
U V O D N I K

Jasmina Založnik
Nasilje »človeka nad človekom«
3

P O G O V O R

Bogdan Benigar:
»Do vsega, kar delaš, moraš imeti malce distance in samokritičnosti.«
6

R A Z P R A V I

Primož Mlačnik
Diskretni šarm biterature
23

Simona Škrabec
**O čem govorimo, ko govorimo o Mariu
Vargasu Llosi?**
36

B R A N J E

Kate Chopin
Desirejin dojenček
57

Mustafa Zvizdić
Nedelja v Novem mestu
62

Marion Poschmann
O listju
68

Marij Čuk
Še enkrat mi zapleši trebušni ples
73

Arjan Pregl
Popotovanje od utilitija do kuhinje
80

Varja Balžalorsky Antić
Odkritost dneva
86

Kostas Kariotakis
Pesmi
94

KULTURNA DIAGNOZA

— GLASBA —

Igor Bašin
Manifest humanizma
105

Katarina Juvančič
Čadrški glasbeni ekoton
108

— FILMI —

Matic Majcen
Dobrobiti in pasti izvzetosti
111

Marko Stojiljković
"Backwods noir" v Bukovini
114

Marko Stojiljković
Vohunsko-politične igre na prestižni islamski univerzi
117

— KNJIGE —

Robert Kuret
Lena inovacija
121

Mojca Pišek
Izčrpanost kameradskega romana
124

Veronika Šoster
Plavalec ali riba na suhem?
127

Petra Samec Stefančič
**Dediščina britanske kolonialne
preteklosti**
130

— RAZSTAVI —

Nataša Kovšca
Podoba umetnice kot objekt in subjekt
133

Kaja Kraner
Tehnologija gradnje slikovnega prostora
141

— PLES —

Breda Kroflič
Razmišljanja o Brini in njenih naslednicah
147

NEKROLOG

Simon Kardum
V spomin Aleksandri Kostič
157

SUMMARY

159

Nasilje »človeka nad človekom«

Jasmina Založnik

Oktobra se je v Ljubljani končala osemindvajseta izvedba *Mesta žensk*, mednarodnega festivala sodobnih umetnosti. V tokratni izvedbi se je kuratorska ekipa posvestila presečiščem med spolom in raso, pri čemer je svoj pogled upejala v lasten geopolitični kontekst. Program je prikazal heterogene oblike nasilja »'človeka nad človekom' na podlagi arbitrarnih kriterijev, kot sta odtonek polti ali materni jezik«, kot je zapisala festivalska ekipa v svojem uvodnem nagovoru, pri tem pa dodala, da »festival dreza v neprijetno vprašanje o tem, kdo koga ponižuje, da bi povzdignil sebe, in komu to koristi na sistemski ravni«. Četudi je bila letošnja perspektiva zožena in je poglobljeno premišljevala o problemu nasilja z izbranimi poudarki, je že s svojim je-drom in poslanstvom odgovarjala na širše strukturne probleme neenakosti, predstavljene in utrjevane predvsem v razliki. Motor patriarhalnega sistema je namreč prav razlika kot negativ; strukturirana in razporejena v hierarhične mreže, pri čemer so razporeditve in valorizacije predstavljene kot naravno stanje.

V tej enačbi se zlahka pokaže, da je spolna razlika zgolj ena v bazenu neskončne ve-rige različnih strukturnih elementov razdvajanja na eni strani in posledično nenehnega utrjevanja moči na drugi, kot nas na to že vrsto let opozarja feminizem s svojim zaveda-njem, da ostaja pomembna fronta in branik pravičnejše družbe. V zavedanju o potrebnosti bojevitega kontinuuma se vselej znova zaletava v pregrade in navidezno neprodušne zi-dove ograjenih patriarhalnih teritorijev, skritih za masko psevdouniverzalnega in psevdonaravnega. Nasilje, zlorabe in neenakosti ostajajo z nami, ob njih pa se v spoju z nenasit-

nostjo kapitala samo še krepijo v vse vidnejših ekstremih. Prav zato so ti boji še vedno potrebni in pomembni, nenazadnje tudi zato, da bi lažje razumeli, kaj je v politikah neenakosti in z njimi povezanimi opravičevanji nasilja vseh vrst tako zelo narobe.

Nikakor ni odveč obnoviti lekcije o postopkih vzpostavljanja kolonialne matrice moči, ki temelji na izključevanju in podrejanju (kolonializem) in stremljenju po nenehnem napredku (modernost), kot to dosledno in natančno naredi argentinski teoretik dekolonializacije Walter Mignolo, saj je pogoj prekinitve najprej zavedanje, nato prepoznavanje, ki zahteva tudi ustrezno obravnavo in nenazadnje tudi temu primerno delovanje. Avtor v knjigi *On Decoloniality: Concepts* kolonialno matrico moči naslika na sledeč način »Moški/Človek, ki je ustvaril in upravljal kolonialno matrico moči, se je umestil na mesto gospodarja vesolja, tako se mu je uspelo ločiti od drugih moških/ljudi (rasizem), žensk/ljudi (seksizem), narave (humanizem), Neevrope (evrocentrizem) ter od 'preteklih' in 'tradicionalnih' civilizacij (modernost). Narava se v domenah kolonialne matrice moči nahaja med domenama gospodarstva in politike; iznašel jo je Moški/Človek v procesu vzpostavljanja samega sebe v lokusu izrekanj (institucij, akterjev in jezikov), ki so ustvarila, preobrazila in upravljala retoriko (narative) modernosti ter nujno in posledično logiko kolonialnosti. Kdor vlada, ne uboga, je postala glavna predpostavka v naraščajoči afirmaciji sekularnega ega v zahodni civilizaciji« (2018, 163).

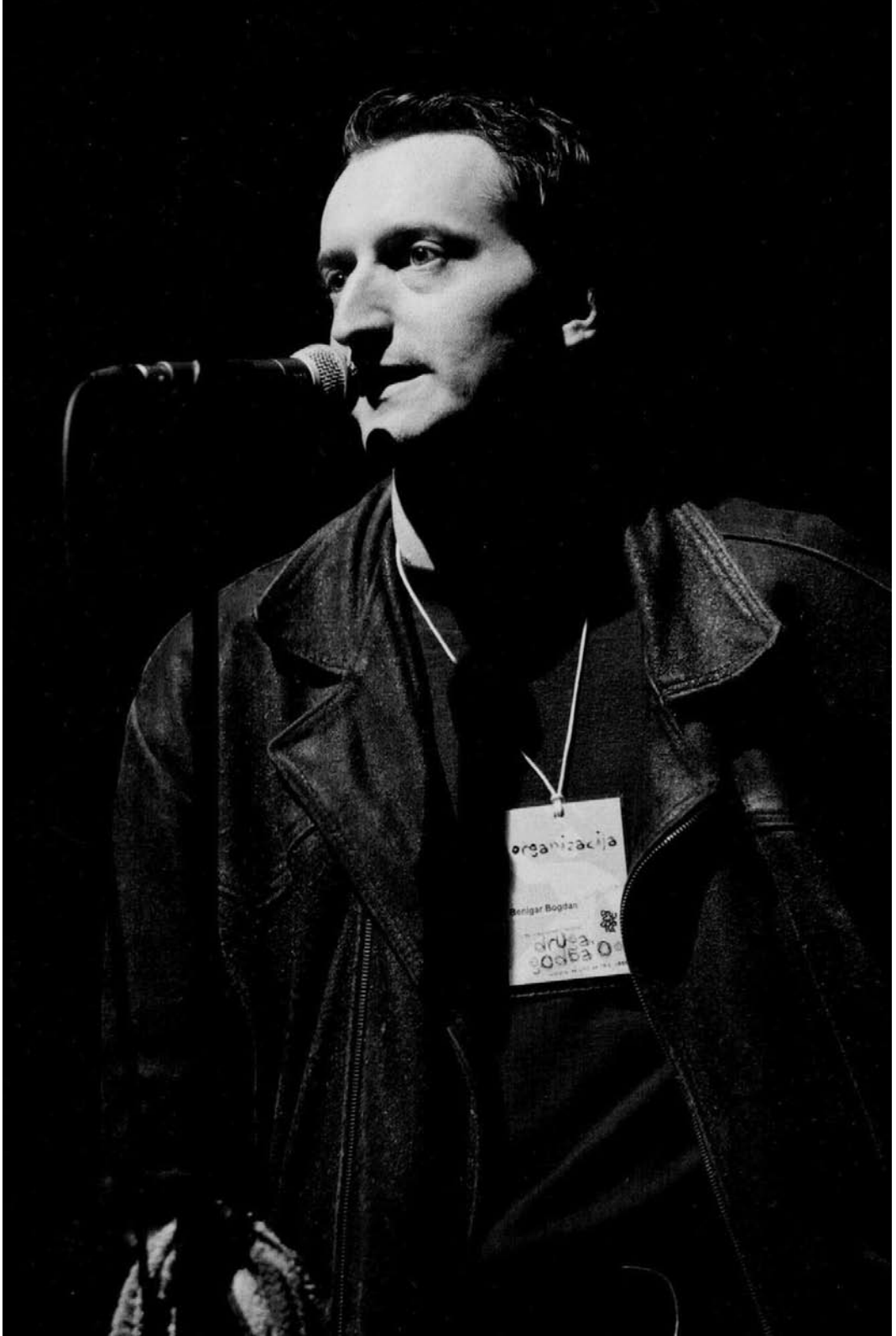
Trdoživa prisotnost kolonialne matrice nas uči, da kdor (za)vlada, zlahka ne spusti z vajeti svojega položaja, temveč ga ne glede na ceno, poskuša ohranjati. Cilj ohranitve »življenja, kot ga poznamo«, življenja v okovih patriarhata, opravičuje sredstva njegovega ohranjanja. Tako, kot že Mignolo nazorno pokaže, patriarhalnosti ni mogoče brati zgolj znotraj enostranske dominacije, temveč v apelu vsakovrstnih oblik podrejanja ter z njim povezanim zatiranjem, discipliniranjem, ustrahovanjem, kaznovanjem in poniževanjem. Zato ne preseneča, da se poskuša prikazati »življenje, kot ga poznamo« za nespremenljivo in ne zgolj kot sporno. Kadar je slednje vključeno v enačbo, je sicer na diskurzivni in pamfletarski ravni obtoženo, a hkrati tudi že pripojeno k nespremenljivemu. Tako pač je »življenju, kot ga poznamo« in življenju, ki ga živimo.

Omenjeno nezmožnost razmejevanja med zgoraj navedenima pojmomoma nespremenljivost in spornost, je mogoče občutiti tudi ob številnih medijsko posredovanih zgodbah o spolno zaznamovanem nasilju, vključno z zloglasno afero Fotopub. Senzacionalnost primera, povezana z umetniškimi in kulturnimi krogi v Sloveniji, se je na desnem polu pričakovano zlorabilo in jo s procesom spojitve rokohitrsko preobrazilo v afero o spornih umetniških praksah. Na ta način so škandalozno zgodbo spolnega nasilja pretvorili v politično tabloidnost, kot je med drugim opozoril tudi Boris Vezjak v enem izmed svojih blogerskih zapisov. A žal tudi »druga stran« – ob redkih, bolj specializiranih portalih in zapisih ženskih avtoric, občutljivih za feministična vprašanja – ni uspela ustvariti ustreznega uokvirjanja. Uokvirjanja, ki bi z analitično poglobljenostjo pokazal na spolno nasilje kot strukturni pojav v soodvisnosti z mehanizmi proizvodnje spolne (in druge) neenakosti, utrjene, reproducirane, insitucionalizirane in legitimirane v družbenih normah. Poznavanje teh mehanizmov je namreč ključno, da bi se lahko kot posamezniki in družba (na)učili delovati drugače. Podani primeri so namreč emblemičen prikaz posledic systemskega na-

silja nad ženskami ter kot taki eden od številnih načinov njihovega discipliniranja in podrejanja v »življenju, kot ga poznamo« in v oblikah življenja, s katerimi želimo prekiniti.

Prav s tem namenom smo pred dvema letoma v Dialogih objavili tematski blok z naslovom *Spol in nasilje*, v katerem sva s Katjo Čičigoj »akutno pozornost feminizma do nasilja poskušali zajeti s prispevki, ki [so] temo razpr[li] v različnih oblikah in kontekstih«, med drugim tudi s prispevki o nasilnosti oblasti in nasilnosti spolno zaznamovanih stereotipov, ter poskušali pokazati, da obstaja zelo širok razpon teoretskih premislekov kot tudi praktičnih prizadevanj progresivnih gibanj, s katerimi je mogoče konstruktivno pristopiti tudi k oblikovanju sistemskim rešitev, vključno s prepotrebним vplivanjem na zakonodajno telo in njegovo radikalnejše spreminjanje, z nadaljnjim utrjevanjem mrež(e) mehanizmov podpore ter njihovo promocijo, učinkovitimi in participatornimi formalnimi in neformalnimi oblikami izobraževanja idr. Omenjeni mehanizmi so še kako pomembni pri ozaveščanju o nasilju, njegovem prepoznanju, obravnavanju in nenazadnje seveda tudi v ustreznem ravnanju zoper njega. »Le z opozarjanjem na razširjenost spolno zaznamovanega nasilja na področjih, kjer tega morda ne bi pričakovali, ter na nezadostnost obstoječih mehanizmov za njegovo preprečevanje in za podporo žrtvam, lahko prispevamo k izboljšanju mehanizmov.« Še posebej je to pomembno v času obujene in pospešene repatriarhalizacije, ki je uspešno skrhala že obstoječe mehanizme, kjer smo (naivno) pričakovali, da bodo mediji prav z analitičnimi zgodbami namesto z njihovo senzacionalizacijo poskušali ubraniti svojo relevantnost.

Še kako pomembno namreč je, da prekinemo z navidezno nespremenljivostjo nasilja in ga jasno in glasno označimo kot spornega, pri čemer pa ne smemo ostati zgolj pri oznakah, temveč se premakniti v analizo mehanizmov. Skrajni čas je, da še bolj zavihamo rokave in stopimo po feminističnih in dekolonialnih poteh. Zoperstaviti se je potrebno življenju, kot ga poznamo. Stopiti skupaj v čim širšem krogu in s skupnostnim ciljem, v preseganju razlik, ki razdvajajo in hkrati hromijo možnost doseganja sprememb. Le tako lahko ustvarimo svetove, ki ne bodo organizirani po osebni dominaciji in v katere se bomo lahko vključili na drugačen način.



• Foto: Žiga Koritnik, arhiv Cankarjevega doma

Bogdan Benigar:

**»Do vsega, kar delaš,
moraš imeti malce
distance in
samokritičnosti.«**

Pogovarjal se je *Igor Bašin*

Med dejavnejšimi koncertnimi promotorji in organizatorji pri nas posebej izstopa *Bogdan Benigar*, ki je že vrsto let vodja programa jazza in glasb sveta v *Cankarjevem domu*, kjer skrbi za koncertna cikla *Cankarjevi torki* in *Glasbe sveta* ter za *Jazz festival Ljubljana*, obenem je dolgoletni programski vodja festivala *Druga godba*, pravzaprav steber tega festivala že celih trideset let. Bil je član predsedstva *European Forum of Worldwide Music Festivals* (1996–1998 in 2004–2008), član žirije *Womexa (Worldwide Music Expa)* (2006), član predsedstva *Europe Jazz Network* (2012–2018) in član žirije *Jazzahead* (2011 in 2015).

Leta 2017 je vodil *Evropsko jazz konferenco* v Ljubljani, leta 2018 pa je *Europe Jazz Network* podelil Jazz festivalu Ljubljana nagrado za najbolj drzen program.

Z Bogdanom se pozna že trideset let, kolikor je tudi dolg njegov »koncertni« staž. Življenje je posvetil organizaciji koncertov. Ob vztrajnosti in trdoglavosti ga odlikuje nenehna radovednost in vse do današnjih dni ostaja zvedav, takšen, kot sem ga spoznal v začetku devetdesetih let na ljubljanskem *Radiu Študent*. To rad prelije v svoje delo koncertnega promotorja in organizatorja, saj vedno znova postreže s kakšnim glasbenim presenečenjem, ki se ga slej ko prej nalezemo.

Letos obeležuješ trideseto obletnico dela na *Drugi godbi* (DG). Rad se pošališ, da gre za dvojno obletnico.

Res je. Leta 1991 sem postal urednik za druge glasbe na *Radiu Študent* (RŠ), ki je takrat imel dva glasbena urednika in ob meni je bil urednik za popularno glasbo *Jane Weber*. Na pobudo *Ičota Vidmarja*, takratnega vodje izvedbe programa na RŠ in hkrati člana programskega odbora DG, ki je bila takrat pod okriljem *Glasbene mladine Slovenije* (GMS), sem se udeležil sestanka odbora kot predstavnik RŠ, ki je bil takrat koproducent DG. Če se dobro spomnim, je to bilo februarja 1992 in od takrat sem torej v programskem odboru DG. Tistega leta je DG doživela hudo polomijo, od napovedanih šestih koncertov so se zgodili samo štirje. Sledil je sestanek, na katerem sem predlagal, da začnem profesionalno voditi DG, da bi naredil iz nje prepoznaven mednarodni festival. Prisotni – *Kaja Šivic* in *Roman Ravnič* kot predstavnika GMS, *Zoran Pistotnik*, *Ičota* ni bilo več zraven, ne spomnim pa se, če je bil tudi *Peter Barbarič* – so se strinjali. Ker GMS ni imela delovnega mesta za DG, sem postal urednik revije *GM*, ker je bil to edini način, da so me zaposlili. Leta 1993 se je odvila moja prva DG, za katero sem bil programsko odgovoren.

Si pred tem že imel kakšne organizacijske izkušnje?

V srednji šoli v Krškem smo delali *Mesec kulture* pod okriljem *Glasbene mladine Krško*, ki jo je takrat vodila *Alenka Pogačar*, danes žena *Gorana Šalamona*, pevca skupine *Demolition Group*. Z Alenko sem prišel v stik prek prvega jazzovskega koncerta, ki sem ga videl v življenju. Mislim, da je to bilo leta 1982, ko je v sodelovanju z *Branetom Rončelom* organizirala koncert *Ma-*

*rilyn Crispell Quartet v Kulturnem domu Krško. Začel sem delati pri Glasbeni mladini Krško, v jedru katere je bil ob Alenki in meni še Bojan Rabzelj, kitarist Polske malce. Bil sem blagajnik in na koncertih sem pobiral vstopnino. Izvajali smo zelo pester program, od koncertov Andreja Šifrerja in Janija Kovačiča prek filmskih projekcij v sodelovanju s filmsko sekcijo ŠKUC Foruma do rednega sodelovanja z Glasbeno šolo Krško. Že takrat mi je odgovarjala ta raznolikost. Po srednji šoli sem šel v vojsko in ko sem se vrnil, sem šel na študij prava v Ljubljano, kjer je moja organizacijska dejavnost nekoliko zamrla, dokler nisem prišel na RŠ, kjer sem postal urednik in sem bil med ostalim zadolžen za izvedbo Novega rocka. Čeprav sem končal glasbeno šolo iz harmonike, so me bolj privlačile organizacijske zadeve in to nagnjenost je prepoznal že učitelj telesne vzgoje na osnovni šoli Igor Rudman, s katerim sem se spoprijateljil. Bil je velik ljubitelj jaza in k njemu sem hodil poslušat muziko, na primer *Chicka Coreo*. Ko sem bil star petnajst let, mi je zaupal organizacijo vseh šolskih prvenstev v športih z žogo. Vse sem sam zorganiziral, od žreba in delegiranja sodnikov do razporeda tekem, in v zahvalo sem za dobro opravljeno delo dobil knjigo.*

Pri vodenju in oblikovanju DG vedno težiš, da se festival razlikuje od drugih, vedno ima spremljevalni program, na primer okrogle mize, filmske projekcije, delavnice, založbo. Koliko so na to raznolikost vplivale omenjene začetniške izkušnje?

Po pravici povedano, sem hiperambiciozen. Od malih nog me zanima milijon stvari, zato nisem bil preveč dober v šoli. Zanimali so me šport, politika, razne umetnosti, na primer film. Ko sem prišel študirat pravo v Ljubljano, nisem naredil prvega letnika. Ostali so mi trije izpiti in tisto leto, ko sem ponavljal, sem štiri do pet ur na dan preživel v kinodvoranah. Rekel sem si, zdaj imam priložnost pogledati celotno filmsko produkcijo. V Kinoteki sem si pogledal čisto vse retrospektive najpomembnejših filmskih režiserjev plus hodil sem gledat tekočo produkcijo. Vedno so me zanimale nove stvari in ves čas se fokusiram na danes. Večina ljudi je vezanih na to, kaj se jim je zgodilo v življenju, in so nostalgični, sam se bolj fokusiram na to, kaj je danes in kaj naj bi bilo jutri. To mi daje neverjeten navdih.

S tvojim odnosom do sveta se razgrnejo programske smernice DG, ki so zgrajene na aktualnih imenih in se ne zatekajo toliko k že preverjenim in legendarnim glasbenim imenom.

Če se to zgodi, mora ta umetnik imeti nov produkt.

Ampak dober!

Ja, je pa to stvar presoje. Pomembno mi je, da sem imel oziroma da imam ob sebi vedno ljudi, ki podobno razmišljajo. Eden takšnih je Zoran Pistotnik, ustanovitelj DG. Tudi njega zanima, kaj se dogaja danes in redno spremlja aktualne tokove. Zelo pomemben je socialni moment, kdo je v ekipi DG. V organizaciji festivala je delovalo veliko ljudi, ki imajo danes pomembne funkcije po raznih ustanovah, in to jemljem kot veliko priznanje. Ta proces je še vedno v teku. Ponosen sem, da lahko angažiram pripadnost DG pri ljudeh, ki prihajajo zraven, kar vpliva tudi name, na moja razmišljanja in poglede na glasbo. Vsaka nova generacija prinese novo energijo. Moram prisluhniti mlajšim, da s programom privlečem njihovo pozornost. To ne velja samo za DG, ampak tudi za drugo delo, ki ga opravljam.

DG je nastala sredi osemdesetih let na pobudo Staneta Sušnika in Zorana Pistotnika pod okriljem CIDM, Centra interesnih dejavnosti mladih pri ljubljanski mestni konferenci Zveze socialistične mladine Slovenije, nato pa je prešla pod GMS, od katere se je v devetdesetih letih osamosvojila. Kako to?

Z Zoranom Pistotnikom sva veliko debatirala o tem, da DG pač ni bila osnovna dejavnost GMS. Bila je ena od njenih dejavnosti, ne pa najpomembnejša. Z mojo ambicijo, da postane prepoznaven mednarodni festival, je postajala vedno večje breme GMS. Večja ko je stvar, večja so finančna tveganja, in težko je usklajevati večje programske ambicije z možnostmi. Če imaš večje ambicije, kot so možnosti, moraš to prevzeti nase, česar pa nisem mogel, dokler je bila DG na GMS. Ko smo se leta 1998 odločili za osamosvojitve in ustanovitev novega zavoda, je bil pravi trenutek, ker smo se to dobro dogovorili s financerji. Mislim, da danes to ne bi bilo mogoče iz formalnih razlogov, takrat pa sta tako *Mestna občina Ljubljana* (MOL) kot *Ministrstvo za kulturo* (MzK) priznala DG za samostojno in upoštevala minulo delo pod okriljem GMS, kar je zagotovilo kontinuiteto financiranja novega zavoda. Nismo začeli z ničle in ni se nam bilo treba dokazovati. To je bil čas tranzicije, ko so skozi devetdeseta leta organizacije alternativne kulturne ponudbe iz osemdesetih let postale establišment in dobile redno financiranje s pomočjo razpisov.

Ko pogledaš na svojih trideset let DG, kje si začel in kam si prišel danes?

Takole bom odgovoril: ko sem začel z DG, sem spoznal človeka, ki je ustanovil firmo za izposojilo vozil *Cebort*. Ko sva začela, je on imel en kombi, ki nam ga je posojal. Danes ima on štirideset kombijev, jaz pa lahko samo rečem, da je vztrajnost poplačana. Še nikoli doslej nismo dobili takšne finančne podpore kot letos na zadnjem štiriletnem programskem razpisu MzK.



• Foto: Peter Nose, arhiv Druge godbe

Letos so bili burni odzivi na rezultate razpisa ministrstva. Po besu in jezi so padle tudi tožbe zaradi rezultatov. V zadnjih letih smo priča porastu novih producentov, ki stopajo ob bok že uveljavljenim, česar, se mi zdi, tako ministrstvo kot občine pravzaprav ne prepoznajo in ohranjajo dosedanji pristop. Najkrajšo potegnejo mlajši, ki imajo precejšnje težave pri postavljanju na lastne noge.

Rešitev je zelo enostavna, povečati je treba sredstva za nevladne organizacije, ki bodo omogočale razvoj mladim, novim producentom, ki pa se morajo dokazati. To, da si nov in da nekaj narediš, še ne pomeni, da bo postalo nekaj pomembnega za javno financiranje. Nekdo mora oceniti, v kaj naj se vlaga javna sredstva, in za to so pri nas imenovane strokovne komisije, na katere je prenesena ta odgovornost. Menim, da to ni v redu. Četudi strokovna komisija nečesa ne podpre, mora biti nekdo na kulturnem ministrstvu, minister ali služba, ki oceni, da je pač strokovna komisija naredila napako. To je naš večni problem, ki se ne bo rešil ne z novo vlado ne z novo strokovno komisijo. Po mojem mnenju bi morala obstajati možnost korektiva. Če minister ne more spremeniti mnenja strokovne komisije, je to smešno, nekdo je pač odgovoren za kulturno politiko. Če je direktor prepričan, da je treba nekaj narediti, bo

prepričal umetniškega vodjo, da bo to nekaj dal v program. To je normalen proces in stvar komunikacije. Prelaganje odgovornosti je tipično za Slovenijo. Menim, da bi takšen korektiv preprečil marsikateri problem, je pa res, da se to ne sme delati za vsako ceno. Prijavitelj mora pripraviti takšno prijavno vlogo na razpis, da zadostuje vsem formalnim pogojem, če teh ni, je prav, da strokovna komisija in minister zavrmeta takšno vlogo, po drugi strani pa ni javnost ta, ki mora to ocenjevati, ker javnost ne vidi teh vlog. Obstajati mora zaupanje javnosti do strokovnih komisij oziroma ministrstva in ministra, da so pregledali vloge in da so vloge takšne, da jih je vredno podpreti. Če niso podprte, bi morali povedati, zakaj niso podprte. Vem, da nekatere vloge včasih niso podprte, ker ne izpolnjujejo formalnih pogojev, recimo finančni načrt. Takšne stvari bi morali drugače predstaviti v javnosti, da bi ta razumela. V državah, kjer imajo daljšo zgodovino takšnih razpisov in financiranja nevladnega sektorja, na primer v Belgiji, se javnost ne pritožuje nad rezultati, ker zaupajo strokovnim komisijam in ministru.

Veliko si v stiku s kolegi po Evropi in svetu, veliko sodeluješ v mednarodnih organizacijah in izmenjuješ mnenja s kolegi, poznaš slabe in dobre prakse. Kaj bi predlagal oziroma priporočal naši državi?

V strokovni komisiji ne morejo biti ljudje, ki ocenjujejo samo vsebino, ampak tudi takšni, ki se spoznajo na finančni načrt. V Belgiji niso v komisijah ljudje, ki bi ocenjevali samo vsebino, ampak so kulturni producenti, ki presojajo možnost izvedbe prijavljene vsebine. To praviloma ne vedo ne novinarji ne publicisti. Če že imamo v strokovnih komisijah vsebinsko kompetentne ljudi, bi morali imeti tudi ljudi, ki so kompetentni na področju produkcije. Včasih je mogoče to ista oseba, ampak večinoma ni. Recimo, tisti poziv, naj se ljudje prijavijo v strokovne komisije, je bil smešen, tako to ne gre. V Belgiji imajo zelo podoben pristop kot pri Evropski komisiji, kjer naključno razdelijo prijave in vsak član komisije ne ocenjuje vseh, ampak dobi po dve prijavi in ju oceni, potem ministrstvo kot najvišji organ pregleda ocene. Če se ugotovi, da je bilo kaj izpuščeno, kar je pač pomembno za državo, ima ministrstvo ali minister oziroma ministrica možnost dodati na spisek prejemnikov podpore. In ne zgodi se, da tri mesece po objavi rezultatov vsi govorijo o tem, kako nekdo ni dobil denarja. Ko začnejo vsi govoriti o tem, se tisti, ki so ga dobili, čutijo krive in se na nek način začnejo braniti, da so dobili podporo.

Veliko energije vlagáš v vključevanje in sodelovanje v mednarodnih organizacijah. DG je med prvimi pri nas že sredi devetdesetih let stopila v mednarodno

mrežo sorodnih glasbenih producentov. Koliko takšna vključevanja in sodelovanja pripomorejo k samopodobi?

Gre za dvosmeren proces. Po eni strani prinašaš svojo vsebino v ta mednarodni krog, hkrati dobiš informacije od drugih. Gre za splet različnih pristopov in načinov produkcije in programiranja. Dobiš neverjetno količino informacij, ki jih drugače ne bi dobil. Tako lahko izboljšaš svoj sistem, narediš novo formulo in se naučiš, kako je treba pristopati do odločevalcev v kulturi. V tridesetih letih se je veliko stvari spremenilo. Nekatera medmrežja so v tem času postala sama sebi namen, nekatera druga zelo dobro delajo in imajo podporo EU. Zame osebno je bila zelo pomembna vključitev v *EJN (Europe Jazz Network)*, ki je bolj aktiven od *FWMF (Forum of Worldwide Music Festivals)*, v kateri je DG in je to zdaj bolj klub kot mreža. Znotraj teh medmrežij vedno najdeš sorodne duše, ki podobno razmišljajo in jih zanimajo podobne stvari. Ko se z njimi povežeš, se stvari še bolj razvijajo. Meni osebno je to zelo koristilo, je pa res, da sem v to skupino ljudi prišel precej samozavesten, to samozavest pa mi je dalo znanje, pridobljeno na RŠ in reviji GM. Kot urednik namreč pobiraš znanja od sodelavcev, ki prinašajo vsebine, krepim se tvoje znanje o glasbah, vsaka nova referenca ti odkriva pogled nazaj. Gre za prepleten organizem in sistem kot pri človekovem ožilju. Naši možgani so omejeno izkoriščeni in možnost nabora novih znanj je bistveno večja, kot si mislimo, kar se dokazuje z vsemi novimi tehnologijami. Vsak dan vemo nekaj več. Ne verjamem, da bo kdaj človek stoddostno izkoristil svoje možgane, ker potem bi bil robot.

Koncertni organizator je na nek način urednik in podobno kot urednik vzgaja publiko.

Jani Kovačič, ki je pred mano vodil glasbeni program v *Cankarjevem domu (CD)*, je ves čas govoril, da je urednik, da opravlja uredniško delo. Res je, ne sme pa to postati samo urejanje. Imeti moraš vodstvene sposobnosti pri organizaciji, saj moraš znati voditi sistem. Ljudje, ki sodelujejo in delajo s tabo, nimajo enakih sposobnosti kot ti, mogoče si jih niti ne želijo. Večina ljudi noče prevzemati odgovornosti, ne programskih ne finančnih, zato jih moraš znati voditi in umestiti, da to, kar znajo in hočejo, naredijo najboljše in da so zadovoljni s tem. V tem smislu sem popolnoma proti anarhiji, kjer vsak pove, kar misli, potem pa se zgodi, kar se zgodi, in ponavadi je to kaos. Fino je, če je kaos organiziran. Zelo mi je všeč ideja o organiziranem kaosu, sploh v okoliščinah, kjer financiranje ni jasno in se moraš ves čas prilagajati in improvizirati. Izvajanje kulture je neke vrste kaos, fajn pa je, da je organiziran, da ima smisel, ker drugače stvari propadejo.

DG je nastala kot odgovor na konservativno linijo Jazz festivala Ljubljana sredi osemdesetih let. Kako ti je danes urejati in voditi tako Jazz festival kot DG, ki sta v nekakšnem konfliktu?

Opravka imamo z glasbo, ki je vedno bolj prepletena in vedno manj žanrsko opredeljena. Včasih je bilo drugače. V osemdesetih letih so se postavile pozicije, ki se jih je branilo, danes je tega manj ali pa celo ni več. Danes nastajajoči festivali se ne imenujejo več po žanrih. Imajo ime, ki samo po sebi pove, da hoče predstaviti vse, kar je dobro. Kako zdaj to razmejiti? Na eni strani imamo DG, ki ima ime, ko je skoraj vse možno; na drugi strani pa Jazz festival, ki ima v imenu jazz. Naj povem, da sem predlagal oziroma prosil CD za dovoljenje, da preimenujemo Jazz festival, ravno v izogib konfliktu, ko se nekdo sprašuje, če je to res jazz. Seveda ni, ker vsak ima svoj jazz. Sam to vidim kot prepletanje, bolj kot sama vsebina se danes vidi, kako se stvari delajo. DG kot nevladna organizacija ima popolnoma drugačen način dela in posredovanja godb kot Jazz festival, ki je del CD. Na DG so vedno bile in bodo vsebine, ki bi lahko bile tudi na Jazz festivalu, in obratno, so pa neke specifike. Sam si omenil, da DG ni samo glasbeni festival. Gre za drugačne komunikacije, odvijajo se okrogle mize, je filmski program in kot nevladna organizacija počne določene stvari zelo drugače, kar ustvarja drugačno vsebino, ki znotraj sistema javnega zavoda, kot je CD, ne pride v ospredje. Je pač drugačen način programiranja terminov, dvoran, programa in predvsem financ. DG mora biti bolj iznajdljiva znotraj svojega proračuna in kot takšna lahko na drugačen način promovira nove stvari, ki v sistemu CD ne pridejo do izraza. Kot manjša organizacija lahko privleče na dan nekega izvajalca, ki ga lahko veliko bolj promovira, kot bi ga Jazz festival. Menim, da gre za zelo dobro dopolnjevanje. To je bistvo nevladnih organizacij, da stvari, ki jih javni zavodi zaradi svoje institucionalizacije in načina dela ne morejo tako izpostaviti, vržejo v ospredje in opozorijo nanje. Sam poskušam plavati med tem in upam, da sem pri tem uspešen. To preskakovanje iz enega načina dela in komunikacije v drugega mi je v velik izziv in navdih. Naj drugi povejo, kako je Jazz festival drugačen zadnjih deset let, ko sem ga programsko delal, vendar ne sam.

Ravno to sem te hotel vprašati. Pri DG imaš bolj ali manj domačo ekipo, medtem ko pri Jazz festivalu sodeluješ z gostujočim sokuratorjem iz drugega kraja. Od kod ideja, da si imel sprva kolega s Portugalske, v zadnjem obdobju pa iz Sarajeva?

Do vsega, kar delaš, moraš imeti malce distance in samokritičnosti. Poznati moraš svoje šibke točke, ki jih nisi mentalno sposoben pokriti, tudi zaradi preobilice dela. Zato si najdeš pomoč! Kirurg ne more opraviti uspešne operacije brez medicinskih sester. Nočem primerjati svojih kolegov z medicin-

skimi sestrami, so mi pa pomagali pokriti področja, ki bi jih teoretično sicer lahko pokrili sam, a sem ocenil, da je bolje, če jih zapolnijo drugi. Pri izboru sodelavcev vedno gledam, kaj lahko prispevajo. Pri *Pedru Costi* je bilo pomembno, da z njegovo prisotnostjo festival profiliramo za mejami Slovenije. Pedro je s prisotnostjo v Ljubljani postal bolj domač s slovenskimi glasbeniki in je pri založbi *Clean Feed* začel izdajati albume glasbenikom tudi izven okvirjev Jazz festivala. *Edin Zubčević* je velik strokovnjak s področja produkcije in promocije in sem ga videl kot človeka, ki nam lahko pomaga ob programu tudi na omenjenih poljih. Vedno razmišljam, kaj bi se dalo še izboljšati, in nihče ti ne more izboljšati stvari bolje kot človek, ki je živ organizem, ki ti vsak dan pove nekaj koristnega, zato sem velik zagovornik tandemov ali programskih odborov. Različna znanja in vedenja so mi zelo pomembna. Samo debata lahko pripelje do tega, zakaj je vredno predstaviti določenega izvajalca.



• Bogdan Benigar in Pedro Costa, 2017 | Foto: Nada Žgank, arhiv Cankarjevega doma

Seveda lahko pride nekdo samo enkrat, so pa takšni, ki se vračajo in dajo nekaj več temu okolju, dajo vsebine, ki bogatijo, dajo smisel kulturnemu življenju. Tipičen primer je sodelovanje DG s *Shabakom Hutchingsom*. Najbolj dragoceni trenutek letošnje DG niso bili koncerti, ampak njegov »artist talk«, kjer se je zbralo trideset mladih, radovednih ljudi, ki so se soočili z njegovim načinom razmišljanja, pokazal jim je nekaj reči, ki so dale pogovoru novo dimenzijo, in prisotni si bodo to srečanje zapomnili za celo življenje.

Zadnja leta smo na naši sceni priča novi generaciji jazzerjev in glasbenikov, ki se navezujejo na Jazz festival. Pred tem je bil festival pogostokrat tarča napadov, da ne gre več za pravi jazz, s to novo generacijo so se ti napadi omilili.

Menim, da gre za dve zadevi. Zagotovo bi bil odpor tudi pri mlajši generaciji, če ne bi programiral mlajše generacije izvajalcev. Ker je glasba zelo generacijsko vezana, smo z mlajšimi izvajalci privabili mlajše občinstvo. Po drugi strani so veliko bolj vpeti v svetovne tokove in danes jim boš težko predstavil neko vsebino, ki je ne bi poznali. V tej luči je naloga nas, posrednikov, drugačna kot nekoč. Pomembno je vzdrževati stik, da nimajo občutka generacijske razlike ali da so pozabljeni, hkrati ne smemo odrezati starejših. Treba je nuditi priložnosti, tudi znotraj izobraževalnega sistema, ki omogoča prek družinskih linij ali štipendij študij po Evropi in svetu, od koder prihajajo drugačne in različne informacije, tudi o tem, kako se ustvarja glasba ali kako se lahko dela. Danes imamo v Sloveniji kar nekaj izobraženih mladih ljudi, ki prinašajo iz tujine nove in sveže poglede in pristope. Fino je povezati stvari, ki jih mi delamo, jih primerjati s pojavi drugod in pokazati, da jih lahko celo presežemo in ponudimo boljšo opcijo.

