovnega preporoda, ki je nasledil proteste leta '69, so besede izgubile svojo konkretnost in zašle v prazen prostor, zato avtor, poet, postane iskalec njenega prostora, zapolnjevalec neizmerne izpraznjenosti. Prostor izkušanja začne polniti praznina, prav tista praznina, ki je vedno v dialogu s tišino.

Tu se začne oblikovati Deklevov človek, ki se zaveda, da na Zemlji »nismo doma, le gostujemo«. Raziskuje čas konca velikih zgodb, obdobje svetovnega razrediščanja, izgube človeku lastnega središča, ki paradokso vodi v vrhunec individualizacije. Kot Dekleva rad poudari, se človek danes izgublja med občutkoma lastne premoči in večvrednosti, ki jima nasprotuje stalnost tesnobe, strahu, izgube volje. Človeško bitje, ki hoče verjeti v preddoločenost, pa hkrati ostati samovoljno in samozavestno, je *modus vivendi*, ki nas spravlja v obup. In Dekleva se temu upre zgolj z jezikom; paradoks človeka postane paradoks izgovarjanja neizrekljivega.

Njegovo pesništvo zaobjameta vprašanja časa in človeka in njem. S prevpraševanjem Borgesove metafikcije in Hawkingsove fizikalne teorije išče večnost in kot odgovor na čas, ter hkrati pesem, postavlja niz trenutkov. Pesnik, ki mu pripisujejo vrhunec refleksivnega v slovenski poeziji, vzame jezik in pesniško govorico kot medij med nespremenljivim preteklim in neizrekljivim prihodnjim, ki mu omogoča vztrajanje v tu in zdaj.

Deklevovih »jazov« je nešteto, tako empiričnih jazov kot lirskih subjektov. V prostoru izpraznjenosti in glasne tišine ni trdnega, stalnega jaza, vendar so govorci prvoosebni, drugoosebni, množinski in edninski, govorijo stvari in govorijo ljudje, govori se o ljudeh, ki jih ni mogoče pozabiti, od Heraklita Mračnega, Anaksimandra, mojstra Lao Zija do Keplerja, Sylvie Plath in Virginie Woolf. Človek, ki išče in razkriva svoje bitje, svoje bistvo, se oblikuje skozi jezik in njegovo (ne)zadostnost.

Namesto spremne besede nas ob zaključku zbirke *Darwin gre v jedilnico* pospremi avtorjev esej o vprašanju poezije, o »veščini vezane besede«, ki si ga ponovno zastavlja kar avtor sam. Jezik bo zanj za vedno ostal iskanje besed, beseda pa portal logosa, logosa kot govorice, po kateri hlepi vsak pisec in bralec. »Govorica je čuteča zavest sveta,« piše Dekleva, in ta le v poeziji izpolni svoj namen ter pridobi svoj pomen. In kako danes oživiti vsakdanjo eksistenco, da poezija preživi? Preko časa, pravi Dekleva. »Pesem je vedno eksistencialni odziv na svet in hkrati priziv, invokacija sveta, ki eksistenco omogoča. Jo privede v čas. Ji da čas, da mine.«



Milan Dekleva

FOTO ALES ČERNIČ

Čas, ki ponovno išče trdna tla, se poskuša uveljaviti tudi v še neobjavljenih šestih pesmih *Nove poezije*. Čas poskuša privedi v jezik in ga oživiti. »Je torej v smrti živ spomin življenja?« beremo v prvi pesmi; in odgovor nanjo je v tišini podan skozi pesem *Spomladi, v leski, brezpogojno pojoč!*, posvečeni Tomažu Šalamunu. »V tebi je čas odtekel od popolnosti / k pohabljenosti / s sebe si, plast za plastjo, rezal kožo smisla / in modernizma, / naslanjal si se na tišino omame / in klical nič. Naj bo raje nič, naj bo raje nič / kot ubožna svoboda kupovanj, menjav in prodajanj.«

Šalamun je za Deklevo tisti, ki se je dobro znašel v tišini vsega presežnega, ki je s pesmijo, tudi ko je njegov čas minil, iz niza trenutkov ustvaril večnost.

Skozi te trenutke, neulovljive enote, se v *Novi poeziji* giblje hrošček, ki se zagriže v pesem in opazuje čas, ki mineva v poeziji. »Kdo je v tej pesmi pozabil na hroščka?« se vpraša avtor podobno, kot se v pesmi *Banalnost zla* vpraša, kje je začetek nezadostnosti. Če je danes težje opazovati in biti nemočen kot v nemoči biti udeležen, je Deklevov hrošček tisti, ki je najbolj na udaru, tisti, ki vidi mamo z zlomljeno dušo in nerojene otroke in tisti »nekdo, ki je nekoč izkusil svobodo, se iz nje zakotali kot pijan hrošček«, je človek. Je hrošček večji od časa? Je Deklevov hrošček čas sam? Morda pa ostaja »obetavno bitje«, kot ga imenuje avtor, zgolj zato, ker ne prevprašuje časa v sebi, sebe v času.

Zato pa namesto tega to stori pesnik in v lirskem subjektu združi vse, kar ga bremeni od začetka ustvarjanja: govorica, pesem, čas in jaz. »Pesem je, nihče je ne izreka. / Sedanjost je vedno preskočena / kolebnica, / na tej samomorilski točki / lahko govorec iz vlnudnosti preide / v prvo osebo množine.« Tu in zdaj sta trenutka, ki ju ni mogoče zaobjeti. Ki ju, če se zdi še tako protislovno, ne želimo ujeti. Naš govorec, naša govorica, išče zmerom nove poti, točke, s katerimi postaja nekdo drug. In pesem naj ostane neizgovorjena. »Pesem nič noče, zato doseže vse,« zaključuje Dekleva. In jasno je, da bi pesem, ki bi hotela vse, povedala nič. Zatorej pesnik in bralec v tišini zgolj zapreta knjigo. ■

www.stihoteka.com

dnevi poezije
in vina

25. - 29. AVGUST 2015
PTUJ IN ŠTEVILNI DRUGI KRAJI

ČASTNA GOSTA:
MILAN DEKLEVA (SLO)
C. D. WRIGHT (ZDA)

Jáchym Topol, češki pisatelj, letošnji dobitnik nagrade vilenica

FANTAZIJE SO MOJA ŽAREČA PEČ



DIANA PUNGERŠIČ

Literatura in oporečništvo sta mu bila kot vnuku pisatelja Karla Schulza in sinu prepovedanega pesnika in dramatika Jozefa Topola položena v zibelko. Pri svojih 15 letih je postal najmlajši podpisnik Listine 77, bil je aktivist politične skupine Češki otroci in sploh ena vodilnih osebnosti češkega *undergrounda*. V občutljivih najstniških letih je doživljal klasično usodo disidenta, ki mu je bilo onemogočeno univerzitetno šolanje in se je bil prisiljen preživljati kot fizični delavec, skladiščnik, kurjač. Prega-njanja, zasliševanja in celo zapor so postali del njegovega vsakdanjika ... podobno kot literatura, s katero je izražal svoj upor. Takrat zlasti kot pesnik, izdal je zbirki *Ljubim te za znoret* in *V torek bo vojna*, in kot tekstopisec bratove kulturne rokavske skupine Psí vojaci.

Po prevratu se je prelevil v velikega prozaista, tudi ese-jista in dramatika ter ostal zaprisežen oporečnik. Doslej je podpisal šest proznih del, po dveh sta bila posneta celove-černa filma *Sestra* in *Angel*. Po novembru 1989 je služboval predvsem kot urednik in novinar (*Revolver Revue*, *Respekt* in *Lidové noviny*), trenutno je zaposlen kot programski vodja Knjižnice Václava Havla v Pragi.

Če lanskoletnega vileniškega nagrajenca Laszla Kras-znohorkaija še do danes ne moremo brati v slovenščini (prvi prevod njegovega dela je sicer že v pripravi), pa smo z opusom letošnjega vileniškega nagrajenca že dodobra seznanjeni. Prevedene imamo kar tri njegove ključne romane. To dejstvo po eni strani potrjuje tradicionalno živahne in plodovite češko-slovenske kulturne odnose, po drugi pa zrcali izjemno prevedenost Topolovih del v več kot dvajseterico svetovnih jezikov.

Slovenski bralci lahko posežemo po avtorjevem romane-sknem prvencu *Sestra* iz leta 1994 (Sanje, 2007), s katerim je v češki književnosti pustil trajen pečat, saj roman danes velja za najboljšo češko delo devetdesetih let. V njem je v mladostnem eruptivnem zamahu, dolžinsko, jezikovno in tema-tsko nebrzdano tematiziral kaotičen čas tranzicije z vsemi njenimi negativnimi, destruktivnimi družbenimi pojavi vred. Krajši roman *Angel* iz leta 1995, (Cankarjeva založba, 2006)

je izpeljava in razširitev motiva iz *Sestre*, nekakšen intimen, a tudi humoren vpogled v bizarno življenje odvisnikov od drog. Zadnje Topolovo (prevedeno) delo *Hladna dežela* iz leta 2009 (Cankarjeva založba, 2010) pa brezkompromisno, s kančkom črnega humorja dreza v tabuizirano polpreteklo evropsko zgodovino, s taborišči in grobišči na čelu. Zanj je prejel tako prestižno nagrado Jaroslava Seiferta kot tudi nagrado angleškega PEN.

Pogovor o njegovem življenju in ustvarjanju ter družbenih razmerah nekoč in danes sva izpeljala po elektronski pošti, do katere je imel avtor v času nastanka intervjuja omejen dostop. Zmotila sem ga namreč na podeželju, odmaknjene-ga od praškega vrveža in poletne sopare, v iskanju miru in novega navdiha. Nastal je zastavek potencialno mnogo obširnejšega pogovora ... toda vsa neizrečena vprašanja bomo imeli priložnost zastaviti prav kmalu, v živo, na vileniških dogodkih.

V enem izmed intervjujev ste omenili, da vas je nagrada Jaroslava Seiferta za roman *Hladna dežela* kar nekako pretresla, saj da ste o njej nekoč dobesedno sanjali. To pomembno literarno nagrado je leta 1986 ustanovil Sklad Liste 77, pred vami pa so jo prejeli za vas pomembni pi-satelji: Bohumil Hrabal, Vaclav Havel, Jiří Kolář, Zbyněk Hejda ... O vilenici najbrž niste sanjali, ali pač? Kot lavreat se pridružujete trem rojakom: Janu Skáclu, Libuše Monikovi ter Milanu Kunderi.

Dejstvo, da prejemam znamenito nagrado vilenica, v meni zbuja nestvaren občutek. Lahko bi rekel, da je za nas Srednjeevropejce to manjša Nobelova nagrada. Malce pre-strašen sem bil tudi zaradi omenjene Seifertove nagrade. Prejeli so jo namreč ljudje, ki jih omenjate in so zame od otroštva literarni giganti. Do takrat so me nagrade obšle. Sicer sem bil na tiste uspešnejše malce ljubosumen, ampak vsaj nisem imel občutka odgovornosti. Že Seifertova na-grada pa me je tako prestrašila, da od takrat tudi nisem nič večjega izdal. Tako da me res zanima, če bom po vilenici še kaj napisal. Če strnem: v trenutkih eforije si rečem, če že prejemam nagrade, potem najbrž ti ljudje v žirijah niso čisto

neumni, kar pomeni, da sem očitno napisal nekaj precej solidnega. V trenutkih depresije pa si pravim, da so nagradili vztrajnost, da gre za naključje in da je moje delo preprosto izboljšal prevajalec. To pa me navdaja z negotovostjo, da ne bom nikoli več nič ustvaril. Ampak življenje je seveda med drugim tudi privajanje na različne tegobe in prejetje pomembne nagrade je še zmeraj precejšen luksuz. Najbrž se bom s tem že kako sprijaznil.

Prejemate srednjeevropsko nagrado. Imate za pojem Srednja Evropa oz. srednjeevropski pisatelj izdelano kakšno posebno definicijo? V *Hladni deželi* ste namreč posrečeno razložili Vzhod oziroma Vzhodno Evropo kot nekaj, s čimer se noben evropski narod noče poistovetiti, s hudomušnim sklepom o neobstoju Vzhoda. Se imate za srednjeevro-pskega pisatelja?

Odraščal sem v času, ko sta vladali cenzura in nesvoboda in so bile strani samizdatskih in izgnanskih revij polne razprav o Srednji Evropi. Požiral sem eseje Czesława Miłosza, Gyorgija Konráda, Milana Kundera, Václava Havla ... Ukvarjali so se z vprašanjem, kako se duhovno izviti iz komunizma, dokazati, da nismo samo sateliti Sovjetske zveze, ruska gubernija. Prihajam iz Prage, tako da seveda sem Srednjeevropejec. Toda do svojega 25 leta sem odraščal v Vzhodni Evropi, v majhni državi, obdani z bodečo žico, na mejah so bili psi in stražniki. S tem se ne gre kar sprijazniti. Moj prijatelj, odličen ukrajinski pisatelj Jurij Andruhovič, pravi, da brez Rusije tudi Vzhodne Evrope ne bi bilo. Vsi bi se brezglavo vrgli na Zahod. In potem bi na varnem pred ruskimi tanki gradili svojo drugačnost, jedli svoje narodne jedi, hodili na primer v narodnih nošah, pisali knjige, igrali na fujaro, skrbeli za svojo samobitnost v globalizirani varnosti. Toda ti ruski tanki, kot vemo, so prav v tem trenutku v pogonu in celo streljajo. Jaz se jih spomnim iz otroštva, iz Prage leta 1968. Tako da je zavest, da sem Srednjeevropejec in nameravam to tudi ostati, še vedno zelo pomembna.

Z letom 1968 se ukvarjate v kar dveh svojih knjigah, *Nočno delo* in *Ggrati katran*. To je čas vašega ranega otroštva, v



čustveno prizadela, vendar pa je v senci krvavih balkanskih vojn vsaj potekala miroljubno, tako da smo se v tisti soli srednjeevropskih narodov počutili kot odličnjaki.

Zdi pa se, da so ti intenzivni češko-slovaški kulturni odnosi po osamosvojitvi zamrli. Sami ste tesno povezani zlasti s poljskim disidentskim gibanjem.

Ja, še vedno nas povezujejo stvari iz preteklosti, v mislih imam predvsem svoje sodelovanje v slovaško-češko-poljski »solidarnosti«. To je bil čas, ko smo se dobivali po gorah, imeli smo svoje tihotapske poti okoli Sněžke (najvišji vrh v Krkonoših na češko-poljski meji, op. av.). Šlo je zares, kot v zgodbah Jacka Londona, čez gore sem vlekel petdesetkilogramski nahrbtnik, poln letakov, samizdatov, dele kopirnih strojev. Romantika aresta – pri čemer me je doletela ta čast, da sem zaradi tihotapljenja kratko sedel tudi v poljskem vojaškem zaporu – je malce zbledela. Toda imel sem srečo, prišla je amnestija. Pred kratkim so mi prijatelji iz Poljske iz nekega arhiva poslali fotografije, kako z Václavom Havlom, Václavom Malyjem in Čarnogurskym lazimo tam med smrekami, družina takratnih kriminalcev in poznejših politikov, cerkvenih dostojanstvenikov ... Havel je strašno mlad, jaz pa še poba. Je pa res, da tudi veliko berem poljsko literaturo, eden najboljših sodobnih pisateljev je po moje Andrej Stasiuk.

V življenju ste se kot pisatelj znašli v dveh povsem različnih družbenih in tudi literarnih položajih. Lepo ste ilustrirali, kako ste v času režima delovali zunaj uradnega literarnega sistema, danes pa je položaj nasproten, ste eden vodilnih čeških oziroma evropskih pisateljev, vaša proza je objavljena v šolskih berilih. Kako doživljate to spremembo?

Na to gledam zelo pragmatično – preprosto sem preživel in nekdo v teh berilih pač mora biti. V *undergroundu* je namreč poleg sovražstva do režima v določeni meri veljalo tudi nekoliko spremenjeno uporniško geslo, zdi se mi iz šestdesetih let – »seks, alkohol in rokenrol«. In kdor je pri tem ostal, je že na pokopališču ali pa se mu je zmešalo. Jaz sem postal razmeroma povprečen državlján, hodim v službo, imam samo eno družino ... ne, hecam se, preprosto imam srečo. Sploh pa, berila niso več tako zavezujoča kot na primer v času Avstro-Ogrske, literatura nikogar preveč ne zanima, tako da hudič ve, kdo bo tam čez nekaj let.

Osrednja tema vaše znamenite *Sestre* je rojstvo novega sveta po letu 1989. Slovaški pisatelj Daniel Hevier je 25 let po novembru strnil v kratkem stavku: »Danes se imam slabše, toda počutim se boljše.« Kako bi sami ocenili ta poosamosvojitvena leta?

Daniel Hevier je povedal prekrasen dovtip! Ga bom uporabljal, če smem. Vendar ne za politične razmere, temveč zaradi preprostega dejstva, da sem neverjetnih 25 let starejši – in pametnejši! Osebnopolitiko sovražim, toda ne morem se znebiti stresa zaradi ruske agresije na Ukrajino. Delam v knjižnici Václava Havla, na dogodke prihaja ogromno študentov in jaz se ne morem orestri določenega *déjà vuja*. Ko smo pred tem prirejali tematske večere na primer o politični opoziciji v Vzhodni Evropi, boju proti sovjetski hegemoniji, zgodovini madžarske krvave vstaje, češkoslovaškem opozicijskem gibanju Listina 77 ali pa poljski Solidarnosti, sem to jemal kot zgodbe iz časa Julija Cezarja. Zdaj, ko se Rusija spet premika in govorimo o Putinovi imperialni politiki, ko ljudje znova umirajo, postaja študij zgodovine odpora in žrtev hudičev aktualen. Žal.

Prav knjižnica Václava Havla je najbrž tisti prostor, kjer lahko kot programski vodja to družbenopolitično vlogo kulture, moralno zapuščino Havla, najboljšo uresničujete. Kako se znajdete na tem položaju?

Prvi dve leti po Václavovi smrti je bilo vse precej nebrzdano in divje, prirejali smo dogodek za dogodkom, saj imamo velikodušnega sponzorja, gospoda Bakalo; lahko smo povabili na primer tudi disidente iz Kitajske ali pa Burme, veliko večerov smo imeli z beloruskimi in ukrajinskimi avtorji. Program je predvsem kulturn, veliko pozornosti pa namenjam tudi zgodovini, ravno zdaj pripravljamo konferenco na temo češkega *undergrounda*. To je tema, ki jo sam že dejansko dojemam kot zgodovinsko, še vedno pa nekako odzvanja. Najbrž zaradi same zgodbe o neuklonljivosti in uporu, poganjanju skoraj brezpravnih mladih ljudi, ki jih je Havel nekako vzel v bran, kar je privedlo do nastanka Listine 77. Tega je že dolgo, zgodba pa že dobiva nadih legende, toda prav zato je v tej današnji globalizirani godlji, kjer se vse zdi relativno, še vedno privlačna. Na tak preprost, pravljичen način enostavno poimenovati zlo in se mu postaviti po robu. Ne vem, bomo videli, kako bo konferenca izpadla. Vsekakor bo nabito polno.

Pravite, da politiko sovražite, toda pred tremi leti ste na parlamentarnih volitvah vseeno hoteli kandidirati na listi Stranke zelenih ...

No, vidite, nazadnje pa sem se politike prestrašil in sem se ji raje odrekel. Namreč, kjerkoli sem takrat omenil, da bi se pa morda res spustil v to in nemara bi me celo izvolili, so že začeli okoli mene letati interesenti in svetovalci, in jaz sem se zavedel, da je to teren, na katerega ne želim stopiti.

Ste tudi avtor antologije zgodb severnoameriških Indijancev *Trnovo dekle*. Kaj vas je pri njih tako privlačilo, da ste se odločili ukvarjati z njimi?

To je takšen ljubezni trud, na tej knjigi sem delal kakšnih 15 let in ob koncu še sodeloval z etnologi in amerikanisti. V bistvu me je fasciniral stik teh dveh kultur, ki sta bili tako različni, da se njihovi pripadniki med seboj sploh niso imeli za ljudi. In to, da so prvi Evropejci, naši predniki, takrat nalleteli na pristne ljudi kamene dobe in da imamo posledično zabeleženih na tisoče zgodb, lahko bi rekli z začetka zgodovine. Vedno me je fascinirala mitologija, to gradivo se mi je zdelo nadvse zanimivo in v tistem času tudi še neprevedeno v češčino. Indijance smo dojemali predvsem kot zabavo za otroke. Poleg tega pa so te kamenodobne zgodbe velikokrat krute, pomisliti moramo na pravljice bratov Grimm, humor pa včasih zelo seksualen, celo pornografski. Kar skupaj daje sila eksplozivno mešanico. Še zdaj kdaj organiziram branje iz te knjige, nosim jo pred seboj kot takšen pobarvan indijski ščit. In me tudi ni sram iz nje brati, medtem ko me je iz svojih precej.

Poudarjate, kako pomembna je za vas svoboda, pa tudi, da se hkrati zavedate njene krutosti. Na kakšen način? Kako se sami soočate s krutostjo svobode?

Ko nisi svoboden, delaš vse za to, da bi bil, in si predstavljaš, kako se boš potem naenkrat znašel v rajju na zemlji. A ko človek enkrat postane svoboden, se pred njim pojavi tako rekoč neskončno morje možnosti, kar povzroča velikanski stres, saj ne moreš izbrati prav. Kako se sam s tem soočam? Ne kadim, ne pijem, telovadim, nikoli se ne izražam vulgarno in ne jemljem antidepressivov.

Takšno (samo)ironijo in humor najdemo tudi v vaših knjigah, kakor tudi omenjene razvade, celo hujše. Zanimajo vas ljudje z roba družbe. Kaj tam najdete, česar v središču ni?

Veste, do svojega 25. leta sem bil pomožni delavec, zapornik, psihiatrični pacient, dolgoletni mligan, tako da je mogoče to še vedno v meni. Čeprav, kot sem že poudaril, si prizadevam živeti kot povprečen, zdrav državlján! Trenutno poletje preživljam na vasi, kjer ničesar in nikogar ne poznam in ko se tako potepam naokrog in se potem utrujen usedem v vaško gostilno, stvar še vedno deluje, kot v Hrabalovih časih. Z lokalnimi možmi se zapleteš v pogovor o tem in onem, kaj se dogaja. Največ zgodb izveš od lokalnih alkoholikov, potepuhov in norcev. Normalni ljudje nimajo časa.

V dokumentarnem filmu o sebi poveste, da je pisanje knjig eden od načinov zakrivanja samega sebe, odvrčanje pozornosti od sebe, toda vaše knjige imajo vseeno močne avtobiografske temelje ...

Vse to je izmišljeno! Pisatelj črpa iz svoje avtobiografije, tudi ko piše znanstveno fantastiko, drugače pač ne gre. Jaz ne pišem nobenih dnevnikov. Fantazije oziroma fantazmagorije so moja žareča peč.

Kajti vaše knjige delujejo prepričljivo, pristno. Kako delate s svojo temo? Se je to sčasoma spremenilo? *Sestra* je bila dobesedni izbruh, zdaj temo naštudirate?

Zelo skrbno sem vedno študiral teme reportaž, ki sem jih ogromno napisal za *Respekt* in *Lidové noviny*. Za *Hladno deželo* sem na primer podrobno naštudiral belorusko zgodovino in ker sem se dotaknil tudi koncentracijskih taborišč, sem se o vsem posvetoval s pričevalci, ki so imeli osebno izkušnjo. Zlasti o tem, ali je sploh mogoče pisati o teh rečeh s črnim humorjem. Pisatelj Ivan Klíma, ki me je celo peljal v taborišče Terezín, kjer je preživel del otroštva, in katerega mnenje me je zanimalo, je povedal, da si to lahko privoščim ravno zato, ker sem malo trčen in tega niti ne skrivam. Drugi češki pisatelj, prav tako interniranec, Arnošt Lustig, ki je bil v Auschwitzu, pa mi je najprej rekel, da me bo na gobec, potem pa me je objel in sva šla na pivo. Tako, da sem bil srečen. Nastala je knjiga, roman ali še bolje igra s spominom in domišljijo. Prav tako pa sem zdaj tudi počasnjeji in hočem veliko časa preživeti s svojima otrokoma. Carl Gustav Jung je, če se ne motim, nekje zapisal, da je prva knjiga vročina, druga delo, tretja pa vampir. Zelo dobro vem, o čem je govoril, in dodajam, da so naslednje vampirji, ki ne sesajo le krvi, temveč tudi možgane.

Slovaški pisatelj Pavol Rankov pravi, da so Orwellov roman *1984* lahko poimenovali antiutopija samo na Zahodu, zanj je to realističen, zgodovinsko-kritičen roman o 20. stoletju. Vaši romani so prevedeni v več kot dvajset jezikov. Kako jih berejo na Zahodu? Ste se srečali s kakšno presenetljivo recepcijo?

Pavol je odličan pisatelj in ima prav! Pred kratkim sva se srečala na Poljskem, skupaj sva bila nominirana za nagrado angelus. Takrat jo je prejel on, jaz pa ga bom po vilenici zelo rad povabil na kavo. Kar zadeva roman *1984*, bodimo srečni, da ga je napisal Orwell – zahodnjak. Na Zahodu je postal cenjen in slaven in je našel zelo veliko bralcev, ki so njegovo delo vzeli zelo resno. Če bi bil z Vzhoda, bi ga najverjetneje ubili, končal bi v taborišču.

Tudi vaše knjige imajo po svetu zavidljivo število bralcev.

Seveda to dojemam kot čudež in veselje, da te knjige izhajajo v 20 ali 25 jezikih in da so recenzirane. Toda držim se nazaj, to se lahko kadarkoli konča. Vem pa, da tako pomembna nagrada, kot je vilenica, zavezuje. Pri kakšnih samohvali me pa ne boste ujeli. In povrhu sem še vraževeren! ■

katerega so vdrli omenjeni ruski tanki. Ima za vas pisanje literature tudi terapevtske učinke?

Močno zagovarjam teorijo, da pisanje in določena obsevanost, s katero se mu človek posveča, izpira stare rane, podobno kot človeku najbrž pomaga, kadar se pogovarja s psihoterapevtom. Pisanje knjig pa je morebiti tudi določen egoizem, samozaverovanost, neka drznost, da se predstaviš pred občinstvom, četudi še tako skrito in pod mnogimi plastmi in maskami. Ne vem. Dejstvo je, da si prizadevam, da se k temam, o katerih sem že pisal, ne vracam. Toda na vsem lepem so ti ruski tanki spet aktualni in me precej begajo. Politika je zame resnično peklenska, neprijetna stvar. Kako sem nekoč zavidal nizozemskima pisateljema, s katerima sem se pogovarjal o tej temi. Onadva lahko pišeta na primer ljubezenski roman, ki se dogaja na podeželju v tridesetih, sedemdesetih letih ali v sodobnosti, a kako naj jaz opisujem resničnost brez nacistov oziroma komunistov? Prav nič mi ni do tega, toda pri res realističnem pisanju se temu žal ne moreš izogniti.

Slovaški disident, Ivan Kadlečik, ki je imel tesne stike tudi s češkim disidentskim gibanjem, je napisal paradokсно misel; da ga je normalizacija pravzaprav osvobodila, mu omogočila stik s samim seboj, ga naučila, da mu ni treba biti konformističen, uklonljiv, previden ter da vendarle lahko piše, kar hoče, in to brez konvencij in predsodkov. Ste tudi vi v kakšni stvari »hvaležni« rešimo? Kako se z distance spominjate svojega vstopa v literaturo?

Mladost sem preživel precej divje in veselo v družbi, ki se ji je reklo *underground*. Knjige smo pisali sami za sebe, prirejali koncerte in tudi veliko pili. Pri naših sedemnajstih, dvajsetih letih so nam bili za zgled predvsem francoski prekleti pesniki, bitniki. Prizadevali smo si, da ne bi bili odvisni od države, režima, ki ga seveda še danes preziram. Za to početje se je nekoč plačalo z zaporom, guru te družine, pesnik Ivan Jirous, je odsedel 8 let. Ivana Kadlečika imam zelo rad, spoznala sva se na nekem literarnem večeru v Berlinu, razumela sva se, si pošiljala knjige. Zelo sem imel rad njegove robate šale, človek kot on bi vedno pisal brez konvencij in predsodkov, svoboda gor ali dol. Zelo verjetno pa oba sodiva med tiste, ki jih je razdelitev Češkoslovaške takrat nekako

Veliko več kot zgolj reportaža z 12. bienala likovne umetnosti v Havani

ENO BARKO IMAMO. V OGENJ JO DAMO

NATAŠA KRAMBERGER, foto DANIELE CROCI

Letalu pristane in nebo se raztrga. Oboje v istem trenutku. Kolesčka na pisti divje zavrejo, sila nas prilepi na sedeže, najbolj navdušeno potnišstvo zavriska, zaploska, iz oblakov pa: blisk, grom, besni sunek in – iz nič! – morje kot iz škafa. Aaa! Airbus zanese po pristajališču kot ptičico v orkanu. Ničesar več ni. Izginili smo. Voda nas je vzela. Oceani potopili. Kje smo, kje smo?! Ni zemlje, ni neba. Mi, sladki slabiči, mi, z večnimi slutnjami, smo vam že rekli, smo vam že povedali, to je to. Neizbežna resnica, dokončni znak, da so potovanja po zraku nečimrna, tako rekoč bogokletna kaprica, ki usodno izziva vse, kar ima v naravnem redu svoje mesto in svoj čas; naslednjič zagotovo priplujemo z ladjo. Naslednjič. Bo kdaj kakšen naslednjič? Bo sploh?

Iz zrakoplova moramo, da zagledamo, v kapljah, kako smo lahko nemočni. Nasilno deževje je v hipu popolnoma transformiralo Havano. Hudourniki so brizgnili čez odtok in avenije, vrtinci niso izbirali, šli so, strahovito, čez vse, kar je nekoč stalo na svojem mestu. Majhni otočki kopnega so se pokrčili in skrčili vase, mi pa tukaj, pod napuščem potniškega terminala, s šopom lilij za sedem dolarjev, sedem konvertibilnih pesov, kar je toliko kot 175 kubanskih, ogromen denar; premočeni kot cucky nemočno dihamo na škrge.

A srečo imamo, kajti tovariš taksist je nor. »Apúrate!« nas nabaše in odpelje; nas, naše lilije in premočenega Mehičana, kajti več nas je, manj stane. Res je nor, tovariš taksist, kar se dokončno izkaže v velikanskem, štiripasovnem krožišču pri Ciudad Deportiva, kjer se svet ustavi dober meter pod vodo. Razburkano deževno morje vdira v podvozja, potaplja avtobuse, kamione in džipe, in edina možnost, ki jo imamo, edina odrešilna norost, je tovariš taksist, kralj izrednih razmer. On ve, da je leva stran krožišča višja od desne in da bo nad gladino obstal tisti, ki bo zapeljal proti toku, proti vsem zakonom nepremičnega cestnega prometa, »Apúrate! Apúrate!«, v štiripasovnem krožišču odločno v levo smer.

Tako priplujemo na otok v tropskih morjih, v slemem cikcaku v nasprotno smer, preplavljeni, a smelo in brez čelnih trčenj, v modri ladji Chevrolet 1951. Na otok priplujemo in Havana ne utegne prešteti žrtev, kajti jutro, ki prihaja, udari kot noč poprej. Vetровi ruvajo kandelabre in debela drevesa in pod njimi na pločnikih – v poplavljeni dnevni svetlobi – ugašajo življenja, umirajo ljudje.

SAMI SVOJI MOJSTRI

Tri dni ne moremo vzpostaviti stika z Evropo. Ni elektrike, mobiteli nič. Tudi vihar, ki je šel mimo, ni nič, nič posebnega. O njem nihče ne bo slišal v poročilih. In vendar so tropske dobrodošlice pomenljive reči. Začetki deževne dobe. Razločno izkažejo, na kaj je mislil Jorge Fernández Torres, direktor havanskega Centra sodobne umetnosti Wifredo Lam, ko je novembra lani v Berlinu predaval ob tridesetletnici likovnega bienala na Kubi. Rekel je: »Nenehno begamo med improvizacijo in norostjo, nikdar, pa če je še tako zagotovo, se ne moremo zanašati na načrt, kvečjemu na njegovo spremembo.«

Tako pač je, zgodovinsko. Kjer se je zvečer izlivalo nebo, zjutraj neusmiljeno pripeka. Razbeljeno sonce žge po mestnem jedru stare Havane in mi skačemo čez mlake, čez luže in mangove olupke ter preštevamo, kaj vse je drugače od zadnjič. Unescova svetovna dediščina se prenavlja zlagoma, a vztrajno, le kam bodo šli vsi ti prenatrpani »solarji«? Premešane rase, mulatske skupnosti, vse te stanovanjske gmote razkošnih barv, razraslih temperamentov, nepopisanih, prosto rojenih ljudi, ki živijo skupaj, zmeraj zelo skupaj, večkrat brez tekoče vode in elektrike, v starih kolonialnih hišah nekdanjega »novega sveta«? Novi svet je tukaj, novi čas je zdaj. Lokali s ponudbo v konvertibilnem denarju osvajajo prostor, tujgovoreči turisti pa ulice; vse, kar so včeraj naplavile viharne vode, danes išče pravi odtok.

Prvi Bienal de la Habana, največji mednarodni dogodek likovne umetnosti v Karibih, se je rodil v nekem drugem času. Leta 1984, v zadnjih zdihljajih trdnega čezoceanskega bratstva socialističnih narodov in dežel. Sovjetska zveza, ki je po smrti Leonida Brežnjeva počasi prehajala v ero Mihaila Gorbačova, je še zmeraj odkupovala kubanski sladkorni trs po bizarno visoki, prenapihnjeni ceni, in kubanski likovni umetnosti je šlo dovolj dobro, da je v njegovi prvi izvedbi zmogla vzpostaviti bienale mednarodnih razsežnosti in relevantnih vsebin, še posebej, ker je dala prostor znanstvenemu simpoziju o Wifredu Lamu, kubanskem sodobniku Picassa.



Človek – ladja, sestavljen iz kubanskih ribiških čolnov iz stiropora (Kcho, Kuba)m, v trdnjavi Cabaña, sklop Zona Franca

Šele druga edicija bienala leta 1986 je z gosti iz Srednje in Južne Amerike, Azije, Bližnjega vzhoda in Afrike začrtala smer: tukaj gre za umetnost »No-occident«, za neuvrščeni tretji svet, in pot je šla zmeraj bolj navkreber, zmeraj bolj gor, s Sizifovo skalo. Ob tretji izvedbi 1989 je že padel berlinski zid, počilo je med raznoraznimi bratstvi in razmiki med bienali so postajali vse bolj elastični, dve leti, tri, trajanja dogodka pa poljubna, odvisno od trenutka in zmožnosti. Najtežja leta, 1991, '94, '97, v času »specialnega ekonomskega režima«, izrednega stanja po kolapsu Sovjetske zveze in poostrenih restrikcij ZDA, v času obupanih ladijskih migracij čez Floridski preliv, je Bienal de la Habana prevedril s prilagojeno hitrostjo, a z nezmanjšano močjo, kajti »umetnost nas varuje, da ne postanemo zveri«.

