



TOMAŽ MASTNAK, INTERVJU

# Levico je lahko dvakrat sram

FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA

## Tehnologija – ključ popularnosti žanra

ROBERT WILSON + EUGENE IONESCO

### Eksplozivna kombinacija

DRAGAN ŽIVADINOV

### Pretvarjanje je ena glavnih osi zla





**ZADNJE NOVICE VAS DOSEŽEJO POVSOD. DVAKRAT NA DAN.**  
ZA 1,99 EVRA NA MESEC. DO 31. MARCA SAMO 15 EVROV ZA VSE LETO.

DELO E »» I S P R E S

VSE, KAR MORATE VEDETI

Dostopno v trgovini  
 **App Store**

ANDROID APLIKACIJA DOSTOPNA V  
**Google™ play**

**6 DEJANJE****TEHNOLOGIJA – KLJUČ PRILJUBLJENOSTI ŽANRA**

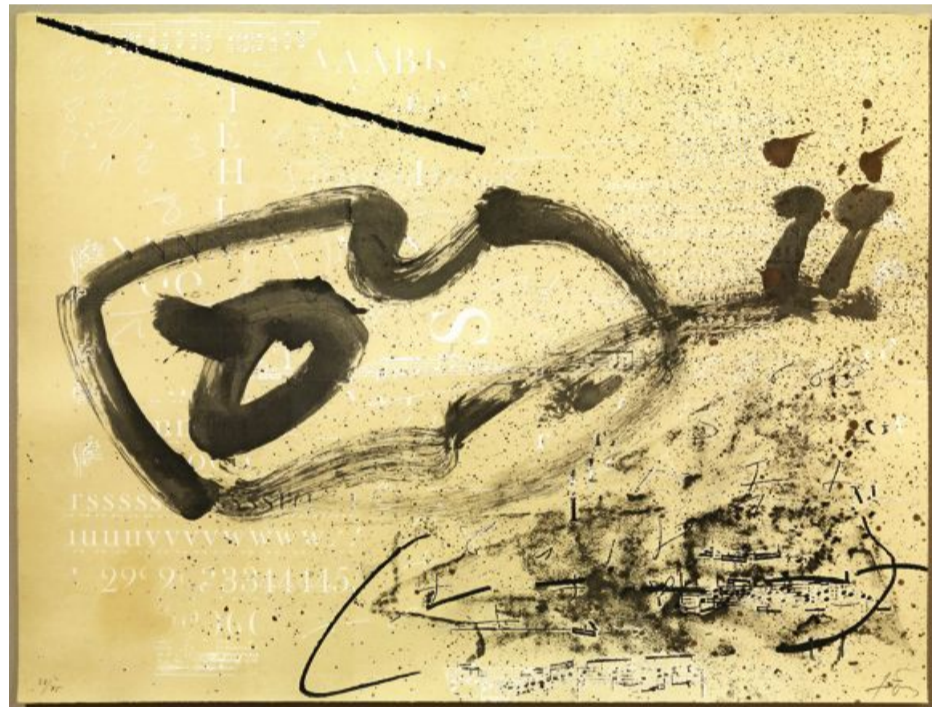
Za dokumentarni film že dlje časa velja, da ni več marginalna zvrst, ki ji sledijo le redki poznavalci. Prej nasprotno, danes je del filmskega *mainstreama*, o čemer priča tudi dejstvo, da ima pri nas že skoraj dve desetletji svoj lastni dogodek, Festival dokumentarnega filma, ki v Ljubljani poteka do 17. marca. Na poti dokumentarca k *mainstreamu*, je prepričan **Denis Valič**, pa je prav posebno vlogo odigrala tehnologija.

**8 PROBLEMI****LEVICO JE LAHKO DVAKRAT SRAM**

Pred kratkim je pri Založbi \*cf izšlo novo delo Tomaža Mastnaka z naslovom *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*, v katerem med drugim razmišlja o kompleksni povezavi med liberalizmom in fašizmom, o fašizaciji sodobnih evropskih družb in o triumfu neoliberalnega političnega gibanja. **Gregor Inkret** se je z njim pogovarjal tudi o ksenofobiji, ki se širi po Sloveniji in stari celini, o otroških žrtvah naših vojn in o bodeči žici kot politizaciji nestrpnosti.

**11 BESEDA**

**RENATA ŠRIBAR:** Notranji eksodus inteligence

**RADAR****12 ALKIMIJA PODOB**

V Mednarodnem grafičnem likovnem centru se bomo imeli kar nekaj časa priložnost srečevati z omembe vrednim izsekom iz opusa Antonija Tàpiesa (1923–2012), enega pomembnejših protagonistov svetovne umetnosti druge polovice 20. stoletja. Na razstavi, ki si jo je ogledal **Vladimir P. Štefanec**, je predstavljen z grafičnimi deli in skulpturami.

**13 EKSPLOZIVNA KOMBINACIJA**

Veličine Roberta Wilsona ni mogoče stisniti v nekaj misli in vrstic. Opus avantgardnega avtorja, ki velja za osrednjega raziskovalca, misleca in gledališkega maga svetovnega formata, je, kot pravi **Zala Dobovšek**, ne le veličastno obsežen, temveč tudi skrajno samosvoj in v tem dosleden, izčrpen, kontinuiran.

**14 KAKO JE ZABAVNIK REŠIL SLOVENSKI STRIP**

Prejšnji mesec je beograjski *Politikin Zabavnik*, ki je dobrih petnajst let navduševal tudi slovensko mularijo in imel obenem velik vpliv na domačo stripovsko sceno, praznoval častitljivih 77 let. Pospremil jih je **Iztok Sitar**.

**16 MEŠANICA VSEH MEŠANIC**

Son ni le popularna pesem, ki je v začetku prejšnjega stoletja osvojila Kubo, ampak ena prvih zahodnih glasbenih oblik, ki je postala svetovna godba. Po zaslugi komercialnih plošč in radia so ga najprej posvojili in predelovali na sosednjih karibskih otokih, v Latinski Ameriki, v nekaterih predelih Afrike in predvsem v

severnoameriški diaspori, kjer so se kubanske godbe križale z drugimi.

Piše **Ičo Vidmar**.

**17 ČAKAJOČI NA LJUBEZEN**

Nobeno njihovo glasbeno delo ni nastalo naključno. So eden od tistih zatajenih velikih bendov, ki je skrbno stkal samosvoj tematski glasbeni svet.

**Miroslav Akrapović** piše o skupini Tindersticks.

**18 KJER SE VSE ZAČNE IN KONČA**

Prespimo tretjino svojih življenj. Na postelji se rodimo in umremo, vmes v njej bržčas tudi spočnemo otroke. In kaj je še vedno, se sprašuje **Janja Brodar**, kljub sodobni poplavi visokotehnoloških vrst zabave, lepšega od popoldanskega dremeža z odprto knjigi v roki?

**20 DIALOGI****PRETVARJANJE JE ENA GLAVNIH OSI ZLA**

Nekaj dni po tem, ko je **Jure Aleksič** z njim opravil pogovor, je Ruska akademija kozmonavtike Draganu Živadinovu podelila častno priznanje za kulturalizacijo vesolja in popularizacijo kozmonavtike. Lahko si samo predstavljamo, kako se mu je ob tem orosilo rusofilsko oko, a v času pogovora nista o tem nič vedela ne novinar ne Živadinov, saj mu je bila nagrada v Moskvi izročena kot presenečenje.

**22 KRITIKA**

**KNJIGA:** Rok Benčin: Okna brez monad (Blaž Zabel)

**KNJIGA:** Dušan Čater: B52 (Ana Geršak)

**KNJIGA:** Jasmin B. Frelih: Ideoluzije (Aljaž Krivec)

**24 PERSPEKTIVE**

**ANEJ KORSIKA:** Boga ni in ni vse dovoljeno

**NASLOVNICA**

Naslovna fotografija je iz predstave *Nosorogi*, nastale v produkciji Narodnega gledališča Marin Sorescu iz romunske Krajove, ki bo 20. in 21. marca gostovalo v Cankarjevem domu (foto Florin Chirea).

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 7, številka 5

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

IZDAJATELJ: Delo d.o.o., Dunajska 5, Ljubljana  
GLAVNA DIREKTORICA: Irma Gubanec  
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:  
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si  
DIREKTORICA TRŽENJA  
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,  
E: dragica.grilj@delo.si  
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:  
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si  
DIREKTORICA MARKETINGA  
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,  
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si  
ČASOPISNI ARHIV  
T: 01/47 37 372, e-pošta: dokumentacija@delo.si  
TISK: Delo d.o.o., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče  
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

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

## Biti Jimi Hendrix

Stanovanje v tretjem nadstropju stanovanjske hiše na 23 Brook Street v okolišju Mayfair je najbrž najbližje temu, kar je urbani nomad Jimi Hendrix razumel kot – dom. In od začetka letošnjega februarja si ga je mogoče tudi ogledati in podoživeti nekaj tiste domačnosti, ki je prežeta z duhom enega največjih kitaristov vseh časov.

In še danes je tako. Prvo, kar začuti obiskovalec, ko vstopi v manjše stanovanje, je občutek domačnosti. Ogromno vinilnih plošč, antologijski hi-fi stereo sistem, revije, steklenice, ogromno popkulturne ikonografije, po stenah visijo posterji, reprodukcije slik, po tleh vzorčaste preproge živih barv ...

Koliko je dejansko izvirnega pohištva in ostalih elementov, ostaja nejasno, dejstvo pa je, da se je z rekonstrukcijo bivališča ukvarjala skupina profesionalnih kustosov in restavratorjev. Kose pohištva in druge bivalne elemente so iskali (in našli) s pomočjo eBaya in z vztrajnim obiskovanjem boljših sejmov. To jim je omogočal proračun, vreden dobra dva milijona funtov, katerega dobršen del je bil namenjen adaptaciji stanovanja v nekoč neugledni, danes pa eni najprestižnejših londonskih četrti Mayfair.

»Jimi Hendrix Flat« je na ogled od 10. februarja, je pa del muzejskega objekta t. i. Handel House Museum, ki se je zaradi nove razstavne pridobitve preimenoval v Handel & Hendrix in London. Handel je v isti zgradbi živel med letoma 1723 in 1759.

Najemnica stanovanja, v katerem je Hendrix živel med 1968 in 1969, in njegova takratna partnerka Kathy Etchingham je junija 1968 podpisala pogodbo za 30 funtov na



Jimi Hendrix

mesec. Takrat je bila ulica Brook Street na robu okoliša, v katerem je domovala glasbena industrija, od založnikov in snemalnih studiev do klubov, agentov in oboževalcev, za katere si je, po besedah avtorice biografije *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*, Harry Shapiro, kitarist vedno vzel čas. Celo preveč časa, bil pa je radodaren tudi s telefonskimi številkami in z naslovom svojega stanovanja. Zasedenost telefonske linije je bila takšna, da so mu morali kmalu napeljati še eno, namenjeno zgolj poslovnim klicem. A Hendrix je samoumevno razdajal tudi to številko. V mansardnem stanovanju je živel zgolj do marca 1969, a glede na hitro menjavanje bivališč je bil to prostor, v katerem je v enotnem časovnem obdobju preživel najdlje.

V London je, piše *Economist*, Hendrix prvič prišel leta 1966 po številnih neuspešnih poskusih prodora na (domače) ameriško glasbeno tržišče. London je bil prijaznejši, hitro je navezal stik s ključnimi glasbeniki, z Ericom Claptonom, Petom Townsendom in Jeffom Backom. Kmalu zatem se mu je uspelo prebiti na televizijo in odigrati legendarno kombinacijo komadov. Začel je s *Hey Joe*, ga imel v nekem trenutku dovolj in ga na hitro preigraval v *creamovsko* klasiko *Sunshine of Your Love*. To je bilo dovolj, da obskurni anonimnež, ki povrh igra kitaro z levo roko, postane eden najbolj iskanih kitaristov. In začne pisati zgodovino popularne glasbe, v kateri še danes, 46 let po svoji smrti, igra eno osrednjih vlog, gotovo pa enako pomembnih kot njegov profesionalni kolega Handel, s katerim sta nepričakovano postala »cimra«. **A. J.**

## Samo ne angleščine, prosim!

Lagos je eno največjih afriških mest, je tudi mesto, ki se najhitreje širi, saj se po nekaterih podatkih vanj vsak dan »zgrne« 2.000 prišlekov, je pa tudi mesto, v katerem najmočneje cveti urbana kultura, predvsem ali tudi hip hop. Ki pa v nasprotju z ameriško-britanskimi hiphoperskimi klišeji, priljubljenimi po drugih afriških mestih, nima nič skupnega. Ravno nasprotno, če kaj, potem se jih na daleč izogiba, prednost pa daje domačemu jeziku, kulturi, problemom ... In to po obdobju intenzivne gentrifikacije v zadnjem desetletju, prisotnosti multinacionalk iz industrije zabave, mednarodnih nakupovalnih megacentrov in globalnih prehrambnih verig.

Zdi se, kot da je njihova prisotnost med mlajšo generacijo sprožila ravno nasprotno od pričakovanega – od asimilacije. Najstniška generacija je začutila, da to ni »njihova stvar«, da gre za kulturno invazijo, spreminjanje in vsiljevanje tujih kulturnih obrazcev in vrednot. Lagoški raperji so naenkrat spregovorili v svojem lokalnem jeziku, o svojih težavah, s katerim se spopada pretežno še vedno zelo revno prebivalstvo, o korupciji, pasteh urbane džungle, kriminalu, pojavil se je t. i. narečni rap (*dialectic rap*). Zvoku in besedi je z enako družbeno angažiranostjo sledila tudi slika. Videi so v nasprotju z ameriško produkcijo, v kateri raperji povečujejo videz in prednost pred vsebino dajejo estetiziranim podobam, neposredni, realistični, v njih glavno mesto praviloma dobivajo temne strani mesta in dogodki, ki jih generira, sočasno pa gledalcu omogočajo vpogled v lokalno popularno kulturo.

Ena največjih senzacij v zadnjem obdobju je 21-letni Lil Kesh iz ene od lagoških četrti. Singel *Shoki*, podprt z odličnim videom, ga je izstrelil med najpriljubljenejše nigerijske raperje. »Vse življenje sem bil na lagoških ulicah in to se v moji glasbi še kako čuti,« pravi. »Tudi zato najlažje rapam



Lil Kesh

v slengu, to je moj jezik in jezik ljudi, o katerih in katerim govorim. In oni to spoštujejo in cenijo.«

Enako priljubljen je tudi Olamide, ki je izdal že več odlično prodajanih albumov, njegova priljubljenost presega zgolj določen družbeni in ekonomski razred, je tudi poslovno zelo uspešen. V nasprotju z večino domačih raperjev veliko nastopa v tujini, tudi na ameriških festivalih.

Paradoks lagoške raperske scene je, kot piše *Guardian*, da imajo več možnosti za uspeh tisti glasbeniki, ki prihajajo iz nižjih družbenih slojev. Število ciljnega poslušalstva je pri takšnih ustvarjalcih bistveno večje kot pri tistih iz srednjega razreda, prav tako občutek pripadnosti in zvestobe.

»Ljudje potrebujejo vzornike, ki jih nagovarjajo v enakem jeziku, kot ga govorijo oni,« je prepričan Lil Kesh. »In ko ti jih enkrat uspe nagovoriti, potem postaneš zanimiv tudi za druge. In nam je to uspelo. Vedno bolj postajamo *mainstream*. Pojavljamo se na televiziji, v nadaljevanjih, nastopamo v reklamah, vedno pa govorimo v slengu oziroma v lokalnem narečju.«

»Narečni rap oziroma lokalna rap glasba je tako priljubljena zato, ker poslušalcem prinaša vzorce domačega ritma, fraze, ki jih poznajo, in ker se ukvarjamo s problemi, ki so njihovi,« trdi Olamide. »Tako Nigerija kot Lagos sta etnično zelo raznolika, z lokalno rap glasbo pa nam uspeva izbrisati vse te razlike, ustvariti enotno glasbeno poslušalstvo, ki je pripravljeno sprejemati tako sleng svoje kot sorodne etnične skupine,« še dodaja.

»Narečni rap je reakcija na ameriško-evropski vpliv,« pravi Kesh. »Zadnjih deset let se po različnih afriških državah ponovno krepi duh t. i. afrikanizma. Vedno večji sta želja in potreba po lokalnem, po afriškem, po svojem. In naša glasba je njegova logična posledica in del tega gibanja.« **A. J.**

## Prvih 5 ...

### NASTAJANJE OBLIKE

Po dobrih dvanajstih letih od velike retrospektivne razstave Slavka Tihca (1928–1993), Umetnostna galerija Maribor ponovno opozarja na njegov opus. Tokratna razstava na ogled postavlja izbor iz Tihčeve zapuščine, ki jo je galerija pridobila pred nedavnim. Čeprav je glavina pridobljenega gradiva dokumentarne narave, pomeni dragocen vpogled v kiparjev ustvarjalni proces, predvsem v nastajanje zahtevnih spomeniških projektov. Zgodba je utemeljena na skrbno zbrani fotodokumentaciji, posebno draž pa ji dajejo izvirne skice, izrisane s svinčnikom ali flomastrom, in številne lavirane risbe. Kustosinja razstave je Breda Ilich Klančnik, postavitev pa je delo Janka J. Zadravca. Na ogled vse do 30. aprila.



Slavko Tihca: Skica, 1969/70

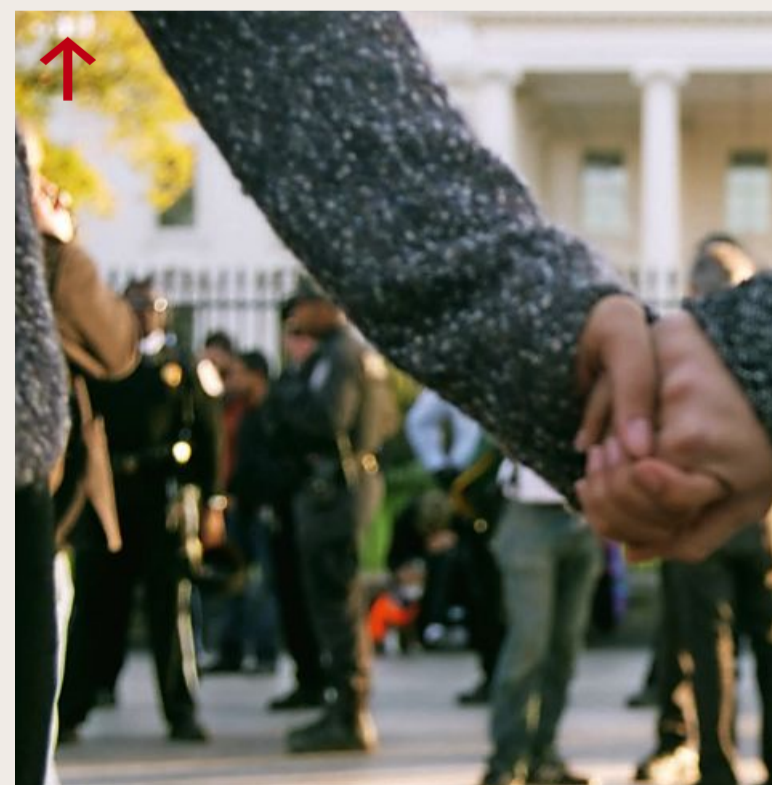
### PRAVLJICE DANES 2016

Letošnja izdaja festivala se je sicer začela včeraj, 8. marca, zato pa traja vse do petka, 11. marca. Glavni program poteka v Cankarjevem domu, Slovenskem etnografskem muzeju (SEM) in Muzeju sodobne umetnosti. Letos bo festival namesto tujega gosta gostil pripovedovalce različnih slovenskih pokrajin, ki bodo pripovedovali v svojih narečjih, spremljevalni program pa bo v Ljubljani in številnih slovenskih krajih zvenel vse do konca marca. Na ogled bodo pripovedovalske predstave za otroke, pripovedovalski večeri za odrasle ter izobraževalni program.

### TO VSE SPREMENI

Film z izvirnim naslovom *This Changes Everything* prinaša portrete sedmih skupnosti v prvi bojni liniji ekoloških gibanj. Gledalce sooči z aktivisti porečja Powder River v Montani, katrantskih polj v Alberti, južnoindijske obale in celo Pekinga. S temi zgodbami se prepleta pripoved novinarke in pisateljice Naomi Klein, ki onesnažujoče delce lucidno povezuje s kapitalističnim ekonomskim sistemom, ki jih je tja tudi spravil. A vseeno se film izteče utopistično: da lahko podnebno krizo izrabimo kot priložnost za preobrazbo našega spodletelega ekonomskega sistema v nekaj radikalno boljšega.

Režijo podpisuje Avi Lewis, kanadski režiser dokumentarcev ter nekdanji televizijski voditelj in soavtor raziskovalno-novinarskih oddaj na televizijskih postajah Al Jazeera English in Canadian Broadcasting Corporation



## ... prihodnjih 14 dni

(CBC). Nastal je na podlagi istoimenske knjige Naomi Klein, sicer avtorice številnih knjižnih uspešnic (*No Logo, Doktrina šoka: razmah uničevalnega kapitalizma, To vse spremeni: kapitalizem proti podnebu*).

Kinodvor od 16. marca dalje.

### ARUAN ORTIZ TRIO

Aruan Ortiz je eden najvidnejših kubanskih pianistov nove generacije. V ospredje svojega širokega ustvarjalnega udejstvovanja postavlja kombinacijo latinskoameriških glasbenih vplivov, klasične glasbe ter avantgardne improvizacije. Za svoje delo je prejel številne nagrade, o uspehu pa priča tudi sodelovanje s številnimi zvezdami ameriške glasbene scene, odkar je leta 2008 prispel v



New York: z Esperanzo Spalding, Nasheetom Waitsom, Terri Lyne Carrington, Ralphom Alessijem, Gregom Osbyjem, Wallaceom Roneyjem ter številnimi drugimi iz jazzovskega »premium« razreda. O kakovosti priča tudi zasedba, s katero se bo v torek, 15. Marca, predstavil v Klubu Cankarjevega doma. Z njim bosta nastopila še basist Brad Jones in bobnar Chad Taylor.

### FESTIVAL TRESK #7

Kot vsako leto je tudi letošnji TRESK glasbeno-založniški dogodek z odločnim namenom predstaviti domače založnike in izvajalce ter na različne načine tematizirati in osvetliti slovensko alternativno glasbeno sceno. Pri tem povezuje glasbeni založniški krog, ki vključuje glasbenike in vizualne ustvarjalce, založnike, distributerje, organizatorje, medije ter poslušalce in podpornike.

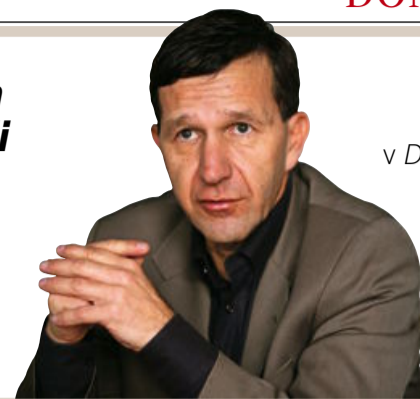
Potekal bo v prostorih Kina Šiška, razdeljen pa bo na, kot je mogoče zaslutiti že iz uvodnega odstavka, dva dela, t. i. Sejmišče in Glasbeni program.

Sejmišče: bo odprto od 18. ure pa vse tja do polnoči, z različnim aktivnostmi pa bo poskušalo dokazati, da domača alternativno glasbena založniška scena niti slučajno ni tako šibka, kot se zdi. To potrjuje lanska pestra in številčno bogata bera izdaj zvočnih zapisov, ki jih bo na Sejmišču mogoče seveda tudi kupiti, sočasno pa preveriti, kateri so tisti glasbeniki, ustvarjalci, založniki, distributerji ..., ki so za to, bojda dobro stanje, tudi zaslužni.

Še Glasbeni program: je obsežen, zgoščen v časovni interval med osmo zvečer in eno zjutraj, pokonci pa ga (in vas) bodo držali SsmKOSK, rosno mlada ljubljanska garažno-psihedelična godba PERSONS from Porlock, že skoraj urbana legenda N'toko, presenečenje lanskega MENT-a, Blaž, vročično privlačna, organsko ambientalna, tropsko pisana elektronika dua Funk of Terror ...



**Tega ne gre pričakovati. Upam pa, da se, ko to vidi, vpraša, ali je moralen človek. Pa tudi, ali je sposoben videti tri metre pred sabo. Da se bo z ograjo zgodilo to, kar se sedaj dogaja, je bilo povsem jasno.**



Politični analitik **Bogdan Biščak** v *Dnevniku Objektivu* (5. 3. 2016) o tem, ali bi lahko slovenski premier prevzel odgovornost za humanitarno katastrofo.

## 270 let in še duh za povrh

Res je, The Moravian Book Shop vrata v svet tiskane literature odpira že skoraj tri stoletja. Tudi če ni najstarejša knjigarna na svetu, je gotovo najstarejša v Združenih državah Amerike, kar pa gotovo nekaj šteje. Da vam ne bo treba računati: ustanovljena je bila davnega leta 1745, skozi stoletja bila neštetokrat spreminjana, praviloma so jo dograjevali. Danes še vedno stoji na Main Streetu v središču Betlehema v Pensilvaniji, se razteza na za knjigarne »povprečni« velikosti 1.500 kvadratnih metrov. Do živega knjigarni ni prišlo pravzaprav nič, niti gospodarske krize, ki so ob zatonu nekdanje jezerske industrije pred tremi desetletji marsikoga pahnilo v bankrot.

»Enostavno, treba je biti kreativen, da bi lahko preživel, in nam je to očitno uspelo in uspeva nam še vedno,« pravi vodja knjigarne Lisa Girard. »V bližini je bilo kar nekaj velikih trgovskih verig, ki so kljubovale razmeram, nazadnje pa so morale oditi. Nam ne bo treba.«

Ali je knjigarna res institucija z najdaljšim obdobjem neprekinjenega delovanja, ni povsem jasno. Na Škotskem je do leta 2000 delovala knjigarna John Smith&Son, ki je bila ustanovljena leta 1751. Če je to res, potem Moravian za zdaj še ni v vodstvu. V portugalski Lizboni od leta 1732 sicer neprekinjeno deluje knjigarna Bertrand Bookstore, a na trenutni lokaciji »zgolj« od leta 1755.

Kakorkoli, že od leta 1745, štiri leta po uradni ustanovitvi mesta Betlehem, je takratni lastnik gostišča Betlehem Inn Samuel Powell po nasvetu lokalnega župnika začel uvažati in distribuirati knjige. Leta 1755 je posel postal tako obsežen, da je potekal tudi »uradno«; Powell je namreč ustanovil knjigarno Bethelhemer Bücher Shop, ki je imela ves čas na zalogi okoli 5.000 knjig. Šlo je praviloma za literaturo z versko vsebino, podjetje pa je delovalo tudi kot založnik in tiskarna.