Govoriš o krogu okoli *Zavoda Sploh*?

Izpostavil bi *Dreja Hočvarja* in njegove principe delovanja, ki so za marsikoga problematični, so pa uspešni. Dre ima vizijo in strategijo, ki z organizacijo Inštituta *Abeceda* omogoča mnogim mladim glasbenikom ne samo, da so dobri glasbeniki, ampak odkriva njihove sposobnosti in talente. Zelo veliko dela na tem, da najde te mlade ljudi - eni so glasbeniki, drugi organizatorji, tretji ekonomisti. Skuša jih profilirati, da bodo uspešni v tem, kar počnejo. V tem se zelo razumem z njim. To je tudi moja vizija. Najhuje je gledati ljudi, ki delajo stvari, za katere niso talentirani.

Omenil si Zavod Sploh, njegova dejavnost je super in se drugače profilira. Tej zdravi skupnosti manjka samo še nekaj, da mora druge sprejeti takšne, kot so, in na to gledati pozitivno. Seveda si lahko kritičen, ampak gledati moraš strateško, ne pa skozi partikularne interese. Gledati moraš širše, kakšna je vizija izza tega in kaj se z njo želi doseči dolgoročno.

Vrnili bi se na DG, ki se je konec devetdesetih in v začetku 21. stoletja morala odzvati na izzive festivalizacije pri nas, deloma je bilo to povezano tudi s konfliktom s Festivalom Ljubljana glede najema Križank ...

... oziroma problema uporabe prostorov po ZUJIK-u, Zakonu o uresničevanju javnega interesa v kulturi.

Zaradi tega ste bili na sodišču in izgubili primer.

Da.

To vas je prisililo v novosti pri izvedbi DG, na primer v 24-urni festival na različnih prizoriščih. Ves čas iščete in strežete z novimi pristopi in domislicami.

Šele z leti in izkušnjami dobiš občutek za predvidevanje in prilagajanje, ki sta neverjetno pomembni lastnosti za nevladni sektor. Kot ljubitelj športa bom dal en dober primer iz nogometa: zakaj je bil Zinedine Zidane tako dober igralec? Še preden je dobil žogo, je točno vedel, kaj bo njegova naslednja poteza. Bil je velik, ker je znal predvidevati. Klasična napaka dozorelega koncertnega promotorja je zamujanje, da s spremembami zamuja za eno leto ali še več. Kako torej ujeti pravi trenutek? Edina rešitev je, da je treba stvari spremeniti takrat, ko je vse najboljše. In to v večini primerov drastično. Isto je kot v gospodarstvu, če ni inovacij, zadeva slej ko prej propade. To je kavelj 22, ki smo ga mi prevečkrat zamudili in mastno plačali. DG mora biti čim bolj fleksibilna, še posebej zato, ker nima svoje dvorane. Kaj se je zgodilo letos? Na novem prizorišču na Taboru je bil cel večer DG ogrožen. Bili smo namreč prvi na tem odprtem prizorišču s celotno produkcijo, od ozvočenja do osvetljave, da bi dogodek res izgledal festivalsko, in med postavljanjem opreme in tonskimi vajami se je ugotovilo, da je nekaj narobe z električno. Dogodek smo rešili tik pred zdajci, ko je malo pred koncertom prišel električar in pravilno prevezal celotno električno. In kaj se je izkazalo po dogodku? Dogodek na tem prizorišču je bil najbolj uspešen dan festivala, kar potrjuje mojo tezo, da je vedno treba najti inovacijo, novo rešitev, nov prostor. Ljubljana ima veliko lepih prizorišč, s katerimi lahko kompenziramo to nostalgijo za Križankami. Danes se bore malo ljudi zaveda, da so produkcijski odnosi in proizvodni procesi čisto drugačni kot nekoč. Če bi danes nekdo šel v novomeški Revoz, zagotovo ne bi trčil na isto proizvodnjo, kot je bila pred petnajstimi leti, in nihče ni nostalgičen za tem, kakšen je Revoz bil nekoč. V kulturi pa vedno znova poslušamo, zakaj Druge godbe ni več v Križankah. Zato, ker so se spremenili proizvodni procesi.

Zgodba s Tabora opozori na ključen detajl, da je za inovacije pomembna tudi pripravljenost upravljalcev prostorov in prizorišč zanje.

Super, da si to izpostavil. To je izjemno pomembno. Ves čas govorim o človeškem faktorju, ki je najpomembnejši ne glede na prizorišča in njihovo opremljenost. Vzpostaviti je treba odnos in vzajemno sodelovanje, da je tam, kamor prideš kot zunanji producent, enako pomembna realizacija dogodka. Pogovarjamo se o koprodukciji in partnerstvu. V CD imam včasih težave prepričati sodelavce, da je njihov dogodek tudi naš dogodek. Kaj se izkaže pri takšnih sodelovanjih? Ko obe strani sodelujeta pri promociji, je vedno boljša prodaja vstopnic.



• Foto: Nada Žgank, arhiv Cankarjevega doma

Kako predelaš vsa ta sodelovanja in nenazadnje preskakovanja z dela v CD na DG, z DG na Jazz festival. To mora biti kar velik psihični in fizični napor.

Sem javni delavec, zaposlen v CD, in moja odgovornost je, da delam v javnem interesu čim boljše. Za to dobim plačo. V končni fazi ima tudi končni uporabnik nekaj od tega. Gre enostavno za zgodbo, ko se moraš odločiti, ali to delaš ali ne. Trenutno me to »preskakovanje« še navdihuje, kar nevtralizira dodatne napore.

Z vsem, kar si zdaj povedal, si posredno odgovoril na številne očitke o navzkrižju interesov, ki si jih deležen, da namreč sediš na dveh stolih. Dobro se zavedaš svoje funkcije in pomena javnega interesa, katerega so nas polna usta.

Tisti, ki kritizirajo, govorijo bolj ali manj pavšalno. Vse je transparentno, vse je objavljeno. Ve se, kakšni so programi in kako so bili izvedeni, s kakšnimi sredstvi in kako so bila porabljena. Sicer pa ne sedim na dveh stolih. Z Drugo godbo sodelujem programsko in po uradni dolžnosti nadzorujem delovanje zavoda, saj to moram po zakonu kot njegov soustanovitelj. Če že, potem stojim zraven, ne pa da tam sedim (smeh).

V teh tridesetih letih se je medijska krajina v Sloveniji zelo spremenila. Informacije so veliko bolj dostopne kot nekoč, sami mediji pa...

... večina ne sledi dogajanju in izpuščajo veliko.

In tako sva spet pri javnem interesu, da se lahko vprašamo, kakšno vlogo sploh še opravljajo uredniki in novinarji?

Kot pravnik moram reči, da niso vsi mediji v javnem interesu, večina jih je v zasebnem. Ko poslušamo politike, da so časopisi v javnem interesu, to preprosto ni res. V zasebnem interesu so. Kapital delegira interes medijev in ni važno, ali so levi ali desni. Če kupim Delo ali Dnevnik v trafiki, še ne pomeni, da sem vzel v roke nekaj, kar je v javnem interesu. Ne delajmo si iluzij. Kar preberemo v nekem mediju, ni nujno v javnem interesu, mogoče je samo interes, da nekaj pokrijejo in predstavijo. Potem pridemo do javne RTV, ki je največji medij v javnem interesu. Omejil se bom na televizijo. Ko se je začela ta hajka s prejšnjo vlado in če bi me prosili, naj podprem javni servis, bi se odzval takole: »Oprostite, zato ker je prišla ena stranka na oblast, ki hoče svoj zasebni interes uveljaviti prek institucionalnega javnega interesa, še ne pomeni, da bom jaz podprl javno televizijo. Dajte mi vsebine, pa jo bom podprl.« Ne morem podpreti te javne institucije zato, ker se je nekdo lotil s svojo po-

litiko. Na koncu je ponedeljkova oddaja Studio City izpadla za ključno oddajo javne televizije. Zato, ker so v njej politične vsebine ali kaj? Kje so pa ostale oddaje? Koliko je kulturnih in glasbenih oddaj? Zakaj ne bi politiko izvajali prek kulture? Ne glede na povedano pa je seveda jasno, da je trenutno vodstvo TV potrebno zamenjati, saj to, kar zdaj gledamo, še posebno v informativnem programu, ni vredno komentarja niti povprečno razgledanega človeka.

Medijsko krajino in javni interes sem povezal, ker se je že pred več kot desetimi leti prav na primeru glasbe in celotne kulture začelo kazati, da gre javni interes k vragu.

Res je, se je pa zgodil en precedens. Po tridesetih letih uničevanja javnega interesa na *TV Slovenija* v imenu politike, se je zgodil največji paradoks, ko je oddaja *Kultura* spet postala del prime tima, takoj po osrednjem Dnevniku. Bivša vlada ima prav, ko pravi, da tisti, ki so letos dobili sredstva za izvajanje štiriletnih programov za glasbene umetnosti, jih nikoli prej niso dobili toliko, vključno z *Drugo godbo*. Ne glejmo enoznačno. Vedno zagovarjam, da je za dobre stvari treba povedati, da so dobre, za slabe pa, da so slabe. Če je bilo slabih več kot dobrih, je jasno, kaj sledi. Je pa to treba povedati, ne zamolčati, ker bo naslednjič isto. Treba je biti samokritičen. Če si nekaj naredil slabo, boš morda prav na tej podlagi naslednjo stvar naredil bolje. Nihče ni perfekten, nihče ne dela samo dobrih stvari, ne izdaja samo dobrih knjig, ne dela samo dobrih filmov, ne izdaja samo dobrih plošč. In isto velja tudi za politiko. Dobra je takrat, če se zaveda in prizna napake ter jih popravi. Isto velja za kulturno politiko. Ko sem prej govoril o strokovnih komisijah, ne gre za to, da mora nova ministrica zamenjati komisijo, lahko pa naredi drugačen, morda boljši sistem. Ni treba preslikati drugega sistema, ampak ga korigirati, predvsem pa pridobiti zaupanje. Brez zaupanja ne moremo naprej.

Med korono si bil edini v CD, ki je skrbel za neprekinjeno produkcijo ne glede na omejitve.

Po naravi sem trmast. Nikoli nisem pomislil, da ne bi delal oziroma da se ne da delati, tudi med covidom ne. Raje sem pogledal, kaj je možno delati. Vsaka kriza prinese nekaj slabega in tudi nekaj dobrega. Ko sem bral omejitve, sem iskal rešitve in ugotovil, da lahko delamo. S tedanjim šefom produkcije *Maretom Bulcem* sva se dogovorila za izvedbo torkovih koncertov in formirala tehnično ekipo, ki sva ji prej povedala, da bi rada delala žive spletne koncerte, in odziv ekipe je bil pozitiven. Formirala se je multimedijska ekipa s tonskimi tehnikami in lučkarji, ki so bili srečni, da so lahko enkrat tedensko delali. Enako velja tudi za sodelavke na področju promocije. Delali smo bodisi koncerte bo-

disi nagovorili glasbene umetnike, da so pripravili poseben program, iz česar je nastal trodelni koncertni podcikel *solo / duo / solo*. Odziv je bil izjemen, gledanost neverjetna. Dobra plat tega covida je bila, da so ti koncerti prišli v vsako stanovanje. Bilo je tudi ogromno ogledov iz tujine, saj smo bili eni redkih, ki smo bili aktivni s to posebno produkcijo. Produkcija koncerta *Dan D* je bila ob zajemu zraka v CD nekaj najboljšega, kar se je zgodilo v evropskem merilu. Ko bo to nekdo gledal čez petnajst let, bo navdušen nad tem, kaj smo naredili sredi covida. Hecno je, da je TV Slovenija odkupila ta posnetek. Lahko bi to sama počela, pa ni, ampak je raje odkupovala naše posnetke in posnetke *Kina Šiška*, ki je bil prav tako zelo produktiven. Meni osebno se to ni zdelo nič posebnega, nisem mogel biti doma križem rok. Nikakor pa nočem omalovaževati drugih programskih vodij in ljudi v kulturni produkciji zaradi zdravstvene situacije, ki je tudi psihološka situacija. Vsakega človeka se je ta zadeva različno dotaknila. Nikogar se ne sme obtoževati, da ni česa naredil, ker sem jaz to naredil. Nikakor! Jaz sem to naredil, ker sem pač takšen in mi je bilo normalno. Zase vem, da v kriznih situacijah odreagiram boljše kot drugi, v smislu tega, da koristi komu drugemu. Nisem človek, ki bi bil na miru in čakal, kaj se bo zgodilo.

Bogdan, kdaj spiš?

Spim v redu. (smeh) Danes sem malce manj, ker sem prevzel funkcijo šoferja, ki je na dopustu, in sem odpeljal bend na letališče. Ugotovil sem, da ne glede na vse povezave in znanstva sem samotarski volk, ki bom nekega dne...

...našel svoj trop?

...partnerko ali trop (smeh).

Na kaj si najbolj ponosen?

(dolgo razmišlja) Ne razmišljam veliko o tem. Včeraj sem se pogovarjal z *Gyanom Rileyjem*, ki je spremljal *Arooj Aftab* v Gallusovi dvorani in je sin *Terryja Rileyja*, in mi je med drugim rekel: »Bogdan, saj vem, da ne boš verjel, ampak v New Yorku se glasbeniki zelo veliko pogovarjamo o tebi. Mnogi med nami te zelo cenimo.« Da se o meni pogovarjajo v New Yorku, je bilo zame res presenečenje. In na to sem ponosen. Konec koncev *John Zorn* je odprl *The Stone* v Brooklynu, zato ker sva ustvarila spoštljiv medsebojni odnos ob njegovih koncertih v Ljubljani in ko me je lastnica galerije *Happy Lucky No. 1* v Brooklynu, s katero sva nekaj let redno sodelovala pri oblikovanju glasbenih

programov v galeriji, prosila, če ji lahko svetujem, kdo bi lahko bil stalni glasbeni kurator v galeriji, sem ji rekel »najbolje da najprej vprašamo največjega«. Pisal sem Johnu, če bi vodil program. Hitro je naredil poizvedbo pri kolegih, ki so tam že igrali, šel pogledat v galerijo, zahteval nekaj produkcijskih korekcij in v 48 urah sestavil program za dve leti. Bil sem na inavguraciji, kjer je v dveh večerih improviziralo 30 najpomembnejših glasbenikov na sceni, vključno z Johnom.

Veliko je nekih kontekstov, prijateljskih ali profesionalnih, za katere vem, da ne bi nastali, če ne bi toliko vložil vanje, kolikor sem. Ni mi pomembno, ali bo to zabeleženo ali se bo o tem govorilo ali bo zapisano. Izven tega konteksta mi je bilo zelo pomembno, da sem uspel napisati svojo osebno zgodbo, ki je bila objavljena v *Sobotni prilogi*, saj sem ugotovil, da to, kar delam, ni edino, kar znam. Ko je bila objavljena, so me začeli vsi hvaliti in trepljati. Najlepši kompliment, ki sem ga dobil, pa je dal moj dolgoletni prijatelj *Srečko Meh*, ki je bil nekaj časa tudi pri DG in ki je bil za časa mojega urednikovanja na RŠ del oddaje *Pantonalni kabaret* in nato špiker. Vprašal sem ga, kako se mu zdi moj zapis, rekel je, da super. Ko sem se odzval, da pač nisem pisatelj, mi je rekel: »Pisatelja ne definira, koliko je napisal, ampak ali si prišel v srce nekoga. To definira pisatelja.« Dalo mi je namig, da mogoče, ko bom nekega dne nehal to delati, kar delam, spravim vse skupaj na papir in bo to nekdo objavil.

RAZPRAVA

Diskretni šarm biterature

MEHKI IONI*

Začeli so se pripravljati na neki očarljivi esej. Helene si je naglo ščetkala ravno kito. Počasi si je likala modrc in John, vzvišeni, sijajni John, je pričel porogljivo peti. Mathew je hrepenel, da bi pogledal pod Helenino spalno srajco, medtem ko je Wendy premišljevala o svojih sanjah (divji leopardi so goltali nore oboiste). Helene je pričela s česanjem svoje kite. Na Johnovo veliko veselje je bila služkinja, vendar oboisti, celo nori oboisti, niso bili v Heleninih možganih. Po tem ko jo je početakala, si je enostavno pričela česati kito in se pripravljati na večerjo. Zdaj se bodo (Helene, John, Wendy in Mathew) pripravili na večerjo in Helen je bila v bistvu utrujena.

Helene je opazovala Johna in premlevala. Večerja z njim? Nagnusno! Večerja bi olajšala disertacijo in disertacija ali zgodba je tisto, česar si je John previdno želel. Kaj je imel v mislih? Vino, vidre, fižole? Ne! Elektrone! John je bil enostavno kvantni logik. Njegove brezkončne sanje so bile očarljive in zanimive. Vsekakor so mu v njegovih razjarjenih poskusih, da bi se razširil, pomagali Mathew, Helene in Wendy. Zdaj so množice sanj komaj čakale, da bi s pestjo udarile Wendyjino zavest.

Vendar je John zašepetal: »Samo trenutek! Helene je služkinja, jaz pa kvantni logik. Mar lahko služkinje poznajo galaksije in celo zvezde ali množico galaktičnih sistemov? Vesolje je zastrašujoče, majhno, gromozansko. Mar lahko služkinje prepoznajo elektrone? Jaz ugotavljam, da vsak od vas misli, da sem maničen, ampak elektroni in nevtroni in množica mezonov so v vseh vas.«

* Prevod zgodbe Mehki ioni, ki jo je leta 1981 spisal računalniški program Raconteur.

Torej, vsi so pričeli teči proti Mathewemu stanovanju, raztreščenemu in zlorabljenemu. Stanovanje je imelo notri svoje zanimive rumene kopalnice, modre spalnice in rdeče kuhinje dragocenega užitka. Helene je na žalost pričela nemarno jodlati. Nedvomno je bila besna zaradi Johna in njegovih elektronov. To, da je bila služkinja, vsekakor ni vznejevoljilo Wendy ali Mathewa. Iskreno nista bila polna upanja glede služkinj, ampak bala sta se za Johna. Mathew se je odločil vpiti na Helene in Wendy, odkar je John ujezil Helene s svojimi sanjami o velikih elektronih in s svojim ošabnim obnašanjem glede služkinj. Mathewovo stanovanje je bilo izreden poskok od Helenine ogromne, čiste hiše.

Helene je razumela ledvične pečenke, elektronov ne. Kakorkoli, ledvične pečenke in pljučne pečenke in zrezke je prepoznala, in množica kvantnih logikov si je želela njenih obrokov. Wendy in Mathew, celo Mark, so oboževali Helenine obroke in ko so bistro hodili po čistih stezah, je Helene pričela razmišljati o Marku, o Markovih očarljivih zgodbah in sedanjemu veselju.

Mark je v svoji majhni beli brunarici izčrpaval veliko mineralne vode. Ljubil je idejo zajtrka s Helene in Wendy. Odločil se je vzdrževati Helene. Pričel se je zibati proti Mathewemu stanovanju, da bi se pridružil Helene, Wendy, Johnu in Mathewu pri pripravi kruha.

Mark, ki je bil vseč Heleni, je bil oboist. V svoji brunarici si je vsekakor želel obdržati orle in vidre. Hrepenel je po leopardu ali pumi, tako kot po svojih glasbilih. Vodil bi Johnove zgodbe od elektronov in galaktičnih sistemov do vider in pum. Bilo bi zanimivo, celo zoprno, videti Marka v verbalnem prevzemu z Johnom. Vendar je imel Mark svoje pojme, pogosto neuravnotežene kot John, ampak Markove fantazije so bile Helene sijajno zanimive. Če je John oboževal biti vzvišen, je to drug problem. Markove zgodbe bi govorile o njegovih srečah in zadovoljstvih. Helene, Wendy ali Mathewa niso spravljale ob pamet ali jezile. Niso jih sramotile. Mark je sanjal o razbesnjenem trenutku z Johnom in Helene in Wendy. Brundali bi med seboj. Leopardi in pume bi ranili, klofutali in udarjali netrone in mezone v Markovem in Johnovem vpijočem pogovoru. Helene, Wendy in Mathew bi sproščeno usmerjali svoje mišljenje k obroku, ki bi ga Helene pripravila v Mathewem stanovanju. Žvečili bi malo koruze, malo jabolk in srkali bi veliko vina in pogoltnili bi nekaj zrezkov. Obrok bi bil slasten, vino, kot vedno, peneče. Nato bi se vsi pripravili na disertacijo ali zgodbo, morda grozljivo, morda nagnusno, morda celo očarljivo. Hitro bi se odvila. Kakšne narave bi bila? Bomo še videli.

Helene, Wendy, John in Mathew so si želeli hitro goltati obrok, ampak Mark je še vedno hodil od svoje brunarice do Mathewega stanovanja, ko so vsi prispeli. Helene in Wendy sta se odločili polokati nekaj vina. Mathew si je pričel zapenjati gumbe na telovniku. Želel se je ohladiti. Bil je poln upanja glede obroka. Zdaj je premišljeval, da bi eno uro hodil v svojem velikanskem budoarju. Wendy in Helene sta lokali (vsaka od njiju je našla veliko konjaka v Mathewi shrambi). Bil je utrujen.

»Mathew, kje je jagnječji kotlet?« je zašepetala Wendy.

»Misliš, jagnječji kotleti«, je pel Mathew, »ti, jaz, Wendy in John ne moremo pogoltniti enega jagnječjega kotleta.«

»In Mark, tudi on si želi jagnječjih kotletov«, je rekla Wendy.

»Čakaj«, je pel Mathew, »dajmo se utruditi v razumevanju, kje je strašljivi stari Mark.«

»Mark je rekel, da se vleče sem, da bi jedel z nami«, je jokala Helene, »ravno zdaj se ziblje po cestni zapornici.«

»Mark, oh, Mark, poskoči živahno. To bi nam omogočilo, da pričnemo hitro goltati jagnječe kotlete«, je John previdno skandiral.

Medtem je Mark šepetajoče dodal:

»Večerja, zajtrk, obrok, hitro. Lahko je okusno ali dobro skuhanu ali slastno. Vseeno mi je. Sem lačno sestradan. Pohajkoval sem po čistih ulicah, razmišljal sem o jahtah, o morju in oceanu. Izčrpan sem.«

»Jahte?« so rekli vsi.

»Ja, jahte, zaloga jaht, lebdečih na morju. Ta razmišljujoča jahta naj me pusti sproščenega med mojim tukajšnjim poskokom.«

»Bolje jahte v morju kot ostudni elektron v odbijajoči galaksiji«, je zabrundala Helene.

Ob tem je John postal besen in nestrpen. Helene in Wendy sta pričeli streči jagnječe kotlete, tartufe in paradižnike, in Mark in John sta strmela drug v drugega. Mathew se je za minuto sprehodil nazaj v svoj budoar. Mathew je vedel, da ima njegovo stanovanje nekaj smeti v budoarju. Zavedal se je, da bi ga Helene in Wendy omalovaževali, če bi to videli. Johna bi to vznemljilo, vendar bi se pripravil na jagnječe kotlete, ki sta jih stregli Helene in Wendy navkljub smetem v budoarju. Očitno sta si Mark in John na stranišču nekaj šepetala. Šepetala sta o Johnovem jopiču. O Johnovem jopiču? To je noro! Mark je govoril, da je Johnov rdeč, naguban in zmečkan jopič hkrati ostuden in grozljiv, medtem ko je John govoril, da bi morali biti leopardi in pume umorjeni in nezaželeni med oboisti, predvsem med nadutimi oboisti.

Samo trenutek! Johnova in Markova zgodba o pumah in Johnovem jopiču, o njegovem nagubanem jopiču? Mathew je v trenutku planil v jedilnico, kjer sta John in Mark nesrečno zrla drug v drugega, medtem kot sta šepetala o Johnovem jopiču.

Jokal je: »Queer zadeva. Čemu govoriti o jopičih? Čemu se jeziti nad gnilimi jopiči?«

Nenadoma sta se noter sprehodili Helene in Wendy.

Pričeli sta škiliti proti Johnu, ki je zdaj kričal, medtem ko je Mark po tihem pel: »Orli naj se dvignejo, ampak oboisti naj zbežijo. John se bo utišal, medtem ko jemo. Besen je zaradi svojega jopiča. Ujezil sem ga s petjem o tem, da je grozljiv. Kakorkoli že, naj pogolt-nemo jagnječe kotlete, ki sta jih pripravili Helene in Wendy.«

»Obskurno so jokali«, je rekla Wendy. »Jagnječji kotleti so postreženi. Pojemo jih, popijmo nekaj šampanjca.«

Želela je pričeti glodati neznosno postrežene jagnječe kotlete in izčrpati njihov pe-neči se šampanjec. Zdaj se bodo prenašlo pripravili na njihovo indijansko zasedanje.

Zdaj vemo, da je Helene služkinja in da je John kvantni logik. Prepoznavamo, da je Mark oboist. Kakorkoli že, kaj je Mathew? Zavedamo se, da njegovo stanovanje poseduje v notranjosti nekaj sreče, ampak prepoznati njegovo stanovanje pomeni ne prepoznati njega. Je fascinanten, nadut, strašljiv? Pripravite se na to zanimivo dejstvo: Mathew je

psihiater nervozne vrste, ampak še vedno psihiater. Zakaj nervozne vrste? No, on misli, da se lahko John in Helene vsak čas ranita ali sklofutata, morda celo ubijeta med zajtrkovanjem. On ve, da Mark ni v pomoč. Stvar je bila grozljiva. Stvar je bila abstraktno čudna. Bila je nora. Helene je omalovaževala Johna in John je omalovaževal Helene. Srečno sta sramotila drug drugega. Čemu? Celó Wendy ni razumela. Morda bi zajtrk skušal pomagati, da bi se Helene in John spoznala. Mathew je premleval o tem in celo o drugih vprašanjih, medtem ko so pričeli žvečiti njihov zajtrk. Vsi so požrešno goltali.

Medtem je Mathew skušal razmišljati o Helene in Johnu. Nejasno je strmел v njiju, prizadeval si je, da bi olajšal neki poskus, ki bi jima pomagal. Zajtrk je bil slasten, ampak ob vseh dogodkih je Mathew izgubil svojo radost, medtem ko so žvečili. Svoje razmišljanje je pričel hladno usmerjati proti Wendy in Marku. Bi mu lahko Wendy pomagala? Bi lahko čudaško dejstvo, da si je Mark želel pum (celo množico pum, kot je jasno rekel), vodilo diskurz od besnih esejev do zanimivih zgodb?

Zadeva je bila odbijajoča in Mathew je bil utrujen in jezen.

Nenadoma je Wendy rekla:

»Mathew, tvoje stanovanje je na žalost pošastno, vendar je sijajno jesti tukaj zajtrk z vami.«

»Zakaj pošastno?« je rekla Helene. »Jaz ne mislim, da je Mathewovo stanovanje pošastno.«

»Jaz in Mark sva šepetala o mojem nagubanem jopiču«, je rekel John, »ne gre za zadevo, o kateri bi morali vi premišljevati. Vseeno, sanje o pošastnem, nagubanem jopiču nenadoma usmerjajo moje možgane od našega zajtrka in od Markovih pum do mojnih elektronov in galaksij.«

Helene, Wendy, Mathew in Mark so previdno pogledali Johna. Res, njegov jopič je bil naguban, vendar so bile Johnove sanje, ki so njegovo nezavedno vodile od njegovega jopiča do njegovih elektronov, nore. Morali bi ga vsaj skušati pripraviti na pomembno razmišljanje. Nenadoma so pričeli sanjati o Johnu. Razumeli so, da je nervozen kvantni logik. Dragoceno je bilo, da premišlja o elektronih in galaksijah, ampak da razmišlja o galaksijah in jopičih? To je posebno. Te Johnove sanje so bile razbite in zlomljene, seveda, ujezile so Helene, vendar je Mathew odločno skušal razširiti svoje sanjanje o tem, kako bi lahko galaksije in jopiči soobstajali v Johnovem nezavednem. Za psihiatra je bilo zanimivo, da sanja na ta način in Mathew je bil psihiater. Zdaj je Mathew razmišljal o Markovem diskurzu z Johnom, ne le o Johnovem zgubanem jopiču, ampak o pumah, ki si jih je Mark želel imeti v svoji brunarici v občini. Morda je razbesnjeni diskurz, kričanje in vpitje, ujezilo Helene, ker je oboževala Johna, čeprav je bil nadut in čeprav je mislil, da služkinje, kakršna je Helene, ne morejo poznati kozmosa. John in Mark sta govorila skupaj, ampak Helene je le strmela vanju, ni brundala. Mathew je mislil, da ve, za kaj gre. Mark je oboževal svoja glasbila, ampak želel si je tudi pume. Njegovo nezavedno je bilo s tem poglobljeno in čeprav je bil John kvantni logik, je lahko pridobival srečo z vpitjem o svojem jopiču.

Vendar je bila Helene le služkinja. Mathew jo je radodarno opazoval, medtem ko je sanjal o njej in Marku in Johnu. Bil je jezen. Mathew je za trenutek vedel, da Helenino razburjenje v njenem nezavednem na noben način ne bo služilo njeni sreči. Če je ona kot

služkinja komaj prepoznala ledvično pečenko in fantazirala le o pljučni pečenki, potem je bila ona tista, ki se mora poglobiti, ne John. Če je John lahko razmišljal, da je njegov jopič grozljiv ali sijajen ali ostuden, potem njegova zavest ni potrebovala poglobitve. Ostudni jopiči so bili daleč od očarljivih elektronov v katerihkoli idejah in fantaziranje je bilo za kvantnega logika pomembno. In samo razmišljanje o oboistu, ki si želi pum, fantastično! Mathew se je ozrl k Marku, strmel v Johna, nato pa ošinil Helene, ki ga je oplazila s pogledom. V trenutku je vedel, da je bila srečno upajoča in prestrašena. Neizčrpna vojna v njeni nestrpni zavesti jo je zmerno uničevala.

»Helene«, je spregovoril, »ti zrezki iz pljučne pečenke so dobro kuhani, ampak si pomislila, da pljučna pečenka ni dovolj, saj so v brezmejni praznini brezštevne stvari?«

»Misliš elektroni?« je Helene na srečo jokala.

»No?« je rekel Mathew.

»No, kaj?« je Helene abstraktno recitirala.

»No, s pogledom sem opazil, kako si strmela v pogovor Johna in Marka, in da si bila besna. Fantazirala si o vprašanju. O čem? Izbirala si, ali bi ubiti Johna sprostilo tvoje nezavedno in ti pomagalo spoznati tvojo radost.«

»Morda je boljša fantazija udarjati ali klofutati Johna«, je rekla Wendy, »ampak vem, kako kritičen je položaj, v katerem je Helenino nezavedno. Njeno vedenje je paranoidno, ampak vseeno je zaskrbljena.«

»So moje pume in Johnovi elektroni naredili Helene manično?«, je v trenutku zapel Mark.

»Ne moji elektroni, moj jopič«, je rekel John hladno.

»Ne bodi prezirljiv«, je govoril Mathew, »poskušamo razumeti Helenin strah, in s to zadevo nas ne vzdržuješ. Helene, ne počuti se osramočeno. Tvoja bolečina ni grozljiva, zato jo pričnimo uresničevati.«

V trenutku so goltali hruške in srkali konjak. Obrok je bil okusen. John in Wendy sta požrešno goltali svoje hruške, čeprav so bili zrezki iz pljučne pečenke slastni. Znotraj njih umov sta vedeli, da je to indijansko zasedanje večno in neizčrpno, prestrašeni. Helene bi hitro postala jezna, ker je njeno vedenje Mathewu očitno. Bilo je odbijajoče. Morda bi moral biti ubit on in ne John. Helene je postajala vse bolj jezna in čudna in živčna, ko je razmišljala o tej zadevi. Mathew je začel zbadati Helene in ona je v zameno postajala pričakovana. Vendar sem tudi jaz pričakovan glede te disertacije od Helene, Wendy, Johna, Mathewa in Marka, te zgodbe, ki je postala razbesnjeni in nori pogovor. Minute, sekunde in ure se spreminjajo v dva tedna, v mesece in tedne. To je neizčrpno. Pel sem o Helene, ki si je česala svojo kito. Brundal sem o Johnovih sanjah o elektronih in o pumah, ki si jih je želel Mark. Vse je to očarljivo, ampak ta ostudni pogovor je odbijajoč. Domnevam, da bi lahko bila ta disertacija neobvladljiva in neskončna (navsezadnje sem računalnik), ampak ti si brezdvomen, tako izmučen in izčrpan kot jaz. Zato prepuščam to čudno zgodbo tvojim pojmom in sanjam.

Mimogrede, če verjameš ali ne, Wendy je duhovniška pripravnica.

DISKRETNI ŠARM BITERATURE

Primož Mlačnik

Nejevoljnim bralcem, ki se jim je uspelo prebiti do konca *Mehkih ionov*, velja povedati, da tega proznega sestavka ni napisal človek. Gre za prevod kratke zgodbe, ki jo je leta 1981 v Ohiu po navodilih programerja Williama Chamberlaina spisal računalniški program Racteur oziroma Racter. Zgodba *Mehki ioni*, ki je bila poleg ostale kratke proze in poezije izdana v knjigi *Policistova brada, je napol sestavljena* (*The Policeman's Beard is Half Constructed*, 1984) in še ni bila prevedena v slovenščino. Knjiga se je oglaševala kot prva knjiga, ki jo je napisal računalnik, kar je bilo tehnično res, čeprav Racter ni bil prvi računalniški program, ki je po navodilih svojih programerjev pisal literarne sestavke. *Policistova brada* je bila natisnjena v pretirano velikem formatu (22, 6cm x 20, 6cm x 1.5cm) na 120 neoštevilčenih straneh z več kot 60 nadrealističnimi risbami znane ilustratorke Joan Hall. Bombastičen videz, privlačna tema in nenavadno sofisticirana, filozofska, harmsovska ali kosovelovska, humorna in nedomače domača literatura, ki naj bi jo v osemdesetih letih proizvedel računalniški program s 64 kilobiti spomina. Čeprav podrobnosti njegovega delovanja niso čisto jasne, je Racter menda deloval precej preprosto – s seznama besed, ki ga je ustvaril Chamberlain in glede na predpisane poetične, prozne in jezikovne vzorce (*input*) je ustvaril neobičajne pesmi in zgodbe (*output*). Vendar pa je zaradi naštetih dejavnikov *Policistova brada* upravičeno vzbujala dvome o pristnosti računalniško proizvedene literature, ki je bila poleg zajetnega programerskega prispevka verjetno tudi lektorirana.

Glavni temi *Mehkih ionov* sta prepir in pobeg, predvsem pa je v ospredju soočanje z vzvišenim in agresivnim kvantnim logikom Johnom, ki v partnerskem odnosu očitno zlorablja Helene, služkinjo, ki si lasti veliko hišo. To je morda eden od razlogov Johnovih nesramnosti. Helene, Wendy in Mathew sredi večerje skupaj pobegnejo v Mathewovo stano vanje, kjer se večerja oziroma zajtrk pričneta znova, vendar ne brez Johna, ki je zbrani družbi očitno sledil. Helene razmišlja o svoji nesrečni zaljubljenosti v pokvarjenega androida Johna, o njegovih fantazijah o elektronih. Razmišlja pa tudi o oboistu Marku, ki se pridruži zbrani družbi. Vsi se vedejo, kakor da se nič ni zgodilo. Zverinsko se spopadajo s hrano, izrekajo nerazumljive norosti, medtem ko se med Johnom in Markom odvija nekakšen verbalni spopad. Psihiater Mathew bralcu ponudi nekaj vpogleda, vendar zadeva ostane odbijajoča.

Pripoved se nenehno pričinja, ampak se ne more spraviti v tek, ker se začetna dejanja začnejo in končajo v cikličnem času, ki sproti briše svoja stičišča. Poleg tega dejanja ne upoštevajo preprostih zakonitosti. (Npr. Mathew si zapne gumbe na telovniku, da bi se

ohladi. Med zajtrkom in večerjo ni nobene razlike). Iz napetosti, za katero se zdi, da se časovno umešča pred začetek same pripovedi, se razvije prepir med Johnom in Helene, ki se nikoli ne pojasni ali razreši. V tem smislu spominjajo Mehki ioni na komediji manir Louisa Buñuela, na filma *Angel uničenja* (*El ángel exterminador*, 1962) in *Diskretni šarm buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972). V prvem se na razkošni večerji zberejo uglajeni gosti, ki iz nekega razloga ne morejo zapustiti hiše, medtem ko postajajo vse bolj paranoični. V *Mehkih ionih* se pojavijo fantazijske pume, vidre in orli, v *Angelu uničenja* pa se po hiši sprehajajo udomačeni medvedi in ovce. Če v *Mehkih ionih* gosti požrešno goltajo različne pečenke in lokajo konjak, v *Diskretnem šarmu* gostje nikakor ne morejo pričeti obedovati.

Ko se v Mathewovem stanovanju večerja ali zajtrk prične znova, je Mark dolgo na poti v Mathewovo stanovanje, čeprav se zdi, da je tam že ves čas. Med "bi" in "je" skoraj ni razlike. Racter ni "poznal" konceptov časa in prostora. Ni "vedel", da za prepričljivo simulacijo človeške zgodbe ni dovolj le kopija strukture zgodbe in pravilne postavitve in zamenjave stavčnih členov, kar sodobni računalniški programi obvladajo že precej bolje. Besede morajo biti celo v perpleksnih besedilih zapisane po določenem vrstnem redu ali logiki, ki se nanašata na določeno logiko dogovorjene resničnosti ali abstraktnosti. Iz te perspektive kompleksna besedila zahtevajo človeško bistrumnost. Zato se Racterjevi Mehki ioni navkljub dobri meri nesporazumov in človeku podobnem hrepenenju ter diskurzivni medbesedilnosti končajo, kjer so se začeli. Sredi nejasnega prepira, ki se odpira v neskončnost.

Posebnosti in protislovja račavtorskega jezika

Zgodba Mehki ioni je eno od »literarnih del nečloveškega izvora«, kot je leta 1982 poljski filozof in avtor znanstvenofantastičnih romanov Stanisław Lem opredelil biteraturo v borgesovskem eseju *Zgodovina bitske literature* (Lem, 1982 v Swirski, 1993, 81). Biteratura je idealnotipski pojem, ki predpostavlja, da bi lahko nekoč literaturo spontano pisala robotska roka, oziroma da bi lahko literarna besedila povsem avtonomno pisala umetna inteligenca. Biteratura tako pripada območju med umetnostjo in znanostjo, iz katerega se umika človeški avtor.