»Če kaj,« je lani novembra v Berlinu predaval Jorge Fernández Torres, »se je v tistih izkušnjah izbrusila naša sposobnost preživetja, naša nuja po ustvarjalnosti, kritični artikulaciji,

humanizmu, interdisciplinarnosti, naša zmožnost radikalne, vseobsegajoče iznajdljivosti. Sam svoj mojster, to smo mi.«

ODKRITJA RESNIČNOSTI

Ustavimo se pri Parque Central. Stalna ekipa pri strnjelih klopcah strastno razpravlja o bejzbolu. Senčka je blaga. Sopara težka. Nasproti Narodnega muzeja lepih umetnosti v žarkem soncu prenavljajo ogromno, napol porušeno kolonialno palačo, kmalu bo luksuzni hotel. Pravzaprav bo glede na postavljene gradbene odre v Havani kaj kmalu veliko luksuznih hotelov. Napol porušena kolonialna poslopja z bohotnimi štukaturami in pošvedranimi stebri dograjujejo sodobna stekla in jekla, na ograjah okoli gradbišč pa, ah: informativne table, projekcije.

(Tako bo videti prihodnost. V rahlo sivih odtenkih so narisane hiše, ceste in takšni čudni zamrznjeni ljudje, ki spominjajo na robote ali otrplo risanko. Ampak to ni risanka, je investicija.)



Po strnjenem mestnem jedru stare Havane pohajamo, med divjo črnsko mašo pri sosedih in zvonkim trkom ropotuljic na plesišču tanga, ter se sprašujemo, resnično, kje za vraga so arhitekti, ki rišejo informativne table za nova gradbišča v Havani, v tem mestu videli koščene blede dame v črnih kostimih in z aktovko, ki naj bi kmalu, tako njihove projekcije, vstopale v luksuzni hotel pred Narodnim muzejem lepih umetnosti ali v tistega pri španski ambasadi. Ne, tropska Havana sredi Karibov niti v deževnem obdobju nima črnih kostimov. Nima niti belega pudra in koščenih nog. A projekcije, to je treba vzeti na znanje, gredo arhitektom in investitorjem rade, predvsem pa izjemno dobro od rok.

»Odkritja resničnosti so, kakršna so, in ne, kakršna si želimo, da bi bila,« na to odgovori Jorge Fernández Torres, ko ga zasačimo – prepotenega, v šlapnah in znucani srjaci – v vročnici hysteriji na delovnem mestu. Center sodobne umetnosti Wifredo Lam je zabasan z lesenimi zabojniki, ladijskimi paketi in zapečatenimi škatlami z napisom »fragile«. Tudi ta stavba je izrazito kolonialna, njena duša je štirikotno notranje dvorišče z mareličnimi stenami in visokimi stebri, nad katerega se z vseh štirih dvigajo nadkriti hodniki in galerije. Povsod so ljudje, ki nekaj premikajo, pometajo ali predstavljajo, mlada predstavnica za stike z javnostjo v kričeči rdeči obleki teka gor in dol ter mrzlično recitira besedilo, ki ga bo očitno kmalu obelodanila na državni televiziji. Vsi so v pogonu, le nepogrešljivi državni varnostnik v rjavi uniformi mirno poseda ob mizi pri vhodu.

Petnajsti maj je, še teden dni do začetka 12. bienala likovne umetnosti v Havani. Dogodek, ki bo na otok pripeljal množico izjemnih mednarodnih umetniških kolektivov ter več kot sto trideset povabljenih samostojnih ustvarjalcev iz 43 držav, nosi naslov *Umetnost tretjega sveta: med idejo in izkušnjo*. »Želimo pokazati državo s strastmi in dilemami; družbo z uspehi in odprtimi vprašanji, ki čakajo na rešitve. Kuba ne more ponuditi bogatih paviljonov ali financirati velikanskih produkcij. Kar lahko da, sta bistrumnost posameznikov in neprekosljiva energija havanskih mestnih četrti. Koncept, ki smo ga zastavili letos, terja veliko poguma. Težko ga je prebaviti; sproži lahko določen demagoški halo in umanjkanje preciznosti, a sodelujoči umetniki so se naloge lotili z velikansko vnemo.«

VEČ KOT 'JAVNI PROSTOR'

Jorge Fernández Torres, direktor letošnjega bienala in njegov glavni kustos, je med snovanjem programa v zadnjih treh letih obiskal vse največje dogodke likovne umetnosti po svetu, sejme, bienala in razstave dOCUMENTA, Dakar, Mercosur, Sao Paolo, Carigrad, Benetke, Gwangju, Sharjah ... Skoraj vse udeležence letošnjega bienala je osebno povabil v Havano. Drznost, ki ta bienale spremlja, je v njegovi razpršenosti. Prvič v zgodovini se razstave, manifestacije in performansi havanskega bienala dogajajo zunaj klasičnih umetniških inštitucij, galerij ali skupnih razstavišč.

Umetnost se je popolnoma izognila nadzoru, pobrala je šila in kopita ter šla na cesto, na ulico, ven med ljudi, v zapuščene fabrike, odslužene postaje, degradirane četrti, recimo v Colón, Cayo Hueso, Parque Trillo, Romerillo, ali pa v Casablanca, prvo uradno priznana havansko naselbino izpred petstotih let, do katere se je treba pripeljati z ladjo, ali pa na kultno havansko obrežno promenado Malecón ...

»Jasno nam je, da je treba Havano, njene četrti, na novo mapirati, urbanistično gledano so stvari že zdavnaj popolnoma pobegnile nadzoru. A novo organiziranje, nove strategije ne morejo in ne smejo spregledati vsakodnevnih inventivnosti in bogate ustvarjalnosti prebivalcev mestnih četrti, ki so v danes ponekod popolnoma degradiranih mestnih četrtih med prehodi, domovanji in ruševinami z radikalno logiko »self-made«, »re-made« in »re-use« vzpostavili popolnoma specifično, izrecno četrtno, nadčasno, a časovno popolnoma umeščeno, v tukaj in zdaj zaraščeno kolektivno atmosfero,« pravi Torres.

»To je naš najdragocenejši 'naravni vir'. Največ, kar ima Kuba. To je več kot 'javni prostor'. Je neskončna mreža kontekstov in pomenov, je živi organizem družbene vpetosti, sodelovanja in prehajanja, je nenehna re-invencija vsega in vsakogar. Naša osredotočenost na ta fenomen zahteva, da se umetniki, ki pridejo na letošnji kubanski bienale, ne zaprejo v svoje delo, pač pa v ustvarjanju aktivno sodelujejo z meščani, ključnimi obiskovalci, kubanskimi profesionalci, znanstveniki, razmišljevalci ... Gostujoči umetniki se morajo spoprijeti s tukajšnjimi zagatami, situacijami, dilemami in jih postaviti v svoj, nov umetniški kontekst.«

Mnogi zunanji opazovalci letošnji bienale v Havani označujejo kot prelomni, zgodovinski dogodek, kot prvega v neki novi seriji, Fernández Torres pa poudarja: »Ko smo snovali program letošnjega bienala, se nam ni niti sanjalo, da bomo v tem času že pričeli tolikšni sprostitvi diplomatskih odnosov med Kubo in ZDA, kar je s seboj prineslo množico olajšav, a tudi zaostritev. Veliko držav, ki so že zagotovile finančno podporo sodelujočim umetnikom, so nekje na poti umaknile sponzorstvo, veliko financerjev je zahtevalo drugačne pogoje. Nismo si predstavljali, da bo bienale spremljal tolikšni interes mednarodnih investorjev z umetniškega trga, še posebej severnoameriškega.«

To v igro vnaša nove komponente, še posebej, ker so si kubanski kuratorji zastavili precej precizen plan: »Ne želimo postati del mehanizma, ki sveže, alternativne umetniške ideje strpa v mumificirane sisteme in inštitucije, zgrajene v drugih časih za druge namene. Ne želimo postati del



Roberto Fabelo (Kuba),
Nedokončani krog, v
trdnjavi Cabaña, sklop
Zona Franca



Roberto Fabelo (Kuba), Nedokončani krog,
Malecón, sklop Na drugi strani zidu



dobro utečenega mehanizma kolosalne umetniške produkcije t. i. bienalogije.«

KUBANSKA REVOLUCIJA V RAČUNALNIŠKI IGRICI

Dobro. V Centru sodobne umetnosti Wifredo Lam se od tropskega popoldneva skoraj ne da več dihati. V eni od majhnih, neprezračenih sobic prvega nadstropja, ki diha le skozi vrata na galerijski hodnik, mehiški umetnik **Gilberto Esparza** postavlja svojo inštalacijo vodnih epruvet in glasbenih zvočnikov. »Preveril sem onesnaženost kubanskih voda ... Težka industrija, proizvodnja kave, pa tudi onesnaženost zaradi gospodinjskih odpadkov so v zadnjih desetletjih popolnoma spremenile vodno krajino Kube. Nabral sem več epruvet vodnih vzorcev in zdaj jih bom s posebno mehanizacijo pretočil v zvoke. Vsaka onesnaženost ima svoj glas,« pravi Esparza, medtem ko iz epruvetic toči rjave tekočine, jih spušča, kot Baltazar, v zvite cevke, med stekla in kable, da se na koncu – nekje od zgoraj iz avdiosistema – iz vsega skupaj izvali mehanični, nič kaj čisti »zvok onesnaženih voda«.

Esparza je svoje delo na terenu izvedel s kubanskimi raziskovalci in naravovarstveniki; veliko projektov letošnjega havanskega bienala je izrazito interdisciplinarnih, kar nekaj jih povezuje naravoslovje in glasbo. Avstrijec **Nikolaus Gansterer**, recimo, je skupaj z botaniki s havanske biotehnične univerze izvedel večmesečni eksperiment, v katerem je preverjal, kako težka kubanska heavy metal glasba vpliva na rast sadike tobaka.

»Izsledki kažejo, da rastline, ki so izpostavljene glasbi, rastejo z drugačno intenzivnostjo kot rastline, ki glasbi niso izpostavljene. Ampak to seveda ni bil popolnoma znanstveni eksperiment, saj nismo upoštevali vseh zakonov empiričnega opazovanja. Umetnost nikoli ne bo empirična,« se nasmeje Gansterer, ki ga je najbolj zabavalo dejstvo, da ga je večina Kubancev, ki je slišala za njegov projekt, vprašala, zakaj za glasbeno podlago svojega eksperimenta ni izbral salse, sona

ali kakšne druge kubanske klasike. Heavy metal na Kubi? A to res obstaja? »Družbeni del mojega eksperimenta je odnos med subkulturami in *mainstreamom*. Recimo, da je tobak kubanski *mainstream*, heavy metal pa subkultura. Mimogrede, kubanski metal je odlični!«

Avstrija je ena tistih (redkih) evropskih držav, ki se je udeležbe na havanskem bienalu lotila z jasno načrtano strategijo, avstrijska ambasada na Kubi je vse dogodke zajetno financirala, poskrbela pa je tudi za prevoz vseh eksponatov z diplomatsko pošto (ni pregledov, ni ovir). V Havani se je ugnezdila tudi posebna avstrijska kustosinja **Ursula Maria Probst**, ki je sodelovala tudi pri nastanku projekta »Mi Gesto Final« avtorja **Axla Stockburgerja**. »Pred časom sem na *BBC* videl posnetek o novi, prvi popolnoma kubanski računalniški igrici Gesto Final, ki se napaja v dogodkih Castrove revolucije in gverilskih bojov v kubanski *sierra*. Takoj ko sem to videl, sem hotel igrico spoznati, jo igrati, začutiti. Res je neverjetno: potek igrice do potankosti sledi resničnim dogodkom. Vsak, ki igrice igra, natančno ve, kako se bo zanj končala.

Stockburger je poiskal več kot deset mladih Kubancev, ki so skupaj z njim odigrali več seans igre Gesto Final. Na koncu seanse je vsakega mladega igralca izprašal, kako je potekal boj. Posnel je izjave v slogu: »Bili smo popolnoma uničeni, Battistova banda je imela grozno premoč in nas je klala vsepovprek.« Video z naslovom *Mi Gesto Final*, ki ga je posnel Stockburger, tako vsebuje resnične videoposnetke kubanske džungle na način računalniške igrice (nestabilna kamera v višini oči »bojevnika«) in resnične avdioposnetke s komentarji mladih Kubancev, ki so se v računalniški igrici borili za »triumf revolucije«.

POLJE VISOKE NAPETOSTI

»Zdelo se mi je sijajno, koliko izjemno relevantnih vprašanj zastavlja takšna računalniška igrica. Razkol med generacijami, spoprijemanje mladih Kubancev s preživeli

političnimi temami svojih dedov, pa tudi razkorak med resničnostjo in virtualnim prostorom,« dodaja Stockburger. Njegov video, ki so si ga obiskovalci bienala lahko ogledali na tabličnih računalnikih, sponzoriranih iz avstrijske davkoplačevalske (kot se rado reče) blagajne, so takoj po začetku likovne razstave vrgli v obtok še prek slavnih kubanskih računalniških »paketov«.

»Pakete« je internet, kot ga dandanes poznajo na Kubi. Gre za družbeni proces, za antologijo in za tehnološko unikatnost v enem. No, gre za unikatnost v vseh pogledih. Takole gre. Nekdo, več njih – netočno določena skupina bolj ali manj mladih kubanskih ljudi z nejasno rezidenco in neznanimi viri – enkrat na teden s svetovnega spleta pobere vse vsebine, kar si jih človeški internetni um sploh lahko zamisli. Spletne strani svetovnih časopisov v vseh mogočih jezikih, njihovi arhivi, odprte teme, vroči feljtoni. Športne novice. Glasbeni spoti. Filmi. Veliko filmov. Hollywood, Bollywood, italijanski cikel, ruska avantgarda, Ko to tamo peva. Oglaševalske kampanje. Ekološke razprave. Filozofija in svetovna literatura v e-knjigah. Vse to, na enem kupu, v paketu. Enkrat na teden.

Vsak tedenski »pakete« ima svoj naslov: kot knjiga. In vsak tedenski »pakete« vsebuje točno en terabajt materiala. Ja. Terabajt. Gradivo je na posebnih diskih, ki jih točno določeni posamezniki po točno določenih kanalih prenašajo od hiše do hiše, od vrat do vrat, od enega porabnika k drugemu. Stockburger se je nad to prakso tako navdušil, da se bo kmalu vrnil na Kubo in o »paketih« posnel dokumentarec.

»Kuba je edini kraj na svetu, kjer je tudi internet kolektivna izkušnja. Manko infrastrukture, nerazvitost tehnoloških omrežij, ameriški embargo in z njim povezane omejitve Kubancem blazno otežujejo dnevni dostop do spleta. 'Pakete' je način, da so mladi Kubanci kljub temu v ažurnem stiku z 'globalnim svetom', a to počnejo drugače od svojih vrstnikov kjerkoli drugje na Zemlji. Nekaj izjemno romantičnega je v



Arles Del Rio (Kuba),
Potreba
po drugem
zraku,
trdnjavi
Cabaña, sklop
Zona Franca



Otvoritev Organskega muzeja
umetnosti Romerillo

Sobotno popoldne na Malecónu



dejstvu, da nekdo pride na obisk v tvojo domačo dnevno sobo, živ, iz mesa in krvi, in ti prinese internet. Da s tem človekom nato malo poseliš in komentiraš vsebine prejšnjega tedna, predlagaš izboljšave, slišiš, kaj ta isti hip zanima druge ljudi ... Po drugi strani moramo vedeti, da je en terabajt podatkov izjemna, nepregledna množica vsebin. Gre za fenomenalno mreženje, za nepredstavljeni tehnološki napor, za garaško, skorajda utopično uredniško delo!»

Tedenski »pakete« ima svojo ceno. Za uporabnika stane en dolar. En konvertibilni peso. 25 kubanskih. Nihče, zares nihče v tem kontekstu ne razmišlja o zaščitenih avtorskih pravicah. Edina pravica, ki šteje, je pravica videti.

»Bolj ko hodim po svetu, bolj svojim prijateljem na Kubi razlagam, kako srečni smo. Ogromno stvari, ki so tukaj popolnoma vsakdanje in jasne, je drugod po svetu neizvedljivih,« se smeje **Humberto Díaz**, letnik 1975, umetnik, ki zelo dobro ve, o čem govori. Na notranje dvorišče starodavnega kolonialnega razstavišča pri trgu Plaza Vieja, v srčiko Unescove svetovne dediščine, elegantno palačo Centra za razvoj vizualnih umetnosti, je namreč postavil štiridesetmetrski električni drog za zračni vod visoke napetosti, nagnjen čez palačo kot poševni stolp v Pisi. »Ta projekt pripravljam pet let z jasno zavestjo, da ga lahko izvedem samo tukaj. Le na Kubi. Kjerkoli drugje je neizvedljiv. V Evropi? Ste zmešani?! Ni govora! Tam ste obsedeni s pravili za varnost in higieno. Postaviti takšno pošast v staro galerijo? To je ja smrtno nevarno! Po evropskih merilih bi morali 99 odstotkov Havane porušiti, ker ne zadostuje osnovnim varnostnim normam. A vidite, mi smo še vedno tu. Živimo.«

PA SMO ŠLI ...

Pa so šle, norme. Besedilo bi se moralo zaključiti, mi pa šele na začetku. Kje, ah, kje, je še voznja s »plancho«, barko-trajektom, ki nas bo odložila v četrti Casablanca in kjer bomo videli, kaj pomeni, če državljani kolektivno delajo

umetnost. Kaj pomeni, če odprejo svoje hiše in pustijo, da jih umetniki prenovijo, jim zamenjajo strehe, prebarvajo stene, nato pa jih opremijo še z razstavami, čilski umetnik **César Cornejo** pa na eno od njih – hišo, ki bo odslej bojda za večno umetniški muzej – namontira tri kolosalne zlate barke, da se vidijo še z drugega konca Havane.

Videli bomo, na hribu pod velikim kamnitim Kristusom, manjšim bratom tistega brazilskega, kako lahko sosedje v četrti akciji zasadijo dišeči drevored s tiho romarsko potjo, kako v njej gvatemalska umetnica **Sandra Monterroso** obuja pravadne afro-kubanske svečeniške rituale. In od tam, prav urno, bomo stekli v trdnjavo Cabaña, v kateri bomo preživel eno celo nedeljo, kajti dela kubanskih umetnikov, ki se tam predstavljajo v spremljevalnem programu Bienala, nas bodo začarala.

Če o čem, bi morali spregovoriti o Malecónu. Česa takšnega ni nikjer, prav zares nikjer drugje. Štiripasovnica, ki teče tik ob oceanu, ob njej pa promenada, na kateri se sprehajajo, posedajo ljudje. In v soboto, ko je vse najbolj živo, ko sprehajalci nosijo rum in veliko sladkorne pene, bienale zapre Malecón pred avtomobili in da prostor umetnosti. Desetine majhnih umetniških del, pa tudi večjih, pa tudi precej kolosalnih, na pločnikih, sredi ceste, med hišami, fasadami, na pročeljih, ob oceanu. »Na drugi strani zidu« se imenuje ta množična inštalacija, skupinska razstava več kot 300 kolektivov, umetniških šol in posamičnih ustvarjalcev, in najlepše pri vsem skupaj je dejstvo, da so intervencije, inštalacije in skulpture popolnoma, zares popolnoma predane v roke ljudem.

Na njih plešejo, plezajo, prevprašujejo koncepte, a mi vas peljemo naprej. V Pabellon Kuba, kjer se v projektu Entre, dentro, fuera/Between, inside, outside prvič v zgodovini bienala s skupnim izborom umetniških del predstavljata kustosinja s Kube in kustos iz ZDA.

In za konec v Romerillo, eno od najbolj »zakotnih« havanskih mestnih četrti v predelu Playa. V četrt, ki je postala

»organski muzej likovne umetnosti«. Njegov ustanovitelj je **Alexis Leiva Machada**, bolje poznan kot **Kcho**, najprodornejši, mednarodno najbolj priznani kubanski ustvarjalec, l. 1995 s svojimi 25 leti najmlajši umetnik Latinske Amerike, čigar delo je v svojo zbirko uvrstila newyorška MoMA. Kcho je razstavljal tudi v Vatikanu: njegove barke, barke vseh oblik, barv in oblik, ki so klicale pozornost na obupane migracije Kubancev čez Floridski preliv, so že zdavnaj pretresle vse nenavadne, vse z embargom prežete politično-diplomatske naveze.

»Veste, Kcho je študiral tukaj blizu, na ISI, umetniški šoli. Spomnim se, kot bi bilo včeraj – hodil je mimo moje napol podre hiše in mi govoril: 'Najprej doštudiram, nato odnesem kubansko umetnost po svetu. Nato pa pridem nazaj in ti popravim hišo.' In to je naredil! Vrnil se je! Kcho! Prišel je v Romerillo in nam popravil hiše, vrnil upanje!« nas že pri prvi hiši pozdravi vitalna babica.

Kcho je v četrti Romerillo vzpostavil mrežo majhnih, vsem dostopnih galerij in muzejev, v katerih razstavljajo najpomembnejši predstavniki svetovne sodobne umetnosti, recimo Marina Abramovič ali Vejvej. Umetniška dela je postavil v dnevne sobe »običajnih ljudi«, poslikal jim je fasade, organiziral ulične fešte ... Na otvoritvi Organskega muzeja umetnosti Romerillo so bili zbrani čisto vsi domačini od blizu in daleč. Skupina pesalcev je norela na hoduljah. Otroci so nebrzdano prepevali.

»Umetnik je to, kar smo vsi. Človek. In človek mora deliti s sočlovekom. To je v njegovem bistvu. Družbenost. Kolektivnost. Skupnost. Eno samo barko imamo, uporabiti jo moramo!« nam reče, ko ga vprašamo, zakaj delati angažirano umetnost.

Tukaj ostanemo do nadaljnjega in zremo, kako babice, kubanske babice iz četrti Romerillo, v velikanski barki iz nerjavečega jekla, pod katero gori ogenj, kuhajo juho. Zelenjavno juho, 500 litrov, enolodnično v barki: za soljudi. ■

Ob petintridesetletnici prve Azrine longplejke

GRETA GARBO V HOUTENU

UROŠ ZUPAN

*teško vrijeme za matore prijatelju moj
na zidovima naši tragovi
mi kružimo kao psi
djevojke se ne obaziru za nama
njihove kose bude sjetu
dug je put do vječnosti
i mi ga prelazimo šutke i u miru*
Branimir Johnny Štulić, »Teško vrijeme«

I Je ta usoda, mogoče prostovoljna odločitev, podobna odločitvi Grete Garbo, ali pa samo v nekaterih grobih obrisih in sencah spominja na tisto, kar imenujemo sindrom Grete Garbo? Gre za rahlo pretiravanje, ali pa za veliko pretiravanje, za nekakšen palimpsesten pripis; izdelovanje mitologije na (ali pa čez) že izdelani(o) mitologiji(o)? Če pomislim, gre vsekakor za pretiravanje, saj je zgodba mojega junaka precej bolj podobna zgodbi J. D. Salingerja kot pa zgodbi Grete Garbo. Toda ali ne spada Salingerjeva zgodba prav tako pod okrilje prej omenjenega sindroma, mar ni tudi on nekakšna Greta Garbo?

Poglejmo: ali lahko povlečem kakšne vzporednice med Cornishem v New Hampshiru v ZDA in Houtenom na Nizozemskem? Gre za dve manjši provincialni mesti. Tu je brez dvoma nekakšna podobnost. Prvi je kraj, kamor se je v izolacijo umaknil pisatelj *Varuha v rži*, drugi pa kraj, kamor se je v prostovoljno izolacijo umaknil (se priženil) Branimir Johnny Štulić, avtor zajetnega števila komadov, ki so našli svoje mesto na vrhu pop-rockovskega parnasa neke države, ki je dobila status in pomen Atlantide, in oseba, ki po nekakšnem sklopu ali pa igri asociacij nemudoma skoči iz teme in priplava na površje, če pomislimo ali pa spregovorimo o nekem segmentu časa, v katerem smo odrasli in se formirali, v katerem se je zgodil tisti premik, ki se mu v angleščini tako lepo reče – *coming of age*; to pa so bila za mojo generacijo osemdeseta leta prejšnjega stoletja in tisočletja.

Ta primerjava mi je prišla na pamet, ko sem gledal dokumentarce o enem in drugem, o Salingerju in Štuliću, rdeča nit v njih pa je bila želja, predvsem novinarjev, v Salingerjevem primeru pa tudi velikega števila oboževalcev, ki so mu trkali na okna in vrata in se skrivali po grmovju okrog njegove hiše, da bi prišli do objekta svojega oboževanja. Zakaj? Mogoče zato, da bi se za hip naselili v svetlobi, ki naj bi jo objekt metal okrog sebe, ali pa da bi ga kaj vprašali, da bi jim razkril kakšno veliko resnico, izdal skrivnost, dal navodilo za uporabo življenja.

Obstaja pa seveda med Salingerjevo in Štulićevo izolacijo tudi kopica razlik. Najbolj očitna je ta, da so prebivalci Cornisha vsi po vrsti vedeli, da v njihovem kraju živi »stvarnik« Holdna Caulfielda, bili so ponosni in počaščeni, da se je v njihovo skupnost zatekla takšna osebnost, med njimi in njim pa je veljal tudi tihi dogovor, da ga varujejo, da ščitijo njegovo zasebnost in njegovo odločitev za izolacijo. Spraševalcem in razvednežem in romarjem niso hoteli izdati naslova, na katerem je živel, in če je jedel v restavraciji, je vedno dobil mizo v prostoru, ki je bil ločen od običajnega prostora, v katerem so obedovali ostali gostje.

V izseku iz dokumentarca *Živa legenda, Johnny Štulić* pa novinar zaman ustavlja mimooidoče na ulicah Houtena in jim kaže Štulićevo fotografijo; ljudje le skomigajo z rameni in zmajujejo z glavami. Nihče ga ni videl. Nihče ga ne pozna.

Štulić namreč v nasprotju s Salingerjem ne živi v svoji matični državi (ta več ne obstaja), ampak v drugi državi, v drugi kulturi, ki ni imela pojma, temu bi lahko rekli tudi preklestvo malih kultur (Jugoslavija je bila za današnje razmere razdrobljenosti sicer velika kultura, a kot kultura je bila, tudi za časa enotne države, prav tako razdrobljena, zelo težko bi namreč govorili o jugoslovanski umetnosti, kot smo lahko govorili o jugoslovanski košarki), da nekje obstaja oziroma je obstajal nekakšen novi val, ki se po kakovosti in raznolikosti lahko postavi ob bok novovalovski glasbi, ki je na koncu sedemdesetih in v prvih letih osemdesetih prihajala iz angloameriškega glasbenega bazena.

Uradno, ali pa vsaj v naši mitologiji, naj bi bil jugoslovanski (!) novi val na svetovnem prvenstvu novih valov nosilec bronaste medalje. Od kod sta prihajala nosilca zlate in srebrne oziroma kdo je bil za ti žlahtni kovini predestiniran, pa je bilo vnaprej znano in vsem jasno že vse od časov Elvisa in Beatlov.

II Vedno sem imel rad enciklopedije in spiske in lestvice, sploh tiste, ki so »pokrivale« mojo zdaj že desetletja dolgo ljubezen do popularne glasbe. Z eno takšnih lestvic nas je marca osrečila hrvaška različica znamenite ameriške revije *Rolling Stone*.

Naslov specialne številke je bil: *100 najboljših albumov od leta 1955 do 2015*. Diskografija vseh držav bivše Jugoslavije, ali

s kratico: EX-YU. Tudi barva ovitka se je skladala z namenom: vlekla je na zamolko zlato. Podobno lestvico, kot je bila tista v reviji, sem videl že na spletu. V grobem so bila tudi mesta, ki so jih zasedali izvajalci in albumi na obeh lestvicah, precej podobna.

Skoraj nemogoče je najti lestvico ali spisek, s katerim bi se v popolnosti strinjali, in tudi ta dva nista bila nobena izjema. Impulz, ki nas ob srečanju s takšnimi lestvicami preplavi, je primerjanje osebne mitologije (osebne lestvice, če jo seveda imamo) s tisto, ki ji zaradi objave v medijih pripada status uradne. S to uradnostjo pa postane nekakšna višja instanca, ki naj bi jo odlikovala tudi višja oblika kredibilnosti.

Prva misel, ki me je spreletela v tistem hipu, ko sem začel obračati strani in so začele moje oči drseti po imenih in naslovih, je bila tale: očitno se je »prava« glasba v bivši državi začela z novim valom, kajti najvišja mesta so zasedali ravno bendi, na katere se lepi ta etiketa. Skoraj vse, kar se je dogajalo do leta 1980, je bilo potemtakem le priprava. Ali to drži? Ne vem. Nisem čisto prepričan. Jasno pa je, da je progresivni rock največja žrtev časa. A kam za vruga so se izgubili *Odpotovanja*, *Cocktail*, *Rođenje* in *Dolgcajt*? Zgodovinski spomin je včasih res zoprna stvar. Mislim, njegovo pomanjkanje.

In kako se je na tej lestvici odrezal prebivalec nizozemskega mesta Houten? To vprašanje seveda avtomatično pomeni nekakšen enačaj, ki pa ni zrasedel na mojem zelniku, ampak si ga je izmislil Štulić sam. Ne glasi se sicer »Gospa Bovary, to sem jaz«, ampak: »Azra, to sem jaz.«

Med prvimi desetimi longplejkami, in to je, glede na število vinilov v ovitku, rečeno precej pogojno in bi morala biti tematika v resnici drugačna, ima Azra tri plošče: na tretjem mestu je *Sunčana strana ulice* (dve longplejki in enem ovitku), na šestem mestu je *Ravno do dna* (trojni album v živo), na devetem mestu pa je njihov prvenec *Azra*. Skratka, vsega skupaj za šest plošč materiala oziroma material na šestih ploščah, ki so vse izšle v letu in pol! In kakšna je bila Štulićevo interpretacija lestvice? Štulićevska: »Imam tri med desetimi, kar avtomatično pomeni, da sem skupni zmagovalc.«

III Obstajajo bendi in posamezniki, na katere smo sentimentalno navezani. Ta sentimentalna navezanost pa je ponavadi določena s tem, da so komadi ali pa celotne plošče omenjenih povezane z našimi življenji, da so nekakšni občestni kamni, podobe nekega časa, podobe dogodkov, ki so se že preselili v spomin in med prikazni, in podobe ljudi iz tega točno določenega časa. Seveda je to samo dodatna prtljaga in tisto, kar je najbolj odločilno, ostaja kakovost (zaporedje akordov, melodična linija, besedila); zlata zrna, ki so ostala na situ po izpiranju časa.

Obstajajo pa drugi bendi in posamezniki, ki smo jih poslušali in registrirali, se zavedali njihove prisotnosti in se mogoče zavedali tudi, kako dobro glasbo delajo in igrajo, a se jim nekako ni uspelo zaplesti v naša življenja. Razlika med odnosom do prvih oziroma drugih je predvsem v temperaturi; odnos do drugih je hladnejši, hkrati s tem pa mogoče tudi bolj racionalen in objektivnejši. Bolj se osredotočamo na glasbo kot pa na pritikline, ki se na njo vežejo.

Ko se je zgodila eksplozija, najprej pank (predvsem v Ljubljani in na Reki) in potem novega vala (v Zagrebu in Beogradu), sem bil »glasbeno« popolnoma drugje; odplačeval sem dolg družjenja s starejšimi friki, hkrati pa tudi dolg, ki sta ga zase terjali provinca in z njo povezana izoliranost. (Čisto mogoče je, da so te moje teze le slepilo in da je za vse skupaj odgovorna predvsem osebna senzibilnost.) Svet je bil v tistih časih precej oddaljen od pojma globalne vasi, kjer je mogoče z nekaj kliki priti pravzaprav do vse glasbe, ki obstaja ali je kdaj obstajala.

Informacije so se širile ustno, prek radijskih valov in redkih glasbenih revij, v resnici je bila samo ena – beograjski *Džuboks*. A mene se ta takratna sedanost, ki je je bilo v *Džuboksu* veliko, ni dotaknila, bil sem globoko zasidran v glasbi iz šestdesetih in z začetka sedemdesetih oziroma v glasbi, ki naj bi pomenila neko višjo in resnejšo glasbeno formo, v jazzu, ki ga je produciral znameniti nemški producent Manfred Eicher.

Bil sem pravi poštarški konj, prisegal sem na angleški psihedelični folk, na skupine, kot sta Incredible String Band in Pentangle, ali pa na virtuoznost ameriške zasedbe Oregon, da o transcendentalni lepoti Jarrettovega *Kölnskega koncerta* sploh ne izgubljam besed. In seveda sem mislil, da sem Beatle prerasel, a nisem imel niti najmanjšega pojma, kako sem se motil; Beatlov ni mogoče nikoli prerasti.

Štulić in Azra v mojem glasbenem vesolju ne spadata v prvo kategorijo bendov, med bende, na katere sem sentimentalno navezan. Od novovalovskih bendov tja spadajo le Idoli in njihov *Mini LP – VIS Idoli*, ki zame predstavlja *soundtrack* davnega poletja leta 1981. Azra spada v tisto drugo kategorijo, med

glasbo, ki se je vrtela, ki je bila tam, v zraku, prisotna, a z njo nisem imel nekih velikih srečanj, ki bi se jih spominjal, kot se spominjam srečanj z neko drugo in drugačno glasbo.

Toda približki vseeno ostajajo in lahko jih naštejemo. Poslušanje *Sunčane strane ulice* pri soščolcu ob dopoldnevih in zraven sanjarjenje, da živim v večjem mestu, kjer vozijo tramvaji, potem poletno srečevanje evforičnih oboževalcev benda, ki so se leta 1981 skupaj z njim selili vzdolž jadranske obale, da ne bi zamudili kakšnega koncerta, in pa vožnja v belem golfu čez gorečo Korčulo, točno pred tridesetimi leti, ko je iz zvočnikov odmevala kasetna *Ravno do dna*.

Zares pa je bilo moje poznavanje Azre takrat precej površno, bolj kot balade so se mi vtisnili v spomin hitrejši komadi (danes je ravno obratno); »Krvava Meri« in »Iggy Pop« s prve plošče, »Poljska u mome srcu«, »Fa-fa-fa« in »Nemoj po glavi d.p.« z druge. Ker sem vizualen tip, se bolj kot glasbe spominjam naslovnici albumov, verjetno še najbolj Štulićevega profila s poznega albuma *Zadovoljština*, ko se je po imidžu začel vračati k svojim hipijevskim koreninam in ni več nosil očal Ray Ban. Ni bil več tako podoben Travisu iz *Taksista*.