»Knjigarna je prebrodila številne gospodarske krize, najtežje pa je bilo na začetku zadnje, okoli leta 2007. Tudi zato, ker so bile knjige od nekdanj artikel, ki se je ne glede na to, da

imamo bogato dodatno ponudbo, najbolje prodajal. A nam je ravno zaradi dodatne ponudbe uspelo zdržati oziroma nekaj let pokrivati izgubo iz knjižnega programa,« pravi Girardova. »Srečo imamo, da je Betlehem znan tudi kot Božično mesto (Christmaas City), zaradi česar vsak konec leta prodamo ogromno število »moravijskih zvezd«. Te so nam pomagale, da smo uspešno preživeli krizo, in zadnjih nekaj let so ponovno knjige tiste, ki nam prinašajo večino prihodka.« Konkurence se ne bojijo, zavedajo pa se, da so Kindle, Barnes&Noble in Amazon tisti, ki najbolj ogrožajo njihovo delovanje. »Oni so večji, nimajo pa znanja in tradicije, kakršno imamo mi.«

Kot večina neodvisnih knjigarn tudi Moravian ponuja najboljši izbor neodvisnih založnikov, ki ga je težje dobiti v večjih knjigotrških konglomeratih. Odličen je tudi oddelek z lokalnimi kulinaricnimi specialitetami in bogat darilni program.

Imajo pa še nekaj, zaradi česar jih napoved Amazona, da bo začel odpirati klasične knjigarne, prav nič skrbi. Jane Clugson, piše *Guardian*, v Moravianu že trideset let skrbi za oddelek z otroško in mladinsko literaturo. Pred leti se ji je zgodilo nekaj, zaradi česar je glede napovedi multinacionalnega popolnoma mirna. Bil je povsem običajen večer, ko je počasi zapirala knjigarno. Naenkrat se ji je zazdelo, da je na drugi strani knjigarne zagledala temno silhueto, kako se odpravlja proti kuhinji. Poklicala je sodelavca, s katerim sta se odpravila za njo. V kuhinji sta opazila, da sta pozabila ugasniti štedilnik in klimatsko napravo. »Če je že bil razlog, da naju je to bitje, jaz mu pravim duh, priklicalo, je bil v tem, da naju je želelo opozoriti, naj izklopiva naprave. Ko sem to povedala sodelavcem, se je izkazalo, da nisva edina, ki sva z duhom že imela opravka; imeli so ga skorajda vsi. Kar pomeni, da imamo v knjigarni prebivalca, ki skrbi za nas in za našo dobro. Za dobro knjigarne. Kar pomeni, da smo na varnem, pa čeprav gre le za duha, ki se prikazuje vsem, ki obožujejo literaturo.« **A. J.**

## Kraja, ki to ni. Ali pač?

Nemška umetnika sta oktobra lani v dopoldanskih urah vstopila v berlinski Neues Museum. Točno sta vedela, kaj iščeta in v katerem prostoru je »njun« razstavni objekt. Zgodnja ura obiska jima je zagotavljala diskretnost, zato sta si tri tisoč let stari kip kraljice Nefretete v miru ogledovala in – skenirala. Skeniranje je potekalo nemoteno in brez posebnih priprav.

Prvi del naloge je bil tako opravljen. Drugi je bil pravzaprav še lažji. Podatke o skeniranju sta vnesla v računalnik, jih primerno obdelala in poslala 3D-tiskalniku, počakala nekaj ur in Nefretete je bila izdelana. Popolnoma identična kot tista v Neues Museum.

Decembra sta svojo »akcijo« na spletu predstavila svetovni javnosti in hkrati vsem zainteresiranim omogočila dostop do podatkov, ki omogočajo 3D-tiskanje Nefretete.

Predstavniki muzealcev so se, piše *New York Times*, na dogodek odzvali z veliko zamudo, šele ob koncu februarja. Birgit Jöbstl, predstavnica pruske fundacije za kulturno dediščino, je zainteresirani javnosti zagotavljala, da gre za kopijo, ki po kakovosti niti približno ne ustreza izvorniku, vprašljiva pa je tudi avtentičnost. Tudi zato vodstvo muzeja glede »kraja« ne bo ukrepalo, saj izvorniku ne prestavlja nobene groznje, prav tako muzeju ne ustvarja nobene škode.

Umetnika oziroma »skenerista«, Nora Al Badri in Jan Nikolai Nelles, sta, kar se tiče kakovosti, prepričana o nasprotnem. Da je njuna replika kakovostna in da to potrjujejo tudi neodvisni strokovnjaki. Don Undeen, strokovni sodelavec newyorškega muzeja MoMA, potrjuje, da gre za kakovostnejšo repliko v primeru izdelovanja s pomočjo tehnologije iz srednjega cenovnega razreda, namenjenega široki uporabi.

»Krajo« umetnika sicer razumeta kot ključni del širšega umetniškega projekta, s katerim želita opozoriti na problem umetnin, ki že stoletja niso v prostorih nastanka, pač pa so brez dovoljenja lokalnih oblasti končale na drugem koncu sveta.

»Nefretete je klasičen primer in simbol milijona ukradenih artefaktov, ki namesto v prostoru nastanka stojijo v muzejih po vsem svetu,« je prepričan Nelles. »Nefretete ni zgolj odlična umetnina, pač pa delo, ki bi hkrati z možnostjo ogleda moralo pojasniti tudi zgodbo, kako in zakaj se je znašlo v Neues Museum,« je prepričana Badrijeva, »in da so jo iz egiptovskega mesta Amarna, kjer je bila odkrita, leta 1913 prinesli nemški arheologi.« Egiptovske oblasti so že večkrat uradno zahtevale vrnitev, ki pa je bila s strani nemških praviloma vedno tudi zavrnjena. Vodstvo Neues Museum je prepričano, da je bil postopek »prevzema« opravljen popolnoma legitimno in da sodi v vrhunsko zbirko antičnih umetnin, ki je stalno na ogled zainteresirani javnosti.

Badrijeva in Nelles sta projekt načrtovala več kot leto dni. Za skeniranje sta uporabila posebej prilagojeno različico Kinecta, senzorja za gibanje, ki ga je razvil Microsoft za svojo igralno konzolo Xbox 360; kupiti ga je mogoče že za dobrih 100 dolarjev. Nelles je skeniral tako, da je konzolo skrival pod šalom in se počasi, kot običajni obiskovalec, večkrat sprehodil okoli kipa.

Podatke sta nato posredovala v obdelavo hekerjem, po dveh mesecih obdelave pa sta jih javnosti posredovala na največji evropski hekerski konferenci v Hamburgu, Communication Congress. Samo v prvem dnevu je stran obiskalo in si podatke preneslo več kot 1.000 uporabnikov.

A nimajo vsi muzeji enakega odnosa do skeniranja. Čikaški Art Institute gledalcem skeniranje dovoli, British Museum prav tako prireja poseben »dogodke«, kjer obiskovalci lahko skenirajo in fotografirajo umetnine, podobne dogodke ima tudi pariški Louvre.

Ne-legitimnosti samega početja, torej skeniranja in oblikovanja replik, pa odpira tudi avtorskopravno vprašanje, na katerega bo v bližnji prihodnosti nujno treba odgovoriti: komu pripada skenirana slika oziroma objekt, kdo je pravzaprav njen lastnik in kaj ima on od tega. **A. J.**



# TEHNOLOGIJA – KLJUČ PRILJUBLJENOSTI ŽANRA

Za dokumentarni film že dlje časa velja, da ni več marginalna zvrst, ki ji sledijo le redki poznavalci. Prej nasprotno, danes je del filmskega *mainstreama*, o čemer po svoje priča že dejstvo, da ima tudi pri nas že skoraj dve desetletji svoj lastni dogodek, Festival dokumentarnega filma. A preden se mu posvetimo, pogledjmo, kako je na tej poti dokumentarca k *mainstreamu* prav posebno vlogo odigrala tudi tehnologija.

DENIS VALIČ

**F**estival dokumentarnega filma, tokrat 18. po vrsti – ta se bo zdaj že tradicionalno začel na drugo sredo tretjega meseca v letu in nam v osmih festivalskih dneh, od 9. do 17. marca, v svojih tradicionalnih petih sekcijah predstavil 31 celovečernih dokumentarnih del –, nam s svojo programsko ponudbo namreč omogoča (in nas vabi), da o dokumentarcu razmišljamo tudi v širšem kontekstu zvrsti: o njenem razvoju in trendih, o njenem aktualnem trenutku, hkrati pa seveda tudi o njeni lastni refleksiji sveta, ki ga gleda in katerega podoba nam daje na ogled.

V primeru Festivala dokumentarnega filma se zdi to še toliko bolj relevantno, saj prek zdaj že tradicionalnega partnerstva z Amnesty International Slovenije ter dejstva, da je svojo osrednjo, tekmovalno sekcijo posvetil temi človekovih pravic, njegova zaveza slediti družbenemu dogajanju in ga kritično motriti še toliko bolj izstopa. Toda ob tem vseeno ne gre pozabiti, da je festival primarno vendarle posvečen filmski ustvarjalnosti kot taki, pri kateri je poleg vsebine ključna tudi sama forma, ne pa družbenemu aktivizmu, pri katerem v ospredje stopi aktualnost družbenih kritik in pozivov. Tako so si ob predstavitvi letošnjega programa zaradi vse bolj zaostrene begunske krize in tudi pri nas vse bolj skrajnih, radikaliziranih odzivov nanjo, nekateri začeli zastavljati vprašanje, ali Festival dokumentarnega filma temi migracij vendarle ne posveča premalo pozornosti. Čeprav je morda res, da bi z izborom, ki bi šel v to smer, vsaj pri delu domačega občinstva lahko veliko naredil za nekakšno senzibilizacijo tega vprašanja, pa moramo vendarle priznati, da njegova primarna naloga ni slediti aktualnemu družbenemu trenutku, pač pa ta, da nam predstavi aktualni trenutek dokumentarne zvrsti, s posebnim ozirom (vsaj kar se tiče dveh sekcij festivala, tekmovalne ter sekcije Aktualni, družbenopolitični) na tisto produkcijo znotraj nje, ki je bolj izrazito družbeno usmerjena.

No, že skoraj 20-letno spremljanje festivala in s tem zvrsti dokumentarnega filma pa nam prav tako omogoča, da si zastavimo in vsaj delno odgovorimo tudi na vprašanje, kdaj je dokumentarac, ki mu Francozi pravijo celo film resničnosti, *cinéma du réel*, postal tako močno orožje družbenega boja, kaj je pri tem imelo ključno vlogo, ne nazadnje pa tudi to, ali gre resničnosti, h kateri naj bi bil zavezan dokumentarac, res brezpogojno zaupati.

Slednje vprašanje je postalo še prav posebej aktualno s tehnoloških razvojem, ki ga je tudi na polje dokumentarnega filma prinesla doba digitalnega. Namreč, če je v preteklosti, v času klasične kinematografije, ko so se filmi še snemali na filmski trak in ko je šlo pri postopku nastanka filmske podobe – zaradi same specifične kemičnega postopka nastanka fotograma, temeljne enote filmske podobe – skoraj dobesedno za vtis oz. *odtis realnosti* (kar je bilo pred objektivom, se je s pomočjo svetlobe preneslo na emulzijo filmskega traku), pa imamo danes, ob uporabi sodobne, povečini že skoraj povsem digitalizirane tehnologije, opraviti s povsem drugačnim ontološkim statusom podobe.

Tisto, v kar je usmerjen objektiv kamere, pa naj gre za še tako resnično, avtentično stvarnost, se v filmsko podobo več ne vtisne, pač pa je v tej poustvarjeno, numerično generirano. In danes vsi že bolj ali manj dobro vemo, kako zlahka se manipulira z digitalnimi podobami, kako preprosto je vanje nekaj dodati ali jim kaj odvzeti; če pa imamo opraviti z manjšimi, subtilnejšimi popravki, je te vtisih že prav težko odkriti.

Toda ali to res pomeni, da sodobnemu dokumentarcu, ki se digitalne tehnologije v vse večji meri in vse pogosteje poslužuje – v prvi vrsti zato, ker mu ta na nek način zagotavlja celo več avtentičnosti, kot jo je lahko dosegel v času klasične kinematografije, saj mu veliko lažje prenosljiva tehnologija omogoča več mobilnosti in predvsem večjo

**TISTO, V KAR JE USMERJEN OBJEKTIV KAMERE, PA NAJ GRE ŠE ZA TAKO RESNIČNO IN AVTENTIČNO STVARNOST, SE V FILMSKO PODOBO VEČ NE VTISNE, TEMVEČ JE V NJEJ POUSTVARJENO, NUMERIČNO GENERIRANO. IN DANES VSI ŽE BOLJ ALI MANJ DOBRO VEMO, KAKO ZLAHKA SE MANIPULIRA Z DIGITALNIMI PODOBAMI.**

neposrednost v zajemu družbene, politične, industrijske ali okoljske stvarnosti – vse težje zaupamo in ga vse pogosteje označujemo za neresničnega? Daleč od tega. Čeprav so ob prehodu v dobo digitalnega kot enega temeljnih problemov mnogi izpostavljali spremembo ontološkega statusa podobe, pa se je kmalu izkazalo, da ta spet nima tako zelo pomembne vloge.

Rečeno drugače: vprašanje, ali so »dokumenti«, prek katerih nam dokumentarni film pripoveduje svoje zgodbe, dejansko resnični in avtentični, nima prav veliko opraviti s tem, kako je bila snemana stvarnost – s čisto tehničnega vidika – prenesena v filmsko podobo. To nam ne nazadnje navdse zgornjo dajo vedeti že nekatera najpomembnejša dokumentarna dela zadnjih nekaj let. Na primer *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2013) Joshue Oppenheimerja, ki v svojem delu o zločinih indonezijskih paravojaških enot po letu 1965, sankcioniranih s strani vladajoče vojaške hunte, spregovori skozi groteskne in žanrsko pisane igrane rekonstrukcije, pa vendar to prav nič ne zmanjša njihove srhljivosti in brutalnosti. Še izraziteje pa pomen »avtentičnosti« uporabljene materiala za vtis resničnosti pri dokumentarnem delu spodnese izjemno delo Rithyja Panha *Slika, ki je ni* (L'image manquante, 2014), ki pri obravnavi množičnih pokolov, ki so jih v njegovi domovini, Kambodži, izvedli Rdeči Kmeri, problematizira prav manko »dokumentarnih« podob tega pokola in ob tem prek pripovedi s figuricami iz plastelina trdi, da zaradi tega zgodba o njih ni nič manj resnična.

Kaj je torej tisto, kar dokumentarnemu filmu zagotavlja status filma resničnosti? Navkljub posameznim težnjam, da bi se tehnologijo obsodilo za njegovo oddaljevanje od tega statusa, ali pa prav v želji po dokazovanju zgrešenosti teh, se danes vse pogosteje razmišlja o tem, da bi v prihodnje morda lahko prav napredek v tehnologiji dokumentarnemu filmu zagotovil še več »resničnosti«. Tovrstna razmišljanja svojo utemeljitev najdejo kar v filmski zgodovini, in sicer vsaj v dveh trenutkih, ki neposredno dokumentarni film. V mislih imam tako prihod lažje in za upravljanje preprostejše 16-mm filmske kamere, ki se je zdela kot ustvarjena za produkcijo dokumentarcev (tako zaradi nižjih stroškov produkcije, kot tudi zaradi večje mobilnosti ustvarjalcev), prav tako pa tudi tehnologija za sinhrono, neposredno in s sliko sočasno snemanje zvoka.



Otroci tranzicije



Cenzurirani glasovi

Prav ti dve tehnologiji, predvsem slednja, ki je porodila tako t. i. direct cinema, kot tudi bolj znani *cinéma vérité*, sta spodbudili nepričakovani razvoj dokumentarnega filma, ki je prav tedaj, z vstopom v šestdeseta leta, postal tudi eno najbolj učinkovitih orožij družbenega boja. Danes pa se v tovrstnih razmišljanjih najpogosteje pojavljata tehnologiji navidezne resničnosti in danes že skorajda stara, a znova oživljena in osvežena 3D-tehnologija. Obe namreč odpravita temeljno pomanjkljivost filmske (in tudi večine drugih) podobe – njegovo ploskovitost, manko globine in prostorski. S slednjo so nekateri cineasti na področju dokumentarnega filma že eksperimentirali. Spomnimo se na primer dela *Cave of Forgotten Dreams* (Jame pozabljenih sanj, 2010), ki nam s 3D-tehnologijo predstavi prvo znano človeško slikovno umetniško izražanje, več kot 30.000 let stare stenske risbe iz francoske jame Chauvet. Še bolj domiselno in ustvarjalno posrečeno pa se je rabe 3D-tehnologije lotil slovit nemški cineast Wim Wenders, in sicer v svojem dokumentarnem portretu z naslovom *Pina* (2011), ki ga posveti nemški plesalki in koreografinji Pini Bausch. Kljub očitni vizualni atraktivnosti tovrstnih podob pa te do zdaj niso prav veliko pripomogle k povečanju učinka avtentičnosti oziroma pristnosti dokumentov.

Zato pa mnogi več upov polagajo v tehnologijo virtualne resničnosti, saj so prepričani, da bo filmska izkušnja ob njeni učinkoviti in predvsem prepričljivi integraciji v dokumentarne filmske podobe za gledalca nekaj zares posebnega. Menijo namreč, da je npr. ogledovati si sliko krvnika, ki je zakrivil nepojmljiv množični poboj, nekaj povsem drugega, kot pa znajti se v istem prostoru z njim. A čeprav ne dvomimo, da bo to gotovo pripomoglo k srhljivosti in vznemirljivosti filmske izkušnje, pa bo pred dokončno sodbo vendarle treba počakati do prvih posrečenih integracij te tehnologije v kinoizkušnjo.

Kljub povedanemu pa se še vedno zdi, da vendarle ni zgolj tehnologija tista, ki dokumentarnemu filmu daje njegovo moč. V tem pogledu se zdi veliko odločilnejša tista nenapisana etična zahteva, ki je postavljena pred vsakega dokumentarista oziroma zahteva po nekakšni etični držbi: po tem, da bi morala biti temeljna gesta vsakega dokumentarista predvsem ta, da kaže ter omogoča videti in slišati vse tisto in tiste, ki jih tako ali drugače marginalizirajo oziroma zapostavljajo zgodovina. Geografija, družbeni predsodki ali pa zakoni prostega kapitalističnega trga.

In prav slednje nam pravzaprav že zadnjih dvajset let s svojo dosledno in vedno aktualno programsko ponudbo vseskozi potrjuje tudi Festival dokumentarnega filma. Da letos ni nič drugače, potrjuje gostovanje primerno na festivalu Sundance predstavljene izraelsko-nemške koprodukcije *Cenzurirani glasovi* (*Censored Voices*, 2015) avtorice Mor Loushy, ki nam razkrije tisto, kar izraelska politika že skoraj pol stoletja uspešno skriva in prekriva – izjave izraelskih vojakov, ki so za Izrael leta 1967 izbojevali zmago v 6-dnevni vojni z njegovimi arabskimi sosedami. Te izjave namreč še zdaleč ne pričajo o tisti brezpogojni narodni enotnosti, s katero izraelska politika poskuša opravičiti svoje brutalno zatiranje Palestincev, temveč govorijo o ljudeh, ki so doživeli grozo o soočenju z brutalnim nasiljem in razčlovečenjem Palestincev, ki ga je izvajala izraelska vojska. In danes, ko je Izrael za Palestince na njihovih ozemljih dokončal z visokim zidom obdano taborišče oziroma ko ta nadaljuje z gradnjami naselbin za judovske priseljence na Palestinski zemlji, so tovrstna dela še kako aktualna in resnično potrebna.

Aktualna in za domače občinstvo še prav posebej zanimiva sta tudi hrvaški *Otroci tranzicije* (*Djeca tranzicije*, 2014) Matije Vukšića, ki spregovori o tudi za našo družbo aktualnem problemu tranzicije v drugo družbenoekonomsko ureditev,

ter *Megla Srebrenice* (Izmaglica Srebrenice, 2015) Bosanca Samirja Mehanovića, ki srebreniško tragedijo skozi optiko intimnih pripovedi postavi v povsem novo, še bolj srhljivo in prepričljivo perspektivo.

Vsa našeta dela so pomembna tako zaradi že omenjenega dejstva, torej razkrivanja odrinjenih, zamolčanih ali preprosto izbrisanih epizod zgodovine oz. ljudi, ki so v njej tako ali drugače sodelovali, kot tudi zato, ker nas seznanjajo oz. nam približe predstavljajo kulture, ki so nam le bežno znane ali celo povsem neznane, in nam s tem omogočajo, da lažje razumemo tako dogajanje znotraj teh kot tudi običaje in navade ljudi.

Še posebej danes, ko se tudi pri nas soočamo s primeri iracionalnega strahu pred drugim in predvsem z vse preveč skrajnimi reakcijami na prihod drugega (čeprav vemo, da za radikalizacijo teh reakcij največkrat sploh ni odgovoren iracionalni strah, pač pa hujskaški in z nestrpnostjo prepojeni del domače politike), pa velja posebno pozornost nameniti

**ŠE VEDNO SE ZDI, DA VENDARLE NI ZGOLJ TEHNOLOGIJA TISTA, KI DOKUMENTARNEMU FILMU DAJE NJEGOVO MOČ. V TEM POGLEDU SE ZDI VELIKO ODLOČILNEJŠA TISTA NENAPISANA ETIČNA ZAHTEVA, KI JE POSTAVLJENA PRED VSAKEGA DOKUMENTARISTA OZIROMA ZAHTEVA PO NEKAKŠNI ETIČNI DRŽBI.**



Lampedusa pozimi

delom, kakršna je italijansko-avstrijsko-švicarska koprodukcija *Lampedusa pozimi* (*Lampedusa in Winter*, 2015) Jacoba Brossmanna, ki se prav tako ozre v lokalno skupnost okolja, ki je na begunski poti, in pri tem pokaže, kako cinizem političnih elit zlorablja tako domačine kot pred vojnami bežeče in samim sebi prepuščene begunce.

Privržence aktivistke in publicistke Naomi Klein bo brez dvoma pritegnilo delo *To vse spremeni* (*This Changes Everything*, 2015), ki podaja tako njeno razmišljanje o razmerju med okoljsko problematiko in k dobičku usmerjenim ekonomskim sistemom kot tudi portrete ljudi, ki si želijo sprememb in so za to pripravljeni nekaj narediti. Spregledati seveda ne gre niti dela veterana ameriškega dokumentarizma in tudi sicer enega najpomembnejših še aktivnih ustvarjalcev dokumentarnega filma *Jackson Heights* (*In Jackson Heights*, 2015) Fredericka Wisemana, v katerem kot primer »taliilnega lonca« predstavi istoimensko skupnost iz newyorškega Queensa. A ne zato, da bi jo slikal kot primer idealne multikulture skupnosti, pač pa jo pred nami razkriva z vsemi njenimi težavami, a tudi odločenostjo njenih članov, da te težave na strpen način razrešijo. Zaključiti pa velja z vabilom k ogledu edinega letošnjega domače naslova, dela *Selfie brez retuše* (2015), ki ga je kot intimni, brezkompromisno razkrivajoči in do sebe neusmiljeni portret posnel »jezni fant« slovenskega filma, Vinci Vogue Anžlovar. ■

Dr. Tomaž Mastnak, sociolog, znanstveni svetnik

# LEVICO JE LAHKO DVAKRAT SRAM

GREGOR INKRET, foto JURE ERŽEN

**T**omaža Mastnaka (1953) ni treba posebej predstavljati. Je sociolog, znanstveni svetnik na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU, gostujoči raziskovalec na kalifornijski univerzi v mestu Irvine (UCI), kolumnist *Dnevnika*, publicist, pomemben nosilec slovenskega civilnodružbenega gibanja iz osemdesetih let, predvsem pa intelektualec širokih pogledov in neposrednega izraza. Pred kratkim je pri Založbi \*cf izšlo njegovo novo delo z naslovom *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*, v katerem med drugim razmišlja o kompleksni povezavi med liberalizmom in fašizmom, o fašizaciji sodobnih evropskih družb in o triumfu neoliberalnega političnega gibanja. Z njim smo se pogovarjali tudi o ksenofobiji, ki se širi po Sloveniji in stari celini, o otroških žrtvah naših vojn in o bodoči žici kot politizaciji nestrpnosti.

**Pred kratkim je izšla vaša nova knjiga, v kateri razmišljate o tesni in kompleksni zgodovinski povezavi med liberalizmom in fašizmom. Za kakšno razmerje gre?**

Res gre za tesno, pravzaprav intimno razmerje, za katero sta pomembna dva momenta. Prvič, liberalizem je odgovoren za nastanek fašizma. Fašizem je nastal kot reakcija na prvo veliko krizo liberalizma, ki se je prekrivala s prvo svetovno vojno. In drugič, liberalizem je fašizem sprejel. Razlaga je dokaj preprosta: pri fašizmu je šlo za zagrizeno ideološko nasprotovanje socializmu in komunizmu, ki sta predstavljala alternativo liberalističnemu modelu družbe. Liberalizem pa je bil do njiju, drugače kot do fašizma, v antagonističnem in izključevalnem razmerju. Fašizem je toleriral vsaj toliko, kolikor je šlo za boj proti komunizmu in socializmu. Za liberalizem je bil fašizem torej relativno zlo, s katerim se je bojeval proti absolutnemu zlu, socializmu in komunizmu.

**Znano je, da so zgodnji neoliberalci, kakršen je bil na primer Ludwig von Mises, pozdravljali pojav fašizma. Kaj jih je pri tem najbolj privlačilo?**

Von Mises je v fašističnem protisocialističnem in protikomunističnem nasilju videl zgodovinsko poslanstvo in zaslugi fašizma. Fašizem je bil zanj prav zaradi militantnega protikomunizma »rešitev evropske civilizacije«. Tudi drugi liberalci, ki so pozdravili nastop fašizma, so v njem videli rešitev pred organiziranim delavstvom, ki je iz prve svetovne vojne izšlo močnejše, zato je lahko od države izsililo številne koncesije. Ko so nacisti za svoje socialistične, komunistične in sindikalne nasprotnike odprli koncentracijsko taborišče Dachau na Bavarskem, liberalci niso protestirali.

**V knjigi pišete tudi, da neoliberalci niso pravilno razumeli nacizma. Za kaj gre?**

V svojem tekstu sem argumentiral, da je liberalistično sprejetje fašizma – zaradi njegovega bojovitega antikomunizma in antisocializma – eden ključnih trenutkov v nastanku neoliberalizma v obdobju med prvo in drugo svetovno vojno. Neoliberalizem nastane, ko si liberalizem prisvoji ekonomsko sfero in posvoji fašizem. Gre za dva elementa, ki sta konstitutivna za neoliberalizem in bosta prisotna, dokler bo ta obstajal. Neoliberalci so dobro razumeli, da je šlo v jedru nacifašističnega gibanja za pokoritev delavstva in sploh za izključitev ljudstva iz političnega odločanja, niso

pa razumeli nacifašističnega odnosa do države. Menili so, da gre pri nacifašizmu za pretirano rast moči države. Kritizirali so ga, če temu sploh lahko tako rečemo, kot »totalno državo«. Spregledali pa so, da si z nacifašisti delijo sovraštvo do institucije države. Nacizem je namreč pomenil nekakšno *ne-državo*, saj je vladal ljudstvu tako, kot si danes želijo vladati neoliberalistične korporacije – neposredno, brez posredovanja ali vmešavanja države.