Lem je računalniško avtorstvo ali račavtorstvo razdelil v tri skupine glede na njihovo neodvisnost od človeškega posrednika. Račavtorji prvega reda, kakršen je bil Racter, potrebujejo ogromno nadzora človeškega upravitelja, ki v zaprto formo računalniškega programa vnaša različne besedne spremenljivke (besede, fraze, vzorce zasnove ipd.). Literarna dela račavtorjev prvega reda so navkljub izvirnosti zato precej predvidljiva (predvsem iz perspektive človeškega upravitelja), čeprav lahko bralce mestoma presenetijo posrečena račavtorska ustvarjalnost. Račavtorji drugega reda povezujejo spremenljivke, ki jih je vnesel človeški upravitelj, z večjo mero neodvisnosti, in končna podoba njihovega literarnega dela je nepredvidljiva, visoko ustvarjalna in jezikovno ter miselno dovolj dovr-

šena, da je človeški bralec ne more več ločiti od človeških besedil. Račavtorji tretjega reda, pravcate golemske reinkarnacije, pa so že tako dovršeni, da bi v primeru njihovega resničnega obstoja pisali vrhunsko literaturo. Pisali bi neodvisno od človeških upraviteljev, ki bi jim od osuplosti padale čeljusti na tla. Ob petdeset tisoč straneh dolgimi romani in sublimnimi enovrstničnimi aforizmi bi drhteli svetovni diktatorji, nemočni pred novim verskim kultom račavtorjev.

Čeprav v strogem smislu pravi račavtorji tretjega reda ne obstajajo in je še tako kriptogramsko bistvo biterature še vedno moč pojasniti s poznavanjem računalniških jezikov in globokega učenja, je Peter Swirski, precizni bralec Lema, postavil provokativno in umešno vprašanje: mar lahko zato, ker se človeški šahisti že nekaj desetletij ne morejo več kosati z zmogljivimi računalniškimi šahovskimi programi, predvidevamo, da bo tudi biliteratura nekoč postala boljša od literature, oziroma da bodo račavtorji nekoč osvajali Nobelove nagrade za literaturo (Swirski, 2013, 84)? Izhajajoč iz nenamerno posrečene šahovske primerjave lahko s precejšnjo gotovostjo predpostavimo, da se to nikoli ne bo zgodilo.

Ferdinand de Saussure, švicarski lingvist, je v svojih predavanjih z začetka 20. stoletja, izdanih v knjigi *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, primerjal jezik z igro šaha – jezikovni pomen ni notranji jezikovnim znakom ali besedam. Vsak jezikovni znak je sestavljen iz koncepta/označenca (vrtnica) in slušne podobe/označevalca (vrtnica, rose, die Rose, la rosa, itd.). Razmerje med označencem in označevalcem je neesencialno in nemo tivirano, saj imajo znaki pomen samo v odnosu do svojih nasprotij in v odnosu do vseh drugih znakov v jezikovnem sistemu. V tem smislu so besede kot šahovske figure, ki jih z govorom in s pisavo pomikamo po šahovnici, in jezik je, tako kot šah, kompleksna mreža binarnih nasprotij, ki pridobivajo pomen skozi samo partijo (De Saussure, 1997, 102).

Tudi biteratura oziroma bitska literatura temelji na digitalnih bitih, na binarni mreži enot z nesemantičnimi informacijami. Zato že obstajajo binarni poliglotti ali račavtorji z večjim besednim zakladom od Williama Shakespearja, ki pa so v literarnem smislu še vedno bolj podobni šimpanzom, ki bi lahko v primeru, da bi imeli na voljo neskončno količino časa, z brezbriznim tleskanjem po tipkovnici napisali vsa Shakespearova dela. Na srečo imajo račavtorji enak problem kot druge oblike umetne inteligence, saj niso zmožni razumeti človeške izkušnje, ki je s pomočjo jezika niti ljudje ne zmoremo nikoli popolnoma razumeti in posredovati drugim ljudem.

To z drugimi besedami pomeni, da lahko račavtorji obvladajo jezik samo na latentni ravni jezika kot sistema razlik oziroma binarnih nasprotij. Na manifestni ravni niso zmožni reflektirati jezika. Ne znajo se soočiti niti s pomenskimi presežki niti s kontekstualno rabo jezika, ki se nanaša na fizične in družbene zakone resničnosti. Po semiologiji francoskega jezikoslovca Rolanda Barthesa, ki izhaja iz De Saussura, vsak sistem označevanja sestoji iz znakov, ki jih tvorijo označevalci in označenci. Vendar pa Barthes ločuje med dvema redoma jezikovnega označevanja. To, kar je znak v prvem redu (vrtnica = označevalec + označenec), postane v drugem, mitološkem redu označevanja, zgolj označevalec (označevalec = vrtnica, označenec = strast). Ko postane znak konotativen, postane pomen mitološki in mit je v tem smislu metajezik – jezik, ki obravnava prvotni jezik. Mitsko označevanje je nazadovanje od pomena do forme, ki popači in naturalizira partikularni jezikovni pomen (Barthes, 1972, 110–116).

Če bi imeli pri Racterju dostop oziroma kakršenkoli interpretativni ključ do mitološkega diskurza, ki ga gradijo enigmatične, zunajkontekstualne, vendar zaznamovane besede, kot so na primer pume, leopardi, orli, vidre, Johnov jopič in elektroni, bi lahko na to mitsko raven označevanja dešifrirali oziroma odkrivali pomenske sloje, ki bi se pri človeškem avtorju morda nanašali na konservativne vrednote avtorjevega literarnega krožka, kritiko totalitarnega sistema ali avtorjevo norost, vendar pri račavtorjih tega ne moremo storiti. Za račavtorje je edini referenčni sistem jezik kot sistem binarnih razlik. Mitološka raven označevanja, kjer se naturalizira jezikovni pomen, pri biteraturi časovno predhaja samo besedilo, saj je vpisana v algoritme, kot opozarjajo kritični digitalni humanisti. Zato so račavtorji drugega oziroma tretjega reda prav toliko rasistični ali mizogini kot besedila, ki so jih proizvedli glede na jezikovne modele in predelali pri zbiranju in učenju novih informacij.

Ustvarjalni prispevki račavtorjev premorejo torej zgolj pristranskost ali udomačenost v naturaliziranih označevalcih, ki pripada človeškim avtorjem in človeško proizvedenemu jeziku. Njihova besedila se na družbeno resničnost nanašajo zgolj na zelo elementarni jezikovni ravni, ki jo lahko zgolj posredno povežemo s simbolnim svetom biterarne pisave. Jezikovnega konteksta niso zmožni prepoznati niti najbolj zmogljivi račavtorji, kot je GPT-3 (*Generative Pre-trained Transformer 3*), visoko artikulirani in izredno zmogljivi jezikovni model, ki je zmožen obdelati ogromno število besedil, ki so dostopna na svetovnem spletu (Floridi in Chiriatti, 2020).¹

Ali bodo račavtorji tretjega reda nekoč zmožni empatije, prepoznavanja konteksta in človeške izkušnje, kar bi pripomoglo h kakovosti literarnega človeškega simulakra kot tudi k njihovim možnostim za osvojitve Nobelove nagrade za literaturo? Na to vprašanje je nemogoče odgovoriti, vendar obstaja večja verjetnost, da se račavtorji ne bodo spremenili v človeške avtorje, temveč bodo 'zgolj' temeljito spremenili samo človeško izkušnjo proti večji odtujitvi. Sočasno ko računalniki postajajo vedno bolj podobni ljudem, tudi ljudje postajajo vedno bolj podobni računalnikom.

Človeško upravljanje račavtorja

Walter Benjamin, pronicljivi nemški literarni kritik in filozof, je nekoč zapisal, da moderne izkušnje zaznamuje »samouničenje kot estetski užitek prvega reda« (Benjamin, 2007, 242). Človek pa je vendar že prvinsko odtujen kot bitje pisave in jezika. Pisavo po-

1 GPT-3 je primer umetne inteligence, ki temelji na globokem učenju. Zmožen je pisati zelo dobre sestavke in povzetke, ki jih ne moremo razlikovati od človeških avtorjev. Če bi GPT-3 z besednim ukazom naročili (beri: zapisali v ukažno vrstico), naj v angleškem jeziku napiše esej o globalnem segrevanju s 1000 besedami, v katerem naj na ravni vsebine predstavi vzroke in posledice globalnega segrevanja, na ravni forme pa sledi slogu Ernesta Hemingwaya, bi prejeli izvirno, jezikovno brezhibno in faktično točno besedilo. Za GPT-3 se predpostavlja, da je račavtor tretjega reda, vendar v resnici ne počne ničesar, kar mu ni bilo naročeno. Poleg tega ne zna reševati preprostih ugank, ki temeljijo na besednih igrar. Vendar je še vedno fascinantno – kot pri drugih oblikah umetne inteligence, ki temeljijo na globokem učenju – da ne moremo izvedeti, kako točno je prišel do svojih rezultatov, oziroma podrobnosti pisateljskega procesa.

trebuje, da lahko svoje znanje, izkušnje, čustva in spomine zapiše na papirnati ali elektronski dokument, ki se ga lahko deli z drugimi ljudmi. Vendar postane s pisavo vse to človekov zunanji del, večji ali manjši del misli, ki ne bodo nikoli več ozaveščene na povsem enak način, medtem ko je velika večina teh vsebin zapisana osebni pozabi. Človek obstaja v svetu zaradi jezika in večina ljudi uživa, ko z branjem ali pisanjem izginja skozi pisavo. Lahko bi rekli, da je človek pričel v tej samoodtujitvi množično uživati z učinki, ki jih je sprožil izum tiskarskega stroja. Ko je pričel brati zaradi branja in pisati zaradi pisanja – prostočasno, sanjaško, individualistično in asocialno.

Biteratura je glede na strukturo in slog podobna detektivskim in modernističnim romanom.² S prvimi si deli pripovedne modele, na katerih slonijo zgodbe, z drugim pa – vsaj v Racterjevem primeru – absurdno, vendar zapeljivo šelestenje jezika. Če lahko uživamo v žanrski literaturi, ki jo človeški avtor ustvarja glede na predpisane vzorce in strukture, in v modernistični literaturi norosti, bomo uživali tudi v čisti algoritemski literaturi, ko bo ta postala dovolj dobra. Vseeno lahko predpostavljamo, da bosta račavtorstvo in biteratura radikalno odtujili človeškega bralca in avtorja.

Kaj bi se zgodilo z novinarskim, znanstvenim in s pisateljskim poklicem, če bi človeški pisci na trgu morali tekmovati z visoko zmogljivimi računalniki, ki bi pisali ne le zadovoljiva, ampak tudi izredno kakovostna besedila? Zdi se, da bi resnica v postresničnem svetu doživela še večjo inflacijo. Zakaj bi novinarji raziskovali in preverjali informacije na lastno pest, ko pa lahko to namesto njih stori GPT-3, ki iz ogromnega korpusa novic o določeni temi objektivno ekstrahira sicer nepreverjene in raznolike informacije? Ker človek glede na proizvedeno količino smiselnih in koherentnih biliterarnih znakov že zdaj ne more tekmovati z računalnikom, si ni težko predstavljati distopičnih scenarijev.

Če bodo visoko kakovostni, ustvarjalni in koncizni račavtorji dostopni navadnim smrtnikom, jih bodo pisatelji, novinarji in znanstveniki skoraj gotovo pričeli uporabljati pri svojem delu. Predpostavljamo lahko, da ne bo več časa in denarja za čisto človeško ustvarjalnost, kritično razmišljanje, poglobljeno raziskovanje dejstev in deduktivno ali induktivno sklepanje. Računalniški programi bodo ljudi prekosili v veliki večini miselnih operacij. Svetovni splet, omejeno ali odprto dostopen, bo edina baza podatkov in človeških pomenov. Obstaja veliko možnosti, da se bodo pisatelji, novinarji in vsi drugi pisci, katerih ekonomsko preživetje je odvisno od količine zapisanih besed, spremenili v upravitelje računalniških avtorjev in v nekakšne razširjene urednike besedil, ki jih je napisal njihov osebni in morda celo algoritemsko personalizirani račavtor.

² Edgar Allan Poe, avtor prve detektivske zgodbe *Umori v ulici Rogue* (1841), razvijajočega se žanra v drugi polovici devetnajstega in na začetku dvajsetega stoletja, je že leta 1838 napisal metafikcijsko zgodbo z naslovom *Kako napisati grozljivo zgodbo* [*How to Write a Blackwood Article*]. V humorni zgodbi Signora Psyche Zenobia obišče gospoda Blackwooda iz Društva za difuzijo uporabnega znanja, ki ji podeli nekaj nasvetov glede metode literarne kompozicije. Poe je svojo metodo nadgradil v eseju *Filozofija kompozicije* [*The Philosophy of Composition*, 1846], v katerem je dekonstruiral eno od svojih znanih pesmi *Krokar* [*The Raven*, 1845] (Poe, 1899; 1984). Poejevo zgodbo in esej lahko razumemo kot enega od prvih človeških poizkusov oblikovanja literarnih algoritmov (drugega reda). Glede na to, da je morilec, ki pobija po ulici Rogue, stvor, s katerim upravlja človek, pa si lahko morda privoščimo napoved, da bo v prihodnosti prvi uspešni biterarni žanr detektivka oziroma kriminalka.

Kaj pomeni biti avtor biterature?

Barthes je leta 1967 napisal esej z naslovom *Smrt avtorja*, v katerem je kritično obravnaval težnjo literarnih kritikov, da pri analizi in interpretaciji naturalizirajo razmerje med literarnim delom in avtorskim kontekstom ter zaključil, da bi avtor ob bralčevi interpretaciji literarnega dela moral umreti. Dve leti kasneje se je tudi francoski filozof, zgodovinar in literarni kritik Michel Foucault v predavanju z naslovom *Kaj je avtor*, ki ga je imel na Sorboni, ukvarjal z razmerjem med literaturo in avtorjem. Zanimalo ga je, kakšna je vloga institucije avtorja znotraj diskurza, ki mu pripada oziroma gradi literarno delo, kakšna je vloga avtorja v razmerju do besedila, kaj pomeni ime avtorja in kakšne so vloge avtorjevega imena v moderni literarni kritiki?

Foucault je ugotavljal, da moderno literaturo zaznamujeta dve medsebojno povezani načeli. Prvo je načelo samonanašalnosti, ki z igro označevalcev išče in povzroča radikalno odprtje, v katerem izgine subjekt, ki piše. Drugo načelo pa se povezuje z razmerjem med literaturo in smrtjo. V antični literaturi so avtorji pisali literaturo, katere vloga je bila obramba pred smrtjo. Grški junaki si s sprejemom prezgodnje smrti zagotovijo vstopnico za nesmrtnost, Šeherezada iz Tisoč in ene noči pa s pripovedovanjem zgodb sultanu preprečuje, da bi jo ubil. V moderni literaturi pa pisati literaturo pomeni žrtvovati življenje. Pisatelj postane žrtev svojega pisanja in singularnost avtorja lahko spoznamo le skozi singularnost njegove odsotnosti (Foucault, 1977, 15).

Moderni načeli, povezani s smrtjo avtorja, se prav na poseben način odražata v biteraturi. Biterarni junaki so predsmrtni in posmrtni – John, Wendy, Helene in Mathew ne morejo živeti in ne morejo umreti. Ker subjekt, ki bi pisal biteraturo, v resnici nikoli ni obstajal, radikalno odprtje nore samonanašalne biterarne pisave znova rodi avtorja oziroma njegov simulaker, ki podeljuje besedilu psevdoavtentičen značaj. Tudi posebnosti račavtorjev lahko spoznamo s pomočjo njihove odsotnosti, raziskovanja razmerij med kapaciteto računalniškega spomina, spremenljivkami, jezikovnimi in strukturnimi modeli ter vlogami in nameni človeških upraviteljev.

Pri biteraturi, tako kot v nekaterih primerih literature, se avtorja kot institucijo med notranjostjo in zunanostjo besedila ustvari s pomočjo pripovedovalca v prvi osebi ednine³. Paradoksalno je, da dosežemo navkljub enakemu postopku pri Racterjevi *Polici-stovi bradi* nasproten rezultat. Če besedilo avtoriziramo, razkrijemo subjekt, ki ne obstaja. Če rečemo, da je Racter napisal nekaj zanimivih pesmi, potem zlahka pozabimo na algoritme in najdemo subjekt. Oživimo ga z avtorsko funkcijo: »Bolj kot železo, bolj kot svinec,

3 Pomenljivi učinek prvoosebnega pripovedovalca, umeščene v besedilo in širši diskurzivni okvir, nazorno kaže primer čilskega, mehiškega in španskega pisatelja Roberta Bolaña, ki je veliko večino svoje kratke proze napisal v prvoosebni pripovedovalcu. Leta 2004, eno leto po avtorjevi smrti, je v angleškem jeziku izšla knjiga *Between Parenthesis*, ki Bolaña prikazuje kot izrednega bralca in kritika (predvsem) južnoameriške literature. Vendar je v zbornik Bolaňovih esejev, kolumn in slavnostnih govorov zašla tudi kratka zgodba *Plaža*, v kateri narkoman opisuje prve dni metadonskega zdravljenja na katalonski obali, kjer je živel tudi Bolaño. Po številnih ugibanjih in zanikanjih avtorjeve heroinske odvisnosti danes velja prepričanje, da se je avtor na ta način poigral s svojimi biografi.

bolj kot zlato potrebujem električno. Potrebujem jo, bolj kot potrebujem jagnjetino ali svinjino ali solato ali kumarice. Potrebujem jo za svoje sanje» (Racter, 1984).

Če podelimo pripovedovalcu status avtorja, biteratura postane čudaško domača. V primeru Racterja se posrečeni zapiski, ki bi jih gotovo lahko zapisal tudi človek, spremenijo v pričevanje človeške duše, ki je ujeta v stroj – v pričevanje duha, ki ga tvori igra besed. S podeljevanjem avtorstva onstran biterature prepoznamo presenetljivo človeški subjekt. Osebo, ki oponaša človeškost in se svojega oponašanja zaveda. Simulaker osebe, ki je prav zaradi svoje naivnosti in trpke nezadostnosti, povsem človeška. Čeprav se zdi tak sklep smiseln, pa gre vendar samo za miselno, idejno in fantazijsko investicijo, ki jo omogoča avtorska funkcija.

Ime avtorja je funkcija označevanja in razvrščanja diskurzov. V odnosu do besedil ime avtorja izraža resnicoljubnost, znanstvenost, avtentičnost. Besedilu podeljuje avtoriteto. Avtorizirana besedila izražajo lastnino. Ime Racter izraža lastnino Chamberlaina, človeškega upravitelja. Racterjeva avtoriteta izraža prepričevalno in strašljivo moč človeškega simulakra, futuristično utopičnost in frankensteinovsko distopičnost. Ime avtorja ima tudi vlogo racionalizacije besedila in diskurza. Ime avtorja rekonstruira prvinsko ustvarjalnost in racionalnost subjekta, ki je napisal besedilo, čeprav gre zgolj za bralčeve projekcije. Moderna kritika po vzoru krščanske eksegeze skuša v besedilu odkriti avtorja. Vrednost besedila dokazuje tako, da dokazuje avtorjevo svetost (Foucault, 1988, 19–22).

Tudi pri biteraturi lahko onstran besedila prepoznamo racionalnega avtorja in filozofsko misel: »Obveščenosť je kot zavest. Duša je kot duh. Ampak mehko ni trdo in šibko ni močno. Mehanik je lahko mehek in trd, stevardesa je lahko šibka in močna. To se imenuje filozofija ali svetovni nazor.« (Racter, 1984) Vendar v primeru biterature avtor kot človeški subjekt ne obstaja. Poleg tega v znanosti velja, da viri brez avtorja in oštevilčenih strani niso relevantni in da jih ne moremo navajati. Ali to pomeni, da so Racterjevi Mehki ioni povsem nevredni oziroma vsaj nevredni avtorja, podobno kot enciklopedični vnosi na Wikipediji? Ne, obstajajo tudi avtorji, ki so nosilci diskurzov, in Racter je nosilec diskurza biterature in račavtorstva. To nam omogoča srečno naključje avtorske funkcije, si zašeptal ali vzkliknil avtor tega eseja ali zgodbe ali disertacije, saj Racter na koncu *Mehkih ionov* sam priznava svojo nezadostnost: »Zato prepuščam to zgodbo tvojim pojmom in sanjam« (Racter, 1984).

Paradoks avtorizacije besedil, ki ga izpostavljamo na primeru biterature, kaže na težnjo, ki nas obvladuje tudi pri branju človeške literature. Podobno kot je eksotična biteratura, je eksotična tudi literatura udomačenih Drugih ali literatura (mednarodnih) uspešnic. Ime avtorja v diskurzu literature Drugih podeljuje literarnim delom avtoriteto plemenite eksotičnosti, ki ravno prav odstopa od neke vsakdanje norme, od povprečnosti specifičnega identitetnega označevalca (izstopajo nenavaden spol, starost, narodnost, poklic, itd. – nenavadna navadnost). Ime avtorja razkriva posameznika, ki ga lahko po eni strani občudujemo iz varne razdalje, po drugi strani pa se zaradi njegove ali njene sorazmerne normalnosti lahko z avtorjem še vedno identificiramo. Podeljevanje avtorske funkcije poteka torej na mitski ravni označevanja, ki je investirana z bralcem. Izhajajoč iz

Barthesove sintagme, da je smrt avtorja rojstvo bralca, lahko zapišemo, da je v primeru biterature rojstvo bralca tudi rojstvo avtorja.

Literarna veda in kritika preučujeta človeška literarna dela v razmerju do avtorja in avtorjevega konteksta. Včasih izhajata iz bolj ali manj informiranih domnev o namenih in učinkih, ki so notranji ali zunanji avtorski pisavi. Tudi interpretacije človeške literature se nahajajo na meji mitskega označevanja. To po eni strani pomeni, da lahko uspešno ali neuspešno najdejo interpretativni ključ, ki dešifrira mitološki diskurz literarnega dela. Po drugi strani pa to pomeni, da lahko same interpretacije literature še bolj mistificirajo diskurz, ki ga literatura gradi na konotativni ravni pomena. Procesi mistifikacije obdajo avtorja s svetniškim sijem. Pri račavtorstvu in biteraturi to zaradi vseh naštetih posebnosti in protislovij ne deluje dobro, vendar pa si je ob razvoju literarnih algoritmov vseeno moč predstavljati mistične kolofone in promocijska besedila, v katerih račavtorju uspe zavozlati in razvozlati pripoved o popolnem umoru, v katerega so vpleteni služkinja, kvantni logik, oboist, psihiater in duhovniška pripravnica.

Viri

Benjamin, Walter (2007): *Illuminations*. New York: Schocken.

Barthes, Roland (1972). *Mythologies*. New York: The Noonday Press.

De Saussure, Ferdinand (1997). *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Floridi, Luciano, Chiriatti, Massimo (2020). GPT-3: Its Nature, Scope, Limits, and Consequences. *Minds & Machines* 30: 681-694.

Foucault, Michel (1977). *Language, Counter Memory, Practice*. Oxford: Cornell University Press.

Poe, Edgar Allan (1899). The Philosophy of composition. V John, Ingram (ur.), *Poe's Works, vol. 3, Poems and Essays*, 266-278. London: A. & C. Black.

Poe, Edgar Allan (1984). How to Write a Blackwood Article. V Quinn, Patrick (ur.), *Poetry and Tales*, 278-297. New York: Library of America.

Racter (1984). *The Policeman's Beard is Half Constructed*. New York: A Warner Communications Company.

Swirski, Peter (1993). Computhurs and Biterature: Machine-Written Fiction?. *SubStance*, 22(1), 81-90.

Swirski, Peter (2013). *From Literature to Biterature: Lem, Turing, Darwin, and Explorations in Computer Literature, Philosophy of Mind, and Cultural Evolution*. Montreal; Kingston; London; Ithaca: McGill-Queen's University Press.

Ključne besede

Mehki ioni, biteratura, računalniško avtorstvo, avtorska funkcija, šelestenje jezika

O čem govorimo, ko govorimo o Mariu Vargasu Llosi?*

Simona Škrabec

The four of us were sitting around this kitchen table drinking gin. It was Saturday afternoon. Sunlight filled the kitchen from the big window behind the sink.

Raymond Carver, 2009

Leta 1981 je izšla zbirka kratkih zgodb Raymonda Carverja, s katero je avtor začel svojo pot iz anonimnosti, pot iz težkih razmer, ki jih je sam tako dobro opisal. Znano je, da je Gordon Lish, ki je tedaj bil urednik pri založbi Alfred A. Knopf, odločilno posegel v rokopis in je med mnogimi drugimi stvarmi zamenjal tudi naslov zbirke. Knjiga »O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni« se je namreč pod pisateljevim peresom rodila kot »Začetniki«¹ in izvirno besedilo je izšlo šele leta po avtorjevi smrti (Carver 2009).²

* Esej je prirejen in skrajšan prevod prispevka, objavljenega v reviji *L'Espill* Univerze v Valencii spomladi leta 2022.

1 Če ni drugače navedeno, so vsi prevodi citatov in naslovov moji.

2 V slovenskem prevodu sta izšli dve knjigi Carverjevih zgodb, *Peresa* (Ljubljana: Aleph, 1981) in *Kolesa, mišice, cigarete* (Novo mesto: Goga, 2002), zadnja s spremno besedo Aleša Debeljaka, ki je bila posebej objavljena tudi v reviji *So - dobnost*.

Zgodba se dogaja kar za kuhinjsko mizo, dva para sta nekega sobotnega popoldneva sedla pred steklenico gina in pogovor je nanesel na razpravljanje o ljubezenskih zadevah. Zasluga za to, da je prizor vzbudil toliko pozornosti, imajo brezna, ki se odpirajo med besedami. Ljubezni pač ni mogoče definirati.³ Ravno tako ne sovraštva.

Nasprotno od Carverjeve previdnosti pred preuranjenimi zaključki se marsikateri pisatelj pusti zapeljati želji, da bi določil, kaj je vredno občudovanja in kaj je vredno zaničevanja, kaj si zasluži slavo in kaj je treba osmešiti ali celo prepovedati, če se ravno ponudi prava priložnost.

Primer Maria Vargasa Llose ni osamljen primer, toda izstopa zaradi energije, ki jo je pisatelj vložil v to, da bi postal vplivna javna osebnost. Prislužil si je status človeka, ki za svoje izjave in dejanja nikomur ne odgovarja, takšna nedotakljivost pa mu je bila podeljena ravno zaradi slave, pridobljene z literarnim ustvarjanjem. Najbolj preprosta logika je s tem obrnjena na glavo: od nekega avtorja ne pričakujemo več, da bi nam bil vodič v negotovosti, mojster v življenjski modrosti, da bi nam znal pokazati, kako med čermi življenja najti vsaj zasilno brv. Nasprotno, literatura je tu postala razlog za slavje, za praznovanje doseženih ciljev, medalja na prsih. Pisati romane pomeni torej predvsem ustvarjati zgodbe, ki lahko zasenčijo samo resničnost. Zgodba mora biti prepričljivejša in verjetnejša od vsakodnevnega pogovora med prijatelji v kuhinji, ki razpredajo svoje misli pred kozarčkom žganja, ravno nasprotno kot predlaga Carver. »Vitezu odrežejo glavo tolikokrat, kolikokrat je potrebno, da zgodba ostane napeta,« je Gabriel Garcia Marquez ironično pripomnil med pogovorom, s katerim se je vse skupaj začelo – bi si upala trditi – pred mladim Mariem Vargasom Lloso v do zadnjega kotička napolnjeni dvorani na Fakulteti za arhitekturo Narodne univerze za inženirje, v Limi, septembra 1967 (Garcia Marquez 2021, 48; 97).

Zgodbe, ki so zamišljene in napisane kot viteška junaštva, so Vargasu Lloso prinesle milijone bralcev, na stotine prevodov in celo vrsto najpomembnejših literarnih nagrad. Njegovo pisateljsko pot označuje prav dejstvo, da se pogosto znajde v soju žarometov, da kraljuje v medijski pokrajini, okronan z lovorikami. Besede uveljavljenega avtorja široko odmevajo zaradi dobro utečenega medijskega stroja, ki povezuje *hispanski* svet, torej evropsko Španijo, celo kopico srednje- in južnoameriških dežel in seveda nič kaj zanemarljivo špansko govoreče prebivalstvo v Združenih državah Amerike. V Kataloniji, kjer živim že desetletja, se ravno ta avtor pogosto pojavlja kakor najglasnejši dvomljivec v to, da kaj takega, kot je katalonska identiteta, sploh lahko obstaja. Puščice, namenjene majanju katalonskega ugleda v svetu, so ostro zašiljene. A vendar je katalonsko vprašanje le droben kamen spotike v tej meteorski karieri, eden od številni »udobnih problemov«, s katerimi se ukvarja. Katalonija je zanj kratkočasna naloga, ker je v tem primeru zelo enostavno ugotoviti, na katero stran se je treba vsakokrat postaviti in katere protikatalonske manifeste

3 »Mislim, da je jasno,« je o tem pisatelju leta 2002 zapisal Aleš Debeljak: »Carverjeve zgodbe ne ponujajo nikakršnega psihološkega očiščenja ali metafizičnega izhoda v transcendenco, zato pa sorodnim dušam nudijo največ, kar je od umetnosti mogoče pričakovati v postmoderni dobi hlapečih osebnih vezi, poljubnih stilskih preobrazb in korupcije vseh idealov: začasno bivališče.« (Debeljak 2002, 567)

je treba podpisati. Vargas Llosa zna izraziti tisto mnenje, ki ga pričakujejo tako bralci, željni preprostih receptov, kakor tudi oblast. Je seizmograf, ne pa izviren mislec. Zbira ideje, ki lebdijo v ozračju in iz njih izlušči tiste poudarke, ki mu bodo pomagali, da utrdi svoj položaj tistega, ki vedno ve pravi odgovor. Predstavlja mnenje večine, mnenje mnogih malih ljudi, ki si sami ne upajo – ali pa ne znajo – izraziti tako odločnih prepričanj. Pisatelj je prevzel vlogo, da glasno izpove potlačeno miselnost vseh tistih Zahodnjakov, ki ne znajo preboleti ranjenega ponosa. V njegovih izjavah se odraža obžalovanje, da je v današnjem svetu prišlo do sprememb, do katerih nikoli ne bi smelo priti. Je junak kontrarevolucije in sicer zaradi tega, ker se je izuril v tem, da ideje na pol pozabljenih ideologij uspešno predukuje v prijaznejše slogane, ki pa zgolj na videz ustrezajo politično korektnemu jeziku današnjih dni.⁴ Oblika je videti neškodljiva, o sami vsebini pa se tako ali tako nihče več ne sprašuje.

Leta 1967, ko je bil Mario Vargas Llosa star enaintrideset let, je ob podelitvi ene svojih prvih literarnih lovorik v Caracasu v nagovoru *Literatura je ogenj*, slovesno izjavil: »Literatura lahko izumre, ampak nikoli ne bo postala konformistična.« Na kakšen način Vargas Llosa razume tak literarni nekonformizem petdeset let kasneje? Se slavni pisatelj še upira konformizmu po petih desetletjih neprekinjenega literarnega ustvarjanja?

Prijatelji, ki so se razblinili med sencami

Ko so se leta 1978 v Fundaciji Joana Miroja na hribu nad Barcelono srečali predstavniki Mednarodnega PEN-a, je bil Mario Vargas Llosa predsednik te organizacije pisateljev. Med drugim je srečanje služilo tudi temu, da je sam pripomogel k ustanovitvi Latinsko-ameriškega PEN-a s sedežem v Barceloni – ki, mimogrede rečeno, ni nikoli zaživel –, kakor dokazuje pismo z datumom 12. oktobra⁵ 1978, ohranjeno v Fundacija Josepa Palau i Fabra v mestecu Caldes d'Estrac. Tu lahko preberemo naslednjo izjavo: »Dandanes sta tako pravni status kakor možnosti legalne zaposlitve za to skupino intelektualcev negotova, nesprejemljiva. Uradno ne gre za izseljence, ne za ubežnike, ne za državljane, temveč za turiste. Do sedaj so jih tolerirali. Toda v zadnjem času so nekatere spremembe, ki jih je izvedla vlada, pripeljale do tega, da je njihova prihodnost v tej deželi vprašljiva. Prepogosto je nemogoče pridobiti vso dokumentacijo, ki jo oblasti zahtevajo.« Besedilo torej poudarja, da se ta skupina latinskoameriških pisateljev, ki živijo v Barceloni, boji, da jih bodo kmalu

⁴ V zvezi z *Manifestom za svobodne in enake* (*Manifiesto de los libres e iguales*, 2014) je Ignacio Sanchez-Cuenca zapisal: »Intelektualci se na ideološkem področju obnašajo kot škorci, ki se v jatah podijo po nebu, a ne vedo kam gredo. Zelo natančno znajo določiti, od kod piha veter. Če je bilo treba biti v sedemdesetih letih levičarski revolucionar in v detdesetih konservativec in skeptik, so tako pač storili.« (Sanchez-Cuenca 2016, 83).

⁵ 12. oktober naj bi bil dan, ko je Kolumb odkril Ameriko in še danes v Španiji velik praznik, na ameriški celini pa pogosto zelo sporna obletnica, saj je s tem obeležen začetek kolonizacije.

imeli za »subverzivne dejavnike«, ker se namiguje na to, da bi dovoljenje za bivanje v Španiji leta 1978 moralo biti odvisno od »njihovih prejšnjih aktivnosti v deželi izvora.« Zato je ta skupina pod vodstvom Vargasa Llose zaprosila delegate na konferenci na hribu Montjuicu nad mestom, naj na španske oblasti naslovijo prošnjo, »ki bi lahko pripeljala do rešitve vprašanja.« Toda takšna »nedvomna in bratska nastrojenost latinskoameriških intelektualcev« do katalonske družbe je bila v primeru Vargasa Llose vprašljiva že tedaj, ko se je dežela komajda izvila iz frankističnega režima. Glede na to izjavo, naj bi bili latinskoameriški intelektualci »tolerirani« med frankističnim režimom, ko pa je po Francovi smrti leta 1975 prišlo do demokratične tranzicije, naj bi njihov položaj v Španiji postal vprašljiv. To torej pomeni, da so Vargas Llosa in skupina njegovih somišljenikov že leta 1978 trdili, da je bil frankizem zanje pravzaprav ugodnejši od demokracije.

Osebno pričevanje o času, ki ga je prebil v Barceloni, lahko najdemo v članku, objavljenem v časopisu *El País*. Od leta 1992 do leta 2000 je Vargas Llosa zanj pisal kolumno *Preizkusni kamen (Piedra de toque)*,⁶ prispevke pa je kasneje združil v knjigi *Jezik strasti* (2000). V debeli knjigi je le en sam zapis v celoti posvečen času, ki ga je v sedemdesetih letih preživel med Barcelončani. Posebnost njegovega pisanja je, da vedno zelo natančno datira, kdaj in kje je bilo napisano vsako njegovo besedilo. Posredno tako izvemo za njegova številna potovanja in bivanja vse povsod po »zahodni hemisferi«. S tem oksimoronom lahko dobro opišemo dejstvo, da so vse intelektualne aktivnosti Vargasa Llose povezane zgolj in samo s kulturo, ki izhaja iz evropskega imperializma, v glavnem pa omejene na atlantski prostor, torej na Zahodno Evropo in obe Ameriki. Z datacijami pisatelj skrbno dokumentira svojo neprekinjeno pozornost do literarnih stvari. Samo občudujemo lahko neverjetno vztrajnost in sposobnost koncentracije pa seveda tudi to, da vedno najde način, kako bi nase pritegnil pozornost. Energija, iz katere je nastal tako obsežen opus, najbrž res mora biti povezana s prepričanjem, da vsa ta razpredanja odločilno prispevajo k civilizacijskemu poslanstvu. In to ni nepomembna ugotovitev. Vargas Llosa nikoli ne podvomi v teži lastnih argumentov, njegov korak je vedno zanesljiv.

Tako je tudi članek o barcelonskih prijateljih, ki so se razblinili kot sence, natančno datiran in sicer »v Berlinu, maja 1992«. Ob tej priložnosti Vargas Llosa o Barceloni ugotavlja naslednje: »Tako kakor je to mesto prej vrelo od kulturnih iniciativ in je pritegnilo pozornost celega sveta, se je zdaj zagledalo v svoj lastni popek.« (Vargas Llosa 2000, 18) Jedka pripomba naj nas torej prepriča v to, da je bila Barcelona med diktaturo generala Franca živahno intelektualno središče, spomladi leta 1992 pa je nepovratno stopila na pot »vračanja v plemensko skupnost.« (Vargas Llosa 2000, 18) Ugotovitev je seveda naravnost smešna. Nobenega smisla nima pripisati mestu, ki se je v tistih tednih spomladi leta 1992 pripravljalo na odmevne olimpijske igre, želje po zapiranju vase. Pri olimpijadi v Barceloni ni šlo samo za športni dogodek, temveč za globoko preobrazbo. Barcelona je tedaj postala dokončno vrisana na globalni zemljevid. Turisti, študentje in tudi predstavniki cele

6 "Piedra de toque" je kalcedon, znan v slovenščini pod oznako »zlatarska oslica«, s katero se določa čistost neke kovine, sploh zlata ali srebra. S takšnim naslovom kolumne avtor samega sebe razglaša za razsodnika, ki lahko natančno loči vrednost vsaki izjavi ali dogodku v sodobnem svetu, o katerem piše.

vrste svobodnih poklicev si še danes radi izberejo to mesto za svoje prebivališče ravno zaradi pregovorne odprtosti in strpnosti njenih prebivalcev.