IV Ali sem zato, ker na Azro nisem sentimentalno navezan, kaj bistvenega zamudil? Si lahko zdaj, ko se grem nekakšen napol znanstveni eksperiment, preizkušanje glasbe z »neskončne oddaljenosti«, ko se me ne more več dotakniti na način, kot se me je ali pa bi se me lahko dotaknila v formativnih letih, natančneje odgovorim na to vprašanje? Zakaj se pomena nekaterih stvari (največkrat gre za umetnost) resnično zavem šele čez leta in desetletja, ko pa se jih, v nasprotju z mano, drugi zavedo in jih spoznajo z bistveno manjšo časovno zamudo ali pa sploh brez nje?

Ko je Azra snemala prve velike plošče, sem imel šestnajst let, Štulić pa se je počasi bližal tridesetemu. Največ poslušalcev benda je bilo ravno iz moje starostne skupine, tam nekje med 15 in 17 leti. Gleđano z današnje perspektive je predvsem tekstualna zrelost, ne samo v angažiranih, ampak tudi v ljubezenskih pesmih, precej presejala miselne horizonte najstniške publike, a vseeno je imela v sebi tudi nekakšen magnetizem, da so se mladinci in mladinke identificirali z njo, še bolj pa se je ta identifikacija dogajala na neki drugi, čisto energetski, čustveni ravni; na ravni prenosa strasti, brezkompromisnosti in besa. Na ravni redkega daru in prepričljivosti, ki so jima ljudje preprosto verjeli in jima z vsem prepričanjem sledili.

Govorci so Čupka (Čupko je Štulićev prvi scenski nadimek, preden je postal Johnny, preden si je to ime sposobil od stripovskega junaka Johnnyja Jaguarja in preden je zapel znamenite verze »brijem bradu brkove da ličim na Pankrte«) jemali z rezervo, se iz njega rahlo norčevali, ga podcenjevali, zavijali z očmi, ko je hodil okrog in na vsakem mestu in ob vsaki priložnosti igral kitaro in pel.

Potem pa se je na koncu sedemdesetih in začetku osemdesetih zgodil kopernikanski obrat in Štulić je postal božanstvo, tako da so glasbeni novinarji za rock glasbo na področju bivše države izumili neko posebno šteje časa, ki se deli na čas pred Štulićem in čas po njem.

Druga za drugo so izšle vse tri plošče (številčno jih je bilo šest), ki so našle mesto na vrhu EX-YU rockovskega parnasa. Štulić je pisal in snemal v nekakšni frenetični vročici, dosti posnetega materiala pa je bilo še iz časa, ko se je njegov bend, ki ga v resnici ni bilo, amatersko pripravljaval na snemanje.

Jemal je najboljše iz obeh svetov, od obeh bendov, ki ju je občudoval. Njegova osnovna matrica je bila liverpoolska četverica, od tod zahteva, naj vsi v bendu pojejo, druga matrica, ki pride do izraza predvsem s kriki in kitaro, ki dobesedno para zrak, z dodajanjem novovalovskih prvin (reggae in podobno) in predvsem na čisto energetski ravni, pa je angleški pank bend The Clash, ki je v letih svojega delovanja, podobno kot Azra, opravil transformacijo iz čistega pank benda prek postpank benda do novovalovskega benda na koncu. Azra sicer nikoli ni bila čisti pank bend. Vsaj jaz je ne doživljam tako.

Dragan Kremer, beograjski glasbeni kritik in novinar, ki je bil v času Azrinega zenita njen največji apologet, a obenem tudi kritik, in je v svoja besedila konstantno »podtikal« potrebo po selekciji materiala, ki naj bi naredila začetne Azrine plošče še boljše, je šel v primerjavi Azre s Clashi tako daleč, da je vlekkel natančne vzporednice med *Sunčano strano ulice* in legendarnim albumom *London Calling*. Pisal je o širjenju glasbenega izraza, o uporabi večjega števila instrumentov, o vrnitvi v šestdeseta, o angažmaju, nabitom s čustvi. Primerjal je posamične komade in vlekkel vzporednice med čisto določenimi naslovi: »Spanish Bombs« in »Guns of Brixton« na eni strani, na drugi pa »Poljska u mome srcu« in »Kurvini sinovi«, ali pa »London Calling« in »041«, mogoče »Grad bez ljubavi« ... in tako naprej.

Štulić je bil, prividnim pomanjkljivostim navkljub (Koja mu je očital, da ne zna peti in da je Azra irelevanten bend, kar je seveda neumnost, da ne rečem fantazmagorija, Johnny pa je svoje igranje kitare nekje primerjal s humoristično epizodo, kar tudi ne drži), popolna kombinacija avtorja, kitarista in pevca, tisti, ki je najbolj natančno ubesedil in temu primerno uglasbil (našel glasbeni izraz), čeprav je šlo po njegovih besedah za obraten proces, najprej se je zgodila glasba in potem besedila, urbano senzibilnost, stanje posameznika v nekem starostnem obdobju, a je hkrati zajel tudi neko širšo perspektivo, ki je odlikovala duha časa, ki je hkrati postavljen v neko obdobje, a še vedno vsebuje odtenke in pomene, ki ga delajo univerzalnega.

Štulić je bil tudi tako daljnoviden, da se je dobro zavedal, kateri komadi so močno vezani na čisto specifične dogodke in s tem posledično obsojeni na »izumrtje«, kateri pa imajo nadčasovno razsežnost. Izbiral je prave besede. V najboljših tekstih je bil popolnoma natančen in ekonomičen, besedila niso bila pretenciozna. Niso imela mrtvih rokavov. Bila so čutnonazorna. In Štulić je bil naš najboljši rockovski pesnik.

Omenjal sem prve plošče, dodal bi jim lahko še četrto, spet dvojni album, *Filigranski pločnici* iz leta 1982, ki pa se mi zdi že rahlo šepav in za spoznanje bolj napolnjen s komadi, ki bi jih lahko pogrešili, čeprav še vseeno spada med pomembne, skoraj vrhunske Azrine stvaritve. (Azrine začetne plošče nimajo pravzaprav nobenih praznih mest.) To je tudi zadnja plošča originalne zasedbe. Originalne postave kot jedra benda; kar pomeni trio, ne kvartet, ki ga je Štulić pozneje občasno aktiviral v različnih inkarnacijah. Plošči *Filigranski pločnici* je poseben ton in drugačno dimenzijo dajalo tudi sodelovanje Miroslava Sedaka - Benčića, ki je igral saksofone, flavto, klavir in orgle.

Azra je najbolje delovala v postavi Štulić-Hrnjak-Leiner, kitara-bas-bobni, delovala je kot dobro naoljen stroj, kot strašna rockovska »pošast« (vadili so do nezavesti, po pet, šest ur dnevno), ki je po nekem koncertu v beograjskem SKC apologeta/dvomljivca Kremerja primorala, da je svojo recenzijo zaključil s stavkom: »To sem slišal, zdaj pa lahko tudi umrem.« V živo se je trio tako trošil, da je Štulić po končanih koncertih dobesedno zlival znoj iz čevljev.

Ostale plošče Azre, pa tudi tiste, ki so izšle pod Štulićevim imenom, niso več tako koncizne, a še vedno je na njih mogoče najti čiste bisere – »Nemir i strast«, »Plavi golub«, »Lada bez dna«, »Meni se dušo od tebe ne rastaje« – ali pa priredbe, kot je čudovita priredba »Lily of the West«, ki ima v Štulićevi pesmarici naslov »Usne vrele trešnje«.

Takšni so rezultati ozrtja čez ramo in tako vidim stvari z razdalje, ko me zares ne morejo več pretresti in zaznamovati in določiti, kot bi me določile, če bi me ujele v formativnih letih. Zakaj me niso? Ne vem. Ne toliko zaradi senzibilnosti, ta je imela vse potencialne, pač pa zato, ker sem bil za Azro preveč sanjaški in premalo vkopan v trdna tla. V resničnost. Nisem premoget pravih senzorjev za Johnnyjevo resnično poezijo, in s tem ne mislim samo besed, pač pa tudi glasbo. Dobil sem jih šele čez desetletja.

Lahko pa rečem, da bi po raziskovanju mirne duše in brez odlašanja zamenjal mesta nekaterih albumov na tisti lestvici iz *Rolling Stona*, če bi bilo to seveda v moji moči. Pengova, ki je moja šibka točka, bom tu zamolčal. Na vrhu ne bi bili Idoli z *Odbrana i poslednji dani* ne Šarlo akrobata z *Bistriji ili tupljivi čovek biva kad*, ampak *Sunčana strana ulice* ali pa *Ravno do dna*. Odvisno od tega, kaj bi iskal: ali čisti izbruh energije, nekaj, kar predstavlja diamant sam, jedro rockovske glasbe, ali pa kaj bolj tihega, mirnega, širšega, glasbeno bogatejšega, nekaj takšnega, kot so koščki v mozaiku zgodbe o neki državi, nekem mestu in nekem življenju z vsem, kar ponuja; tako dobrim kot tudi slabim, tako sladkim kot tudi bolečim. Če pa bi moral izbrati en sam komad, bi izbral »Teško vrijeme«, živo izvedbo, tisto s koncertne plošče *Ravno do dna*; bes in nemoč, hrup in melanholijo v istih nekaj minutah, ob katerih me vedno oblije kurja polt.

V

J. D. Salinger je leta 2010 umrl v visoki starosti. Število romarjev v Cornish se je po tem letu verjetno zmanjšalo, če pa se že ni zmanjšalo, pa so postali nameni, ki jih vodijo tja, vsaj malo drugačni, kot so bili, ko je bil avtor *Varuha v rži* še živ.

Status Houtena pa ostaja enak. Še vedno bodo obstajali blogi s fantazmagoričnimi opisi fantazijskih srečanj med trepetajočimi oboževalci in Johnnyjem Štulićem in še vedno bodo novinarji brez uspeha klicali neko telefonsko številko ali pa nadlegovali nič hudega sluteče prebivalce z vprašanji o rockovskem heroju države, ki je postala podobna Atlantidi. (Občasno se bo oglašil tudi Branimir z nekakšno specifično mešanico lucidnosti in čudaštva.)

Petar Petrović alias Johnny Štulić pa bo, med prepesnjevanjem antičnih tekstov, če to še vedno počne, in med igranjem nogometa, če tudi to še vedno počne, sem in tja na YouTube naložil kakšno svojo trenutno glasbeno domisljico. Zadnje pridobitve so priredbe komadov, ki so se vrteli na radijskih postajah, v kasetofonih in na gramofonih te iste Atlantide, in tudi slišijo se tako, kot da bi jih oddajala neka radijska postaja pod morjem, kjer lahko skozi okno gledaš ribe in morske zvezde: »Moderato Cantabile«, »Kuča pored mora«, »Selma«, »Loše vino«, »Moj galebe« ... in spodaj se bodo pojavljali komentarji oboževalcev, vsi po vrsti v istem tonu: Johnny, ti si edini, tole je boljše od originala; ali pa: Johnny, vrni se. Kajti Johnny naj bi imel za tiste, ki ga tako vztrajno kličejo, ne samo ključ do prave glasbe, ki naj ne bi več nastajala, ampak tudi ključ za ponovno vzpostavitev edenskega stanja, za vrnitev nekkih davnih mladosti. ■



Branimir Johnny Štulić

SKOZI MAČJE OČI

Ko je Svetlana Makarovič spomladi ob izidu svojih zbranih šansonov na štirih ploščkih in v knjigi z naslovom *Šansoni* pri založbi Sanje izjavila, da se ima za kraljico (našega) šansona, je marsikdo pomislil, da je to znova ena njenih značilnih brezkompromisnih izjav.

JURE POTOKAR

In to tistih, s katerimi nenehno burka javno mnenje, povzroča zgražanje tihe večine in odobravajoče pritrjevanje pri drugih, ki se morda celo strinjajo s tem, da ima vsak človek, toliko bolj pa javna osebnost in še posebej umetnik, vso pravico komentirati družbeno dogajanje, če se z njim ne strinja ali če meni, da lahko s svojim glasom karkoli spremeni. Da ima vso pravico čemu nasprotovati, tudi če je pri tem popolnoma osamljen. Pravzaprav še zlasti takrat.

Toda če pazljivo prelistoš izjemno oblikovano knjigo *Šansonov* (v črni mat barvi s sijajno, prav tako črno peterokrako zvezdo na naslovnici) in poslušaj plošče (enako brezhibno oblikovane), lahko temu samo zelo odločno pritrđiš. Sploh če upoštevamo njeno lastno definicijo šansona: da je »uglasbena lahkotnejša poezija. Mogoče poezija za vsakdanjo rabo. Bolj dostopna poezija, manj hermetična in bolj komunikativna.« In če dodam, da je zelo pomembno, da je tisti, ki je v čim večji meri avtor šansona, hkrati tudi njegov interpret. Svetlana Makarovič izpolnjuje vse te pogoje. Ni sicer profesionalna glasbenica in melodije njenih šansonov so včasih derivativne, naslanjajo se na že znane, preizkušene vzorce in ritme, toda tudi to je značilnost šansona, kajti vloga melodije in ritma je predvsem podpreti besedno oziroma pesniško sporočilo in poskrbeti, da gre ljudem lažje v uho. Prav tako Svetlana Makarovič ni šolana pevka, z naravno razkošnim glasom fantastičnega razpona, neverjetne dinamike in kar je še značilnosti, ki odlikujejo profesionalne pevce. Vendar premore tisto, kar je za izvajalca šansonov najpomembnejše, zaradi česar mu prisluhnemo in zaradi česar besedno sporočilo prodre globoko v našo zavest, vzbudi reakcijo, prisili nas, da se opredelimo do sporočila, da se z okoliščinami in likom iz pesmi poistovetimo ali da z njim sočustvujemo, da ga sprejmemo ali zavrnemo, kot sprejemamo in zavračamo tiste, ki nam v življenju prihajajo nasproti. Govorim o interpretaciji – in kdor je Svetlano Makarovič samo enkrat slišal peti ali vsaj recitirati poezijo, dobro ve, kako neverjetno prepričljiva in sugestivna je. In ne, dober, šolan glas za to sploh ni nujen. Včasih je celo ovira, še posebno takrat, ko se pevci zanašajo na tehnično znanje in pozabljajo, da je najpomembnejše, da pojejo s srcem, da skratka ne odpirajo samo ust, ampak tudi svojo dušo.

Seveda imamo še druge pevce in pevke, ki so peli in posneli vrsto odličnih šansonov, morda so jih celo sami napisali (npr. Ježek), toda če izvzamemo Iztoka Mlakarja, ki nas že leta osrečuje in navdušuje z izrazito samosvojimi in duhovito zajedljivimi šansoni, nihče nima niti približno takega opusa kot Svetlana Makarovič, ki se je približno petnajst let (1984–1999) aktivneje posvečala tej glasbeni obliki, še manj štirih tako odličnih plošč, kot jih je v tem času objavila. (Obstaja še peta z naslovom *Pelin žena*, ki je pri založbi Brut izšla leta 1985 in na kateri jo spremlja zanimiva mednarodna džezovska zasedba pod vodstvom aranžerja, producenta in trobentača Dennisa Gonzaleza, sodelovali pa so soaranžer in pihalac Lado Jakša, saksofonist Mario Marolt in tolkalce Gerard Bendiks, čeprav ostaja odprto vprašanje, ali jo sploh lahko imamo za ploščo šansonov). Posebej pomembnih je najbrž uvodnih šest let, ko se je Svetlana Makarovič zaradi glasu celo odpovedala kajenju in ko je objavila tri plošče, *Nočni šanson* (1984), *Dajdamski portreti* (1985) in *Večerni šansoni* (1990). Prvi dve v času, ki je bil vse prej kot naklonjen takemu družbenokritičnemu glasbenemu izrazu, zato ne preseneča, da sta izšli pri Dokumentarni, eni prvih zasebnih iniciativ na področju kulture, v bistvu pa sta bili bolj ali manj samozaložniški projekt, pri katerem je avtorici nesebično pomagala vrsta sodelavcev, ne samo tistih, ki so spremljali v studiu.



FOTO TOMI LOMBAR

Zdi se, kot da bi bil šanson za Svetlano Makarovič enako naravno umetniško okolje kot poezija in izjemne pripovedke, ker je lahko v šansonu še bolj igriva in kljubovalna, posmehljiva in duhovita do vseh mogočih človeških zablod, napak in hudobij, ki jih pri nas (pa tudi drugod po svetu) zares ne manjka, skratka do vsega tistega, kar iz nas Slovencev tako uspešno dela Slovence, majhne, samozavervane in tako prepričane v svoj prav, da nas ne premakne niti štirivprega. In naravno zato, ker ji omogoča, da s svojo poezijo doseže tudi ušesa tistih, ki knjig (sploh pa pesniških zbirk) nikoli ne bi vzeli v roke. Tukaj je treba takoj dodati, da je »uglasbena lahkotnejša poezija« Svetlane Makarovič lahkotna samo na prvi pogled. V resnici gre v večini primerov za čisto pravo, žlahtno poezijo z razkošnim besednim zakladom, svežimi metaforami in formalno oblikovno spretnostjo, ki jo v takem »lahkotnem« žanru premorejo le redki. Prisluhnite samo njenim izjemnim rimam, gladko tekočemu ritmu besed, jasnim sporočilom pesmi in njenemu končnemu učinku, ki nikoli ne razočara, niti tedaj ne, ko jo slišiš že velikokrat. Kajti dobro péto pesem mora od poezije na papirju ločevati še nekaj – prenesti mora ponavljanje, včasih množično in v različnih izvedbah, saj ji prav te lahko vedno vlivajo novo življenje. Zato je lepo je videti, da so se nekateri mlajši (zlasti, čeprav ne izključno igralci) odločili posvojiti šansone Svetlane Makarovič, jih interpretirati po svoje in jim s tem viliti novega življenja, ki si ga več kot zaslužijo. Zaslužijo tudi tedaj, ko ne pojejo samo o večnih (baladnih) temah človeškega življenja, ampak so nagajivo razposajene vinjete iz družbenega vsakdana, v katerem nenehno mrgoli znanih arhetipov in situacij, ki jih hočeš nočeš doživljamo.

V tem smislu je najžlahtnejša prva plošča *Nočni šanson*, saj jo je posnela popolnoma sama, ob lastni spremljavi klavirja. S svojimi trinajstimi pesmimi Svetlana Makarovič najbolj neposredno nagovarja poslušalca, njene interpretacije pa so tako doživete, da pesmi žarijo v svoji lepoti in pretresljivosti. Od uvodnega »Kamnitega mosta« do zaključne »Kresne pesmi«, čeprav me vedno znova najbolj navduši izjemna interpretacije pesmi »Pozdravljena, luna«.

Glasbeno razkošnejša spremljava *Dajdamskih portretov* (1985), na katerih jo dopolnjuje zasedba odličnih glasbenikov Lado Jakša (klavir, sintetizator in klarinet), Nino de Gleria (kontrabas), Aleš Rendla (bobni in tolkala) in Milko Lazar (sopran saksofon in klavir), se zelo lepo prilega avtoričinim satiričnim pesmim, ki bičajo človeške napake in zablode, hkrati pa dokazuje, da šanson še zdaleč ni nujno samo molovski. Po tej plošči bi moralo že biti jasno, da avtoričin vstop v šanson ni bil naključno, enkratno dejanje, ampak da ima povedati marsikaj, in to tako, da je letvico dosega domačega šansona takoj postavila precej višje, kot smo si dotlej pred-

stavljali. Toda namesto spodbude je Svetlana Makarovič pod noge dobila samo nekaj polen. Kot je povedala v intervjuju ob izidu *Šansonov*, ji je neki domači skladatelj, ki so ga šansoni navdušili, predlagal jugoslovansko turnejo, na kateri bi ob njegovi klavirski spremljavi skladbe namesto avtorice interpretirala neka druga, »prava« pevka, medtem ko je na televizijo niso spustili, ker se je drugi skladatelj takrat ravno trudil ustoličiti svojo šansonjeko.

Najbrž je tudi to razlog, zaradi katerega so *Večerni šansoni* izšli šele leta 1990, avtorica pa se je na njih vrnila k pretežno lastni klavirski spremljavi, ki jo tu in tam dopolnjuje trio Pop Corn. Tako kot *Dajdamski portreti* so tudi *Večerni šansoni* v največji meri satirični in ironični, kljub odličnim pesmim pa je tukaj morda najbolj očitno, koliko bi jih lahko obogatili nekoliko razkošnejši, bolj razdelani aranžmaji in morda večja spremljevalna zasedba. Ta se namreč najpogosteje omejuje na zelo predvidljivo ritmično spremljavo in drobne zvočne poudarke, ki se jim pozna letnica nastanka, kot se pesmim samim skoraj nikoli. Vendar so razlogi za vse to na dlani. Plošča je bila posneta v studiu Radia Maribor in je prvič izšla v samozaložbi Svetlane, kar pomeni, da se za avtorico tudi ob tretji plošči ni nič spremenilo: glasbena in medijska javnost jo je bolj ali manj ignorirala, kot da bi šlo za kakšno začetnico, kot da bi pesmi »Hiša iz kart«, »Mademoiselle Adela«, »Ikebana«, »Črna ladja« in recimo »Uspavanka bolečini« (pa bi lahko naštel kar vseh deset) ne bile vrhunski primeri popularnoglasbenega ustvarjanja pri nas.

Tudi zato je do nastanka zadnje plošče *Namesto rož* (1999) minilo toliko časa, izšla pa je, neverjetno, pri že dolgo pokojni založbi(c) Vinylmanija, ki je očitno edina prepoznala odličnost ustvarjalnosti Svetlane Makarovič ali pa ji je bila avtorica vsaj najbolj pripravljena zaupati. Rdeča nit v pesmih so različne rože, vmes pa so vpletene ženska imena, nekaj šansonov s prejšnjih plošč pa je tukaj doživelo reprizo, toda zvočno in izvedbeno je plošča najbolj dovršena, saj avtorico tokrat spremlja vrsta odličnih glasbenikov, kontrabasist Benjamin Pirnat, pianist Joži Šalej, violinistka Jelena Ždradle, saksofonist Blaž Trček, tolkalce Marjan Starič, kitarist Boštjan Soklič, na balalajki, kitari in harmoniki pa še Alexei Ermakov, Alexei Starostin in Andrej Lobanov. Navdušuje premišljeno zadržana spremljava, v kateri ima glavno vlogo klavir, domiselno in varčno pa ga dopolnjujejo druga glasbila, še zlasti trojica ukrajinskih gostov z izjemno posrečenim in dobro prilegajočim se cigansko-slovanskim patosom, ki pa glas in sporočilo pesmi kljub vsemu pušča v ospredju. Kot recimo v »Mačjih očeh«, enem najlepših in najbolj značilnih šansonov, kar jih je Svetlana Makarovič napisala. Ker na izjemen način opisuje njej najljubšo žival in hkrati veliko, morda največ pove o njej sami. ■

SVETLANA MAKAROVIČ

Šansoni

4 GLASBENI ALBUMI:

NOČNI ŠANSON, DAJDAMSKI
PORTRETI, VEČERNI
ŠANSON, NAMESTO ROŽ

ZALOŽBA SANJE,
LJUBLJANA 2015



VEDNO V MODI

The Jon Spencer Blues Explosion ... Kdor še ni slišal za to glasbeno ime je ali še premlad za glasbeno sladkosnednost ali slabo pozna sodobno zgodovino rokenrola!

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Njihova zvočno-lirična rap-sodija traja že od leta 1991 in debitantskega albuma *A Reverse Willie Horton*. Ta je v svoji originalni, številčno omejeni vinilni izdaji v nakladi zgolj 500 izvodov izšel pri Pubic Pop Can in takoj postal kulturni.

Njegovi avtorji so napovedovali drugačno razvojno os rockovske godbe, ki se je v tistem prelomnem obdobju za ta glasbeni žanr krepko razlikovala od razvpitega in razvejenega grungea. Kajti Jon Spencer, Russell Simins in Judah Bauer so preigravali blues, cepljen oz. prestreljen z visokooktanskim punk rockom. Seveda z nujnim poudarkom na punku. The Jon Spencer Blues Explosion namreč prihajajo iz New Yorka, mesta, ki je bilo in ostalo, ne glede na svoj glasbeni kozmopolitizem in žanrsko razpršenost v vse smeri popularnih kitarskih in drugačnih godb, najprej zibelka punka, šele potem pa rocka in punk rocka. Morda zato niti ne preseneča dejstvo, da so se Blues Explosion na svojem zadnjem albumu *Freedom Tower – No Wave Dance Party 2015* poklonili prav takšnemu mestu. Svojemu New Yorku.

Tisto, kar je ta zunajserijski virtuozni trio začrtal na začetku devetdesetih let, se v grobi in širši zvočni sliki ni spremenilo v vseh skoraj petindvajsetih letih njihovega ustvarjanja. Jon Spencer je vedno zagovarjal ultimativno tezo rockovske ustvarjalnosti: da se vse, kar je dobrega načrpano iz preteklosti, mora slej ko prej reflektirati v sedanjosti.

Ko je skupina leta 1994 izdala album *Orange*, je bilo jasno, da fantje izpisujejo zgodovino rokenrola. Ni ga bilo rockovskega junaka ali kitarskega poznavalca, ki se ne bi strinjal z analitično-kritično presojo, da je *Orange* eden najboljših rock albumov vseh časov. The Jon Spencer Blues Explosion so na njem združili prvine »zimzelenega« bluesa, katerega trdoživo okostje je bilo osnova za aranžersko kombinatoriko kitaram komplementarnih glasbenih žanrov. Dobilo smo biblijo novodobnega rocka, iz katere kapilar in por so brizgali punk, soul, pop, disco, hip hop ... Seveda na samosvoj, unikaten in neponovljiv eksplozivni način. Jon Spencer & co. so v tistem času uspeli distorzirati soul in lastne duše do klimaksa, v katerem nihče ni ostal suh ali ravnodušen.

Ta načrtna fermentacija bluesa, ki je na začetku (kot bo to pozneje primer tako pri skupini The White Stripes kot tudi pri skupini The Black Keys) naletela na srd in kritiko bluesovskih tradicionalistov in puristov, je uspela ohraniti zanimanje za tisto najboljšo v žanru. Kajti od teh, ki so se spustili po diskografiji skupine do Spencerjeve prve glasbene ljubezni, skupine Pussy Gallore, je bilo neprimerljivo več tistih, ki so globoko zakorakali in zaplavali v delto Misisipija na izvor bluesa.

Leta 1996 je newyorški trio izdal album *Now I Gotta Worry*, ki jim je prinesel globalno prepoznavnost in poleg koncertnih odrov tudi nastope v televizijskih oddajah, kjer bi jih najmanj pričakovali. Vse pod pretvezo, da je njihov distorzirani hrup v modi, da so The Jon Spencer Blues Explosion v modi. In tako je ostalo vse do današnjih dni. Dokaz za to je že omenjeni album *Freedom Tower – No Wave Dance Party 2015*, ki ga bodo The Jon Spencer Blues Explosion septembra promovirali na nekakšni »mini ex-Yu« turneji: obiskali bodo namreč Ljubljano, Zagreb, Beograd in Skopje.

Novi album je *hommage* New Yorku skozi prvovrsten kolorit tamkajšnjega življenja in dogajanja. Skozi oči skupine, ki je v vseh teh letih izpisovala njegovo glasbeno zgodovino



in sedanjost. Četudi gre za monumentalno rockovsko izpoved, ki bi jo najlažje simbolno označili kot veliko vrnitev skupine, gre bolj za novo poglavje v ustvarjalnosti trojice. Prvič, ker so na njem zastavonoše bluesa glasni kot nikoli doslej, in drugič, ker po vseh teh letih še niso povedali zadnje besede na svojih instrumentih in s svojimi glasilkami.

Ob poslušanju dobimo občutek, kot bi pluli s časovnim strojem, ki ga ne določajo letnice, temveč le vibracije in utrip srca. Če je predhodni album *Meat And Bone* iz leta 2012 začrtal aranžerske postojanke, po katerih se bo v prihodnje gibal eksplozivni zvočni bolid, smo na novem albumu pričča zacementirani in koherentni zvočni stavbi, ki premore dosti več od sklicevanja na lastno preteklost. Navsezadnje, The Jon Spencer Blues Explosion niso nikoli sloveli kot skupina, ki bi posnemala tuje ali lastne glasbene vzorce. Zato je tudi tista ultimativna besedna zveza v naslovu njihovega novega albuma, »no wave«, dokaj kritičen ozir na dandanašnje iskanje »tople vode« v raznorodnosti popularnih glasbenih žanrov. Jon Spencer pravi, da je za iskreno glasbo treba imeti le dovolj strasti ... In razuma, dodajamo mi.

Oboje boste slišali (če ob poslušanju novega albuma zamižite, pa tudi videli) v scenosledu skladb – od uvodne *Funeral* pa vse tja do zaključne *Cooking For Television*. Album *Freedom Tower* je umazan in lep hkrati; je zbirka zgodbic iz stvarnega življenja, kar nikakor ne pomeni, da ni pravljichen. Skozi prepoznavni zvočni kaos, ki ga vselej nadzorujeta virtuozna Russell Simins na bobnih

ALBUM FREEDOM TOWER – NO WAVE DANCE PARTY 2015 JE HOMMAGE NEW YORKU SKOZI PRVOVRSTEN KOLORIT NJEGOVEGA ŽIVLJENJA IN DOGAJANJA V NJEM. SKOZI OČI SKUPINE, KI JE V VSEH TEH LETIH IZPISOVALA NJEGOVO GLASBENO ZGODOVINO IN SEDANJOST.

in drugi kitarist Judah Bauer, Jon Spencer poje o New Yorku razkošja in bede, ljubezni in sovraštva, življenja in smrti. Toda tako kot sama godba skupine nam tudi lirčna plat ne ponuja le barvnega antagonizma črnega in belega, temveč široko razpotegnjen barvni kontrast, ki je zmožen tudi združevanja.

Igrati blues na punkovski način je eden od prvobitnih razlogov velike ljubezni do skupine The Jon Spencer Blues Explosion. Drugi pa je zagotovo njihova lucidna, premišljena in malodane globoka lirčna filozofija o vsem. Še kako držijo besede avtorjev, ki poslušanje novega albuma priporočajo v krogu družine, na piknikih, v diskotekah, na maturantskih plesih, v gasilskih domovih, na rojstnih dnevih, na pogrebih – kajti to je

album, ki skozi neoporečen rockovski izraz prinaša vpogled v splošno stanje duha in družbe. New York se v takšni primerjalni kombinatoriki zdi kot katerokoli mesto, ki ga poznate ali v katerem živite.

Slednje pa ne bi mogel trditi za skupino The Jon Spencer Blues Explosion. Če so na začetku svoje kariere delovali kot partibrejkerji, ki iz kaosa ustvarjajo novo ritmiko zabave, so danes žive legende. Kot rockovski spomenik, ki ga morate videti tudi v živo, da bi na lastni koži doživeli vso strast elektrificirane kitarske godbe. Godbe, ki prav zaradi takšnih, kot so oni, še zdaleč ni zrela za upokojevit, da o njeni defenzivni vlogi v današnjem prepletu glasbenih žanrov niti ne govorimo.

Zato The Jon Spencer Blues Explosion z vso pravico lahko postavimo ob bok glasbenim imenom, kot so Sonic Youth ali Nirvana. Ob bok tistim, ki so s svojo glasbeno ustvarjalnostjo in družbeno-kulturnim angažmajem postale generacijske ikone. Pravzaprav rockovski idoli, katerih glasba se je kot plaz spustila globoko v naša srca in je na tej poti predramila vsa naša čutila.

Malo skupin je, ki se lahko pohvalijo s tisto staro koncertno legendo, ki pravi, da se po vsakem njihovem koncertu nekdo iz občinstva odloči ustanoviti svojo rockovsko skupino. Koliko se jih bo za to potezo odločilo po novem ljubljanskem snidenju z newyorško trojico, bomo videli septembra. A ne glede na to, bodite tam, kjer se srečujejo njihove distorzirane miniature, umazani soul, oktanski disco, razcapani pop, surovi hip hop in blues jutrišnjega dne. ■

MOJSTER IN VALENTINA

Letos mineva 50 let od rojstva ene najbolj nenavadnih junakinj v svetu devete umetnosti, ki ima nemalo zaslug za emancipacijo žensk v stripu in popularni kulturi nasploh, Crepaxove Valentine.

IZTOK SITAR

Italijanski strip je bil do šestdesetih let razpet predvsem med disneyjevsko produkcijo Topolina in Paperina na eni ter bonellijevskimi vesterni na drugi strani, ki so zapolnjevali najštevilčnejši segment stripovskih bralcev, mladino in delavce. Intelektualci, ki v stripu niso videli zgolj zabave ali cenenega knjižnega nadomestka, pa so bili za tovrstno literaturo precej prikrajšani, saj se z redkimi francoskimi albumi, ki so sem ter tja zašli v italijanske knjigarne, pač niso mogli zadovoljiti, da o stripu za odrasle, ki bi ga lahko kupili v kiosku in ne bi nosil zloglasnega napisa *per adulti*, s katerim so bili označeni stigmatizirani erotični in pornografski zveščiči precej dvomljive umetniške kakovosti, sploh ne govorim. Tako so bili stripovski konzumenti, ki so aprila 1965 v bogato založenih trafikah med živopisnimi naslovnici bolj ko ne po naključju odkrili izvod na prvi pogled dokaj neugledne nove revije – s katere nas je v siromašnem dvobarvnem tisku gledal najboljši prijatelj legendarnega Charlieja Browna z nepogrešljivo odevjico in prstom v ustih, Linus, po katerem je, jasno, dobila tudi ime – precej presenečeni.

Naslovnica je namreč nakazovala še eno revijo za mularijo, pa tudi vsebina z izključno stiliziranimi junaki ameriškega stripa (Schulzevimi *Peanuts*, Herrimanovim *Krazy Kat*, Cappovim *Li'lom Abnerjem* in Segarjevimi *Popajem*, čeprav vsi razen slednjega veljajo za vrhunec intelektualnega stripa petdesetih let) ni ravno popravila prvega vtisa. Pozneje so se jim pridružili še drugi karikirani junaki predvsem družbeno angažiranega stripa, kot so Kellyjev *Pogo*, Hartov *B. C.* ali Parkerjev *Wizard of Id*, ki so skupaj s precej bolj realističnimi soborci različnih pustolovskih žanrov (od Jordanovega vesoljskega pilota *Jeffa Hawka*, Gouldovega detektiva *Dicka Tracyja*, Pichardove *Paulette* do Prattovega mornarja *Corta Malteza*) postavili temelje in koncept nove revije. Ta je s tem postala osrednji in tudi najkakovostnejši magazin v državi, po katerem so se pozneje zgleđovali prav vsi stripovski uredniki. Šestdeseta leta so bila seveda tudi sinonim za svobodno ljubezen, s katero se je nesramežljivo spogledoval tudi strip, zato ni bilo prav nič čudnega, da je urednik Giovanni Gandini v *Linusu* objavljaj poredke intelektualnih in družbenokritičnih stripov še bolj ali manj erotične serije Francoza Georgesa Picharda, Belgijca Guya Peellaerta ali Špancev Enrica Sia in Estebana Marota, vodilnih predstavnikov tega žanra v šestdesetih in sedemdesetih letih v Evropi.