**Kakšna pa je povezava med liberalizmom in neoliberalizmom in kako jo razumeti danes? Zakaj v knjigi o neoliberalizmu pišete kot o militantni družbeni teoriji in političnem gibanju, ne pa kot o ekonomski doktrini?**

Neoliberalizem je višja razvojna stopnja liberalizma. Do nastanka neoliberalizma je bil liberalizem praviloma omejen na t. i. duhovno sfero in politiko. Neoliberalizem nastane, ko si liberalizem prisvoji sfero ekonomije, ki poleg družbe in politike postane nadvse pomembno področje liberalističnega delovanja. Neoliberalizem zato lahko razumemo kot totalizacijo liberalizma, kot projekt, ki celotno družbo – vse vidike človeškega življenja – oblikuje po liberalistični podobi in logiki. V term smislu je neoliberalizem liberalistični totalitarizem.

O neoliberalizmu pišem kot o militantni družbeni teoriji in političnem gibanju, in ne kot o ekonomski doktrini, ker je militantno politično gibanje, ki brezkompromisno udejanja svoj specifični pogled na družbo, in ne ekonomski nauk. Da neoliberalizem nikdar ni bil ekonomska teorija, trdijo ugledni ekonomisti in ne zgolj kritični levičarski teoretiki. Zamisel, da je trg temeljni družbeni regulativni mehanizem, je ideja o delovanju družbe, ne pa ekonomski umislek. Pri predpostavki, da je treba državo zvesti na minimum, gre prav tako za socialno in politično idejo, ne pa za ekonomsko logiko. Neoliberalistični individualizem je filozofija – če še tako slaba – in enako velja za neoliberalistično teorijo vednosti, s katero razlagajo delovanje tržnih subjektov. Tovrstne teorije ne izhajajo iz študija ekonomije, temveč ga usmerjajo. Niso izpeljane iz razumevanja ekonomije, ampak narekujejo njeno specifično razumevanje.

**Ena od tez, ki jih postavite v knjigi, je, da smo trenutno v Evropi v obdobju, ki je podobno tistemu, v katerem so fašizem mobilizirali za reševanje liberalističnega gospostva. Za kakšne konkretne mehanizme in družbene procese gre in ali je mogoča primerjava s časom pred drugo svetovno vojno?**

Ko primerjamo naš čas s tistim pred drugo svetovno vojno, moramo biti previdni in se izogniti iskanju neposrednih vzporednic, saj obstaja nevarnost, da prehitro pridemo do določenih zaključkov, ne da bi zares analizirali zgodovinske okoliščine, ki jih primerjamo. Brez poznavanja zgodovine seveda ni mogoče politično misliti. Prepričan sem, da je izkušnja dvajsetih in tridesetih let prejšnjega stoletja ključna za razumevanje današnjega položaja. Sam se trudim razumeti notranjo logiko političnih procesov v tistem času in v naslednjem koraku premisliti, kateri elementi, značilni za tisto obdobje, so tukaj tudi danes in kako se artikulirajo v našem zgodovinskem kontekstu ter kakšne učinke proizvajajo.

Vprašanje, za kakšne konkretne mehanizme gre pri današnji mobilizaciji fašizma za reševanje liberalističnega

gospostva, je izjemno resno in nanj tu ni mogoče zadovoljivo odgovoriti. Lahko pa povem tole: med elementi teh procesov so zagotovo rehabilitacija fašizma in nacizma ter reinterpretacija protifašističnega boja med drugo svetovno vojno; demoniziranje komunizma in celo socializma in označevanje alternativ današnjemu sistemu za komunistično ali socialistično regresijo; pripušcanje deklariranih fašistov in fašističnih organizacij v politični sistem; izključevanje ljudstva iz dejanskega političnega odločanja in oblikovanje kulture neodgovornosti nosilcev oblasti; razgradnja države kot javne oblasti in razraščanje neposrednega gospostva korporacij nad ljudmi; produkcija kriz in uvajanje izrednih razmer, v katerih ne veljajo ne zakoni ne običajna pravila političnega obnašanja.

**Kako pomembno je potem formalno enačenje komunizma z nacifašizmom, ki poteka na evropski ravni? Kakšen je namen sodobnega antikomunizma?**

V prvi vrsti gre za preoblikovanje zgodovinskega spomina. To je cilj ustvarjanja uradne evropske zgodovine, ki poteka v okviru institucij EU. Znotraj nje so komunizem shranili kot nekakšen opomin prihodnjim rodovom. Ko so v Evropski uniji začeli s tem početjem, pri katerem so imeli vodilno vlogo vzhodnoevropski antikomunisti, tudi slovenski, so bili v evropskem parlamentu mnogi zadržani, češ da je stvar zastavljena preveč enostransko. Zato so militantni inženirji zgodovinskega spomina k obsodbi komunizma pritaknili še omembo fašizma in nacizma in vse tri označili kot »totalitarizem«. Enačenje komunizma z nacifašizmom je enačenje nasprotnikov med drugo svetovno vojno, razvrednotenje boja proti nacifašizmu in obenem rehabilitacija nacifašizma,





ki neizogibno implicira tudi legitimacijo sodobnega fašizma. Rehabilitacija nacifašizma in antikomunizem pa sta danes uradni politiki Evropske unije. Ne nazadnje je bila EU, kakršno poznamo danes, ustanovljena z namenom, da bi konsolidirala zmago liberalizma proti komunizmu v hladni vojni. Danes je komunizem simbol alternative globalnemu liberalističnemu političnoekonomskemu sistemu. Sodobni antikomunizem zato služi kot onemogočanje formuliranja alternative že na simbolni ravni. Gre za utrjevanje ureditve z uradnim geslom, ki pravi, da alternative ni.

**Pišete, da je za naš čas značilno politično razlaščenje in duhovno podrejanje ljudstva. Kako omenjeni procesi potekajo znotraj neoliberalizma in kako se jim je mogoče upreti?**

Ključni moment so volitve, ki so po definiciji orodje, s katerim ljudstvo vzpostavi oblast. Ta vez med ljudstvom in oblastjo je danes bolj ali manj pretrgana. Volitve so še vedno mehanizem za vzpostavljanje oblasti, vendar ne oblasti ljudstva. Konstitucija oblasti je v rokah sil, na katere ljudje nimajo nobenega vpliva več. V ZDA volitve obvladujejo plutokrati, v Sloveniji program vlade, še preden je formalno izvoljena, napišejo evropski uradniki, nemški finančni minister odloča o tem, kdaj naj v Grčiji izpeljejo volitve, in ko grški volivci glasujejo v nasprotju s pričakovanji evrokratov, se cela EU združi z namenom, da bi novo izvoljeno vlado onemogočila. V države nižjega razreda pa pošiljajo izvedence za manipuliranje javnega mnenja, da bi izbranim kandidatom pomagali doseči čim boljši volilni uspeh.

Ker vladajoče sile obvladujejo volitve, dopuščajo, da volitve še vedno imamo, ljudstvo pa lahko na njih uprizar-

ja samo sebe, čeprav dejansko ni več suveren. Oblasti ne vzpostavlja, oblast ga ne predstavlja in ne more je poklicati na odgovornost. Ljudstvo ni suveren tudi zato, ker večina držav izgublja svojo suverenost, s čimer ljudstvo izgublja državljansko existenco. Gre za možnost, da ljudje znotraj države lahko sodelujejo pri odločanju o skupnih zadevah, tudi o tem, kakšno oblast bodo imeli. Stvar je v tem, da državljanska existenca nima alternative. Govoričenje o nekakšnem evropskem ali kozmopolitskem državljanstvu in podobno je metanje peska v oči. Razgradnja države pripelje tudi do podreditve fragmentiranega ljudstva, ki jo izvajajo nosilci moči. V postsocialističnih državah je ena od dimenzij razlaščenja ljudstva grabež družbene in državne lastnine. Z njim politika jemlje ljudstvu pomemben vzvod za politično odločanje in oporo njegove politične moči. Podobno velja tudi za demontažo javnega šolstva in zdravstva in za napad na delovno zakonodajo.

**Kako gledate na brozgo nestrpnosti, rasizma, islamofobije, ki se v zadnjem času širi po Sloveniji in Evropi? Kako je mogoče, da želi nekdo odreči pomoč skupinici otrok, ki je pribežala iz vojne?**

Cenim sentiment, ki ste ga izrazili v vprašanju, vendar je treba na problem pogledati s hladno glavo. Danes ima namreč vse preveč ljudi vroče glave in hladna srca, kar ni le neprijetno, temveč tudi nevarno.

Nad dejstvom, da ljudje, tudi naši bližnji, sosedje in znanci, odrekajo pomoč begunskim otrokom, smo seveda najprej zgroženi, vendar je treba vedeti, da takšno obnašanje narekuje vladajoča ideologija. Ljudem nenehno – naravnost in po ovinkih – dopovedujejo, da mora vsakdo poskrbeti

najprej zase, saj je v konkurenčnem in tekmovalnem odnosu z vsemi drugimi. Za soljudi se mu ni treba brigati, ti se morajo znajti, kakor vejo in znajo, in so si sami krivi, če jim to ne uspe. Ne glede na to, ali so revni, bolni, stari, nemočni, brez dela in strehe nad glavo in vse pogosteje tudi brez države, ki bi jih varovala. Tovrstni nauki in vrednote so novi. Ta isti narod, ki danes pristaja na to, da ga zagradijo z bodečo žico, ker nespametno verjame, da je samo tako lahko varen pred nekakšno begunsko poplavo, je na začetku devetdesetih let, ko ga še niso prevzgojili v liberalno demokratičnem duhu, odprtih rok sprejel tudi muslimanske begunce, ki so se umikali pred vojno v Bosni in Hercegovini. Kdo je začel s to prevzgojo? Poslanci v demokratično izvoljenem parlamentu.

Treba pa je vedeti tudi, da begunski otroci, ki smo jim odrekli pomoč, bežijo pred vojnami, ki smo jih v njihove kraje prinesli mi – demokratični evroameriški zahod, liberalistični svobodni svet, tudi Slovenija. Slovenske vlade različnih barv so te vojne brez izjeme podpirale in zanje prispevale tudi vojake. Zakaj menite, da bi morali kazati sočutje do ljudi, s katerimi smo v vojni? Sploh pa so bili otroci vse prepo-gosto žrtve naših vojaških intervencij. Zaradi embarga, ki so ga ZDA uveljavile proti Iraku po prvi zalivski vojni na začetku devetdesetih, je umrlo pol milijona iraških otrok. Takratna ameriška zunanja ministrica je javno izjavila, da tega ne obžaluje. Ta ženska na vrhu politične moči nas je učila brezčutnosti in okrutnosti. Koliko otrok je umrlo ob ameriški invaziji na Irak leta 2003? Pa med bombardiranjem v Afganistanu? Se je kdo od naših voditeljev kdaj opravičil za te smrti? Ne. Koliko podob mrtvih palestinskih otrok smo videli ob izraelskih vojaških akcijah v Gazi? Preveč. ■

Navadili smo se na to, da so mrtvi, pohabljeni, pretreseni, travmatizirani muslimanski otroci nekaj normalnega. Zdaj pa smo mnogi zgroženi nad brezčutnostjo in sovražnostjo svojih sodržavljancev. Nekateri iščejo razlago kar v slovenskem nacionalnem značaju, pozabljajo pa, da smo po zmagi liberalizma v hladni vojni vsi podvrženi globalni dehumanizaciji.

**V eni od svojih kolumn ste zapisali, da ksenofobija postane zares nevarna, ko jo lahko razglasimo za politični problem.**

Ksenofobija sama po sebi ni politični problem, temveč gre za človeško lastnost. Človeško je, da se bojiš tujcev ali jih celo sovražiš. Enako človeško je, da do njih kažeš pozitivnejša čustva. Od ljudi ne moreš ne pričakovati ne zahtevati, naj ljubijo nekaj, kar jim je tuje. V političnih družbah, kakršne prevladujejo danes, pa lahko pričakuješ in od politične oblasti tudi zahtevaš, da bo zagotovila, da ksenofobija ne bo pripeljala do dejanj, ki bi tujce na njenem ozemlju degradirala ali ogrožala njihova življenja. Če bi prišlo do tega, bi ksenofobija postala politični problem. Ta argument sem zgradil na klasični politično-filozofski naraciji, ki naravno stanje, v katerem so ljudje svobodni in svobodno, brez omejitev, izražajo svojo naravo, razume kot vojno vseh proti vsem in vidi v političnem redu, ki ga prinese iznajdba države, omejitev naravne svobode in zagotovitev varnosti in miru. Ko ksenofobija postane politični problem, je to znak razpada političnega reda. Ampak če s svojimi dejanji prispevamo k razpadu političnega reda, konec koncev ogrožamo sami sebe. V našem temeljnem interesu je torej, da do tujcev ravnamo civilno, v klasičnem pomenu političnega reda oziroma države.

Prav v Evropi smo trenutno priča razpadanju političnega reda. Tako imenovana begunska kriza je še dodatno razkrila disfunkcionalnost evropskega, eujevskega sistema oziroma njegovo fatalno politično neutemeljenost. V tem je nekaj božje pravičnosti: potem ko smo Evropejci razdejali politični red od Afganistana prek Sirije do Libije, so se nam posledice našega početja vrnile kot bumerang. Naše orožje je – v rokah zahodnjakov in islamskih skrajnežev, ki smo jih priklicali v življenje in oborožili – grmel v tistih daljnih krajih. Ker ne EU ne Slovenija nimata izdelane migracijske ali demografske politike, ima reševanje begunskega problema nujno protipolitične učinke. Pri nas je k preobrazbi ksenofobije v politični problem in s tem k naraščajoči nevarnosti razpada političnega reda največ prispevala prav trenutna politična oblast. Glavni element politizacije nestrpnosti je v tem primeru bodeča žica, ki jo je po (neformalnem) diktatu EU postavila naša vlada.

**Kako pomembno je v tej luči dejstvo, da pri podpihovanju nestrpnosti, ki ga izkoriščajo za lastno promocijo in nabiranje političnih točk, sodelujejo tudi etablirane politične stranke, kakršna je na primer SDS?**

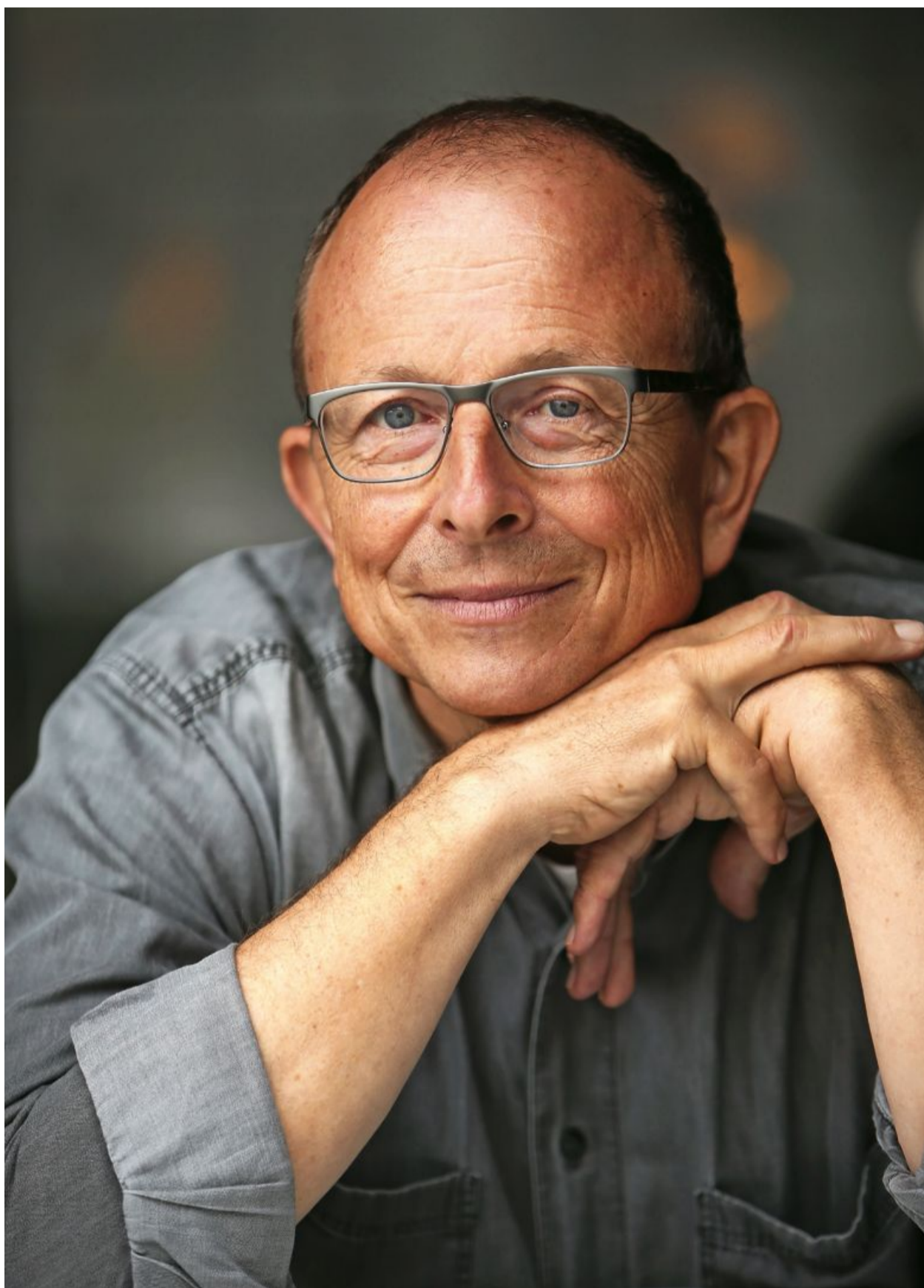
Ne vem, ali tovrstne stranke samo podpihujejo nestrpnost ali jo tudi ustvarjajo. Glavna nevarnost tiči v tako imenovanem centru, ne v skrajnih političnih gibanjih. Poglavitni problem je skrajnost centra. V Sloveniji je na primer Miro Cerar bolj nevaren od Janeza Janše, saj je on dal postaviti bodečo žico, ki proizvaja ksenofobijo, ne Janša. Zdaj Janša tekmuje s Cerarjem v tem, kdo si bo v skrajnosti upal dlje. Etabilirani politiki svojo prepoznavnost gradijo na nekakšni tekmi, kdo bo znotraj iste politike bolj radikalen. In ko poizkuša Janša Cerarja prehiteti po desni, seveda odvrta pozornost od dejanskega problema.

**V komentarju, ki ste ga poleti 2011 ob morilskem pohodu Andersa Breivika na Norveškem napisali za Mladino, ugotovljate, da imajo današnji evropski islamofobi na piki predvsem svoje domače politične nasprotnike. Zakaj naj bi bilo dejstvo, da se je Breivik spravil na podmladek norveške laburistične stranke, simptomatično?**

Dejstvo je, da se je politično težišče v Evropi pomaknilo močno v desno, kar je mogoče pripisati tudi vplivu ZDA, kjer ima desnica skoraj popolno hegemonijo nad političnim jezikom in imaginacijo. Islamofobija je eden od elementov omenjenega premika in prvenstveno notranjepolitično vprašanje. Politični nasprotniki evropskih islamofobov niso muslimani, temveč njihovi sodržavljanci, ki na muslimane gledajo drugače. Poleg tega je nujno vedeti tudi, da je bilo sovraštvo do muslimanov ključno pri oblikovanju sodobne evropske identitete.

**Zapisi ste, da je današnja Evropa politično mrtva in da ji vlada nesposobna politična elita. Evropo naj bi pri življenju s sklicevanjem nanjo ohranjali prav teroristi in nestrpneži, kakršen je bil denimo Breivik. Je mogoče podobno reči za vrsto islamofobov, ki ob prihodu beguncev na staro celino tako radi govorijo o obrambi nekakšne evropske kulture ali celo evropske civilizacije?**

Govorjenje o evropski civilizaciji je bilo praviloma vedno povezano z diskurzom vzpostavljanja gospodstva. Dejstvo, da se danes na Evropo sklicujejo nestrpneži in tudi teroristi, ni naključje. Velik del Neevropejcev po vsem svetu je Evropo pogosto doživljal prav kot nosilca terorja, vojne in trpljenja. Diskurz o Evropi kot o ogroženi kulturni in civilizacijski entiteti, ki prevladuje danes, so oblikovali nacisti in tudi fašisti, ki so bili v tem pogledu prav gotovo zavedni Evropejci.



**Stereotipe, nesporazume in izbruhe ksenofobije, ki prihajajo na plano ob t. i. begunski krizi, naj bi premagovali tako, da se vse udeležene strani bolje spoznajo in začno pogovarjati med sabo. Vi v omenjenem komentarju za Mladino nasprotno trdite, da proti predsodkom več spoznavanja in komunikacije ne pomaga, kar danes zveni izjemno cinično. Kaj potem storiti?**

Nisem želel biti ciničen. Hotel sem reči, da sta sovraštvo do muslimanov ali strah pred njimi na eni strani in poznavanje njihovih življenj, navad, vrednot na drugi, kategoriji različnega reda brez nujnega medsebojnega razmerja. Muslimane lahko sovražimo na več načinov; lahko smo jim nenaklonjeni, pa jih nismo nikdar niti videli in o njih ne vemo ničesar. Mogoče pa jih je zaničevati tudi, če dobro poznamo njihove običaje, vero, zgodovino in kulturo. Če je naše sovraštvo do muslimanov iz take snovi, kot so predsodki, ga nobena nova informacija, znanje in spoznanje ne bodo nujno omajali. Islamofobija ima v naši zgodovini in kulturi izredno globoke korenine, vtkana je v našo – evropsko – identiteto. Kaj naj potem storimo? Še najbolj smiselno bi bilo ohraniti politični red, ki lahko drži v šahu naše najbolj destruktivne impulze.

**Kakšna pa naj bo vloga sodobne progresivne levice ob t. i. begunski krizi?**

Najprej bi morali postaviti na noge samo levico. Danes je ta del problema in ne rešitve, saj se politično le malo razlikuje od sredinskih in desnih političnih strank. Tako imenovana skrajna levica, ki jo imajo za »skrajno« zgolj zato, ker je se politični center premaknil tako zelo na desno, velikokrat samo reciklira liberalistične vrednote. Levica, ki se ne bo znala otresti neoliberalistične politične in ideološke hegemonije, ne bo mogla uspešno nastopiti proti fašizaciji evropskih družb. Ob t. i. begunski krizi pa bi sodobna progresivna levica morala biti varuh političnega reda, zagovornik močne in avtoritativne javne oblasti

oziroma države, v kateri bi bilo ljudstvo suveren. Njena prednostna naloga bi morala biti tudi oblikovanje ustrezne migracijske politike kot sestavnega dela dolgoročne strategije nacionalnega razvoja.

**Kakšna je vaša projekcija bližnje prihodnosti? Na evropski ravni se krepitev skrajne desnice in umikanje na okope nacionalnih držav zdita skorajda neizogibna.**

Tu je treba biti pazljiv. Postaviti se na okope nacionalne države po mojem mnenju ni nič slabega. Še več, v resnici gre za svojevrstno nasprotovanje neoliberalizmu, ki je protinacionalističen in kozmopolitski in kot tak popolnoma imun na kritiko kozmopolitskih levičarjev. Če bo kdo v prihodnosti znal formulirati alternativo nacionalni državi, ki bo hkrati tudi alternativa neoliberalističnemu kozmopolitizmu, tudi dobro. Toda kar tako nastopiti proti nacionalni državi je voda na mlin neoliberalizmu.

Podobno površni smo, ko govorimo o skrajni desnici. S tem običajno mislimo na francosko Nacionalno fronto, britanski UKIP, na Orbanovo Madžarsko in zdaj na novo poljsko vlado. Prav gotovo gre za nesimpatične in problematične politične skupine. Pošteno pa moramo priznati, da lahko v tem trenutku na evropski ravni bolj ali manj le pri tovrstnih strankah in gibanjih najdemo zametke alternativne politike, ki bi jo postavili nasproti neoliberalizmu, ki obvladuje Evropo. Madžarska in poljska vlada sta vsaj malo pristigly peruti bankam. Nacionalna fronta je v politični diskurz ponovno pripeljala vprašanje suverenosti ljudstva in ga povezala s suverenostjo države. Levico je lahko dvakrat sram: prvič zato, ker se je odpovedala konceptu suverenosti ljudstva znotraj demokratičnega diskurza, in drugič zato, ker je skupaj z neoliberalistično golaznijo planila po desnici, ki je omenjeni pojem postavila na pravo mesto. Brez dvoma gre za nacionalistična gibanja in stranke, ki pa niso nosilci fašizacije evropskih družb. Ta prihaja iz evropskega neoliberalističnega centra. ■

# Notranji eksodus inteligence

RENATA ŠRIBAR

**B**egunstvo (begunke, begunci, begunski val, begunska kriza), v medijih od lanske jeseni statistično verjetno najbolj izpostavljen pojmovni aparat, ima poleg pripoznanega še drugi pomen, navezujoč se na domačijsko prebivalstvo. Razumem ga kot notranje begunstvo, oziroma z nekoliko bolj impresivnim pojmovnim parom – notranji eksodus.

Ima različne oblike, vse od sodobnih različic prislovičnega slovenskega vrtičkarstva in »ždenja«, kot se je izrazila trenutno že preutrujena kolegica sociologinja v opisu lastnega stanja, do depresivnih mentalno-čustvenih osamitev in drugih podobnih odklopov. Pojav ima skupaj s pospeševanjem dejanskih in namišljenih obse-dnih stanj v državi (denimo »fašizacija« politike in družbe na eni in begunstvo kot nedrje kriminala na drugi strani) usodne razsežnosti.

Notranji eksodus bolj ko ne izostaja iz družboslovnih in humanističnih raziskovalnih analiz, četudi ima že obseg družbeno-kulturnega pojava. Navedeni manko je vpisan v delovanje oblasti, tokrat znanstvene, ki sestoji iz enakih neformalnih notranjih načel in načinov delovanja. Tudi prva poklicana k ustvarjanju novih pojmov in sledljivih idej, prepričljivih razmislekov, zasnutkov prenovljenih stvarnosti, humanistika, izkazuje podložnost s prilagoditvijo raziskovalnemu režimu. Podreditev se najbolj očitno kaže v razcepu med lastnimi družbenokritičnimi interpretacijami in osebnimi delovanji. Raziskovalni vpogled v ta razcep, znanstveno razgaljanje bi izpadlo »pornografsko«, torej ne sistemsko vodeče k izboljšanju praks, bi pa pripomoglo k uvidu v realnost nepravičnih odnosov.

Intelektualno in emotivno očitno vzdržni razcep med družbenokritično analizo z vizijami izboljšanja stanja in osebno privolitvijo na dane pogoje in možnosti raziskovalnega in akademskega dela je po mojem umevanju falokratski. Svet je bil in je »njegova zgodba« (angleško *history*), iz katere »njena zgodba« izostane (če uporabimo jezik teh zasilnih metafor). Kajti izkušnje in videnja tistih, ki s(m)o na robovih »moškega« sveta, so izvzeti. »Njegova zgodba« robove vključuje kot neizogibnost, rabi jih, da lahko vzdržuje patriarhalno (in s tem tudi bratsko oblast) na področju vednosti in njene produkcije.