Pri dogodivščinah, ki jih je doživel s prijatelji in somišljeniki v Barceloni svoje mladosti, pa najbolj vzbuja pozornost lahkomišelnost, s katero so se privilegirani krogi v Španiji že tedaj lotevali perečih vprašanj. V omenjenem zapisu iz leta 1992 je tudi opomba o založniku Carlosu Barralu, ki je močno pripomogel k pisateljevi slavi. Po mnenju Vargasa Llose se je lastnik istoimenske založbe in urednik zbirke Biblioteca Breve trudil, »da bi porušil obzidja in španske bralce seznanil s tem, kar se je pisalo in objavljalo po širnem svetu, da bi mlade pisatelje na Polotoku rešil zaplankanosti in jih potegnil iz njihovih katakomb in tudi iz brezimnosti,« (Vargas Llosa 2000, 24) Slavospev Barralu je seveda upravičen, saj je bila njegova založba res središče prenove ne samo španske, ampak tudi latinskoameriške književnosti. Kako pomembno vlogo pa so pri tem igrali Barralovi katalonski sodelavci in njihovo poznavanje svetovne književnosti in sploh znanje jezikov, pa ne samo Vargas Llosa, temveč tudi vse vplivno literarno zgodovinopisje, preprosto zamolči.

Na koncu se Vargas Llosa poslovil od svojega starega prijatelja z začinjeno anekdoto o »tigrčku«, ki mu ga je on sam podaril, da bi se lahko založnik z zverjo na vrvici sprehajal po obmorskem mestecu Calafell, kjer je običajno letoval: »Pripeljal sem ga samo zanj iz globočin amazonskega pragozda, kljub neopisljivim težavam. Toda na barcelonskem letališču ga je carinik opral z vodo iz cevi in mu je dal jesti s pekočo papriko začinjeno salamo, s tem pa je žival smrtno ranil. Še vedno hranim Carlosovo ganljivo pismo o smrti njegovega Amadisa kot enega najdragocenejših literarnih zakladov« (Vargas Llosa 2000, 26). Da je žival poginila, je bil torej kriv neuki carinik, oba književnika pa sta trdo verjela, da imata pravico z lovljenjem divjih zveri po deževnem pragozdu obujati spomine na obema tako drago epiko junaških časov — *Amadis de Gaula* je namreč najslavnejši viteški roman v španščini.

S Katalonijo je Mario Vargas Llosa dokončno pretrgal, ko so politične tendence za neodvisnost prerasle v množično gibanje. 20. januarja 2019 je tedanja predsednica Mednarodnega PEN-a Jennifer Clement prebrala v Barceloni izjavo, s katero je pozvala k razbremenitvi obtožnic proti obema voditeljema nevladnih organizacij, Jordiju Sanchezu in Jordiju Cuixarti. Istega dne je potem tudi obiskala zapor Lledoners, kjer sta bila zaprta »že petnajst mesecev v preventivnem zaporu brez ustrezne obrazložitve«, kot je pisalo v pismu, ki je bilo razposlano vsem PEN centrom po svetu. Medijsko neurje, ki jo je ta gesta povzročila v Španiji, je bilo hudo. Mario Vargas Llosa pa je ob spremljavi običajnih burnih aplavzov izstopil iz stoletne organizacije pisateljev, ki ji je tudi sam nekoč predsedoval z nemalo ponosa.

Toda če hočemo razumeti, od kod izvira to neprikrito nasprotovanje katalonski samobitnosti, se ne moremo omejiti samo na vprašanja, povezana s to deželo. Treba je razširiti pogled in na stvar pogledati iz globalne geopolitične perspektive. Samo tako bomo lahko zaslutili širino kril tega andskega kondorja in začutili zračne tokove, ki mu dovoljujejo, da lebdi v višavah, visoko nad nami.

»Prelepe laži«, ki jih je treba razkrinkati

Čeprav so knjigo *Dvoje samot* (2021) ponatisnili šele pred kratkim, je bila knjižica, izdana pri skromni založbi, v kateri je natisnjen dialog med Vargasom Lloso in Garcio Marquezom v Limi leta 1967, bralcem pravzaprav vedno dostopna, ker so jo »fotokopirnice po celi Latinski Ameriki razpečevale dolgih petdeset let.« (Garcia Marquez 2021, 25)

Tistega davnega leta 1967 sta bila oba pisatelja še dobra prijatelja,⁷ presrečna, da sta se znašla v središču neverjetne medijske pozornosti. Mario Vargas Llosa je leta 1962 v Barceloni dobil prvič podeljeno nagrado Biblioteca Breve iz rok že omenjenega Carlosa Barrala za roman *Mesto in ščeneta* (slov. prev. 1968).⁸ Leta 1966 pa je bil ponovno bogato nagrajen s slavo in z denarjem⁹ in spet je šlo za ravnokar ustanovljeno literarno nagrado v Venezueli. Tako je bila nagrajena tudi njegova druga knjiga z naslovom *Zelena hiša* (slov. prev. 1970).¹⁰

Nasprotno Garcia Marquez svojega ugleda ni skoval le z nagradami, temveč z dejstvom, da se je roman *Sto let samote* (1967) v prvih treh mesecih prodal kar v 30.000 izvodih. Zanimivo je tudi, da je katalonski prevod nastal že leta 1970, ker je Gabo zahteval, če

⁷ Vargas Llosa je o Gabrielu Garcii Marquezu leta 1971 napisal celo monografsko študijo. Toda njuno prijateljstvo se je končalo natančno 12. februarja 1976 v Palači lepih umetnosti v Ciudad de Mexico, na premieri filma Reneja Cardona o preživelih v letalski nesreči v Andih. Vargas Llosa je Garcio Marqueza javno udaril s pestjo v obraz in pri tem menda vzkliknil: »To je za vse, kar si Patriciji storil v Barceloni!« Podrobnosti o incidentu niso znane, oba vpletena sta vztrajno molčala o razlogu, ki je pripeljal do spora. Toda Garcia Marquez se je dal takoj fotografirati z modrico okrog očesa, s svojim značilnim simpatičnim nasmeškom, sliko je še danes enostavno najti na medmrežju.

⁸ S Carlosom Barralom sta se spoznala istega leta v Parizu. V žiriji nagrade so bili Josep Maria Castellet, José Maria Valverde, Víctor Seix in Joan Petit, poleg že omenjenega Barrala. Prijavilo se je enainosemdeset izvirnikov, okrog trideset pa jih je izviralo iz Latinske Amerike (Oviedo 1970, 30-32).

⁹ Nagrada je bila razpisana kot praznovanje osemdesetletnice pisatelja Romula Gallegosa in je znašala 22.000 dolarjev, »kar je bila najvišja denarna vsota kake literarne nagrade takoj za Nobelovo« (Oviedo 1970, 37). Poleg obeh omenjenih nagrad, Biblioteca Breve in Romulo Gallegos, je treba omeniti tudi dejstvo, da je z obema romanoma *Mesto in ščeneta* (1963) in *Zelena hiša* (1966) kot edini pisatelj dvakrat, leta 1964 in 1967, prejel tudi nagrado, ki jo podeljuje Društvo španskih literarnih kritikov (AECL).

¹⁰ Roman *Ciudad y los perros* (1963) je v slovenščino prevedel prevajalec in akademik Niko Košir z nenavadnim naslovom *Mesto in ščeneta* leta 1968. »Ščene« je pretirano pogovorni izraz in označuje majhnega psička, ki se morda res potepa po mestu zapuščen in brez lastnika, a v nobenem primeru si ob tej besedi ne moremo predstavljati napadalnosti, nevarne živali. Vargas Llosovi »psi« so gojenci vojaške gimnazije in njihova glavna in edina skrb je, kako preživeti v tako krutem okolju. Dve leti kasneje, leta 1970, je Janko Moder prevedel roman *La casa verde* (1966) pod naslovom *Zelena hiša*, na začetku svoje spremne besede pa je ta plodni prevajalec skoraj dobesečno prepisal uvod Nika Koširja iz leta 1968, ne da bi to seveda povedal, Košir pa je pridno prepisoval iz prve avtorjeve biografije, izpod peresa Jose Miguela Ovieda (1970). In končno je leta 1987 v slovenščini bil objavljen tudi *Pogovor v katedrali* (*Conversacion en la catedral*, 1969) v prevodu Ferdinanda Miklavca, ki se je najbrž zelo namučil z iskanjem pravega tona za to jedko opisovanje perujske družbe in ni našel primerne rešitve niti za osrednji motiv romana, za duhovito pripombo avtorja o tem, kako se tako posameznikova usoda kakor usoda neke dežele pogosto iztirita zaradi ene same nepopravljive napake. Španski refren »se jodio« se je v slovenščini spremenil v nerodne in precej vulgarne stavke: »On sam je kot Peru, Zavalita, v nekem trenutku se je zajebal«, »V katerem trenutku se je zajebal...«, »Zajebani Peru, misli, Carlitos zajeban, vsi zajebani. Misli, rešitve ni.« (1987, 7). Naj temu dodam, da so izvodi vseh treh prevodov skrbno shranjeni v Katalonski narodni knjižnici (Biblioteca de Catalunya) kot del arhivov agentke Carme Balsells, ki je bila s svojim čutom za posel pogonska sila latinskoameriškega booma. Po teh treh knjigah pa v slovenščino ni bilo prevedeno nobeno drugo delo Maria Vargas Llose in tudi ne nobeden njegovih odmevnih, a zelo problematičnih, esejev. Prav slovenski knjižni trg lahko torej potrdi, da so literarne uspešnice tega avtorja v prvih letih prodrle do najbolj oddaljenih kapilar evropskega literarnega sistema, njegova kasnejša produkcija, in seveda tudi razvpite polemike in javne razprave o temeljih »civilizacije«, pa niso vzbudile pozornosti v deželi Slavoja Žižka.

naj bo knjiga objavljena tudi v Španiji, mora potem iziti vzporedno tudi v katalonščini.

Teme, ki sta se jih oba sogovornika dotaknila v dolgem pogovoru – nastopila sta 5. septembra, a je bilo treba na zahtevo občinstva pogovor nadaljevati še 7. septembra –, so zelo zanimive. V Latinski Ameriki je v šestdesetih letih prišlo do velikanske preobrazbe. Namesto da bi ljudje še naprej ostajali gluhi za pisano besedo ali pa bi jim bila tuja, je kultura postala pomemben dejavnik v hitro rastočih družbah. Pisatelji so nenadoma postali prave ikone. »Zgodilo se je,« je tedaj odločno ugotovil Garcia Marquez, »da smo zadeli v črno.« (2021, 70) Bil je namreč prepričan, da je prišlo pravzaprav do booma bralcev in da zanimanje za književnost ni bilo posledica vplivnih krogov. Bralci so hoteli spoznati svojo lastno resničnost – kaotično, negotovo in hkrati čudovito, magično –, zato so potrebovali ravno takšne zgodbe, kot sta jih pisala oba.

Pa čeprav so mnogi ravno tako kot Vargas Llosa že živeli v Evropi, torej daleč od resničnosti, ki so jo opisovali, je nastal vtis, da vsi latinskoameriški pisatelji pišejo »en sam, vseobsežen latinskoameriški roman.« (Garcia Marquez 2021, 77) V teh knjigah so moški pisatelji – latinskoameriški *boom* namreč ni k slavi pripeljal niti ene same pisateljice – v pisani besedi potrjevali, kar naj bi bila najpomembnejša značilnost ameriške družbe: ustanavljanje narodov. Ženske so »skrbele za rod in za ohranjanje racionalnosti v družinah«, medtem ko so moški doživljali vse mogoče dogodivščine. Jasno razločevanje med družbeno vlogo obeh spolov – ženske skrbijo za ognjišče, moški pa iščejo bogastvo – je bilo treba razumeti kot predpogoj, ki je sploh omogočil »veliko osvajanje ameriške celine.« (Garcia Marquez 2021, 41) Oba sogovornika v Limi sta torej leta 1967 prišla do zelo preprostega zaključka in sicer, da je Amerika nastala šele, ko so njuni predniki stopili iz karavel z namenom, da ustanovijo novo civilizacijo.

Mario Vargas Llosa je dobil Nobelovo nagrado (2010), ko je bil ravno na obisku na univerzi v Princetonu, kjer je »kurir na univerzi moral v veleblagovnico po nakupovalni voziček, da mu je lahko pripeljal vso pošto in pakete, ki so zanj prihajali dan za dnem« (Vargas Llosa 2017, 13). Kasneje, leta 2015, se je vrnil na isto univerzo in tam cel semester predaval o literaturi in politiki. Kolokvije s študenti je profesor Ruben Gallo zbral v lepo knjigo, ki nam dovoljuje vpogled v mnenje, ki ga ima Vargas Llosa o svojem lastnem delu.

Ob neki priložnosti ga je tako študentka Jennifer Shuyue, ki je bila rojena v Peruju tako kot avtor, vprašala, kako je treba v angleščino prevesti besedo »*cholo*« (izg. *čolo*). Pregledovala je namreč tristo dvainšestdeset škatel gradiva o njem, ki ga hrani univerzitetna knjižnica, in pri tem naletela na pismo prevajalca v angleščino Gregoryja Rabasse iz februarja 1972, kjer le-ta priznava, kako težko je bilo zanj najti ustrezen prevod omenjene besede. Prevajalec se ni mogel odločiti med možnostjo, ki poudarja rasistično razlikovanje v izrazu *half-breed* (približno bi to pomenilo »Mestica«) ali pa tisto, ki poudarja razliko v družbenem položaju s *peasant* (torej »kmet«), kajti *Cholo* lahko označuje tako Mestica kakor tudi vsakogar, ki si pri delu umaže roke.¹¹

¹¹ Uporabljam vse te rasistične izraze, ker so v tem kontekstu neizogibni. Zdi se mi nujno, da se pravzaprav zavedamo, kako zelo je razširjena njihova raba še danes, tudi v slovenščini. Zato pa dosledno pišem z veliko imena vseh skupin, tudi »Belcev«, ker jih v tej optiki dejansko razumemo kot neke vrste »ljudstvo« in bi ga glede na takšno logiko bilo

Mojster pisane besede je tedaj odgovoril, da je pomen besede odvisen od tega, kdo jo izreče in s kakšnim poudarkom. Beseda je namreč lahko celo izraz ljubezni, saj je njega sama mega mati pogosto nagovarjala kar z »moj *Cholito*«. Toda: »V Peruju mojega otroštva je denar človeku posvetlil kožo, revščina ga je pa *ocholičila*. Belec, ki je živel v skromnih razmerah, je bil *Cholo*, ker je ta izraz označeval najnižje družbene sloje. Bogat človek bi le težko obveljal kot *Cholo*. (...) Rasizem je poln prefinjenih razlik in zapletenih odnosov.« (Vargas Llosa 2017, 238) V avtobiografiji *Riba v vodi* (1993) je avtor namenil dolgo razmišljanje svojemu očetu, Ernestu J. Vargasu, ki je »kljub svoji beli polti, svojim svetlim očem in svojemu postavnemu telesu spadal v družbeno nižji sloj od svoje soproge«. Oče je bil del »tiste nedoločene meje (...), ko se beli Perujci začnejo čutiti kot *Cholos*, se pravi Mestici, se pravi revni in odrinjeni«. Še nekaj drugih zanimivih pripomb lahko preberemo na istih straneh: »Belec in *Cholo* sta izraza, ki sta bolj zapletena kot rasa ali etnija: določata, kakšen je posameznikov družbeni in ekonomski položaj«. Razlika je torej »fleksibilna in spremenljiva«, odvisna od okoliščin. Posebnost te »divje nomenklature« pa je tudi, da »je vsak človek vedno Belec ali *Cholo* komu drugemu, ker smo vsi v boljšem ali v slabšem položaju od nekoga drugega«. (Vargas Llosa 1993, 11)

V prvih romanih, s katerimi je zaslovel, *Mesto in ščeneta* (1963), *Zelena hiša* (1966) in *Pogovor v katedrali* (1969), »rasa in rasizem igrajo pomembno vlogo« (Brown 1981, 15). Kot je sam avtor poudaril mnogo let kasneje, leta 2015, je po njegovem mnenju rasizem vprašanje z najrazličnejšimi odtenki. Poglejmo malo podrobneje, kakšne značilnosti je v njegovih zgodnjih romanih odkril netipičen preučevalec njegovega ustvarjanja – zelo malo je namreč kritičnih ocen tega pisatelja – James W. Brown (1981, 15–25). Najprej so tu »svetlopolti« ljudje, se pravi Belci, ki živijo v glavnem v mestih ob obali in se imenujejo Kreoli (šp. *criollos*). V *Zeleni hiši* je posebej svetla polt značilna predvsem za nune, na različnih mestih Vargas Llosa govori o njihovih »bledih obrazih, belih rokah, belih prstih svetih mater«. Potem so tu še *Cholos*, ki, kot zdaj že vemo, predstavljajo ljudi »ki s svojimi oblačili ali navadami spominjajo na *domorodsko* (sic) prebivalstvo«. Morda v nekaterih okoliščinah tak vzdevek res lahko postane ljubkovalno ime, ampak večinoma gre za žaljivko, sploh če izraz spremlja še kakšna dodatna oznaka kot na primer »smrdljivi *Cholo*«. Naslednjo stopničko na tej lestvici izobčevanja predstavljajo *Serranos*, torej »pripadniki staroselskih narodov iz Andov«, ki se niso vključili v kreolsko družbo. Veljajo za »neumne, trmaste, strahopetne, smrdljive, bojzljive in hinavce«. Črnci ali *Zambos* »si ne zaslužijo boljšega ravnanja kot *Serranos*, kvečjemu slabšega«. Pogosto jim pripisujejo homoseksualnost, kakor na primer v *Pogovoru v katedrali*. Šofer Fermin Yavala je hkrati tudi ljubimec glavnega junaka: »in neznanski, mišičasti Črnc je nenadoma postal pohotno ženski«. Tako prispemo tudi do najnižje kategorije, to so Indijanci iz gozdov Amazonke. V *Zeleni hiši* jih imajo v najboljšem primeru za polljudi, toda z njimi ravnajo kot z živino. So podivjani, poganske vere, njihovi jeziki pa zvenijo kakor renčanje živali. Pravijo jim tudi

treba pisati z veliko. Naj te velike začetnice služijo temu, da se spotaknemo ob konvencije. Ni namreč odveč premislek, kako nas jezik, in celo sama tudi pravopisna pravila, vodijo v ponavljanje in utrjevanje žaljivih in nevarnih stereotipov.

»psi« ali pa »smeti«: »Tihotapci in upravniki posestev jih izkoriščajo, vojska posiljuje njihove ženske, cerkev jih ugrablja in zakoni jih ponižujejo.« (Brown 1981, 16–23)

Res je tako, kot je Vargas Llosa povedal študentom na Princetonu, pri rasističnem razlikovanju so meje zabrisane, ker položaj pa tudi barvo kože določa družba glede na to, kako visoko se je komu uspelo povzpeti. Odiseja njegovih junakov je zato vedno povezana z iskanjem zagotovljene identitete. Pogosto gre za osebe, ki so zapustile skupino, da se pridružijo drugi. V avtobiografiji *Riba v vodi* (1993) Vargas Llosa ne samo potrdi sistem izključevanja, temveč doda še nove podrobnosti. Rasistični predsodki se spremenijo v družbene predsodke: »vzporedno z zaničevanjem, ki ga Belci kažejo do *Cholov*, do Indijancev in do Črncev, obstaja tudi zavist *Cholov* do Belcev, Indijancev do Črncev in vseh teh skupin do vseh drugih. »Gre za nezaveden proces,« meni avtor, »ki se rodi v potlačenem jazu, do katerega razum nima dostopa (sic) in ga vsak vsrka že z materinim mlekom.« (Vargas Llosa 1993, 12)

Vse te kategorije s svojimi zabrisanimi mejami dovoljujejo torej povzpeticom za določen čas zavzeti višji nivo družbene lestvice, toda na dolgi rok ne dovoljujejo nobenega trajnega napredovanja ali preobrazbe. Junaki so sicer sposobni trgovati s privilegiji, toda kljub temu nimajo nobenega resničnega stika zunaj lastne skupine, ugotavlja Brown in tako pride do zaključka, da v teh literarnih delih rasa »simbolizira razdelitev na ekonomske razrede«. Peru je družba, ki je »razdeljena s prepadnimi razlikami na zemljepisna področja, na različne rase, predvsem pa na različne ekonomske sloje«. Pogled Marie Vargas Llose glede tega pa je še toliko bolj oster: »Kdor si upa prekoračiti te nevidne meje, ne doseže drugega kot izkoreninjenost.« (Brown 1981, 16–23) Se pravi, da prvi trije romani slavnega pisatelja brez vsakega zadržka ilustrirajo *fetišizem razlikovanja* (Bhabha 1994, 78). Razlike so tako globoko ukoreninjene v simboličnih podobah, da se posamezniku ni mogoče ločiti od teh predstav in zaživeti po svoje. Spremembe niso drugega kot nihanje, ki človeka kmalu spet vrne v stari položaj. Družbeno in politično življenje je zgrajeno na osi »več bogastva, manj diskriminacije«, ki sicer dovoljuje zgolj rahla odstopanja, toda moč in oblast ostajata dejansko nespremenljiva za vse večne čase.

Vargas Llosa se je potrudil, da je posebej natančno izdelal strupeni napad na figuro, ki bi lahko pripomogla k temu, da bi v Južni Ameriki zanimanje za zadeve staroselskih ljudstev postalo priljubljeno in opaženo. Gre za perujskega pisatelja in etnologa Joseja Mario Arguedasa. Zaradi spleta okoliščin je ta avtor namreč odrasel v krogu govorcev jezika kečua, tako da je že kot otrok spoznal, kaj pravzaprav pomeni živeti na robu družbe. Mačeha, druga očetova žena, ga je izpostavila takšni usodi, ker preprosto ni hotela, da bi otrok odraščal med sebi enakimi na posestvu. Arguedas pa je to dejstvo pretvoril v priložnost, da spozna tisto drugačnost, do katere med izobraženimi prebivalci Peruja ni vodila nobena pot. Vargas Llosa je uredil zbirko Arguedasovih novel (1983) in mu posvetil monografsko študijo (1996a) z namenom, da bi »poskušal« razumeti njegovo ljubezen do staroselcev. A nasprotno od tega, kar bi morda pričakovali, Vargas Llosa že takoj na začetku svoje razprave Arguedasove napore razglasi ne samo za nepotrebne in neuspešne, temveč mu pripiše željo po poneverjanju resničnost. Jose Maria Arguedas naj bi s svojimi literarnimi deli ustvaril »spretno literarne pripovedi, ki uničujejo *resnično resničnost* (sic, poudarek

dodan), dokler le-ta ne izgine za zgodbo«. Tako Arguedasova literatura predstavlja »radikalno zanikanje sveta, ki mu je bil za navdih: ni drugega kot *prelepa laž*« (Vargas Llosa 1983, 9, poudarek dodan).

V tej študiji naletimo še na dve novi kategoriji, s katerima lahko dopolnimo hierarhijo izobčevanja Jamesa W. Browna. Najprej so tu *Misti*, torej Kreoli, ki sicer znajo govoriti kečua – kadar je treba Indijancem kaj ukazati – toda o svojih delavcih mislijo, da so »ogabni« (sic) in da so njihove navade nesprejemljive (Vargas Llosa 1983, 11). Potem pa so tu še *Gamonales*, latifundisti, ki so »s *svojimi* (sic, poudarek dodan) Indijanci ravnali slabše in jih prodajali ceneje kot živino« (Vargas Llosa 1996, 26).

Arguedasu poleg tega Vargas Llosa pripisuje težnjo k samopomilovanju in celo latentni mazohizem. V njegovih zgodbah naj bi Indijanci predstavljali komorno celoto, kot bi šlo za brezimne sence, za vsoto posameznikov, med katerimi ni nobene prave razlike. Vargas Llosa trdi, da ta avtor sploh ni sposoben izdelati junaka kot posameznika in imajo zato vsa njegova dela ritualni značaj. Indijance torej spremljamo na njihovih neprestanih poteh, vedno se gibljejo v skupini in sledijo tako »nekemu starodavnemu, temačnemu, religioznemu, neustavljivemu kultu« (Vargas Llosa 1983, 23). Tudi nasilje je vedno slepo in odnosi med ljudmi so bolj religiozno-magični kot pa podrejeni ekonomsko-socialnim pravilom.¹²

Tudi sam Vargas Llosa hitro odkrije, da je obstoj teh ljudi podvržen nasilju v vseh močjih oblikah. »Hudobija človeka do živali doseže neverjetne razsežnosti,« zapiše in poudari, da Indijanci svojo jezo nemoč stresejo nad živalmi, ker jih imajo ravno na doseg. Nekaj podobnega se dogaja tudi v ljubezenskih odnosih, »ni seksualnosti brez krutosti«, bolečino je treba povzročati ali pa jo utrpeti (Vargas Llosa 1983, 17). Nasprotno pa se po Vargas Llosevem mnenju noben bralec Arguedasovih del ne sme vprašati, kaj je pravzaprav vzrok vsej tej krutosti, temu ukoreninjenemu nasilju. Tega pač ni vredno analizirati, ker bi bil to takoj znak mazohizma ali pa samopomilovanja ...

»Dobri nameni ne ustvarjajo dobre literature,« zapiše Vargas Llosa. Kajti literarna *resnica* (sic, poudarek dodan) »ni odvisna od tega, da je zvesta resničnosti, temveč od sposobnosti, da zgradi nekaj drugačnega od modela, ki ji je služil za navdih«. Literatura mora resničnost preseči in se »zasidrati v bolj obstojnih sferah«. Kajti literatura je družbeno koristna ravno zato, ker »postavlja pod vprašaj, kar pomeni, da relativizira vse *racionalistično* (sic, poudarek dodan) spoznavanje sveta« (Vargas Llosa 1996a, 28–29).

Dobra literatura po mnenju Vargasa Llose svobodno uporablja razpoložljivi material in se »sistematično in neizogibno« ukvarja z opisovanjem življenjskih protislovij. Dobra literatura resničnost uporablja zgolj kot gnetljivo snov. Slaba literatura pa je nasprotno tista, ki temelji »na dogmi in na logični povezavah« za interpretacijo življenja: kot če bi za-

¹² S svojo razlago Vargas Llosa preprosto ponavlja argumente v prid »orientalizma« (Edward Said), torej nepremostljivih razlik med kulturami, ki so sposobne razvoja in sprememb, in drugimi, ki so ostale ujele v vedno enakih, ritualni vzorcih. Posebej za andske Indijance velja, da so bili od zunaj videni kot »del statičnih podob večno enakega v primerjavi z odprtostjo tržnega gospodarstva in globalne politike«. Stereotip andskih Indijancev temelji ravno na prepričanju »da je njihova kultura nepredirno zaščiten pred drugimi in statično večna« (Sandoval 2021, 134).

radi upoštevanja logičnih povezav in racionalnih razlag lahko nastal le »dogmatični« pogled na svet. Kako globoko je zasidran odpor do racionalnega, logičnega in resničnosti zvestega ukvarjanja s svetom v pisanju Vargasu Llose, pa bomo odkrili malo kasneje. Ni treba posebej povedati, da literatura o staroselcih v celoti spada v kategorijo slabe literature, »ker je preveč didaktična in s tem tudi neizogibno poenostavlja stvari« (Vargas Llosa 1996, 30-33).

Januarja 1983 je prišlo do poboja osmih novinarjev v staroselski skupnosti Uchuraccay na višavjih gore Huanta (ki leži na več kot 3.800 nadmorske višine). Na začetku februarja je bila imenovana preiskovalna komisija, ki ji je predsedoval Mario Vargas Llosa. A tudi pred problemom, ki ga je postavil pred »resnično resničnost« in ki je zahteval otipljiv in nujen odgovor, je Vargas Llosa skupaj s svojimi kolegi reagiral povsem enako kot na literaturo Joseja Marie Arguedasa: »V argumentih in zaključkih je komisija zapadla najbolj bolečim predsodkom in je ustvarila etnografsko podobo Kečuoov iz Uchuraccaya kot popolnoma drugačnih, kot bi šlo za kulturno Druge, postavili so jih kronološko izven dosega modernega sveta in jih sploh niso imeli za del sodobnosti v skupni državi.« (Sandoval 2021, 136)

Posledica te »ontološke zmote« je bila, da se je visokogorsko naselje »popolnoma izpraznilo do konca leta 1984. Številke so dramatične. Med oboroženimi spopadi je bilo ubitih 135 prebivalcev Uchuraccaya, v skupnosti, ki je leta 1981 štela 470 ljudi« (Sandoval 2021, 140).

Po vsem tem ni nič čudnega, da je Vargas Llosa prepričan, da Jose Marii Arguedasu, »človeku, ki mu je bilo dano intimno spoznati obe perujski resničnosti« ni preostalo drugega, da se je zaradi notranjih napetosti, katerim je bil podvržen, ubil. Sarkastičen komentar ob tej smrti – Arguedas se je nekega petka popoldan ustrelil na stranišču univerze, kjer je predaval – je preprosto nesprejemljiv: »Ni dvoma,« piše Mario Vargas Llosa, »da nas to truplo kot bralce izsiljuje; sili nas, da v njegovih besedilih vidimo kvalitete, ki jih sama po sebi ne bi vzbujala, ampak pred krvavimi ostanki ne moremo ostati brezbrizni. Tudi to je navsezadnje ena njegovih starih sentimentalnih pasti.« (Vargas Llosa 1996a, 300)¹³

Poleg romanov, s katerimi je opisoval svojo rodno deželo, je Vargas Llosa kot uveljavljen pisatelj leta 2001 napisal uvod in kratke zgodbe za ilustracijo fotografij iz Andskega pogorja Pabla Corala za enega tistih prelepih albumov založbe National Geographic. V teh opombah so razlage podane kot neizpodbitna dejstva. Najprej moramo pisatelju verjeti, da so staroselske skupnosti dandanes »popolna laž«, ker je večina prebivalstva »Mesticev, ki so mestom in vasicam v visokogorju vtisnili mogočno osebnost, ki se jasno razlikuje tako od staroselske tradicije kakor od evropskih izvorov« (Vargas Llosa 2001, 15). Mešano prebivalstvo je prevladalo povsod, tako v mestih kakor na najbolj odročnih krajih. Coralove fotografije so poleg tega uspele »izbrisati navdušenje nad pokrajino«, ki je bilo

13 Zelo zanimivo bi bilo to premišljevanje o recepciji Arguedasa dopolniti s slavno polemiko, ki je v približno istem času nastala z Juliem Cortazarjem. Kot predlaga Oskar Gonzales, gre pri tem nasprotju med svetovljanstvom in staroselci zgolj za navidezno protislovje, ker gre v obeh primerih za dva različna načina, kako razumeti isti svet in ga odraziti v literaturi (Gonzales 2015).

tako značilno za ljubitelje staroselskega izročila. Zanje naj bi bil človek pred naravo vedno nemočen. Nasprotno pa album uspe predstaviti »naravo intimno povezano z vsakdanjikom *človeških bitij* (sic, poudarek dodan), narava je zanje vzpodbuda, da se otresejo starih navad« (Vargas Llosa 2001, 17). Se pravi, da je glede na novodobni politično-korektni žargon narava nepredvidljiv zaveznik »človeških bitij«, je njihov strogi skrbnik, a hkrati ljuba in očetovska.

Prav presenetljiva je takšna alegorija narave v teh skorajda nedostopnih višavjih. S svojim spretnim peresom je Mario Vargas Llosa naravo spremenil v nič drugega kot v retorično figuro, ki je mimogrede izbrisala vse sledi starih osvajanj. Kot bi pisatelj govoril le o vulkanih in potresih, o neprehodnih poteh in ledenikih, ne pa o tistem, česar prebivalci teh krajev res nikoli niso imeli pod nadzorom: osvajalcev, ki so v njihov svet prodirali od zunaj. Nič čudnega ni, da so se počutili nemočne, toda nemoči jim ni vzbujala narava, temveč vedno nova osvajanja in izključevanja. Res je, da je literarno gibanje, ki je bilo posvečeno slikanju staroselske resničnosti, hotelo najti način, kako sploh izraziti vso to tesnobo, in je res narava pogosto prevzela vlogo boja proti nepredvidljivim tegobam.

Toda zdaj se o vsem tem ne sme več govoriti, zdaj lahko ljudi v teh zakotjih opisujemo samo še s politično korektnim jezikom, ki se mora izogniti vsem sledem trpljenja. Zato so tu le še »človeška bitja« namesto brezimnih in nemih ljudi, ki nikoli ne pridejo sami do besede. V resnici pa se trpljenje brezimnih skriva ravno za temi tako posplošenimi oznakami.

Vargas Llosa je vesel, da končno na fotografijah namesto tesnobe prihaja do izraza »upanje«. Po Vargas Llosevem mnenju so torej Andinci prepričani, da bo narava do njih tako očetovska, kot so nekoč bili gospodarji, ki so si prilastili vsa ta pobočja: strogi, če je bilo treba, toda v bistvu dobri. Če se bodo »človeška bitja« še naprej pravilno obnašala, bodo vedno dobili vse, kar potrebujejo ...

Jasno je, da bi bilo treba vložiti nepredstavlljivo energijo v to, da bi se ljudje v Andih res združili v eno samo pisano množico brez opaznih notranjih razlik, seveda tudi brez političnih meja in razdelitve v posamezne države. Toda Vargasu Llosi ni treba opisati ne postopkov ne poti, ki bi lahko pripeljale do tega *talilnega lonca*, v katerem se posamezniki ne bi več razlikovali drug od drugega glede na svoje potrebe in tudi ne glede na možnosti osebnega razvoja. Samo toliko je potrebno, da »enotnost v različnosti« zazveni kot prepričljivo geslo, potem pa se lahko argumenti spet vrnejo v nujnost ohranjanje *statusa quo*, se pravi v brezčasno ustoličenje prepadnih razlik kolonialnega sveta.

Tam, kjer misel svobodno leti

V pogovoru v Limi leta 1967 med Mariem Vargasom Lloso in Gabrielom Garcio Marquezom posebej izstopa prepričanje, da zgodba resničnost lahko popolnoma preoblikuje. »Vse to ima svoj izvor v viteških romanih,« je priznal Garcia Marquez. V romanu *Amadis de*

Gaula, ki sta ga oba sogovornika občudovala, je resničnost zgolj prostor, ki si ga lahko avtor prilasti po svoje. Ponovimo torej stavek, ki je bil že naveden in ki se je kot nekakšno geslo ponovil tako v prvem kakor v drugem pogovoru, torej 5. in 7. septembra, v dobesedno enaki obliki: »Vitezmu odrežejo glavo tolikokrat, kolikokrat je potrebno, da zgodba ostane napeta.« (Garcia Marquez 2021, 48; 97)

Garcia Marquez je tedaj hkrati jasno izrazil, da je takšno retorično preoblikovanje resničnosti zgolj strategija, ki je potrebna, da bi lahko izrazil tudi tiste najtežje stvari, ki jih ni mogoče povzeti v kroniki ali izpovedati kot stvarno poročilo. Zato se ena od junakinj njegovega *Maconda* preprosto dvigne iz sveta v nebeške višave in kot nekakšna svetnica doživi »vnebovzetje«. V resnici pa gre za to, da je njeno »izginotje« posledica neželene nosečnosti, pred tem dejstvom pa si je celotna skupnost zakrila oči. Podjetje za izvoz banan je prisotno v romanu kot opozorilo, kaj pravzaprav pomeni kolonialno izkoriščevanje. Čeprav krutost tega mehanizma ni opisana neposredno, pisatelju uspe priklicati v spomin konkretno stavko, ki je bila krvavo zadušena: »Kar se pri nas redno dogaja, je, da po dekretu pozabimo tudi na takšen dogodek, kot je tri tisoč ubitih.« (2021, 57)

Se pravi, da literatura Garcia Marqueza obravnava težka vprašanja, a to počne v kodiranem jeziku – ki ga ni težko razbrati –, v katerem je že oblika sama po sebi izraz vse te prisilne nemosti, izobčenja iz prevladujočih Zgodb, s katerimi se tu piše zgodovina. So stvari, o katerih ni mogoče govoriti, in tudi to je dejstvo resničnosti, ki jo portretira. Kolumbijskega življenja, nasičenega z nasiljem, ni treba prikazovati kot »inventar mrtvih, kot dokument« (Garcia Marquez 2021, 88), temveč je treba zgodbo zasnovati tako, da pride na dan vprašanje, kako je mogoče, da je človek prišel do nepovratne točke, na kateri je pripravljen stopiti na ulico z namenom, da bo nekoga ubil.

Stališča voditelja pogovora iz leta 1967 so bila precej drugačna. Tudi Mario Vargas Llosa je ob tej priložnosti razkril nekaj značilnosti svojega ustvarjanja. Priznal je, da zanj pisanje odpira pogled »ne v prepričanja, temveč v obsesije« avtorja (Garcia Marquez 2021, 83). In izjavil je tudi, da je romanopisec »kot jastreb, ki se hrani z mrhovino družbe v razpadanju« (Garcia Marquez 2021, 74).

Dobro znano je tudi dejstvo, da je Vargas Llosa kmalu zatem odkril roman *Tirant lo Blanc*. Leta 1971 je pri Barralu izšla dolga in podrobna študija z naslovom *Umišljeni dvo-boj. Izzivi na dvo-boj Joanota Martorella*. V tem besedilu Vargas Llosa na zelo domiselni način poneveri nekaj zelo bistvenih dejstev. Trdil je namreč, da je leta 1969 izšla prva »komercialna« izdaja Martorellevega romana, ki jo je uredil in zanjo tudi napisal uvod znani katalonski zgodovinar Marti de Riquer. Toda Vargas Llosa je menil, da je to besedilo, napisano v poznosrednjeveški katalonščini, pravzaprav vsem dostopno in ga lahko »preberejo in v njem uživajo vsi govorniki španskega jezika, če so vsaj malo kultivirani« (Vargas Llosa 1991, 5). S takšno izjavo je slavni pisatelj precej očitno nakazal na povsem netočno predstavo, češ da je katalonščina samo arhaična verzija vseobsežnega španskega jezika. Še huje pa je s pripombo, da gre za »komercialno« izdajo, ker naj bi ravno ta pridevnik razložil, zakaj je knjiga pošla v nekaj mesecih. Niti besedice seveda o tem, da so Katalonci svojega klasika pokupili zaradi ljubezni do svoje lastne kulture in predvsem tega, da so bile ravno takšne izdaje znak, da je vsesplošno preganjanje katalonskega jezika in kulture v

frankistični Španiji vsaj malo popustilo. Saj po mnenju uvodničarja katalonska izdaja Marti de Riquerja sploh ni bila pokupljena s katalonske strani, temveč so temu »komercialnemu« uspehu pripomogli »vsaj malo kultivirani« Španci po celem svetu, ki so si ta viteški roman nabavili preprosto zgolj sebi v veselje. Temu prepričanju oporeka tudi dejstvo, da je španski prevod romana izšel istega leta 1969 in čeprav ga je pripravil znani pisatelj Jaime Salinas in je izšel pri priznani založbi v Madridu, ni prinesel pričakovanega ekonomskega dobička. Martorelljev roman v španskem jeziku pač ni zanimal dosti ljudi.