Prvi, ki je široko odprl vrata umetniškemu erotičnemu stripu in takolaval pot tudi drugim domačim avtorjem, pa je bil Italijan Guido Crepax (1933–2003), čigar seksualna in senzibilna Valentina Rosselli se je pojavila že v drugi številki novega mesečnika, čeravno precej sramežljivo, saj od bodoče *femme fatale*, ki je postala sinonim za goloto v stripih, ne vidimo niti popka. Še več, Valentina je celo stranska junakinja, saj si je Crepax v prvi zgodbi *La curva di Lesmo* zamislil kriminalno serijo po vzoru razvpitega *Diabolika* z nizozemskim umetnostnim kritikom in amaterskim detektivom z nadnaravnimi sposobnostmi Philipom Rembrandtom v glavni vlogi. Kaj kmalu pa je nežna in krhka modna fotografinja s svojo značilno paževsko frizuro po vzoru ameriške zvezde nemega filma, ki je zaslovela z vlogo prostitutke Lulu v nemški drami *Pandorina skrinjica* (1928) avstrijskega režiserja G. W. Pabsta, Louise Brooks (1906–1985), prevzela vaje v svoje roke, tako da je njen fant Philip, navkljub skupnemu življenju in rojstvu otroka, ostal v drugem planu.

Valentina je namreč eden tistih stripov, v katerih se protagonisti starajo, čeprav se to glavni junakinji ni ravno poznalo (rojena je bila ob božiču leta 1942). Tudi pri dvainpetdesetih, ko je Crepax leta 1995 zaključil serijo, je bila na pogled enaka kot pri petindvajsetih, so se pa zato postarali vsi okrog nje. Ko so Crepaxa nekoč vprašali, kdo je Valentina, jim je preprosto rekel: »To sem jaz.« In de-

jansko je v stripu vse polno asociacij na njegovo življenje in življenjski nazor. V zgodbi *Valentina Intrepida* (1971), v kateri nam orisuje njeno otroštvo in mladost, se je ravno tako kot avtor rada igrala s svinčenimi vojaki in brala ameriške stripe, Fantoma, Flasha Gordona ali Mandraka, ter sanjarila o skupnih avanturah. Kot najstnica je požirala knjige in prebrala vse od Stevensona in Melvilla do Poeja in Kafke, rada je poslušala džez in občudovala modernistične kipe Nagučija, Nevelsona in Roszaka, in pa, jasno, oboževala je filme Louise Brooks, s katero se je po spremembi frizure povsem identificirala. Pri štirinajstih je zbolela za anoreksijo, kar se je v adolescenci dejansko zgodilo



N je n oče je bil, tako kot Crepax, strasten levičar, ki je imel rad Trockega in je sovražil Stalina, kar je nazorno prikazal v epizodah *Valentina perduta nel paese dei Sovieti* (1968) in *Viva Trotskij* (1974). Iz ruske, pravzaprav slovanske mitologije je prevzel tudi Jago babo (pri nas omenja Trdina v *Bajkah*, Vandot pa jo je prikazal kot Pehto v *Kekcu*), ki jo je upodobil kot anoreksično sadi-

stično Valentinino gospodarico v štiridelnem stripu *Baba Yaga* (*Baba Yaga*, 1971, *Barbablu*, 1971, *Annette*, 1972 in *Il piccolo re*, 1972), po katerem je bil leta 1973 posnet tudi istoimenski »erotični triler« (v Ameriki so ga prevedli kot *Kiss Me, Kill Me*) s Carroll Baker in Isabelle De Funes v glavnih vlogah. Seveda ni treba poudarjati, da je bil film čisti *trash*, Valentina zaradi specifične risbe in montaže pač lahko funkcionira edino in samo v stripu. Nadalje

PRI NAS NA ŽALOST NIMAMO PREVEDENEGA NOBENEGA CREPAXOVEGA DELA, SE PA DA V BOLJE ZALOŽENIH KNJIGARNAH IN SPECIALIZIRANIH STRIPARNAH DOBITI ANGLEŠKE IN SEVEDA ITALIJANSKE ALBUME, PRED NEDAVNIM PA SO TUDI V SRBIJI OB JUBILEJU IZDALI RAZKOŠNO MONOGRAFIJO O VALENTINI.

sta Philip in Valentina živila v Milanu v ulici De Amicis 45, kjer je, jasno, živel tudi Crepax in leta 1970, ko se mu je rodil tretji otrok, Giacomo, je tudi njegova junakinja v stripu *Il bambino di Valentina* povila sina Mattia.

Leta 1976 nastane poleg *Marianne* (1969) ena najbolj kompleksnih zgodb in likovni vrhunec, *Lanterna Magica*, v kateri z zvrhano mero domišljije in erotike mojstrsko krmari med fikcijo in resničnostjo. To je bila že prej odlika njegovih stripov, kateri je sledil občuten padec kakovosti v risarskem, sploh pa scenarističnem smislu, tako da leta 1981 v strip *Made in Germany* vpelje nemško najstnico deškega obraza in fantovske postave, Effi Lang. Ta ima navkljub pregovorni hladnosti Crepaxovih likov v sebi kanček toplote, zaradi katere se Valentina spusti z njo v strastno ljubezensko razmerje in za nekaj časa reši serijo, ki ne glede na nekatere poznejše dobre zgodbe z Effi v glavni vlogi počasi, a nezadržno pada. Zanimivo je tudi, da Valentina, ki je za emancipacijo žensk v stripih, pa tudi v realnem življenju, naredila več kot katerakoli druga risana junakinja, ni bila ravno priljubljena v feminističnih krogih, za katere je bila samo objekt moškega poželjenja, čeprav je večina erotičnih scen v seriji, ki šteje več kot sedemdeset zgodb, od katerih jih je dobra polovica albumskega obsega, lezbične narave.

Prava vrednost Valentine in Crepaxove genialnosti pa je seveda v risbi. Prve epizode je risal v slogu takrat popularnega poparta z ekspresivno linijo in izrazitimi črno-belimi kontrasti. Že zgodaj je poleg figur dal velik poudarek tudi na arhitekturo in interjer (po izobrazbi je bil arhitekt), ki ga je v poznejših delih z izjemno natančnim risanjem predvsem secesijskega pohištva v obdobju 1967–76 pripeljal skorajda do popolnosti. V tem obdobju se je tudi ločil od sicer izjemno uspelega psihedeličnega popartovskega stila in začel graditi risbo na rahlo izraženi črti, ki je bila s svojo krhkostjo in eleganco kot nalašč za risanje anoreksičnih ženskih aktov ter ljubezenskih in erotičnih prizorov s kopico golih prepletajočih se teles, ki se med sabo dograjujejo in dopolnjujejo in skupaj s secesijskim interjerjem tvorijo uglašeno celoto. Bralec oziroma gledalec postopoma sledi vizualni pripovedi skozi labirint slik, ki jih Crepax mojstrsko kombinira z nadvse svobodnim in inovativnim pristopom v montaži in kadriranju table (od katerih

niti dve nista enaki), s čimer neopazno briše meje med fikcijo in resničnostjo Valentininega sveta. Z enim najizvirnejših in sploh najboljših stripov 20. stoletja Guido Crepax sicer ni do temeljev pretresel takratne stripovske scene, kot denimo njegov ameriški kolega Robert Crumb z *undergroundom*, je pa postavil nove mejnike v risanju, montaži in razumevanju stripa kot vrhunskega umetniškega dela.

Vse najboljše, Valentina! ■

FILMSKE BOMBE

Čeprav ljubljanski Kolosej tega prav z ničimer ne razkriva – saj je danes vse prepogosto videti kot opustela hiša strahov – pa smo tudi v domači verigi komercialnih kinodvoran na vrhuncu sezone poletnih velesušenic, t. i. *blockbusterjev*: filmov, ki zaradi svoje produkcijske zasnove že v izhodišču pritegnejo pozornost najširšega občinstva.



Ant-Man (2015)

DENIS VALIČ

Ze samo slednje bi lahko bilo povsem zadosten argument za to, da fenomenu *blockbusterjev* posvetimo nekaj več pozornosti. Da preverimo, kateri elementi ga temeljno opredeljujejo in kateri mu pri nagovoru občinstva zagotavljajo konkurenčno prednost pred ostalimi sorodnimi deli. Pa vendar: zadeve okrog tega, primarno hollywoodskega fenomena, postanejo zares zanimive šele, ko ga vpnejo v širši kontekst sodobne filmske industrije; ko se začnemo spraševati o njegovem pomenu in vplivu na sočasno hollywoodsko filmsko produkcijo, ko poskusimo opredeliti njegov aktualni status in pomen v polju sodobne avdiovizualne produkcije ter pri tem izpostaviti tiste momente, za katere se zdi, da imajo v tej perspektivi odločilen vpliv.

Zato bomo v nadaljevanju formalni opredelitvi *blockbusterja* pripisali tudi njegov kratki historiat in razmislek o njegovem aktualnem položaju, predvsem z vidika vse pogostejših napovedi o njegovem zatonu ter spremljajočih ugibanj, kaj bi to utegnilo pomeniti za celotno hollywoodsko filmsko industrijo. Morda bi pri slednjem veljalo že vnaprej opozoriti na dejstvo, da se kljub številnim vse prej kot optimističnim napovedim (mnoge se opirajo na analize konkretnih podatkov o obisku in blagajniškem izkupičku) teze o skorajšnji »smrti *blockbusterja*« vseeno zdijo izrazito preuranjene in težko opravičljive. Še posebno takrat, ko so te rezultat parcialnih interpretacij podatkov (kjer zaradi osredotočenosti na rezultate pozabijo upoštevati širši kontekst).

Prav primer ljubljanskega Koloseja je spodbudil nekaj takih interpretacij. Namreč, v radikalnem padcu obiska, ki ga v tamkajšnjih kinodvoranah beležijo tudi uradni statistični podatki za obdobje zadnjih deset let, in zlasti v izrazitem izpadu obiskovalcev, ki ga lahko opažamo v zadnjem obdobju, vse od maja letošnjega leta, ko se je z nastopom prvih »poletnih *blockbusterjev*« začel eden vrhuncev kinematografske sezone, so nekateri »prepoznali« znamenja, ki nedvoumno pričajo o zatonu »ere *blockbusterjev*«. Čeprav tovrstna opažanja na prvi pogled delujejo kot povsem »logična«, so temeljno zgrešena, saj ne upoštevajo dejstva, da v polju domače reproduktivne kinematografije in predvsem njene kino-prikazovalske dejavnosti vladajo resnično specifične razmere (na primer že to, da eden najpomembnejših distributerjev, ki zastopa številne hollywoodske velike studije, svojih filmov ne prikazuje v dvorah največjega komercialnega prikazovalca v prestolnici), ki so posledica dolgotrajne sistemske neurejenosti področja in manka razvojne vizije. Tako razmere, kakršne trenutno vladajo v ljubljanskem Koloseju, še zdaleč niso odraz globalnih razmer na trgu reproduktivne kinematografije, pač pa prej patološki odklon od njih.

Vedeti namreč moramo, da rezultati gledanosti, ki jih v zadnjih letih dosegajo hollywoodski *blockbusterji*, v povprečju sploh niso tako slabi. Ker pa so bila nihanja med posameznimi deli za spoznanje bolj izrazita kot sicer – v tem obdobju so *blockbusterji* dosegli nekatere veličastne podvige (*Jurski svet* je kot za stavo podiral rekorde gledanosti v različnih kategorijah), še več pa je bilo bolečih porazov, na ravni letnih rezultatov pa blagi negativni trend – so se začele pojavljati dramatične spekulacije o domnevno tako izrazitem padcu zanimanja zanje, da bi ta v bližnji prihodnosti lahko celo predstavljal grožnjo njihovemu obstoju.

Seveda so ti dramatični toni in pretirana skrb povsem odveč, saj so *blockbusterji* danes tako velika in pomembna hollywoodska institucija, da se jih rahel padec obiska – ki ga sicer zaznava celotno polje komercialno usmerjene filmske industrije – komajda dotakne. Prava grožnja se skriva drugje:

BLOCKBUSTER MORA PRESEČI MEJE KONKRETNEGA DELA IN POSTATI ZNAMKA, POD KATERO SE LAHKO TRŽI VSE, OD IGRAČ DO SPODNJEGA PERILA.

v tem, da so *blockbusterji* pravzaprav postali že kar preveliki in prepomembni oziroma da se studii v preveč usmerjajo nanje in posledično vanje polagajo pretirana pričakovanja. A če hočemo resnično dojeti vso razsežnost problema, se velja ozreti v zgodovino, da bi se tako vsaj v zgoščeni obliki seznanili s potekom tega fenomena, ki nam lahko razkrije tako proces njegovega postopnega formalnega opredeljevanja kot tudi razvoj njegovega pomena v kontekstu hollywoodske filmske industrije.

Danes se izraz *blockbuster* uporablja na dveh različnih področjih, in sicer v farmaciji ter filmski industriji, pri čemer njegov pomen ostaja temeljno soroden: v obeh primerih namreč označuje izdelek, ki družbi, ki ga trži, prinaša velike dobičke. Ta pomen precej odstopa od tistega, ki ga je izraz imel v zgodnjih štiridesetih letih, ko se je prvič pojavil v ameriškem tisku, saj so takrat z njim označevali letalske bombe z veliko rušilno močjo. Pozneje se je njegova raba usmerila predvsem v polje množične kulture, kjer je označeval vse komercialno uspešne izdelke (od gledaliških in video iger do filmskih in knjižnih del). Tako so bili že posamezni filmi iz petdesetih let (na primer Wylerjev *Ben-Hur* iz leta 1959)

označeni za *blockbusterje*, medtem ko so izraz v današnjem pomenu prvič uporabili ob Spielbergovem *Žrelu* (*Jaws*, 1975). In prav v obdobju novega Hollywooda se je *blockbuster* iz »izdelka, ki prinaša velik dobiček« prelevil v pravi kulturni fenomen, ki so ga opredeljevali na več ravneh (formalno, vsebinsko, družbeno, tržno, v odnosu do gledalca). Seveda je bila težnja po ustvarjanju čim večjega dobička vseskozi temeljna opredelitev *blockbusterja*, zato pa so se skozi različna obdobja spreminjale strategije, kako to doseči. S te perspektive je seveda ključen nagovor čim širšega in čim bolj raznovrstnega občinstva. Zato se *blockbuster* opira na tiste formalne in pripovedne elemente, ki lahko funkcionirajo kot skupni imenovalce za čim širši krog ljudi: tako je spektakelska dimenzija vseskozi v ospredju, od pripovedne linije – pri kateri je sicer zaželeno, a vsekakor ne nujno, da je zanimiva in vznemirljiva – pa se pričakuje predvsem jasnost in preprostost, ki ne terja poglobljenega razumevanja; v njih naj nastopajo liki, ki so življenjski, a hkrati tako preprosti, da gledalec pri identifikaciji nima težav; posebno pozornost se namenja vsemu, kar je vidno, saj se tovrstna dela tržijo predvsem z njihovih izgledom; *blockbuster* mora preseči meje konkretnega dela in postati znamka, pod katero se lahko trži vse, od igrač do spodnjega perila; ker je za *blockbusterje* ključna čim večja dostopnost, so jim namenili poletni, počitniški termin, ko si jih lahko ogledajo celotne družine in si posamezniki lahko privoščijo celo večkratne ogleda.

Dokler je studii pri snovanju *blockbusterjev* uspevalo ohraniti nekakšno uravnoteženost med temi elementi, so z njimi bolj ali manj uresničevali svoja pričakovanja. Ko pa so v želji po kovanju še večjega dobička začeli dajati prednost le določenim vidikom – pri sodobnih *blockbusterjih* je npr. več kot očitna težnja po stopnjevanju spektakla in akcije, ki se na eni strani izraža v zapostavljanju in vse izrazitejšem poenostavljanju pripovedne linije in likov, na drugi pa v stopnjevanju nasilja (po letu 2010 je bilo že 70 odstotkov tovrstnih del označenih za izrazito nasilne) – se je to nenadoma obrnilo proti njim, saj so namesto želenih rezultatov dosegli prav nasprotno: zanimanje zanje je upadalo, s tem pa se je stopnjeval osip gledalcev.

Danes studii namesto premišljenih potez vlečejo take, ki so vse bolj histerične in panične. Tako na primer v *blockbusterje* vlagajo že prav nespodobno velike količine denarja, s čimer pa si možnosti za uspeh običajno ne povečajo, temveč prej nasprotno, zmanjšajo, saj so tveganja ob slabem blagajniškem izkupičku toliko večja. Vse to pa ima negativen vpliv tudi na preostalo produkcijo hollywoodskih studiev, saj ne le da jo ustvarjalno zapostavljajo, pač pa vanjo posledično vlagajo vse manj sredstev. To pa se na dolgi rok nikoli ne izplača. ■



»Če gledalci gledajo dobre serije, je lažje prepričati televizije, da jih je vredno snemati,« ugotavlja Tobias Åström iz produkcijske ekipe TV-serije *Most*, ki se s televizijsko in filmsko produkcijo ukvarja že več kot tri desetletja, med drugim je sodeloval tudi pri trilogiji *Millennium* oziroma filmih o dekletu z zmajskim tatujem, po katerih je remake posnel tudi David Fincher.

TINA BERNIK

Ko smo na Švedskem v devetdesetih letih dobili komercialno televizijo, so na njej prevladovale telenovele, zdaj, ko imamo odlične serije tako v nordijskih državah kot Ameriki, Franciji, Nemčiji in Britaniji, pa smo pokazali, da lahko pritegneš gledalce tudi s pripovedovanjem dobrih zgodb in da se kakovost spleča,« je prepričan Tobias Åström, eden od producentov televizijske megaluspešnice *Most* (Bron, 2011–). Švedsko-danska kriminalka je z zgodbo o truplu na mostu, ki povezuje Dansko in Švedsko, združila dve državi oziroma državni televiziji, obenem pa postala svetovni hit. Serijo, ki bo septembra stopila v tretjo sezono, so doslej predvajali v več kot 170 državah, po njej pa sta nastala tudi dva remaka, britansko-francoski *Predor* s truplom v predoru, ki povezuje Veliko Britanijo in Francijo, in ameriški *Most* s truplom na mostu, ki združuje Ameriko in Mehiko, vendar pa omenjeni seriji nikoli nista dosegli takšnega uspeha kot izvirnik. O tem, kaj je šlo narobe tam in kaj prav pri Švedih in Dancih, ki s kriminalnimi pa tudi drugimi serijami prosperirajo že nekaj let, ter o nordijski televizijski produkciji in današnjem načinu delanja in gledanja televizije, smo razmišljali tudi z Åströmom, ki je iz Švedske prišel na Motovunski filmski festival, kjer so se s posebnim ciklom letos posvetili tudi televizijskim serijam.

Kaj vse kot izvršni producent delate pri seriji *Most*?

Imam pregled nad snemanjem serije. Ni se mi treba ukvarjati z zbiranjem denarja za serijo, skrbim pa za to, kako se ga porabi med produkcijo in da ne zmanjka sredstev že pred koncem snemanja vseh desetih epizod ene sezone. To je ena od mojih vlog, včasih pa odločam tudi o tem, ali bomo v katero od spektakularnejših scen vložili več denarja ali manj. Ko se začne snemanje sezone, nimamo scenarija za vse epizode, ampak le potek zgodbe, tako da ne moremo načrtovati celo-

tnega proračuna za vse, kar bodo gledalci videli na televiziji, ampak moramo na osnovi osnutka zgodbe pripraviti načrt, koliko denarja lahko porabimo na epizodo.

Torej scenarij ni napisan za celotno sezono, ampak ga pišejo sproti?

Tako je. Ponavadi sezono snemamo po blokih, po štiri epizode naenkrat, in potem še zadnji dve. Ko začnemo snemati prve štiri epizode, imamo prvi osnutek scenarija za naslednje štiri epizode, ko smo na sredini snemanja prvega bloka, pa imamo pripravljen scenarij za naslednji blok. Že od začetka pa seveda vemo, kdo bo morilec in kaj približno se bo zgodilo.

Kako velika je ekipa, ki ustvarja serijo, in koliko scenaristov je v njej?

Za eno sezono imamo štiri do pet piscev scenarija, dva producenta, Boa Ehrhardta iz Danske in Andersa Landströma iz Švedske, režiserje, tri v prvi sezoni in dva v drugi, ki se ukvarjajo samo s svojimi bloki, potem pa še predstavnike nacionalnih televizij iz Švedske in Danske, vendar pa so bili predstavniki televizij pri drugi sezoni samo še na enem sestanku, ker smo ugotovili, da je med razmišljanjem o idejah bolje, če niso zraven, ker moraš, da prideš do dobrih idej, preleteti tudi slabe, čudne in nočemo, da bi se spraševali, od kod in zakaj takšne ideje.

Z *Mostom* ste hoteli posneti serijo, ki bi bila tako danska kot švedska. Je bil to prvi pogoj za serijo in ste do zgodbe prišli šele, ko ste se odločili, da bo to serija dveh držav?

Kako je nastala ideja o zgodbi, je vedno težko pojasniti. Na eni strani smo imeli idejo o popolni koprodukciji, na drugi pa idejo glavnega scenarista Hansa Rosenfeldta, enega od najboljših švedskih pisateljev televizijskih dram in knjig, o liku Sage Norén, ki jo igra Sofia Helin. Hans je njen lik zgradil

na značaju prijateljice, ki nima zdravstvene diagnoze, ampak je samo rigidna v svojem načinu razmišljanja, v smislu to je prav, to je narobe, treba je slediti pravilom in tako dalje. Potem pa imate tu še zgodbo o truplu na mostu.

Američani so v svojem remaku iz Sage Norén naredili avtistko z aspergerjevim sindromom, vi pa ste se temu izognili.

Vedno smo bili zelo pazljivi, da nismo omenjali njene diagnoze, ker se nismo hoteli spuščati v morebitne razprave, da ne portretiramo pravilno bolnih ljudi in podobno, vendar pa ob tem lahko rečem, da smo prejeli odzive ljudi, posebno sorodnikov avtističnih ljudi, ki so se nam zahvaljevali za njen lik.

Vas je izjemen uspeh serije presenetil?

Da, ker je postala daleč najuspešnejša TV-serija švedske televizije, gledajo pa nas povsod po svetu, od Azije in Južne Amerike do Afrike. Vendar pa mislim, da Saga ni edini zanimiv lik na švedski televiziji, saj imate recimo tudi Saro v *Uboju* (Forbrydelsen, 2007–2012), Brigitte v *Oblasti* (Borgen, 2011–), Lisbeth v trilogiji *Millennium* (2005–2005) in novo fantazijsko kriminalno serijo o trolih *Jordskott* (2015–), ki se prav tako zelo dobro prodaja v tujini, v njej pa imamo spet glavno junakinjo. Na švedski televiziji je skratka trenutno veliko žensk, ki so izjemno sposobne, močne, predane svoji službi, nenavadne in zavračajo stare predstave o vlogi žensk.

Je vsa ta bera močnih ženskih likov v serijah naključje?

Morda gre za novo področje – malo čudaške ženske, ženske z močnim značajem, ki ne sledijo stereotipnim ženskim vlogam. Ekscentrični moški so namreč vedno obstajali, tako da to ne bi bilo nič novega, prikazovanja ekscentričnih žensk pa ni bilo.

Švedi večinoma vztrajajo pri kriminalnih dramah. Zakaj?

Za to obstaja več različnih razlogov. Eden od njih je, da smo se želeli vrniti k temu, kar se je počelo v preteklosti, ter kriminalke spraviti na realna tla, tako da govorimo o pravih ljudeh, pravih kriminalcih. V kriminalkah se počutimo kot riba v vodi, dobra stran kriminalk pa je tudi ta, da imaš zgodbo, na katero lahko prikuješ gledalce. Če recimo delaš ljubezensko zgodbo, je ustvarjanje drame lahko zelo težko, pri kriminalni zgodbi pa, če si brez idej, vržeš vanjo še eno truplo. Poleg tega Nemci obožujejo švedske kriminalke in imajo na ZDF zanje že zelo dolgo celo poseben časovni termin. Švedi so namreč bolj podobni Nemcem kot Britanci ali Američani, poleg tega pa vse sinhronizirajo, tako da ni niti jezikovnih ovir. Danci, Švedi, vsi govorijo nemško. Veliko denarja za švedske produkcije kriminalk tako prihaja tudi iz Nemčije, zlasti televizije ZDF. Me pa veseli, ker so v drugih državah uspešne tudi druge švedske serije, kot sta *Oblast* ali *Real Humans* (Åkta människor, 2012–), ker se ljudje zdaj zavedajo, da smo lahko uspešni tudi v drugih žanrih, na primer znanstveni fantastiki ali drami.

Pa vendar, kaj je skrivnost uspeha švedskih serij. Ko so remake *Mostu* delali Američani, so posneli le dve sezoni, ko so delali remake *Uboja*, pa si je serijo podajalo kar nekaj televizij, ker ni dosegla zelene gledanosti. Skratka, kaj je šlo narobe v ZDA in kaj prav na Švedskem? So šli Američani v pretirano eksplicitnost ali je bil problem to, da so popolnoma kopirali izvirnike?

Zelo težko je reči. Lahko da je bil problem tudi v pretirani eksplicitnosti, ker s tem ciljaš na drugačno publiko, pa tudi v tem, da je težko dobiti nekoga, ki bo dovolj dober za delanje kopije, kar velja tako za režiserje kot igralce in druge člane produkcijske ekipe. V primeru francosko-britanske različice se mi zdi, da so izbrali napačno igralsko zasedbo, ki ni pritegnila pozornosti, poleg tega pa niso imeli niti najboljših režiserjev za snemanje kopije.

In čemu torej pripisujete priljubljenost švedsko-danskega *Mostu*?

Sagi Norén. Poleg tega pa tudi temu, da se Danci in Švedi poskušamo izogibati klišejem. Vse države imajo na primer šale na račun prebivalcev sosednjih držav, vendar pa smo sami bolj stavili na različne like. Predstavljamo tipične človeške značaje, ki jih lahko najdete v vsaki državi in verjetno tudi v vsakem človeku, dve različni plati ljudi, eno, ki zagovarja, da se ne sme lagati, ampak se mora slediti pravilom in podobno, in njeno nasprotje, zato je serija lahko priljubljena tako na Švedskem kot v Južni Koreji.

Kaj pa menite, da je šlo narobe s serijo *Real Humans*, ki se je na Švedskem končala po dveh sezonah, zdaj pa so iz nje uspešen remake naredili Britanci?

Real Humans je bila po žanru znanstvenofantastična serija, še bolj pa drama o človeških odnosih. Z zgodbo o človeku, ki se zaljubi v robota, se je spraševala o ljubezni, čustvih, o tem, kaj pomeni biti človek, kar jo je naredilo uspešno, v drugi sezoni pa so v ospredje postavili najmanj zanimivi del serije, boj med roboti in ljudmi, ter iz nje naredili akcijski film, tako da je postala dolgočasna, poleg tega pa Američani akcijo in posebne učinke obvladajo veliko bolje kot mi in vanje lahko vložijo tudi veliko več denarja.

Zakaj posnamete novo sezono *Mostu* le vsaki dve leti?

Zaradi zmogljivosti avtorjev. V Ameriki imajo veliko avtorjev, tukaj pa enostavno ni dovolj dobrih ljudi, poleg tega skandinavske televizije niso odvisne od oglasov in podobnih stvari in želijo z odločitvijo, ali bodo posnele novo sezono, počakati, dokler ne vidijo, kako bodo aktualno sezono sprejeli gledalci. Zdaj smo končali tretjo sezono, ki bo predvajana septembra, odgovor televizij pa je, da ne bodo sprejemale nobenih odločitev, dokler ne vidimo, kako jo bodo sprejeli gledalci. Produkcijska hiša tako pred septembrom, ko pride na spored tretja sezona, ne bo dobila nobenega denarja. Če bo potrjena nova sezona, se bo po septembru začel pisati scenarij, snemanje pa bi se lahko začelo šele avgusta naslednje leto. Poleg tega pa, tudi če bo tretja sezona uspešna, še vedno ostaja veliko vprašanje, ali bomo snemali četrto sezono, ker imata tako danska kot švedska nacionalna televizija splošno pravilo, da se lahko posname največ tri sezone določene serije.

Zakaj?

Ker želijo nove stvari, ne pa produciranja starih. Če bomo lahko snemali četrto sezono, bo to za nas nekaj prelomnega.

Kako na to pravilo gledate sami?

Zdi se mi, da izhaja iz tega, da so bile serije v preteklosti in so delno še vedno iz sezone v sezono slabše. Začne se z najboljšimi režiserji, ko serija steče, pa jo začnejo delati cenejši ustvarjalci.

A stvari se spreminjajo.

Da, se. Serija *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–2013), ki je imela pet sezon, je bila boljša iz sezone v sezono. Mislim, da TV-drama na splošno, ne samo v Skandinaviji, ampak tudi drugod po svetu, stopa na nov teritorij, kjer se ne reče samo, da bomo do konca izmolzli to kravo, ampak si bomo



Ameriško-mehiška naveza Sonya (Diane Kruger) in Marco (Demian Bichir) v ameriški različici (*The Bridge*, 2013–2014)

rekli, okej, imamo novo sezono, kaj lahko storimo, da bo še boljša.

Vince Gilligan je pri *Krivihi potih* že na začetku vedel, da bo imel pet sezon, vi pa za vsako naslednjo izveste sproti. Kako velika ovira je to za vas?

Najprej moramo imeti kriminalni zaplet za sezono, ki ga ob koncu sezone zapremo, nato pa še zgodbo, ki se nanaša na druge like. Vedno moramo imeti v mislih tako to, da bomo morda posneli še eno sezono, kot to, da se bo serija končala, tako da mora biti konec sezone primeren za oba izida, kar je seveda težko, zato pa potrebujete dobre scenarije.

Kateri člani ekipe poleg scenaristov še sodelujejo pri pisanju scenarija?

V Ameriki se serije lotevajo veliko bolj hierarhično kot mi, saj si želimo, da pri produkciji vsak kaj prispeva. Veliko jih je pri *Mostu* že od začetka, tako da ga imajo že v krvi, pri pisanju scenarija pa poleg scenaristov sodelujejo še producenti, predstavniki televizij in tudi igralci. V prvi sezoni igralci niso bili zraven, zdaj pa je serija že tako odvisna od njih, da serije brez Sage ne bi bilo, tako da igralko Sofio Hellen moramo imeti zraven. Moja vloga producenta se včasih tudi spreminja, predvsem pa odločam o tem, kaj se bo lahko posnelo za koliko denarja in ali so določene scene, ki bi zahtevale veliko denarja in časa, vredne določenega finančnega vložka ali ne. Imeli smo na primer sceno, v kateri je bil v scenariju opisan velik pogreb, za katero sem takoj vedel, da bo draga in zahtevna, trajala pa bo 15 sekund in nam bo povedala samo to, da gre za velik pogreb. Na koncu smo to sceno odstranili iz scenarija. Morda moja odločitev ni bila pravilna, saj je včasih treba posneti spektakularne stvari, ki veliko stanejo, vendar pa ta scena po mojem mnenju ni bila vredna tega.

Kako velik je proračun serije *Most*?

Tega vam ne morem povedati, lahko pa rečem, da ni kaj dosti večji od vsake druge švedske TV-serije. Nekaj več dobimo predvsem zaradi sodelovanja z Dansko, vendar pa nimamo veliko sredstev, sploh v primerjavi z Ameriko, kjer že uvodna špica verjetno stane več kot naša celotna sezona. Moramo se spopadati tudi s tem, kako posneti serijo, da ne bo videti poceni, in se je pri tem izogibati spektakularnim stvarim ter v ospredje postavljati odnose in čustva ljudi.

Se proračun serije viša z njenim uspehom?

Na žalost ne. Dobimo nekoliko več sredstev, ampak predvsem zaradi inflacije. Mnenje televizij je, da bodo stvari, ki je enkrat posneta prva sezona, v drugi sezoni cenejše, kar je zelo nenavadna računica, saj je cenejših zelo malo stvari. Glavni strošek so delovni stroški, ekipi pa ne moreš reči, da jih boš v naslednji sezoni plačal manj. Igralci hočejo več.

Pa bi več denarja prispevalo k boljši seriji ali obstaja nevarnost, da bi postala celo slabša?

Zanimivo vprašanje. Nekatere od najboljših scen so bile posnete prav zaradi finančnih omejitev. V prvi sezoni v eni od scen morilec pride z žensko in otroki v majhno hišo in ji nenadoma da nekaj v roke, potegne sponko, steče in zaklene vrata, mi pa potem vidimo le žensko, kako stoji v hiši z ročno granato in ne ve, kaj narediti. Gre za zelo strašljivo, dramatično sceno, ki ni nič stala. Ali pa scena z bombo v avtu v prvem delu prve sezone, kjer smo namontirali samo nekaj žic in vključili odštevajočo uro. Scenarist je takrat hotel eksplozijo, a je ni dobil in je na koncu nastala odlična scena. Nujnost je tako včasih res mati izuma.

Je težko zadovoljiti današnjega gledalca, ki ima na izbiro toliko odličnih serij?

Ena stvar je to, da se je spremenil način gledanja serij, saj gledalcem prihaja v navado, da jih ne gledajo več po en del na teden, ampak si vedno pogosteje ogledajo celotno serijo v nekaj zaporednih dneh, druga stvar pa je, da je večje število dobrih serij dobro za vse. Če gledalci gledajo dobre serije, je lažje prepričati televizije, da je vredno snemati dobre serije. Ko smo na Švedskem v devetdesetih letih dobili komercialno televizijo, so na televiziji prevladovale telenovele, zdaj, ko imamo odlične serije tako v nordijskih državah kot Ameriki, Franciji, Nemčiji in Britaniji, pa smo pokazali, da lahko dobiš gledalce tudi s pripovedovanjem pravih, dobrih zgodb in da se kakovost splača. V tem primeru smo vsi zmagovalci. Gledalci dobijo več dobrih TV-serij in si jih bodo, če zanje zdaj nimajo dovolj časa, lahko pogledali, ko bodo v pokoju, filmskim producentom pa je lažje prodajati dobre izdelke, če televizije vedo, da se splačajo. Ideja, da zgodbo lahko poveš v desetih urah, je res izziv in zabava. Gre za drugačen način pripovedovanja, saj se lahko poglobiš v like, razvoj zgodbe skozi deset, dvajset epizod. Pri filmih se mi zdaj zdi, kot da snemamo kratke filme, poleg tega pa je treba upoštevati tudi to, da imajo filmi velik problem s piratstvom.