Tudi če se katera od kanoniziranih teoretskih smeri, kar pogosto se, približa umevanju roba, če zavzame empatično pozicijo, njeni avtorji in avtorice ostajajo izključevalni. Izgovore, zakaj se teoretsko sicer mišljena premena ne zgodi v praksi, prinašajo, kot se pravi v domačijski govoric, mačke na repih. Diskurz ostane identičen z nekonsistentnim realpolitičnim diskurzom oblasti: resorska finančna stiska in tekma za raziskovalni denar ... tako ali tako se odpirajo enake možnosti vsem ... zakon ne omogoča ustrezne vključitve ... v stiski si moramo pomagati, ampak zdajle/tule ne gre. Niti afere z akademskim služkarstvom in občasne javnosti posredovane informacije o finančni bazi večjih raziskovalnih projektov izgovorov o resorski finančni stiski mačkov ne odnesejo.

Sklicevanja na zakonske predpise so lahko tudi lažna, saj vodstva računajo na nevednost, spremembe zakonov so počasne, saj je treba uskladiti pričakovanja lobistov močnih, ker jih nemočni pač nimamo ali pa so naše zagovornice in zagovorniki na pristojnem ministrstvu in javni raziskovalni agenciji prešibki (razen kadar se ne prilagodijo pričakovanjem oblasti, svoje interese poistovetijo z njenimi in je dobro tistih na robu potem izgubljeno). Če staviš na kolektivno zavest, je stava izgubljena. In tako vse teče kot lepo podmazan (beseda tu ni naključno izbrana) stroj, ve se, kje je komu oziroma kateri mesto. Če se na pozicijah oblasti kakšen občutek zares izostril, ta gotovo ni namenjen nujam in koristi ljudstva ali resornega roba, ampak kopičenju »svojih«.

Še pred nekaj leti ni bilo po nujnosti tako. Skupnostna veziva zunaj nomenklaturnih in trenutnih interesnih vse bolj naglo propadajo.

V spominu tako ugledam filozofa, enega, dva, morda tri, ki so hodili na protivladne in zdaj hodijo tudi na protifašistične proteste, pa zanje vem, da v službi kljub odgovornemu položaju ali vplivnemu statusu pristajajo na dokončno pokvarjeno oblast. Ta prevzame podobo direktorja, ki sebi in svojim polni raznovrstna korita na račun najbolj ranljivih skupin v lastni poklicni sferi.

Za družbeni razvoj nevzdržna dvojnost oblastniških leg, hipokrizija, je temeljna značilnost humanistike v primežu troedinosti denarja, poklicnega uspeha, javnega pripoznanja. Rastolmačiti (si) totalno družbeno inertnost vodilnega sloja inteligence, kot razvidno, ni tako težka naloga. Njena nacionalna posebnost je izjemna zaprtost ustvarjalnih fevdov, po slovensko vrtičkov, ki se ne navezujejo nujno na posamezne raziskovalne organizacije in centre niti teoretske usmeritve. »Mi« se od »ne-mi« razločijo po mnogoterih kazalnikih, ki sestavljajo različice humanističnih socialnih mikrosistemov. To za resor in državo usodno notranje prebežništvo humanistične inteligence je potemtakem strukturno očitno pogojeno z odtujitvijo od zunanjega pogleda.

Ker pa težko kot pišoča (ali bralka) upravljam z besedami, ne da bi videla njihove utelešene, materialne izvore, naj postržem s podobami vsakdanjosti. V spominu tako ugledam filozofa, enega, dva, morda tri, ki so hodili na protivladne in zdaj hodijo tudi na protifašistične proteste, pa zanje vem, da v službi kljub odgovornemu položaju ali vplivnemu statusu pristajajo na dokončno pokvarjeno oblast. Ta prevzame podobo direktorja, ki sebi in svojim polni raznovrstna korita na račun najbolj ranljivih skupin v lastni poklicni sferi. On – ali njegova vrstnica po položaju – bo tako brez otežene vesti poleg redne plače na delovnem mestu in predavateljskih honorarjev sedel na raziskovalnih sredstvih, ki jih je s svojimi projektnimi vsebinami in delovnimi povezavami pridobila kakšna zaradi njega zdaj brezposelna kolegica – ki se pač ni želela podrediti ponižujočemu režimu nezno podplačanega dela in odvzemu funkcij. In s tako pridobljenimi financami bo direktor med drugimi poskrbel za svojega zaposlenega, filozofa iz predhodnih vrstic.

Ta eksemplarični kolega je skupaj z ostalimi molčečimi v oblastnih razmerjih prebegnil v osebni vrtiček lastne dobrobiti z gratifikacijami, ki so normirane: v njegovem primeru nevršljivo delovno razmerje, prislovične »točke«, položaj, sredstva za delovno realizacijo v skladu z »znanstveno odličnostjo«, lagodno življenje po merah znanstvenega *jet seta*. Na kritični točki preseka med molkom in gratifikacijami se zgodi obrat, ki zadeve vodstva oddaljuje od vsakdanjega prepričanja, da drugi opravljajo umazano delo namesto vodilnih; ne, zaradi molka in inertnosti svojih podrejenih je direktor, obenem poosebljen in paradigmatični, brezsravno navezan na užitek neposrednega delovnega zlorabljanja. Obenem si v lasten prid lahko šteje tudi zaslombo nacionalne ali nadnacionalne oblasti, saj bi tudi v primeru živžgaštva (ki naj se, tako upajmo, le zgodi) ostal nedotakljiv, morda celo medijsko. Dandanašnja oblast se lahko tudi umaže vsem na obeh, ne da bi ji to faktilno škodilo.

Rob je določen z ambivalenco možnosti. Podobnike in podobnice gospodarjev, kot nakazano, pripušča naprej v oblastno strukturo, upornice in upornike zadržuje v svarilo in zaradi zaščite režima. Robne osebe s(m)o konstruirane kot nesposobne odpora, kajti v očeh gospodujočih gre za absolutna razmerja moči, tehnična je na njihovi strani. Uspešen upor je izključena možnost. Edina možnost se zgodi med menjavo politične opcije, kjer pa upor že načeloma ne more biti »čist«, saj z njim na tak ali drugačen način, ni nujno, da neposredno, upravlja institucionalizirana politika. In z menjavo politične barve gospodarja se ne zamenja ključni upravno-menedžerski kader, zgodi se le kakšna individualna menjava. Poleg tega nerežimski, avtonomni značaji, četudi bi lahko – spodobno vključeni – zaznavno prispevali h kakovosti sektorske produkcije, niso po volji nobeni politični opciji niti uradništvu ne glede na njegovo ideološko pripadnost. Njihova izključitev je tako celovita, da niti na mestu nevzdržne prekarnosti in nezaposlenosti ne priključijo pozornosti, žal niti nove parlamentarne levice ne. Ta namreč v temeljni razmislek o ekonomskih razmerjih še ni zmogla vzeti neplačanega dela, niti proučiti, kako v dajatvenem sistemu funkcionira položaj

tistih nezaposlenih, ki ustvarjamo in se upiramo obstoječim razmerjem oblasti z minimalnimi sredstvi, ki jih država preščipne s čudno logiko in brez olajšav, ki jih imajo zaposlene osebe.

Rešitev iz predstavljenih zagat vidim zunaj sheme množičnih manifestacij, četudi so nujne kot izkaz državljskih stališč, volje in vizij ne glede na to, da s seboj prinašajo kolateralno škodo (v obliki preštevanj »naših« in »vaših«, vzbujanju skupinskih emocij, ki potencialno subvertirajo mero in pamet vpletenih) in tudi že navedeno politično kooptacijo civilnodružbenih interesov. Izkustveno in antropološko je začetek odpora proti nerazumnim, izkoriščevalskim in avtokratskim postopkom v osebnih situacijah, osebnih soočanjih, naj gre za finančni urad, kolegialni ali hierarhični delovni konflikt, celo zasebno idejno ali emocionalno nesoglasje, ki je učinek družbenih hierarhij. Na tem mestu se nenačrtovano pojavi problem komunikacijske kulture, ki je v Sloveniji precej nizko.

V organizacijski kulturi komunikacije bi veljalo vzpostaviti mehanizme živžgaštva in odprave obstoječih potuhnjenih komunikacijskih matic; na ravni osebnega gre za »polnomočenje«, vzpostavljanje kompetenc za izgovarjanje dejstev in lastnih videnj – resnic na ustrezen način, z navajanjem imen akterjev, akterk spornih delovanj. Zdi se, da je to (če ostanem pri živalskih primerah), ko so v igri kakšne svete krave oblasti in medijev, najtežja naloga. Tudi tu ne bi smela biti privilegirana nobena politična opcija, kar se dejansko ne izide brez ustreznih instanc in mehanizmov posrednega in neposrednega državljskega nadzorovanja oblasti.

Vsekakor smo na nekem novem izhodišču, nalogi za parlamentarne in parlamentarce, nevladne organizacije – in pri imperativu izpovedovanja resnice preprostih dejstev, zlasti za humanistično inteligenco. ■

# ALKIMIJA PODOB

V Mednarodnem grafičnem likovnem centru se bomo imeli kar nekaj časa priložnost srečevati z omembe vrednim izsekom iz opusa Antonija Tàpiesa (1923–2012), enega pomembnejših protagonistov svetovne umetnosti druge polovice 20. stoletja. Na razstavi je predstavljen z grafičnimi deli in nekaj skulpturami.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

**T**àpiesova dela se morda na prvi pogled zdijo dokaj abstraktna, neoprijemljiva, hermetična, a pravzaprav gre za bolj ali manj kompleksne likovne tvorbe s prepoznavnimi elementi, ki so zvečine trajne sestavine njegovega likovnega snovanja ali pa so bili prisotni v določenih obdobjih. Gre za elemente, ki so odraz avtorjevega družbenega, bivanjskega, umetniškega položaja, njegovih strasti in bojazni, stremljenj, upov, strahov, zaznamovanosti ... Vse to je Tàpies odtiskoval, izrisoval, barval, posipaval, lepil ... na svoja dela, katerih podlaga pogosto spominja na popisane, razprskane, od časa zaznamovane zidove, pričevalce zgodovine.

Med prepoznavnimi elementi njegovega snovanja so na primer štiri s prsti potegnjene vzporedne krvavordeče (včasih tudi črne) linije, ki spominjajo na tragično legendo o nastanku katalonske zastave. Avtor je bil namreč rojen kultivirani nacionalistični (zanimivo, kako različen pomen ima pojem nacionalistično v različnih okoljih in časih) družini srednjega sloja, v kateri so se ukvarjali tudi z založništvom in knjigarnarstvom (od tod verjetno naklonjenost knjižnim projektom), katalonski stvari je ostal zvest ves čas svojega delovanja in še danes uporabljajo njegova dela v kampanjah za samostojnost njegove rodne dežele. Bolehni deček je pozneje postal študent prava, a se je juristični prihodnosti odrekal in se predano posvetil umetnosti.

Tàpiesove umetnine se pogosto zdijo kot rezultat mističnega, zarotitvenega obreda, zamaknenosti, pri čemer je gotovo prišel do izraza njegov interes in naklonjenost tako srednjeveški kot vzhodnjaški mistiki. Zdi se, da je pri svojem delu ravnal podobno kot davni alkimisti, ki so se za dosego svojih duhovnih ciljev poglobljali v naravo materialov, uporabljanj pri poskusih učinkovite sinteze, ki bo prinesla povzdignjenje, razodetje ali kakšne druge zelene cilje. Pri svojem delu ni le izbiral različnih, tudi za umetnost neobičajnih materialov, ampak jih je med drugim tudi dobesedno sejal, pri tem pa je ves čas šlo tudi za »presejevanje« v sebe. Če so alkimisti svoje zapiske pisali in hranili ločeno od materialnih rezultatov svojega dela, je pri Tàpiesu oboje združeno. V njegovih delih so prepleteni tako nagovori in učinkovanja materialov kot skrivnostne »formule«, številčna zaporedja, besedni in znakovni namigi, teoretična in praktična umetniška alkimija, torej, ustvarjalne meditacije, namenjene prevpraševanju, spreminjanju, preizkušanju pogledov, pomenov. Te je pogosto tudi razvijal, spreminjal, diferencialni skozi nekatere od svojih serij, pri tem pa gre pogosto tudi za povsem vsakdanje in prepoznavne motive, včasih neposredne, udarne umetniške izjave, stališča, spodbujena z dogajanjem v širšem ali ožjem okolju.

Pri Tàpiesovih ustvarjalnih postopkih je šlo nemara za nekakšno »kontrolirano nekontrolirano« ali artikulirano, zamejeno spontanost, blizu mu je bilo tudi mešanje »visokega« in »nizkega«, »spodobnega«, celo »vzvišenega«, z »nespodobnim«, političnost (v najširšem smislu) je bila stalnica njegovega dela, a je bila večinoma vsebovana diskretno, v avtorskih simbolih, »šifrah«. Opazno prisotna je tudi tematika minevanja, ki se ji v avtorjevih poznih letih pridruži še vprašanje bolečine, s katero se je v fizičnem smislu, zaradi bolezni, sicer soočal tudi sam, a je to soočanje povzdignil domala na filozofsko raven.

Tàpiesova dela zaznamujejo eruptivne geste, ki pa zmorejo izraziti tudi krhkost, prizadetost, vse polno je asociativnosti, namigov, kodiranih sporočil, racionalnega, skritega za vidom iracionalnosti, kaotičnosti, ki prikriva urejenost, in urejenosti, prehajajoče v kaotičnost. Deležni smo »udarov« bazičnih barv, form, avtorsko prirejene splošne simbolike, prepletov intimnega in širšega, občega, splošnega, artikulacij neartikuliranega in navidezne neartikuliranosti artikuliranega. Strast in divjost občasno prekinja asketska zadržanost, ki kot da je prežeta z zavestjo o nezmožnosti izražanja najglobljega, neizgovorljivega, in potem spet zaslišimo nov krik



Antoni Tàpies: Le Main/Roka, akvatinta, 1972 © Comissió Tàpies, VEGAP, Ljubljana, 2016

**UMETNIK NAS SOOČA S SVOJO IN NAŠO ŠIBKOSTJO, RANJENOSTJO, UPORNOSTJO, NEUKROTJIVOSTJO, NE ODREČE SE NITI PROSTAŠKIM GESTAM PRIMARNEGA KLJUBOVANJA, EROTIČNIM IZLIVOM, ERUPCIJAM. NEKATERA NJEGOVA SPOROČILA SO BRUTALNO JASNA, ZA DRUGA SE ZDI, DA JIM JE USOJENO, DA NE BODO NAŠLA NASLOVNIKA ALI PA DA JIH BO TA OB PREJEMU PREOBLIKOVAL, RAZUMEL PO SVOJE, KAR PA JE DEL IGRE, NIKOLI POVSEM PREDVIDLJIVEGA UČINKOVANJA UMETNOSTI, NJENE MISTIKE IN ZDRAVITELJSTVA.**

(Tàpies se je precej ukvarjal tudi s »prevajanjem« glasbe v likovnost), krik človeškosti in človečnosti, starega dobrega humanizma. Umetnik nas sooča s svojo in našo šibkostjo, ranjenostjo, upornostjo, neukrotljivostjo, ne odreče se niti prostaškimi gestam primarnega kljubovanja, erotičnim izlivom, erupcijam. Nekatera njegova sporočila so brutalno jasna, za druga – šifrirana ali hermetična – se zdi, da jim je usojeno, da ne bodo našla naslovnika ali pa da jih bo ta ob prejemu preoblikoval, razumel po svoje, kar pa je del igre, nikoli povsem predvidljivega učinkovanja umetnosti, njene mistike in zdraviteljstva.

Avtorjeve stvaritve (tako v konkretnem kot v prenesenem smislu) vsebujejo hkrati središče kroga in krožnico le-tega, ob tem pa še dialektiko med njima – in vse to je značilno tudi za grafična in kiparska dela, ki jih vidimo na razstavi v MGLC. Grafična kot demokratični, dostopni likovni medij mu je bila

blizu, zato so njegove tovrstne stvaritve po vsebini in kakovosti dokaj enakovredne njegovim slikam. Ko smo že pri demokraciji, se v zvezi s Tàpiesom odpira tudi nekaj vprašanj, ki bodo najbrž ostala ne povsem odgovorjena in ki najbrž kažejo tudi na splošno razširjeno stereotipno dožemanje zgodovinskih položajev in razvoja. Umetnik je namreč velik del svojega ustvarjalnega veka preživel pod Francovo diktaturo, ob tem pa je pripadal republikansko in katalonsko opredeljeni družini, kar naj bi bila v tistih časih stigma na kvadrat. Njegov oče je bil krajši čas celo dejaven v republikanski vladi, zato se zdi še toliko bolj presenetljivo, da je družina državljansko vojno in frankizem preživela brez drastičnih udarcev. Umetnik je bil tudi član naprednih, z nadrealizmom navdahnjenih umetniških skupin, ki so za časa diktature nasprotovale prevladujoči konservativni estetiki, hkrati pa je lahko s francosko štipendijo odpotoval v Francijo in Španijo predstavljati v tujini, na primer na Beneškem bienalu leta 1958. Dve leti pred smrtjo ga je španski kralj tudi povzdignil v plemiča, tako da je umrl kot markiz de Tàpies, ne gre pa spregledati, da se je umetnik z nekaj deli nedvoumno uprl diktaturi ...

Tàpies se je ukvarjal tudi z vprašanjem vloge, položaja, moči, vpliva umetnika v družbi, sodil je v generacijo velikih umetniških osebnosti, ki so na pomen umetnosti za posameznika in družbo gledale drugače, bolj tvorno in odgovorno od večine današnjih umetniških uspešnežev. V tem kontekstu gre najbrž gledati tudi ustanovitev barcelonske Fundacije Antoni Tàpies, ki jo je leta 1984 ustanovil sam, kot njeno poslanstvo pa navajal proučevanje in promocijo moderne in sodobne umetnosti, tudi lastne, seveda.

Ta fundacija je z MGLC, kjer ima umetnik kot udeleženec in nagrajenec tukajšnjih Grafičnih bienalov posebno mesto, sodelovala tudi pri pripravi ljubljanske razstave; ob tem so domači organizatorji ugotovili, da je njeno promoviranje Tàpiesove umetnosti dandanes povezano tudi s precej visokimi finančnimi zahtevami. Po besedah direktorice MGLC, Nevenke Šivavec, so te razlog, da razstave ne spremlja niti zloženka, kaj šele katalog, kar je ob predstavitvah avtorjev takšnega formata neobičajno in obžalovanja vredno. Lahko pa zato obiskovalec z razstave del zapriseženega Katalonca odide s kartonasto pahljačo in drugim promocijskim materialom v barvah in z imenom njegove širše domovine Španije, kar v tem kontekstu učinkuje bizarno, še posebej če vemo, da je Slovenija mnogim in Kataloniji osamosvojitveni vzor. ■

ANTONI TÀPIES

**Grafika 1959–1987**

MGLC, LJUBLJANA

23. 2. – 5. 6. 2016

Nosorogi Roberta Wilsona v Cankarjevem domu

# EKSPLOZIVNA KOMBINACIJA

Veličine Roberta Wilsona ni mogoče stisniti v nekaj misli in vrstic: opus avantgardnega avtorja, ki zadnja štiri desetletja velja za osrednjega raziskovalca, misleca in gledališkega maga svetovnega formata, je ne le veličastno obsežen, temveč tudi skrajno samosvoj in v tem dosleden, izčrpen, kontinuiran.

ZALA DOBOVŠEK

**W**ilson je v splošnem oziru kakopak sinonim in prva asociacija ob besedni zvezi »gledališče podob«, a ob tem je seveda še veliko več, saj njegova dela niso nikoli le izpraševala potencialne gledališča; še bolj tvegano se je loteval redefiniranja pojmov in učinkov glasbe, likovnosti/vizualij, giba in ob vsem tem predvsem kategorije časa. Dolgotrajne uprizoritve (denimo od peturne *Einstein on the Beach* do sedemdnevnega *site-specific* dogodka v Iranu *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*) so v svetovno gledališko oziroma kar širše umetniško sfero urezale ne le zaradi inovativnih, revolucionarnih režijskih komponent, temveč tudi zaradi pomena trajanja – raztegljivosti, statičnosti in večdimenzionalnosti časa ter svojevrstne (meditativne) izkušnje, ki jo ta pusti pri gledalcu. Čas, kot pravi Wilson, naj ne bi imel koncepta. Če je določena gesta na odru izvršena hitro ali počasi, je vseeno, zmeraj je zapolnjena s časom in z različnimi energijami.

Wilsona je od samega začetka vznemirjala razsežnost *estetškega*, največkrat jo je docela zavestno postavil pred vsebino, ali če povzamemo: »ne gre toliko za ponujanje interpretacije kot predvsem za postavljanje vprašanj«. Paradigmatična navezava k temu je bila že ta, da v uprizoritvi (in prelomnici v gledališki zgodovini) *Einstein on the beach* ni stremel h kakršnim koli biografskim momentom slovitiga fizika, temveč je ustvaril njegovo (hiper)poetično upodobitev. To je vodilo v razpršeno gledalčevo doživljanje, ki se je spotoma (seveda, nič ni naključno) še implicitno poigralo oziroma problematiziralo fizikalne zakonitosti trajanja, časa, časovnosti in njenega (ne)obstoja. Upočasniti čas in se zazreti v izbran detalj, ga zaznati, razumeti, začutiti, osmisliti ali zavreči.

A kolikor je morda navznoter Wilsonova snov oziroma vsebina lahko velikokrat delovala abstraktno in razumu izmuzljivo, je zunanji okvir njegovih postavitev vselej sledil logiki matematične, geometrične sistematičnosti. Navsezadnje je Wilson študiral arhitekturo, tej prvotni miselni urejenosti pa je skozi gledališko udejstvovanje naknadno dodajal izobilje absurda, groteske, metafizike, abstrakcije. Mnogi so mnenja, da mu je prav odsotnost formalnega gledališkega izobraževanja omogočila svobodo, ekscentričnost in inventivnost v režiranju in razumevanju gledališča, nje-

govih razsežnosti. Obenem je razvidno, da ne mara ali celo prezira naturalizem. »Stati na odru je nekaj izumetničenega. Če mislite, da je to naravno, ni, to je laž.«

Intimistični vpogled v njegovo zasebno življenje se v dokumentarnem filmu *Absolute Wilson* (režija Katharina Otto-Bernstein, 2006) razpre do obisti, v njem lahko uvidimo ali vsaj zaslutimo, od kod izvira ta specifičen – rahločuten, a tudi samodržen – značaj in z njim tudi takšno (umetniško) mišljenje, delovanje. Odkar pomni, se je Wilson najprej v svoji družini, nato v mestu, potem v državi in na koncu v svetu počutil kot *outsider*, kar ga je zaradi ozkoglednega okolja na neki točki prignalo tudi na sam rob življenja. Avtobiografski zametki in motivi se zdaj v večjem zamahu, včasih kot drobni indici, nenehno pojavljajo v njegovih uprizoritvah. Toda v kontekstu terapevtskega učinka, ki ga lahko vnaša gledališče, se je Wilson pogosto znašel v nesporazumu z javnostjo; sam je sicer deloval s posamezniki, ki jih je družba izobčila, in z njimi ustvarjal svojevrstne formate predstav, toda deklarativno ga nikoli ni zanimala terapevtska plat gledališča, v zgoraj omenjenih udeležencih ni želel ničesar spreminjati, jih zdraviti, popravljati, temveč le razpreti njihovo zavest o bivanjskih možnostih, do katerih imajo kljub določenim preprekam vso pravico.

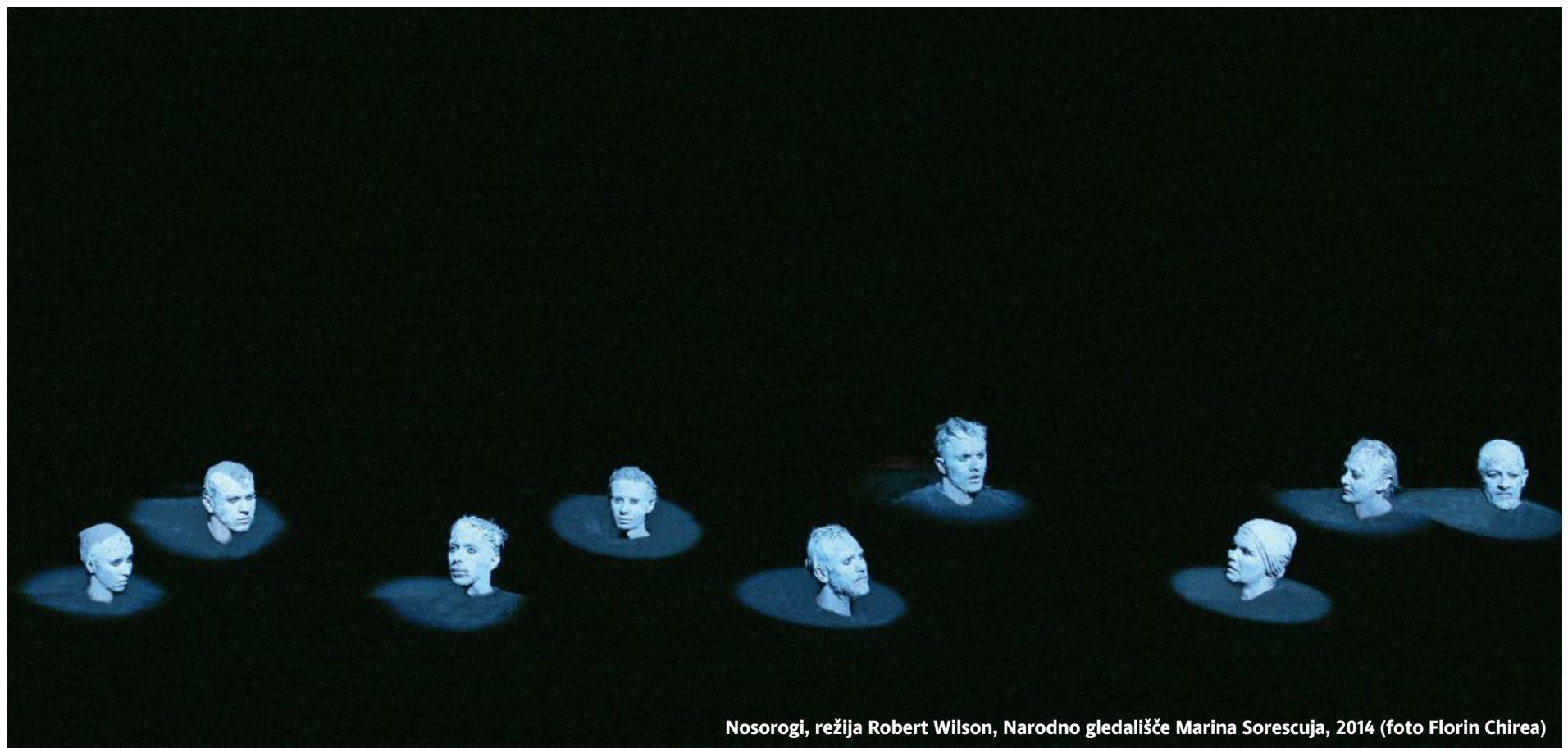
Ena od ravni Wilsonove filozofije je, da skozi uprizoritveni govorico in kode prikazuje, kako reči, pojmi obstajajo in kako ljudje bivajo. Oziroma: njegov cilj še zdaleč ni razlagati, *zakaj* obstajajo, *zakaj* bivajo. Od tod mestoma tudi občutje sanj, ki nam ga približa, vznik nadrealnosti, v kateri se oblike in dejanja sprotno, iracionalno transformirajo, nas pri tem strašijo ali presenečajo, v vsakem primeru pa puščajo občutek nenadzorovanosti. Budni lahko sanje analiziramo, a njihova dejanskost in oprijemljivo, pomensko zaključeno soočenje z njimi nam je onemogočeno. Podobno kot Wilsonova umetnost. V njej se sklicuje na to, da čuti tolikšno privrženost in privlačnost do gledališča prav zato, ker mu to predstavlja stičišče vseh njegovih osrednjih intimnih in poklicnih interesov – slikanja, arhitekture in družbene angažiranosti.