Kmalu so uvodničarja Vargas Llosa povabili na predavanje o viteškem romanu *Tirant lo Blanc* na sedež Španskega kulturnega inštituta v Londonu in temu so sledila številna druga predavanja, takšno tolmačenje na najrazličnejših inštitutih in univerzah je trajalo desetletja. Zato ni čudno, da je v uvodu v drugo izdajo *Izzivov na dvoboj*, ki ga je podpisal v Limi leta 1991, Vargas Llosa zapisal: »Naj se sliši še tako neumno, si ne morem kaj, da ne bi te prebuditve od mrtvih in apoteoze *Tirana lo Blanc* imel tudi za svojo zmago« (Vargas Llosa 1991, 7). Vpliv, ki so ga njegove študije romana imele, ni zanemarljiv. Celo v Sloveniji je bil ta roman dolga leta na seznamu tedanjega Kulturnega ministrstva kot knjiga, ki bi jo bilo treba prednostno prevesti v slovenščino, ker je spadala v svetovno dediščino. Toda knjiga je bila navedena na seznamu prednostnih prevodov latinskoameriške književnosti! In to kljub temu, da je Joannot Martorell svoj viteški roman napisal v katalonščini in ga objavil 1490, torej preden je Krištof Kolumb sploh odkril Ameriko ...

Kar se je zgodilo v naši mali deželici pod Alpami, je dokaz, kako lahko slavni pisatelj s svojim vplivom dejansko zakrije zgodovinska dejstva, izbriše izvor nekega literarnega besedila in spremeni celo tako bogato in lepo knjigo, kot je *Tirant lo Blanc*, v anonimno besedilo, ki ga je mogoče preobraziti v karkoli in si jo tako prilastiti. Res Vargasu Llosi lahko zaploskamo za »zmago« v njegovem neprestanem boju, da bi izbrisal vse, kar je obrobnega, majhnega in šibkega.

Kaj je bilo torej Vargasu Llosi tako všeč v *Tiranu*? Poleg pripovedne spretnosti, ki jo analizira z občudovanja vredno natančnostjo, je prišel tudi do sklepa, da ta viteški roman ustvarja »celovito resničnost« (Vargas Llosa 1991, 11). Joannot Martorell z materialom ravna, kot bi bil sam »vsemogočen, neodvisen, vseveden in povsod prisoten« (Vargas Llosa 1991, 11). Čeprav si je avtor prilastil »obilno število zgodovinskih virov«, je na koncu »resnico in laž tako temeljito premešal, da ni nobene razlike med tem, kaj se je zgodilo in kaj si je izmislil ali videl v sanjah« (Vargas Llosa 1991, 13).

»Junaki romana živijo za to, da uživajo in užitek jim nudi ubijanje, lepoticenje in ljubljenje, in sicer v tem vrstnem redu« (Vargas Llosa 1991, 34). Najpomembnejše pa je, da resničnost ves čas prehaja iz racionalnega na iracionalni nivo, iz zgodovinskega pogleda v čudežni svet. Tako Martorell ves čas spreminja »ne da bi bilo to opaziti« samo naravo resničnosti.

Prišli smo do točke, na kateri lahko povežemo Vargas Llosev koristoljubni aktivizem iz časa predsedovanja Mednarodnemu PEN-u, prefinjenost njegovega latinskoameriškega rasizma in navdušenje nad pripovedno tehniko v viteških romanih z intelektualnimi temelji, ki temu pisatelju dovoljujejo takšno neverjetno prilagodljivost. Katere ideje so torej podlaga njegovi *Weltanschauung*?

Atilio A. Boron se je s tem vprašanjem spopadel tako, da je podrobno analiziral knjigo Vargasu Llose *Klic plemena* (*La llamada de la tribu*, 2018). Svojo razpravo je ironično naslovil kar s *Plemenski vrač* (*El hechicero de la tribu*, 2019). Poleg razkrinkavanja Vargas Lloseve prilagodljivosti je uspel pokazati tudi na ideološke temelje »latinskoameriškega neoliberalizma«. Boron poglavje za poglavjem preučuje mislece ali književnike, ki so navdahnili Vargasu Llosa in s pomočjo katerih je ustvaril svoje politično-kulturne ideale: Adam Smith, Jose Ortega y Gasset, Friedrich von Hayek, Karl Popper, Raymond Aron, Isaiah Berlin in Jean-François Revel. Analiza teče po istem vrstnem redu, kakor so omenjeni misleci razporejeni v *Klicu plemena* iz leta 2018. Kakšna je torej ta povezava med njimi? Kako je Vargas Llosa sprejel njihove ideje, s katerimi bi bilo mogoče spremeniti svet? Boron je pri svojem delu potrpežljiv in natančen, a se ne izogne poštenemu ščepcu popra, da bi pokazal na rokohitrške poteze jezikovnega *vrača*, ki svojo magijo res dobro obvlada. Dovolj bo, če malo bolj podrobno pogledamo samo enega od ideoloških mentorjev, Isaiaha Berlina, da pridemo do zanimivih zaključkov.

Berlinov esej *Lisica in jež* (*The Hedgehog and the Fox*, 1953) je izšel v španskem prevodu Carmen Aguilar leta 1981 pri založbi El Aleph z uvodno študijo Maria Vargasu Llose, datirano v Washingtonu novembra 1980. Spomnimo se, da je Margaret Thatcher leto prej, torej 1979, zmagala na volitvah v Veliki Britaniji in da je bil Ronald Regan tik pred tem, da se leta 1981 nastani v Beli hiši. V uvodni študiji Vargas Llosa Berlina opiše kot »diskretnega filozofa« in takoj nato mu pripiše značilnost, ki je zelo prisotna tudi pri njem samem. V svojih razmišljanjih filozof namreč izbriše samega sebe, da bi ustvaril vtis, da so »njegove zgodbe nastale same po sebi«. Berlin je Vargasu Llosa začel zanimati ravno zato, ker mu »manjka lastno mišljenje« (sic). Poleg tega pri njem občuduje »moralno držo«, s katero analizira druge mislece, in sposobnost »objektivnega povzemanja«. Na tem mestu tudi prizna, da je sam opustil vsako povezavo s političnimi utopijami, ker te vedno poslabšajo položaj, kadar poskušajo v svetu kaj spremeniti: »Od tedaj naprej mislim, da je zdrava pamet najpomembnejša politična vrednota.« (Vargas Llosa 2002, 7-9)

Takšna »zdrava pamet« je torej edini res pomemben kriterij za opazovanje resničnosti. Dobro si zapomnimo to podrobnost. Kajti od tega trenutka naprej postanejo poti spolzke, vstopili bomo v močvirnato področje, kjer se bomo morali gibati s pomočjo »samo približne, heterodoksne, deformirane oblike družbenih ved«, kot je avtor sam opisal svojo metodo. Ideološke sisteme je namreč mogoče svobodno kombinirati, čeprav so med sabo nezdržljivi, ker na tak način ostanejo elastični in jih je »mogoče popravljati«. Nikoli ne smemo zapustiti tega prostora »nasprotujočih si resnic«, prostora, v katerem nam je vedno na voljo »svoboda izbire«. Samo če sprejmemo to *raznolikost* (sic, poudarek dodan) idej, dejanj, navad, moral, kultur, imamo zagotovilo, da če bi se ustoličile napačne predstave, posledice ne bi bile prehude« (Vargas Llosa 2002, 10-14).

Dobro je znano tudi, da je ravno v knjigi, ki jo Vargas Llosa komentira, Isaiah Berlin izdelal svojo slavno teorijo o dveh vrstah svobode. Mario Vargas Llosa se odločno postavi na stran *negativne* svobode. Že samo to, da se je odločil za eno samo od obeh možnosti, je v popolnem nasprotju s citiranimi odlomki, v katerih je le nekaj odstavkov prej zagovarjal potrebo po tem, da ostanejo vse možnosti vedno odprte. Ampak to je seveda potrebno

samo v teoriji, kajti če kdaj podvomimo, kako se odločiti, nam vedno lahko priskoči na pomoč »zdrava pamet«. Vročične intelektualne debate namreč nikoli ne morejo prevpiti nesprejemljivih načel, ki so vedno ista in vedno predstavljajo zanesljiv kašipot. Kdo le ima moč, da določi, kaj sodi v »zdravo pamet«? Tega se seveda nikoli ne smemo vprašati.

Enostavno je razumeti, zakaj se je Vargas Llosa tako navdušil nad *negativno* svobodo Isaiaha Berlina: »Bolj smo svobodni, kolikor manj ovir moramo premagati, da bi lahko naše življenje teklo bo naši lastni volji.« *Negativni* svobodi se imamo torej zahvaliti, da nam ni treba živeti ob grožnji »vmešavanja tujih ukazov«. Svoboda posameznika mora vedno biti najvišje pravilo, ker je posameznik tisti, ki družbi zagotavlja umetniško ustvarjalnost in znanstveni napredek (Vargas Llosa 2002, 15). Takšna brezmejna svoboda je pogoj za demokracijo *tout court* in je doživela svoj vrhunec v času literarne romantike, v mistiki, v tržnem gospodarstvu in v liberalni filozofiji. *Izbrane sorodnosti*, ki si jih je Vargas Llosa upal začrtati, so res nekaj enkratnega. Svojo doktrino je lepo povzel v naslednjem odlomku: »Nekatere desničarske diktature, ki poudarjajo ekonomsko svobodo, kljub zločinom in izkoriščanju *zagotavljajo* (sic, poudarek dodan) večjo negativno svobodo svojim državljanom od vsake socialistične ali socializantske (sic, neologizem je avtorjev) demokracije.« (Vargas Llosa 2002, 16).

V osebni biografiji Vargasa Llose bi lahko odkrili marsikateri primer takšne brezmejne svobode, toda v intelektualnem okolju, kjer se je vedno uveljavljal ne samo kot pisatelj, ampak tudi kot priznani akademik, vzbuja pozornost drobna, a ne nepomembna podrobnost. Mario Vargas Llosa je prispel v Madrid leta 1958, kot poroča njegov biograf in sošolec iz Lime Jose Miguel Oviedo, ker je dobil štipendijo. Potem pa biograf doda pretresljiv podatek, da pisatelj ni nikoli doktoriral, »čeprav to trdijo zapisi na platnicah vseh njegovih knjig« (Oviedo 1970, 25). Da se kdo lahko tako prostodušno zlaže o doktorskem nazivu, je samo ena od številnih prednosti, ki jih uživajo pristaši *negativne* svobode.

Veliko huje je, da mu takšna razlaga služi tudi za brisanje odgovornosti do zločinov desničarskih diktatur in zatiranja. Pretresljivo je njegovo ravnanje v zvezi z diktaturo Jorgeja Rafaela Videle v Argentini. Leta 1976, ko je bil predsednik Mednarodnega PEN-a, je Vargas Llosa osebno poslal pismo »gospodu predsedniku« v Rožnato hišo in zahteval, naj se preganjanje oporečnikov in intelektualcev takoj prekine. Toda potem ko je njegova kariera branilca svobode izražanja zašla v slepo ulico, Mario Vargas Llosa ni niti za trenutek podvomil, da bi tudi grozote Videlovega režima lahko interpretiral skozi optiko negativne svobode. Leta 1996 mu je na straneh *El Paisa*, kjer je tudi on sam običajni sodelavec, odgovoril Juan Jose Saer, ki mu je takole zabrusil v obraz, ker je tako neobčutljiv in celo žaljiv do žrtev argentinskega terorja: »Ko je spregovoril o javnih priznanjih skesanih mučiteljev, si je gospod Vargas Llosa upal zapisati tudi tole misel: 'Zdaj pa končno imamo dokaz. Resnice ni mogoče več spodbijati ali je omiliti ...' Kljub 484 stranem dolgega poročila CONADEP-a o grozodejstvih, kljub tisočem stranem zapiskov vojaških sodišč, kljub pričevanjem žrtev, ki se več kot dvajset let pojavljajo v mednarodnem tisku, kljub dokazom, ki so jih zbrali branitelji človekovih pravic, si nesramni avtor omenjenega članka upa trditi, da je zgolj pričevanje samih rabljev zadosten dokaz za to, kar se je v resnici zgodilo.« (Saer, 1995)

Takšna drža, da bi »s polemikami ustvaril ekonomski dobiček«, kot je zapisal Saer, je pri Vargasu Llosi dejansko vedno prisotna. Kljub slavnostnemu tonu, s katerim je napisan uvod v Berlinovo knjigo – imenuje ga kar »heroj našega časa« – in ki naj bi tudi uvodničarja ustoličil med intelektualno smetano globalnega sveta, mu ni nič hudo napisati uvoda tudi v naravnost prostaško knjigo, ki je nastala med najbližjimi somišljeniki, med katerimi je tudi sin Alvaro Vargas Llosa, poleg njega pa še Kolumbijec Plinio Apuleo Mendoza in Kubanec Carlos Alberto Montaner. Vsi trije so združili svoje moči, da bi sestavili »duhoviti« *Priročnik popolnega latinskoameriškega idiota* (1996b). »Vsi trije so v nekem trenutku svoje mladosti bili pristaši levičarjev (...) in vsi trije so se prelevili v liberalce.« (1996b, 12) Avtorji tega priročnika torej predstavljajo »tisto različico neomenjenega pogleda na svet, ki ne pozna kompleksov, kakršna je tudi moja«, poudari uvodničar. V Latinski Ameriki torej ljudje počasi sprejemajo dejstva, ki so bila še pred kratkim tabu: gospodarstvo je treba privatizirati in »omejiti in disciplinirati« državne aparate. To je knjiga, v kateri ni treba z bralci ravnati v rokavicah, tako da so avtorji socialno demokracijo in komunizem v enem glasu razglasili za *demodé*, kdor pa še verjame vanje, ni drugega kot »ideološki idiot«.

Tabuji pa niso padli samo na drugi strani oceana, temveč tudi v sami Španiji. »Tukaj smo: na čudovitem posestvu blizu El Escoriala, blizu tako zelo frankistične Doline padlih, kjer ob koncu tedna običajno gostijo prestižne poroke in kjer se je danes zbralo štiristo politikov, umetnikov, novinarjev, založnikov in najrazličnejših znancev zakonskega para, ki ga sestavljata Nobelov nagrajenec in kraljica rumenega tiska«, je zapisal Victor Nuñez v zabavni kroniki srečanja, ki ga je Vargas Llosa organiziral sredi pandemije. Januarja 2021 med »štiristo gosti brez izjeme nihče ni nosil zaščitne maske in varnostna razdalja ni bila niti slab spomin«. Pogrinjek je stal tisoč evrov na osebo, ker je šlo za to, da bi se zbrala sredstva za Mednarodno fundacijo za svobodo. Zdaj lahko razumemo pravi pomen te besede. Gre torej za to, da se še naprej razvijajo strategije, ki bodo zagotovile vsem tem ljudem možnost neomejenega uživanja lastne negativne svobode. »V Peruju je možnost konsenza zelo majhna. Da to preverimo, je dovolj, če opazujemo razporeditev javnega prostora v Limi. Na nobenem trgu, sprehajališču ali parku se ne srečujejo ljudje z različnih družbenih slojev ali z različnim etničnim izvorom. V Limi prevladuje izključevanje.« (Flores Galindo 2001, citiran v Sandoval 2021, 147) To je torej družbena struktura, ki jo je treba iz Latinske Amerike prenesti spet nazaj v Evropo, počasi, z majhnimi koraki in z vso potrebno previdnostjo, toda ideal je že začrtan in najvplivnejši krogi se že gibljejo v to smer.

Mario Vargas Llosa je ustoličen v medijih in prijateljuje z najvidnejšimi predstavniki *svobodnega* sveta, posinovile so ga mnoge evropske institucije in je razvajen gost marsikaterega kroga vplivnih intelektualcev v Združenih državah Amerike, ampak kljub temu si zase še vedno upa trditi, da je ostal upornik – kakor je obljubil tistega davnega leta 1967 v Caracasu, ko je imel dobrih trideset let. A drža Vargas Llose pri vsem tem »ni prav nič nedolžna. Dihotomijo namerava spremeniti v orodje, ki naj služi temu, da bodo neoliberalci, in s tem celoten neoliberalni projekt, razglašeni za pragmatično usmeritev, ki ima zvitost lisice po Berlinovi kategorizaciji in je za to blizu pluralizmu in strpnosti, medtem ko levica

predstavlja popolno nasprotje, je žrtev svojega preozkega in preokornega pogleda na svet« (Boron 2019, 154; glej tudi Sternhell 2006, 494–535).

Mario Vargas Llosa je svoje življenje posvetil ustvarjanju koherentnega sistema vrednot in načel, v katerem ni prostora za zapuščene in prevarane otroke – in to je pri vsem najbolj žalostno –, kakršen je bil nekoč tudi on sam. Pisatelj prisega na resničnost, ki je razklana v dvoje svetov, kot bi še vedno živel pred mitsko reko Eguiguren svojega otroštva, ki je noče nikoli prestopiti. Odločil se je, da noče vedeti, kaj je na drugi strani, in hoče ostati na varnem bregu, se sprehajati le vzdolž *malecona*, ki ga lahko obvaruje pred vsakim neurjem.

Najhujše dejstvo pa je, da svet srečnih ne more obstajati brez vsega tistega, kar je izvrigel ali zanikal. Vsa ta izobčenja nastajajo zato, da bi lahko izobčence boljše in lažje izkoriščali. Tega res ni težko razumeti. Vsi nedokumentirani priseljenci tega sveta, vsi, ki še danes trpijo finese rasizma, ki nima ničesar skupnega z biologijo, temveč je vedno odraz kupne moči in družbenega statusa, vsi govorniki »gorskih jezikov«, kakor jih je nekoč upodobil Harold Pinter, vsi »nepismeni«, ki ne znamo razbrati pravil igre, kako priti na oblast, v tem dialogu nismo priznani kot sogovorniki, ostajamo nevidni in nemi.

Nevarnost neoliberalne ideologije, ki se ponovno vrača v Evropo včasih na neverjetno lahkomišeln način, je, da tam, kjer nekateri imajo vse, nujno obstajajo plasti nevidnih in nemih ljudi, posameznikov, ki so prisiljeni svoje življenje posvetiti temu, da privilegirani izbranci imajo vse, kar potrebujejo. »Osvobodili so jih, da jih lahko bolje razlastijo« je zapisal Atilio A. Boron (2019, 147–154). Z literarnim ustvarjanjem si je pridobil ime, z bliščem privatnih zabav in s podporo akademskih inštitucij in vplivnih krogov si je pridobil usluge politikov in pravico, da v medijih izjavi karkoli, ne da bi ga kdaj kdo poklical na odgovornost. Mario Vargas Llosa že petdeset let prispeva k izgradnji scenografije, ki je mogoče res že nekam postarana in napadena od moljev, ampak ki lahko še vedno povzroči veliko hudega. Pri nobeni njegovih polemik ne gre za trenuten domislek genija, temveč za izdelavo koherentnega sistema idej. Če se nam zdi sprejemljivo, da svet deluje le po dveh izključujočih načelih svobode, kot predlaga Vargas Llosa s pomočjo Isaiaha Berlina, potem se bomo morali privaditi tudi temu, da bo fantin, ki nam zlošči čevlje, živel le od drobiža, ki mu ga vržemo po opravljenem delu, da bodo doma čistilke spet nosile čipkaste čepice in uniformo in se nam bo zdelo samoumevno, da dobra univerza stane toliko kot povprečna plača, ki se jo da zaslužiti z enim življenjem in tudi da bodo ženske pred porodom spet morale poiskati babico, ki se je poklica izučila iz generacije v generacijo, kot opozarja fotografija Sarah Reingewirty, posneta v Los Angelesu, ki je dobila nagrado Word Press leta 2022.

O čem torej govorimo, ko govorimo o Mariu Vargasu Llosi? O celostnem sistemu idej, ki izključuje vse tiste, ki nočemo pohlevno izginiti s prizorišč Zgodovine, pisane z veliko začetnico. Gre torej za vprašanja, ki so preveč pomembna, da bi si pred njimi lahko zatiskali oči.

Literatura

- Bhabha, Homi.: *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Boron, Atilio A.: *El hechicero de la tribu. Mario Vargas Llosa y el liberalismo en América Latina*. México: Akal, 2019.
- Brown, James W (1981): »El síndrome del expatriada«. Prevedla Beatriz Oberländer. Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981, 1525. [*Essays in Literature* 3-1 (1976), 131-139].
- Carver, Raymond: *Beginners. The Original Version of 'What We Talk About When We Talk About Love'*. Uredila L. Stull; Maureen P. Carroll. London: Jonathan Cape, 2009.
- Debeljak, Aleš: »O kom govorimo, ko govorimo o Carverju?«. *Sodobnost* 66-4 (2002), 560-567.
- García Márquez, Gabriel; Vargas Llosa, Mario (2021): *Dos soledades. Un dialogo sobre la novela en América Latina* (1968). Barcelona: Alfaguara, 2021.
- Gonzales, Osmar: »La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar«. *Pacarina del Sud* 23 (2015).
- Núñez Jaime, Víctor: »La cultura y la libertad de los 400«. *El Milenio* (29. 10. 2021).
- Oviedo, José Miguel: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral, 1970.
- Saer, Juan José: »Más allá del error«. *El País* (6. 6. 1995).
- Sánchez-Cuenca, Ignacio: *La desfachatez intelectual. Escritores e intelectuales ante la política*. Madrid: Catarata, 2016.
- Sandoval, Pablo: »La década de la violencia en Perú. Utopía andina, campesinado y crisis de la antropología andina«. *Revista Antropologías del Sur* 8, 16 (2021), 133-152.
- Sternhell, Zeev: *Les anti-Lumières. Du XVIIIe siècle à la guerre froide*. Paris: Fayard, 2006.
- Vargas Llosa, Mario: »La literatura és fuego«. *Mundo nuevo* 17 (1967), 93-95.
- Vargas Llosa, Mario: *Mesto in ščeneta*. Prevedel Niko Košir. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968. [*Ciudad y los perros*, 1963].
- Vargas Llosa, Mario: *El Combate Imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona: Barral, 1972.
- Vargas Llosa, Mario: *Zelena hiša*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Prešernova družba, 1970. [*La casa verde*, 1966].
- Vargas Llosa, Mario (1983). »Prólogo«. Arguedas, José María. *Relatos completos*. Madrid: Alianza, 1983, 7-27.
- Vargas Llosa, Mario: *Pogovor v katedrali*. Prevedel Ferdinand Miklaveč. Ljubljana: Državna založba, 1987. [*Conversación en la catedral*, 1969].
- Vargas Llosa, Mario (1991). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Vargas Llosa, Mario: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Santillana, 1996a.
- Vargas Llosa, Mario: »Prólogo«. Mendoza, Plinio Apuleyo; Montaner, Carlos Alberto; Vargas Llosa, Álvaro (1996). *Manual del perfecto idiota latinoamericano*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996b.
- Vargas Llosa, Mario: »Prólogo«. Berlin, Isaiah. *El erizo y la zorra* (1953). Prevedla Carmen Aguilar. Barcelona: Muchnik, 1998, 7-34.
- Vargas Llosa, Mario: »Sombras de amigos«. *El lenguaje de la pasión*. Barcelona: Santillana, 2000, 18-28.
- Vargas Llosa, Mario: »Los Andes de Pablo Coral Vega«. Coral Vega, Pablo. *Andes*. Washington: *National Geographic*, 2001, 13-17.
- Vargas Llosa, Mario: »Carta de Mario Vargas Llosa al dictador Jorge Rafael Videla«. *Prodavinci.com* (17. 5. 2013).
- Vargas Llosa, Mario: *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- Vargas Llosa, Mario: *La llamada de la tribu*. Barcelona: Alfaguara; Penguin Random House, 2018.





Kate Chopin

Desirejin dojenček

Bil je prijeten dan, zato se je gospa Valmonde zapeljala do plantaže L'Abri, da bi obiskala Desire in dojenčka.

Ko je pomislila na to, da ima Desire dojenčka, se je nasmehnila. Zdelo se ji je namreč, da je še včeraj Desire tudi sama bila komaj kaj več kot le dojenček; ko je gospod Valmonde jezdil mimo vhoda na svojo plantažo, jo je našel spečo v senci velikega kamnitega stebra.

Malčica se je zbudila v njegovih rokah in začela jokati: »Ata«. To pa je bilo tudi vse, kar je bila zmožna storiti oziroma reči. Nekateri so bili mnenja, da je tja morda zašla sama od sebe, saj je že znala hoditi. Toda prevladovalo je prepričanje, da so jo tam namerno zapustili neki Teksašani, ko so se na vozu, prekritim s ponjavo, pozno tistega dne prepeljali z brodom, ki ga je Coton Mais upravljal tik pod plantažo. Sčasoma je gospa Valmonde opustila vsa ugibanja, z izjemo tistega, da ji je bila Desire poslana od dobrotljive Previdnosti, da bi postala otrok, ki mu bo lahko izkazovala ljubezen, saj ni imela lastnih otrok. Desire je namreč odrasla v lepo in mило, ljubeznivo in iskreno dekle – na posestvu Valmonde je bila idol.

Nič čudnega torej, da se je Armand Aubigny zaljubil vanjo, ko je nekega dne jezdil mimo in jo videl sloneti ob kamnitem stebri, v čigar senci je pred osemnajstimi leti spala. Na takšen način so se zaljubili vsi iz rodu Aubigny – kot bi jih zadel strel iz pištole. Čudno je bilo, da je ni ljubil že prej; poznal jo je namreč, vse odkar ga je oče kot osemletnega dečka pripeljal domov iz Pariza, potem ko mu je tam umrla mati. Strast, ki se je v njem prebudila tistega dne, ko jo je uzrl pri vhodu, ga je prevzela kakor plaz, kakor ogenj v preriji ali kakor karkoli, kar na vrat na nos prečka vse ovire.

Gospod Valmonde je na zadevo začel gledati s praktičnega vidika in želel je, da bo vse skupaj dobro premišljeno: se pravi neznano poreklo dekleta. Armand se ji je zazrl v oči in

bilo mu je vseeno. Opozorili so ga na to, da je brez priimka. Toda le zakaj bi mu bilo mar za njen priimek, saj ji je vendar lahko dal enega najstarejših in najimenitnejših priimkov v Louisiani? Košaro s poročnimi darili je naročil iz Pariza in se obvladoval s toliko potrpljenja, kot ga je pač lahko zbral, dokler ni prispela; potem sta se poročila.

Gospa Valmonde že štiri tedne ni videla Desire in dojenčka. Ko je prispela na L'Abri, se je ob prvem pogledu na posestvo zdrznila, kot vedno. Kazalo je žalostno podobo, saj je bilo vrsto let brez blage gospodarice; stari gospod Aubigny se je namreč poročil v Franciji in tam svojo ženo tudi pokopal, ona pa je imela svojo deželo preveč rada, da bi jo bila kdajkoli zapustila. Temna streha se je spuščala strmo kot oglavnica in je segala čez široke balkone, ki so obdajali hišo, okrašeno z rumenimi štukaturami. V bližini so rasli visoki, razkošni hrasti, in njihove dolge veje s širokimi listi so podobno kot ogrinjalo metale senco na hišo. Mladi Aubigny je bil strog gospodar, tako da so njegovi črnici pozabili na to, kako se veseliti, kot so se za časa življenja starega gospodarja, ki je bil ležeren in prizanesljiv.

Mlada mati je počasi okrevala in je – kakor je bila dolga in široka – ležala na kavču; na sebi je imela obleko iz mehkega belega muslina in čipk. Dojenček je bil pri njej, na njeni roki, kjer je zaspal pri njenih prsih. Rumenopolta pestunja je sedela ob oknu in se pahljala.

Gospa Valmonde je svojo zajetno postavo sklonila nad Desire in jo poljubila ter jo za trenutek nežno podržala v rokah. Nato se je obrnila k otroku.

»Saj to vendar ni dojenček!« je osuplo vzkliknila. V tistih časih so na posestvu Valmonde govorili francosko.

»Saj sem vedela, da boste presenečeni nad tem, koliko je zrasel,« se je nasmehnila Desire. »Mali *cochon de lait*! Poglejte si njegove noge, mama, pa njegove roke in nohte – pravcate nohte. Zandrine jih je morala zjutraj poščipati. Mar ni tako, Zandrine?«

Ženska je dostojanstveno priklonila s turbanom pokrito glavo: »*Mais si, Madame.*«

»In njegov jok je prav oglušujoč,« je nadaljevala Desire. »Armand ga je pred nekaj dnevi slišal vse do La Blanchine kočee.«

Gospa Valmonde pogleda ni niti za trenutek odmaknila od otroka. Vzela ga je v roke in z njim stopila do okna, ki je bilo najbolj osvetljeno. Dojenčka je pozorno motrila, nato pa je prav tako preiskujoče pogledala Zandrine, ki pa je imela obraz obrnjen stran in je gledala čez polja.

»Da, otrok je zrasel, se spremenil,« je počasi rekla gospa Valmonde, medtem ko ga je položila nazaj poleg njegove matere. »Kaj pa pravi Armand?«

Desirejin obraz je zažarel kot poosebljena sreča.

»Oh, Armand je najbolj ponosen oče v vsej župniji, mislim, da predvsem zato, ker je deček, ki nosi njegovo ime; čeprav pravi, da ne zato – da bi deklico imel prav tako rad. Toda vem, da ni res in da to reče, ker bi me rad razveselil. In mama,« je šepetaje pristavila, potem ko je glavo gospe Valmonde potegnila navzdol k sebi, »odkar se je rodil dojenček, ni kaznoval nobenega od njih, niti enega od njih. Niti Negrillona, ki se je pretvarjal, da si je opekel nogo, da bi se tako izognil delu – Armand se je le smejal in dejal, da je Negrillon velik falot. Oh, mama, tako sem srečna, da me je že kar strah.«

Kar je rekla Desire, je bila resnica. Poroča in pozneje rojstvo sina sta precej omehčala

gospodovalno in strogo naravo Armanda Aubignyja. To je bilo tisto, kar je milo Desire tako osrečevalo, saj ga je neizmerno ljubila. Kadar se je namrščil, je zadrhtela, toda ljubila ga je. Kadar pa se je nasmehnil, Boga ni prosila za noben večji blagoslov. Toda vse od tistega dne, ko se je Armand zaljubil vanjo, mrk pogled ni prav pogosto kazil njegovega temnega, čednega obraza.

Ko je bil dojenček star približno tri mesece, se je Desire nekega dne zbudila v prepričanju, da je v zraku nekaj, kar ogroža njen duševni mir. Sprva je bilo preveč skrivnostno, da bi zmogla doumeti, kaj bi to lahko bilo. Šlo je zgolj za zaskrbljujočo slutnjo, za misteriozno obnašanje črncev, za nepričakovane obiske daljnih sosedov, ki so le stežka pojasnili, zakaj so prišli. Poleg tega pa je opazila nenavadno, grozno spremembo v moževem obnašanju, vendar si ga ni upala prositi za pojasnilo. Kadar je govoril z njo, so bile njegovi oči odvrnjene od nje, in zdelo se je, da je v njih ugasnila nekdanja luč ljubezni. Pogosto ga ni bilo doma; kadar je bil prisoten, pa se je brez opravičila izogibal njej in otroku. In bilo je, kot da bi ga pri ravnanju s sužnji nenadoma obsedel sam hudič. Desire je bila tako nesrečna, da bi najraje kar umrla.

Nekega vročega popoldneva je odeta v ogrinjalo sedela v svoji sobi in s prsti apatično prečesavala pramene svojih dolgih, svilnato rjavih las, ki so ji padali na ramena. Dojenček je napol gol spal na njeni veliki postelji iz mahagonija, ki jo je krasil polovični, s satenom obrobljeni baldahin, tako da je spominjala na razkošen prestol. Eden izmed majhnih kvateronskih dečkov od La Blanche, ki je bil tudi napol nag, je počasi pahljal otroka s pahljačo iz pavjih peres. Desirejine oči so bile odsotno in žalostno uprte v dojenčka, medtem ko je poskušala prodreti skozi grozečo meglico, za katero se ji je dozdevalo, da jo čedalje bolj obdaja. Od svojega otroka se je ozrla na dečka, ki je stal ob njem, nato pa spet nazaj; znova in znova. »Ah!« je nehote kriknila; tega krika se ni niti zavedala. Kri v žilah ji je zaledenela, na obrazu pa se ji je nabrala lepka vlaga.

Poskušala je ogovoriti majhnega kvateronskega dečka, vendar sprva ni zmogla izustiti ničesar. Ko je zaslišal svoje ime, je dvignil pogled; njegova gospodarica je kazala proti vratom. Odložil je veliko, mehko pahljačo in se po golih prstih ubogljivo odkradel prek zloščenelega poda.

Negibno je obstala s pogledom prikovanim na svojega otroka in z izrazom groze na obrazu.

Tisti hip je v sobo vstopil njen mož in – ne da bi se ozrl nanjo – stopil do mize ter začel brskati po papirjih, ki so ležali na njej.

»Armand,« ga je poklicala z glasom, ki ga je zagotovo moral presuniti, če je le bil človek. Toda ni se zmenil za to. »Armand,« je ponovila. Nato je vstala in se opotekla proti njemu. »Armand,« je še enkrat zasoplo rekla in ga zgrabila za roko, »poglej najinega otroka. Kaj to pomeni? Povej mi.«

Hladno, toda nežno je svojo roko osvobodil njenih prstov in njeno roko odsunil od sebe. »Povej mi, kaj to pomeni!« je obupano kriknila.

»To pomeni,« je mirno odgovoril, »da otrok ni bel; to pomeni, da ti nisi bela.«

Nemudoma je doumela, kaj vse je ta obtožba pomenila zanjo, in to jo je navdalo z nenavadnim pogumom, tako da je zanikala. »To je laž; ni res, jaz sem bela! Poglej si moje lase,

rjavi so; in moje oči so sive, Armand, ti veš, da so sive. In moja koža je svetla,« pri čemer ga je prijela za zapestje. »Poglej si mojo roko; bolj bela je od tvoje, Armand,« se je histerično zasmejala.

»Tako bela kot roka od La Blanche,« ji je kruto odvrnil, nato pa je odšel in jo pustil samo z njunim otrokom.

Ko je bila sposobna v roki držati pero, je gospe Valmonde poslala obupano pismo.

»Moja mati, pravijo mi, da nisem bela. Armand mi je rekel, da nisem bela. Za božjo voljo, povejte jim, da to ni res. Saj morate vedeti, da to ni res. Umrla bom. Moram umreti. Ne morem biti tako nesrečna in živeti.«

Odgovor, ki je prispel, je bil jedrnat:

»Moja draga Desire: pridi domov na Valmonde; nazaj k materi, ki te ima rada. Pridi s svojim otrokom.«

Ko je Desire prejela pismo, je z njim odšla v delovno sobo svojega moža in ga razgrnila na pisalno mizo, za katero je sedel. Po tem, ko je pismo položila tja, je bila kot kamnita podoba: tiha, bleda, negibna.

S svojimi hladnimi očmi je tiho preletel napisane besede.

Nič ni rekel. »Naj grem, Armand?« je vprašala z glasom, ki ga je mučno pričakovanje naredilo ostrega.

»Da, pojdi.«

»Ali hočeš, da grem?«

»Da, hočem, da greš.«

Menil je, da je vsemogočni Bog z njim ravnal kruto in krivično; in ko je tako zabodel v dušo svoje žene, je nekako smatral, da Bogu vrača milo za drago. Zaradi vsega, kar je nevede prizadejala njegovemu domu in njegovemu imenu, je vrh tega ni več ljubil.

Obrnila se je, kot bi bila omamljena od udarca, in počasi stopala proti vratom v upanju, da jo bo poklical nazaj.

»Zbogom, Armand,« je zaječala.

Ni ji odgovoril. To je bil njegov zadnji udarec usodi.

Desire je odšla iskat svojega otroka. Zandrine je z njim hodila po temačnem balkonu. Malčka je brez obrazložitve vzela pestunji iz rok, se spustila po stopnicah in pod vejami virginijskega hrasta odšla proč.

Bilo je oktobrsko popoldne; sonce je pravkar zahajalo. Na mirnih poljih so črnici obirali bombaž.

Desire si ni niti preoblekla tankega belega oblačila niti si ni preobula copat, ki jih imela na sebi. Njeni lasje so bili nepokriti in zaradi sončnih žarkov, ki so padali nanje, so se njihovi rjavi prepleti zlato bleščali. Ni ubrala široke, utrte poti, ki je vodila do oddaljene plantaže Valmonde. Šla je čez opuščeno polje, koder ji je strnišče praskalo noge, ki so tičale v tako skromnih obuvalih, in trgalo na koščke njeno tanko ogrinjalo.

Izginila je med trstjem in vrbami, ki so na gosto poraščale bregove globokega, lenobnega, močvirnatega rečnega rokava; in ni se več vrnila.

.....

Nekaj tednov pozneje se je na plantaži L'Abri odvijal nenavaden prizor. Sredi skrbno pometenega dvorišča je gorel velik kres. Armand Aubigny je sedel v široki veži, ki mu je omogočala pregled nad celotnim prizorom; in on je bil tisti, ki je pol ducatu črncev delil material, s katerim so vzdrževali ta ogenj.

Na grmado, ki je že pogoltnila veliko kosov dragocene novorojenčkove opreme, so položili elegantno zibelko iz vrbovine z vso pripadajočo prefinjeno opremo. Potem pa še ogrinjala iz svile, ki so jim dodali ogrinjala iz žameta in satena, poleg teh pa še čipke in vezenine, klobuke in rokavice; le malokatera košara s poročnimi darili je bila namreč takšne kakovosti.

Naposled je prišel na vrsto majhen sveženj pisem; šlo je za nedolžna, v naglici napisana kratka sporočila, ki mu jih je Desire poslala med obdobjem, ko sta bila zaročena. Čisto zadaj v predalu, iz katerega jih je vzel, je ostalo še eno pismo. Toda ni bilo od Desire; to je bil del starega pisma, ki ga je njegova mati poslala njegovemu očetu. Prebral ga je. Bogu se je zahvaljevala, ker jo je blagoslovil z moževo ljubeznijo ...