Saj ga imajo tudi serije.

Tudi, a niso tako ranljive, ker švedska in danska nacionalna televizija, ki ju financira država, nista tako občutljivi za piratiziranje kot filmi, ki so nato prikazani v kinu, a jih zaradi piratstva veliko ljudi ne gleda v kinematografih, ampak doma. Za serijo *Most* piratiziranje ni velik problem, saj švedska televizija epizodo, ko je predvajana na televiziji, že sama da takoj na splet in nezakonito presnemavanje s spleta tako postane nesmiselno.

Pa ima *Most* več gledalcev na spletu ali na televiziji?

Ovisno. Drame so ponavadi bolj gledane na spletu, medtem ko so šport in novice bolj gledani v živo na televiziji, saj to, kako je švedska premagala Hrvaško v nogometu, recimo želiš videti v živo na televiziji, ne pa dva dni pozneje na spletu.

Menite, da bi TV-serije lahko začeli prikazovati tudi na velikem platnu?

Mislim, da se predvajanje filmskih vsebin bolj seli v domače dnevne sobe, v katerih imamo vedno večje televizije, poleg tega pa bi bil to, da bi gledali deset epizod serije v kinu ali da bi tja vsak teden hodili gledat po eno epizodo, kar velik izziv. Saj bi bilo zabavno gledati serije na velikem platnu, a ne verjamem, da se bo to zgodilo, ker veliki zasloni postajajo nekaj običajnega že doma, poleg tega pa se spreminja tudi način delanja televizije. Če pogledate stare televizijske serije, je v njih veliko govorečih glav, zdaj pa je tudi vedno več posnetkov celotnih postav, posnetkov pokrajina, kamera pa si vzame tudi več časa, da postane v sceni, morda samo na človeku, ki nekaj počne, s čimer namenoma povzroči neko negotovost, ugibanje, ali se bo zgodilo nekaj slabega, čeprav se nato morda ne. Tega prej v televizijskih dramah ni bilo, ker so se ustvarjalci bali, da bodo ob takšnih scenah gledalci prekopili na drug program.

Kako pa gledate na to, da serije začenjajo prikazovati celo filmski festivali?

Tisti, ki delamo pri dramskih serijah in filmih, kar sam počnem že od leta 1983, med filmi in serijami ne delamo razlik. Opravljamo enako delo, vlagamo enake napore in poskušamo delati najboljšo dramo, se je pa v zadnjem času spremenil odnos gledalcev do tega. Zame je to naravni razvoj. Za nas ni pomembno, ali gre za film ali serijo oziroma ali je ta prikazana na platnu, na televiziji, Netflixu ali kjerkoli že. Za nas so pomembne zgodbe, ki jih pripovedujemo, in liki, ki jih portretiramo, ne pa medij, prek katerega jih posredujemo. ■

OTROŠKA MILINA, OTROŠKI SRH

Sodobno gledališče kot elementarni del igralske ekipe vedno pogosteje umešča otroke. Režiserji se tega lotevajo različno, ponekod silijo v eksperiment, ponekod jih prezentirajo kot popolni naturalistični znak.

ZALA DOBOVŠEK

Eno najbolj prepoznavnih literarnih del (kot priredba stalno prisotno tudi na odrskih deskah), v katerem otrok deluje sprevrženo, kruto, objestno, zlovešče in prevzema vzorce vedenja, ki jih načeloma pripisujemo odraslim osebam, je gotovo *Šolski zvezek* madžarske pisateljice Agote Kristof. Zgodba med drugim nazorno razčlenjuje ne le notranja razpoloženja in vzgibe likov, ampak jih nastavi tudi kot splošno preslikavo danih okoliščin – čas vojne; ta se v pripovedi izogiba časovni in prostorski eksplicitnosti, a je v njej prepoznati sklepno obdobje druge svetovne vojne na Madžarskem. Brezčutnost, krutost, moralna sprevrženost, izurjenost za prenašanje bolečine in krvoločne strategije, ki so rezultat izrojenih, a hkrati genialnih umov bratov dvojčkov (na pragu najstniških let), se slehernemu bralcu vcepijo v dolgotrajni spomin. Nekaj strahotnega, a obenem očarljivega je v učinku, ki ga razplamti otrok, ujet v mentaliteto odraslega. Navzven nežna bitja v sebi nalagajo srd in slo po maščevanju. Zanje se zdi, da so preskočili dobo naivnosti, brezskrbnosti in brezglavega raziskovanja in v realno/kruto srž sveta prekopili z danes na jutri.

Toda takšni liki na globalni ravni seveda niso le fiksijska domislica, so prepogosto resnična podoba sveta (izkoriščanje otrok za poceni delovno silo, vsiljene poroke mladostnic in posledične nosečnosti, otroška prostitucija ...). Na drugi strani lahko izničenje otroštva vsilijo tudi dejavniki, ki nimajo zveze z geografskim (torej gospodarskim, političnim) položajem in jih lahko razumemo kot bolj univerzalne vzroke za izmaličeno otroštvo. Mednje lahko štejemo duševne bolezni (bipolarna motnja, depresija ...), ki otroku usodno izostrijo pogled na življenje, in slabe, nevzdržne socialno-družinske razmere, ki otroka prisilijo v totalno samooskrbo. Na medmrežju, ki je sicer prepojeno s tovrstnimi zgodbami in posnetki, lahko kot dva reprezentativna primera zasledimo dokumentarna filma *Boy interrupted* (2009) in *Children underground* (2001); prvi portretira neuspelo bitko s svetom 15-letnika z bipolarno motnjo, drugi razrzne sistem brezdomnih otrok v Romuniji, ki životarijo na eni od podzemnih postaj v Bukarešti. Obe deli predstavljata model otrokovega bivanja, ki posega globoko v miselne in delujoče vzorce odraslih, njihova percepcija sveta je tako pretirano neotroška, da povzroča ne le neznosno tesnobo in nelagodje, temveč je pogosto onkraj zmožnosti identifikacije. Sicer je v dokumentarnem žanru, naj bo to film ali uprizoritvena umetnost, tako ali tako zmotno iskati le čustveno identifikacijo in sočutje, saj predstavljata le delno razumevanje celote. Prav tako pa se lahko reprezentacija določene travme pogosto še prehitro znajde v nezavidljivem položaju »poceni« vabe, prvenstveno namenjene voajerizmu.

Da so se v samo nekaj desetletjih pomen, vloga in obravnavanje otroka zavihteli od ene skrajnosti (trpinčenja, izkoriščanja, represivna vzgoja) k drugi (razvajanje, čaščenje, permisivna vzgoja), pa nam govori o tem, da je otrok vselej slikovita mikroenota, ki predstavlja širšo družbeno klimo, v kateri odrasča, ali bolje: v katero so vpeti njegovi starši. Strokovnjakinja na področju psihozgodovine Alenka Puhar, ki se kontinuirano ukvarja s funkcijo otrok/otročstva skozi našo zgodovino, nam v raziskavah med drugim sporoča,

vzvišena pojava znotraj dogodka. Zato vselej izstopa, čudi, je samosvoj fenomen in nenehno odpira nova vprašanja o dometu dokumentarnosti in znakovni/simbolni/metaforični sporočilnosti, ki jo vnese v hipu, ko se prikaže znotraj gledališkega dogodka.

Otroci so pogosto vpeljani v uprizoritve Romea Castelluccija, velikokrat kot simbolna raven ali estetska figuralika. Angažiral jih je v projektu *O konceptu Božjega Sina*, kjer je sklepno dejanje zaznamovala kopica otrok, ki so z im-

provizirani bombami stilizirano zmasakrirali veličastno razpelo Jezusa Kristusa. Skupina igrivih otrok se v prozorni, »nepredušni« komori pojavi tudi v uprizoritvi *Pekel* (Inferno), kjer je prizor sicer deloval zanimivo in nenavadno, a morda bolj kot vizualna točka kot pa kritični nanos na vsebino. Brez dvoma pa je Castellucci najbolj radikalni poseg v gledalčevo zaznavno dosegel v uprizoritvi *Purgatorij* (Purgatorio) – del trilogije, inspirirane z Dantejevo *Božansko komedijo* – v katero je kot docela enakovredni izvedbeni lik zasedel dečka, ki ga v zgodbi spolno zlorablja oče. Prizor, ki je do živega pretresel tako kritično maso kot občinstvo sicer, se je zapisal kot eden najbolj pretresljivih momentov. Sam akt zlorabe (posilstva) namreč ni bil prikazan neposredno, pač pa le kot mučna, razmeroma dolgotrajna zvočna kulisla, kar je sprožilo posameznikovo individualno vizualizacijo dejanja in s tem le še predimenzioniralo njegovo doživljanje.

Tim Etchells je leta 2007 v koprodukciji z belgijsko gledališko

skupino Victoria zasnoval projekt *That Night Follows Day*, v katerem je šestnajst otrok (od osem do štirinajst let) odigralo vlogo odraslih in obenem sebe – kot tiste, na katere so se dejanja odraslih nanašala. Scenarij je Etchells spisal kot kolaž spominov na svoje otroštvo, pogovorov s svojimi otroki in seveda tistimi, ki so pri projektu sodelovali. Uprizoritev, koncipirana kot ubran, natančno razporejen niz izjav in taktičnih tišin, se je približevala formi zbora in je vsebinsko razpirala odnos med odraslimi in otroci. Besedilo je bilo sestavljeno iz številnih ukazov, nasvetov, priporočil in kompromisov, ki jih odrasli namenjajo otrokom. Preobrazba otrok v odrasle, ki so kljub vsemu obdržali pravo mero distance in odmika od pretiranega vživljanja, je tako izrisala nenavadno politično izjavo umetniškega značaja, v kateri so se znašle ključne smernice vzgoje, odraščanja, odgovornosti, igre, discipline in nadzora. Šele ko so besede odraslih prevzeli in interpretirali otroci, se je pokazala njihova prava narava: moč pa tudi nesmiselnost nešteti imperativov, ki so jih otroci deležni, zlasti pa je projekt podčrtal spregledano senzibilnost, logiko povezovanja in opazovanja, ki jo otroci premorejo. Kot zgodovno zanimivost povejmo še, da predstava ponekod



Romeo Castellucci, *Pekel*

da razlog za pomanjkanje zapisov o zgodovini otrok na Slovenskem tiči v dejstvu, da je otrok nekoč veljal za pasivni objekt brez svoje volje in odgovornosti ter bil kot tak nezanimiv za raziskovanje. Dandanes je slika popolnoma nasprotna, tako na zasebni kot javni ravni, v skladu s tem pa je tudi prostor scenskega uprizarjanja razbremenjen morebitnih pomislekov, ki bi jih lahko doprineslo umeščanje otrok v sodobno gledališče. Ta tendenca je prisotna že lep čas, se pa posamezni režiserji angažiranja otrok lotevajo raznorodno: ponekod silijo v eksperiment, spet druge jih prezentirajo kot popolni naturalistični znak. V vsakem primeru se sleherna pozicija otroka v predstavi za odrasle vselej dotika polja dokumentarnega, saj je otrok ne glede na svojo naučeno in izpiljeno odrsko izvedbo vedno znak/simbol sam zase, ki na neki točki učinkuje univerzalno in je nenehno spojen z realnostjo, iz katere resnično (zasebno) izhaja. Otrok na odru (v predstavi za odrasle) nastopa kot avtentičen vnos sam po sebi, s svojo navzočnostjo drege v gledalčevo percepcijo, jo vrtniči, preigrava, prevprašuje. Kljub zavestni koncentraciji in kontroli igranja je v očeh občinstva pogosto dojet kot spontana, nenarejena in ne-

ni bila priporočljiva za gledalce, mlajše od šestnajst let. Kakopak zaradi »neprimernih« izjav, predsodkov in škodljivih stereotipov, ki so, khm, v realnem življenju povsem sprejemljivi, na odru pa se očitno kar naenkrat sprevržejo v prehud eksces.

V vlogo odraslih je otroke popeljala tudi britansko-nemška gledališka skupina Gob Squad (stara znanka festivala Mladi levi) v predstavi *Before Your Very Eyes*, ki je prerasla koncept resničnostne oddaje in jo vstavila v format odrskega dogodka. Pri tem ni šlo le za imitacijo »odraslih«, ki se slaboumno udinjajo merilom zblaznele mediatizirane družbe in sle po sprotni slavi. Zamisel je šla globlje, v avtorefleksijo nastopajočih, ki so medtem ko so igrali in oponašali vedenje odraslih (in morda projicirali svojo lastno prihodnost) ter posegali po njihovih navadah, razvadah in pretvarjanju, vzporedno sledili tudi lastnemu minevanju časa – tega so lahko tekom predstave uzrli in analizirali v posnetkih avdicije za to isto uprizoritev, od katere je na neki točki minilo že pet let.

Na lanskim Mladih levih je francosko-belgijska produkcija *Next Day* (r. Philippe Quesne/CAMPO) oder prepustila otrokom, ki so pod nadzorom natančnih režijskih smerokazov potek predstave od začetka do konca vodili in razporejali sami, se pri tem medsebojno usklajevali, organizirali v ubrane enote, se iz impulzivne igrivosti prelevili v odrasle like, prevzeli duha sodobnega časa, se v posnemanju spakovali in pretiravali, a se s tem mestoma dobro približali dejanskemu obnašanju odraslih, ki ga prenašamo na televiziji oz. drugih množičnih medijih. Zavoj v interpretaciji, ki se zgodi, ko otrok interpretira svet, njemu za zdaj še tuj, a nam docela domač, za nekatere zlahka učinkuje rahlo sprevrženo; toda Quesnejev koncept je precizen in inteligenten, zato prenos otroške misli v konstruirano situacijo oz. odrski konstrukt, ki izrisuje ključne kapitalistične »bisere«, zablode neoliberalizma in slaboumnost medijev, ne izzveni izkoriščevalsko, ampak prej presunljivo in – zaradi odmika od realizma, ki bi ga sicer vnesel odrasel izvajalec – še bolj nazorno, že skoraj plastično, a plodno.

V domačem prostoru tovrstnih eksperimentov ni ravno na pretek. Angažiranje otrok v predstavah za odrasle sicer je prisotno, vendar se večinoma giba znotraj znakovnega sistema, ki ostaja na ravni običajnega razumevanja funkcije

NEKAJ STRAHOTNEGA, A OBENEM OČARLJIVEGA JE V UČINKU, KI GA RAZPLAMTI OTROK, UJET V MENTALITETO ODRASLEGA. NAVZVEN NEŽNA BITJA V SEBI NALAGAJO SRD IN SLO PO MAŠČEVANJU. ZANJE SE ZDI, DA SO PRESKOČILI DOBO NAIVNOSTI, BREZSKRBNOSTI IN BREZGLAVEGA RAZISKOVANJA IN V REALNO/KRUTO SRŽ SVETA PREKLOPILO Z DANES NA JUTRI.

otroka. Enega bolj radikalnih konceptov je realiziral Dario Varga, režiser uprizoritve *Hamlet* (po priredbi Andreja Rozmana - Roze) v Slovenskem mladinskem gledališču leta 2001, ki je naslovno vlogo dodelil takrat dvanajstletnemu Vladu Mičkoviču. Vodilo uprizoritve je bila teza, da v *ta gnili svet pride otrok s svojimi nedolžnimi čustvi in nepokvarjeno naravo ter se mora, če hoče preživeti, spopasti z gnilobo ljudi, povzpetništvom in grabežljivostjo. Enako, kot je pri Shakespearu Hamlet popolnoma čist človek, tudi on mednje vstopi nedolžen in se po sili razmer sooči z najgnusnejšo zadevo – z umorom očeta.*

Kot vzorčni primer omenimo še »obratne prijeme«, karšnega je, denimo, v uprizoritvi *Oče na službenem potovanju* (Atelje 212, 2011) ubral režiser Oliver Frljič, ki je vlogo osemletnega dečka Dina ponudil takrat osemdesetletnemu Vlastimirju Đuzu Stojiljkoviču. Soočenje ostarelega telesa z otroško naivnostjo in preobrat izkušenega igralca, ki se mora v razumu, čustvovanju in čudenju transformirati v svoje popolno nasprotje, je Stojiljkovič izoblikoval nevsiljivo in subtilnimi premiki v ekspresiji. Gledalca je ta vloga nenehno »zaposlovala«, ne toliko v smislu nenehne fascinacije, pač pa predvsem kot razmislek, kako zelo je gledališki znakovni sistem fleksibilen, kako se zmore požvižgati na biološko/starostno skladnost med likom in njegovim interpretom ter kljub temu ostati osupljiv in prepričljiv. To je le eden od mnogih dokazov, da je starostna in spolna »doslednost« v sestavljanju zasedbe samo ena od opcij in nikakor ne edina. Uprizoritvena umetnost zmora pod jasno režisersko vizijo in z izvajalci v polni pripravljenosti do ekstreme spreobrniti privzete vzorce uprizarjanja. Natančno premešani znakovni sistem, ki beži od ustaljenega povzemanja realnosti in ki ne posnema, pač pa izumlja na novo, da bi vzvratno postal izvorno, ponuja nešteto novih priložnosti, a izgleda, da namesto tega na lokalni ravni še vedno najraje in večinoma prisegamo na zanesljivost logike, kjer a ostaja a. In pika. ■

NAJPREJ SRCE, ŠELE NATO RAZUM

Dve leti po smrti Richarda Wagnerja je Stéphane Mallarmé napisal esej *Richard Wagner* s podnaslovom *Sanjarija francoskega pesnika*, katerega pomenljivost je še kako aktualna tudi danes.

IVO SVETINA

Hegel je z napovedjo »konca« umetnosti, ki da ni več vrhovna potreba (absolutnega) duha, sprožil najmanj dva »pojave«, in sicer pojav izrazite potrebe po »razlaganju« umetnostnih pojavov – in to kar od ustvarjalcev samih, kar je v 20. stoletju pripeljalo celo do tega, da je začela teorija umetnosti nadomeščati umetnost samo, kar je še zlasti prisotno v likovni umetnosti in v t. i. postdramskem gledališču – po drugi strani pa se je umetnost, (ne)vede?, (ne)hote?, povrnila nazaj k svojim izvorom, ko sta bila mišljenje in pesništvo še povezana, kot npr. pri Heraklitu.

NIČ, KI JE LEPO

Dva umetnika, Richard Wagner in Stéphane Mallarmé, sta kar najbolj paradigmatična ustvarjalca in premišljevalca svoje umetnosti: torej glasbe, glasbene drame in poezije. Zdaj, ko so nam tudi v slovenščini dostopni Wagnerjevi spisi o umetnosti, lahko (bolje) doumemo Mallarméjevo pesem *Hvalnica*, posvečeno Wagnerju. Že dve leti po Wagnerjevi smrti je Mallarmé napisal esej *Richard Wagner* s podnaslovom *Sanjarija francoskega pesnika*. Leto pozneje pa še sonet *Hommage*, katerega predzadnji verz se glasi »Ko božji Richard Wagner od svetosti sije« (v prevodu B. A. Novaka).

Kot opozarja prevajalec, je ta sonet vzbudil najrazličnejše razlage. Ker je Mallarmé, kot tudi drugi francoski simbolisti, razumel glasbo kot najvišjo obliko umetnosti, je razumljivo, da je njegovo spoštovanje, občudovanje Wagnerja dobilo svoje mesto tudi v njegovi poeziji. Tako kot si je Wagner prizadeval za novo gledališče, ki bi združevalo vse umetnosti in bilo celostna umetnina, je tudi Mallarmé z nadčloveškimi napori poskušal uresničiti, ubesediti véliki Nič, ki je Lepota: »Potem, ko sem našel Nič, sem našel tudi Lépo.«

SINTAGMA »ROBUSTNEGA ODRA«

Mallarméjeva ideja o (absolutni) Knjigi, ki bi dokončno ustoličila misel, da poezija ne more govoriti o ničemer, ker je odsev Niča, je sicer ostala neuresničena, je pa v temeljih zamajala razumevanje poezije in z njo umetnosti. Z znamenitim *Metom kocke* je Mallarmé zavrgel celotno tradicijo (zahodnega) pesništva in odprl vrata v neznano, v območje »naključja«. Konec je z udeležbo razuma v ustvarjalnem procesu, četudi ne gre za avtomatsko pisanje poznejših nadrealistov. Mallarmé je poskušal poezijo odrešiti predstavnosti, pojavnosti. In kaj zapiše v enem od svojih spisov Wagner? Nič drugega, kot da se mora »pesniška umetnost ločiti od pojave«. Pesnik – in Wagner je razumel ustvarjalni postopek Wort-Ton-Drame, glasbene drame – kot pesniški postopek, kot pesnjenje. Pesnik, tako Wagner, ne sme opisovati, kaj hoče in koga ljubi, temveč hoče in ljubi. Zato nameni tudi precej krepkih tistim pesnikom (dramskim piscem), ki še kar pišejo gledališke igre, vendar ne »za robustni oder, temveč za gladki papir«, kar pomeni, da bolj ali manj zavestno pišejo drame za nemo branje, t. i. bralne drame.

In kaj je napisal Mallarmé?

Herodiado in *Favnovo popoldne*, dve besedili, ki zagotovo ne bi mogli zaživeti na »robustnem odru«, četu-

di ju je pesnik pisal z mislijo na njuno ugledališčenje; v pismu prijatelju Henriju Cazalisu potoži, da *Favnovo popoldne* le s težavo piše, saj si prizadeva, da bi bilo »absolutno scenično«, pri tem pa doda, da se zaveda, da »v gledališču sicer ni mogoče, da pa ga gledališče zahteva«. In obe deli sta navkljub pesnikovemu prizadevanju ostali neuprizorjeni.

Wagner v spisu o pesništvu in glasbeni umetnosti podrobno in poglobljeno razlaga probleme, ki se zastavljajo tako pesnikom kot tudi glasbenikom. Kot vzorčen problem navaja Goethejeve verze, za katere so bili glasbeniki prepričani, da so preveč lepi, preveč dovršeni za glasbeno skladanje. Wagner meni, da tako razumevanje poezije in glasbe odpira vprašanje »pravilnega razmerja med verzom in melodijo«. Gre za predajo glasbe pred poezijo, iz česar se rojevajo (Wagnerju tako neljube) »pesmi brez besed« (*Lieder ohne Worte*), ob tem navaja skladatelje romantične dobe, kot sta npr. Mendelssohn ali Brahms, ki sta take »pesmi brez besed« ustvarjala za klavir ali violončelo. Wagner pa ne pozabi znova opozori, da t. i. glasbena čutna resničnost (saj glasbo poslušamo) zahteva, da je treba verze, še zlasti če se zdijo (pre)lepi, »raztopiti« v prozi.

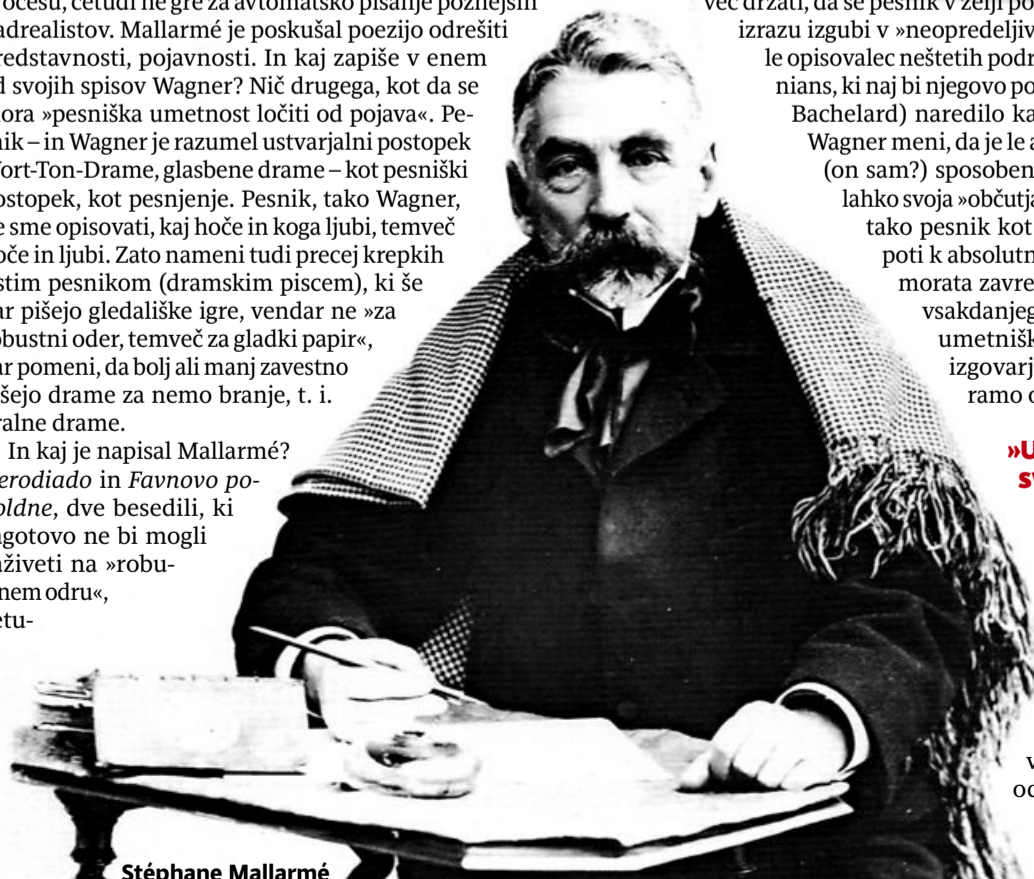
»ZGOLJ« OPISOVALEC PODROBNOSTI

Mallarmé, pred njim že Baudelaire in Rimbaud, so svoje verze »raztapljali« v prozo in tako ustvarili novo pesniško zvrst: pesem v prozi, ritmizirano prozo. Mallarmé je napisal trinajst pesmi v prozi, v katerih je, kot zapiše B. A. Novak, »skozi labirint jezika prispel do skrajnih meja izrekljivosti sveta«. In kaj je v teh pesmih v prozi tisto, kar vendarle priča, da imamo pred seboj pesem in ne odlomek iz romana? Prav tisto, v kar je Wagner dvomil, ko je zapisal, da pesniku ne more uspeli, da bi »našemu občutku prikazal sorodnosti v tone spremenjenih vokalov«. Kaj takega lahko doseže le skladatelj. A že Baudelaire je v sonetu *Sorodnosti* opozoril na t. i. korespondence, sorodnosti, ki človeku, ki gre »skoz gozd simbolov«, razodevajo svoje skrito bistvo, razkrivajoče se v sinestezijah, ko »se družijo barva z vonji in glasovi«. In kaj drugega je storil Rimbaud s svojimi *Samoglasniki*?

Wagner, kljub titanskemu naporu, da bi ustvaril popolno, celostno umetnino, ne doume, da je moderna, postromantična in simbolistična poezija naredila odločen korak v smeri njegovih lastnih prizadevanj. Saj nikakor ne more več držati, da se pesnik v želji po čutno doumljivem izrazu izgubi v »neopredeljivi širini« in postane le opisovalec neštetihih podrobnosti, detajlov in nians, ki naj bi njegovo poetsko sliko (Gaston Bachelard) naredilo kar najbolj nazorno. Wagner meni, da je le absolutni glasbenik (on sam?) sposoben, da to preseže, saj lahko svoja »občutja« strne, zgotosti. Oba, tako pesnik kot glasbenik, prvi na poti k absolutnemu, drugi že tam, morata zavreči »borno govorico vsakdanjega življenja«, saj le z umetniškim jezikom lahko izgovarjata tisto, »kar moramo oznaniti«.

»UŽITEK UŽITE SVOBODE«

Mallarmé je ustvaril čisto poezijo, *poésie pure*, ki evocira, daje le slutiti, saj je vsa Lepota mogoča le na ozadju Niča. Velja prepričanje, da bi Mallarméjevim zahtevam bolj odgovarjala glasba kot poezija. Ali z Wagnerjevimi besedami, da se ■



Stéphane Mallarmé

mora pesnikova veličina meriti s tem, kar zamolči. In prav zamolk je tisto, kar glasbenik »prelije« v zvoke. S temi radikalnimi koraki stran od tradicionalne in tradicionalistične, parnasovske poezije, je Mallarmé poezijo dokončno osvobodil in s tem dosegel/uresničil Wagnerjev ideal o svobodni umetnosti. Še več: dosežen je »užitek užite svobode«, o katerem piše Wagner. V spisu *Umetnina prihodnosti* Wagner zapiše, da glasba povezuje dve skrajni nasprotji človeške umetnosti: plesno, ki je najstarejša, in pesniško, ki je najvišja. Da bi lahko glasba svobodno zaživela, je bilo treba, da je »omejujoča sila« jezika izginila, s čimer je glasbena umetnost »postala harmonija«.

VEZIVNO TKIVO – MIT

In če se zdaj vrnemo k Mallarméjevemu *hommageu* Wagnerju, k *Hvalnici*, moramo priznati, da pesem nič ne pojasnjuje, razjasnjuje, da bi nam postal odnos Mallarmé – Wagner bolj razumljiv, ampak smo priče nekoliko temačnemu, enigmatičnemu, nemara celo hermetičnemu sozvenenju pomenov. Sonet, kot že omenjeno, je bil deležen, tako kot vsa Mallarméjeva poezija, nešteti (re)interpretacij. Če ob tem samo omenim, da se prevod Marka Crnkoviča (1990) precej razlikuje od Novakovega (1989), se soočimo še z dodatnim problemom razumevanja Mallarméjevega poklona Wagnerju.

A naj tokrat pustimo ob strani vprašanje prevoda in se posvetimo sonetu, v katerem pesnik »poje« o glasbeniku. Prevajalec Novak, tudi sam pesnik, zaradi česar prisegam na njegov prevod, pojasnjuje, da v prvi kvartini pesnik izreka, izpisuje nasprotje med staro, preživelo obliko gledališča in novo, revolucionarno, ki jo je vzpostavil prav Wagner s svojimi glasbenimi dramami in ki je želela (in uspela) oblikovati t. i. Gesamtkunstwerk, sintezo vseh umetnosti. Mallarmé, izhajajoč iz svojih teoretskih predpostavk in razmišljanj, med katere lahko štejemo tudi njegovo oxfordsko predavanje *Glasba in književnost* (v katerem prizna, da je »ujetnik absolutne forme« in da se »predmet« pesmi nenehno »izmika«), v sonetu izpostavi, da življenje umetnine ni ujeto v minevanje časa, da torej pretendira na večnost, na ne-minljivost. V drugi kvartini pa upesnjuje »odnos« med pesništvom in glasbo; vendar je Mallarmé, v nasprotju z Verlainom in njegovo zahtevo po »de la musique avant toute chose«, »pred vsem drugim bodi glasba«, zadržan do tega načela francoskega simbolizma. Četudi je zanj glasba najvišja oblika človekove možnosti izražanja, meni, da jezik, navkljub vsej svoji zvočnosti in ne nazadnje virtuoznosti tistega, ki ga uporablja, ne more tekrovati z glasbo. Še več: Mallarmé je Poezijo razumel kot najvišjo Glasbo, zato je tudi zavračal t. i. »zvočno ilustriranje pomena« (B. A. Novak). S tem znova nasprotuje Wagnerju, ki je bil prepričan, da je poezija (brez glasbe), npr. natisnjen libreto, le literarna poezija, ki je slej ko prej le »tolažba osamljenega človeka prihodnosti, ki hrepeni po pesniškem užitku«. Wagner namreč verjame, da bo umetnina prihodnosti pripadala ljudstvu, »čudovitemu ljudstvu«, in ne le osamljenemu posamezniku. Poezija pa se je z Baudelaireom, Rimbaudom, še zlasti pa z Mallarméjem, odpovedala »ljudstvu«, hotela je biti čista, »neobremenjena« s socialno, zgodovinsko realnostjo. Lepota in Nič sta bili njeni gesli. Pesem se rodi iz čistega veselja biti pesem.

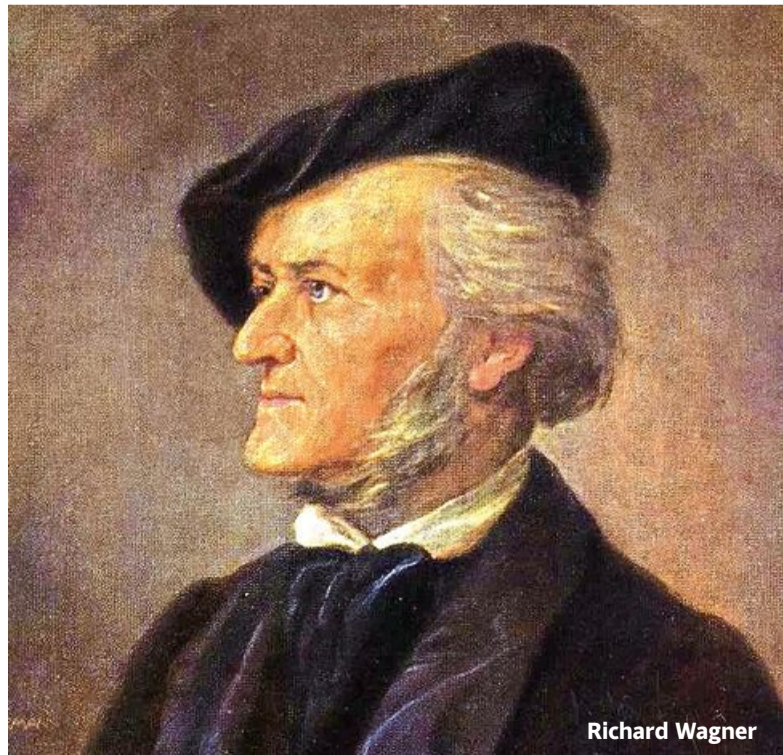
A oba umetnika povezuje tudi (kaj drugega kot) mit, ki je tisti temelj, kot je zapisal Nietzsche, ki neko skupnost združuje, jo krepi in hkrati strnjuje dogodke. Tako kot je Wagner segal po starogermanskih mitih, si je Mallarmé prav pri dveh svojih pesnitvah, za kateri je mislil, da ju je navkljub vsemu mogoče uprizoriti na odru, izbral mitološke like: Herodiado in favna, Herodovo ženo in Salomino mater ter mitološko bitje, pol človeka pol kozla.

DVOM O PROGRAMSKIH RAZGLASIH

Mallarmé je Wagnerja razglasil za »božanskega«, ki sije »od svetosti«, in mu s tem podelil kar najbolj vzvišeno mesto. In kot da bi se »naključje«, ki ga niti *Met kocke* ne bo odpravil, poigralo z Mallarméjem: njegovo *Favnovo popoldne* je uglasbil Claude Debussy, ga prelil v glasbo, v pesem brez besede.