Interdisciplinarnost njegove poetike vpeljuje sintezo giba, plesa, videa, instalacije, vizualij, skulpture in *site-specifica*, vsebinsko, estetsko, mestoma ritualno in žanrsko pa lahko v različnih obsegih v njegovih delih zasledimo vplive ruskega baleta, azijske umetnosti, črnske glasbe in opere. Sploh

opero Wilson razume kot format, ki ga najbolj ustvarjalno zapolnjuje, pri čemer imamo seveda v mislih njene avantgardne, progresivne različice, ki se nenehno sprehajajo med gledališčem, inštalacijo in glasbo. Še posebej se njegovo razumevanje prebijanja ustaljenih vzorcev izvedb opere kaže v intenzivnem vnosu in pomenu giba(nja) izvajalcev; te obloži z minimalističnimi, repetitivnimi in počasnimi premiki, gestami, ki na eni strani izhajajo iz kolektivnega vsakdana (in so nato okrepljene s stilizacijo), po drugi pa iz povsem osebnih gibalnih navad. Inspiracija in vplivi so se sicer k njemu stekali iz smernic abstraktnega plesa Georgea Balanchina and Mercea Cunninghama, nato pa je Wilson izvajalcem nalagal še izrazne gibalne plasti, ki so izpostavljale telesne kote in oblike, predvsem pa tudi trajanje teh premikov, pri katerih naj bi dobesedno in pozorno štel sekunde poteka giba.

V knjigi *The Theatre of Robert Wilson* gledališki teoretik Arthur Holmberg Wilsonov opus razčleni na štiri faze: *tih opera*, *dekonstrukcija jezika*, *od semiotike do semantike* in *klasiki oziroma delo z besedami*. Ta opredelitev (ki je seveda samo ena izmed mnogih) med drugim razvidno in praktično izpelje povezavo med posameznimi ustvarjalnimi epizodami, ne le njihovim razvojem kot takim, pač pa predvsem medsebojno korespondenco, ki njegov opus izrišejo kot entiteto; ta v sebi sicer vsebuje ločnice in prestopne, a je v bistvu ni mogoče razcepiti. Zdi se, da je vsako Wilsonovo predhodno delo vstopnica za naslednjega. Očitna preokupacija z normativi in semiotiko besed (govor, komunikacija, dialog), četudi gre pri tem za zavestno izničenje in plastično preformulacijo v podobe, se v Wilsonovih uprizoritvah ekspresionističnega značaja in duha nemih filmov, kakršno bo tudi gostovanje Ionescovih *Nosorogov* v Cankarjevem domu, kaže že v vsaj zadnjem desetletju.

Vsekakor bi se našel kdo, ki bi mu očital reciklažo lastnih idej in ustvarjalno stagnacijo. Estetski spoj mehničnega giba, psihološke votlosti, spačenih grimas in karikiranega postopanja, ki vodijo v groteskno-kabarejsko atmosfero, sočasno pa so vpeti v sugestivno govorico senc, pedantne dramaturgije luči in svetlobnih rezov ter zvočnih kulis, ga spremlja že lep čas. A kljub vsemu: Wilson in Ionesco se sliši kot eksplozivna kombinacija. ■



Nosorogi, režija Robert Wilson, Narodno gledališče Marina Sorescuja, 2014 (foto Florin Chirea)

# KAKO JE ZABAVNIK REŠIL SLOVENSKE STRIP

Prejšnji mesec je beograjski *Politikin Zabavnik*, ki je dobrih petnajst let navduševal tudi slovensko mularijo in imel obenem velik vpliv na domačo stripovsko sceno, praznoval častitljivih 77 let.

IZTOK SITAR

Leta 1971 je sredi Kragujevca zagorel kres. Seveda to ni bilo nič čudnega, malce nenavadno je bilo le, da je zagorel sredi mesta in ne na kakšnem griču v okolici, kjer se po navadi kurijo prvomajski praznični kresovi. Vendar pa ni bil prvi maj, bil je čisto navaden jesenski dan. No ja, čisto navaden res ni bil. Od 28. do 30. oktobra je namreč v stari srbski prestolnici potekal kongres Kulturne akcije, ki ga je v svojem rodnem mestu o vlogi kulture in umetnosti v socialistični družbi organizirala predsednica srbskih komunistov, politična sopotnica našega Staneta Kavčiča, Latinka Perović. Priljubljena liberalna in napredna političarka se je v svojem obširnem govoru, kakršni so bili pač v navadi pri partijskih funkcionarjih v tistih časih, sicer samo mimogrede dotaknila tudi *literarne plaže*, rekoč »da ne bi smeli biti ravnodušni do pojavov slabega okusa nekaterih polpismenih revij«, kar pa je bilo dovolj, da je zvečer pred stavbo Kongresa v režiji pravovernih mladincev zagorela grmada cenjenih ljubezenskih in pustolovskih romanov, erotičnih in pornografskih revij ter – stripov.

Seveda pa sežiganje knjig ni nov pojav, sežigali so jih v vseh časih in sistemih. Verjetno najbolj znan požig knjig, če pogledamo samo preteklo stoletje, je bil v nacistični Nemčiji. Desetega maja 1933 leta so zagorele grmade po več nemških mestih, osrednji kres pa je bil na Opernem trgu v Berlinu. Na črnem seznamu so se znašle tako marksistične (Karl Marx, Rosa Luxemburg, Trocki ...) kot judovske knjige, umetniške monografije »dekadentnih« slikarjev (Marc Chagall, Paul Klee, Toulouse-Lautrec ...) in romani »levičarskih« pisateljev (Franz Kafka, Jack London, Bertold Brecht, Thomas Mann, Erich Kästner ...). Na trgu se je zbralo okoli sedemdeset tisoč ljudi, prevladovali pa so študenti, ki so pod geslom »proti dekadenci in moralnemu razkroju« s prikolicami vozili knjige iz javnih knjižnic in jih metali v ogenj nacistične katarze. Grmade so po Nemčiji gorele še nekaj tednov in uničenih je bilo na sto tisoče knjig, kar pa je bila samo uvertura v Hitlerjev teror – ali kot je pred več kot stoletjem preroško napovedal že pesnik Heinrich Heine (ki se je ravno tako znašel v nacističnem ognju): kjer sežigajo knjige, na koncu sežigajo ljudi!

Grmade levičarskih knjig so gorele tudi v Ameriki v času makartizma in lova na čarovnice v petdesetih letih, v šestdesetih pa so verski gorečnejši in kukluksklanovci zaradi izjave Johna Lennona, da so Beatlesi bolj popularni kot Jezus Kristus, javno sežigali njihove knjige in plakate. Med kulturno revolucijo na Kitajskem (1966–1976) se je poleg taoističnih, budističnih in konfucijanskih del spremenilo v pepel tudi nešteto družinskih rodoslovnih knjig, saj je nova oblast hotela pretrgati vezi s preteklostjo. Po državnem udaru v Čilu leta 1973 so na javnih mestih noč in dan gorele grmade levičarskih knjig in stripov, med njimi tudi zdaj že legendarna knjiga Ariela Dorfmana in Armanda Matellarta



o imperialistični ideologiji v Disneyjevih stripih *Kako brati Jaka Racmana*, ki je leta 2007 pri založbi Maska izšla tudi pri nas. Pravi knjižni genocid pa se je zgodil v devetdesetih letih med državljansko vojno v Jugoslaviji, ko so proustaški hrvaški nacionalisti sežgali približno tri milijone(!) marksističnih in partizanskih knjig ter leposlovnih del srbskih avtorjev pa tudi časopisov, revij in stripov v cirilici, med katerimi je častno mesto zavzemal *Politikin Zabavnik*.

Neposredni odgovor zvezne vlade na kragujevski kres je prišel 1. julija 1972 v obliki t. i. zakona o šundu, ki je dodatno obdavič trivialno literaturo. Izvedba zakona je bila seveda v pristojnosti posameznih republik in pokrajin, ki pa so počakale, da bi videle, kako se bo zakon obnesel v Srbiji, od koder je prišla pobuda. Obdavičeni so bili vsi stripi razen Disneyjevih in partizanskih, in precejšnje število izdaj, ki v svojem repertoarju niso imele dotičnih stripov, je po krajšem času zaradi previsoke cene nehale izhajati. Pri tem je prihajalo do prav absurdnih situacij, saj denimo *Mirko in Slavko* kot partizanski strip ni bil obdavičen, čeprav je čisti trash, po drugi strani pa je bil genialni *Alan Ford* označen kot šund. Septembra 1973 se je v sodelovanju s časopisno hišo Delo v kioskih pojavila slovenska izdaja *Politikinega Zabavnika*, ki se ga zakon o šundu ni niti dotaknil, saj je kontinuirano objavljala tako *Jaka Racmana* in *Miki Miško* (ki smo ju lahko takrat prvič brali v slovensčini), pa tudi stripe in zgodbe iz narodnoosvobodilne vojne. *Zabavnik* namreč ni bil zgolj stripovska revija, saj je na svojih deloma barvnih 56 straneh poleg obilice stripov prinašal tudi pustolovske štortije različnih žanrov in bogato ilustrirane zgodovinske članke, ki so skupaj z ljubezenskimi zgodbami samih bralcev (*Skrivnosti mladih src*, *Mala pošta*) tvorili formulo uspeha, zaradi katere je izhajal dobrih petnajst let. Seveda pa so glavnino revije tvorili stripi predvsem ameriške in španske produkcije, svoj prostor pod soncem pa so dobili tudi nekateri domači avtorji. Tako smo lahko že v prvi številki brali zabavno prazgodovinsko satiro *Tilentrop in Vesna Sapiens* Laza Sredanovića in Nikole Lekića o prostodušnem staroslovenskem junaku v kameni dobi in se na ves glas režali, ko smo citirali njegove dovtype, ki so se povsem nevsiljivo prikradli v naš sleng, kar se je pozneje zgodilo samo še z legendarnim *Alanom Fordom*. *Tilentrop* pa se ni zdel smešen samo nam, mulariji, ampak tudi odraslim, saj so si ga novinarji pri *Tribuni* sposodili za obračun z moralističnimi napadi na strip, ki so se začeli znova pojavljati v javnosti po velikem prodajnem uspehu *Zabavnika* (samo slovenska naklada je štela 60.000

izvodov, skupna pa 400.000, kar je bila sploh najvišja naklada kakšne stripovske revije v Jugoslaviji), in zahtevami po uvedbi zloglasnega davka na šund tudi v Sloveniji.

V *Tribuni* so objavili fragment iz stripa, na katerem *Tilentrop* stric Radoš v rokah drži gorjačo, navihani spremenjeno v orjaški penis, poleg njega pa skače lepota Vesna, ki na stričeve besede: »To je orožje!« vsa vzhičena vzklika: »Hura! Spet bo kavs.« Poleg prirejene slike je bil tudi uredniški tekst, ki ga zavoljo boljšega razumevanja družbene klime v tistem času navajam v celoti: *Pred nekaj meseci se je v slovenskem strip-prostoru dokončno uveljavila nova mladinska revija – Politikin Zabavnik. Verjeli smo, da bo to res nova, socialistično usmerjena oblika zabave, saj so zakoni izpred leta dni tako rekoč prepovedali ves šund in pornografijo. Žal pa nas je nova revija v svoji številki z dne 28. 12. 1973 globoko razočarala. Kljub vsem komisijam in svetom za tisk je uspelo uredništvu Zabavnika vtihotapiti določene sekvence pornografsko usmerjenega stripa. In kar je še najbolj žalostno, strip izhaja izpod peresa naših, jugoslovanskih avtorjev, N. Lekića in L. Sredanovića, nosi pa ime Tilen-Trop in Vesna-Sapiens. Ne bomo se spuščali v moralistična razpravljanja, ampak bomo bralcem predočili lascivno sceno, ki je brez dvoma travmatizirala mlade in nedolžne bralce. Komentar je prav gotovo odveč. Ni pa odveč pripomniti, da se je takrat režala vsa Slovenija in da so napadi na strip seveda takoj ponehali, pa tudi zakon o šundu je ostal mrtva črka na papirju. Tako je srbski stripovski junak povsem nevede rešil slovenski strip.*

*Zabavnik* je potem nemoteno izhajal naprej, njegovi največji sovražniki pa niso bili več moralistični dušebrižniki, ampak slaba uredniška politika v osemdesetih letih, ki je z neatraktivnim izborom stripov in čedalje slabšimi teksti v, milo rečeno, ne ravno najboljšem prevodu sama zabijala žeblje v krsto in ga leta '89 dokončno pokopala. Seveda samo slovensko izdajo (ki pri 8.000 natisnjenih izvodih in pol manj prodanih res ni bila več rentabilna), v matični Srbiji pa je izhajal še naprej in se tudi po razpadu države navkljub izgubi večmilijonskega trga obdržal pri življenju. Preživel je kraljevino Jugoslavijo, fašistično okupacijo, drugo svetovno vojno, partizane in četnike, informbiro, samoupravljanje, zakon o šundu, Kardelja in Tita, socialistično Jugoslavijo, državljansko vojno, sankcije, hiperinflacijo, Natovo bombardiranje, Miloševića in Đinđića, privatizacijo in tajkune ter tako konec prejšnjega meseca, 28. februarja, praznoval svoj sedeminsedemdeseti rojstni dan. Vse najboljše in še na mnoga leta, *Zabavnik!* ■



Izpod peres Delovih novinarjev

Življenje Petra Prevca v 30.000 besedah,  
trenutki zmagoslavja v 45 fotografijah.

# Edina knjiga o Petru Prevcu

V knjigi predstavljamo športno pot  
Petra Prevca

- Od skoka na Bregarci v Dolenji vasi do svetovnega rekorda v Vikersundu
- Od olimpijskega nastopa ob ameriški obali Tihega oceana do zmage ob Japonskem morju
- Od olimpijskih kolajn ob Črnem morju do zmagoslavja v kazahstanskem Almatiju
- Od zmage na pokalu Cockta do zmage v skupnem seštevku svetovnega pokala
- Od Planice do Planice

**SAMO  
9,99 EUR\***



Delo d.o.o., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, 594620

**Izide 12. marca 2016 v založbi  
časopisne hiše Delo.**

**080 11 99 | [narocnine@delo.si](mailto:narocnine@delo.si) | [promo.delo.si/prevc](http://promo.delo.si/prevc)**

Stroški pošiljanja niso vključeni v ceno in znašajo 4,37 EUR za Slovenijo. Izid knjige je 12. 3., prejeli jo boste po pošti od 14. 3. 2016.

# MEŠANICA VSEH MEŠANIC

Son ni le popularna pesem, ki je v začetku prejšnjega stoletja osvojila Kubo, je ena prvih zahodnih glasbenih oblik, ki je postala svetovna godba. Po zaslugi komercialnih plošč in radia so ga najprej posvojili in predelovali na sosednjih karibskih otokih, v Latinski Ameriki, v nekaterih predelih Afrike in predvsem v severnoameriški diaspori, kjer so se kubanske godbe križale z drugimi.

IČO VIDMAR

**T**o je privedlo do »mešanice vseh mešanic«, kakor je newyorška založba Fania v sedemdesetih letih marketinško imenovala salso, ki je hkrati posebna zvrst in komercialna etiketa za različne godbe iz latinskoameriškega sveta. Studijsko zglajena salsa ni bila le mešanica, ampak tudi poskus tekmovanja s komercialno prodornim rockom, ki je bil plesna glasba z mladostnim nabojem. Ta poskus popularizacije je salso oddaljil od stalnih kubanskih virov, toda nova glasba v eksilu je bila po osnovni zgradbi še vedno kubanska.

Trio Matamoros je leta 1928 posnel verjetno najbolj znani son, »Son de la Loma«. Miguel Matamoros je v pesmi, ki jo trio poje ob spremljavi dveh kitar in ropotulj maracas, razvil dražljivo samonanašujočo se pripoved obrobneža, ki s svojo glasbo nezadržno vzbudi pozornost. V pesmi deček sprašuje mamo, od kod prihajajo čudoviti pevci. Rad bi jih spoznal in se naučil igrati njihove pesmi. Sklepa, da so verjetno iz Havane ali Santiaga (de Cuba). Sledi odgovor, da prihajajo s hribov, vendar pojejo čudovito preprosto. Pesem ne razkrije le geografskega izvora sona, ampak tudi to, da so vsi soneri vedno, metaforično, hribovci, navadni ljudje, ki pojejo običajnim ljudem. Deček je spoznal, da čarobna pesem ne prihaja le iz glavnih kubanskih mest.

Okrog leta 1920 so začeli poročati o plesni glasbi manjših črnih skupin z vzhoda Kube, ki so pele na havanskih ulicah ob spremljavi kitar, različnih tolkal in basa. Son velja za obliko, ki je nastajala v vzhodnih gričevnatih pokrajinah otoka v 19. stoletju kot posledica trka španskih pesemskih tradicij, ki so jih gojili kmetje, in tradicij, ki so jih na Kubo prinesli francoski prebežniki s Haitija, gospodarji in afriški sužnji. Prinesli so kratko enotaktno ritmično frazo cinquillo iz francoske contredanse, a tudi portoriških godb, dominikanskega in haitijskega merengueja. Črnski glasbeniki so cinquillo zmigali z močnejšim sinkopiranjem, ki se je naselilo v ritmični obrazec mehke contradanza habanera, ta je pa se je prek notnih izdaj in zabavnih orkestrrov razširil v špansko govorečo Latinsko Ameriko.

Toda son, kakor so ga v dvajsetih letih začeli javno izvajati in na plošče snemati kubanski seksteti in septeti, je bil drugačen. Zgled je son montuno, ki v imenu poudarja hribovsko poreklo. Zgodnji posnetki znanih mestnih popularnih skupin, kot sta bili Sexteto Habanero in Septeto Nacional Ignacio Piñeira, razkrijejo ustaljeno dvodelno obliko in značilni inštrumentarij. Uvodni del (largo) je melodičen z danim besedilom pesmi, je »španski«, v drugem, »afriškem« delu (montuno) pa pevec improvizira, drugi pa mu odgovarjajo s ponavljanjem ene in iste fraze, ki se vije čez ostinato. V zgodnjih sekstetih so bili običajno kitar in kubanska kitar tres, bas (ali marimbula), mali bobni bongi, par lesenih palčk claves, s katerimi je ritmiziral vodilni pevec, in maracas, s katerimi je šumel drugi pevec. Ta inštrumentalna kombinacija je delovala na štirih ritmičnih ravneh: kitare so igrale ostinato vzorce in melodične figure, tolkalec na bongih je nenehno improviziral, claves in maracas so igrali stalni ritmični vzorec, bas pa je skrbel za sinkopirano harmonsko podlago glasu. S to zgradbo je zgodnji son napovedal značilnost sodobne salse z osrednjim asimetričnim utripom ritma clave, ki se razteza čez dva takta, in križanjem ritmov. V septetih je vlogo že zavzela trobenta. V tridesetih letih je virtuoz na kitari tres, Arsenio Rodriguez, v svojih razširjenih zasedbah, conjuntos, revolucioniral formo in postavil temelje novi afrokubanski godbi. V ozadje je umaknil bongie in v središče postavil doneči boben konga. Čez gosto poliritmijo so se vili odsekani, svetli aranžmaji pihal, krožni obrzci na klavirju in kitari, ki jih je povezoval slišni ali zgolj nakazani ritem clave, del novoafriških glasbenih tokov, ki se jih ni dalo asimilirati. To je bil glasbeni model, ki so ga pozneje povzemali razširjeni veliki orkestri, bodisi jazzovski bodisi revijski z godali. Ostri rez med obema deloma sona, montuno ali blagi prehod med njima, poudarjanje enega na račun drugega, je v prihodnjih slogih opredeljeval njihovo stopnjo asimilacije. Številne posebnosti v razkošnem kubanskem glasbenem/zvočnem bloku in poimenovanju zvrsti in slogov natančno označijo, kateri ritem je glavni, kakšen tempo je uporabljen, inštrumentacijo, ali gre za pesem ali ples.



Kubanski glasbeni zgodovinarji so son radi obravnavali kot praobliko vsega, kar je bilo glasbeno izvirnega na Kubi, vsega, kar je karibsko otočje podarilo sebi in svetu. Etnolog Fernando Ortiz ga je slavil kot kubanski nacionalni kulturni zaklad. Okrog njega so gradili zapletene kronologije slogov, popise številnih zvrsti in podzvrsti, slovitih glasbenih imen. Njegova vloga je bila vseeno drugačna od vloge drugih glasbenih oblik, ki so v zgodovini veljale za domiselne, neotesane predhodnike bolj sofisticiranih slogov. Timothy Brennan in svoji obravnavi sona poudarja ravno njegovo osupljivo dolgotrajnost in sodobnost. Ni treba daleč v prete-

## KUBANSKI GLASBENI ZGODOVINARJI SO SON RADI OBRAVNAVALI KOT PRAOBLIKO VSEGA, KAR JE BILO GLASBENO IZVIRNEGA NA KUBI, VSEGA, KAR JE KARIBSKI OTOK PODARIL SEBI IN SVETU.

klost. Spomnimo se zadnje vsesplošne kubanske mrzlice ob nastopih skupin Afro-Cuban All Stars in Buena Vista Social Club od konca devetdesetih dalje. Tempirano doživljanje glasbene pristnosti in časa, ki naj bi se na Kubi ustavil, je bilo hkrati intenzivno srečevanje z neznanom znanimi imeni slogov, kot so rumba, son montuno, chachachá, bolero, guajira, salsa, danzon, prek katerih smo razbiral njihove glasbene posebnosti, a tudi odklone od standardiziranih oblik, ki jih učijo v plesnih šolah.

Od kod to dolgo trajanje sona? V grobem je v sonu vzpostavljeno ravnotežje med nasprotujočimi si vplivi. Estetsko je zaživel kot zgodba o zgodovinskem družbenem procesu, ki je za vedno del njegovih zvočnih usedlin. Pripoved o kreolizaciji sona gre nekako takole: višji in nižji sloji haitijskih Francozov so na Kubi srečali španske, ki so s seboj prinesli arabske sestavine iz Andaluzije. Beli podeželani so srečali urbane črnce. Španske balade srečajo arabsko kitaro in na novo izdelana neoafriška tolkala. Son, kot

zvok, glas in pesem, je plod vseh dogodkov na španskem otoku po haitijski suženjski revoluciji. Je posledica nasilne preselitve ljudi in težavnih prilagajanj na nove življenjske razmere, je zvok, ki se je razvijal v zapletenih razmerah po političnih porazih in zaporednih vojnah za kubansko neodvisnost proti kolonialni Španiji v 19. stoletju, vse do špansko-ameriške vojne in ameriške okupacije španskih karibskih otokov 1898.

Republiko Kubo so ustanovili leta 1902. Kubanska vlada je bila primorana sprejeti pogoje ZDA, ki so omejevali kubansko suverenost in usmerjali razvoj gospodarskih tokov. Proizvodnja sladkorja, ki so ji ZDA podelile največje carinske ugodnosti, je tako zelo obvladovala kubansko gospodarstvo, kakor ga je le v redkih obdobjih španske Kube. Kubanska vlada je zavrnila edino pritiske, da bi po zgledu Louisiane omejila splošno volilno pravico na tiste, ki lahko dokažejo, da imajo lastnino ali da so pismeni, kar bi pomenilo, da je ne bi dobili tisoči Afro-Kubancev, ki so se borili za neodvisnost.

Ortiz je v svojem orisu formiranja kubanske družbe in kulture postregel s prisposodo »kubanskega kontrapunkta« med tobakom in sladkorjem, kar je hkrati referenca na špansko in afriško dediščino, na majhne hribovske kmetije španskih priseljencev in tovarne na poljih sladkorja – velike plantaže z zaslužnjenimi Afričani in osvobojenimi črnici. Vmes so bila rastoča svetovljanska mesta z razredno in rasno diferencirano družbo, ki so se širila na podlagi druge sladkorne revolucije. Kubo je po razglasitvi neodvisnosti obvladovala stara saharokracija, razred španskih veleposestnikov, ki so ga dopolnili novi kapitalistični podjetniki in trgovci.

Simbolična moč afrokubanskega sona je bila tudi v tem, da je sčasoma osvojil »kultivirane« kubanske srednje razrede, ki so zanikali obstoj afrokubanske kulture. Paradoks je bil, da se je to zgodilo zaradi vsiljenega odpiranja severnoameriškega trga za Kubo, ki je hkrati omogočil širitev kubanske glasbe v svet. Ameriške gramofonske družbe so zaradi širjenja trga s ploščami in mehanskimi gramofoni zgodaj začele množično snemati glasbenike in glasbe v državah, kjer so jih ljudje strastno poslušali. Latinske godbe so zato komercialno posneli desetletje pred jazzom. Pri tem pa so zaradi nerazumevanja jezika preslišali kritiko in satiro sonerov na račun vlade, ki so jo podpirale ZDA. ■



# ČAKAJOČI NA LJUBEZEN

Nobeno njihovo glasbeno delo ni nastalo naključno. So eden izmed zatajenih velikih bendov, ki je skrbno stkal samosvoj tematski glasbeni svet. Tindersticks.

MIROSLAV AKRAPOVIĆ

Vsak od teh svetov je zvočno-lirično poglavje zase in malokatera rockovska skupina se lahko pohvali s tako enakomerno, kakovostno in enakovredno diskografijo, za katero glasbeni kritiki radi rečejo, da je nepogrešljivo brezgrešna. Kar bi pomenilo, da skupina Tindersticks v svoji petindvajset let trajajoči glasbeni karieri, ki jo je obeležilo enajst studijskih celovečercer, nikoli ni imela slabega glasbenega »čtiva«, do zadnjega vinilnega kotička izpolnjenega s prav posebno senzibilnostjo.

Razrahljanost z neštetimi emocijami, ki jih njihova branja nosijo s sabo ali v sebi, se zdi z vsakim novim poslušanjem, kot da bi nas prvič posrkala ali prevzela, kot da bi se instrumentalni del njihove glasbe vedno znova na novo osmišljali ali postavljali na noge, »na glasilke«. A to je le slišni privid, ki ga v resnici povzroča, omogoča in določa neponovljivi bariton (ali barski ton) pevca Stuarta A. Staplesa, prepojen s cigaretno meglico in tenkočutnim vonjem konjaka. Vselej prepoznavno edinstven in nikdar ponovljivo naveličan. Ravno toliko grleno počen in nalomljen, da se včasih zdi, kot bi se Tindersticks vrteli na gramofonu. Osivelo prašno vzdušje, ki mu stežka določiš časovni okvir. Kot da se je njihov čas odločil (ob)stati na mestu. Osnovni delec brezčasnosti?