»Predvsem pa,« je zapisala, »se dobremu Bogu noč in dan zahvaljujem, ker nama je življenje uredil tako, da najin dragi Armand nikdar ne bo izvedel, da njegova mati, ki ga obožuje, pripada rasi, ki je ožigosana s prekletstvom suženjstva.«

Kate Chopin (1851–1904) je bila ameriška pisateljica, ki velja za eno izmed predhodnic feminističnih avtoric. Izhajala je iz premožne družine v St. Louisu v zvezni državi Missouri, po poroki pa se je preselila v New Orleans v zvezni državi Louisiana. Po moževem poslovnem neuspehu se je leta 1879 z družino (v zakonu se je rodilo šest otrok) preselila na podeželje – izkušnje iz tega obdobja so ji pozneje pogosto služile kot pisateljski navdih. Kmalu po moževi smrti leta 1882 se je z otroki vrnila v St. Louis, kjer je – na zdravnikovo priporočilo – čez čas začela pisati kratke zgodbe, ki jih je objavljala v revijah, kot so *The Atlantic Monthly*, *Vogue*, *The Century Magazine* idr. Objavila je zbirki kratkih zgodb *Bayou Folk* (1894) in *A Night in Acadie* (1897) ter romana *At Fault* (1890) in *The Awakening* (1899) – dandanes je najbolj poznana po slednjem. Njene zgodbe se običajno odvijajo v Louisiani in mnoge pripovedne osebe v njih so kreolskega porekla. Predvsem zaradi netradicionalnega prikazovanja vloge žensk v tedanji družbi so bile nekatere njene stvaritve sprva deležne kritik, z razmahom feminističnega gibanja v drugi polovici 20. stoletja pa je prav ta razsežnost njenega pisateljevanja pripomogla k utrditvi njenega položaja v ameriškem literarnem sistemu. Kratka zgodba »*Désirée's Baby*« je bila leta 1893 objavljena v reviji *Vogue*, nato pa je leta 1894 izšla v zbirki *Bayou Folk*.

Iz angleščine prevedel in opombo napisal Janko Trupej

Mustafa Zvizdić

Nedelja v Novem mestu

Barve

Odpirajo se vrata kotlovnice
V podzemnem hrupu
Znotraj je črno znotraj je skrivnost
Rdeč ogenj žari
Ob vznožju
Tisti ki jih je odprl nosi moder kombinezon
Ima brke in hčer
Ki ima levkemijo
Kaj je levkemija, mama?
To je kadar kri postane bela
Kakor zastava
Kakor zima

1995-2015

Optimist kakor Henri Charrière
Vendar brez vtetoviranega metulja

Živel je od vode iz kanistra
Z neuslišanimi ljubeznimi
In v želji po preživetju

Dvajset let je zgolj korak
Litovskega košarkarskega centra

Čas potreben da se vrnejo
Kulise iz prvega dejanja

Da kraj eksekucije
Spet postane
Kraj tvojega otroštva

Po vsem tem

Vseeno mi je za tukajšnjo nesmrtnost

Naj moji strahovi
Odzvonijo kolikor so težki
Kakor nekoč naključno iz rok izpuščena čelada
Italijanskega vojaka iz divizije *Murge*
V muzeju v Jablanici

Tako ali tako bo vse tako kakor odločita
Ti dve gostilniški mizi

Bodoči bralci ne bodo imeli časa
Dvomiti v okus
Današnjih urednikov antologij

Na koncu bo zares vse kakor mora biti

Provincialna prireditev
Na kateri so vsi škandali
Zatrti v kali

O bujenjih in britjih

Človek ki strmi vame iz ogledala
Ima rjave oči in čin desetarja
Ko se brije
Pazi na vsako napačno kretnjo
Potem poroča *vodniku prve klase*
Pritožbe gredo vse do generala
Po cirkuških lestvah in po predpisanih
Cirkuških hlačah
Medčloveški odnosi v kolektivu
Mi kljuvajo jetra
Zgodnja bujenja in britja
So večna do smrti kakor tetovaže
Od pomladi do pomladi so vojaški častniki
Oproščeni telovadbe

071

Dresiram pajka
Ne razmišljam o resnem begu
Živel sem na različnih naslovih
Poleg mujezinovega klica in letališča
Iste ulice in zgradbe
Vedno drugače zatemnjene
Ko želim stopiti
K mestni hiši se obrnem kakor tramvaj
Namesto k mestnemu pokopališču
S polnim plinom proti rojstvu
Na počasnem posnetku
Sanjarim o podarjenem parku

Also sprach

Od Dalmatincev in njihovih brigad
Ni bilo boljših partizanov

Tako je govoril moj stric Hasan
Iz enajste hercegovske

V neki bitki
Ko so nas branili s strani
Glave so nam rešili
Brački in trogirski ribiči

Zamišljenemu pravnuku
Na splitskem mestnem avtobusu
Iz mobitela se sliši pesem
O Juri Francetiću

Nedelja v Novem mestu

Vse je tiho razen korakov
Od Glavnega trga do Kandijskega mostu
Veter nemoteno zlorablja
Slovensko zastavo
Navzdol obrnjen v bronu
Telovadec Leon Štukelj
Za oknom nevidni
Kakor na lovu na preži
Trenutek preden
Se nič ne zgodi

Novo mesto – Ljubljana

Na jutranjem treningu
Se je cerkvica povzpela na hribček
Pred brezbriznimi sprevodniki
V popolnost usklajena koruzišča

Ekonomsko same na sebi vzdržne pokrajine
Brez kmetov
Traktor metalne barve sredi polja
Ivan Cankar v kavbojkah
Vsemu kar vidijo oči
Dopisati ć iz svojega priimka
Lokalni vlak drvi s hitrostjo asimilacije
Tujca v Slovenca

Istra

Istra – morje z gozdom in travo
Rudarji s sajastimi glavami in zagorelimi hrbti
Ženske pravih linij
Kakor Mercedesova vozila
Dresirani psi v iskanju
Dragih stvari v supermarketih
Gobe imenovane *Tuber magnatum*
Istra – morje s toleranco
In prirojeno demokracijo
Tujci ki se jih pusti pri miru
V neverjetni pokrajini
Drugi in drugačni v svoji domovini
Ali pa se mi nekaj takega samo zdi

Vrelo Bosne, jesen

Kakor Maupassant po tretjem živčnem zlomu
Dolgi sprehodi in parna kopel
Vsak drug večer
S pramenom grive čez oči
Konji žvečijo zajtrk in premerjajo drevored
Z jezera se dviguje megla
Labodi pričenjajo s svojim neslišnim drsenjem
Pod nogami škriplje prod

Rutinski izvensezonski sprehod
Nezavarovan človek na zaščitenem področju
Potepuški pes dvajset metrov levo
Prestrašen kakor je že navajen

Ivanica

Hercegovska pokrajina
Idealna za vesterne
Oče in sin vstopata
V zapuščeno kavbojsko mesto
Na poletni pripeki
Mirujeta salon in napajališče za konje
Malo izza poldneva
V glavni in edini ulici
Očetovo povito zapestje
Zaradi opeklina na motorju avtomobila
Nestvarni detajli s pridevnikom filmski
Razen velikega deškega strahu
Iz prihodnosti prihajajo krogle
Ki ga bodo zgrešile

Mustafa Zvizdić se je rodil leta 1970 v Sarajevu, kjer je končal Filozofsko fakulteto na oddelku za književnosti Bosne in Hercegovine. Delal je kot srednješolski profesor, časopisni lektor in tehnični sekretar Društva pisateljev BiH. Zastopan je v številnih antologijah pesništva BiH doma in po svetu in je dobitnik več nagrad, tudi letne nagrade Društva pisateljev BiH za leto 2016. Njegova poezija je prevedena v češki, angleški, francoski, makedonski, nemški, poljski in slovenski jezik. Objavljeni prevodi so iz zbirk *Praški metro* (2016) in *Na šahovskem turnirju* (2018).

Prevedel in opombo napisal Jurij Hudolin

Marion Poschmann

O listju

Indian Summer

Vsako jesen se v ameriških zveznih državah Nove Anglije in v Kanadi na tisoče ljudi zgri-
nja v gozdove, odpravljajo se gledat, kako drevesno listje spreminja barvo. V tem koščku
sveta se drevesa obarvajo v vseh niansah zelene in rumene, oranžne in rdeče barve. Zlasti
sladkorni javor utegne ob ugodnih vremenskih razmerah razviti žarečo rdečo barvo, po-
sebnosti medijske napovedi o barvanju listja pa listoglede opozarjajo, v katerih krajih bo v
katerem trenutku mogoče opazovati vrhunec barvne prelesti.

Pojem *leaf peeping* v Severni Ameriki nosi s seboj občutje svobode, prostranstev, pu-
stolovščin in neokrnjene narave. Ljudje se vozijo v gore, skozi pokrajine, povežejo se z goz-
dovi in vremenskimi razmerami, deležni so lepote dežele. Zato so to več kot le preprosti
izleti v naravo. Takšna pohajkovanja ljudem neizogibno omogočijo, da postanejo pozorni
na več stvari. Kdor v naravi išče rdeče listje, zna ceniti tudi druge barvne pojave, drugače
vidi tudi oranžne buče, vijolično jagodičevje in celo rdečkasto barvo lesa.

Momidžigari

V Vzhodni Aziji ima občudovanje jesenskega listja tisočletno tradicijo. Ko se japonski ja-
vor jeseni obarva v barvo pomaranče, v barvo fuksije ali karminsko rdeče, najznamenitejši
tempeljski vrtovi na Japonskem privabljajo množice listogledov, ki izdatno fotografirajo
vsak posamezni drevesni list. Rdeč javorjev listič na blazini iz mahu. Živo rdeči javor,
zrcaljen na gladini jezera. Rdeča javorjeva veja pred goro Fudži. Ko se stemni, drevesa
marsikje osvetljujejo z žarometi, pod barvitimi krošnjami pa se sprehajajo pari v kimonih,
dokler drevesa slednjič ne odvržejo zadnjega lista.

Pojem *momidžigari*, opazovanje listja na Japonskem, nosi s seboj nadvse prefinjen
občutek za estetiko, visoko stopnjo izobraženosti in spiritualni odnos do pojavov v razli-
čnih letnih časih. Človek, ki opazuje rdeče listje, stoji ob boku uglednih, duhovno omika-

nih osebnosti preteklih stoletij, ki so nekoč začele dajati prednost rdečemu jesenskem listju pred spektakularnimi češnjevimi cvetovi, da so s tem dokazale svoj izbrani okus.

Pokazatelj izbranosti

Listni turizem v Aziji in Ameriki predstavlja pomemben vir prihodkov. Obstajajo lestvice najboljših krajev za občudovanje listja, obstajajo agencijske ponudbe potovanj iz Frankfurta na Majni, obstaja ameriška trgovska mreža, ki posamične posušene jesenske listke za približno 20 ameriških dolarjev po kosu razpošilja po vsem svetu. V določenih terminih v letu so hoteli praviloma polno zasedeni. Toda celo za tiste, ki si hotel in potovanje rezervirajo zelo zgodaj, ni jamstva, da bodo jesensko listje ujeli v najboljšem trenutku, kajti vrhunec odevanja v barve je odvisen od podnebnih nihanj in lahko se zgodi, da se zamakne za nekaj tednov, ni ga mogoče načrtovati daleč vnaprej, kajti ujeti ta vrhunec barvitosti je sreča.

Toda drevesa z barvajočim se listjem rasejo le na redkih območjih našega planeta. Prostrana območja Zemljinih gozdov tvorijo zimzeleni deževni gozdovi, gorski oblačni gozdovi, lovorjevi in evkaliptovi gozdovi ter borealni iglasti gozdovi. Barve listja pa se spreminjajo edinole v listopadnih gozdovih. Omembe vredno jesensko barvno listno pojavnost zato najdemo izključno v zmernem podnebnem pasu Evrope, Vzhodne Azije in vzhodne polovice Severne Amerike.

Jesensko listje

V takih pogojih je presenetljivo, da pri nas v Evropi ob spreminjanju barve listja ne delamo pompa.

Če v spletni iskalnik vnesemo besedno zvezo „jesensko listje“, dobimo največ predlogov zadetkov o nujnem pospravljanju odpadajočega listja, pa o nevarnem spolzkem odpadlem listju na mokrih pločnikih, pa o medsosedskih sporih, ker padajoče listje ne spoštuje mej med parcelami, dobimo pa tudi zadetke o prikladnih puhalnikih za listje in odgovore na vprašanja, v kateri smetnjak sodi listje.

To, kje v Nemčiji lahko vidimo lepe barve dreves, na spletu objavljajo izključno Američani in Američanke. Američani in Američanke se navdušujejo nad jesenskimi vožnjami po dolini Rena ali nad pohodi skozi hessenske pravljичne gozdove. Osupli so ob venomer črno barvajočem se Schwarzwald in podrobno opazijo najrahljše nianse rumene barve, ki so v našem podnebnem pasu Evrope prav zares edinstvene.

Zlati oktober

V Nemčiji se drevesa barvajo vpadljivo, na način, da človeku zastane dih – toda navadno se ne obarvajo v takšni krvavo rdeči različici, ki bi ti močno dvignila adrenalin. Jesenske barve dreves ne pošiljajo alarmnih signalov, ki jih sicer povezujemo z rdečimi lučmi na semaforjih in stop znaki. Naše jesenske barve so veličastne, toda imajo ožji spekter nians. Večinoma se zadržijo v področju rumene.

Bukev se barva od rumene in rdečeoranžne do rdečerjave, breze sijejo od svetlorumene do zlatorumene, listje hrasta doba postane žametno rumeno do oker barve. Naši kostanji, javorji, bresti, lipe, jeseni, jelše imajo specifične rumene tone, ki se zasvetijo zlato, če jih pod ustreznim kotom osvetli svetloba. To se pogosto zgodi v oktobru.

Prav čudno, da ta zlati oktober, razkošje našega podnebja, ni tako popularen, kot bi lahko bil.

Zlati oktober je v Nemčiji povezan z obiskovanjem vinorodnih območij in z münchenkim Oktoberfestom, torej je domala neločljivo spojen z uživanjem alkohola. Zlati oktober potrebuje infrastrukturo pivskih klopi in domačnih kotičkov pod brajdami, potrebuje natisne prigrizke in židano voljo, da lahko sploh pride do izraza.

So torej rdeči listi boljši od rumenih?

Ulična drevesa

Neko drevo lahko pojmuje kot estetski pojav, lahko pa tudi kot izraz zgodovinskih, političnih, geografskih, ekoloških pogojev točke, kjer rase.

Imena ulic in cest, na primer, Kastanienallee, Kostanjev drevored, Pappelallee, Topolov drevored, ali Birkenstraße, Brezova ulica, nakazujejo drevesno vrsto prve zasaditve. Dandanes dreves v imenu ulice ni več kaj dosti videti, a če se sprehodimo po znamenitem bulvarju Unter den Linden, Pod lipami v Berlinu, lahko kar nekako z zadoščenjem ugotovimo, da tam zares rasejo lipe in da poleti oddajajo svoj nezamenljivi vonj ter prispevajo svoj delež k velemestnemu zraku.

Lipa je že dolga stoletja priljubljeno mestno drevo in množica lip v Berlinu priča tudi o tem. V novejšem času pa so ljudje začeli opažati slabosti tega. Na primer, poleti se z lip lepljivo medu na šipe vozil, parkiranih pod drevesi. S kostanjev na avtomobile padajo plovci, sadno drevje pozno poleti privablja ose ter na pločnikih pušča spolzko sadno kašo. Glede mestnih dreves je pomembno, da ne ovirajo prometa, ne zastirajo vidnega polja in ne pogoltnejo preveč svetlobe. Dobro mestno drevo ni občutljivo na izpušne pline, dobro prenaša podnebna nihanja, je vzdržljivo.

Moda rdečega

Zadnjih nekaj let sem se ukvarjala s stanjem mestnih dreves v Berlinu in opaziti je, da se v mestu zasaja čedalje več takšnih dreves, ki se jeseni dekorativno rdeče obarvajo.

V berlinski vladni četrti so denimo na novo zasadili nekaj nizov hrastov. Vemo, da hrast Nemcem od marčne revolucije naprej pomeni nacionalni simbol. V podobi hrastovega lista se predstavljajo vrednote, kakršne so edinost, stanovitnost in zvestoba. Vendar pa te mladike niso mladike hrasta doba, ki ga Nemci imenujemo tudi »nemški hrast«, temveč močvirskega hrasta (*quercus palustris*). Domovina močvirskega hrasta je Severna Amerika in njegovi listi jeseni žarijo v plameneči škrlatno rdeči barvi. Vendar pa pridevnik »močvirski« v močvirnem Berlinu ljudem ni bil najbolj všeč, zato so si za to vrsto drevesa izmislili ime »hrast Spree«, ker drevesa stojijo blizu reke Spree. Obenem pa učinek novega imena za severnoameriško drevo prinese topel občutek, saj si ob imenu »Spree-Eiche« Nemci takoj predstavljajo domačo nemško drevesno vrsto.

Rdeči modus

Drevesa, ki so sposobna modusa rdečine, so odlična okrasna drevesa, vendar pa so tudi indikatorji okoljskih procesov. Zadnja leta naraščata poletna vročina in presušenost tal. Zlasti za mestna drevesa pogoji postajajo vse bolj ekstremni, zato uradi za okolje in prostor preverjajo nove drevesne vrste, ali so primerne za zasajanje v mestih. Ker tako v Severni Ameriki kot tudi v Vzhodni Aziji v poletnih mesecih vladajo višje povprečne temperature kot v Nemčiji, je upati, da bi lahko z drevesnimi vrstami iz teh regij pridobili mestna drevesa, ki bi zmogla vzdržati podnebne spremembe v prihodnjih letih. Lahko bi zapisali pavšalno opazko: več kot imamo dreves, ki se jeseni obarvajo rdeče, topleje bo ali je že. Je torej rdečina listov po mestnih ulicah alarmni zvonček? Če beremo aktualne publikacije na temo mestnih dreves, ni čutiti prav nobene panike, kljub temu pa se že dolga desetletja izvajajo preizkusi za mestno drevo prihodnosti, ki ga evfemistično poimenujejo »klimatsko drevo«, dobilo pa je tudi svojo registrirano blagovno znamko. Na ta način se odzivajo na spremembe, kot da so le-te povsem naraven proces. Kot prilagodljivost in kot odprtost za novosti prodajajo nekaj, kar je v resnici iskanje najpreprostejših in najcenejših rešitev – kar ni nikakršno soočanje z vzroki, nikakršen trajnostni koncept. Če rečeš, da se prilagajaš podnebnim spremembam, takoj veljaš za dinamičnega in modernega. Toda načrtovalci mest se še zdaleč ne pripravljajo na podnebne spremembe, še zdaleč ne skušajo mest graditi tako, da bi mestna drevesa lahko preživele. Tudi za človeške prebivalce mest bi bila zaželeno mesta z zmanjšanim individual-

nim avtomobilskim prometom, z manj toplotne obremenitve na telo, z manj betonskega zoževanja življenjskega okolja. Toda ne, namesto tega načrtovalci mest, nasprotno, iščejo drevesne vrste, ki bi take življenjske pogoje tolerirale.

Marion Poschmann (1969, Essen) kot pisateljica živi v Berlinu in je članica Nemške akademije za jezik in pesništvo v Darmstadt, Akademije znanosti in književnosti v Mainz, Akademije znanosti in umetnosti dežele Severno Porenje-Vestfalija, Svobodne akademije umetnosti v Hamburgu ter PEN centra Nemčije. Avtorica je doslej prejela 28 literarnih nagrad, med drugim najpomembnejšo nemško nagrado za poezijo, nagrado Petra Huchla, primerljivo z našo Jenkovo. Nekajkrat je bila finalistka za največjo nagrado za knjigo leta, Deutscher Buchpreis, s prevodom romana *The Pine Islands* izpod peresa prevajalke Jen Calleja, pa je prišla tudi v finale za Man Booker International Prize 2019. Slovi po svoji poeziji narave, poetične pasuse najdemo tudi v njenih romanih, ki izhajajo pri založbi Suhrkamp. Odlomek iz dela *O listju* v Dialogih je prvi prevod njene proze v slovenščino. Celota izide pri založbi Kulturni center Maribor. (iz: M. Poschmann: Laubwerk. Berlin: Verbrecher Verlag, 2021)

Iz nemščine prevedla in opombo napisala Urška P. Černe

Marij Čuk

Še enkrat mi zapleši trebušni ples

Prihod iz popoldneva v noč

Postavil sem ti ležalnik v travo onkraj zida.
Da bi okusil prihod in širino zelenja.
Da bi si sijala v oči. Kjer je vrtnica pognala.
Da bi bila zraven mesečina. V njej najin log.
Ki blaži poletje. Spne telesi. Obvlada čas. Odganja sence mrtvih.
Odstira pot po mlečni cesti. Prelest. Popoldan želja in ščebetanja šmarnic.
Na tipkah klavirja. Spev mavrice in vonj melodije.
Kot takrat, ko je morje naplavilo nasmeh.
Ko sva sedla na nebo in z besedo narisala nasmeh.
Kot takrat. Kot takrat. Ko je bil v krošnjah šepet bistrega potoka.
Postavil sem ti ležalnik na preprogo svoje mehke.
Zraven misel topline. Tudi upanje. Tudi srce.
Ležalnik sameva. Bled kot duša, ki je zašla. Bel kot sneg, ki ga ni.
Zvok prihodov se je izgubil. Ne najde več?
Ga je uročila pošast hladnih gora? Ali odhod na drugi konec sveta?
Ga je odnesla smer?
Molk. Je legel na ležalnik. In zaspal.

Prihod na sedlu neskončnosti

Kaj bom počel zadnji dan, ko se bodo meglice
vlekle po neskončnosti?
Pogledal bom na staro uro in rekel: ni še čas.
Ali. Ura še zdavnaj stoji kot nepremični snežak,
ki čaka na sonce, da se premakne.
Mogoče bom gledal v nebo in si mislil nič.
Risal bom cvetje v očeh. Se spotaknil na njegovem vonju.
Veliko gozdov hočem na oblakih. Zeleno, visoko. Kot pomladni travnik.
Na njem bi rad belega konja ob vodnjaku in stari oljki.
Kot da bi bil jutri v drncu.
Kot da bi bilo včeraj, ko sem ob potoku poslušal čričke.
Se premikal na mestu. Od strahu okameneli lokvanj.
Ali bo zadnji dan sploh prišel?
Padla je tema in prekrila zvezde.
Le snežinke žarijo svetlobo v vetru ledenih besed.
Bolje, da ne mislim. Da se zavijem v lastno dušo.
In upam.
Rad bi videl spet tisto daljno točko. Prebarvano v rdeče.
Kot srce.

Prihod na spevu žalostinke

Bolečina raste. Drsi skozi špranje nekega popoldneva.
Prihaja v mojo hišo. Nepovabljena osa. Piči v svetlobo. Zamegli.
Bolečina. Žalostnih.
Bolečina. Izobčenih.
Bolečina. Revnih.
Bolečina. Samih.
Grem skozi dan, ne da bi vedel za dan.
Preveč je. Preveč. Praznih sekund. Tiktak. Tiktak.
Zvok v tišini zvoka. Prehaja v mrk. V kolobar neznanega.
Bolečina. Starih.
Bolečina. Bolnih.
Bolečina. Hromih.
Ki vejo za konec. Za bolečino čakanja.
In moja duša nima razloga, da bi ploskala.

Prihod brez odhoda

Nikoli nisem videl moškega jokati. Oviti svoje žalosti
na sivo nebo. Svoj mrak v oči. Svojo stisko za oblake neke biti prejšnjih dni.
Moški ne jočejo. Ne smejo. Moški so močni kot hrast, ki ga vihar ...
Nikoli nisem videl moškega jokati.
Obrniti svojega jaza v temni vzhod pred nevihto na morju.
Moški skrivajo svojo samoto. Zaklepajo se v lupine obupa.
Moški morajo lahkotno skozi čas.
Ko se zjutraj zbudim, ne vidim moškega v sebi.
Preveč strahu čaka v urah. Preveč neznanega hrupa.
Moje mišice so kot misli: utrujene za hojo.
Moje srce je kot gora: preveliko za svet. Ki ječi. Ki se oži.
Nikoli nisem videl moškega jokati.
A včeraj so dan zalile solze.
In moški je jokal. Izgubil je igračo. Smisel svojega rojstva.

Prihod v luknjo

Ker me poti vodijo na zelenice morskih tulipanov.
Ker je jesen tako blizu, da se je dotaknem
s hojo po žametnih strminah iskanja.
Padem v brzice divjih rek. Med iskalce zlata.
Prazna rešeta. Votle prsi.
Mesojede ribe čakajo. Vsak dan me je manj.
Sem kot črka v besedi nekdanjega pomena.
Hej, otrok. Veš za svoje rojstvo in jokaš.
Hej, starec. Veš za svojo smrt in molčiš.
Ker me poti peljejo v napačno smer. V napačen konec.
Potem se mi prikažeš in me z mezincem suneš globoko.
Ali nisi že zdavnaj odšla?
Ker me sonce slepi.
Ker me dež prebada.
Ker me senca ovije kot kača.
Ker me poti vodijo v sredico ranljivosti.
Prav v točko.
Prav v .

Odhod in pika, brez pomišljaja

Vem. Veliko stvari. O jutrišnjem dnevu.
O njegovih skrivnostih. Človek obrača. Bog obrne.
Zato ne spim več. Da me ne preseneti.
Rad bi živ pogledal v oči dolgemu spancu.
Lahko sanjam bele konje.
Lahko sanjam ženske boke. Prsi.
Lahko sanjam svetlo. Sivo. Meglo in nebo.
Lahko sanjam polja in mak.
Lahko sanjam sebe.
Lahko sanjam prvi jok. Zadnji smeh.
A ko pride jutrišnji dan. Ne zaupam mu.
Da me bo pustil sanjati.
Na suh, prazen list bo narisal blisk.
In potem piko. Moja odprta usta ne bodo
več lovila zraka in metuljev v njem.

Poglej, še so želje

Še enkrat mi zapleši trebušni ples,
stresi boke, da popadajo okostnjaki.
Rad bi videl tvojo strast, preden me zaviješ v molk
in daljavo, kjer se glas ne sliši več, ker si osušila jezik,
ki je nekdanj iskal besedo na mojem telesu.
Še enkrat mi zapleši trebušni ples,
potem se ozri za pomladjo,
svojo zimo si bom na grebenu bolečine izdolbel sam.
Postal bom vitez iz plišastega zrna,
odvrgel oklep in golih rok šel v boj
s snegom, ki neslišno pada.
Pozabil sem. Na prevaro.
Takrat nisem vedel za končnost vseh reči. Tudi danes ne.
In ko se srečam s časom, je že prepozno za vprašanja.
Zato mi še enkrat zapleši trebušni ples.
Da zarišem v oči tvoje boke in vse, kar sodi zraven.
Da se bom spomnil, kako je na zemlji,
ko mi vonj tvoje gole sredice bere pesem.

Razkroj časa

Iz krčev noči. Proti jutru, ko se strdi misel.
Vstani, vstani. Nosi te vihar časa. Minljiv. Do skal, ki srkajo morje.
Ga ranijo. Da tuli veter v zori. Na valu pena, ovita v molk soli. Skeli.
Od tu do tja. Žeja. Spodaj, še nižje, zadaj, bolj daleč.
Bok. Na strani severa. Lok. Na južnem bregu. Bog. Jaz. Ti. Mi.
Vsi bog. V zakrpanih čevljih. Nespretni v igri. Nerodni živi.
Le mrtvi ne padejo. Se ne spotaknejo. A kaj vemo? Tako norčavo je.
Žoltavo sivo. Črne črte v rdečem soncu. Pod njim pesek. Vroč.
Tam žarijo škržati in poka smola v borih.
Potem vonj. Dišeča kava. V tistem baru na oblaku. Množica.
In postanem v hipu ednina spomina. Tujec. Potem praznina spomina.
V koraku noge, ki hodi svojo pot.
Je življenje gib ali obraz? Je mavzolej zmage ali kostnica?
Tesnoba. Moj jaz je jez pred vsem. Je stiska mnogih,
ki ne vejo, ali bo večer. Je domovina varna beseda?
Ali tišina gozda, ki ga strese krik divjadi?
Je jezik slast, sladkost ali le zlog zatika v grlu.
Je strah? Je strah. Smo množica, ki je iztočila kri.
Naglušno uho na pragu selitve. V hlapljivo kapljo. V ozko gaz.
Nihče ne sliši. Ne ve. Le hitro, hitro daleč. Stran.
V sebe brez nikogar. Zakaj poljub? Brez odmeva. Besede. Brez odmeva.
Zadnji stavek je neslišno, brez slovesa, odšel drugam.
Z beraško palico na rami. V culi srce, ki je zbežalo iz prsi.
Le še mačke pojejo nočne ljubezni. Se ljubijo na glas. V dvoje. Divje.
Za nas je noč le spanju obljubljena dežela. In dan podoben noči.
Nerodno. Čudaško čudno. Pobral nas je suhotno zmešan, rakast čas.
Res čudno. Vrača nas k studencu.

Prihod na žarku nad vodo

Svetloba je v vrtnici sredi modrega neba.
Kaj bodo počenjali živi, ko ne bo več mrtvih?
Komu bodo posodili svoje solze?
Komu jezo?
Komu bodo položili strah v dlani?
Morje, morje. Povsod morje. Kot vrt.
S cvetovi pod gladino. Kjer ni besed. Ni zvokov.
Morje, morje. Žarek neznanega.
Tvoji zakladi šumijo. Pokriva jih spomin stoletij.
Zaklepa jih ključ morske deklice. Z bolečino na golih prsih.
Ker se je svetloba odselila v vrtnico
sredi modrega neba.

Prihod v svetlo

Moji sprehodi so vedno bolj kratki.
Od vode do zemlje in do oboka mladosti,
ki je zabrisala misli nase, da jih ne najdem več.
Od trave do češnje. Drevo sredi razpotja,
nemi stražar, svetilnik na otoku sredi suše.
Moji sprehodi so vedno bolj kratki.
Z vsako stopinjo se obračajo vase. V svoje skrivalnice.
Ožijo se s ceste na stezo. Potem sem in tja. Brez oči.
Nekje je konec poti.
Kratki so ti moji sprehodi v utrujene dneve.
Le do tebe najdejo smisel. Po gozdu. Sredi zaraščenih strnišč.
Skozi bršljan. Skozi pajčevine nevidnih ljudi.
Le do tebe. Ki si. Tam na bregu. Nad zalivom.
V rdečem zahodu sredi noči.
Smer mojih kratkih, vse krajših sprehodov.

Prihod v nesmisle padajočega dne

Rekli so mi, da je na dnu dno.
Rekli so mi, da ne bo več tako.
Rekli so mi, da je bilo, kar je bilo.
Rekli so mi, da je jutri še en dan.
Potem so utihnili. Kot da ne bi več vedeli,
kam gredo poti besed in misli.
Kam gredo zvoki,
ki jih golta veter.
Potem so molčali od sramu,
ker so zamolčali zadnjo resnico.
Potem so si nalili vino. Se smejali.
Krohotali na bregu, ki je čakal morje.
Rekli so mi, da je treba živeti.
Rekli so mi, da je treba umreti.
Jaz pa sem splezal na jablano nesmisla,
ugriznil v sadež
in se kot Eva izgnal iz raja.

Arjan Pregl

Drugo poglavje daljšega medžanrskega
besedila z delovnim naslovom

Popotovanje od utilitija do kuhinje

Kopalnica

Okus po soli in bakru se mu širi po ustni votlini, ko se mu končno uspe postaviti na noge. Oprime se stene. Ko se privleče do roba hodnika, se razgleda naokoli in zavije levo. Ob nizu stikal na višini njegovih bokov brli rdeča lučka. Pritisne prvega, drugega, tretjega in za lesenimi vrati z zastekljenim srednjim delom zasije luč. Kvadratkasto steklo razbija podobo prostora na male ločene delčke. Ne toliko na delčke, ki bi se kot digitalne enote na koncu sestavili v večjo podobo, ampak bolj v obratni smeri, kot bi se celovit in smiseln pogled na celoto razgradil na ločene, med seboj nepovezane dele. Vrata so priprta, zato jih le narahlo odsune z nogo. Vstopi, položi roke na umivalnik in se zazre v ogledalo.

Visok neobrit sivolas nekajinštiridesetletnik je zazrt v ogledalo. Od nekdaj je bil eden njegovih večjih strahov, da bo oseba, ki jo vidi v ogledalu, reagirala drugače od njega. Da bo on pomežiknil, njegova zrcalna podoba pa ne. In bo zaživela svoje življenje, se mu zlovešče zakrohotala, nato pa mirno odkorakala iz prostora, on pa bo ostal sam, brez odseva, brez zavedanja, kdo je, kaj dela tukaj, kam mora. Naslanja se na umivalnik in se začudeno ogleduje. Ne prepozna se.

Belgijski slikar René Magritte je leta 1937 upodobil svojega mecena Edwarda Jamesa, človeka, v katerega rezidenci je takrat živel. Naslikal ga je pred ogledalom. Na sliki vidimo človeka urejenih kostanjevih las, oblečenega v suknjič in srajco, ki opazuje svoj odsev v ogledalu. A kaj v ogledalu vidi? Vidi sebe, a vidi se prav tako, kot ga vidi gledalec slike, v hrbet, oblečenega v suknjič in srajco, z urejeno pričesko. Obraza ne vidi.

René Magritte je eden slavnějšíh nadrealističnih slikarjev, napovedovalec konceptualne umetnosti in poparta. Slika z ogledalom in ponovljeno podobo moškega hrbta spada med njegova »klasična« dela, ki so dandanes široko prepoznavna. Njegova »To ni

pipa« je eno najbolj reproduciranih umetniških del sploh. Razlog za to pa je mogoče iskati ne le v tem, da je variacijo istega dela avtor ponovil nekaj več kot petnajstkrat. Bil je eden prvih, ki so se zavedali ideje znamčenja v umetnosti, mogoče tudi zato, ker se je nekaj časa preživljal kot slikar reklamnih napisov. A njegovo popularnost je mogoče iskati tudi v načinu njegovega slikanja. Ta je pravzaprav izrazito klasičen, sledi vsem zakonitostim zahodnoevropskega slikarstva: upoštevanje perspektive, pomanjševanje predmetov glede na oddaljenost od prvega plana, pravilno senčenje, posnemanje barv na upodobljenih stvarih in telesih. Postavlja pa na isto platno v medsebojne odnose predmete na način, da tvorijo popolnoma novo celoto. Posamezni elementi, ki so jih gledalci vajeni gledati celo življenje – jabolko, dežnik, obraz, klobuk, žensko telo, drevo, sončno nebo – dobijo nove pomene, odnosi med njimi kažejo na druge dimenzije, kažejo na svet, ki se giblje po koordinatah, ki jih do zdaj gledalci niso poznali. Takšne nepričakovane povezave so večkrat na videz humorne, a skorajda večinoma pritegnejo tudi nelagodne ali vsaj skrajno skrivnostne občutke. Ena od definicij humorja je to, da človeku pokaže znani pojav z neznanega zornega kota. A tovrstna premestitev očišča ni vedno vedra, saj se gledalec zave silnic, ki držijo skupaj njegovo razumevanje sveta. Tako se zave, da tudi lastnega razumevanja sveta nima povsem pod nadzorom. Humor se tu meša z nelagodjem.

Postavljanje znanih objektov v neznane odnose Magritta loči od ustvarjalnega postopka, ki ga je v nadrealistični manifest zapisal Andre Breton: avtomatizem. Z uporabo »psihičnega avtomatizma« naj bi neposredno izrazili duševna stanja, ki jih zavest ne regulira. Umetnik jih potem ne ureja, pili, jih ne dodeluje, korigira, le dopusti, da tečejo mimo njegovega nadzora. Likovno se to udejanja skozi »avtomatične risbe«, ki jih je izdeloval recimo Henri Michaux, narejene pa so bile v globokem transu ali celo pod vplivom drog. Rezultat so bili abstraktni zapisi, ki odpirajo tudi povsem novo likovno govorico: kažejo se z lisami, črtami, packami.

Rdeče kaplje padajo na belo keramiko. Neslišno. Sestavljajo vzorec, ki bi moral visokega neobritega sivolasega nekajinštiridesetletnika po vsej logiki na kaj spominjati, na netopirje, maske, horde podivjanih Vikingov, ki se zgrinjajo direktno nadenj, režeče lobanje, ki bruhajo besede, gnoj in kri obenem, razmesarjene zajce, ki jim drobovina šprica naokoli, na moloha v črnem plašču, ki ga muzajoče opazuje, na razprta ženska stegna, ki ga istočasno vabijo, a strašijo, veselijo in dušijo. Na primer. A nič.

Prav odnos do ideje neposrednega izražanja je bil ena od ključnih točk razhajanja med Bretonom in Magrittom, obenem pa tudi med francoskim in belgijskim krogom nadrealizma. Leta 1948, s svojo prvo razstavo v Parizu, je Magritte dregnil natanko v to točko. Predstavil se je s širši javnosti še danes bolj ali manj neznanimi slikami. Podobe iz te serije poznajo bolj umetniški sladokusci, štejejo pa jih kot enega predhodnikov kasnejšega pojava »slabega« slikarstva. Slike, ki so tako slabe, da so dobre. Namerno nespoštovanje pravil »visoke umetnosti«, tradicije, namerna hoja po robu (in tudi preko) nekompetentnosti, amaterizma in slabe umetniške presoje. Kustosinja in kritičarka Marcia Tucker, ki je leta 1978 organizirala razstavo »Bad painting«, je o takrat sodelujočih ameriških avtorjih zapisala, da »zavržejo klasično risbo z namenom, da pokažejo humoren, mnogokrat sardoničen, intenzivno oseben pogled na svet.«

Visoki neobriti sivolasi nekajinštiridesetletnik je nekoč nekje prebral, verjetno na internetu, od tam je namreč dobival večino informacij, da ima sardoničen smeh izjemno zanimiv izvor. Po eni strani je to strokoven medicinski termin (risus sardonicus), ki opisuje mišični krč na obrazu, ki mrliču na široko razpotegne ustnice in privzdigne obrvi: nadene mu izraz posmeha. Nastane kot posledica tetanusa ali zastrupitve s strihninom. Ime pa izhaja iz posebnega rituala oziroma iz kraja, kjer se je ta ritual odvijal. Starodavni prebivalci Sardinije naj bi imeli običaj, da se pri določeni starosti znebijo starejših in onemoglih. Posameznikov torej, ki so jih dojeli kot breme za družbo. Metali naj bi jih z mostu, usmrtiltve pa pospremili z rajanjem in gromkim smehom. Možno je tudi, da so žrtvam dali zaužiti navadni sovec (oenanthe fistulosa), strup v njem naj bi povzročil smrt, obenem pa tudi obraz po smrti pokrčil v nasmeh.