Ob tem kratkem razmisleku o dveh izjemnih umetnikih druge polovice 19. stoletja, ki sta postavila temelje umetnosti 20. stoletja in tako zanimala Heglovo tezo o koncu umetnosti, ni mogoče preslišati opazke Alaina Badiouja, ki jo navaja Slavoj Žižek v spremnem besedilu k Wagnerjevim izbranim spisom, in sicer da je marsikdaj treba biti zadržan do »splošnih programskih razglasov«. Tako Wagnerjevih kot Mallarméjevih, dodajamo, kajti res je, da tudi umetnikov teoretski razmislek o lastnem ustvarjalnem delu ne more dokončno odstreti tančice skrivnosti z umetnine, pa naj gre za glasbo ali poezijo.

Četudi teče beseda o umetnikih, ki sta se z vso svojo stvariteljsko močjo odvrnila od tradicionalnega razumevanja umetnosti, bi nemara lahko rekli, da se tako poezija kot glasba, združeni ali razdruženi, najprej dotakneta človekovega srca ali duše, šele nato razuma. ■



Richard Wagner



VRNITEV FLÂNEURJA

Ko sem pred kratkim brskala po najnovejši slovenski knjižni esejistični produkciji, sem opazila (povsem samovoljno, ljubiteljsko in niti najmanj sistematično) dve knjigi, ki sta še posebej vzbudili moje zanimanje – časopisne pripovedi o Berlinu in drugih krajih z naslovom *Brez zidu* Nataše Kramberger in pariška hrepenenja Vesne Milek *Razpoložena za Pariz*.

TANJA PETRIČ

Prva knjiga me je pritegnila predvsem zaradi predmeta, ki ga opisuje, mesta Berlin, v katerem se sama na pol profesionalno in na pol turistično večkrat zatakne in sem v njem pred več kot desetimi leti preživela celo semestrsko študijsko izmenjavo, tako da si domišljam, da imam z mestom in njegovimi prebivalci tehtno izkušnjo, ki jo lahko potežkam in premerim ob besedilih, kot je omenjeno. V *Pariz Vesne Milek*, s katerim nimam neposredne, vsaj ne več kot tedenske izkušnje, pa me je (če se ne oziram na pomp okrog avtorice in promocije dela) pravzaprav pripeljala neka druga beležka iz leta 1929, namreč literarizirana pohajkovanja *Spazieren in Berlin* (Sprehod po Berlinu) Franza Hessla, ponovno rehabilitiranega nemškega pisatelja, prevajalca in dolgoletnega urednika pri založbi Rowohlt, ki so ga nacisti zaradi prepovedi objavljanja v času nacistične nadvlade in zaradi poznejšega eksila tako rekoč pahnili v pozabo. Širša javnost ga je ponovno odkrila šele v osemdesetih letih, kar pravzaprav ni edinstven fenomen, saj so osemdeseta in devetdeseta v splošnem (vsaj v Nemčiji) veljala za rehabilitacijsko dobo

umetnikov, ki so med letoma 1933 in 1945 izginili iz javnega življenja, umrli ali spremenili poklic. Znanstveno raziskovanje Hesslove zapuščine se je razmahnilo predvsem po letu 2000, leta 2011 pa sta izšli kar dve izdaji *Sprehoda*, čeprav je Hesslovi ponovni prepoznavnosti koristilo tudi trikotniško ljubezensko razmerje med njegovo ženo, slikarko Helen Grund, in tesnim prijateljem, pisateljem in zbiralcem umetnin Henri-Pierrom Rochéjem, ki je zaslovel s Truffautovo filmsko adaptacijo romana *Jules et Jim*, ki temelji na omenjenem resničnem ljubezenskem razmerju.

Hesslova knjižica je na svojevtrsten geografski in literarni način povezana tako s Parizom, v katerem je avtor živel od leta 1906 do izbruha prve svetovne vojne, kot z naslovim Berlinom, kjer je na Friedrich-Wilhelm-Straße stanoval od sredine dvajsetih let pa vse do leta 1938, ko je ponovno emigriral v Francijo. Vse to, skupaj s *Sprehodom po Berlinu*, pa sklepa asociativni krog, ki me je napeljal k razmišljanju o Hesslu in obeh slovenskih delih. Zdi se namreč, da tovrstna »feljtonska« literatura danes doživlja nekakšen *revival*; žal ne v dnevnem časopisu, ki mu je bila po formi tradicionalno namenjena in v



Berlin

FOTO REUTERS

katerem bi zdaj dolžino ene zgodbe objavljali kar tri dni, kot ugotavlja Nataša Kramberger v uvodnem zapisu h knjigi *Brez zidu*, nekakšnem nekrologu ukinjenega tednika *7 dni*, temveč v samostojnih knjižnih izdajah. Ne nazadnje v omenjeni sklop literarno-esejističnih del tematsko sodi tudi *Berlin* Aleša Štegra, intimni in doživljajski literarni potpis o nemški prestolnici, za katerega je bil avtor leta 2007 nominiran za Rožančevo nagrado. Štegra in Hessla pa v filozofsko-literarnem smislu povezuje figura Walterja Benjamina, ki se pri prvem pojavlja kot skriti, večkrat tudi medbesedilni vodič po berlinskih ulicah, pri drugem pa kot živi sodobnik, ki Hesslovo knjigo *Sprehod po Berlinu* ovrednoti v kritiki z naslovom »Vrnitev flâneurja«, v kateri pravi, da gre za »povsem epsko knjigo, za spominjanje v mimohodu, za knjigo, v kateri spomin ni vir, temveč muza«, ki pred sprehajalcem in bralcem stopa po ulicah in se ji vsaka od njih zdi strma. Mesto postaja za Benjamina mnemotehnični pripomoček samotnega sprehajalca, ki v spomin priključuje več od njegovega otroštva in mladosti, celo več od svoje lastne zgodovine.

VOAJERSKI NEZNANEC NA OMNIBUSU

Koncept *flâneurja*, pohajkovalca, je Walter Benjamin v 20. stoletju vpeljal na podlagi pariškega bulvarskega življenja in ga prevzel po Charlesu Baudelairu, naslonil pa na zgodbo *Človek množice* Edgarja Allana Poeja, s katero je pojem v štiridesetih letih 19. stoletja pravzaprav vstopil v literaturo. V spisu »Flâneur«, ki je nastal med letoma 1937 in 1938 kot del razprave »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire« (Pariz Drugega cesarstva pri Baudelairu), objavljen pa je bil tudi v prevodu Rape Šuklje pri Studiu Humanitatis, Benjamin zapiše: »Pisatelj, ki je stopil na trg, se je ogledal po njem kot po panorami. Posebna vrst književnosti nam je ohranila njegove prve poskuse, da bi se orientirali. To je nekakšna panoramska literatura.« Gre za skice, »ki v anekdotični preobleki tako rekoč posnemajo plastično ospredje panoram, s fondom svojih informacij pa povzemajo tudi njihovo širno ozadje«, pri čemer so se prvotno znašle v feljtonih, kulturnih prilogah dnevnih časopisov in posebnih zvezkih žepnega formata. Slednji so se imenovali »fiziologije« in so se ukvarjali s »človeškimi tipi« mimoidočih. Ko so človeške fiziologije sčasoma izčrpale svojo slikovitost, so jim sledile »fiziologije mest«, katerih literarni postopek je temeljil na spreminjanju velemestnega bulvarja oziroma ceste v interjer. »Cesta postane za pohajkovalca stanovanje, med hišnimi pročelji je tako doma kot meščan med svojimi štirimi stenami,« pravi Benjamin. Skrita politična ideja tovrstnega flankiranja je namreč izraščala iz misli, da se življenje v vseh svojih variacijah in na svoj najbolj pristen način dogaja pravzaprav šele na mestni ulici in v njenem vrvežu.

Georg Simmel, nemški sociolog, filozof in teoretik velemestnega življenja, poznan tudi po spisu »Die Großstädte und das Geistesleben« (Velemesta in duhovno življenje, 1903), je medčloveške odnose v velemestu opredelil na

podlagi vizualne aktivnosti, ki je nadvladala avditivno, poglobitveni razlog za to pa je videl v sredstvih javnega prometa. Ljudje so namreč prvič v zgodovini prišli v situacijo, da so morali, popolni neznanci, drug drugemu zreti v oči, ne da bi med sabo spregovorili, ob čemer je akt gledanja, opazovanja in skrivnega reflektiranja prešel tako »v navado« kot v literaturo. Voajerski neznanec, ki usmerja pot po mestu in se (navidezno) vživlja v okolico, je torej postal pohajkovelec, *flâneur*, kot ga že v zgodbi *Človek množice* predstavi Poe. »Brezčutno izoliranost vsakega posameznika v njegove zasebne zadeve« pa pohajkovelec prebija samo na videz, ko praznino, ki jo je ta osama ustvarila v njem, napolnjuje s sposojenimi, celo izmišljenimi interesi drugih,« zaključuje Walter Benjamin.

Benjamin, paradoksalno, rehabilitira in hkrati dokončno pokoplje tipičnega *flâneurja* prav v kritiki Hesslovega dela *Sprehod po Berlinu*, ko fenomenu pripiše le še literarno-dokumentarno vrednost s kančkom hrepenenja in nostalgije po časih, ko so pohajkovalci še imeli slednjega na pretek. Moderna namreč v mesto prinese vsesplošno naglico, ki ljudi podi po ulicah, jih ciljno usmerja v posel in vsakodnevne obveznosti, pri tem pa odvrta od brezciljnega, hipnega, inspirativnega opazovanja in pohajkovanja, ki si pridobi negativni predznak – *flâneur* ni več intelektualni vodič po mestu, temveč sumljiva eksistenca, zločinec, tat, brezdolnež ali brezdomec. Ne nazadnje indice za tovrstno interpretacijo v prvem eseju »Der Verdächtige« (Osumljenec) navrže že Hessel sam, ko uvodoma zapiše: »Počasna hoja po živahnih ulicah nudi posebno zadovoljstvo. Preplavi te hitenje mimoidočih, kopaš se v kipenju. Toda berlinski someščani mi prav nič ne prizanašajo, tudi če se jim spretno ognem. Vedno bolj sumničavo me pogledujejo, če se poskušam potikati med njimi, zaposlenimi. Mislim, da me imajo za zmikavta.«

VELEMESTNI ROMAN PROTI VELEMESTNEMU POTOPISU

Leta 1929, ko prvič izide Hesslova knjižica, nemška književnost beleži tudi izid epohalnega modernističnega romana *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina. To je velemestni roman, ki se kot posebna vrsta družbenega romana po francoskih vzorih iz 19. stoletja v Nemčiji zasidra z Rilkejevimi *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910). Roman s svojo inovativno, montažno zgradbo, ekspresivnim jezikom in simultano pripovedno tehniko sodi v sam vrh nemške moderne, hkrati pa v dokumentarnem smislu neposredno priča o nemških razmerah v zgodnjem 20. stoletju, predvsem o življenju v weimarski republiki.

Franz Hessel pa že v prvem poglavju *Sprehoda po Berlinu* bralcu pred oči postavi tihi pendant k sliki, kot jo o berlinskih divjih dvajsetih posreduje *Berlin Alexanderplatz*. Hesslov pripovedovalec se »učí sodobnega urbanizma na obisku pri ostareli dami, ki svoje stanovanje in življenje stilizira z umetniškimi predmeti iz časa bidermajerja. V poglavju o delu se ne navdušuje nad avtomatiziranim delom

v velikih tovarnah, temveč govori o majhnih rokodelskih delavnicah in obrtniških obratih, ki slonijo na stoletni tradiciji. Nasprotno modnemu lišpu in salonom postavlja pristnost in svežino mladih deklet, »mednarodne atrakcije modernih razvedrilnih palač« pa kontrastira s spominom na plesne večere preteklega obdobja. Medtem ko Döblin razgrinja življenje zločinca Franza Biberkopfa in je na sledi njegovi stalni sopotnici smrti, ki jo protagonist na koncu sprejme v simboličnem smislu kot (rešilno) spremembo identitete, pri Hesslu v središču stoji sprehajalec, ki vsakdanje življenjske rituale motri z otroškimi, začudenim, pa vendarle ne naivnim pogledom. Nasičeno s spomini se velemesto pri Hesslu spremeni v »pokrajino polno življenja«, v kateri se zrcali kulturni spomin mnogih generacij, v novo tvorbo združena kulturna identiteta pa preseže tudi smrt.

BERLIN = KARKOLI

Čeprav je prvo obdobje v vzhičenim navdušenjem nad novumom velemestne literature in potikanjem po mestnih ulicah mimo in se zdi, da je sociološko-filozofski koncept Benjaminovega *flâneurja* le še relikv iz preteklosti, vezan predvsem na presežek časa, ki smo ga v sodobnem hiperproduktivnem svetu »izgubili«, pa to ne pomeni, da je literatura, ki se mestoma nostalgčno, mestoma problemsko spogleduje s tem konceptom, zamrla. Še več: potreba po instagramovski dokumentarnosti na eni strani in ubeseditvi izkušnje sodobnega meščana na drugi (konec koncev večji del populacije dandanes živi v milijonskih metropolah) vedita v vse popularnejše esejistične in literarne refleksije in sanjarije, mesto postaja polje inspiracije in dominacije. Za rezidenčne pisatelje v Berlinu še vedno velja, da ob vrnitvi v svojo domovino napišejo kakšen roman ali vsaj zveščič s potopisnimi pobliski o nemški prestolnici.

Mesto kot množični habitat, ki prevzema funkcijo in podobo naravnega okolja, vsebuje ne nazadnje tudi ontološko dimenzijo in določa posameznikovo identiteto. In obratno: posameznik, ki se s svojo (priseljensko ali avtohtono) identiteto povezuje v skupine in na koncu v družbo, vpliva na podobo mesta. Za mesto sta pomembni tako diahronična (zgodovinska) kot sinhronična razsežnost, s katerima privzema topos določenega časa in prostora. Zato je razumljivo, da je prav Berlin po drugi svetovni vojni s svojimi ranami zasenčil vse ostale evropske prestolnice in tragično porazil tudi Pariz. »To mesto, ki je eno samo spominsko obeležje, ena sama brezmejna topografija terorja, je neprijazno, kadar se pokaže v vsej svoji veličini,« o sodobnem Berlinu zapiše Nataša Kramberger in se v slogu aktualne oglaševalske kampanje, ki naj bi v mesto privabila čim več investorjev, sprašuje: »Bodi toleranten, bodi drugačen, bodi Berlin. Ali pa: bodi odštekan, bodi mlad, bodi Berlin. Kaj vse je lahko eno mesto? Kaj vse je lahko Berlin?« Odgovarja pa: »Karkoli!« Berlin, Pariz, Ljubljana, Tokio, Havana ali Istanbul je res lahko karkoli, a le na način, kot se kaže obiskovalcu, pohajkovalcu ali domačinu, zanj tudi zares obstaja. ■

KAR PRINC SANJA, TO DOBI

Poletje je, zato naj mi bo odpuščeno, če podležem vsesplošni prevladi angleškega in se spustim v pripoved o arhitekturnih čudesih, ki jih na Otoku prakticira nihče drug kot princ Charles osebno.

JANJA BRODAR

Moje začudenje je pred časom sprožila ne povsem ogorčena kolumna v *The Architectural Review* o novem naselju Poundbury v »avtentičnem tradicionalnem angleškem slogu«, čigar pobudnik, idejni vodja in promotor je velški princ. Letos pa je kolumno nadgradil še esej v tej isti, sicer precej resni in kredibilni reviji o sodobni arhitekturi, v katerem princ kot avtor članka razlaga 10 ključnih principov za trajnostno urbano gradnjo, ki izhaja iz tradicije. Poleg zloglasnega Poundburyja, ki izgleda kot scena za *Umore na podeželju*, je princ Charles aktivno sodeloval tudi pri projektu restavriranja in oživljanja ene najstarejših preživelih sosesk Murad Khane v razrušenem Kabulu; in kot da to ne bi bilo dovolj, sem od kolega izvedela tudi, da segajo lovke prinčevega vsesplošnega navdušenja nad katerokoli (identitetno/vernakularno/tradicionalno/historično) arhitekturo celo v – Slovenijo.

Njegovo zanimanje za arhitekturo je v britanski javnosti začelo dobivati resnejše obrise pred tridesetimi leti, ko je v (predvidoma zgolj vljudnostnem) govoru na podelitvi nagrad RIBA napadel predlagano rešitev za prizidek k londonski Narodni galeriji z oznako »monstrous carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend« in izrazil svoje ogorčenje nad nameravano postavitvijo poslovne stavbe po načrtih Miesa van der Roheja poleg Bank of England – danes tam stoji postmodernistični monstrum, ki so mu nadelo ime No. 1 Poultry. Njegov vpliv je namreč segel tako daleč, da so oba projekta preklicali. V letih, ki so sledila, se je princ, da bi lahko realiziral svoj prezir nad brezčutno moderno arhitekturo in izrazil občudovanje tradicionalnih oblik, obdal s predstavniki stroke: njegov *master planner*, urbanist, je postal teoretik Leon Krier, priljubljeni arhitekt pa Quinlan Terry. Slednjega je kritik Douglas Murphy označil za »tradicionalističnega čudaka, ki verjame, da klasična

KAKŠEN NAMEN PRAVZAPRAV IMA PRINČEVO VMEŠAVANJE V ARHITEKTURNO STROKO? OD DALEČ SE MI ZDI, DA NJEGOVA ARHITEKTURA TUDI NJEGA SAMEGA POSTAVLJA NA PRAVO MESTO: V LONDONU STARARCHITECTS IN BIZARNO BOGATI DEVELOPERJI GRADIJO NENORMALNO MODERNE STAVBE IN SOSESKE, MEDTEM PA OSTANE KRALJEVEMU NASLEDNIKU, KI JE IZPADEL V VRSTI ZA PRESTOL, LE Z ELITIZMOM ZAČINJENO UBADANJE Z OBSKURNIM PODEŽELSKIM MESTECEM.

arhitektura uteleša božanski red«, sicer pa Terry in njegov sin Frances vodita uspešni arhitekturni biro, specializiran za tradicionalno arhitekturo. Pogled na njihovo spletno stran razkrije, kakšne vrste praks pravzaprav obstajajo v bogatem svetu (ali bolje v Veliki Britaniji), kjer se v nasprotju s preostalo Evropo še vedno na veliko investira in gradi. Murphy je tudi prepričan, da prinčeva prisotnost v strokovnih krogih v političnem smislu pomeni očitno nagibanje proti desnemu političnemu polu.

Zgraditi idealno mesto iz nič, v enem zamahu, se še nikdar v zgodovini ni zares obneslo. Mesta za svoj obstoj potrebujejo plastenje in spreminjanje, sicer so mrtva. A težnja velikih voditeljev in vplivnežev očitno ne pojenja, sploh če se vrnemo v kamnito realnost Poundburyja. Zanj je Leon Krier pripravil urbanistični načrt, pri čemer naj bi izhajal iz načel *Umetnosti graditve mest*, knjige, ki jo je napisal v 19. stoletju živeči dunajski arhitekt Camillo Sitte. Vzor naj bi predstavljala stara italijanska in severnoevropska mesta s svojim zgoščenim urbanim tkivom, saj to oblikuje jasno berljiv figurativni urbani prostor, ki ga imamo v mestih tako radi. Poundbury



z ozkimi zavitimi uličicami, razširjenimi v vmesne trgece, so dejansko začeli graditi na kraljevi zemlji pred 25 leti kot primestno sosesko za 4000 krajanov Dorchestra (20.000 prebivalcev) in naj bi ga končali do leta 2025.

Arhitektura Poundburyja uteleša v preteklost zagledani okus kraljevega naslednika, v čas pred industrializacijo, po katerem očitno hrepeni. »Ni izraza v arhitekturnem besednjaku, ki bi opisal stil, v katerem so grajene hiše v Poundburyju,« pravi eden izmed ogorčenih kritikov. Pri stavbah gre za mišmaš zgodovinskih stilov s poudarkom na 18. stoletju. Poleg vrstnih in enodružinskih opečnih stanovanjskih stavb lahko najdemo stilistično bolj izstopajoče in poudarjene javne stavbe; tradicionalizmu pa ni podrejen le izgled hiš, temveč celo cestna grafika in signalizacija, ki je večinoma preprosto ni – ni belih črt na cesti ter med cestiščem in pločnikom, parkirišča niso označena, skratka, gre za na moč lepo restavrirano staro romantično angleško vasico.

Če se primeru posvetimo malo resneje, pa Poundbury deluje kot neke vrste turistično naselje, kot olimpijska vasica za premožne veterane (jugozahodna Anglija je angleška Arizona), v katero dostopamo po modernih cestah v modernih avtomobilih čez moderna krožišča in kamor pridemo z vrečami iz predmestnih nakupovalnih središč, kajti opevane lokalne trgovinice pač ne morejo zadostiti vsem našim potrebam. V Poundburyju je vse načrtovano, spolirano, urejeno, tu ni dolgočasnega stavbnega tkiva, ni bednih lapsusov in ostankov nikogaršnje zemlje, zaplat, za katere nihče ne ve, komu pripadajo, in kjer se zasadijo invazivne rastline. Zdi se mi, da v Poundburyju ni strašljivo tisto, kar tam je, ampak to, česar ni: je odsotnost anonimnosti, odsotnost neobhodno slabega povprečnega okusa. Celo oblikovanje napisa z letnico (1995!?) na pročelju hiš je strogo določeno.

K občutku ponaredka prispeva dejstvo, da hiše v nasprotju s svojo zgodovinsko pojavo skrivajo vse mogoče inštalacije za sodobno razvajanega prebivalca, prav tako je razpored v notranjosti hiš prilagojen modernemu bivanju – nihče si verjetno ne želi hiše brez toaletnih prostorov. Ko smo že pri tem – princ Charles govori, da so se ravnali po »brezčasni« pravilnih tradicionalne arhitekture, ki da je narejena »po meri človeka«; na to je neki kritik hudomušno odgovoril s komentarjem, da so tudi WC-kabine v najvišjih modernih nebotičnikih po meri človeka.

Tudi kar se brezčasnosti tiče, Poundbury ni ravno brezčasen. Arhitekturna podoba izhaja iz prav določenega časa in kot da zanika današnji čas. Sedanjost mesteca zanima brez kritične distance, le kadar mu pride prav; tako je denimo

urbanizem okužen s trenutnim vsesplošnim navdušenjem nad »ulico za pešce« – kar v prevodu pomeni predimenzionirane pločnike. Princ Charles v eseju razlaga svojo zaskrbljenost nad prihodnostjo, v kateri naj bi se do leta 2050 število prebivalstva povečalo še za 3 milijarde, in predlaga arhitekturno-urbanistične rešitve – no, težko je zaznati vzporednice s Poundburyjem, le kako bi lahko enoznačna arhitekturna podoba romantičnih opečnatih kočur odgovorila na kompleksnost sodobnega časa? O zaresnem življenju v tem svetu kraljevi naslednik verjetno nima ravno občutka. Shinead O'Connor poje: »England's not the mythical land of Madame George and roses.«

A povsem povoziti Poundbury ne bi bilo prav. Če ne drugega, je zanimiv, intriganten, na neki način dosleden; je poskus idealne soseske, *minimundus*, kjer si lahko ogledamo gradbeno dobro zgrajene hiše (kar bi težko trdili za vse nove soseske), kakršne so bile nekoč. Lahko bomo opazovali, kako se bo v naslednjih desetletjih obneslo oblikovanje prostora, kot ga, si upam trditi, sanjajo mnogi. Morda bo Poundbury pokazal, kaj od zgodovinskih vzorcev je bilo smiselno dobesedno prenesti v moderno sosesko in kaj je izpadlo kot anahronizem.

»I was somewhat surprised to be asked by this magazine to explain why I consider traditional approaches and universal principles so important in the design of buildings and urban environment ...« so uvodne besede princa Charlesa v uvodu prej omenjenega eseja v *AR*. Pravzaprav sem začudena tudi sama. *Kakšen namen pravzaprav ima prinčeva vmešavanje v arhitekturno stroko?* Od daleč se mi zdi, da njegova arhitektura tudi njega samega postavlja na pravo mesto: v Londonu *stararchitects* in bizarno bogati *developerji* gradijo nenormalno moderne stavbe in soseske, medtem pa princu ostaja le z elitizmom začinjeno ubadanje z obskurnim podeželskim mestecem z 20.000 prebivalci in njegovo novo predmestno sosesko, v kateri je kar 40 odstotkov prebivalcev upokojevcem. Približno nekje v tem kontrastu se morda zrcali resnica, da gre pri dvigovanju medijskega prahu o njegovih arhitekturnih sanjarjih in izvedbah dejansko za poletni trač, ki ima le to nalogo, da nas odvrča od ukvarjanja z resnimi problemi človeštva, na katera bi morala odgovarjati tudi arhitektura.

A brez skrbi: Charles ima na oboževanem in skrbno negovanem vrtu ob svoji rezidenci Highgrove za čebele postavljen pravi slovenski čebelnjak – če niste vedeli, da ta obstaja, ste zdaj lahko vsaj malo ponosni nanj. Trač pač najbolj paše, če v njem neškodljivo stransko vlogo odigramo tudi sami. ■

HIPSTER MED MESTI

Lodž, mesto skorajda na sredini Poljske, se iz industrijskega središča z velikimi in hitrimi koraki spreminja v urbano kulturno središče.



Manufaktura, trgovski center v nekdanji tekstilni tovarni Izraela Poznañskega. Uspešna oživitvev industrijske dediščine je sprožila podobne prenove po vsem mestu.

TINA PODRŽAJ

Kam pa vi, gospa?« vznemirjeni glas zmoti moje mirno premerjanje hodnika v Muzeju zgodovine mesta Lodž. Nevede, v kakšnem prestopku sem, pogledam čez rame. Proti meni hiti drobna gospa s še drobnejšim korakom in me sumničavo sprašuje: »V kabinetu ste že bili?« Brez besed odkimam, se pohlevno obrnem in odkorakam v kabinet Izraela Poznañskega, da bi se tam najprej seznanila z družinskim deblom »loških Rotschildov«, rodbine enega najmočnejših industrialcev v času velikega razcveta mesta v drugi polovici 19. stoletja. Šele oborožena s tem znanjem se vrnem v manjši prostor ob impozantni, v les oblečeni jedilnici, pred katerim zdaj straži muzejska oskrbnica drobnih korakov. Vidno olajšana, da je bilo pod njenim nadzorom zadoščeno redu, me povabi naprej in mi, preden se ustavim pred sliko nasproti vhoda, zarotniško pomežikne: »Da, da. Čisto pravi Chagall.«

HUDIČEVO KOPITO

Če Lodž (poljsko Łódź) vašemu ušesu ne zveni dovolj blaglasno, lahko izbirate še med »Obljubljena dežela«, »Poljski Manchester«, »Biser v carski kroni« ali preprosto »Dimnik-grad«. Lodž, ki je v poljščini ženskega spola, je bila konec 19. in v začetku 20. stoletja prva dama med poljskimi mesti in opevana tako, kot se za žensko spodobi. Njena preobrazba je bila popolna: v obdobju petdesetih let se je iz skromnega zaselka prerodila v metropolo s 600.000 prebivalci, talilni lonec narodov, verstev in družbenih skupin je združeval Poljake, Nemce, Jude in Ruse, katolike, evangeličane in pravoslavce. Veliko je h gospodarskemu razcvetu pripomogla ekonomska politika Poljskega (ali Kongresnega) kraljestva, ki je spodbujala investicije v tekstilno industrijo in gradnjo tovarn nad reko Łódka. Svoje so, paradoksalno, dodale še velike delitve Poljske konec 18. stoletja, ko je zaradi odprtja meje z Rusijo loška industrija dobila močno surovinsko zaledje in velik trg. Pogonska sila mesta, ki je dajala prav toliko možnosti za uspeh kot za polom, pa so bili ljudje, t. i. »lodzermensche«, uspeha, bogastva in vpliva željni tovarnarji, bankirji in trgovci.

V drugi polovici 19. stoletja so ritem mestu narekemale tkalnice, predilnice, belilnice, barvarnice in aperture v lasti treh največjih med velikimi. »Kralji bombaža« Ludwik Geyer, Karol Scheibler in Izrael Poznañski so spisali zgodbe o uspehu, ki si jih delavci in kmetje niso znali razlagati drugače kot z

vpletenostjo temnih sil. Geyer je v tedaj največjo in najmodernejšo proizvodnjo bombažnih izdelkov v Lodžu pripeljal prvi parni stroj. Njegov transport in zagon sta povzročila velik šum med prebivalstvom, ki je v »peklenskem stroju« videlo dokaz za to, da se Geyer ukvarja s črno magijo in samim vragom. Pečanje z nečistimi silami je *hoi polloi* obtožilo tudi Poznañskega, ki je bajno bogatel in število delavcev v svoji tovarni skozi leta dvignil z začetnih sto na skoraj 7000. Ta številka se še vedno ni mogla kosati s Scheiblerjem, večno referenčno točko Poznañskega, ki jih je zaposloval še nekaj tisoč več, bil eden najbogatejših ljudi v carskem imperiju, njegovo bombažno kraljestvo pa je obsegalo skoraj 30 odstotkov mestne površine. Kako mu je to uspelo? Sklenil je pakt s hudičem, seveda! Ker je šepal, je bilo vsem že na daleč jasno, da ima namesto enega stopala hudičevo kopito ...

ZA POL URE NAZAJ. VSAK DAN.

Še dobro, da so nečimrnost izumili davno pred parnim strojem, razmišljam, ko stojim pred Chagalovo umetnino *Nebo zaljubljenecv*. Poznañski, ki Scheiblerja ni nikoli dosegel s številom delavcev, ga je presegel z »loškim Louvrom«. Novobaročna palača, v kateri za dosego razkošja niso varčevali z nobenim slogom, je tudi redke primer povezanosti tovarniških poslopij s tovarnarjevim domovanjem. Romantična razlaga se glasi, da je Poznañskemu takšna rešitev ustrezala zaradi predanega zgodnjega prihajanja v tovarno, a zanimivejša in celo bolj verjetna je tista, ki pravi, da je vsak dan, preden se je oglašil zvonec za konec delavnika, uro na ogromnih tovarniških vratih prestavil za pol ure nazaj.

Kdove, morda pa mu je le uspelo olajšati si vest proti koncu življenja, ko se je predano posvetil filantropiji, gradil sirotišnice, šole za uboge in bolnišnice. Danes so v njegovi palači, ki gosti Muzej mesta Lodž od leta 1975, poleg zbirke židovske umetnosti še prostori, namenjeni velikim Lodžanom: pianistu Arturju Rubinsteinu (v zbirki je čisto pravi oskar, ki ga je dobil za glasbo v *Pianistu!*), največjemu prevajalcu poljske književnosti v nemščino Karlu Dedeciusu, pesniku Julianu Tuwimu ter Janu Karskemu, odposlancu poljskih podzemnih oblasti, ki je prvi opozoril Zahod na holokavst, pripoved o Poljski podzemni državi med drugo svetovno vojno in svoje sodelovanje z njo pa pozneje opisal v knjigi *Tajna država* (Story of a secret state). V nekdanji kvartopirski sobi je svoje mesto dobil tudi Władysław Stanisław Reymont,

poljski nobelovec, ki sicer ni bil iz Lodža, ga je pa večno proslavil in krstil v »protiurbanističnem« romanu *Obljubljena dežela* (Ziemia obiecana). Osrednje like v njem je osnoval prav na trojici bombažnih kraljev, v filmu Andrzeja Wajde, posnetem po romanu, pa je samo sebe odigrala tudi palača Poznañskega. »A tam notranjščine niso preveč natančno prikazane,« moje navdušenje hitro ohladijo 'drobni koraki'. »Španko (Hiszpanka, r. Łukasz Barczyk) si raje poglejte,« še navrže in jaz poslušno beležim, kaj pa.

KRUTI ZAKONI NOVE EKONOMIJE

Nebeški časi loške industrije so se končali iz čisto zemeljskih razlogov. Po prvi svetovni vojni, ko je razpadla carska Rusija, se je po 123 letih ponovno neodvisna Poljska od nje odcepila. Lodž je ostal brez surovin in trga in se od tedaj spopadal z visoko brezposelnostjo in revščino. V talilnem loncu je zavrelo, pojavile so se družbene napetosti in nacionalno sovraštvo, saj so poljski delavci krivce za svojo nesrečo videli v nemških in židovskih tovarnarjih, za potomce nekdanjih *lodzermenschev* nemških in židovskih korenin pa je bil najlažji način za omejevanje izgub in ustvarjanje dobička prelaganje posledic krize na ramena delavcev – Poljakov. Med drugo svetovno vojno je bil Lodž germaniziran in preimenovan v Litzmannstadt. Zaradi svoje industrijske narave je bil pomembno gospodarsko središče nacistične administracije, zato še danes prevladuje mnenje, da je med veliko vojno relativno malo utrpel, čeprav je število prebivalstva upadlo za več kot polovico, v drugem največjem getu na poljskih tleh (po varšavskem) pa je skupno končalo 200.000 ljudi. Trd pristanek je za mesto pomenila družbena otoplitev leta 1989, ko ga je doletela tradicionalna usoda industrijskih monokultur; še v osemdesetih letih je bombaž dajal kruh 40 odstotkom Lodžanov, tranzicijsko odprtje trga pa je razkrilo, da je tekstilna industrija zastarela in nekonkurenčna. Tovarne so se začele druga za drugo zapirati in brezposelnost je podirala rekorde. V nasprotju z ladjedelci in glasnimi šlezijškimi rudarji loški tekstilci niso dobili nobene državne podpore. Mesto je bilo – poleg družbene in estetske – pahnjeno še v ekonomsko frustracijo, iz katere se šele danes počasi, a prepričljivo dviguje.

IZ VASI V MESTO IN – OBRATNO

Gospod rikšar je med slabim zobovjem s premnogimi presledki vrtel napol dogorelo cigareto, zato sem se



Nedelja zvečer na Piotrkowski, najdaljši trgovski ulici v Evropi. V ozadju cerkev Razodetja sv. Duha.