Kakorkoli ... Tindersticks prihajajo iz Nottinghama, kar bi njihovemu poetskemu koloritu lahko dalo poseben sij in brezčasno avro. Nottingham je namreč Unescovo mesto literature, ki ga muze peres opevajo na takšen in drugačen način še od tistih legend o Robinu Hoodu in njegovi gozdni družini. Toda zanimivo, da so Tindersticks že od svojih začetkov leta 1992 sloveli kot popolnoma netipičen britanski bend. In to ne le v primerjavi s takratnimi prevladujočimi (brit pop) glasbenimi žanri in trendi na Otoku. Prav tako ne v primerjavi z vseameriškim garažiranjem boljše punk rock preteklosti, četudi so zgodnji Tindersticks slišno in čutno črpali od seattelskih sodobnikov grungea, skupine Walkabouts.

Godba skupine Tindersticks iz angleške meglene jutranje zarje se je vselej slišala in izgledala kot film, ki se ravnokar vrti skozi naša življenja. *Life noire*. Danes antologijska *Tindersticks (First album)* in *Tindersticks (Second album)* sta

postregla z voajerskim hrepenenjem po ljubezni za zaprtimi vrati. Dovolj iskreno pripovedovano, da so si nottinghamski fantje prisluzili primerjalne hvalospeve s prvokategorniki The Afghan Whigs, Cowboy Junkies, American Music Club in že omenjenimi The Walkabouts. Pa vendar je vse našete (v nasprotju s Tindersticks) uniformirala karakteristična ameriška folk melanholija širokih prostranstev, ki so svoje malodušje kitar in piana razlili po ozkih ulicah otoških pristanišč in v gostilniških katakombah.

Ko je skupina leta 1999 izdala album *Simple Pleasure* (Island Records), je kljub promocijskem angažmaju večji uspeh izostal. Album je morda res ostal neopažen za množične glasbene medije iz angleško govorečega popkulturnega območja, se je pa tistega leta, kot zanimivost, zavihtel na tretje mesto lestvice najbolje prodajanih albumov v Grčiji ...

Tudi z naslednjim, *Can Our Love ...* iz leta 2001, jim je uspelo vso univerzalno glasbeno refleksijo čustvovanja pretočiti v epsko godalno mojstrovino brez izpraznjenega (po)teka v aranžiranju in produkciji, ki zabode v dušo in srce. To, da so se evropski neodvisni cineasti dobesedno topli za možnost vizualizacije posamičnih skladb skupine Tindersticks, niti ne preseneča. A so se Stuart A. Staples in njegova z akustiko pogojena spremljevalna ekipa glasbenikov vedno znova izmuznili banaliziranju in posploševanju, ki bi ju s sabo lahko nosila napačna formulacija njegovih besedil, to pa plačali z dejstvom, da je tudi ta album v smislu komercialnega uspeha ostal na pol poti.

Je pa res, da se je ta filmska fascinacija s skupino Tindersticks obrestovala na dolgi rok. Francoska režiserka Claire Denis je prišla najbližje in najgloblje zvočno-liričnem odsevu, ki ga Tindersticks enako strastno, poglobljeno in dojemljivo »uprizarjajo« tako na svojih koncertih kot na albumih. Njihova glasba se je med letoma 1996 in 2009 znašla v kar šestih filmskih projektih Denisove, 2011 pa so Tindersticks izdali tudi kompilacijo glasbe iz njenih projektov, *Claire Denis Film Scores 1996–2009*. Vmesni čas jim ni pomenil omembe vrednega premora ali dopusta, kajti ne le, da so v relativno enakih razmikih objavljali svoja studijska dela, našel se je tudi čas za številne druge projekte, vedno vtiskajoč v njih

prepoznavno avtorsko sled ali pečat latentne melanholije in toplega domačega malodušja.

S poudarkom, da skupina Tindersticks nikoli ni slovela kot zakladnica depresivnih čustvovanj. Njihova glasba je bila in ostaja hvalnica življenju in ljubezni z vsemi otenki, ki jih nosita s sabo. *Waiting For The Moon*, *The Hungry Saw*, *Falling Down a Mountain*, *The Something Rain*, *Across Six Leap Years ...* naslovi albumov se berejo kot imena literarnih del, a roko na srce, tudi brez takšnih naslovov bi se skupini uspelo približati in podoživeti tisto intimo, v kateri se njihovi kolaži iz slehernega vsakdana močno zarezujejo v ločnico med življenjem in smrtjo.

Ko se je letos na naslovnici njihovega zadnjega albuma *The Waiting Room* pojavil globoko zamišljeni osliček v prepoznavni barski scenografiji in z izvezenim prtičkom z rožicami, smo se tisti, ki si nikoli nismo upali soliti pameti naslednikom Leonarda Cohena in največjim vzornikom skupine The National, spomnili na obdobje antologijskega *Can Our Love ...* Vzporednico smo lahko potegnili vsaj glede naslovnih »oslovskih simetriji«. Štiri leta po albumu *The Something Rain*, v katerem smo lahko žalost utapljali v kozarcu solz in dimu melanholije, so se Tindersticks vrnili z novo liturgijo za tiste, ki nikoli ne (do)čakajo ljubezni ali pa jim je ljubezen preveč usojena.

Poslušajte skladbo »Hey Lucinda«, v kateri nas Stuart in pevka Lhasa de Sela prebujata iz mrtvila. Že pred mnogimi leti je slednja skupaj s Stuartom zapela skladbo »Sometimes It Hurts«, »Hey Lucinda« pa je zadnja skladba, ki jo je zapela ta izjemna ameriško-mehiška pevka, ki je umrla pri rosnih 37 letih. Ravno njena žalostna in tragična življenjska zgodba je bila Stuartova inspiracija za ta album, ki govori prej o življenju kot o smrti. *The Waiting Room* je pravzaprav sinonim za življenjsko čakalnico oziroma čakalnico življenja. Novi album prinaša tudi tri čudovite glasbene instrumentalizacije: breztežne, lebdeče visoko nad našimi glavami. Zdi se, kot da se instrumentalni vedno znova in na novo osmišljajo in potrjujejo, da je skupina z leti vse boljša.

Občutki in razpoloženja, ki jih ustvarja njihova glasba, ne izpuhtijo zlahka, po obisku njihovega koncerta pa nikdar. Če se o tem še niste prepričali, bi bil že čas, da se. ■



Tindersticks

# KJER SE VSE ZAČNE IN KONČA

Prespimo tretjino svojih življenj. Na postelji se rodimo in umremo, vmes v njej bržčas spočnemo tudi otroke. In kar se užitkov tiče: kaj je, kljub poplavi visokotehnoloških vrst zabave, lepšega od popoldanskega dremeža z odprto knjigi v roki – in to v spalnici?

JANJA BRODAR

**S**palnica, ki jo kot najintimnejšo sobo stanovanja poznamo danes, je relativno nov izum tega časa, oziroma obujen arhaizem iz časa antike. Vse do 18. stoletja, ko je družina postala temelj meščanske družbe in se je začelo slavljenje individualnosti in zasebnosti, je bilo namreč spanje skupna stvar. Kmetje so spali skupaj z otroki in hlapci, vladarji starih režimov pa so v svojih neverjetno razkošnih spalnicah sprejemali goste, opravljali posle in nadzorovali služinčad in posestvo. Kralj in kraljica sta imela vsak svojo spalnico, običajno povezano s (skrivnim) hodnikom za nočne obiske.

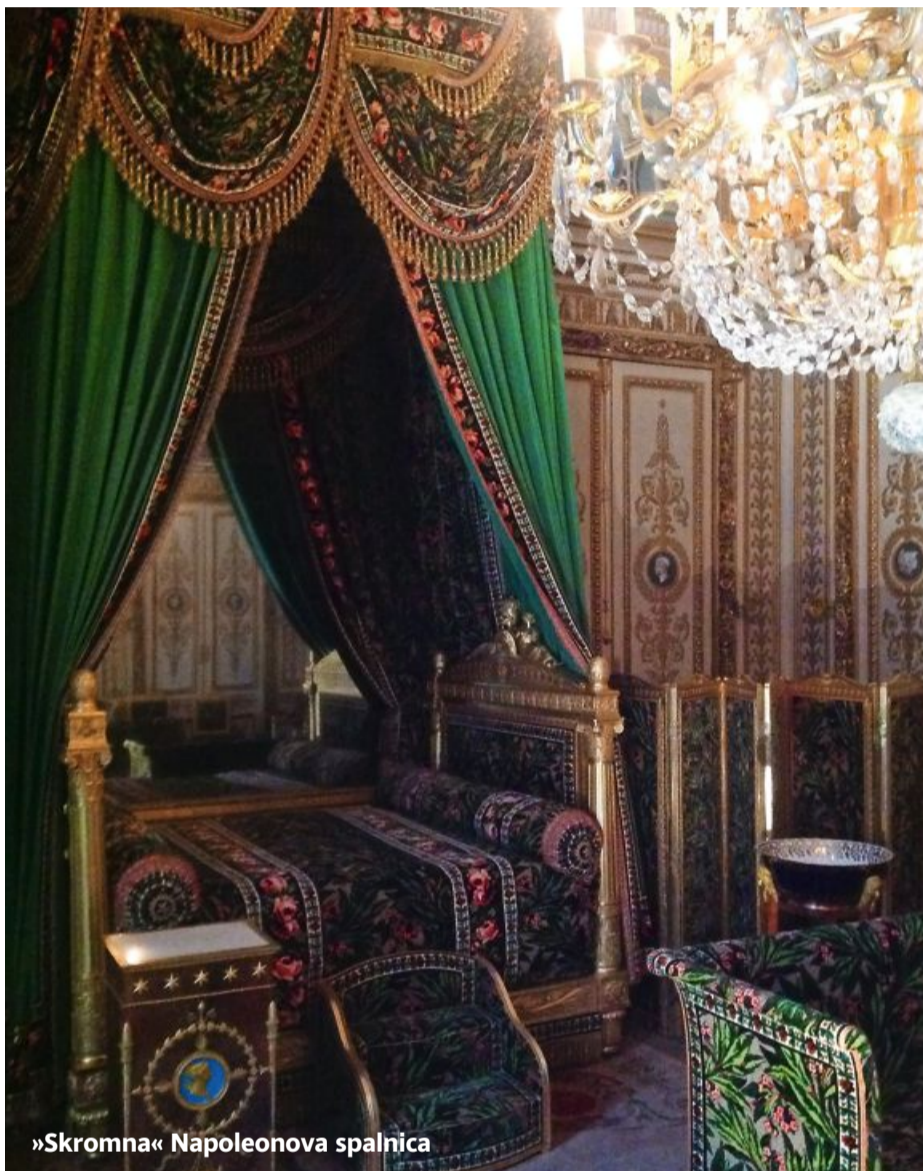
Spalnica Sončnega kralja je bila v versajski palači v prvem nadstropju na mestu, od koder se je skozi okna odpiral razgled na dovozne poti in vsa dvorišča, s čimer je bil kralj res vladar tudi zadnjega kotička svojega doma. V prvi uri po bujenju se je v tej sobi zvrstilo več kot sto različnih služabnikov, vstopali so skozi šestere vrat. Po obdobju rokokoja pa se je območje spanja iz osrednjega družabnega prostora počasi prelevilo v najbolj varovano intimno območje 19. stoletja, skrito pred vsemi, celo pogledi lastnih otrok.

Poleg družbenih sprememb so na arhitekturo in urbanizem zaradi različnih epidemij konec 18. stoletja vplivale sanitarne strategije: stanovanja je bilo treba očistiti in vanje napeljati tokove svežega zraka. Odpor do »izpuhtevanja« je skupaj z zahtevano meščansko moralno držo pripeljal do opustitve t. i. posteljnih niš; v veljavo je prišla postelja za enega, premična, raje železna kot lesena, da jo je bilo mogoče postaviti na sredo sobe, očistiti in prezračiti: skupaj z njenim vzponom se je razvil tudi trend individualne sobe in nastala je spalnica, kot jo poznamo danes. Napredek higiene in novi izumi, denimo izum sifona leta 1870, ki je onemogočil zaudarjanje iz odtočnih kanalizacijskih cevi, so arhitektom nadalje sugerirali, naj toaletne prostore umestijo tik ob spalnico. Pohištvu in z njim tudi postelja, ki je bila nekoč pravo premoženje, je z razvojem industrijske proizvodnje postalo običajen uporaben predmet, ki ga je mogoče kupiti.

O meščanski spalnici na Slovenskem govorijo napotki Jožefa Valenčiča, ki svetuje zračno spalnico za vsak zakonski par in otroke, starejše od štirih let posebej, od dvanajstega leta dalje pa naj bi imeli ločeno sobo tudi sinovi in hčere, prav tako dekle in hlapci. Realnost je bila seveda drugačna. V običajnih ljubljanskih meščanskih stanovanjih je bila spanju od treh velikih sob namenjena le ena in družina je po navadi spala v njej skupaj, služkinji pa je bila namenjena sobica v zadnjem delu stanovanja ob kuhinji. Zares katastrofalne bivalne in spalne razmere so vladale med revnejšim prebivalstvom, industrializacija in pomanjkanje stanovanj sta privedla do grozljivih bivanjskih razmer v predmestnih barakarskih naseljih, kjer je v enem prostoru bivala vsa družina. Zaščita privatnih prostorov pred nepovabljenimi pogledi je bila spodnjim slojem popolnoma neznan.

Valovi priseljencev iz vasi v mesta so pred vojno prenapolnili prenekatero meščansko stanovanje: meščani so oddajali sobe ali postelje v svojih stanovanjih, da bi lažje plačevali svojo najemnino. Tako se je tudi v meščanskih stanovanjih gnetlo po deset ljudi, in veliko je slovenskih pisateljev, ki v mladostnih spominih ali romanah opisujejo dijaške gospodinje in življenje pri njih, ko so iz vasi prišli na šolanje v mesto. Na podeželju so pred 70 leti otroci pogosto spali v izbi skupaj s starimi starši, po navadi z babico, oče in mama pa sta spala posebej v kakem pomožnem objektu, na primer nad svinjakom. Zato malce lažje razumemo predimenzionirane socialistične hiše s preveč in premajhnimi sobami in nadstropji, ki so jih gradili naši starši: ti so pač vzniknili iz bede in s tem želeli preskočiti družbeni razred.

Cerkev je povsod, kamor je prišla, postlala slehernikovo posteljo. Naklonjena je bila enojni postelji, pravzaprav jo



»Skromna« Napoleonova spalnica

je kar predpisala. Pascal Dibie v *Etnologiji spalnice* opisuje, kako so v obdobju Merovingov spali v velikih dvoranskih hišah skupaj starši, tete, strici, bratanci, sestrične, otroci in sužnji in služabniki, vsi vseppek in nagi, kar je šlo Cerkvu hudo v nos. Golota pri kristjanih namreč ni bila več stvar resnice, temveč nezasišano spolno razkazovanje.

Menihom so priporočili, naj spijo v postelji za enega povsem oblečeni. Tudi spodobnost za ljudstvo je velevala, naj si pred seboj skrijejo svoje telo in naj se med ležanjem za ceno spodobnosti nikakor ne namestijo v za spanje udobnejši položaj. Sredi 18. stoletja je v razsvetljenem duhu za protitež pretirani spodobnosti v spalne navade vdrlo libertinstvo. Objavili so kopico erotičnih del, odkritje higiene in užitka ter osamosvojeni duhovi pa so omogočili hoteno omejitev rojstev in neverjetno ljubezen tako do zakonskih kot nezakonskih otrok.

Posteljne kulture so vedno kažejo v vzgoji otrok. V stari Grčiji je največji razloček med Šparto in Atenami viden ravno v tem, da so Špartanci, kot zapiše Plutarh, dojenčke navajali, »da niso bili težavni in izbirični pri hrani, da jih ni bilo strah teme, da se niso bali ostati sami in da niso poznali vsakdanjih muh, solz in joka«. Dojenčkov tudi niso povijali, medtem ko je imel Atenček od prvih dni precej manj proste ude. Grki sicer niso imeli veliko otrok, saj so se bali, da bi se družinska dediščina razdrobila. Platon je svetoval: fanta in deklico. Tudi od tod filozofsko izročilo, naklonjeno moški ljubezni.

Posteljno kulturo so do skrajnosti prignali Rimljani: v postelji so spali, brali, pisali, sprejemali in tudi jedli. Navado jesti leže so podedovali od Grkov in niti pri najrevnejših Rimljanah si ni mogoče zamisliti obeda brez postelje. Poznali so tudi spalnico, ki je v svoji funkciji podobna današnji – v njej se je le spalo. Spodobilo se je, vsaj v premožnejših hišah, da sta imela gospodar in gospodarica vsak svojo spalnico. Po zatonu imperija in vse do prihoda meščanstva je navada zasebne spalnice v Evropi utonila v pozabo.

Zares drugačne spalne navade lahko najdemo na drugih celinah. Ameriški Indijanci so od nekdanj spali v viseči mreži,

Japonci tradicionalno spijo na futonu, ki ga pogrnejo čez tatamije in zjutraj spravijo v posebno zidno omaro. Zelo pomembne za postavitev domov so (bile) na Daljnem vzhodu geomantične silnice. Eskimi spijo do enajstih dopoldne in vstajajo sila počasi. V delu južne Indije, kjer častijo spolnost, otroci od šestega leta naprej ne bivajo s starši, temveč v posebni hiši za vse otroke skupnosti. Hindujski v postelji spijo, a se v njej ne ljubijo, ne rojevajo ali umirajo, saj je za te stvari potreben stik z zemljo. V Gruziji, kjer častijo gosta, ga po izdatni večerji, pospremljeni z obilo vina, poležejo v posteljo z najlepšo neporočeno hčerjo v hiši. Če se vzdrži, s tem izkaže spoštovanje in je v hiši vedno dobrodošel, v nasprotnem primeru pa ga zjutraj ubijejo. Navada, ki se jo spomnijo še živeči.

Spalnice so ostale skrite vse do tridesetih let 20. stoletja, ko so ponovno oživele kot pogosta scena v hollywoodskih filmih. Postelje z *art deco* naslonjalom, ogledala, geometrijsko pohištvo, satenaste prevleke, živalske kože na tleh ... Pozneje v filmu je spalnica postala domena poročene ženske, preveč intimna, preveč domačijska in takšna, iz katere je želel mož zbežati. V šestdesetih in sedemdesetih se je seks vrnil na platna in zavladale so roza svilene blazine v obliki srčkov. Spalnica je, po Freudu, ostala najbolj feminilen prostor celotnega doma s svojimi toaletnimi mizicami, goloto, lepoticenjem, umivanjem. Tehnologija je vdrila v kuhinje in jih odprla v dnevne sobe, polne mačističnih izrazov moči s plazma televizorji in vsemi mogočimi tehnikami, medtem ko ostaja spalnica domena ženske.

Pri projektiranju stanovanjskih hiš je danes ločena soba za vsakega otroka posebej povsem nujna, v zadnjem času pa naj bo ob njej tudi soba, v kateri se otroci igrajo oz. imajo računalnik, saj naj bi bilo nezdravo spati v sobi s preveč sevanja. Tako se z internetom razvija tudi nov prostor v povezavi z otroškimi sobami. Zaradi množice različnih delovnih urnikov je včasih zaželeno, da se zakonca med oblačenjem ne budita, da sta garderoba in kopalnica ponovno odmaknjeni od spalnice. Zakonca se v praksi nato drug drugemu skrivata v pomožnih prostorih: neki starejši arhitekt mi je nekoč svetoval, da moram, če na sestanku z investitorjem prisostvuje tudi žena, obvezno pokazati attribute sobe za likanje, pranje ipd., t. i. utility. Ta je (žal) še vedno njena domena, medtem ko bo moški našel svoj mir v kakšni kletni lovski sobi.

Zahteve naročnikov glede spalnice so v bistvu medle in v bolj subtilnem smislu morda sežejo le do »glava postelje naj bo med spanjem obrnjena na sever«. Razlage za želeno usmeritev telesa med spanjem so po navadi geomantične narave in znanstveno nepreverjene, sploh pa so si v različnih kulturah močno nasprotujoče. Iz Indije izvirajoča navada zapoveduje spanje na vse strani razen na sever. Tako bi si lahko razlagali, da zahteva po glavi na sever izvira iz slovenskega hribovitega terena – na prisojnem hribu, bolj prikladnem za postavitev hiše, se razgled in soba odpira na jug, in je zato logično in prijetno v smislu zaklona, da postavimo posteljo na severno stran sobe s pogledom na jug.

Zgodovina kaže, da je današnja ureditev stanovanja po individualnih sobah le ena od možnih rešitev in morda ne nujno najboljša. Evropejci na neki način vztrajamo pri njej, a smo si narodi spet različni; v Švici mora imeti stanovanje eno sobo več, kot je prebivalec v njem. Zahod otroka v privatnost lastne sobe običajno osami prej kot Slovenci, kar gre delno pripisati standardu, ki je pri nas še vedno zelo nizek (beri: premajhna stanovanja), delno pa kulturi. Slovenci bi morali nujno povečati standard (kvadratura na prebivalca), hkrati s tem pa se ponuja možnost, da tudi v smislu spanja in spalnice reorganiziramo svoja stanovanja. Če ne zaradi drugega, tudi zaradi prihoda novih tehnologij, ki po nobeni teoriji pač ne sodijo ob vzglavnik vašega najstnika, pa če ima glavo obrnjeno proti severu, jugu, vzhodu ali zahodu. ■



VANDRAJ

**NOVO**

# URBAN POGLED NA SVET POTOVANJ

Digitalna platforma za vse urbane, kreativne in  
v svet zaljubljene ljudi, ki želite vandrati po svoje.

Kje najdete kulinarčne presežke?

Kako najbolje doživeti konec tedna?

Kdaj je najboljši čas za  
nakup letalske vozovnice?

Kam se odpraviti na letni dopust?

Kam potujejo znani blogerji in  
popotniki?

**DELO**



[www.vandraj.si](http://www.vandraj.si)



**MEGABON**  
[www.megabon.eu](http://www.megabon.eu)



Dragan Živadinov, atraktor

# PRETVARJANJE JE ENA GLAVNIH OSI ZLA

JURE ALEKSIČ, foto JOŽE SUHADOLNIK

**N**ekaj dni po intervjuju je Ruska akademija kozmonavtike Draganu Živadinovu podelila Častno priznanje za kulturalizacijo vesolja in popularizacijo kozmonavtike. Lahko si samo predstavljamo, kako se mu je ob tem orosilo rusofilsko oko, a v času pogovora nisva o tem nič vedela ne jaz ne on, saj mu je bila nagrada v Moskvi izročena kot presenečenje.

Vsekakor je po vseh kozmonavtskih zdrahah na rodni grudi prišla ob pravem trenutku. V domovini nerazumljeni in ponekod celo prezirani futurist je tako prejel ultimativno potrditev od naslednikov samega Ciolkovskega – je pa res, da je za to, da je v domovini tako nerazumljen, nekaj malega kriv tudi sam. »Veš, malo tudi *moraš* govoriti tako, da te potem nihče ne zlorabi!« se mu je zareklo med pogovorom, ko sem izrazil frustracijo nad posebej nerazumljivim sklopom besedičenja o – tako se mi je zdelo – ničemer. A moja zgodovinska izkušnja s tem slovenskim kolosom kozmifikacije vesolja je bila vedno ta, da lahko iz njega, če si le dovolj avtoritaren in po potrebi kanček nasilen, pogosto potegneš neslutene bisere znanja in pristne umetniške vizije. Če kdo dvomi, naj se samo pregrize do konca tega pogovora. Tokrat sem sicer naredil veliko napako, da sem Dragana kar takoj na začetku naskočil z vprašanji o Absolutnem Niču, ki je bil in ostaja njegova primarna publika ... In ker po pol ure razpredanja in pojasnjevanja, pa če sva se še tako trudila, nisva prišla nikamor, sem na neki točki preprosto presekal in vse skupaj zastavil bistveno bolj rokovnjaško.

**Dobro, to sem te nameraval sicer vprašati pozneje, ampak ker z Absolutnim Ničem ne prideva absolutno nikamor, poskusiva kar zdaj. Doma sem med razmišljanjem namreč prišel do tega, da se ponujata dve teoriji, zakaj si si za svojo najpomembnejšo publiko izbral Absolutni Nič. In sicer bi bila teorija ta, da se na ta način prav kardinalno *zajebavaš* iz čisto vseh, ki so ti v to smer pripravljeni slediti vsaj tri pedi. Da gre torej predvsem za eno tako obešenjaško norčevanje iz čisto vseh, na čelu s kulturnim ministrstvom in seveda z gledalci tvojih predstav ...**

Kategorično: ne! V moji umetnosti ni trohice norčevanja. Humor je zabava za nižje duhove.

**V redu. Recimo, da ti verjamem. Teorija B pa se opira na neki citat, ki si ga izrekel pred sedmimi leti za potrebe nekega drugega najinega članka. In sicer si opisal svoje občutke po tem, ko si kot mladostnik sklenil, da vseeno ne boš naredil samomora. Strnil si jih dobesedno takole: »Naredil sem prakt**

**s sabo, da bom živel tako dolgo in tako dobro življenje, da bo vsej tisti sodrgi žal, da me je tako prizadela. In da jo bo zaradi tega boleče sram – pa čeprav šele po smrti!«**

Ta citat še vedno drži.

**No, in iz njega zdaj torej izpeljujem teorijo B tvojega naslavljanja Absolutnega Niča: ti v bistvu tako radikalno preziraš vse, kar je in kar lahko detektiramo, da zato v nekakšnem kreativnem obupu naslavljaš vse tisto, česar ni oziroma česar ne moremo detektirati ...**

No, obup nikakor ni prava beseda. Mogoče je prava beseda nevrotična obsesija! Navedeni citat še vedno dobesedno drži in je izrazito regionalno naslovljen!

## V RESNICI IMAM TUDI KITARE RAD, VENDAR SAMO NJIHOVE VISOKE FREKVENCE. LAHKO BI REKEL, DA PRIPADAM VISOKOFREKVENČNI ELEKTRONSKI PATOLOGiji. ELEKTRONIKA ME POMIRJA.

**Torej se sodrga nanaša samo na Slovenijo?**

Na malce širšo regijo. Glej, poskusiva takole: vse v umetniškem delu *mora* biti ontološko. Je pa res, da umetnina ontologije ne prenese nenehoma. Sam sem se sicer zavestno odločil za ontologijo, obenem pa ne morem pozabiti Maxa Ernsta, kako je po pariških ulicah vpil: »Naj propade umetnost. Naj bo moda!« Zakaj? Zato da v umetnosti ne bi bilo preveč pretencioznosti! Beseda *moda* izhaja iz *modernizma* kot prostora nenehno novega, ne pa da ves čas samo preverjamo staro, zato, da smo za to nagajeni z denarjem ali s slavo. A v Sloveniji mode v tem smislu preprosto ni v kurikulumu. V Sloveniji so vsi nenehno v ontologiji – torej v mrtvozorništvi, v velikih temah, v komunikaciji z Bogom... To je za Slovence vedno aktualno. Abstraktna umetnost na naših tleh recimo ravno neke obstaja, kar pomeni, da imajo v Cerknici statistično gledano ravno neke enega abstraktnega slikarja, ki ga ravno še neke prenašajo, ob tem pa tudi njemu ni ravno najbolj jasno, zakaj so stvari take kot so. No, morda sem malo krivičen: ne vem, zakaj sem v tem kontekstu uporabil ravno Cerknico ...