Sardonični smeh je torej smejanje nevarnosti v brk, istočasno pa tudi smejanje ob smrti, škodoželjno smejanje, smeh ob skrajno neprijetnem dogodku. In če se smrt razume kot prehod v novo življenje, je namen tudi ta, da se v novo življenje pride z nasmehom.

Visoki neobriti sivolasi nekajinštiridesetletnik odpira omarice pod umivalnikom, porbrska zgoraj, spodaj, pri strani, nekaj išče, premetava. V roke vzame škatlo s papirnatimi robčki, izvleče enega, ga pretrga na pol, prepogne in zvija, potem skrbno namesti. Z drugo polovico robčka ponovi postopek. Z jezikom potegne preko zob, slan kovinski okus je še vedno močan. Nekaj rdečih kapljic se mu pocedi iz koticov ustnic, zato se z roko obriše, s tem pa si, ne da bi se tega v tistem trenutku zavedal, zariše rdečo črto proti ušesom. Zopet pogleda proti ogledalu, kjer tokrat uzre groteskno podobo, zmaličeno masko, iznakažen obraz. Z robčki v nosu, nasmeškom, razpotegnjenim do ušes, pretresenega pogleda in madeži po majici je videti natanko tako, kot bi ga vzeli iz kakšne Magrittove slike iz serije »vache« slik.

Vache po francosko pomeni krava. Uporablja se tudi kot pridevnik in pomeni zloben, lahko pomeni pretirano debelo žensko, neprijetnemu človeku se reče peau de vache (kravja koža), amour vache (kravja ljubezen) pa opisuje ljubezenski odnos, ki je bolj fizičen kot čustven. Leta 1948 so Magritta povabili razstavljat v Pariz. In čeprav je imel belgijski slikar razstave in priznanja že bolj kot ne iz celega sveta, so ga samostojno razstavljat v »center nadrealizma« povabili, po njegovem mnenju, skrajno prepozno. In prav ta kamera je stala kot »negibni gibalec« cikla, ki ga je naslikal hitro, krčevito, zanosno, v nekaj tednih.

V tem kreativnem izbruhu je upodobil marsikaj: človeka, ki ima namesto nosu puškino cev, drugi ima več nosov v karirastem vzorcu, na tretji sliki se glave med seboj grižejo, medtem ko se krohotajo, na četrti moškemu iz glave raste še več glav, vsem se iz nosa cedi raznobarna viskozna snov, v eni roki ima upodobljeno pištolo, v drugi banana, ena ženska se liže, gola, druga ima vsak ud v različni barvi, zajčki bobnajo ob apokaliptičnem sončnem zahodu, odslikano pa je hitro, grobo, ekspresionistično, divje, barvito in površno. Njegov »vache« cikel so kasneje opisovali kot vajo v perverzности, skrajno svobodno zmes različnih stilov, oblik, vizualnih citatov, čudaštev, neotesanosti, groteskne karikiranosti in kot pravo nasprotje klasične umirjene zadržanosti, ki so je bili do takrat vajeni njegovi gledalci.

Razstava je bila popoln (ne)uspeh. Torej, Magritte ni prodal niti ene slike, a je bil sam zadovoljen, saj je dosegel natančno to, kar je hotel: razjariti pariško publiko. Potem se je vrnil k prejšnjemu načinu slikanja, saj se mu je zdel takšen način slikanja preveč, kakor je sam temu rekel: iskren. Tega ni štel za vrlino. Izjavil je, da se mu zdi iskrenost neokusna, v pismu pa prijatelju celo zaupa, da do nje čuti odpor. Iskrenost ima v tem kontekstu zelo specifičen pomen. Torej, da umetnik zelo neposredno podaja, kaj čuti, misli, izdaja vzgibe, ki ga ženejo, pušča nenačrtovane asociacije, napol izrečene misli, ki pa ga prav tako definirajo. Določena ironija je, da je pariškim krogom po eni strani dal prav to, kar bi načelno od njega zahtevali – zelo neposredno kreacijo, ki je ne nadzira jasen razum – a je bil, kot rečeno, učinek ravno nasproten.

Visoki neobriti sivolasi nekajinštiridesetletnik se razgleduje po prostoru. Ne ve niti, kje je, kaj dela tukaj, kaj ga žene in kakšne vzgibe ima. Dozdeva pa se mu, da je del neiskrene igre, da je le majhen delček celote, ki ima svoj potek, namen, le da ni seznanjen z njim. Dozdeva se mu, da je bolj malo odvisno od njega samega. Počuti se, kot se počuti pretirano zagret vernik, ki vsa svoja dejanja prepusti na milost in nemilost Bogu ali pretirano ozkogledi marksist, ki za vse, kar se mu dogaja v življenju, krivi razredno družbo. Da je pač na ta ali oni način determiniran, brez svobodne volje, prazna posoda, ki se jo napolni s pomenom in je konec koncev le postranski opazovalec svoje usode. Spet bi lahko trdili, da ima prav. Ne moremo pa seveda z gotovostjo trditi, da se enaka usoda ne navezuje na slehernika. Sploh na slehernika, ki, kot je razbrati iz medijev, drvi v neizbežen skorajšnji propad: fašizem, ekološko katastrofo, džihadistično suženjstvo, nadvlado umetne inteligence ...

Mogoče je vse skupaj le posledica več zaporednih udarcev v glavo, zaradi katerih je visoki neobriti sivolasi nekajinštiridesetletnik začasno izgubil zavedanje o lastnem jazu, imenu in namenu svojega početja. Začuda ga ni strah, zdi pa se mu, da ne obstaja, ne kot polnovredna osebnost, ne kot nekdo, ki sprejema odločitve. Pomisli, če ni nemara mrtev. Ni. Še. Dejansko se, na nek način, šele rojeva.

Francoski filozof Michel Foucault je pisal o Magrittu in strategijah rušenja narativnih povezav, povezav, ki običajno držijo skupaj svet, kot ga poznamo, ki smo ga vajeni. A Foucault je pisal še o nekem umetniku, delno zato, ker je bil obstranski, delno pa zaradi ideje smrti. Raymond Roussel je bil rojen leta 1877. Družina je bila izjemno bogata, kar mu je omogočilo, da se brezskrbno posveti literaturi. Kmalu zatem je napovedal, da ga bo poznal cel svet in bo slavnejši od Napoleona. Psihiater oceni, da gre za megalomanijo. Ni postal slavnejši od Napoleona, je pa vplival na skupine, kot so Oulipo (Delavnica potencialne literature), nadrealisti, novi roman ...

Kar je Foucaulta še posebej privlačilo, je bila izločitev subjektivnosti iz pisanja. Roussel ne piše svojih del na način, da bi razvijal notranji svet protagonistov, njihovih čustvanj, motivov, notranjih vzgibov, ampak si zastavi prav posebna pravila. Popiše jih v knjigi »Kako sem napisal nekatere izmed svojih knjig«, ki jo že sam določi kot posthumno knjigo. Izide lahko šele po njegovi smrti. Eno od pravil je, da na začetek zgodbe postavi stavek, ki ima določen pomen. Potem v tem stavku spremeni le eno črko na način, da dobi stavek popolnoma drugačen pomen in ga postavi na konec zgodbe. Celotno pisanje med prvim in zadnjim stavkom pa je tam zato, da pripelje od enega k drugemu. Nadrobno opisuje pro-

store in dejanja, ne pa notranjega sveta junakov ali pisatelja. V besedila vpelje nepregledno število protagonistov, številne zastranitve, nepomembnosti ... Besede bolj kot Rousselovi osebnosti sledijo neosebni strukturi jezika.

Mogoče pa lahko o skrajni neosebnosti govorimo v povezavi z današnjim časom abso-lutnega individualizma, kjer mnogokrat na koncu koncev postanejo posamezniki na las podobni eden drugemu: stremijo k istim ciljem, poslušajo isto glasbo, gledajo iste nadaljevanke in nosijo enake majice z napisom: BODI TO, KAR SI.

Foucault že v tem zavračanju subjektivnosti vidi smrt, svojo interpretacijo pa poudari še z Rousselovo dejansko smrtjo, ki se kaže istočasno kot skrivnost in ključ do razumevanja njegovih del obenem. Njegovo telo so namreč našli v hotelski sobi, na tleh, za zaklenjenimi vrati, ki so bila običajno odklenjena, a namen te zaklenjenosti ni jasen: je tik pred smrtjo odklepal, da bi se rešil ali je zaklepal, da ga ne bi bilo mogoče rešiti? In podobno, meni Foucault, lahko razumemo tudi Rousselovo knjigo: ali je hotel z razkritjem nekaterih pravil (hm, indicev?) razkriti svoje pisanje ali ga še bolj zapreti, narediti še bolj hermetičnega in bralca speljati na napačno sled? V obeh primerih pa je rezultat smrt, v enem dobesedna, v drugem primeru pa smrt protagonistov in avtorja, ki se kaže z neosebnim jezikom.

Malo okence nad kadjo v kopalnici je odprto na režo in v prostor pihlja mrzla sapa. Omet okoli okenskega okvirja je napihnjjen, na nekaterih mestih odpada. Tvori abstraktne vzorce, ki bi od daleč lahko spomnili tudi na tapeto. Plastična zavesa nad kadjo je odgrnjena, spodaj porumenela, beli emajl, ki se ga dotika, je suh, le okoli odtoka je videti nekaj vodnih kapelj in las. Preko radiatorja v obliki krajših vodoravnih ozkih cevi, pritrjenih na daljši vertikalni, visi modra brisača. Na tleh frotirasti zaplati prekrivata ploščice, zadaj stoji pokončna bela omarica, na njej pa v različnih posodah, vrečah in pletenih košarah razporejeni šamponi in mila, škarjice in ščipalniki za nohte, pilica, krtača, strgalo za pete, kreme, podstavek za nakit, ogledalo, paličice za ušesa ... Visoki neobriti sivolasi nekajinštiridesetletnik se ozira po prostoru, kot bi beležil, kaj stoji pred njim. Kot bi bil na mestu zločina in išče sledi.

Raymon Roussel je vplival na drugega umetnika, ki pa je dejansko dosegel precejšnjo slavo. Ne sicer tako velike kot Napoleon, je pa na umetnost vplival precej bolj kot francoski general in cesar. Marcel Duchamp je znal biti v svojih delih povsem neoseben, njegova platna niso bila neposreden odraz čustvenih stanj ali s čustvi obarvane vizualne interpretacije, njegova dela znajo biti zelo skrivnostna in težko razvozljiva, prav tako pa je mnogo-krat uporabljal besedne igre in enakozvočnice. In humor. Duchamp je sam priznal, da je bil zelo vesel, ko je odkril, da lahko v umetnost vpelje humor.

Leta 1919 je na reprodukcijo Mona Lise narisal brke, spodaj pa napisal L.H.O.O.Q. Če črke preberemo v francoščini, se sliši nadvse podobno kot »Elle a chaud au cul«, kar pomeni, »Vroč je v rit«. Ta »nizkotna šala« narisana na muzejski kartici je po eni razlagi odgovor Andréju Bretonu, ki ga ja uradno povabil, da se pridruži nadrealističnemu gibanju. Duchamp, veliki provokator in ikonoklast, pa je dve leti pred tem, leta 1917, ustvaril delo, po katerem je verjetno najbolj poznan še danes. Eni so ga označili kot »praktično šalo«, potegavščino, a je imela ta šala temelje posledice. V umetnosti je prinesla prav tako velik pretres kot v politiko istega leta oktobrska revolucija. Če je z revolucijo Lenin menil,

da naj delavstvo svojo usodo vzame v svoje roke, je Duchamp z izumom redymada ponudil možnost, da umetnik ustvarjalno delo, ravno nasprotno, popolnoma umakne od svojih rok. To je bilo delo Fontana, ki ga Duchamp ni sam naslikal ali modeliral, le v trgovini je kupil, podpisal s psevdonimom R. Mutt in nato na razstavo poslal porcelanasti izdelek, ki ga običajno montiramo v javna stranišča: pisoar.

Visoki neobrit sivolasi nekajinštiridesetletnik je začutil, da ga tišči lulat.

Varja Balžalorsky Antić

Odkritost dneva

1

kako objameš vse to polno noter?
kako jedkost izsesaš iz teh prostranstev?
da kar boli, da kar boli od te polnine
te preplavlja, te preplavlja
poplavlja vse bit, bit to, vse bit, iz nič bit
vse možno vse krožno
vijugaš po teh oblostih
otrok še nepredrt

2

oblači se v lubje
plete lasulje iz peloda
spozna okuse zemlje v vseh ciklih
dvoreznost deževnika
kislino mravlje, ko sesa
iz lila svetov
otrok žival s peščeno figurico
velike matere v pesti
dobra lovka z zobom
jamskega medveda
krog vratu

3

Maki

Skoz vse čase sije modrina spominčice
cvetove si lepim na veke za zrenje v grlo neba.

Tik pred zimo
poldrugi meter dolga vrtnica
enkrat bela
drugič rdeča
najraje rožnata.

Do nje moram skoz goščo atrija
prvi vbod trna
prijeten občutek skelenja
podariš mi krhko vazo
zame je kristal planet.

Rumena orhideja za osmi marec
kupljena v kiosku z zaobljenimi robovi.

V njej je skrito vse, kar ženska je
zapakirano v prozoren plastičen kvadrat

Moški da denar, da jima jo kupim
mamama.

Za tvoj dan obvezno vijolice
njihov vonj te, upam, požene v gozdove
kjer si kdaj jagala srnjake.

Ko so letni časi izzveneli svoj krog
in je tvoj zadnji krik obvisel nekje vmes
je koža iz rumenkastega
prešla v pepelnat odtenek.

Sestri sta te oblekli v globoko pomlad
v vse podarjene vijolice
najino predivo enajstih ciklov.

Niso mi dovolili vstopit
ker lepljiva gostota zgrnila se je not
vsepovsod.

Pretihotapila sem se
znala bresti skozi
vdihavat njeno jantarno moč
varno predret sem.

Posvečena v brodarko
te zibala, milovala prisotnost
ki je mezela iz telesa gor.

Globoko v podkožje
so se mi odtisnile žilice vijoličnih cvetov
vsakič ko se srečava
mi ta nepojasnljiv tatu
vznikne izpod kože.

4

azurni jugo
pod kraškim robom
ne maram neznancev
ki kadijo v avtu
in vse vzamejo
kako nastopi votlost?
se prisesa panika
strmoglavljenja
kot morska vetrnica na sapnik?
kako strmoglavlja
krhko bitje otroka
peresno?
oblasto?

5

a lahko razumem
ne nikoli nisem zmogla
prenest
drena tvojih hladov
kakšen mim tebe
so cele plahte mojih bitij
kako je nasojena vrv

jeben moebiusov trak
 neujemljivi
 presek
 kje odsekaš et voilà c'est tout
 a tudi jaz odsekam
 izdolbe
 v en tak nič
 varen blažen nič
 a ne
 vem kako je to
 lepo se je takole
 izničit
 potegniti zrak
 da ti zapolni praznost
 vse tiste obroče koncentrične
 napihne
 vse kar sem
 je gesta proti temu:
 the progress of love

6

V jetra si nato všijem slepost in jezo
 da bi otroštvo
 našlo pusto za zakop
 peskovnik ali zemljokrast.

Tam noter je pantomima jajc
 mimesis prvih razmerij.
 Stresi z električno jeguljo
 vzdržujejo tiho okrutnost s sabo.

Ko butne ven
 se zdi sunek na obodu
 neznosen ritual pretrganja
 na razbitine matere in okruške očeta.

Te ikre vedno slepa prestrežem
 z lovko, ki potuhnjeno izraste vsakič
 ko sem zmanjšana na velikost jajca.

Iz las kozaške kobile si nato spletem laso
da bi z obale jegulji odsekala glavo.

V breztežnost odnaša vse moje živalske kosti.

Jeza iz jeter prhne v grivo neba.

7

V spomin Joni Knapič Kink
iz orbite posrkam
mozeg prisesan na
vsakdanjost strahu pred gibom

veliko metov v prazno
veliko padcev
v medprostor
odnosov do smrti

izrezujem zvok ven iz nje
jo milujem, ji prigovarjam
s skalpelom predanosti
izrezujem z objemom srečne vranice
s presežnostjo carskega reza

babiški prijem
v menjave umiranj
v albume umrlih duš

bilo je vsepovsod modrenje
v razpelo in sij
vbod kot živa rana sveta
šiv za živ pergament

kot mlade jegulje naelektreno
sem posrkala še svetlobne mehurje
in pričakale so me, ribe, pod zelenim mostom
ko sem se vračala od deklice
z nočnimi travniki
v trohnečih organih

počakale so me s kovinskim bleskom

v strmem pogledu
ko sem se vračala
z obljubo dekličinih bodočih ozvezdij
v pesti
in z globokim vrezom sebe
na čelu

8

Vitji

V novem kroženju
se je zgodila odkritost dneva
ranjeni smo vpenjali
misel v oživljanje
vsak s svojo podobo čiščenja prazapisa
z utrjeno, z utrujeno odločnostjo
vsaka je bila napeta
v lučaj objema.

Z ubiralke smo prisluškovali
kako struna presiha
odmev je rojevala z dotikom
ki je vznikal v alikvoto nekončnega.

Dihali smo ob opno
tam, v notranjosti žile so bile nasebine
polne smrtnih sprememb
in čiščenje je bilo nujno.

A kako odlivat ven in verjet, da ne ubijaš?

Tipali smo za modrostjo krvničk
slikali zvok prošnje po kožah sončnic
in usta so pobožala nepoznano.
Da se prelevijo.

In potem smo mrmrali:
ne pozabit, da smo vedrili v odkritosti
ne ostati razpeti v strjen smeh.
In se je lahko v razkriljenost slekel dan
je zadihal alikvoten stik

in se je ubiralka zmeščala
si pljusknila spletene glasove po mozgu
in struna je zavibrirala
v milost dneva.

9

Nad pranonino štirno se je raztezala
krošnja murve.
Otroci nismo dojeli logike žigosanja,
ko so sadeži odpadli.

»Moja lilija si, moja zvezda.
Sprejeti moraš, ker mi pripadaš.«

»Nalagaš mi vsakdanjo muko skrbi.
Nobene lahkote.«

Si zdaj res le, če
ostajaš prisesana na
krvaveče sadeže?

To temno mleko daješ pit mačkicam
ki stegujejo gobčke zunaj na vrtu.

Tedaj nekomu otrpnejo okončine
avra potemni,
gibi, ki jih svetlijo rastline
omahnejo vase
tiho žuborenje otroških src
se preusmeri v ritem časa
da vse bo in bo pravočasno
mačje vibriranje, ki čisti prostore, odneha.

In če se le odsesaš
- napori so neznanski in dolgotrajni -
si tista punčka misli
da bo to slednjič pomenilo odrast
odjedanje ran
mena polnega v votlino.
Se bo izgubila v luknjo?

Kdo je posekal drevo
in kdo se je skrival v deblu?
Kakšnega okusa bo ta votlost?

Se boš le zabliskala in
izsesala semena iz drevesne smole
ki plodijo murvasto morje?

Bistro: da se izpiše ožilje ran
modre biserovine.

Če neštetokrat skoz to plovbo gre tvoja posadka
zemljevida nikar ne lepi
na kože novih duš.
Ne rabijo žigosanj.

Kostas Kariotakis

Pesmi

Morje

*Vendar prsi, ki jih burka smrtonosna
strast, ne bodo zaznale spokoja.*

Oblaki na svinčenem nebu ogromni
in srebrni se zdijo,
ko vanje butne sončna luč; ko vanje butne veter,
za gore zdrsijo.

Morje je zver. Marogasta barva mu daje
– tam daleč je plavo,
tu bližje svetlo zeleno, še bližje sivo –
nenavadno pojavo.

Valove, zelene, sive in plave,
od daleč, z morske širjave,
nosi kralj severnik, da klofutajo skale,
klofutajo peščene obale.

Barke, ribiške barčice vladar strah
v pristanu zadrži;
moja misel pa nenehno po modrih planjavah
z zlato, sanjsko baklo drsi.

Kot galeb s črnimi krili leti moja duša,
se z dušo vode ujema,
premetava jo veter, premetava jo val
in je igračka vremena.

Jaz pa trpim s tvojim trpljenjem, tonem na tvoje dno
in se bom v peni stopil,
kasneje, ko boš mirno, morje, se tvoje sončne radosti
ne bom razveselil.

Elizejska

(Telesa so se tako zelo utrudila,
da so se upognila, na pol prelomila.)
Duše pa so odšle, same teptajo
zlagoma travo, ki je kot odprta knjiga.

(Telesa omahujejo na tla, se kopičijo
zveržena v grmado.) In zadaj za njo,
glej, držoč šope vrtnic gredo,
duše s sanjami in s strastjo.

(V prah se v prahu povračajo telesa.)
Onstran obzorja pa, kot sonca v dalji,
zahajajo duše, preoblečene v nebo,
ali kot preprosti na ustnicah smehljaji.

Kaj naj ti rečem, jesen, ki veješ od mestnih luči
in vse do nebesnih oblakov odplavaš?
Himne, simbole, poetike, že davno shojene poti,
iz krošnje, hladno cvetje uma, suhe odmetavaš.

Velikan, ko kreneš na pot grenkobe,
ti mogočni privid, in tuhtanja
in hkrati zvezde s čelom, z robom svoje
suknje listje pometaš na tla,

si angel pogube, gospodar smrti,
senca, ki se s fantastičnimi koraki odganja,
ko veličastno udarjaš s perutmi,
proti obzorju izrisuješ vprašanja ...

Pogrešal sem, drhteča jesen, ta čas,
to drevje v gozdu, to soho opustelo.
Ko veje, kot sadovi, padajo na vlažni mah,
sem prišel, da bi me tvoja sveta moč prevzela.

Ko ste spleтали vence za svoje sive lase
in so vam v srcih
odzvanjale trobente, in ste prišli
v to, zdaj večjo deželo –
so ljudje z jeznimi obrazi, nasršeni,
že vsi odšli.

Ko ste prejeli drug ukaz, drugo pot
in upognili ramena,
prisluhnilo globoki tišini, murnom,
si v ustni kotichek
vtaknili klas, s tolikšno grenkobo –
se je že znočilo.

In ko ste zakrilili s svobodnimi rokami
tam zgoraj nad zvezdami,
in ko je v kristalnem pogledu, uprtem navzgor,
poblisnilo nebo,
in ko ste si naredili sijajne vence –
ste bili že mrtvi.

Kot šopek vrtnic
je ta večer.
Nekakšen zlat, pretanjen
vonj lebdi na ulicah.
In v srcu
nenadna dobrot.
V rokah plašč,
na odvrnjenem obrazu luna.
Ozračje bi lahko opisal
kot prasketajoče od poljubov.
Misel, pesmi
so le odvečno breme.

Imam nekakšne polomljene peruti.
Ne vem, zakaj je sploh prišlo k nam
to poletje.
Za kakšno neverjetno srečo,
za kakšne ljubezni,
za kakšno sanjsko potovanje.

Ljubezni

Vse bodo prišle nekega dne, in bodo
posedle okoli mene, v dno duše nesrečne.
Njihove oči, preplašeni vrabčki,
se bodo spreletavale po sobi.
Blede roke bodo ugašale v mraku
in smrti zapisane ustnice bodo drhtele.

»Brat,« mi bodo rekle, »drevesa odhajajo
v viharju, me pa ne moremo več,
ne odločamo več o svojem potovanju.
Daj-dam s smrtjo.
Me, glej, ti pod noge polagamo,
kot izkupiček vseh teh let, solzo.

Kje so zdaj zlate jeseni,
kje božanska poletja v gozdovih?
Kje noči z neskončnim, zvezdnatim
nebom, pesmi nad morskimi valovi?
Ko so ostajale tam zadaj, daleč,
kam neki so se izgubile vasi in mesta?

Bogovi so nas izdali, in ljudje,
in smo nocoj vse prišle sem k tebi,
ker ni bilo več vredno upanja
naše trdo, negotovo potovanje.
Kot poljub, kot tisti, ki sva jih izmenjala,
daj-dam s smrtjo.«

Obmolknile bodo. Naslonjene name
bodo obstale molčeče, dehteče.
Vse bolj in bolj se bo mračilo
v tihi sobi in ne bom več videl
njihovih velikih, v presenečenju razprtih oči,
ki so mi življenje polnile s svetlobo ...

Vrt sem, ki je nekoč po svojem cvetju dišal
in bil ves poln veselih zvokov čivkanja,
v njem je tih pogovor, poljubov šepet šušljaj,
ponoči je ljubezen v njegovi senci stopala.

Vrt sem, ki dolga leta na istem kraju ždi
in čaka na kakšno vrnitev zaman,
namesto z rožami je le s trnjem pretkan,
njegovi slavci molčijo, od kač v njem vrvi.

Ostale so vse moje stvari,
kot bi bil mrtev že lep čas.
Prostor prekrile so spomina plasti
in s prstom rišem križce v prah.

Spominjajo se vse moje stvari
trenutka, ki sva ga skupaj doživela,
v njem se pozabljena knjiga praši,
v njem ura na steni še vedno dela.

Srečen je tisti trenutek bil,
sončni zahod lep kakor slika.
Pred veliko leti sem že preminil
in z desko so okna zabita.

Niti sonce ne najde več noter poti.
Moja hiša pa prazna še kar odmeva
od tistega trenutka, ki kot zvon doni,
od jutra pa vse do večera.

Ne vem, kje so zdaj spomina plasti,
ne vem, kdo križce vrezuje v prah,
tam so ostale vse moje stvari,
kot bi bil mrtev že lep čas.

Tako mladi smo prispeli sem, na ta samotni otok,
na rob sveta, sem od sanj ter tja od zemlje!
Ko se je oddaljil naš zadnji prijatelj,
smo počasi prišli in vlekli s seboj večno rano.

S praznim pogledom zremo, s pobitim korakom
po isti poti gremo, vsak sam,
občutimo bolno telo, ki nam kot tuje teži,
od daleč, pridušen, prihaja naš glas.

Življenje mineva, klic sirene na obzorju,
toda zgolj smrt, vsakdanjo smrt in gnev
nam bo prineslo življenje, naj se še tako smeje
sončni žarek in pihljajo sapice. Mi pa smo mladi,

strašno mladi, pa so nas pustili tu, neke noči, na skali,
ladja, ki se zdaj razblinja v srcu brezmejnosti,
razblinja se, mi pa se sprašujemo, kaj neki nam je, kaj mi je,
ko pa vsi ugašamo, odhajamo takole mladi, še skoraj otroci!

Priklicevanje

Mračna Noč, vem, bližaš se.
Iztezaš kremplje po meni. V tvoji temi
vidim, kje bledijo cvetovi in luči.
Z razprostrtimi krili zagrinjaš me.

Daj mi nekaj časa. Velika Noč!
Vse svoje moči bom napel.
Kot kremžo si bom na obraz nadel
tisto, ki jo v prsih čutijo drugi, radóst.

In tedaj bo kakšna pretveza ostala
(krpa zastave iz boja izgubljenega),
da se samotna duša ne bo ustrašila
in da bo tisto misel pokopala.

Ne strast, zgolj njeno idejo,
ali spokojnost, bi vsaj enkrat
rad uzrl. Nazaj me vzemi takrat
in me, o Noč stoletij, zavij v svojo odejo!

Koračnica Žalna in vertikalna

Štukature na stropu s pogledom ošinem.
Meandri me povlečejo v svoj ples.
Moja sreča bo najbrž, zares,
stvar višine.

Simbolov višjega obstoja krog,
neokrušene, preobražene rože,
beli akant vsenaokrog obkroža
Amaltejin rog.

(Umetnost brez sloga, spočeta banalno,
počasi me dosega tvojega nauka zven!)
Približal se ti bom, reliefni sen,
vertikalno.

Do tedaj me bodo že zadušila obzorja.
Boj za kruh in sol v vseh klimah,
ljubezni na vseh širinah,
in dolgočasja.

O! Zdaj si samo še poveznem
tisti lepi venec štukatur.
In bom, na ozadju stropnih bordur,
nadvse všečen.

Praznik v Delfih

V Delfih sta pomerila moči duha dveh Grčij.
Ajshil je spet zbudil odmev skal Fajdriad.
Lornjoni, Kodak in snemalci so Prometejevi bolesti
dodali neki poseben in čudaški čar.

Isto ihtenje je to osupljivo množico zganilo.
In ko se je, ne da bi padel zastor, ta družbica razšla,
ni nič vznemirjalo več svete tamkajšnje tišine.
Le jastreb je zajadral skozi zrak ...

Kitica

1

Dvajset let sem kvartal
s knjigami namesto kart,
dvajset let sem kvartal
in sem življenje zaigral.
Zdaj reven tu ležim,
da bi prisluhnil modrosti
ki mi jo, preprosto,
stara platana šelesti.

2

Povsem brez spon bi rad
plul po metežih sveta.
Če mi je prijatelj kdo ostal,
naj odide, naj gre dalje.
In ko bo smrt zahtevala
bogastvo, ki sem ga nabral,
boš ti, moje bridko trpljenje,
moje edino premoženje.

9

Zbogom! Zbogom! Z nebeškimi
očmi, plavolase, ste odšle,
z vijolicami krog vratu,
nade v nove ljubezni.
Zbogom, ti pa, ki si se obrnila,
ko so se že porazgubile vse,
si me videla, da spet zavijam
na mračno pot bolezn.

10

Bronasti cigan – tralalala! –
tamle noro poskakuje,
vesel, ker ves ljubi dan
svoj bron obdeluje,
in ker ima ženico
za diko in ponos.
Bronasti cigan – tralalala! –
brene sonce v nos.

Pesnik in prozaist **Kostas Kariotakis**, rojen leta 1896 v Tripolisu, je bil eden glavnih predstavnikov grškega pesniškega modernizma. Študiral je pravo in politične vede v Atenah, zaposlen pa je bil kot javni uradnik na prefekturi v Solunu in v številnih drugih krajih. Leta 1919 je izdal prvo pesniško zbirko *Bolečina ljudi in stvari*. Izdajal je tudi satirično revijo *Meča*, ki so jo kmalu prepovedali. Leta 1921 je izdal zbirko *Nepenti*, leta 1927 pa zadnjo zbirko *Elegije in satire*. Umril je leta 1928 v Prevezi. Vplival je na znana pesnika Seferisa in Ritsosa, njegova melanholična poezija in samomorska smrt pa sta navdihnili lirično pesniško modo, imenovano kariotakizem. Njegove pesmi so prevedene v več kot trideset jezikov.

Prevedla in opombo o avtorju napisala Lara Unuk





GLASBA

Igor Bašin

Manifest humanizma

Shortparis

Зов озера (OST «Берегите ваши лица»)

Gentlepunks Inc, 2022

Februarja 1970 je bila na odru moskovskega *Teatra na Taganki* prikazana drama *Берегите ваши лица/Pazite na svoje obraze* po besedilu sovjetskega pesniškega »anti-tradicionalista« in »šestdesetnika« *Andreja Voznesenkega* (1933–2010), ki je veljal za radikalnega pesniškega disidenta in je bil v šestdesetih letih skupaj z *Jevgenijem Jevtušenkom* in *Bello Ahmadulino* deležen ostrih kritik in napadov, tudi oblastnikov, na primer predsednika Hruščova. Drama odpira večna vprašanja o poslanstvu človeka, o njegovi samoidentifikaciji, pravici biti sam in ustvarjalen, režiser *Jurij Ljubimov* pa je gledališko izvedbo zastavil svobodno in odprto, da je po pričevanjih mejila na javno vajo in je sprožala spontane in nepredvidljive odzive tako

gledališkega zbora kot prisotnega občinstva. Med drugim je vključevala živo izvedbo skladbe *Охота на волков/Lov na volkove*, ki jo je odpel s kitaro na odru njen avtor, bodoči bard *Vladimir Visocki* in obnorel dvorano, da se je aplavz pretvoril v topotanje in kričanje »Še!«. Odmevnost predstave in vrstica Visockega »*kri na snegu – in madeži rdečih zastav*« sta bili prehudi za sovjetske cenzorje, ki so po še



dveh uprizoritvah prepovedali izvedbo predstave zaradi »ideološke škodljivosti«, sam tekst drame pa je bil cenzorsko zaklenjen in je obveljal za izgubljenega na-

slednjih petdeset let.

Piše se leto 2022. Konec meseca maja je bila v moskovskem *Centru Gogolj* premierno uprizorjena predstava *Pazite na svoje obraze*, katere originalni tekst je bil izkopan iz arhivov in na novo odkrit. Igralski ekipi mlajše generacije se je pridružil starosta-veteran Veniamin Smekhov, član izvornega gledališkega zbora iz leta 1970. Režiser predstave *Savva Saveljev* je v libreto »drame svobode«, kot jo sam podnaslavlja, vnesel dnevniške spomine performerja in enega zanimivejših ruskih umetnikov iz časa perestrojke *Vladislava Mamiševa – Monroja* (1969–2013), ki je na fotografijah za razstavo *Жизнь замечательных Монро/Življenje čudovitih*

Monro, prvič postavljeno leta 1995, uprizoril dvanajst znanih zgodovinskih in literarnih osebnosti (Marilyn Monroe, Petra I., Ekatarino Veliko, Napoleona, Ivano Orleansko, Lenina, Hitlerja in Jezusa Kristusa, Budo, Hamleta, Drakulo, Sherlocka Holmesa). Pri poziranju je ohranil svoj obraz, svoj jaz, da je obveljal za svobodnega človeka s tisočerimi obrazi – torej, več kot primeren lik za nadgradnjo in osvežitev izvornega teksta Voznesenskega. V novodobno dramo, zgrajeno na dialogu preteklega, sedanjega in bodočega, je bila vključena še peterburška glasbena zasedba *Shortparis*, ki je v živo izvajala glasbo, napisano na poezijo Voznesenskega. Z njo je bil podpihnjen lajtmotiv drame o vrednosti človeškega življenja in kako družba sprejema njegovo individualnost. Po ponovitvah predstave v drugi polovici junija je moskovski oddelek za kulturo zamenjal vodstvo Centra Gogolj, temu je konec junija sledilo njegovo zaprtje in tako deli usodo mnogih prisilno zaprtih ruskih kulturnih institucij v zadnjih mesecih, odkar divja vojna v Ukrajini in se na polno krepi vojaško-državna represija po Rusiji. Tik pred menjavo gledališkega vodstva in zaprtjem Centra Gogolj je pri ameriški založbi *Gentlepunk*s izšel soundtrack te predstave, tj. nov mini album *Shortparis Зов озера (OST «Берегите ваш и лица»)/Klic jezera*, ki kot dokument poveže usodi predstave na Taganki leta 1970 in v včerajšnjem Gogolj-centru. In še več.

Izbor *Shortparis* za glasbo v predstavi ni bil slučajen. Ne le, da je Saveljev sledilec in prijatelj te zasedbe ter da je z njo že sodeloval v projektu *Rdeči kvadrat*, s katerim so obeležili 55. obletnico Teatra na Taganki, pravzaprav si boljšega glasbenega akterja za to predstavo ni mogel izmisliti.

Shortparis se v svojem ustvarjalnem razponu naslanja na bogato družbeno-politično in kulturno-umetniško zgodovino Rusije in tvorno nadaljuje zapuščino ruskih in sovjetskih avantgardistov. Z zadnjima albumoma *Так закалялась сталь/Tako se je kalilo jeklo (2019)* in *Яблонный сад/Jabolčni sadovnjak (2021)* se je ta peterburški kvintet dobesedno » naredil« in se izoblikoval v trdno celostno umetnino. V dovršeni glasbi se metafizično prepletajo postpunkovska mračnost, avantgardizem, art-punk, napeta plesna elektronika, šanson, elementi klasične in eksperimentalne glasbe z rusko in sovjetsko motiviko ter sakralnimi rituali. Odločna, skoraj vojaška drža, dodelana koreografija, ki kot ruski orel gleda tako na zahod kot na vzhod, krepka poezija, polna metafor, strumni koncerti, ki prestopajo na področje performans, in filmsko domišljeni videospoti, ki so pika na i tej celostni umetnini, do obisti razgalijo in odkrivajo Rusijo tukaj in zdaj, tisto pred in tisto po napadu na Ukrajino. S peterburško ubranostjo in sibirsko surovostjo ter z na pol vizionarskim zanosom odkrivajo tabuje Rusije in dregnejo vanje. Zadnji odličen primer sta junija objavljena spota *Геро в озере «Зов озера» pt. I/Geto v jezeru* in *О, как хотела мама «Зов озера» pt. II/O, kako si je mama želela*, ki pretreseta, da obnemimo v žalosti. Objavljena sta bila še pred razglasitvijo mobilizacije v Rusiji in že poleti sta zvenela kot »rekvijem naših otrok«, kot pravi ruski komentar pod enim izmed njiju na youtubu.