Vedno obljudena ploščad pred trgovskim centrom Manufaktura. Ta počasi prevzema vlogo razglednice mesta, ki je nekoč pripadala Piotrkowski.

na vogalu ulic Piotrkowske in Tuwima obzirno še nekajkrat prestopila z noge na nogo, preden sem ga ogovorila: »Dober dan, me lahko zapeljete do Trga svobode?« »Pet zlotov,« ni ovinkaril in z roko pomignil proti rdeče oblazinjenemu sedežu svojega vozila, ki lahko sprejme tri zmerne potnike. Odvrigel je čik, naredil še požirek iz velike plastenke, nato pa sva s takšnim tempom, kot da bi bil cilj najmanj kje v Varšavi, pognala proti začetku Piotrkowske, aorte Lodža. Nemara najslavnejša poljska ulica je območje z omejenim prometom, kjer se je rikša že pred dobrimi 20 leti uveljavila kot javno prevozno sredstvo. Z merami 4,2 km vzdolž in 17 oz. 26 m povprek je bila zlasti v starih (torej boljših) časih loška razglednica in njen reprezentativni center. Drugega mesta zaradi svojega specifičnega razvoja nima – tu ni ne trga z renesančnimi vilami ne gotskih utrd ali baročnih cerkva, s kakršnimi se denimo ponaša Krakov. Ima pa zato ogromno eklektičnih, secesijskih in modernističnih stavb ter razkošnih vil tovarnarjev in večina teh je doma na Piotrkowski. Nadstrešek rikše pogled osredotoči na presenetljivo urejene fasade z barvno poenotenimi izveski. Poučili me bodo, da je to zasluga t. i. »Knjige standardov Piotrkowske«, nekakšne nove urbanistične biblije, ki vsebuje natančne napotke o videzu pročelij na stavbah in storitvenih lokalih. Adijo neonski napisi, nasvidenje barvno smetenje. Izveski morajo biti elegantni, izložbe pa pritegniti z estetiko, ne nakičenostjo. Knjiga standardov je zdaj sama postala standard in znanilka pozitivnih sprememb na Poljskem, ki se v vseh večjih mestih zadnja leta trdo bori z reklamnim onesnaženjem. A to so za Piotrkowsko šele prvi koraki k nekdanji slavi. Prenove »stare« arhitekture se dogajajo z nekajdesetletno zamudo. V času režima Poljske ljudske republike (PRL), ko je bila večina stanovanjskih stavb in vil v centru mesta v lasti oblasti, nihče še pomislil ni na vlaganje in prenove, prav nasprotno: pogosto je bila s preurejanjem in pregrajevanjem velikih meščanskih stanovanj narejena ogromno škoda celim poslopjem. V tistem času je bil fokus oblasti drugje: PRL je zidal. Pomanjkanja stanovanj, ki je mesto pestilo že od tovarniških časov, se je lotil s sebi lastno velikopoteznostjo. Med letoma 1945 in 1989 je bilo v Lodžu zgrajenih tankovestno prešteti 600.000 prostorov, kar se danes ocenjuje na 200–250 tisoč stanovanj, v katerih živi polovica Lodžanov. Takratna urbanizacija je zajela obsežne zunajmestne, celo vaške terene in povzročila redčenje mestnega prostora, kar so slikovito poimenovali »prostorska hipertrofija«. Četudi vprašljive kakovosti, so bila stanovanja v blokkih v sedemdesetih letih objekt poželenja in so v svoja betonska naročja privabila množice meščanov, prazna stanovanja v centru mesta pa so zasedli prišleki iz okoliških vasi in mestec. Ti posluha – kaj šele finančnih možnosti – za vzdrževanje dodeljenih stanovanj niso imeli, kar po otroško neomadeževano ponazarja odgovor fanta, ki je v šestdesetih letih v šoli na vprašanje, zakaj se ne umiva, hladnokrvno odvrnil, da kad sicer v stanovanju imajo, a oče v njej redi prašička.

UTRIPAJOČE SRCE LODŽA

Za zanemarjeno Piotrkowsko so nekoliko zanimanja pokazali šele proti koncu PRL, s postopno revitalizacijo začeli v devetdesetih letih, a z nekdanjo slavo se še kar ne more pohvaliti. Iskanje sodobne identitete ulice vseh ulic bi bilo preprostejše, če je ne bi s severnega in južnega konca dušila dva velika trgovska centra, ki ji jemljeta trgovine in z njimi ljudi: Galeria Łódzka in Manufaktura. Slednja je po vrsti bleščečih urbanističnih projektov, ki so obljubljali reanimacijo mesta, a ostali neuresničeni, prvi projekt, ki je Lodžu vdihnil novo življenje. Manufaktura je trgovski center, ki se razteza na ogromni površini tovarne Poznañskega; okrog osrednje ploščadi nanizana poslopja nekdanje apreture, gasilske postaje, tkalnice, elektrarne in delavskih stanovanj poleg tradicionalnih pritiklin trgovinskih centrov gostijo še Muzej tovarne in Muzej umetnosti Mst. Velikopotezna, 200-milijonska investicija, med katero so prenovili 90.000 spomeniško zaščitenih kvadratnih metrov površine in zasadili 600 dreves, se prav tako neskromno tudi predstavlja: kot »utripajoče srce Lodža« in »razglednica mesta«. Takšnemu piaru je težko oporekati, Lodžani so Manufakturo vzeli za svojo. Mnogi si sicer iskreno želijo vrnitve zlatih časov Piotrkowske in obžalujejo, da Manufaktura, ki je vendarle v zasebni lasti, prevzema vlogo javnega prostora z organizacijo dogodkov, kot je denimo silvestrovanje na prostem. A celo takšni priznavajo, da so njeni redni obiskovalci, kar eden od njih strne v pripombo, da je to tako kot »kosilo v McDonaldsu. Veš, da ni dobro, pa se vseeno pregrešiš.« Arhitekturno in spomeniško vzor(č)na oživitve nekdanje tovarne je bila tisti zamah metuljevih kril, ki je sprožil podobne prenove po vsem Lodžu in mestu pomagal, da se dokončno opredeli do svoje industrijske dediščine. Zdi se, kot da je mesto na svojem podstrešju našlo zabož srebrične in počasi ugotavlja, kako dobro je najdbo mogoče unovčiti. Za Poznañskim ne zaostajata preostala dva kralja: nova oblačila imata tudi Scheiblerjev »Księży młyn« in Geyerjeva »Biała fabryka«, v kateri je obsežen muzej tekstilne industrije. Poleg kulture se v prenovljene postindustrijske prostore postopoma seli vse od pisarn, storitev, trgovin, galerij in restavracij, zato nekateri daljnovidneži v tem že vidijo potrebo in prilagodnost za agencijo za postindustrijski turizem. So pa tudi takšni, ki se bojijo, da bo »polizan« Lodž izgubil svojega robustnega industrijskega duha in postal dokončno nezanimiv kot filmska kulisa, kar je še



Poskus oživitve slepih sten v centru mesta je galerija Urban Forms, ki jo sestavlja 34 muralov. Avtor: REMED, Francija.



ena od plati njegove identitete. A plati zvona še ni treba biti. Za zdaj se mesto popolnoma poistoveti z nazivom, ki si ga je pridelalo po meri časa: »hipster med mesti«. In hipsterski val je vendarle zajahala tudi Piotrkowska. Na številki 138/140 (ki si ji velja zapomniti, saj se bo vsak s(p)odoben Lodžan prav tam dogovarjal za srečanje) domuje OFF Piotrkowska. V še eni stari tovarni so svoj prostor našle umetniške delavnice, trgovine z unikatnimi oblačili in restavracije z izpiljenimi fusion meniji. Pravi mali hipsterski raj.

LOKALNA BOLEZEN – MURALOZA

Na Piotrkowski stojim zatopljen v panoje, ki povzemajo potek dogodkov v Lodžu med rusko revolucijo 1905. »Serija spontanih protestov po vsej državi je že napovedala sistemske spremembe v Rusiji, ki so pripeljale do februarске in oktobrske revolucije 1917. Loška oz. junijska vstaja je bil prvi oboroženi upor v Ruskem imperiju in je imel poleg družbenih tudi osamosvojitvene težnje. Ekonomskih zahtev upornikom sicer ni uspelo izbojevati, so pa Poljaki v ruskem zasedenem območju dobili politične pravice: možnost organizacije društev, izobrazbo v maternem jeziku in svoje predstavnike v novonastali Dumi.« S koticom očesa zaznam mikroprizor: gospa srednjih let se ustavi za mojim hrptom ob spomeniku Juliana Tuwima, z vedrim izrazom na obrazu v hitri, ritualni gesti podrgne po njegovem zguljenem, svetlečem se nosu in odhiti naprej. Kaj neki je bilo to? Zdravje? Služba za sina? Mir na svetu?

Teresa Latuszewska-Syrda, ustanoviteljica in predsednica fundacije Urban Forms, bi zagotovo kaj dobrega zaželela svojemu mestu. Novo podobo in z njo še eno v vrsti imen – »mesto muralov«, je Lodžu dal njen projekt Galerija Urban Forms. Sestavlja jo 34 muralov velikih dimenzij, ki pokrivajo slepe stene stavb v ožjem središču mesta. Latuszewska-Syrda je fundacijo ustanovila leta 2008, potem ko se je s to obliko ulične umetnosti srečala na razstavi v londonskem Tatu. »Tako sem pomislila, da bi bilo izvrstno kaj takšnega narediti v Lodžu. Lodž ima specifično arhitekturo, veliko je slepih sten v samem središču mesta, ki je morda res sivo in zanemarjeno, a zato še toliko bolj idealna kulisa za takšen podvig. Ni vsako mesto primerno za to in ni v vsakem mestu tak projekt utemeljen, tu pa je.« Moje prepričanje, da je bilo zagotovo težko pridobiti vsa potrebna dovoljenja za takšne posege v prostor, je mimogrede odpravila: »S tem je bil še najmanjši problem, najzahtevnejša je bila pridobitev sredstev. Takšni projekti so dragi, površine so velike, potrebna je posebna oprema, odri, poleg tega je to velik poseg v javni prostor, torej zahteva podporo mesta v vseh pogledih. Kar nekaj let smo prepričevali mestne oblasti, da morajo podpreti ta projekt, ker je to pomembno za mestno tkivo.« Mestna občina je po vztrajnih pobudah fundacije leta 2011 razpisala natečaj za koncept umestitve muralov v središču mesta in še istega leta je pod patronatom Urban Forms nastalo prvih šest muralov, hkrati s pridobivanjem sredstev na različnih, tudi evropskih natečajih, jih je danes skupaj 38. Projekt je še vedno odprt, si pa želijo omejiti število muralov in v mesto vpeljati še druge oblike ulične umetnosti. In upajo na podoben odziv prebivalcev, ki je bil v primeru muralov »fantastičen. Zelo malo je kritičnih glasov in nasprotnikov projekta. Mislim, da je naš največji uspeh to, da smo ljudi prepričali, da je projekt pomemben prispevek k podobi mesta. Opravili smo raziskavo z več kot 600 sodelujočimi in odziv Lodžanov je bil neverjeten. Opozorili so na različne funkcije muralov: da uvajajo barve, so splošno dostopna oblika umetnosti, impulz za analiziranje resničnosti, razmišljanje in

razpravljanje o javnem prostoru. Ljudje se učijo odgovornosti za ta prostor, kar naenkrat je pomembno tudi tisto, kar je zunaj, ne samo v njihovih hišah. Nekateri murali so postali orientacijske točke, ljudje se tam srečujejo in celo prirejajo slavne poljske piknike!« Ali to pomeni, da je Lodž mesto muralov? »To je problem velikih, odmevnih projektov. Ne vem, katero mesto je bilo prvo in katero je mesto muralov, zagotovo pa je ulična umetnost postala izjemno razširjena in priljubljena, zanjo so Poljaki skovali celo ime: »muraloza«, bolezen muralov. Veliko mest to vidi kot enostavno in pravzaprav precej poceni obliko turistične promocije mesta, kar je gotovo razlog za takšen razmah.«

A medtem ko pobude od-ljudi-za-ljudi sprejemajo z navdušenjem, je prebivalce še vedno težko pridobiti na svojo stran z občinskimi projekti. Nič nenavadnega, če vemo, kako

LODŽ, KI JE V POLJŠČINI ŽENSKEGA SPOLA, JE BILA KONEC 19. IN V ZAČETKU 20. STOLETJA PRVA DAMA MED POLJSKIMI MESTI IN OPEVANA TAKO, KOT SE ZA ŽENSKO SPODOBI. NJENA PREOBRAZBA JE BILA POPOLNA: V OBDOBJU PETDESETIH LET SE JE IZ SKROMNEGA ZASELKA PRERODILA V METROPOLO S 600.000 PREBIVALCI, TALILNI LONEC NARODOV, VERSTEV IN DRUŽBENIH SKUPIN JE ZDRUŽEVAL POLJAKE, NEMCE, JUDE IN RUSE, KATOLIKE, EVANGELIČANE IN PRAVOSLAVCE.

neortodoksni znajo ti biti. Predstavniki mestne hiše so namreč nekoč prišli na misel, da bi v Lodžu zgradili muzej Guggenheim. Še eno Gehryjevo muzejsko stavbo? Ne še eno, pač pa natančno takšno, kot stoji v Bilbao. Le s to razliko, da bi Lodžani v njej imeli koncertno prizorišče. Kaj je na to rekel Gehry? »Lahko, a bo drago.« Toda počakajte, to je šele začetek. Nekoč je Lodž obiskal David Lynch. Nad propadlimi industrijskimi prostori se je tako navdušil, da je tam pozneje delno posnel svoj film *Notranje zadeve* (Inland Empire). Skupaj z direktorjem festivala Camerimage (ki se je nekoč odvijal v Lodžu, a jim ga je pred nekaj leti neslavno speljal Bydgoszcz) Markom Żydowiczem sta ustanovila fundacijo in kupila prostore prve loške elektrarne EC1, ki je delovala med letoma 1907 in 2001. Ideja je bila velikopotezna: zgraditi nov center Lodža, prostore nekdanje elektrarne pa – v nasprotju z drugimi postindustrijskimi prenovami – v nameniti kulturi in znanosti. Lynch naj bi tam odprl tudi svoj filmski studio. V postopku prenove EC1, ki v sodelovanju s tujimi in domačimi arhitekti in urbanisti postopoma dobiva novo podobo, pa so se povsem sžili odnosi med mestnimi oblastmi z županjo Hanno Zdanowsko na čelu ter Lynchem in Żydowiczem. In eden od osmoljencev je ... Frank Gehry, ki je leta 2009 oddal izviren projekt za festivalsko-kongresni center, a je že podpi-

sano pogodbo razveljavila odločba okrožnega sodišča. To pa še ne pomeni, da bo Lodž ostal brez svojega kosa zvezdniške arhitekture: projekt Mestna vrata (Brama miasta) naj bi gradili po načrtih v Lodžu rojenega Daniela Libeskinda. Če bo le vsem vpletenim uspelo ohraniti mirno kri, seveda.

HOLLYŁÓDŹ

Saj veste, kako gre: »Lahko noč otroci, lunica že sveti, v postelji vas tople sanje čakajo.« V enaki gesti, kot se je po koncu vsake risanke od nas poslavljala, danes v bron odliči Medvedek Uhec (pl. Miś Uszatek) s širokim nasmehom prijazno pozdravlja mimoidoče na Piotrkowski. Njegov kip je del zbirke »Pravljični Lodž«, v kateri mu družbo dela sedem drugih risanih junakov iz zlatih časov poljske animacije. Ideja zanjo se je rodila takrat, ko je mesto zavrnilo odkritje Uhcove zvezde na loškem hodniku slavnih, češ da zanjo ni sredstev. Mobilizacija prebivalcev je bila takojšnja, zacingljali so evropski cekini in zdaj lahko turisti mesto premerjajo po sledih risanih junakov. Uhec, junak z brez dvoma največjo omaro s pižamami, je tako kot ostala družina iz risanih in animiranih filmov nastal v delavnicah studia Se-ma-for (Studio malih filmskih oblik), enega najstarejših evropskih studiev za animacijo. V 65 letih so tam ustvarili 1450 filmov, dva sta bila nagrajena z oskarjem za najboljši kratkometražni animirani film: *Tango* leta 1982 in *Petrček in volk* leta 2008. Lodž je filmski center Poljske od leta 1945, ko so tam posneli prvi povojni celovečerec *Prepovedane pesmi* (Zakazane piosenki, r. Leonard Buczkowski), ki je v mesto pritegnil številne igralce in režiserje iz uničene prestolnice. Filmska industrija je cvetela v prejšnjem sistemu, po njegovem propadu pa so se začele produkcijske hiše zapirati in ponovno seliti v Varšavo, kar je HollyŁódź resno ogrozilo. Na srečo je v neorenesančni palači Oskarja Kona ostala svetovno znana filmska šola Leona Schillerja, valiilnica poljskih filmskih in režiserskih zvezd, kjer so študirali Andrzej Wajda, Roman Polański, Krzysztof Kieślowski in Agnieszka Holland. Cilj današnjih študentov je še vedno največkrat Sunset Boulevard, kjer cenijo predvsem poljske filmske operaterje.

KO PADE NOČ

Obisk v dvesto metrov oddaljenem dvorcu Karola Scheiblerja, v katerem je Muzej kinematografije, začnem v slogu: s kompulzivnim nakupom figuric Medvedka Uhca. Pomirjena, da me ženska nerazsodnost še ni zapustila, se nato odpravim v klet na razstavo starih kamer in filmskih plakatov. Skozi labirint soban, ki so od letošnjega februarja vse posvečene oskarjevki *Idi* (r. Paweł Pawlikowski), se mimo fotografij s snemanja, izpovedi režiserja in igralk, kipca Jezusa ter stoinega plakata vendarle prebijem še do ponosa muzeja. To je Kaiser-panorama iz 19. stoletja, prikazovalnik stereo fotografij, ki je omogočal tudi do 25 obiskovalcem ogled fotografskih serij posnetkov. Primerke v loškem muzeju, ki je »zaigral« v filmu *Vabank* (r. Juliusz Machulski), je »na Poljskem edini in na svetu eden od petih ohranjenih primerkov iz nemške delavnice izumitelja in konstruktorja naprave, Augusta Fuhrmana«, pozneje izvem na spletni strani muzeja.

V mestu se je naredila tema. Še zadnjič se odpravim na Piotrkowsko. Mimo nasmehanega Uhca, mimo nepreštetih uličnih svetilk in (pre)številnih kebabov, me uho nezmojlivo pripelje pred hišo na številki 62. Postmodernistično pročelje krasi kip svobode. Trenutek še stojim na ulici, preden vstopim v klub New York. Naročim pivo in sedem k oknu. Mladi improvizatorji zaigrajo Davisov *So what*. Dobranoc, Łódź. ■

Čangkajšek, Franklin Roosevelt in Winston Churchill



KITAJSKA IN NJEN GENERALISIM

Novembra 1943 je v Kairu potekalo državniško srečanje, ki ne tedaj ne pozneje ni pritegnilo tolikšne pozornosti kot malce poznejša konferenca velikih treh v Teheranu, vendar je kljub temu pomenilo veliko zgodovinsko prelomnico: Franklin Roosevelt in Winston Churchill sta se le streljaj od senc tisočletnih piramid sestala s kitajskim voditeljem, generalisimom Čangkajškom.

IGOR GRDINA

Simbolni pomen tega dogodka je bil jasnejši od dejanskega. Dva od treh prvakov Velikega zavezništva sta demonstrirala svoje prepričanje, da bo svet prihodnosti v Vzhodni Aziji bistveno drugačen od tistega, ki je izginjal v vrtincih tedanje kataklizme.

FANTJE Z VELIKO FANTAZIJE

Kitajska je bila po stoletju prisilnega dajanja komaj predstavljuje daljnosežnih koncesij evropskim velikim silam ter ZDA, ki se je začelo s sklenitvijo nankingškega miru po prvi opijski vojni (1842), prvič spet sprejemana za eno odločujočih oblikovalk planetarne politike. Roosevelt si jo je celo predstavljal kot enega od štirih ali petih »redarjev«, ki bodo skrbeli za to, da prihodnja svetovna organizacija držav ne bo brez zobi tigar – kakor je bilo Društvo narodov, ki si ga je zamislil njegov idealistični predhodnik Woodrow Wilson.

Marsikateremu poznavalcu aktualnih razmer se je zdelo, da morata imeti moža, ki sta popeljala ZDA in Veliko Britanijo na *rendez-vous* z usodo, kljub slovesu prekaljenih političnih praktikov kar precejšnjo mero fantazije, kajti Japonska je v vseh merjenjih moči s Kitajsko v industrijski dobi triumfirala. Washingtonske administracije v drugi četrtini 20. stoletja nasploh niso uživale slovesa realističnih presojevalk azijskih razmer: Rooseveltov kmetijski minister in podpredsednik Henry Agard Wallace se je celo resno zapletel v mreže inovativnega ruskega emigrantskega teozofa

Nikolaja Konstantinoviča Reriha, ki si ni prizadeval samo za zaščito kulturnih spomenikov med oboroženimi konflikti, marveč tudi za oblikovanje religiozno navdahnjene Svete unije vzhoda s središčem v indijsko-tibetanskem prostoru. A posamezniki so šli v tej smeri še dlje: Wendell Willkie je prav v letu kairske konference izdal knjigo *En svet in* v njej napovedoval vzpon Kitajske ne glede na to, ali bodo v njej prevladali Čangovi nacionalisti ali Maovi komunisti. Toda republikanskega predsedniškega kandidata, ki je v tekmi za Belo hišo leta 1940 doživel boleč poraz, se je dalo odpraviti kot zanesenjaško pomoto v politiki ...

Kitajska je v svojem drugem spopadu z Japonsko, ki se je začel poleti 1937, doživela vrsto polomov in komaj kak uspeh. Med silami, pred katerimi je imperij vzhajajočega sonca septembra 1945 položil orožje in s tem končal drugo svetovno vojno, se je znašla predvsem zaradi svoje vztrajnosti. Njen vedno zmagoviti general je bil, kakor je leta 1938 v *Ljubljanskem zvonu* zapisal Oton Župančič, čas.

SMER – ZAHOD

Pa vendar so Roosevelt, Churchill in Willkie videli prav. Da so potencial za vzpon Kitajske med drugo svetovno vojno zaznali predvsem v Washingtonu, ni presenetljivo, kajti sinonim za ameriško razumevanje zgodovine in njenih premikov je popotovanje na Zahod. V tej smeri je bilo Sredozemlje za najstarejše bližnjevzhodne civilizacije, nato Evropa za središče rimskega imperija ter končno novi svet za velike

sile razsvetljenske civilizacije. V 19. stoletju sta se svetloba in senca zgodovine naglo širili čez dolino Misisipija in Skalno gorovje do pacifiških obal. Vstop Japonske v klub velesil po zmagovitih vojnah z mandžurskim cesarstvom 1894–1895 in Rusijo 1904–1905 je njeno napredujoče tipalo že usmeril v Vzhodno Azijo. Nemški cesar Viljem II., ki je tedaj vizualno in akustično obvladoval evropsko sceno, je celo začel bombastično pridigati o »rumeni nevarnosti«. In Kitajska, ki se je z revolucijo 1912 rešila mandžurske vladavine, je bila zahodno od cesarstva vzhajajočega sonca ...

JAPONSKA V VLOGI DETONATORJA

Leta 1922 je zagledala luč sveta študija generala Nikolaja Nikolajeviča Golovina in kontraadmirala Aleksandra Dmitrijeviča Bubnova – slednji je večer življenja preživel v Sloveniji – z naslovom *Pacifiški problem v dvajsetem stoletju*, ki je napovedovala veliko vojno na tihomorskih prostranstvih. *New York Times* je knjigi priznaval analitično tehtnost, vendar ji je po drugi strani tudi očital zastarelo mišljenje. Težko preizkušeni ljudje, ki so se bojevali v prvi svetovni vojni, so svoje želje pač preobrazili v vizije prihodnosti. Ta zelo človeška napaka jih je zavedla, da so verjeli v možnost učinkovite prepovedi rabe orožja v mednarodnih sporih. Kellogg-Briandov pakt, ki je leta 1928 poskusil uresničiti to zamisel, je zasenčil zdravorazumski sklep, da nihče ne gradi tako velikih in dragih bojnih ladij, kot so jih gospodarice Pacifika, zato, da bi na njihovih trupih gojili školjke ...

Golovin in Bubnov sta poleg tega menila, da šibka Kitajska neubranljivo zapeljuje japonske imperialne avanturiste. Ker Sovjetska zveza do sklepa prve petletke (1932) ni predstavljala resne protiteži podjetnemu cesarstvu vzhajajočega sonca, je bilo na dlani, da si lahko tokijska vlada v Vzhodni Aziji privoščiči ekspanzijo v največjem slogu. Naraščanje moči Japonske in njeno obvladovanje čedalje obsežnejšega prostora bi po mnenju ruskih »prerokov vojne« prej ali slej moralo privedi do velikega spopada.

Da se Golovin in Bubnov v svojih geostrateških računih nista motila, je na svoj način dokazovalo porajanje panazijske ideologije, ki je cesarstvo vzhajajočega sonca razumevala kot steber odpora proti kolonializmu evropskih sil. Tega mračnega zgodovinskega pojava naj ne bi moglo biti konec brez zmagovite vojne proti belim osvajalcem.

T. i. Tanakova spomenica, ki naj bi že pred letom 1930 postala program tokijske vlade, verjetno pa je ponaredek sovjetskih komunistov, katerih napore so bili usmerjeni v spletkarsko netenje sporov med centri kapitalske moči, je govorila o tem, kako naj bi se Japonska polastila velikanskih ozemelj v Aziji in Ameriki. Eksplozivnemu dokumentu so na splošno verjeli, saj se je otoška država cesarja Hirohita zares videla v vlogi detonatorja, ki bo pognal v zrak imperije kolonizatorjev, zatem pa bi na njihovih ruševinah zrastle Velika vzhodnoazijska sfera vzajemne blaginje. Ta bi v svetovnem paralelogramu sil zasedla mesto, ki je od začetkov civilizacije do 19. stoletja pripadalo Kitajski.

HITRO RAZBLINJENE SANJE

Velika vzhodnoazijska konferenca, ki je v Tokiu potekala v začetku novembra 1943, dobrih štirinajst dni pred kairskim srečanjem Roosevelt–Churchill–Čangkajšek, si je prizadevala uveljaviti novo stanje in razmerja na orjaškem prostoru od Mikronezije do Indije. Japonska je z njo želela demonstrirati soglasje okoliških držav z dvema svojima strateškima ciljema: Kitajski je hotela trajno izmakniti središčno vlogo v regiji, zahodne sile pa spraviti ob moč in vpliv na tihoceanskih prostranstvih ter v sosednjih celinskih predelih. Zaradi takšne politike – in ne zaradi ideološkega soglasja – se je navsezadnje tudi povezala z nacionalsocialistično Nemčijo, ki jo je zanimalo gospostvo v Evropi, in fašistično Italijo, katere prežehči pogled je bil uprt v sredozemske obale in Afriko. A če se je Japonska z ustanovitvijo marionetne države Mandžukuo februarja 1931 in oblikovanjem kolaboracionistične reorganizirane nacionalne vlade Republike Kitajske marca 1940 zdela blizu svojemu prvemu cilju, je bitka pri Midwayskem otočju le pol leta po začetku vojne z zahodnimi silami pokazala, da bo drugi zanesljivo ostal le sen. ZDA so neposredno po napadu na Pearl Harbor na tihomorsko bojišče poslale mnogo več moč kot proti Hitlerju in Mussoliniju skupaj. Navsezadnje je tudi podpis Listine Organizacije Združenih narodov aprila 1945 v San Franciscu nakazal premik težišča svetovnozgodovinskih dogajanj v pacifiški prostor.

NEMŠKA VOJNA NA KITAJSKEM

Druga svetovna vojna nikjer ni tako jasno pokazala svoje sestavljenosti kot na Daljnem vzhodu. Tam so se spopadi, ki so se nazadnje zilili v njen tok, začeli najprej, pa tudi sklenili so se najpozneje. Na prvih bojiščih te izrazito kompleksne vojne, ki je šele sčasoma prerasla v planetarno, so se mnoge »samoumevnosti« o njej izkazale za poenostavitve. Na Daljnemu vzhodu se ne fašizem ne nacionalni socializem nista mogla pohvaliti z večjo zapeljivostjo. Hitler se je v *Mein Kampf* celo o Japoncih, ki so postali njegovi najmočnejši partnerji pri oblikovanju novega (ne)reda, izražal tako zaničljivo, da je moral biti prevod tega sentimentalno-ščuvajočega traktata v cesarstvu vzhajajočega sonca, ki je izšel leta 1940, nekoliko omiljen. Trajnější recepcijski uspeh je tedaj zabeležil Martin Heidegger, ki je veljal za filozofa nacionalnega socializma, vendar gre dvomiti, da je bilo to odločilno za njegovo uveljavitev med podaniki cesarja Hirohita. Poleg tega je Nemčija še leta 1937 v krvavi bitki za Šanghaj – mesto je bilo tedaj razglašeno za Verdun ob Modri reki – več kot očitno pomagala Kitajski. General Alexander von Falkenhausen, ki je pozneje vodil Hitlerjevo okupacijsko administracijo v Belgiji, je bil najpomembnejši svetovalec Čangkajškovih divizij v uvodni fazi njihovega spoprijema z Japonci. Slednji so večmesečne boje za Šanghaj odkrito označevali za »nemško vojno«.

Tretji rajh je svoje strokovnjake iz Kitajske odpoklical šele leta 1938 – vsekakor prepozno, da ti ne bi bili priče mnogim okrutnim zločinom napadalcev. Nemški poslovnež John H. D. Rabe je ob japonski zasedbi Nankinga, ki je bil Čangkajškova prestolnica, celo rešil mnogo življenj. Osvajalci, katerih diplomatski predstavniki so že podpisovali daljnosežne pogodbe z uradnim Berlinom, so si pač prizadevali, da ne bi razburjali državljanov svoje nove partnerice ...

Po drugi strani je tudi Hitler pozneje storil marsikaj, da bi Japonce prepričal v zanesljivost svojega partnerstva. Decembra 1941 je celo sam napovedal vojno ZDA, čeprav se je temu koraku prej izogibal. Potem, ko so se Japonci zapletli v oboroženi konflikt z Zahodom, je po vsej sili poskušal prepričati možnost kakršnega koli separatnega dogovora uradnega Tokia z Londonom in Washingtonom – saj bi to vodilo h koncentraciji zavezniških sil proti Nemčiji.

OBRAČANJE HRBTA

Kitajska, ki se je s cesarstvom vzhajajočega sonca v času bombardiranja Pearl Harborja bojevala že več kot štiri leta, s svojimi partnerji in podporniki ni imela sreče. Nemčija ji

Čangkajškova soproga Maj-ling



je odtegnila podporo, Sovjetska zveza, ki ji je prej in pozneje poskušala stati ob strani, pa je bila v precepu, ali naj podpira Čangovo nacionalno vlado ali njej ideološko nasprotne komuniste. Ko so bili Japonci aprila 1941 voljni narediti enako kot Hitler avgusta 1939 – tj. podpisati pakt o nenapadanju z Moskvo – je skrajno nesentimentalno postala strogo nevtralna v japonsko-kitajskem konfliktu. Stalina je takšno ravnanje nazadnje tudi rešilo: z mirne daljnovzhodne meje je na bojišče z Nemčijo lahko premestil množico divizij, ki so tako učinkovito zapolnile poprej grozeče vrzeli v frontni črti, da je Hitler 19. novembra 1941 svojim generalom že naznanil, kako se vojna ne bo končala z njegovim triumfalnim diktatom, temveč s pogajanjmi. Velika Britanija Kitajski zaradi hudih preizkušenj, ki so leta 1940 na kocko postavile njen obstoj, ni mogla izdatneje pomagati: največ, kar je lahko storila, je bilo, da je dopustila njeno oskrbovanje prek Burme. Toda Japonci so marca 1942 zagospodarili tudi nad to potjo. ZDA, ki bi edine mogle kaj storiti za Kitajsko, pa so se po Pearl Harborju odločile za izrazito pomorsko strategijo spoprijema z imperijem cesarja Hirohita. Posamezni glasovi, ki so zagovarjali drugačen pristop in so se ogrevali vsaj za velikopotezno letalsko ofenzivo proti Japonci z ozemelj pod nadzorom Čangovih sil, so ostali preslišani.

KONČNO PRIZNANJE VITALNOSTI

Kljub hudim polomijam na fronti, smoli z zavezniki in vznikom marionetnih tvorb in kolaborantskih režimov se je Kitajska med letoma 1937 in 1945 vseskozi bojevala. Tedaj se je v praksi pokazalo to, kar dandanes vse bolj poudarjajo tudi zgodovinarji: modernizacija mandžurskega cesarstva in sunjatsenovske republike je vendarle dala določene rezultate. Ni bila sicer tako nagla in spektakularna kakor na Japonskem in tudi ne tako slikovito protislovna kakor v Mehiki, toda Kitajska je največji azijski industrijski sili sredi 20. stoletja že lahko kljubovala sama. Prav tako ne gre pozabiti, da so medsebojno sprti »vojni baroni«, ki so gospodarili v deželi po smrti drugega predsednika in zadnjega cesarja, generala Juan Ši-kaja, izgubili odločilno besedo že pred invazijo Hirohitovih sil. Vseh teh premikov globlji poznavalci razmer niso mogli prezreti.

Kairska konferenca je bila prvo očitno priznanje vitalnosti Kitajske po dolgih desetletjih prezira in spregledov. Leto 1945 tako ni pomenilo ponovitve turobne pomladi 1919, ko si je V. K. Wellington Koo zaman prizadeval, da bi antantne sile vlado v Pekingju, ki je vsaj z delovno silo aktivno sodelovala

v prvi svetovni vojni na njihovi strani, na pariški mirovni konferenci priznale za podpore vredno zaveznico.

Ko so leta 1949, v zadnji fazi državljanskega spopada med Maom in močno oslabeledim Čangkajškom, čigar armada je nosila glavno težo bojev proti Japoncem, nekateri Američani obtoževali Trumanovo administracijo, da je izgubila Kitajsko, je bilo na dlani vprašanje, ali jo je Zahod kdaj koli zares imel. Sunjatsenovska republika, ki se je oblikovala v skladu s »trema načeli ljudstva« – nacionalizem–demokracija–blaginja – je hotela biti enakopravna z drugimi državami in ne njihova kopija. Generalisim Čangkajšek, ki je Kitajsko vodil v kritičnem času japonske invazije, je na to prilepil svoje poglede na vladanje. Bili so tako avtoritarni, da so se nekateri levičarski republikanci – kakor Wang Jingwei – odločili za kolaboracijo z Japonci. Nekaj specifične je prispevala še Čangova vplivna soproga Maj-ling, ki prav tako ni bila statist na političnem odru. V nasprotju s sestro Čing-ling, ki se je poročila s Sun Jat-senom in je ljubila Kitajsko, jo je nadvse zanimala moč. Iz ospredja je vplivala na politiko svoje domovine, iz ozadja pa na tisto, ki so jo v Aziji vodile ZDA. Bila je ena prvih žensk, ki je smela nagovoriti oba domova ameriškega kongresa.