**Zanimivo, sam za te potrebe po navadi uporabljam radovljico, torej radovljico z malim r-jem... Se strinjam, da je to malce arbitrarno in torej gotovo tudi krivično ...**

Moja poanta je drugje. Po mnogih notranjih bojih sem se na koncu odločil, da se samo zaradi tega, kako je slovenska umetnost rutinsko sperverzirala ontologijo, sam ontologiji v umetnosti ne bom odrekel! Le da sem se tega *bistvovanja* lotil skozi petdesetletni življenjski projekt kulturalizacije vesolja, ki bo s časom privedla do kozmifikacije umetnosti.

**Okej, to se dejansko vsaj dobro sliši ...**

Kozmifikacija umetnosti. Pozor, to ni metafora za vesolje! To ni alegorija za vesolje! To ni simbolna operacija metafizičnega! Ne, to je načrt, to je naša optimalna projekcija, ki jo razvijamo z Dunjo Zupančič in Miho Turšičem! Gre za razvojno umetnost.

**Lepo. Ampak ali bi se strinjal, da te v vesolje tako vleče predvsem zato, ker te je tako groteskno razočaralo vse tu na Zemlji?**

Ne na Zemlji, ampak v jugo sferi. Veš, česa preprosto ne morem preboleti? Groze ob tem, da jih ni bilo prav nič sram. In da jih še vedno ni.

**Da koga ni bilo sram česa?**

Odločevalcev z vseh strani sveta. Vseh teh ljudi, ki so proizvedli to, kar se je zgodilo na Balkanu! Jaz tega nisem proizvedel. Nikoli nisem bil odločevalec. Ampak pozor, postgravitacijska umetnost nikakor ni eskapizem, če si začel slučajno razmišljati v tej smeri ...

**Ne toliko eskapizem kot dejanski konkretni fizični pobeg v vesolje. Kot v edino cono, ki ti je še znosna?**

Potem je odgovor: Da! To je modernistično izpraznjena cona. To je cona, ki še ni ...

**... onesnažena s človekom?**

Onesnažena s človekom. Da se razumemo: problem ni Nasa, ki je v svoji osnovi briljantna organizacija. Problem je Hollywood, ki na plečih vesolja proizvaja toksične mite za služenje hitrega denarja. Hitri denar je izvor vsega zla, saj vedno zahteva naravnost ostudno pretvarjanje. Pretvarjanje pa je ena od dveh glavnih osi zla. Meni se v Rusiji – torej v Zvezdnem mestu – nikoli ni bilo treba pretvarjati, da nisem levi anarhist. Oni to razumejo in s tem nimajo težav. Saj so njihovi vesoljski programi vendar *nastali* iz anarhističnih

po bud in iz kozmističnih filozofskih hipotez prek Fjodorova in Ciolkovskega!

**Ampak glej, ko ti prodiraš v vesolje, kaj ne počneš najhujše možne reči, torej da vesolje onesnažuješ s človekom?**

Ne onesnažujem ga, temveč ga stilno formativno oza-veščam. Humanistično, ne naravoslovno! Humanisti po petinpetdesetih letih šele vstopamo v ta prazen prostor. Modernizem 20. stoletja je bil veličasten projekt! Modernizem pojmujem kot »veliko čisto« – človeško nesnago najdemo predvsem v baroku, rokokaju in rokenrolu. Te in podobne kategorije definira princip *en oddajnik – tisoč sprejemnikov*, zame pa je ta metoda povsem nesprejemljiva. Modernizem je komunikacija ena na ena. Ti nekoga pokličesh in on ti odgovori. Da ne bo pomote: sam sem sicer vedno oboževal rokenrol, samo vse tiste električne kitare so mi šle na živce.

**Kaj ni to nekako tako, kot če bi rekel, da obožuješ beneške kanale, samo vsa tista voda ti je odveč?**

V resnici imam tudi kitare rad, vendar samo njihove visoke frekvence. Lahko bi rekel, da pripadam visokofrekvenčni elektronski patologiji. Elektronika me pomirja. (*Obraz se mu najprej razvedri in potem globoko razneži.*) Iz otroštva se spominjam tistih čudovitih naprav po imenu stabilizatorji ... Ti se jih ne spomniš, si še premlad ... Veš, zaradi obupne električne napeljava je takrat po Jugoslaviji in pravzaprav po celem svetu ves čas cvrlo televizijske sprejemnike. In zato je bilo treba kupiti stabilizator, ki je TV varoval pred prehudimi sunki elektrike. No, in spominjam se, kako čudovito sem se počutil, ko sta mama in tata počela kaj drugega in sem lahko šel in glavo naslonil na ta stabilizator – tako sem lahko preživel ure in ure! Stabilizator je bil v bistvu *par excellence* elektronski instrument, vsaj zame. (*Vsled nenadne kreativne plime ves zažari.*) Morda se bo moja naslednja predstava imenovala prav Stabilizator! Morda bi lahko kje našel sto stabilizatorjev, jih postavil na oder in jih potem vklapljal in izklapljal! Že dolgo nisem pomislil na stabilizatorje. Ampak moja poanta ...

**Mislím, da sva bila pri rokenrolu?**

Saj nisem toliko proti samemu rokenrolu kot proti popizmu. Proti popizaciji vesolja. Proti militarizaciji in komercializaciji vesolja. Kozmonavta dr. Jurija Baturina, odločevalca v vesoljskem programu, sem najedal: pustite vendar hitri denar, nikoli vam ne bo uspelo emulirati Hollywooda in Disneylanda! Objemite kozmizem in abstrakcijo v veliko akcijo! Prepričeval sem prepričanega! Neverjetno fantastičen mož je kozmonavt Jurij Mihajlovič Baturin. Na tem svetu ni še enega takšnega človeka. In jaz sem svetoval takole: ena Malevičeva slika danes stane tudi 240 milijonov evrov – s tem se da zgraditi veliko vesoljskih plovil Sojuz-TM...

**Intuitivno čutim, da vseeno hrepeniš po tem, da bi v vesolju srečal Boga.**

Glagol je pravi, saj vsekakor hrepenim. A moram ti povedati, da si boga ne želim srečati. Kot so rekli Laibach: *Tudi če Bog je, mu ne zaupamo.* Le zakaj bi mu človek vendar zaupal? Jaz želim v celoti živeti izročilo razsvetljenstva in enciklopedizma. In vse svoje energije usmeriti v individualizem. Gradim svoj obraz, ki se imenuje Dragan Živadinov. Na drugi strani pa vem, da je to utopija, jaz pa si želim živeti in ustvarjati v heterotopiji z obrazom Dunje Zupančič in z obrazom Mihe Turšiča. Vsi ostali pa se nenehoma trudijo, da bi nam obraze razbili. (*kar naenkrat povzdigne glas v pristnem srdcu*) ČE UMETNIK REČE, DA JE CENZURIRAN, JE CENZURIRAN! ČE UMETNIK REČE, DA JE NEKAJ UMETNIŠKO DELO, JE TO UMETNIŠKO DELO! PA SAJ UMETNIK VENDAR NE BO REKEL, DA JE CENZURIRAN, KADAR NI CENZURIRAN! UMETNIK NE BO REKEL, DA JE NEKAJ UMETNIŠKO DELO, ČE TO NI UMETNIŠKO DELO! (*se vsaj za prvo silo pomiri*) In kar izjavljam, je naslednje: jaz ne želim biti odvisen od nikogar, še najmanj pa od Boga!

**Ne vem, zakaj mi je ob tem um sugeriral vprašanje: bi bil raje odvisen od Boga ali od slovenske države?**

(*nekaj trenutkov premora*) Hočeš reči, da je to binarno vprašanje? No, če moram odgovoriti z a ali b, drugače bo kdo umrl, potem sem seveda neprimerno raje odvisen od Boga.

**Ha ha, čeprav sva ga prejle tako razvrednotila?**

Pustiva to, mu pač ne zaupam. Kar je neki povsem svoj problem, ki pa je seveda neprimerno bolj vesel od problema slovenske države. O njej je vse povedal Cankar. Če v zvezi s slovensko državo slučajno komu še kaj ni jasno, naj gre brat Cankarja. In lepo prosim, nikar naj ne pozabi prebrati *Križa na gori*.

**Dobro. Ampak če praviš, da hrepeniš, vendar ne po Bogu ... Po čem vendar potem tako hrepeniš, da te žene v vesolje? Po zunajzemeljski inteligenci?**

Po abstrakciji. Veš, jaz znam v resnici zelo dobro pripovedovati zgodbe – tako dobro, da bi lahko s tem dobro služil ... Pa nočem! Zakaj? Ker želim ves čas živeti v območju bitnega. Kaj hočeš, v tako skupnost sem se rodil. Glede tega je Slovenija vseeno ok. Zelo!

**Glede česa točno? Glede tega, da človek, kot si ti, v njej ni mogoč realizirati ega, zato je bil ves čas primoran iskati abstrakcijo?**

Gnati se za veličino v tako morbidni in klavstrofobični skupnosti je neskončno neodgovorna in skrajno neestetska drža. Ljudje, ki so v tej naši skupnosti slavni, to so vsi po vrsti *zjebani* ljudje – vsem štrlijo čeljusti naprej ... Tukaj mislim na vse razen Petra Prevca.

**Ha ha ha, ampak kaj to sploh pomeni?**

Ne vem. Opažam samo, da večini naših »slavnih« čeljust vleče naprej.

**Od česa? Od samopromocijskega blebetanja?**

Ne vem. Ali od tega ali pa veljajo pri njih posebni zakoni aerodinamike.

## LJUDJE, KI SO V TEJ NAŠI SKUPNOSTI SLAVNI, SO VSI PO VRSTI ZJEBANI LJUDJE – VSEM ŠTRLIJO ČELJUSTI NAPREJ ... TUKAJ MISLIM NA VSE RAZEN PETRA PREVCA.

**Zakaj se še nisi preselil v Zvezdno mesto? Tam čeljusti deformirajoči zakoni aerodinamike najbrž ne veljajo?**

Zdaj bi se najbrž že lahko preselil, ja. Pred desetimi leti še ne bi šlo. Če bom emigriral, bom emigriral v Zvezdno mesto. A ne pozabi, da ima Slovenija tudi svoje velike prednosti.

**Ja? Povej.**

Nikogar ne ogrožamo. Mi res nikoli nismo bili agresorji.

**To drži samo delno: nikoli nismo bili agresorji, razen do samih sebe. Do samih sebe smo pa bili in ostajamo ultimativni agresorji.**

Res je, ultimativni. Mogoče sem v tej točki tudi sam Slovenec.

**Ampak veš, kaj se človek vpraša? Če bi svetu vladala leva anarhija, kot si želiš ti, kdo bi potem financiral take butične elitistične predstave za dvajset gledalcev, kot je recimo tvoja zadnja predstava *Projektator*?**

Odločno zavračam to hipotezo. Manj in še manj je največ! To ni ne butična ne elitistična predstava – ravno so jo posneli za Radio Študent! Poleg tega, če smo že pri tem – kaj ni potem butično to, da imamo državo za dva milijona ljudi? Kaj ni to elitistično?

**Elitistično ne, butično pa vsekakor.**

Dobro, ampak moja predstava nikakor ni butična! Nismo je posneli za katerikoli radio, temveč za Radio Študent! To je inštitucija v državi, ki oblikuje najbolj misleče, najbolj etične ljudi – ki počne najsijajnejšo dinamiko slovenskega jezika! Ki razume pomen prevajanja jezika v tako kritičnih časih, kot so današnji časi kulturalizacije računalnika! Radio Študent je najpomembnejša jezikovna inštitucija v naši državi, razen tistih, ki so nastale v 19. stoletju. Če izhajamo iz tega, da je kapital abstrakcija v akciji – v trenutku, ko imaš akcijo, namreč proizvajajo abstrakcijo, ona pa ti potem dela tisto, kar ljudje imenujejo denar... No, če izhajamo iz tega, potem recimo jaz in Radio Študent nenehno proizvajava dinamiko,

## VEŠ, JAZ ZNAM V RESNICI ZELO DOBRO PRIPOVEDOVATI ZGODBE – TAKO DOBRO, DA BI LAHKO S TEM DOBRO SLUŽIL ... PA NOČEM! ZAKAJ? KER ŽELIM VES ČAS ŽIVETI V OBMOČJU BITNEGA. KAJ HOČEŠ, V TAKO SKUPNOST SEM SE RODIL. GLEDE TEGA JE SLOVENIJA VSEENO OK. ZELO!

ki proizvaja kapital – zato bi se mi zdelo več kot logično od ministrstva za obrambo zahtevati, da mi vsako leto nakaže toliko in toliko tantiem, ker razvijam slovenski jezik! Oni ga pač ne! Oni razvijajo t. i. strojev jezik – primitivno strukturo, ki je dobra skoraj izključno za dajanje ukazov. Kaj je recimo ministrstvo za obrambo v petindvajsetih letih naredilo za slovenski jezik? »Legni!« so prevedli v »Uleži se!«, prevedli so še par drugih komand, kot je recimo »na pare razbroji se«, in to je približno to! Mi smo tisti, ki skrbimo za razvoj slovenskega jezika – jaz ga razvijam, Dragan Živadinov. In tega mi ne bo nihče vzel.

**Nihče. Zdaj, če se vseeno še malo pomudiva pri tvoji zadnji predstavi ... Presežni moment se mi je vsekakor zdel, da si to sicer malo zamotano, a vseeno srčno kritiko barbarokapitalizma uprizoril prav v bivši pisarni Ivana Zidarja v zgradbi SCT ...**

Dobro, tukaj je treba biti vseeno natančen. (*Vstane in s prstom pokaže skozi okno svoje dramske ropotarnice.*) Veš,

kje je imel on v resnici pisarno? Glej, poglej tamle skozi okno, tam, kjer je danes Elektro Ljubljana, nasproti Borze ...

**Kaj, nalagal si me?! Hočeš reči, da predstava sploh ni bila v njegovi bivši pisarni?**

Ne ne, nikakor! Mitizacija je legalni postopek umetniškega dela.

**Ampak ali je predstava bila v njegovi bivši pisarni ali ne?**

Kategorično: da! Ampak v eni od vmesnih pisarn.

**Dobro, naj bo. No, drugi presežni moment predstave pa se mi je zdel nastop Primoža Pirnata, ki je izvrstno upodobil lik modernega galjota iz podpalubja kapitalizma. Torej primitivnega nakladača in razkladača, ki se na neki točki zave, da je »modernejši suženj, ki premika cel svet« oziroma »kosmat opičnjak« in »primitivec iz mašine«, ki ga večino časa ne poganja ljubezen, temveč čisto sovraštvo.**

Natanko tako. Predstava *Projektator* je v resnici predstava o lažni znanosti, ki se imenuje ekonomija. Ekonomija se sicer predstavlja kot znanost, v resnici pa je črna magija, ki s prevaro dviguje cene, medtem ko dejanske vrednosti ostajajo nekje daleč stran od človeštva. In seveda pravičnosti nikjer.

**Zelo lepo rečeno. Ampak če se vrneva k liku opice iz podpalubja: ga sam osebno doživljaš bolj s sočutjem ali bolj z gnusom?**

Oh, če gre spet za binarno vprašanje, potem s sočutjem. Z monumentalnim sočutjem. Kot levi anarhist sem bil vedno na strani ničelne tolerance tako do socialnih razlik kot do zlorabljanja presežnih talentov za razmišljanje, kar počnejo – recimo jim – kapitalisti.

**Kako pa bi odgovoril, če te ne ukleščimo z binarno izbiro?**

Sočutje je prva stopnja identifikacije – torej razvoja zmognosti, da lahko vstopiš v drugo identiteto. Bom odgovoril takole: obstajata dva osnovna tipa umetnikov. Prvi so tisti, ki so se rodili v grozo in bili od tega tako poškodovani, da so postali ustvarjalci in prek tega pobegnili na osvobojeno ozemlje umetnosti. Drugi pa so se rodili v totalno radost, veselje in svetlobo, in so potem v svet umetnosti vstopili skozi igro, saj so se tako radi igrali, da so se sčasoma začeli igrati tudi temo in vse druge skrajnosti. Jaz vsekakor sodim v ta drugi tip umetnika. Rodil sem se v čisti svetlobi Ilirske Bistrice, moje otroštvo je bilo čudovito. Kot vrhniški otrok pa sem tudi zelo zgodaj začel prebirati Cankarjeve drame in prepoznavati njegove antijunake v mimoidočih na ulici. V vsej svetlobi mojega otroštva sem kaj hitro spoznal, da je Vrhnika prepolna Cankarjevih antagonistov. A to mi je po drugi strani še bolj omogočilo ceniti vse tiste krasne, plemenite protagoniste – vse tiste *jermene*, ki jih še vedno srečaš. Z vsem tem hočem povedati, da sem se začel zelo hitro istovetiti z Drugimi. V svojih dramah že dolgo ne iščem več sočutja, temveč iščem zavest o modeliranju sveta.

**Kaj to pomeni?**

Da iščem drame, kjer lahko s štirinajstimi karakterji zjamemo ves svet. Gledališče je zame ključno zaradi dramaturške strukture in skupinske dinamike, ki lahko na najbolj celovit način vzpostavi vse odnose na planetu Zemlja. Zakaj sploh obstaja gledališka umetnost? Nekega dne bo treba računalnike – ne binarnih, ampak kvantne – naučiti, kako je biti človek. V njihovih drobovjih vzpostaviti umetnost reda po imenu življenje, tja notri prek programov v obliki dram v zelo kratkem času zgotostiti razvoj milijonov let.

**Fascinantno. Ampak v kaj te naše kvantne potomce želiš sprogramirati? Kakšni so tvoji konkretni cilji?**

Želim, da kvanti zgradijo entitete, ki bodo človeka presegle. *Čezčlovek* je tisto, ki se bo samo sprogramiralo. Želim si *čezčloveka*, ki bi bil podoben Umbertou Ecu. Moram reči, da me je ob njegovi smrti prvič v življenju pretresla Smrt.

**Zakaj ravno ta?**

Ne vem. Ampak zdajle mi gre skoraj na jok. Mislim, da se mi je v srce zasidral s svojim religioznim odnosom do znanja. On je razsvetljenec in enciklopedist. On je bil tisti pravi naslednik Voltaira in Rousseauja – on je bil dedič vsega najboljšega, kar je sproduciralo človeštvo. On, ne pa neki papež Wojtyła ali papež Frančišek, ki zdaj, kakor slišim, sistematično novači eksorciste!

**Oooo, Dragan ... Ti torej praviš, da je osnovni namen tvojega gledališkega ustvarjanja programiranje kvantnih računalnikov prihodnosti, da bodo čim bolj podobni Umbertou Ecu in čim manj papežu Frančišku? Pa to je najbolj očarljiva stvar, kar sem jih slišal, kaj pa vem ... Pravzaprav kdajkoli!**

No, tu bi vseeno veljalo biti malo bolj natančen: da bodo čim bolj podobni Umbertou Ecu in čim manj papežu Benediktu. Ker če si Frančiška ogledamo trezno, ni nemogoče v njem videti »monumentalno človeškega«. Samo vsi tisti sveže nanovačeni eksorcisti – mislim, to je pa humor, to je pa norčevanje. Lepo te prosim: pojdi na medmrežje in vtipkaj »eksorcist Marjan«. ■

# UMETNOST KOT FILOZOFSKA MISEL

Nedavno je pri Založbi ZRC SAZU izšla monografska publikacija z naslovom *Okna brez monad*. V njej Rok Benčin z obravnavo estetske in ontološke misli nekaterih velikanov 20. stoletja, predvsem Heideggerja, Badiouja, Deleuza, Adorna in Rancièra, predstavi zanimiv in zelo širok premislek o filozofiji in umetnosti.

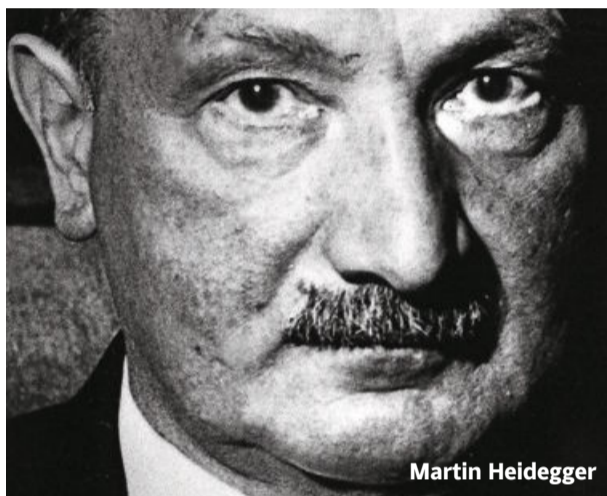
BLAŽ ZABEL

**R**oka Benčina, raziskovalca na Filozofskem inštitutu Znanstveno raziskovalnega centra SAZU, poznamo predvsem kot prevajalca različnih filozofskih tekstov, na primer del Jacquesa Rancièra ali Alaina Badiouja, ter enega izmed prevajalcev zbornika *Estetika in politika*.

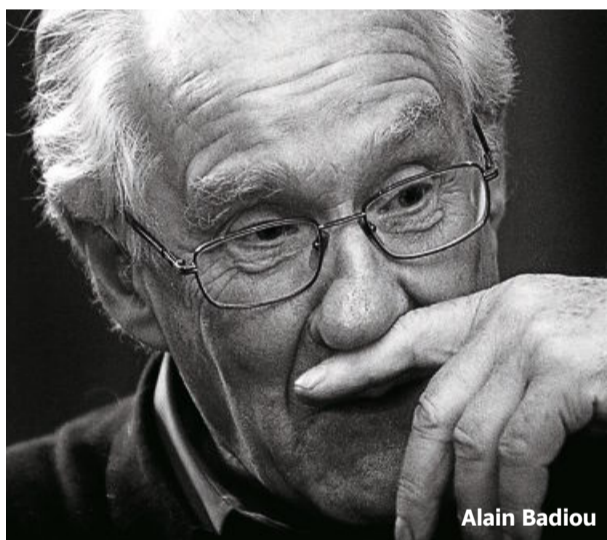
V monografiji *Okna brez monad* Benčin premišluje o umetnosti, estetiki in filozofiji ter njihovih presečiščih. Izhaja iz poznane in odmevne teze o smrti metafizike, nanjo pa naveže zanimivo ugotovitev, da se realno pravzaprav pojavlja zunaj filozofije in da se misel realnega odvija predvsem v sami umetnosti. Obe tezi sta seveda komplementarni in se dopolnjujeta. Če je po eni strani kritika metafizike opravila z »resnico« in bitjo kot tako, pa se ta pogosto vpleta v različne diskurze o umetnosti in v analize umetniških del. Ta misel je presenetljiva, a je jasno prisotna pri filozofih, ki jih obravnava avtor monografije. Le pomislimo na Heideggerjevo analizo samopostavljanja resnice bivajočega v delo pri van Goghu in Friedrichu Hölderlinu, pomislimo na Deleuza in film, Marcela Prousta ali Francisa Bacona, ali pa na Adornovo razumevanje moderne umetnosti, Arnolda Schönberga in Igorja Stravinskega. Vse to poskuša Benčin tematizirati skozi vpeljavo pojma »estetske sekvence«, ki jo razume kot zmožnost umetnosti, da misli tako kot filozofija. Umetnost se torej na tak način približuje filozofiji, saj je zmožna misliti podobna vprašanja, kot jih misli filozofija, po drugi strani pa lahko umetnost filozofiji ponudi material, snov, ki jo ta zajame v svoj miselni okvir. Umetnost in filozofija se v estetski sekvenci prežemata in dopolnjujeta.

Osnova, iz katere izhaja avtor monografije, je torej teza, da avtorji, kot so Heidegger, Deleuze, Adorno in Badiou, v svojih interpretacijah bit pripisujejo umetniškemu delu, in to ne glede na lastno kritiko metafizike. Vprašanje, ki si ga Benčin pri tem zastavlja, pa je, kako to preseči. Ali lahko govorimo o umetniškem delu brez biti oziroma ali lahko govorimo o umetniškem delu kot o »oknu brez monad«? V monografiji na več ravneh dokazuje, da je to mogoče: da je v umetnosti mogoče predstaviti karkoli, in to na kakršenkoli način, da je umetnost sposobna misliti filozofijo, da je umetnost sposobna misliti politiko in da umetnost pravzaprav postavlja svoj lastni svet.

V prvem delu se Benčin posveti analizi pojma reprezentacije in tako postavi temelje nadaljnje raziskave. Heidegger, Deleuze, Badiou in Rancièra do reprezentacije sicer pristopajo kritično, a jo koncipirajo nekoliko drugače. Predvsem pri Heideggerju, Deleuzu in Adornu je mogoče kritiko reprezentacije razumeti kot nadaljevanje njihove ontološke misli. Vsem tem filozofom je skupno, da realnost razumejo kot reprezentacijo, torej kot konstrukt, ki zakriva in izključuje resnico in bit, umetnost pa je sposobna tej reprezentaciji ubežati in bit priklicati nazaj v bivanje. Badiou in Rancièra se v filozofiji reprezentacije na tej točki nekoliko razlikujeta. Badiou izhaja iz kritike Heideggerja in zagovarja, da bit nikakor ni dostopna, saj se vedno izraža kot množstvo, zato je misel, ki se najbolj približa razumevanju biti, prav teorija množic, saj množice vedno izraža zgolj kot neskončnost njihovih relacij. Podobno bi pričakovali tudi pri Badioujevem razmisleku o umetnosti, a kot Rok Benčin prepričljivo pokaže na več mestih, na primer v poglavju, v katerem razpravlja o Mallarméju, francoski filozof v svojih interpretacijah zapade v heideggerjansko pozicioniranje biti v umetniško delo. To Badioujevo pojmovanje umetnosti poskuša avtor monografije preseči s filozofijo Jacquesa Rancièra, ki prekinitve reprezentacije v moderni umetnosti razume skozi ukinitve mimesis in skozi koncipiranje umetniškega dela kot singularnosti. Če dosledno sledimo Badioujevi filozofiji in kritiki metafizike, se bit kot taka v svetu ne izraža. In če se bit v svetu ne izraža, potem je ne izraža niti umetnost



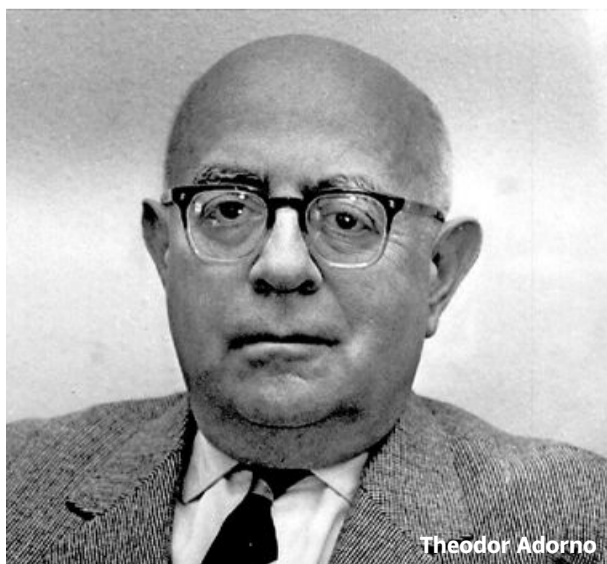
Martin Heidegger



Alain Badiou



Gilles Deleuze



Theodor Adorno

sama. Umetniško delo postane samostojna singularnost, ki je sposobna izraziti kakršnokoli lastno resnico na kakršenkoli način. Osvobojena reprezentacije, mimesis in izražanja biti je torej umetnost zgolj prostor, ki ga lahko, tako kot je z vpeljavo pojma »estetska sekvenca« Benčin zagovarjal že v uvodu, zapolni kakršnokoli misel ali izraz. Umetnost je torej sposobna misliti – in sposobna je misliti karkoli.

Rok Benčin na to teoretsko zasnovi naveže številne druge koncepte: na primer koncept metafore, ki ga analizira skozi reprezentacijo, pa Leibnizevo razumevanje monad in različne koncepte sveta v filozofiji 20. stoletja, Badioujevo tezo o prezentaciji in reprezentaciji, vprašanje fikcije, političnosti umetnosti, filozofske interpretacije umetniškega dela in podobno. A najbolj zanimiv, svež in inovativen del monografije je Benčinova interpretacija Proustovega romana *Iskanje izgubljenega časa* skozi lastne teze o estetski sekvenci. Na začetku razprave si tako zastavi naslednji hipotezi: v Proustovem romanu je mogoče zaslediti filozofski koncept sveta, hkrati pa ta roman služi kot preizkus badioujevskega branja literature. Povedano drugače, Benčin se loti zahtevnega vprašanja enotnosti romana na dveh ravneh, na ravni forme in na ravni vsebine, torej na ravni izkušanj junakov.

Da roman zareže globoko v razumevanje sveta oziroma svetov, je razvidno že na samem začetku *Swannovega sveta*, ko pripovedovalec razpravlja o spanju, prebujanju in zavedanju, vse dokler nas narativni tok romana ne prestavi v enega izmed teh svetov, v svet Combraya, kamor pripovedovalca popeljejo znamenite magdalenice. Pripovedovalčev jaz je torej koncipiran na način serije jazov, ki so v različnih fikcijskih svetovih. Kot ugotavlja Benčin, ima vsak izmed teh svetov točno določena pravila, ki jih lahko interpretiramo s pomočjo Badioujeve logike pojavnosti. Tako lahko svet visoke družbe razumemo kot transcendentalno, svet ljubezni kot konstitucijo objekta iz množstvene biti in svet čutov kot relacijo objektov. Različni družbeni sloji so v romanu prikazani skozi salonsko dogajanje, vsak salon pa tvori svoj svet, torej svet, ki ga določajo različna pravila: kdo zaseda določeno vlogo, kakšne politične nazore ima salon, o katerih umetniških delih se razpravlja, kakšna je moda oblačenja, kako se vedejo prisotni ... vse to določajo pravila vsaka posameznega salona. Svet ljubezni kot konstrukcijo objekta Proust opiše skozi ljubezen Swanna do Odette in skozi ljubezen pripovedovalca do Albertine. Vsakemu izmed teh ljubezenskih svetov vladajo pravila, ki postavljajo določeno osebo kot ljubezenski objekt, a ko se spremeni transcendentalno sveta, tudi objekt ne obstaja več (kot na primer ugotavlja Swann, ko dokončno preboli Odette). Svet čutnih vtisov in reminiscenc je seveda ena izmed najbolj odmevnih značilnosti *Iskanja izgubljenega časa* in zato izjemno primerna tema za interpretacijo s pomočjo Badioujevih relacij. Magdalenice in neravni tlakovci so čutni vtisi, ki skozi reminiscence ustvarjajo relacijo z drugimi svetovi čutnih vtisov, s čimer so svetovi Proustovega romana v nenehni medsebojni relaciji. Vse te svetove pa zaokroži in rekonstruira svet umetnosti, ki tematsko prežema celotno delo. Svet umetnosti tako ni le eden izmed mnogih svetov v romanu, ampak je svet samega postavljanja in konstruiranja vseh ostalih svetov. Skozi idejo umetnosti, željo glavnega junaka po pisanju romana in tematiziranje razlike med bitjo in pojavnostjo lahko roman kot forma te svetove zajame skozi fikcijo in prikaže njihovo realno ter neobstoječe. S tem pa se v svoji interpretaciji Benčin dvigne na raven same forme *Iskanja izgubljenega časa*, ki je tudi na sebi umetniško delo in ki skozi fikcijo podeljuje obstoj vsem zgoraj opisanim svetovom.

Monografija *Okna brez monad* je čistokrvno filozofsko delo, ki svojo misel gradi s pomočjo različnih filozofskih konceptov, ne da bi se Benčinova lastna misel podredila kakršnikoli teoriji. Avtor zasnuje povsem svojo filozofsko razumevanje umetnosti, estetike in filozofije in jo hkrati postavi v kontekst različnih filozofskih ontologij in »estetik« 20. stoletja. A hkrati to pomeni, da so *Okna brez monad* izjemno zahtevno in težavno branje. Slog pisanja sam po sebi sicer ni pretirano zahteven in avtor vsak filozofski koncept, ki ga uporabi, tudi razumljivo in natančno razloži. Vendar pa je miselni tok monografije tako zgoščen, migracija med različnimi filozofi pa tako pogosta in pestra, da mora bralec za razumevanje kar dobro poznati osnovne filozofske koncepte 20. stoletja. A misel, ki se pri tem izrisuje, je presenetljiva in globoka, vrhunec monografije pa brez dvoma predstavlja prav inovativni in odlični interpretaciji Mallarméja in Prousta. ■



ROK BENČIN

**Okna brez monad**  
Estetika od Heideggerja  
do Rancièra

ZALOŽBA ZRC SAZU,  
LJUBLJANA 2015

297 STR., 19 €



● ● ● KNJIGA

## Kriza v krizi

DUŠAN ČATER: **B52**. Založba Litera (Zbirka Piramida), Maribor 2015, 177 str., 24 €

Dušan Čater

FOTO IGOR ZAPATIL

Pa smo spet tam. Kriza srednjih let ne prizanesa nikomur – in če ji ni ušla niti živa legenda Woody Allen, ki po kriznem področju polzi že vsaj petnajst let, zakaj bi ji torej navadni smrtniki, recimo Karlo Koher, ki si iz dna srca želi biti kot Bukowski (no, Hank Chinaski, da fikcija ostane znotraj svojih meja), je pa le anemična senca Dušana Čatra, mimogrede omenjenega med prominentnimi strelci – tistimi iz horoskopa, da ne bo pomote. Poigravanje z *alter egom* in občasni avtofiktivni vdori v sicer precej razvlečeno prozo so ena redkih popestritev tega romana, ki si ime izposoja pri bombastičnem kokteju, slednji pa pri ameriškem bombniku. Glede na to, da sta edini stični točki med naslovom in zgodbo astrološko znamenje prvoosebnega pripovedovalca in letališka retorika v naslovih petih poglavij, je roman gotovo zasnovan ironično. Škoda, da nekaj ironije ne zaide še med platnice.

Kriza je sicer nevhvaležen teren: težko jo je doživljati in nadležno je o njej poslušati, posebno v primerih, ko ni predstavljena kot konstitutivna ali prelomna, temveč povsem običajna vsakodnevna nevšečnost. Neke vrste prehlad, pač. Nekaj banalnega. In nezanimivega. Tako nekako kot življenje Karla Koherja. Čater se za svojega junaka ne potruji preveč ali pa ga ima preprosto preveč rad – ne obsodi ga na noben globlji avtorefleksivni moment niti mu ne priskrbi kakšnega eksistencialnega šoka. Vse je zreducirano na ponavljajoče se sanje, pravzaprav nočne more, sestavljene iz prepoznavnih zlovesčih znamenj stagnacije. Karlu tako pravzaprav ni hudega: začasno se razide z žensko, vmes si najde novo in vsi trije srečno orgazmirajo, dokler se Karlo ne odpravi v goščo s prej pretežno prisebnim, zdaj pa pretežno zmešanim prijateljem iskat razsvetljenje à la Rousseau. Sreča nekaj ljudi, ki so predstavljeni kot pomembni za razvoj dogodkov, vendar se jim ne posveti. Ne odmeri jim kaj veliko časa ali prostora, a jih kljub temu ponovno srečamo v zaključku, kjer so predstavljeni kot vidni akterji v pripovedi. Neupravičeno.

Razumem, narativni preobrati razkrivajo junakovo ranljivost in čustveni pretresi potrjujejo globino njegove krize. Pripoved se res nekoliko napne, ko v zgodbo vstopita suicidalna srna in neposredno soočenje z notranjostjo puškine cevi, a nista nič več kot kratkočasen stranski tir. Pa vendar je vse tam, kapljice krvi, shyamalanovska vas, naseljena s potencialnimi sociopati pod krinko ... Spomin na napeto vzdušje v *Pojdi z mano* je še vedno živ in tudi zasnova obljublja nekaj več kot le razkuhano zajčjo obaro, tako kot nizanje dnevnih političnih novic in vpletanje vaškega tajkuna obetata več od zapolnjevanja strani. Zdi se, da gre pri novičkah bolj za neko časovno pozicioniranje, za kuliso ali komentar, ki sporoča, da je pripovedovalec na tekočem z dogajanjem, čeprav se ga pravzaprav ne tiče, ker ga v resnici ne zanima – vsaj ne toliko, da bi se z njim aktivneje ukvarjal. Kriza terja celega človeka.

»Mislim, glede na to, koliko sranja se natisne na letni ravni, pa bi se lahko tudi moje sranje še kdaj znašlo v obliki knjige.« *Sranje* je sicer nekoliko premočna oznaka za *B52*. Recimo, da bi bilo bolj točno reči, da gre za inerten produkt, spisan po liniji minimalnega napora, brez ideje, za kaj naj bi tu sploh šlo. Roman paberkuje o občin mestih krize – o ustvarjalni blokadi, razrahljanih odnosih, opajanju, iskanju smisla, izkustvu dna/brezna, streznitvi in srečni razrešitvi –, ne da bi jo individualiziral ali vsaj sopolstavil z za topiko relevantnimi zgodbami. »Kriza« je tu zgolj izgovor za površinsko, s katero junak popisuje prehajanje skozi trope, kot da bi tematika lahko upravičila pomanjkljiv in površen odnos do materiala. Karlo Koher bi lahko bil zanimiv; lahko bi bil tudi duhovit; zagotovo bi znal povezati še tako razpršene elemente. V romanu so vse našteje možnosti nakazane, nobena pa ni uresničena.

*B52* ni najslabši roman vseh časov, je pa eden bolj iritabilnih. V primerjavi z zbirko *Džehennem* ali romanom *Pojdi z mano* se zdi spisan povsem brez koncepta oziroma kot lepljenka treh ali štirih zgodb, ki jih med sabo čisto slučajno povezuje isti prvoosebni pripovedovalec. Princip sestavljanke je izrazit zlasti v poglavju »Iskre«, ki se začne kot povsem drugačna, nova zgodba, pravzaprav »kmetška travestija« *Romea* in Julije s povsem novimi liki, nima pa ne prej ne potem nobene zveze z osrednjo pripovedjo. Pa še ta se kar naprej izgublja in kroži nekje med ljubezenskim trikotnikom, trilerjem in sprotno beležko, ne da bi bila prvo, drugo ali tretje. Zvenelo bo kot ceneno pridiganje, a predstavljam si, da bi z nekaj več truda in malo več pozornosti, morda dodatne spodbude z urednikove strani, iz tega lahko še kaj nastalo, v trenutnem stanju pa sam roman *B52* poda najboljšo kritiko na svoj račun:

»Jebiga, treba si je priznat: tole pisanje mi ne gre.

Nikakor.

Grem v gostilno po novo inspiracijo?

Vsekakor.«

ANA GERŠAK

● ● ● KNJIGA

## Omnibus tem in postopkov

JASMIN B. FRELIH: **Ideoluzije**. LUD Literatura, Ljubljana 2015, 187 str., 19 €

Četudi za naslove del največkrat velja, da niso kaj drugega kot le naslovi, se ob besedno igro, ki smo ji priča, velja vsaj malo obregniti. Ne gre le za to, da morebiti bolj pripada publicističnim logom, temveč predvsem za dejstvo, da vključuje dva velika, kompleksna in pogosto, še posebej dandanes, zlorabljena pojma *iluzije* in *ideologije*, za kar mora vselej obstajati dober razlog.

Naslov vsebinsko ustreza širokemu naboru zbranih besedil, a težava nastopi, ko mu ta sledijo preveč dobesedno, s tem ko težijo po ubeseditvi (aktualnega) protestniškega/političnega/ekonomskega dogajanja, a vse preveč v maniri »mi smo 99 %«. Takšna so gotovo besedila »Ovratnikom vseh barv«, ter »Farsa« in »Fajda« v samem osrčju zbirke, ki sta po svoje sorodni. Obe zaznamuje uporaba različnih postopkov (preigravanje registrov, načinov zapisa, najti je tudi kakšen – včasih lažen – *ready-made*), ki jih žal zamegli prena-pihjenost sloga. Ton pripovedi ne daje vtisa ironizacij, a tudi če je tako, mehanizem za dogajanjem ni obravnavan dovolj precizno, da bi ostal kaj drugega kot kliše.

Podobni motivi so tako neprimerno bolj ubesedeni v zgodbah, ki k tovrstni tematiki pristopajo na drugačen, nenavaden način, s tem pa ji ponudijo svojstven, neobremenjen vidik, ki hkrati razkriva več. Na takšen način lahko beremo odlično besedilo »Göbekli Tepe«, ki opisuje neko pleme pred nastankom jezika, a prav na ta način razkriva delovanje neke družbe. S tega vidika je zanimiva tudi zgodba »Vrabc« v kateri lahko, na ekonomično odmerjenem prostoru, spremljamo družino (sin, mati in oče) ter zanimivo dinamiko, ki jo ženejo njihova pripadnost generaciji, zaposlitveni status in psihologija samih likov, vse troje v nejasnih vzročno-posledičnih razmerjih. Na podoben način lahko razumemo zgodbo »Vratar«, v kateri pripovedovalec opravlja naslovno delo v New Yorku, pri čemer njegova lastna pozicija služi kot mesto izrekanja družbenega komentarja. Še bolj konkretno pa v sodobno dogajanje poseže »Pritisk konca«, kjer gre za odmev terorističnega napada na bostonskem maratonu leta 2013. Tisto, kar daje slednji zgodbi možnost, da preseže klišejsko obravnavo, je osredotočenost na napadalca, natančneje na njun pobeg z avtomobilom, torej na popolnoma edinstven trenutek, zataknjen med njunim psihološkim ustrojem in dejanjem, ki sta ga izvedla v družbi. Navedenih besedil nikakor ne zaznamuje le svojstvena ubeseditve družbenih antagonizmov, temveč je prav ta svobodni pristop tisti, ki odpira široko polje, širše od konkretnih tematik in motivov.

Preostale zgodbe se od izrazito družbene problematike pomikajo v druge smeri: naj gre za besedila, v katerih idejna plat temelji predvsem na pisateljskih postopkih (»Šiv«, do neke mere tudi »Literadrom«), na intimnih nastavkih (»Rotko«) ali na izrazito literarnem dogajanju. Takšni sta denimo zgodbi »Skandinavske krste«, katere naslov je med drugimi prispevki za pohištvo znamke IKEA, in »Dotik«, v kateri zemljevid, ki si ga eden od likov želi prisvojiti, lahko »oživi«, predvsem pa to velja za zgodbi »De Wachtacht« in »Readymade«.

V slednjih je zaznati poigravanje z nekaterimi ustaljenimi literarnimi motivi. V »Readymade« tako spremljamo lik, ki je izgubil obraz (izgubljanja delov telesa smo iz zgodovine literature vajeni), v »De Wachtacht« (gre za nizozemski naslov Rembrandtove slike *Nočna straža*) pa sledimo pohajkovanju po Amsterdamu, ki ga junak po karnevalsko obarvanem dnevu konča v postelji s tremi dekletki. Besedilo tako zveni kot nekakšen odmev »dekadentne« literature 20. stoletja.

Zapisano razkriva, da *Ideoluzije* prehajajo med najrazličnejšimi temami, jezikovnimi registri in postopki, med katerimi bi bilo težko potegniti vzporednice, vsaj če se ne zadovoljimo z vzklikanjem »Vse je ideologija! Vse je iluzija!« Seveda lahko naslov v sebi skriva tudi nekaj posmehljivega, a kljub temu zaradi tona in konteksta ostaja vsaj do neke mere programski, s čimer ne upraviči svojega obstoja, predvsem pa zavaja. Besedila namreč ne želijo posegati po »končnih odgovorih«, prav tako so dovolj odprta in nenavadna, da jim vsakršna zamejitev v vsebinskem smislu dela krivico, zaradi česar je o zbirki tudi razmeroma težko pisati, ne da bi ob tem nekaj spregledali.

V vsakem primeru imamo pred sabo besedila, ki, z nekaj izjemami, tvorijo kakovostno kratkoprozno zbirko, poglavitna in večja težava so nekateri pretirano vzneseni elementi. Podobnih očitkov je bil deležen že avtorjev prvenec, roman *Na/pol*, ki mu *Ideoluzije* sledijo v še nekaj razsežnostih – odličnem in prepoznavnem pisateljskem slogu, kipenju (zunaj)literarnih referenc in (vsaj načeloma je tako) idejni in jezikovni polnosti. Razen tega si upam trditi, da je zbirka v primerjavi z romanom fabulativno zanimivejša in inovativnejša, vendar pa ji umanjka več dodelanosti. Slednje se zrcali tako v posameznih besedilih, katerih kakovost lahko izrazito zaniha, predvsem pa na ravni zbirke kot celote, saj se v njej znajde tudi kakšen tekst, ki bi bil prav lahko tudi izpuščen.

ALJAŽ KRIVEC



Jasmin B. Frelih

FOTO JURE ERZEN

# Boga ni in ni vse dovoljeno

Sodobni človek je človek razuma, znanosti, preverjanj in meritev. Sposoben je razcepiti atom in poslati sondo na Mars. Razvoj robotike, bioinženiringa in umetne inteligence pa je tako skokovit, da nekoč znanstvenofantastični scenariji, neke nedoločene prihodnosti, danes postajajo realnost. O tem, ali bo v prihodnosti promet popolnoma avtomatiziran, ali bomo sposobni večino človeškega telesa umetno nadomestiti in slepim povrniti vid, nam ni več treba dvomiti ali sanjati. Vse naštetje je realnost v nastajanju. Seveda bo na množično dostopnost potrebno počakati, v nekaterih primerih tudi izredno dolgo. Vseeno pa nas zgodovina uči, da se kolesja napredka ne da zaustaviti, da se navzlic še tako silovitim naporom in odporom preteklost naposled mora umakniti prihodnosti.

Kako je torej mogoče, da v 21. stoletju religija še vedno obstaja, da v življenju človeštva še naprej igra neznansko pomembno vlogo? Sodobni ateisti tipa Richard Dawkins, v svojem pravičniškem boju podobni križarjem, so le slaba in pokvečena različica velikega razsvetljskega projekta.

Prepričanja, da lahko racionalno mišljenje, preverljiva in ponovljiva, znanstvena dognanja triumfirajo nad religijskim svetom mističnih meglic in nerazložljivih, vsekakor pa neponovljivih čudežev. Zakaj bi Dawkinsu uspelo to, kar ni Diderotu, Voltairu in Rousseauju? Zakaj bi nam lahko on in njemu podobni na vprašanje religije, ki si ga zastavljajo neskončno bolj poenostavljeno in vulgarno, kot so si ga razsvetljenci, lahko ponudili boljši odgovor.

Ne, če kaj, si je treba danes zastaviti boljša vprašanja. Religija je dokazala, da je sposobna prestati preizkus časa, da ji znanost ni sposobna zadati smrtnega udarca, da kljub temu, kako nezamisljivo bi bilo to za samo Cerkev še nekaj stoletij nazaj, povsem dobro funkcionira v kohabitaciji s posvetno oblastjo. Celotako zelo, da si je brez večjih težav mogoče predstavljati tudi povsem korektnega znanstvenika oziroma znanstvenico, ki čez teden dela v laboratoriju, v nedeljo pa se udeleži maše. Morda v evropskem kontekstu to vseeno zveni nekoliko neobičajno, v ameriškem pa gotovo ni. Tam sta kljub strogi ločitvi Cerkve in države ti vseeno neločljivo simobolno prepleteni.

Od priseganja na Sveto pismo na sodišču do podobne prisege ob inavguraciji novega predsednika. A vse to so simbolne geste, opravljene sicer z vsem ceremonialnim pompom in simbolično naphanostjo, ki jim pritiče, hkrati pa vsebinsko prazne. Vse skupaj je podobno podkvi, ki naj bi jo imel Niels Bohr nad vrati. Ko so ga začudeno vprašali, zakaj jo ima, ko pa takšnemu znanstvenemu umu ne bi prisodili takšnega vraževerja, je lakonično odvrnil, da bojda deluje tudi, če ne verjameš.

Tako nekako je mogoče razumeti tudi prisego priče na sojenju ali predsednika ob nastopu mandata. Deluje, četudi vanjo nihče ne verjame. Vseeno pa je tu na delu neka subtilna razlika med tem, da v nekaj ne verjamemo, a to hkrati vseeno jemljemo resno. Tu pa stvari počasi postanejo zares zagonetne. Vsega, v kar ne verjamemo, a hkrati jemljemo resno, namreč tudi v času visoko razvite civilizacije ne manjka. Kljub izprijčanemu ateizmu in temu, da v Boga ne verjamemo, idejo Boga še naprej jemljemo resno. Namesto gesla *Alamuta: Boga ni, vse je dovoljeno*, je zares zanimiv obrat, ki ga tu predlaga Slavoj Žižek, in sicer: *Bog je, vse je dovoljeno*.

Paradoksalno, pa vendar, resnični propad moralnega reda in etičnega delovanja se v praksi pogosto maskira kot del višjega božjega načrta. Posamezniki in skupine, ki so si zares dovolili vse, so si to praviloma dovolili natanko v imenu Boga. Religija v tem oziru deluje kot neka povsem razformljena (kar pomeni, da je sposobna privzeti kakršnokoli formo) in čista substanca. Še tako surovi klavci koljejo v imenu Boga.



ANEJ KORSIKA

V tem smislu bi lahko govorili o religiji kot o narkotični disfunkciji. Izraz sta vpeljala Paul F. Lazarsfeld in Robert K. Merton v svojem besedilu *Množično sporočanje, popularni okus in organizirano družbeno delovanje*. V okviru analize množičnih medijev ga definirata kot prakso informiranih državljanov, ki sicer spremljajo dogajanje v svetu, berejo časopise, poslušajo radio, gledajo poročila, nemara celo debatirajo o alternativnih možnostih delovanja. Vendar na koncu dneva ne ukrenejo ničesar, izostanek organizirane družbene akcije pa kompenzirajo z obilico informacij o tej isti družbi. Tokrat je religija tista, ki narkotizira možgane do te mere, da niso več sposobni niti voljni, da bi si postavljali prava vprašanja, kaj šele, da bi se spustili v njihovo reševanje.

Tovrstna, moralno-etična narkotiziranost je na koncu izraz tega, da sodobna družba, čeprav morda res več ne verjame religiji, to še naprej jemlje resno. Resno v tem smislu, da ta ne glede na vse ponuja neke dokončne odgovore, da nam nudi tih, diskreten, a hkrati vedno prisoten in zanesljiv moralni alibi za kakršnokoli delovanje.

V srednjem veku je bil temu namenjen enkratno prostodušni institut odpustkov. Kupovati jih je bilo mogoče sebi, svojem, celo pokojnim. V malce bolj prefinjenih oblikah odpustki obstajajo tudi danes. Ne govorim samo o mašah, prispevkih za popravilo cerkvene strehe ali pa finančno pomoč pri nakupu novega župnikovega avtomobila; danes je zanimiv predvsem fenomen sekularnih odpustkov. V sferi humanitarizma so še posebej razširjeni.

Neki posameznik je lahko iz dneva v dan surov izkoriščevalec delavk in delavcev ali pa te umazane posle zanj upravljajo posredniki v državah tretjega sveta, vseeno pa se skupnosti potem odkupi s tem, da ji vrne prgišče tistega, kar ji je vzel. Takšna dobrotelost je pogosto nagajana še s kakšno davčno olajšavo, zaradi česar, gledano s perspektive »dobrotelnika«, v resnici predstavlja dobro poslovno priložnost in naložbo. Bolj zanimivo je, zakaj vsi drugi, širša družba, temu prozornemu triku nasedamo.

Zavestno vsi vemo, da se podjetje, ki služi milijarde evrov, pač ne more odkupiti z nekaj tisočaki, namenjenimi dobrotelnosti. V to ne verjamemo, a to dobrotelnost še naprej jemljemo resno, jo spodbujamo kot hvalevredno in tako naprej. In ja, vsekakor je bolje vsaj nekaj kot pa nič. Vendar je pri vsem skupaj zares zanimivo predvsem to, da ljudje še naprej negujemo idejo o nekem zaključnem moralnem računu, poslednji etični bilanci. Naj si to priznamo ali ne, ideja svetega Petra, ki potežka naše grehe in kreposti, vztraja in je še naprej trdovratno prisotna. Zanimiv je tu pogled na pravosodni sistem in neznanstvena »investiranost« v to, da bo »nekdo pravico iskal na sodišču«, ampak sodišče ne razsoja o pravici, temveč o pravu. Tudi tu je na delu zgoraj omenjena distinkcija, saj v resnici nihče ne verjame, da je na sodišču mogoče najti pravico, a ga večina natanko v tem smislu še naprej jemlje resno. V ozadju naštetih primerov lahko vidimo zaskrbljujoče dejstvo, da si človek in človeštvo še vedno ne zaupata, da bi bilo mogoče biti moralen sam na sebi.

Ali v skladu s staro maksimo, vredno tajnih služb: *Zaupanje je dobro, nadzor še boljši*. To je srhljiva resnica obrata, da Bog je in da je zaradi tega vse dovoljeno. Je neko tiho prepričanje, da nam za svoja dejanja morda ne bo treba odgovarjati, da so morda – sprevržena, kot so lahko – del višjega načrta, da smo le droben vijak v velikanskem in zapletenem stroju. Sami pred seboj lahko upravičimo skoraj vse, ker nam bo, tako verjamemo, na koncu dneva opravičilo napisal nekdo drug. Naj bo to cerkvena ali posvetna institucija, logika v ozadju je enaka.

Resnični etični izziv bi bilo izhodišče *Boga ni in ni vse dovoljeno*. Torej etično delovanje kljub zavedanju, da jo lahko poceni odnesemo, da smo lahko celo družbeno pripoznani in cenjeni, če ne delujemo etično. Kantov kategorični imperativ, da naj vedno delujemo na način, da bi lahko naše delovanje postalo obči zakon, v tem oziru še vedno ostaja nedosežen in nepresežen. ■

**PARADOKSALNO, PA VENDAR, RESNIČNI PROPAD MORALNEGA REDA IN ETIČNEGA DELOVANJA SE V PRAKSI POGOSTO MASKIRA KOT DEL VIŠJEGA BOŽJEGA NAČRTA.**