ČAS JE NA NJIHOVI STRANI

Jonathan Fenby v svojem življenjepisu generalisima Čangkajška poroča o sodbi dandanašnjega mladega Kitajca, da bi sedanost v njegovo deželo prišla generacija prej, če bi v državljanski vojni ne zmagal Mao. Naj bo to mnenje razširjeno v ozkih krogih ali pa tudi širše – obče vsaj za zdaj še ni – v vsakem primeru drži, da ima sodobnost v Vzhodni Aziji nekoliko globlje korenine kot v nekaterih drugih delih sveta. Tam vsaj pod površino še vedno skelijo tudi resentimenti, ki jim je dalo hraniva nekdane lomastenje velikih sil po mandžurskem cesarstvu in nepozornost do Kitajske v letih njene najhujše stiske med drugo vojno z Japonsko – na kar v svoji nedavno izdani študiji o spopadih ob Rumenu in Modri reki opozarja oxfordski profesor Rana Mitter. In ne gre pozabljati, da so Rusi tu zaznani na podobni valovni dolžini kakor »klasični« zahodnjaki – ne samo zaradi carskega imperializma, temveč tudi zaradi spominov in izkušenj, ki jih je Vzhodni Aziji zapustila Sovjetska zveza. Zato bodo tudi razmerja, ki se ustvarjajo s sedanjim vzponom Kitajske, vse kaj drugega kot zgolj nova različica na temo poprejšnjih spopratovanj med velikimi silami. Generalisim čas ima na svoji agendi novo poglavje. ■

OB ZORI BOVA POT NADALJEVALA

Ciril Zlobec je, kot že nekajkrat poprej, ob izidu pričujoče knjige omenil, da naj bi obeležila tudi njegovo slovo od bralcev. Vendar njegova pesniška moč še ni izrabljena, česar se zaveda tudi sam, zato ponavadi ob takih primerih dostavi, da se mu morda k slovesu še ne mudi tako zelo. Pritrjujemo in ob njegovi nedavni devetdesetletnici kukamo v njegov obširen ljubezenski opus, izbran osebno in skrbno.

MATEJ KRAJNC

Zlobec ni ljubezenski tragik, kot si v mislih predstavljamo stereotip nesrečno zaljubljenega slovenskega pesnika, marveč ljubezenski himnik – njegova najboljša ljubezenska lirika priteče iz ljubezenskega zadoščenja, ki mu zna pridati adekvaten pesniški presežek.

Dva temeljna konca iste mavrice se v njegovem pesniškem opusu torej, vsak po svoje, zdita najprej zbirki *Ljubezen* (1958) in *Ljubezen dvoedina* (1993) ter *Ljubezen in Viharjih in zavetrjih srca* (2007), ki zajameta, vsaka zase, oba spektra Zlobčeve ljubezenske lirike: vitalizem (himničnost) in minljivost. Pozneje je Zlobec izdal še dve tozadevni ključni zbirki: *Tiho romanje k zadnji pesmi* (2010) in *Biti človek* (2014), kjer je minljivost/minevanje glavna tema.

Ob prebiranju Zlobčeve ljubezenske lirike od čisto prve zbirke, torej *Pesmi štirih* (1953), si je mogoče ustvariti dokaj podroben lok njegovega intimnega pisanja – od hrepenjskih miniaturk (*Neznanki, Srečanje, Žalostna pravljica*) in izpovedi s koreninami v empiričnem (*Ženi*) v *Pesmih štirih* do začetka himničnega spogledovanja z ljubezensko tematiko v prvi samostojni zbirki *Ljubezen*, bivanjskih dvomov, ki iščejo sidro v ljubezni v zbirkah *Najina oaza* in *Dvom*, dvoedinosti («Kot težka ruda se pogrezaš vame») v zbirki *Ljubezen dvoedina* ter jasne sinteze hrepenjenja, upanja, stiske in dvoedinosti v izboru *Dvom, upanje, ljubezen*. Minljivost se nakazuje ves čas, že v zgodnjih pesmih, vendarle pa se krhkost bivanja in zavedanje ločitve najbolj izkristalizirata v zgoraj omenjenih novejših knjigah, ko Zlobec občutek krhkosti in minevanja poveže z izgubo najbližjih – hčere in sina. Zdi se, da se ob teh prelomnicah pesnik znajde na novem, seveda nepričakovanem razpotju – kako preživeti to, da si preživel. *Dvom* se spet pojavi v prvem planu, vendar je drugačen, gre za dvom v fizično moč in z njo povezane duhovne dimenzije, ko ti zaradi bolečine ob izgubah kloni duh in posledično tudi fizis («V moj krhki sen zablisejo se noži,» prizna v pesmi *Nočna mora* iz zbirke *V viharjih in zavetrjih srca*). Vendar je pesnikova odločitev nepreklicna: »moja zastava brez prestanka plapolala / v viharjih in zavetrjih srca,« pove v pesmi *Moja zastava* iz iste zbirke. Kar naj bi pomenilo: dvom je nepreklicen, upanje je nepreklicno in ljubezen je tista, ki dviguje zastavo. Ljubezen do življenja, Krasa, ki mu pesnik takisto posveti dovršen del svojega opusa, tudi celotne knjige, a zlasti, tako analitično kot sintetično, ljubezen do žene, ki v *Zavetrjih* kot »poosebljen mir« mirno spi poleg njega, medtem ko se on bori z demoni (*Od polnoči do jutra*). Če je že v tej pesmi slutiti nekakšen pritajen očitek njenemu miru, je njegova dokončna odločitev jasna: »Vse kar je lepo, je lepo zato, / ker s tvojo lepoto se ujema, / vse, kar je dobro, je dobro zato, / ker tvojo dobroto posnema.« (*Oda ženi*, pričujoča jubilejna zbirka.) Odo postavi na sam začetek knjige, kot nekakšen programski zapis o razrešitvi svojih intimnih vprašanj in s tem tudi bivanjskih dvomov, čeprav še vedno obstajajo. A v taisti *Odi ženi* zasledimo: »Ogenj zdaj v naju še zmerom gori, / pustiva ga, naj dogoreva, / tam, kjer je gorel, žerjavica tli, / še ugasla premrle ogreva.« Pesem se konča z začetno kitico in tako še poudari programskost pesnikove bivanjske odločitve.



FOTO MAURIC PIVK

Tako je sklenjen nekakšen (tematski) krog dvoma in upanja, ki se vedno sklene v ljubezen. In, ponovimo, ta ljubezen ni kult gospe, oddaljena iluzija, pač pa v empiričnem temelječa ljubezen do ženske, do *soproje*, do točno določenega individuuma, s katerim je vse možno in s katerim je mogoče osmisлити tudi največje življenjske tragedije.

Vsako zastavljeno programskost je, zlasti v poeziji, nujno utemeljiti v nadaljnjih besedilih, na taki ali drugačni ravni. Zlobec je tokrat tej opredelitvi nastavljal zrcalo v izboru. V uvodnem, programskem razdelku pričujočega izbora, ki ga naslovi *To je hazard*, v štirih pesmih zajame vse sape svoje ljubezenske lirike. Če kot mlad pesnik, del četvorke, še dovoljuje tudi sentimentalne pristope (*Gazelica*), je pri devetdesetih njegov sentimentalizem doživel in preživel dodatno življenjsko izkušnjo in tudi njegova himničnost, ki smo jo omenjali že na začetku zapisa, ni vznesena, ampak resnična, osmišljena z izkušnjo, precentrifugirana skoz različna življenjska vprašanja, ere, epohe in bolečine epskih razsežnosti.

Pesem *To je hazard*, ki zaključuje istoimenski uvodni razdelek, poleg *Ode ženi* izpričuje drugi programski pol Zlobčeve ljubezenske lirike, ki se nagiba v čisto ontologijo, tja, kamor moč preganjavcev ne seže. Pesnik je v nekem intervjuju že povedal: »Veliki ljubezenski liriki so običajno zelo dosledno usmerjeni v en vidik ljubezni, v nesrečno ali hrepenjsko ljubezen. Jaz, nasprotno, opisujem ženo, ki je hkrati ljubica, mati, prijateljica ... To mojo posebnost so prej opazili v tujini kot doma in jo izpostavili kot evropsko redkost. Ljubezen je moja laična religija.« S tem je potrdil zgoraj zapisano tezo, da ni »hrepenjski pesnik«, da ne nadgrajuje v zgodovini že neštokrat obdelanih tem v povezavi z ljubezensko liriko, ampak da je njegovo ljubezensko pisanje programsko, ciljno. Kot tako je seveda nujno venomer znova osmišljujoče, kar pesnik v pesmi *To je hazard* potrdi z verzi: »Kot zemlja na pomlad ljubezni sem odprt, / v dežju in soncu njene milosti zrahlan // do korenin: če prideš, bom cvetoči vrt; / ko prideš, z bosimi nogami stopi vanj / in jaz bom rosa na stopalih tvojih sanj.«

Redki pesniki pri devetdesetih letih izpričujejo tako mojstrsko izpisano vero v večno nedolžnost ljubezni, nemara na videz obteženi s časom in preizkušnjami, a vedno znova na izhodišču lepega, nujnega in pomembnega, »kot kruh, kot požirek vode«. Bržčas ima pesnik prav, ko pove, da gre za evropsko redkost. V zgodovini evropske poezije namreč težko najdemo pesnika, ki bi pri devetdesetih s kratkim, a pomenljivim razdelkom, ki ga postavi na začetek svoje intimne poetske bere, izbora, zaobjel vse skrajnosti ljubezenske izkušnje, a to izkušnjo še vedno potrjeval s podobo sanj,

nedolžnosti in nujnega sredstva za previharjenje domala vseh najtežjih življenjskih izkušenj. Pred pesem *To je hazard* v taistem razdelku postavi pesem *Z vztrajnostjo sonca*, kjer s preprostimi »Ljubim te«, na videz mladostniško-naivno izjavo (a samo na videz!), v povezavi z naslovom potrdi ves vitalizem svoje ljubezenske izkušnje. Sonce je simbol življenja in moči. Ljubiti z vztrajnostjo sonca torej pomeni do skrajnosti osmisлити življenje v ljubezni. Pomenljiv je tudi zaključek pesmi: »Ljubim, / a človek / odžaja se že ob kozarcu vodé, / kos kruha prežene mu glad.« Ljubezen torej ni zgolj daritev, žrtvovanje, predaja, temveč osmišlitev vsega bivanja obenem.

»Ljubezen dvoedina«, sintagma, po kateri najbolj poznamo Zlobca – ljubezenskega pesnika, seveda ni edina sintagma, ki opredeljuje njegov bivanjski status. Drugo zapiše kar v naslovu pričujočega izbora: »čudež duše in telesa«, tretja pa je prav tako znana: »dve žgoči sonci«. Ob listanju jubilejne izdaje ni odveč znova zapisati, da Zlobčovo ljubezensko liriko odlikujeta tudi formalna zrelost in mojstrstvo. Je ambasador ljubezenskega soneta v sodobni slovenski literaturi, sonet pa je tudi oblika, s katero najraje zapisuje svojo ljubezensko liriko.

Ob robu se nekako ponudi asociacija na še en opus sodobne ljubezenske lirike, ki nosi v sebi močan pečat minljivosti in hkrati vitalizma, namreč tisti Ervina Fritza, najmočnejše sežet v trpki zbirki *Minevanje* (1982). Njegova poezija ni himnična, tudi v dvoednost ali čudež se ne izteče, nosi pa v sebi ves čas senco točno določene žene, tragične izgube, spopada z živeti ali preživeti.

Ko sem prebiral novejšo Zlobčeve ljubezenske pesmi, mi je v glavi zaigrala tudi pesem »barda medbesedilnosti«, Boba Dylana, ki jo je ustvaril v svojem novejšem, »prerojenem obdobju« in jo leta 1997 objavil na albumu *Time Out of Mind*. Na albumu, kjer prevladuje spopad z minljivostjo, tako bivanja (*Not Dark Yet*) kot ljubezni nasploh (*Standing in the Doorway*), najdemo pesem *Make You Feel My Love*. Dylan, ponavadi distanciran od neposredne konfesije, v pesmi, šestinpetdesetleten, zapiše: »Na morju se nevihte zbirajo, / na avtocesti obžalovanj / spremembe kot viharji pihajo, / tak, kot sem jaz, se ne rodi vsak dan. // Osrečim te lahko, ti sanje oživim, / vse ti lahko ponudim, / do konca Zemlje se prikotalim, / da začutiš, kako te ljubim.« Kliše je seveda narčten, Dylan je s pesmijo pokazal, da tudi mož v zrelih letih, soočen z minljivostjo, še vedno lahko ponudi zavetje.

In ljubezen kot zavetje je, kot ugotovimo, temelj Zlobčeve poetike. Ob zori se pot vedno znova nadaljuje. Nov izbor Zlobčeve ljubezenske lirike nam ponuja veliko tozadevnih izhodišč za razmišljanje. ■

CIRIL ZLOBEC

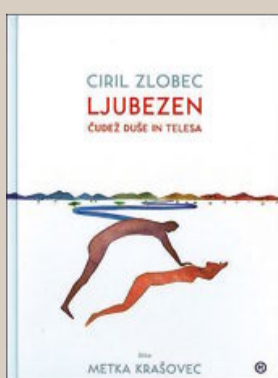
Ljubezen, čudež duše in telesa

SLIKOVNO GRADIVO:
METKA KRAŠOVEC

SPREMNA BESEDA:
IVO SVETINA

MLADINSKA KNJIGA,
LJUBLJANA 2015

123 STR., 24,94 €





● ● ● KNJIGA

Iskanje užitka onstran falusa

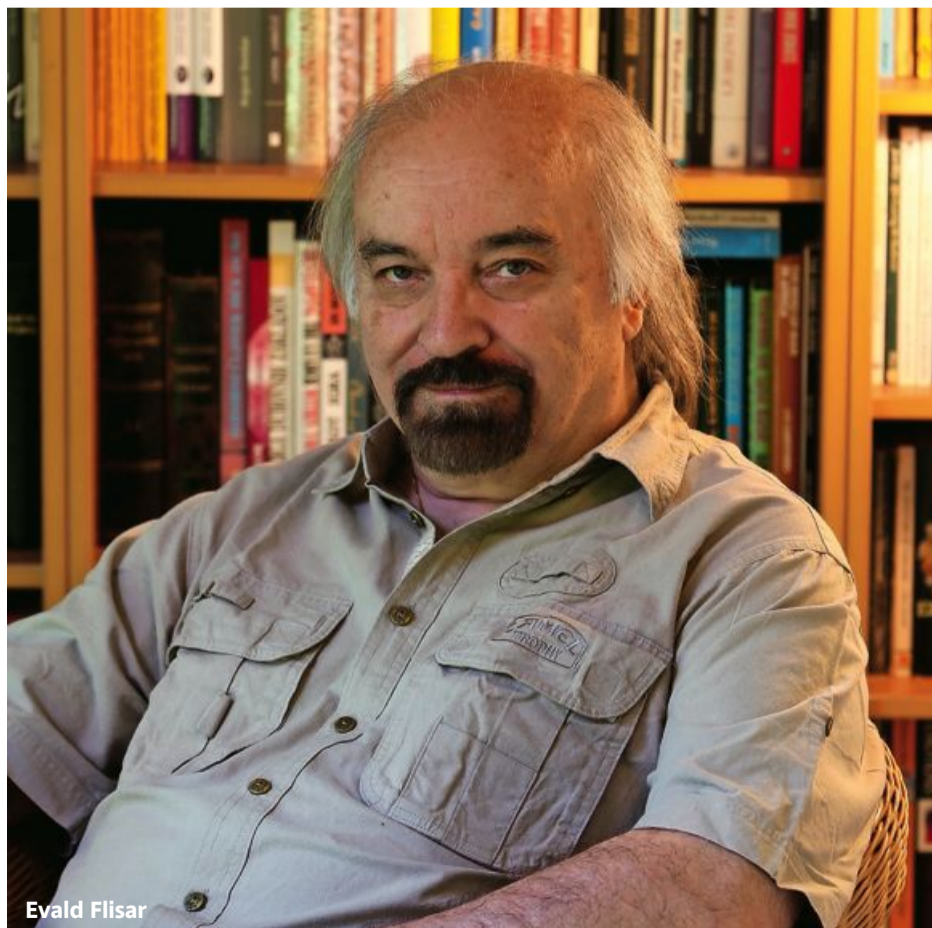
EVALD FLISAR: **Tam me boš našel.** Spremnna beseda Tina Kozin. KUD Sodobnost International, Ljubljana 2014, 300 str., 24,99 €

Roman Evalda Flisarja *Tam me boš našel* spričo svoje vsebinske polnosti ponuja celo pahljačo interpretativnih možnosti, toda glede na to, da sta ključni premisi njegovega novega romana ženska oziroma moška fantazija o njej ter t. i. paradigma poti, izpisana na avtorju lasten način, bi zgodbo lahko zvedli tudi na odnos seksualnega in kolonialnega. Tega Ania Loomba v svoji znameniti knjigi *Kolonializem/postkolonializem* (1998) opiše s pomočjo gravure iz poznega 16. stoletja, ki nosi naslov *Vespucci discovering America*. Na njej Vespucci v eni roki drži zastavo, v drugi pa mornarsko šestilo in strmi v Ameriko, golo žensko, napol vzdignjeno iz viseče mreže. Slika naj bi ponazarjala kolonialno paradigmo: ženska, kolonialno telo, oblublja (materialno) zadovoljitev, hkrati pa je pojmovana kot legitimni objekt moške želje. Pri tem je simptomatično, da je evropski avanturist individualiziran, aktiven, medtem ko kolonizirani predstavljajo kontinent v celoti, deželo, naravo, ideje ali skupino.

S tem je sugerirana ne samo dvojna narava novega Flisarjevega romana, ki korespondira z enim najbolj branih in največkrat ponatisnjenih slovenskih romanov, *Čarovnikovim vajencem*, temveč predvsem tonaliteta, ki se je avtor poslužuje. V prvem delu romana smo soočeni z bolj ali manj nazorno podanimi pornografskimi scenami, ki jih uprizarjata zdravnik Plečnik in trideset let mlajša, psihično nestabilna Natalja. Ne glede na to, koliko naslada avtor kaže nad temi prizori, se zdi, da mu je pomembnejša druga, poduhovljena plat, ko zgodbo prestavi v Afganistan. *Tam me boš našel* se žanrsko spogleduje s potopisnim, pisemskim in morda celo avtobiografskim romanom, a je vseeno mogoče trditi, da Flisar svoja protagonista približuje in oddaljuje na zgodbeno konservativni premici. Predvsem Natalja je v prvem delu prezentirana kot absolutni objekt; vse, kar počne, počne zato, da bi zadovoljila njega. In ker se njuno razmerje, imenovano »Velika ljubezen«, v nekem trenutku prekine, Plečnik odpotuje v Afganistan. Razlog njegovega odhoda je Natalja oz. njena pisma, v katerih mu bežno nakaže, kje bi se utegnili nahajati.

Natalja se že zelo zgodaj v romanu – in predvsem s pomočjo dejstva, da je zgodba pisana z moške perspektive (primarno gre za njegovo zadovoljevanje) – otrese individualnosti in postane arhetipska ženska. Ali upovedano z lacanovskim jezikom: Nataljino iskanje je omejeno le na podoživljanje orgazma, kar se izkaže za nemogoče. Njen užitek je obravnavan le kot dodatek njegovemu faličnemu užitku, ki v tem romanu predstavlja absolutno dobro in na globlji ravni ni problematiziran, predvsem ne v smislu, da je brutalna spolnost (in pozneje tudi percepcija Druge dežele) družbeno pogojena in zvezana z izvorno Plečnikovo malomeščansko stvarnostjo. V tem smislu je tudi Nataljina potencialna samozadostnost kaznovana s prestajanjem zaporne kazni v neznanu deželi oz. s smrtjo (mlade Avstralke Sybil, ki je predstavljena kot Nataljin podaljsek).

Ker ima Flisarjev junak v sebi nekaj ničejanskega, ob tem da je njegov t. i. nadjaz naphan z vzhodnjaško filozofijo (to, da se zanjo zanima tudi Natalja in da ga v resnici ona povede na vzhod, je precej neinovativno), skuša poiskati lasten užitek, recimo onstran meje falusa, v deželi, kot je Afganistan. Kljub nekaj posrečenim opisom pokrajine in enciklopedičnim navajanjem, s katerimi poskuša Plečnik impresionirati ostale popotnike (kar je posledica frustracije, da prihaja iz Slovenije in ne iz kolonialne dežele, kot je Anglija), Afganistan ni kraj, kjer bi bilo mogoče živeti. Celo ko se osrednjemu junaku ponudi priložnost za stik z izobraženim prebivalcem dežele Kušalom Kanom, ki nosi ime po slavnem paštunskem pesniku, ta govori predvsem v parabolah. Plečnik samega sebe večkrat opomni na lastno rasno in kulturno oholost, kar pa ne spremeni tega, da po drugi pokrajini potuje z vnaprejšnjim predznanjem, polnim stereotipov. Toda če bi se Flisar teh znebil in bi zgodbo o nadvladovanju žensk postavil v manj simbolične okvire, bi roman izgubil svoj epski zamah. **GABRIELA BABNIK**



Evald Flisar

FOTO: IGOR MODIČ

● ● ● KNJIGA

Preveč resnično o ljubezni

JELA KREČIČ: **Ni druge.** Beletrina, Ljubljana 2015, 355 str., 26 €



Jela Krečič

FOTO: VORANČ VOGEL

Jela Krečič, poznana predvsem kot novinarka kulturne redakcije Dela, kolumnistka in blogerka, se tokrat predstavlja v vlogi pisateljice z zajetnim prvcem *Ni druge*. V romanu se na dobrih 350 straneh odvija zgodba nič kaj prijetnega tipa Matjaža, ki bistroumno uvidi, da je edina pot do ponovne obuditev svojega propadlega razmerja vodi prek drugih žensk. Že hiter pregled naslovov (*Saša, Brigita, Stela, Mina, Melita, Nada ...*) pokaže, kam pes moli tace, da je torej vsako poglavje namenjeno enemu izmed Matjaževih podvigov, eni izmed njegovih trofej. Sprva nam junak skozi pogovor s prijateljem Aleksandrom nakaže svojo življenjsko tragedijo in odločitev, kako jo bo prebrodil, nato pa si po vrsti sledijo dogodivščine z različnimi dekleti, mično Sašo, ki jo zgodaj zjutraj vrže iz stanovanja, prijateljico Suzano, ki med seksom zaspi, pred njo nekajkrat na zmenek pelje Brigito, za katero se izkaže, da je lezbijka, pijan in nevede domov pripelje tudi transžensko. Mino samo užali, saj mu gre preveč na živce, potem se odpravi na kratko skupinsko potovanje, kjer v dveh nočeh obdela najprej hčerko in nato še njeno mati, malo se zaplete tudi s sodelavko, mlado mamico, ki se ravnokar vrača s porodniške. In glej ga zlomka, Matjažev načrt dejansko uspe, svoje bivše dekle uspešno odpelje v posteljo in ta si celo zaželi ponovnega razmerja. Na tem mestu se roman naposled le malo zaplete in zgodba postane nekoliko bolj zanimiva; Matjaž se namreč odloči, da ne, saj enostavno »ni druge«. Sledi odlična epizoda, v kateri Matjaž duhovniku strne vse svoje dotedanje dogodivščine, nato pa še nekoliko daljše poglavje o poroki na Hvaru, kjer se v sklopu iste filozofije, da »ni druge«, »da za dobro razmerje ni pravil« in da ima »vsaka ljubezen pač svoje pravilo«, zbliža, čustveno in telesno, z nevestino sestro, že poznano lezbijko Brigito.

Roman je zasnovan odlično, jasno strukturiran na krajše epizode, vsaki pa sledi kratka evalvacija dogajanja v pogovoru s prijateljem Aleksandrom, ki poglavja bolj ali manj poveže v koherentno celoto. Tudi slogovno in tehnično je prvenec napisan odlično, v lahkotnem tonu, prepleten je s šalami in nekaterimi zabavnimi medklici ali dogodki, pisateljica pa uporablja enakomerno izmenjevanje med dialogom in opisi, kar zagotavlja gladko, hitro in lahkotno branje. A precej več težav ima roman *Ni druge* na vsebinski ravni, kjer izstopa pretirani verizem, zaradi katerega posledično umanjka tematizacija, saj je zgodba o Matjažu preprosto preveč »resnična«. Čar literature je ravno v tem, da snov črpa iz vsakdanjega življenja, a jo predstavi tako, da nanjo pogledamo z drugačnega zornega kota, kot smo vajeni, da nas preseneti ali zintrigira. To prvcu preprosto ne uspe. Tako so preveč »resnični« vsi pogovori, plehki, brez vsebine, o ničemer, pač takšni, ki so verjetno vsakomur poznani iz vsakdana. Preveč »resnični« so liki, na primer Matjaž, ki iz stavka v stavku spreminja razpoloženja in prepričanja, recimo, ko najprej panično ugotovi, da je Stela pravzaprav Stelo, nato pa naslednji večer ob istem komentarju Aleksandra ugotavlja, da je »on ali ona ženska in pol«. Preveč »resnično« je dogajanje, posedanje po kavarnah, pijančevanje, zabave, novinarska, kulturniška in snobovska scena, preveč »resničen« je vseprisotni šovinizem, ki je tako globoko vtkan v pogovore in dogodke, da popolnoma izgubi svoj smisel in ne doprinese niti karakterizaciji likov, niti zgodbi, niti problematizaciji lastne pozicije. Rezultat je roman, ki poskuša razmišljati o ljubezni in o tem, da ni druge, a ga zaduši neskončen plaz nesmiselnih in praznih pogovorov, dolgočasnih dogodkov, dobrih in bolj problematičnih šal, kupa šovinističnih opazk in ostalih nezanemljivih momentov, poznanih iz naše vsakdanjosti, ki ostanejo navrženi na papir brez kakršne koli tematizacije, obravnave ali problematizacije. Vsebina tako leti mimo bralca, ki se sem in tja zakrohota, se pretežno dolgočasi, na koncu pa mu od vsega skupaj ne ostane kaj dosti. **BLAŽ ZABEL**

Turizem tako in drugače

Ljudje nismo bili še nikoli tako mobilni kot danes. Razdalje, ki so jih raziskovalci in pustolovci pred stoletji premagovali tedne in mesece ter bili ob tem izpostavljeni številnim življenjskim nevarnostim, so danes dosegljive z enim, največ dvema letalskima letoma. Čeprav iz Ljubljane ne bomo našli direktnega leta v Kuala Lumpur ali São Paolo, pa bomo že z enim letom prišli do Londona, Amsterdama, Frankfurt ali kakšnega drugega mednarodnega vozlišča, ki je odskočna deska za cel svet. Nekdaj negostoljubna območja so danes postala dostopna in ni nam več treba biti Ferdinand Magellan, da bi šli na Ognjeno zemljo, skrajni konec južnoameriške celine. Prav tako nam ni treba biti James Cook, da bi krenili proti Havajem, še toliko manj nas je lahko strah, da bomo na otočju padli v kremplje domorodcem, kot se je to zgodilo Cooku. Namesto pustolovskega duha in kraljevega mandata danes potrebujemo zgolj debelo denarnico; ta nas lahko popelje kamorkoli po svetu.

Ta kriterij sicer nemudoma izključi večino svetovnega prebivalstva. Z razvojem turizma pa tudi najbolj siromašni deli sveta, celo vojna žarišča, postajajo »nišne panoge« turistične industrije. Takšen adrenalinski turizem je danes, za primerno plačilo seveda, mogoč



ANEJ KORSIKA

VSİ TISTI, KI NAMERAVATE OBISKATI TAJSKO, DVAKRAT PREMISLITE, PREDEN PLAČATE ZA OGLED PLEŠOČEGA SLONA ALI PA SE SLIKATE Z OPICO V NAROČJU. NOBEN SLON SE NAMREČ NE RODI KOT PLESALEC, DA SI JIH POKORIJO IN JIH PRIPRAVIJO DO ČLOVEKU SIMPATIČNIH GIBOV, JIH LASTNIKI PODVRŽEJO ZELO SUROVEMU TRENINGU, KATEREGA CILJ JE PODREDITEV. TO DOSEŽEJO S TEM, DA PSIHIČNO ZLOMIJO TE VELIČASTNE ŽIVALI, KI SO SPOSABNE ČUSTVOVANJA IN POMNENJA, KI SI GA LASTIMO SAMO LJUDJE.

na vzhodu Ukrajine, v Iraku, Siriji in drugod. Obiski brazilskih favel in južnoafriških barakarskih naselij prav tako niso več nič novega ali nezamisljivega. Stvar je že tako utečena, da v obeh primerih sami domačini organizirajo vodene ogledne, brez težav pa bomo našli tudi prenočišče. Takšnega vojnega turizma ali geto turizma v današnjem svetu na žalost res ne manjka. Če nam bolj »ležijo« okoljske katastrofe, nam tudi tu ne bo zmanjkalo ponudbe, ogledamo si lahko že skoraj izginulo Aralsko jezero, v amazonskem pragozdu opazujemo živalske vrste na robu izumrtja. Mahnemo jo lahko tudi na Papuo Novo Gvinejo in tam poslušamo kakšnega izmed stotin jezikov, ki bodo izumrli v generaciji ali dveh. Zelo pogosto je takšen turizem katastrof povezan prav s posledicami običajnega turizma in njegovih škodljivih okoljskih in družbenih vplivov.

Ni pa vedno tako. Veliki koralni greben v Avstraliji, eno največjih svetovnih znamenitosti, na leto obišče več kot 2 milijona ljudi. Tudi aktivisti iz avstralskega Greenpeacea so prepričani, da lahko greben, tako kot katerokoli drugo območje, kjer obstaja turizem, utрпи določeno škodo, posebno zaradi obiskovalcev, ki ne upoštevajo navodil, da se ne smejo dotikati koral. Vendar sta odgovoren in trajnostno naravnani turizem ter znanstveno raziskovanje nekaj, kar Greenpeace kljub temu podpira. Pogosto je namreč prav obisk Velikega koralnega grebena tudi trenutek ozaveščanja o pomenu ohranitve in zaščite tega habitata. V vsakem primeru pa je turizem veliko bolj pomemben in bistveno manj škodljiv kot premogovništvo. Znanstveniki, ki proučujejo

greben, že desetletja poudarjajo, da imamo lahko zdrav naravni habitat ali pa razširjeno premogovno industrijo, ne moremo pa imeti obojega. Zato je njihov največji napor danes usmerjen v boj proti širitvi premogokopov in pristanišč, ne pa toliko proti turistični industriji.

Takšna ozaveščenost in nadzor nad turističnimi dejavnostmi pa sta prej izjema kot pravilo. Pogosto prav pomanjkanje ozaveščenosti povzroča in ponavlja škodljive prakse, ki bi jih morali obsoditi in se boriti za njihovo ukinitve, ne pa da jih finančno podpiramo. Nazoren primer tega je zloraba živali v turistične namene, ki je razširjena v državah jugovzhodne Azije. Na podlagi lastnih izkušenj in dveh mesecev prostovoljnega dela v centru za divje živali kakšnih sto kilometrov južno od Bangkoka lahko potrdim, da je na Tajskem to še posebno velik problem. Vsi tisti, ki nameravate obiskati to priljubljeno državo, dvakrat premislite, preden plačate za ogled plešočega slona ali pa se slikate z opico v naročju. Noben slon se namreč ne rodi kot plesalec; da si jih pokorijo in jih pripravijo do tovrstnih, človeku simpatičnih gibov, jih njihovi lastniki podvržejo surovemu treningu, katerega cilj je podreitev. To pa dosežejo s tem, da psihično zlomijo te veličastne živali, ki so sposobne čustvovanja in pomnjenja, ki si ga lastimo samo ljudje. Simpatične kosmatinke, ki nam jih tiščijo v naročje in ponujajo za fotografiranje, prav tako niso fotografski modeli že od rojstva. Ob pokoritvi so te opice (odvisno od dneva ozirom noči) tudi na pomirjevalih ali na poživilih in ne glede na bioritem prisiljene v stresno fotografiranje. Še bistveno bolj problematičen pa je t. i. Svetišče tigrov (Tiger Temple), ki se turistom prodaja kot fantazija sožitja budističnih menihov in tigrov. Turisti se lahko sprehodijo skozi ta »tempelj« in se fotografirajo s tigri. Tako si lahko omislimo fotografijo s tigrovo glavo v naročju ter s tem ob vrnitvi domov navdušimo prijatelje in družino. Neprijetna podrobnost je seveda v tem, da tigri pač niso običajne mačke, ki bi jih crkljali v naročju in se z njimi fotografirali. V vsakem primeru tega najbrž nihče ne bi poskušal početi v divjini. Menihi v templju to »krotkost« ponovno dosežejo s surovo vzgojo, pomirjevali in vsesplošnim ustrahovanjem. Za Potemkinovo vasjo predstave za turiste so tako na koncu prav nič poduhovljeni menihi, ki jih ne zanima nirvana, ampak predvsem vsota na njihovih bančnih računih.

V zadnjih tednih so mediji veliko poročali o strelskem napadu v priljubljenem tunizijskem turističnem središču. Zaradi kraja napada je bilo poročanje osredotočeno prav na to, kakšen vpliv bo to imelo na tunizijski turizem, eno glavnih gospodarskih panog te države. Večina slovenskih turističnih agencij je že odpovedala vse načrtovane aranžmaje in svoje stranke preusmerila na druge destinacije, Tunizije pa se utegne še lep čas držati zlovešč prizvok nevarne države. Vseeno pa nam lahko da misliti izjava naključnega turista, ki so ga vprašali, ali se zaradi napada ne bo več vračal v Tunizijo. Odgovoril je, da ne, da se bo vsekakor še vračal in da je število napadov v zadnjih petih letih podobno tistemu v Franciji, da potemtako tudi v Francijo ne bi smel več potovati. Odgovor daje misliti, saj zarezje v samo srž problema, ta pa je, da imajo določene države, praviloma muslimanske, prizvok nevarnih držav, kjer nam nenehno grozi terorizem. Četudi je v marsikateri od teh držav število napadov in žrtev precej nižje kot v kakšni zahodnoevropski državi; če Izraela sploh ne omenjamo. Resnica je v bistvu natanko obratna. Nismo zahodnjaki tisti, ki se bi morali bati obiska takšnih držav, ampak se morajo v teh državah bati obiska zahodnjakov. Ti obiski vedno pogosteje prihajajo v obliki brezpilotnih letal, zato ima povprečen Pakistanec ali Afganistanec neprimerno večjo možnost, da je žrtev zahodnega terorističnega napada kot pa obratno.

Poletne počitnice za številne predstavljajo težko pričakovani oddih. Med več kot milijardo turistov, ki iz leta v leto krožijo po svetu, smo kot posamezniki le droben kamenček v kamnolomu, to pa nas ne sme ustaviti, da se na dopustu ne bi obnašali odgovorno. Namesto slikanja z divjimi živalmi raje združimo prijetno s koristnim in obiščimo kakšen rezervat za rehabilitacijo divjih živali, ki so jih ljudje imeli za hišne ljubljence ali pa kot turistične znamenitosti. Ob obisku naravnih znamenitosti se vedno vprašajmo, ali bomo s tem povzročili nepotrebno škodo in ali obstaja način, kako si znamenitost ogledati na čim manj invaziven način. Takšne odločitve so lahko naš droben prispevek k temu, da podpiramo bolj trajno naravnane oblike turizma, ki upoštevajo potrebe okolje in družbe. S tem ko se bolj poglobimo v kulturo in okolje, ki ga namevamo obiskati, ga bomo lahko tudi bolj polno doživeli in s seboj prinesli še vznemirljivejše spomine. ■