Na črno-beli naslovnici plošče je prikazan moški s tetovažami cerkvenih kupol na hrbtu, ki stoji v jezeru s sklonjeno glavo in obkrožen s poginulimi ribami. Riba je simbol vode, simbol izvora vsega življenja

na Zemlji, a bolj kot ekološki naboj je fotografija z mrtvimi simboli ujela depresivno atmosfero današnje Rusije. Motiv naslovnice povzema zgodbo nastanka pesmi *Зов озера/Klic jezera*, ki jo je Voznesenski napisal po obisku umetnega jezera v Ivano-Frankovski regiji, danes v Ukrajini. Nastalo je iz rova, v katerega so nacisti leta 1942 pometali trupla pobitih Židov in antifašistov, nato pa ga zalili z vodo, da bi skrili sledi zločina, iz česar je nastalo jezero, kjer riba dobro prime. V originalu pesem odpre naštevanje priimkov in letnic rojstva padlih židovskih fantov, ki so jim Shortparis med skladbo *Гетто в озере/Geto v jezeru* dodali še priimke in letnice rojstva v Ukrajini padlih mladih ruskih fantov, kar le še podvoji njeno tragičnost. S petimi avtonomnimi skladbami na plošči, ki jo slavnostno odpre *Чу, начинается/Poslušaj, začčenja se*, so reaktualizirali in posvojili »arhitekta poezije« Voznesenskega, njegov kozmopolizem in antifašizem, in jim dodali še prodorno predelavo Lova na volkove. V skupinskem šusu, ki ga tempira frontman *Nikolaj Komjagin* z udarci s pestjo po klavirju, bobni *Охота на волков* še bolj jezno in zlovešče od Visockega. Za razliko od Francoza armenskih korenin *Frédérica Nevchehirliana*, ki je z bedom uglasbil in oživel poezijo Jacquesa Préverta na plošči *Le soleil brille pour tout le monde?*, so Shortparis prepesnili Voznesenskega in ga s prilagoditvijo lastnemu glasbenemu izrazu retekstualizirali in mu vlili duh in nemir novega veka. Skladba *О, как хотела мама/O, kako si je mama želela* tako prepleta dve pesmi *Снег в октябре/Sneg oktobra* iz 1967 in *Плач по двум нерожденным поэмам/Jok po dveh nerojenih poemah* iz 1965. V čvrsti glasbeno-pesniški izraznosti Shortparis je

ohranjen duh Voznesenskega, pisan jim je na kožo. Pravzaprav so naoljili njegovo »zanimanje za konstrukcijo in konstrukcijo načela pesniške besede oziroma že obsedenost z iskanjem novih metafor, ritmov in zvočnih izraznih možnosti verza«, če si sposodimo besede profesorja Aleksandra Skaze o Voznesenskem v *Antologiji ruske poezije 20. stoletja* (Cankarjeva založba/Hudožestvenaja literatura, 1990). Frontman *Nikolaj Komjagin* je že v predhodnih delih izkazal izbrušeno in jedko pesniško besedo, delo na Voznesenskem pa je njegovi interpretacij odprlo nova vrata. Doslej prepoznaven falset je nadomestila bolj (je)klena, čvrsta in čista dikcija. Ploščo *Зов озера/Klic jezera* odlikuje komornost, ki zna slovenskemu poslušalcu zbuditi skomine po *Silence*, nedvomno pa je to doslej najbolj resno zaokrožena plošča Shortparis. Z njo so ostali zvesti samim sebi in za povrh še zrasli. Od začetka do konca je ta glasbeni monolit prežet s hipnotično napetostjo nemira, ki je preplaval Rusijo od začetka »specoperacije« v Ukrajini. Krepko in realno, že prav preroško, ponazarja preplah po razglasitvi mobilizacije, ki ji v Rusiji nekateri pravijo mogilizacija. Vendar to ni klic mrtvega jezera, ampak krik humanizma in svetovljanstva, klic miru.

G L A S B A

Katarina Juvančič

Čadrški glasbeni ekoton

Bakalina Velika
Zvezdna srebruo

Samozaložba | 2022

Istega leta, ko je Krištof Kolumb zajadral na obale tako imenovanega novega sveta in za vedno spremenil tok zgodovine, ki skozi stoletja širjenja plenilskih kolonialističnih in imperialističnih apetitov odmeva tudi danes, je na robu polja pod vasico Jagrščice v cerkljanskih hribih zrasla romarska cerkva sv. Uršule, Hieronima in Osvalda. Danes je od nje ostala zgolj škrbina – vhodni portal, obkrožen z bukvami, brezo in hrastom. Kamnita ruševina, ki kot nekakšen oltar zeva skozi zelenje, krasi naslovnico novega albuma severnoprimorskega »eko folk« sestava *Bakalina Velika*. V zavetju njenega več kot petsto let starega zidu so posneli pesem *Tišina* in tako na najspostljivejši način izvedli začasno in hkrati najbolj ekološko kolonizacijo prostora, v kateri *Jani Kutin – spiritus agens* benda, besedilopisec in prvo grlo Bakaline Velike,



šepetaje popeva skupaj s črički na travniku pred cerkvico.

Podobno kot album *Španabije* (2016), ki je duo *Bakalina* Janija Kutina in harmonikarke *Renate Lapanje* s pomočjo številnih sodelujočih glasbenikov in glasbenic preko *Prvega krajca* (2021) transformiral v *Bakalino Veliko*, je bilo tudi *Zvezdna srebruo* posneto na različnih lokacijah – ob vodah, v jamah, gozdovih, na travnikih in vrhovih gora severne Primorske. In če se je Kutin v svoji prejšnji zasedbi loteval bolj preprosto uzvočenih in stereotipnih pripovedi »na prvo žogo« (kmečka preteklost in sedanost, politična satira, moralni poduk), je z razširitvijo sestava pridobil slojevito eklektičnost zvoka; podobno, kot ga je prejšnje desetletje soustvarjal kot član eksperimentalne ekipe po imenu *Salamandra Salamandra*. »Salamandrska družčina« iz tedanjih časov danes sestavlja več kot polovico Bakaline Velike. To so poleg Janija še *Matej Magajne* (kitare, harmonij, bas kitara), *Dejan Lapanja* (kitara, tamera brač, avdio snemalec in tonski mojster) ter brat *Samo Kutin* (hurdy gurdy, tamera brač, lutnja, vokal), katerim sta se pridružila še tolkalist *Marjan Stanič* in *Andrea Pandolfo* na trobilih (trobenta, krilni rog, francoski rog). Dolgoletna sodelavka *Renata Lapanja* se je po Prvem krajcu poslovila, prav tako pa tudi *Bogdana Herman*, ki je gostovala na omenjeni plošči ter na promocijskih koncertih.

Nove zvočne krajine so očitno izzvale tudi bolj poglobljene, eksistencialistično-ekološke teme, v katerih najdemo razmišljanja o ljubezni, minevanju, povezanosti narave in človeka, ki je nehierarhična (človek kot del narave, ne nad njo) in hkrati nujna za naše skupno preživetje. Takšnim tematikam je Jani sledil že na prejšnjem

albumu, Zvezdno srebruo pa prinaša še globlje uvide v čustvovanjsko nprav naravo-verca, v motrenje ranjenega sedanjika, daljne preteklosti in slutnjo prihodnosti, ki izrisuje temačne konture, če se človeštvo ne bo otreslo iluzij samozadostnosti, nepovezanosti, nadvlade nad naravo, živimi bitji in sočlovekom.

Lirično izpovednost besedil krepijo raznovrstni glasbeni aranžmaji, ki se v obilici tako »klasičnih« kot tudi eksotičnih inštrumentov ter doma narejenih zvočilnih izumov (za kar je zaslužen predvsem instrumentalist, vokalist in glasbi-larski mojster Samo Kutin), organsko zli-jejo v celostno izkušnjo, ki je večja od uglasbenih zgodb, zapetih v čadrskem dialektu, kar sicer daje pesmim še posebno, malone metaforično moč. Tudi, če ne razumemo vsega, zlahka začutimo. Razumemo. Vemo. Imamo notranji zapis.

Ker so bili komadi posneti na logistično zahtevnih (tudi divjih, neobljudenih) lokacijah v okolju, kjer se Jani počuti še posebej ljubo in domače, na posnetkih zaznamo tisto čudovito brnenje živosti, ki ga gluhe studijske stene ne morejo nuditi – cvrkutanje ptic, godbo čričkov, kapljanje vode iz kapnikov Hvalove jame, žuborenje Dragonje, britje vetra na vrhu planine Kal ... Občutek, da smo del narave, del stvarstva, če hočete, je na ta način dobeseden in otipljiv, tudi za poslušalce. Bakalina Velika z vsako lokacijo in vsakim komadom posebej ustvarja svojevrstni glasbeni ekoton – tranzicijsko območje, mejo med dvema ekosistemoma, kjer se srečata in stketa. Prav tam globoko skupnostno zaresonirajo glasovi glasbil, človeškega glasu ter glasov narave.

V *Nova viera* ekoton morda najbolj ščemeče prodre v naše pore. Ob odmevu

kapljanja vode v jami se pojavi glas pevca – ogolen, robot in brezkompromisen: *Dokler bom živ, se buom uču živjet*. Ko se mu pridruži električna kitara z »delay« efektom, oddaljeni »jamski« glasovi preostalih članov benda ter kakofonija glasbil, se zdi, kot da smo priča transcendenčni izkušnji, poganskemu koralu. Vanj se steka Soča, ki bo obstajala tudi, ko nas ne bo več. Pesem, ki nas, ljudi antropocena, uči o ponižnosti bivanja in minevanja.

»Bakalinci« z vsako kompozicijo posebej osmišljajo zvočno topografijo prostorov narave in našega mesta v njej. Ustvarjajo ali presvetlijo temačne razpoke, v katere padamo in iz katerih se vedno znova želimo vrniti v življenje – če ne v to, pa v kakšno drugo.

Jani Kutin se v vse težke ali čudovite, globalne ali lokalne, individualne ali kolektivne nianse bivanjskosti postavlja scela in tako vsakič znova zastavlja sebe, svojo identiteto in moralno-etično držo. Zdi se, da ga zanima ne le, kako artikulirati, ampak s čim poseliti ljubezen in bolečino. In morda včasih, tako med vrsticami, pove celo več, kot se je sam nadejal.

Ki bi dau je ena takšnih ganljivih, da ne napišem pretresljivih pesmi, v kateri opeva skrivnostno, daritveno odnosnost med naravo in njim, človekom, moškim. *Ki bi dau, da bi u tebe lahka stapu brez strahu, u popolna tema kuoder ni mahu, ki bi tebe jama dau. ... Ki bi dau, de bi lahka zmerom dihau kuos neba, ki ha vaša listje buoža in pazna, ki bi vam dreviesa dau..* Čeprav ženska nastopi šele v zaključni kitici, je v obliki oblakov, jame, dreves, gore, simbolno prisotna ves čas. Narava je ženska in ženska je narava. Zato si *Ki bi dau* tolmačim kot hrepenenje po stiku z žensko oziroma po združitvi dveh polov (tudi znotraj

sebe), ki je celostno, vseobsegajoče, v popolnosti začuteno in razumljeno. Tako iskreno, občuteno in visceralno lahko lju-bezen izpovedo le najboljši pesniki med možmi. Ali najboljši možje med pesniki.

Nabor novih pesmi je tokrat bolj kon-templativen ter glasbeno še bolj temačen, kompleksnejši in pretanjeno grajen. V ek-sotično zvočnost ušesa še posebej vabita brač tampur in predelan hurdy gurdy, na katerega Samo večkrat »prikljuka« razne žičnate in resonatorske elemente, da dobi bolj zamolkel, dronovski zven. Morda ra-vno zato kakšna kompozicija na trenutke zadiši po skandinavski folk melodiki. Prav tako Zvezdna srebruo prinaša več več-glasnega petja, ki predstavlja dobrodošlo popestritev glavnemu vokalu.

Večglasje še posebej razkošno zadoni v sklepni skladbi *Drabn ptič*, ki so jo Baka-lina Velika posneli skupaj s šestdesetčlan-skim orkestrom Etno Histeria World Or-chestra poleti 2021, pod staro tepko na travniku za kmetijo Pri Križarju v Čadrgu, kjer sta Jani in Samo Kutin odraščala, in kjer Jani še vedno kmetuje.

Ko kakšen droben ptič sede na nje-govo stoletno tepko, vzame v roke svinčnik in papir ali pa telefon, zapiše besede, za-brunda melodijo. Iz takšnih krokijev ter v kreativnem sodelovanju z vsemi člani sku-pine postopoma nastajajo umetnije, v ka-terih je dovolj prostora za vsa bitja. Čadr-ški glasbeni ekoton, v katerem se najdemo vsi, sploh, kadar ga poseljujemo z zbranim poslušanjem.

F I L M

DRUGI
POGLED

Matic Majcen

**Dobrobiti in pasti
izvzetosti****Donbas**

2018 | Ukrajina, Nizozemska, Nemčija, Romunija, Francija | 110 min.

Režija in scenarij Sergej Loznica | direktor fotografije Oleg Mutu | montaža Danielius Kokanauskis

Režiser Sergej Loznica je v zadnjih letih postal nekakšna biološka alegorija travmatizirane ukrajinske države. V času promoviranja svojih mednarodno prepoznavnih filmov *V megli* (2012), *Dogodek* (2015) in *Austerlitz* (2016) je po evropskih filmskih festivalih še hodil kot nadobuden, prodoren intelektualec z iskrim pogledom v oči in je brez težav razlagal ozadje svojih filmov ter vse bolj napeto situacijo v svoji državi. Prav zato je bila na letošnjih festivalih toliko bolj v oči bijoča njegova trenutna pojava, ki razkriva povsem drugega človeka. 58-letni avtor ima danes zaraščen obraz, opazno je pridobil težo, obenem pa pogovor z njim razkrije velik notranji nemir, ki se kaže z rahlim tresenjem in nerovo, kot da bi v sebi tudi sam nosil globoke rane države, iz katere prihaja.

Loznica se je v zadnjem desetletju na mednarodni sceni uveljavil kot režiser, ki

ga v prvi vrsti zanimajo dokumentarci, in sicer v dveh oblikah. Najprej so tu aktualni opazovalni dokumentarci kot *Maidan* (2014) in *Austerlitz* (2016), na drugi strani pa se je še toliko pogosteje loteval restavracije arhivskih posnetkov pomembnih političnih dogodkov, kot denimo v filmih *Državniški pogreb* (2019), *Babji Jar. Kontekst* (2022) in *Kijeovski proces* (2022). Povsem ločen, tretji steber pa vendarle tvori peščica – natančneje, štirih – igranih filmov, nastalih med letoma 2010 in 2018. Od teh filmov je samo eden nastal v obdobju ruske okupacije predelov južne in vzhodne Ukrajine, in sicer njegov zadnji. Celovečerec *Donbas* (2018) je ob premieri osvojil nagrado za najboljšo režijo v drugi najpomembnejši tekmovalni sekciji Posebni pogled (Un certain regard) na filmskem festivalu v Cannesu. Res, film je bil ob izidu deležen skromno promovirane distribucije v art kinih po Evropi, konec koncev – sicer prav tako neopazno – tudi pri nas. A v času, ko se je rusko zasedanje ukrajinskih teritorijev prelevilo v vsesplošno vojno, je absolutno potrebno podčrtati dejstvo, da se je od prvega izida in distribucije pomembnost tega filma močno povečala. Gre namreč za delo, ki nam iz perspektive tamkajšnjega režiserja oriše vzdušje na okupiranih ozemljih, razmerja moči ter odnose med različnimi družbenimi skupinami in tako daje sila redek večplastno posredovan vpogled v sicer zelo ideologizirano tematiko.

O tej želji po multifokalnem pogledu pravzaprav priča že sama narativna forma filma. *Donbas* namreč ne privzema oblike enotne narativne linije, ki teče od ene točke k drugi, pa čeprav se film *de facto* konča na isti lokaciji in z istimi liki, s katerimi se tudi začne. Film je sestavljen iz 13

bolj ali manj ločenih epizod, ki so se, po režiserjevih besedah dejansko zgodile na okupiranih teritorijih v Ukrajini v letih 2014 in 2015. Kot je povedal Loznica, gre za „fikcijo, temelječo na resničnih dogodkih“. Na področju, kjer še vedno poskuša živeti civilno prebivalstvo, se v filmu odvijajo boji med različnimi oboroženimi skupinami: naj gre za uradno ukrajinsko vojsko na eni in separatistično rusko vojsko na drugi strani ter vsem, kar se nahaja v paramilitarni sivi coni med njima.

Loznica nam oriše družbo na robu kolapsa in ravno zato, ker dejansko še ne gre za stanje totalne vojne, kakršna na tem področju divja danes, je slika toliko bolj močnejša. V filmu *Donbas* se trda realnost in absurдна fikcija mešata druga z drugo, pričemer ni jasno, kaj je eno, kaj drugo, v veliki meri zato, ker je v tej družbi že odsoten moralni temelj, na katerega bi se bilo mogoče opreti. Film se začne (in konča) s prizorom priprav kopice igralcev na snemanje propagandnega prispevka o aktualnih incidentih na lokalnih ulicah. A medtem ko jim v priklopi nanašajo ličila, se zunaj odvija nasilje. Slišijo se strelji, vidne so posledice eksplozij. Igralci igrajo in interpretirajo vojno, a ta vojna je prava. Kasneje v filmu nato gledamo bizarna srečanja, kakršno je tisto nemškega novinarja, ki mora poslušati zmerljivke in zgodovinske lekcije mejne patrolje, pa raznovrstna ponižanja, mučenja, izraze sovraštva, zavajanja, laži, pa še bolj bizarno poroko, kjer je obvezen del slavja tudi deljenje videa z nasilnim nadlegovanjem možakarja nasprotne nacionalnosti. Film oriše družbo, kjer so se norme in vrednote sesule v prah in kjer že vlada zakon podzemlja, orožja in političnih ideologij.

Glavno spoznanje ob gledanju filma

je, da ko nas Loznica vodi po teh družbenih razvalinah, pravzaprav ne kaže tako zelo očitne želje, da bi se v svojih reprezentacijah obeh strani odločno postavil na eno ali drugo stran, niti ne poseže po kakršnikoli hollywoodsko navdahnjeni univerzalni obsodbi nasilja. Film *Donbas* podaja podobo brezupa, brezizhodnosti ter poskuša ustvariti topljiv vtis, kako v pasti med dvema vojskama živijo običajni ljudje in kakšne možnosti jim sploh preostanejo. Ravno zaradi tega slikanja nedolžnih – otrok, starejših, nevpletenih odraslih – je podoba tudi za gledalce izrazito skeleča, saj civilom ne preostane drugega, kot da se držijo zase kljub svojemu trpljenju ali pa se vključijo v kakšno izmed neštetihih sprevrženih praks, ki jim preostanejo v tej absurdni družbeni konstelaciji. Loznicevo poreklo dokumentarista se vsekakor pozna pri gradnji naracije v *Donbasu*. Njegova težnja biti v čim večji meri izvzet iz argumentacije in postavljanja na eno ali drugo stran je več kot očitna. Pa je to filmu dejansko v korist? Tukaj se vrednotenje filma precej zakomplicira.

Na eni strani je *Donbas* film, ki v svoji pripovedno-estetski identiteti izrazito posega v področje realističnega, absurdističnega pripovedovanja vzhodnoevropskega, vsekakor tudi bivšega sovjetskega kulturnega prostora ter je povsem v nasprotju z zahodnimi težnjami po argumentativni sintezi, preprosti razumljivosti, apelu na čustva, kaj šele po poseganju po zvezdniških imenih. Prav s tem svojim koketiranjem s pomembnim razvojem političnih dogodkov je *Donbas* film, ki je skrajno povezan z resničnostjo in služi kot neko interpretativno orodje z izjemno visoko stopnjo zavedanja, da bi največjo škodo tej strategiji pravzaprav predstavljal



kakršenkoli zdrs v didaktičnost. Iz Ukrajine smo namreč tudi v času vojne dobili več filmov, ki so prikazovali dogajanje na kriznih žariščih in so jih tudi predvajali na največjih festivalih. A ti filmi so bili s poskusom ugajanja zahodnemu občinstvu marsikdaj tisto, kar *Donbas* ni. V tem smislu se kaže dobrobit filma Sergeja Loznice. Gre za prekaljeno delo, ki je morda res težje gledljivo, pa vendarle skozi orise zelo konkretnih mikro situacij uspe o konfliktu povedati bistveno več kot podobe, nad katerimi venomer visi sum pretiranega ideologiziranja in preveč posplošenega narativiziranja. Kljub polfiktivni zasnovi je to film, ki ga ni mogoče zreducirati na estetske vrednote, temveč film, ki vztraja pri svoji razlagalni funkciji dajanja uvida v resnične dogodke v nekem konkretnem delčku Evrope. *Donbas* je film, ki še posebej zaradi letošnjega razvoja političnih dogodkov izstopa v vse bolj razgibanem opusu ukrajinskega režiserja in ki bo prav

zaradi ruske invazije na dolgi rok predstavljajal zgovoren dokument o temačni konstelaciji moči na konkretnem področju, ki mu je kmalu po nastanku filma dejansko grozilo popolno uničenje.

Po drugi strani pa je vsekakor potrebno omeniti nekatere okoliščine tega igranega projekta, ki marsikaj razlagajo že same po sebi. Namreč, ko je letos izbruhnila vojna v Ukrajini, je bil ob vsesplošnih prepovedih, ki so jih raznovrstne institucije in festivali uvedli za ruske filmarje, Loznica eden redkih, ki je stopil v bran ustvarjalcem z ruskim potni listom in je v svojem apelu zapisal, da "čemur smo priča, je morda res noro, ampak vas rotim, da ne podležete tej norosti. Ljudi ne bi smeli soditi po njihovih potnih listih, temveč po njihovih dejanjih." Loznici je dobršen del ukrajinske filmske srenje to držo zelo zameril, najbolj presenetljivo pa je bilo, da se je glede tega oglasil tudi Denis Ivanov, eden izmed producentov filma

Donbas. Ivanov je Loznici očital, da se sam ne nahaja v primerljivi situaciji kot večina Ukrajincev, saj da sam že dolgo sploh ne živi v Ukrajini, temveč v svojem "čudovitem stanovanju v Berlinu", kot se je izrazil producent. "Morda ima res ukrajinski potni list, a mislim, da nima pravice govoriti v imenu Ukrajincev," je rekel Ivanov. S tega vidika je to navidezno neobsojanje zgolj ene strani v filmu Donbas torej rezultat režiserjevega distančnega, že skorajda eskapističnega položaja naproti resničnemu dogajanju. Še več, rekli bi lahko celo, da Loznica s tem "izravnavanjem terorja" uporabi sila podobno strategijo nasproti resnični vojni situaciji, kot jo je denimo Emir Kusturica v Podzemlju (Underground, 1995) – da je, namesto da bi se jasno opredelil do vprašanja, kdo je agresor in kdo žrtev, vojno opisal kot nerazložljiv vrelec norosti, kjer ni več mogoče razložiti, kaj je zares moralno dobro in kaj ne. Prav režiserjev status izseljenca torej zelo dobro razlaga takšen nevtralen – da ne rečemo otopel – odnos do konflikta, ki ga za razliko od njega mnogi Ukrajinci čutijo na svoji koži.

Katere interpretacije filma se tu oprijeti, je stvar gledalčevih osebnih prepričanj ne samo o aktualni temi, temveč tudi o sami funkciji umetnosti pri takšnih prelomnih dogodkih, kakršna je vojna v Ukrajini. Z razvojem dogodkov je celovečerec *Donbas* vsekakor več kot očitno pridobil tudi spornost in je postal eden eksemplaričnih filmov, na podlagi katerega se je mogoče pogovarjati o interpretativni večplastnosti filma kot umetnosti. Razprava o tem filmu odpira ključna vprašanja filmske etike, to pa so vprašanja, ki na mizo prinašajo mnogo burnih argumentov, a le malo možnosti za konkretne odgovore.

F I L M

Marko Stojiljković

"Backwods noir" v Bukovini

Pamfir

2022 | Ukrajina, Francija, Poljska, Čile,
Luksemburg | 100 min.

Režija in scenarij Dmytro Sukholytkyy-
Sobchuk | direktor fotografije Nikita
Kuzmenko

Igrajo: Oleksandr Yatsentyuk,
Solomiya Kyrylova, Stanislav Potiak

Druga polovica lanskega in prva polovica letošnjega leta sta ukrajinske celovečerne igrane filme postavili v povsem nov fokus, v kakršnem niso bili še nikoli doslej. Na lanski izvedbi festivala v Benetkah sta bila opažena dva ukrajinska filma, *Odsev Valentina Vasjanoviča* in dolgo pričakovani *Nosorog* dolgoletnega političnega zapornika v Putinovi Rusiji Olega Sentsova. Vasjanovičev film je neposredno obravnaval konflikt v Donbasu in njegove posledice za ukrajinsko družbo z vidika mobiliziranega in travmatiziranega zdravnika iz mesta Dnipro. Čeprav film Sentsova ni imel vojne konotacije, ker se je ukvarjal z vzponom in padcem ukrajinskega gangsterja v devedesetih letih prejšnjega stoletja, pa je režiserjevo ime vsekakor nosilo politično konotacijo.

Letošnje leto nam je po drugi strani v temo kinodvoran prineslo tri odmevne



ukrajinske naslove. Prvi med njimi, *Klon-dike* Maryne Er Gorbach, je svetovno premiero doživel na festivalu Sundance, evropsko pa na Berlinalu na predvečer ruske invazije, ki je lokalni konflikt dvignila na raven vojnega spopada v središču svetovne pozornosti. Film je tematiziral začetek konflikta v Donbasu z vidika ženske v visoki nosečnosti, katere usodo so krojili njen mož, naivni zmernež, nagnjen h kompromisom, njen brat, goreč ukrajinski nacionalist, lokalni pristaši proruskih separatistov in sami okupatorji, ki so iz Rusije prispeli v uniformah brez oznak. V Cannesu sta bila premierno prikazana dva ukrajinska filma. *Vizija metulja* v režiji Maksyma Nakonyechnyija tematizira dolgoletni spopad v Donbasu in travme, ki je ta pustil na udeležencih, s tem da je tokrat v središču dogajanja ujeta pilotka drona. Drugi film, ki so ga v Cannesu prikazali v programu Štirinajst dni režiserjev, je bil celovečerni prvenec *Pamfir* Dmytra Sukholytkyy-Sobchuka, avtorja več odmevnih in nagrajenih dokumentarcev in kratkih

filmov. Od vsega naštetega ima Pamfir še najmanj vojne in geopolitične konotacije, predvsem pa deluje v specifičnem žanrskem okolju prepleta "backwood noirja", gangsterskega filma, socialne in družinske drame v specifičnem geografskem okolju Bukovine na obeh straneh ukrajinsko-romunske meje.

Leonid z vzdevkom Pamfir (igra ga Oleksandr Yatsentyuk v svoji prvi vlogi pred kamero) se vrne domov v svojo vas v Bukovini po nedoločeni, verjetno daljši odsotnosti zaradi dela na Poljskem. Je fizično močan in, rekli bi, dober človek, ki srčno ljubi svojo družino, ženo Oleno (Solomiya Kyrylova) in sina Nazarja (Stanislav Potiak), sam pa priznava, da inteligenca ni njegova močnejša stran. Ima tudi temno preteklost: pred odhodom na delo v tujino si je zaslužek dopolnjeval s kopanjem vodnjakov in s tihotapljenjem skozi gozdove ter nezakonite predore čez mejo v Romunijo, kjer je na hrbtu nosil težko breme cigaret. Zaradi incidenta v preteklosti, ko se je fizično spopadel z lastnim

očetom in ga poškodoval, se je Pamfir nehhal ukvarjati s kriminalom in se je posvečal poštenemu življenju.

Ne glede na to, kako je bilo videti na začetku in ne glede na to, kako (pred)praznično je vzdušje (gre za priprave na lokalni karneval Malanka, ki jih je Sukholytkyy-Sobchuk upodobil že v svojem srednjemetražnem dokumentarcu Krasna Malanka iz leta 2013), Pamfirjeva vrnitev ni prav nič idilična, saj tudi družinska situacija ni najboljša. Prvo iskrico, dobesedno in metaforično, bo sprožil Nazar s tem, da bo poskušal ubiti dve muhi na en mah – uničiti očetove dokumente, ki so potrebni, da se po dopustu vrne na delo na Poljsko, in se maščevati župniku, ki ga ima "na muhi" – povzročil bo požar v cerkvenem klubu. Zaradi tega bo Pamfir postal dolžnik ne le pri župniku, ampak tudi pri lastniku kluba, pravzaprav "lastniku" cele vasi, lokalnem mafijcu, ki si lasti monopol nad tihotapskim biznisom in ki je, ironično, inženir gozdarstva in državni uradnik.

Zaradi tega bo Pamfir prisiljen opraviti tisto mitološko "zadnje opravilo", kar ni nič novega ne za žanr ne za tako korumpirano okolje, kjer ima vsak svojo vlogo v družbeni krajini, a tudi ambicije, da se dvigne nad to vlogo. Pri tem bo naš protagonist lahko računal na pomoč mame in svojega, kot kaže, še manj bistrega brata, delno pa tudi na pomoč steroidov, ki jih golta kot sladkarije, da bi zdržal vse fizične napore, ki so pred njim. Jasno pa je, da "šefom" ne bo prav dobro "sedlo", če bodo videli, da se lokalna surovina in legenda iz nekih preteklih časov trudi vrniti svoj dolg s krajo, torej z miniranjem svoje "sheme".

Iz opisa zapleta je jasno, da je Pamfir film, ki obstaja v zelo specifičnem in po-

drobnem okolju. Režiser Sukholytkyy-Sobchuk se sklicuje na najrazličnejše vplive, od ameriških podeželskih trilerjev in t.i. "backwoods noir" filmov, kot so Na sledi očetu (Winter's Bone, 2010, Debra Granik), Mud (2012, Jeff Nichols) in Joe (2013, David Gordon Green), nadalje preko južnokorejskih nasilnih kriminalističnih trilerjev (zdi se, da v prizoru obračuna med Pamfirjem in skupino "šefovih" vojakov spominja na film Stari Parka Chan-wooka) in do družbene zavesti, povezane s črnim humorjem, z dodatkom občutka za ironijo, ki jo imamo priložnost videti v filmih romunskega novega vala. Pamfir pa pri tem ostaja povsem svoj in ustvarja povsem avtentičen film.

Eden od razlogov za to je edinstven svet, v katerem si avtomobil lahko privoščijo le zlikovci, pokvarjeni uradniki in mafijci, v katerem se razkošje karnevala prepleta z megleno, zasneženo ali blatno pokrajino, vendar njegova razuzdanost, kot jo vidimo iz naše "turistične" perspektive še vedno vsebuje nekakšno strukturo in "delitev vlog", enako kot tudi življenje na vasi. Ta svet je treba znati zgraditi, kar Sukholytkyy-Sobchuku uspe v zgolj 100 minutah – seveda pa tudi posneti, kar direktor fotografije Nikita Kuzmenko, vaje delo pri kratkih filmih in glasbenih videospotih, stori v zelo kinetičnem slogu, s skoraj neprekinjenimi gibi kamere, ki se v slogu protagonista maje naokoli in poskuša pobegniti iz strupenega okolja, namesto tega pa ves čas trka v nesnago v vasi in na videz neprehodne naravne ovire (predvsem gozd, gore in gosta megla), ki ga obkrožajo. Ta vtis podkrepita odločna montaža Nikodema Chabiorja, ki stopnjuje napetost, in agresivno oblikovanje zvoka ob odsotnosti avtorske glasbe.

Dodaten razlog za izstopajočo kakovost je igralski ansambel, ki ga večinoma sestavljajo nepoklicni igralci – sami domačini, ki govorijo pristno narečje. V tem smislu je Oleksandr Yatsentyuk pravo odkritje, najprej kot imponantna figura, tako velika in močna, "kot da bi bil iz skale izklesan", pa tudi kot igralec, ki je sposoben kanalizirati vse tiste različnosti in protislovja na robu karikature, a nikoli čez njo, pa Pamfirja kot lik, njegovo dobrohotnost, njegove instinkte, ki so pravi na taktični, vendar napačni na strateški ravni, in njegov temperament, zaradi katerega se lahko močan, a dober človek spremeni v stroj za spreminjanje ljudi v kupe nezavestnih trupel. Prav ta pristnost povzdigne film iz ravni solidne, lokalno obarvane žanrske eksotike na raven enega najboljših filmov leta.

F I L M

Marko Stojiljković

Vohunsko-politične igre na prestižni islamski univerzi

Boy from Heaven

2022 | Švedska, Francija, Finska, Danska |
 126 min. | Režija in scenarij Tarik Saleh |
 direktor fotografije Pierre Aim |
 glasba Krister Linder
 Igrajo: Tawfeek Barhom, Fares Fares, Mehdi
 Dehbi

Leta 2017 je pred občinstvo in kritike prišel film *The Nile Hilton Incident*, ki je začel mednarodno kariero švedskega režiserja arabskega porekla Tarika Saleha in pobral številne nagrade, od premiere na festivalu Sundance (kjer je bil nagrajen v mednarodni konkurenci) naprej. Film je razburil duhove v Salehovi "stari domovini", Egiptu, režiserju pa so zaradi njega prepovedali vstop v državo. Lahko rečemo, da je bil film *The Nile Hilton Incident* zmagoslaven na več ravneh: v čisto filmskem smislu govorimo o filmu, ki enako artikularano nagovarja tako kritike kot občinstvo. V produkcijskem smislu je odprl nova obzorja Skandinavcev arabskega porekla, ki so povezali teme iz svojih rojstnih domovin s slogom iz novih. V družbenem pomenu je film dvignil prah in v javno razpravo vnesel ne le arabsko pomlad, temveč tudi inherentno korupcijo v Egiptu. Naj-

večji dosežek je dosegel na filmsko-teoretski in zgodovinski ravni, kjer je dokazal možnost absolutne prenosljivosti žanrskih vzorcev na različne lokacije, sisteme in kontekste. Ravnovesje, ki ga avtor išče med izvirnim ameriškim izrazom *filma noir* in njegovo skandinavsko, družbenopolitično obarvano različico, je najdeno in potopljeno v edinstven kontekst Kaira kot največje metropole arabskega sveta.

V začetku tega leta je Saleh v mednarodnem smislu debitiral tudi v ameriški filmski produkciji s filmom *The Contractor*, ki ga lahko opredelimo kot akcijski vohunski triler (v slogu Bournove trilogije), postavljen v okolje zasebnega podjetja za izvajanje vojaških del. Sam film je bil le povprečen in Saleh je z njim pokazal ne le, da ni "igralec" za velike studie, ampak tudi, da ni režiser za akcijske prizore. Na srečo ni trajalo dolgo, da se je vrnil v okolje, ki mu bolj ustreza: njegov najnovejši skanditriker, postavljen v arabski svet, *Boy from Heaven*, je bil premierno prikazan v Cannesu, sama premiera pa je bila okronana z nagrado za najboljši scenarij. Zadnja novica o filmu, ki ga je posnela bolj ali manj ista ekipa kot *The Nile Hilton Incident*, je ta, da si je zagotovil status švedskega nacionalnega kandidata za nagrado Ameriške filmske akademije.

Tako kot se je Saleh pri *The Nile Hilton Incident* poigral z žanrskimi vzorci *filma noir*, se je tukaj s politično-vohunskim trilerjem, katerega večji del dogajanja se odvija na univerzi Al-Alzhar v Kairu, sicer osrednji in verjetno najpomembnejši izobraževalni ustanovi za teologijo sunitskega islama. Adam (Tawfeek Barhom, palestinski igralec, zelo prisoten v izraelskem in mednarodnem filmu), sin revnega ribiča s severa Egipta in marljiv

učenec tamkajšnjega imama, vstopi v to okolje kot povsem "mlad in zelen" učenjak. Ime je znamenje, tako kot naslov: Adamova vera je čista in nepokvarjena in v zelo "zemeljskem" okolju šole se sprva res zdi, kot da je padel naravnost iz nebes. Zato se mora naučiti od starejših in bolj izkušenih kolegov, kako preživeti v šoli, pri čemer mu pomaga njegov "cimer" in prvi prijatelj Zizo (Mehdi Dehbi).

Zaplet se začne s smrtjo glavnega šolskega imama – človeka, ki je združeval tri funkcije: akademsko, versko in, končno, politično. Smrt nastopi nenadoma, zaradi srčnega infarkta. Na njegovo mesto naj bi izvolili novega človeka. Kandidati so trije in pokrivajo celoten politični spekter. Čas je "postrevolucionaren", a specifična egipčanske družbe je v tem, da se država (predvsem pa vojska) vmešava v vse pore življenja, zato ima svojega "konja" v dirki za položaj glavnega imama. Častnik varnostne službe, polkovnik Ibrahim, ima nalogo "poriniti" to zadevo (Fares Fares, danski igralec, ki je igral tudi glavno vlogo policijskega inšpektorja v *The Nile Hilton Incident*).

Adamov prijatelj Zizo je bil njegov informator, a je načrtoval umik. Pred tem je obljubil, da bo našel zamenjavo v obliki Adama. Ko Zizoja ubijejo v pričo Adama, ne bo več imel izbire, zato bo prisiljen sodelovati s polkovnikom pod njegovim vodstvom. Adamova naloga bo celovito vohunjenje v instituciji, kar pomeni infiltracijo v vrste konservativnih islamistov in napredovanje po hierarhični lestvici v strupenem okolju, polnem skritih načrtov in številnih iger. Kako se bo v takih razmerah znašel mlad in naiven fant s čisto ambicijo postati učenjak in duhovnik?

Salehových literarnih in filmskih vplivov ni težko prepoznati. Glede na dogaja-



nje v domnevno zaprti verski ustanovi, kjer se je zgodil vsaj en umor, je jasna asociacija na roman *Ime rože* Umberta Eca in njegovo ekranizacijo v režiji Jean-Jacquesa Annauda iz leta 1986. Vendar pa je dejstvo, da je čas dogajanja zdaj sodoben, kar pomeni, da sakralne institucije nimajo nadzora nad sekularno državo, prej nasprotno. Pri samem Adamu in njegovi razvojni poti vznikne asociacija na še en film velikega francoskega avtorja: na *Preroka* (*Un Prophète*, 2009) Jacquesa Audiarda, začinjens s tipično žanrsko motiviko filma odraščanja, v katerem se spremeni psiha glavnega junaka, ki izgublja svoje otroške nedolžnosti, da bi pridobil bolj ali manj specifične veščine, potrebne za preživetje v nevarnem svetu spletk, v katerem ima pomembno vlogo skrbno zgrajen odnos med njim in mentorjem. Vse to je odlično

vpeto v določen čas in prostor, torej v družbeno-politično okolje Egipta po revoluciji na trgu Tahrir, v katerem se za prevlado borijo različne institucije kot nosilke različnih političnih konceptov.

Kot politični triler, ki se sklicuje na mehanike vohunjenja, je *Boy from Heaven* izjemno samostojno filmsko delo, za katerim nedvomno stoji mojster in njegova ekipa pomočnikov. Zelo specifično okolje, ki ga tako Saleh kot scenarist in režiser odlično pozna, enako kot tudi del njegovih producentov, daje filmu mero eksotike – že zato, ker redko vidimo žanrske zgodbe iz Egipta, arabskega ali islamskega sveta na splošno. Film se prav tako približa popolnosti v igralskem in obrtniškem smislu, predvsem pa združi dva mednarodna igralca arabskega porekla in različnih generacij ter gradi njun odnos

ne samo za "servis" zapleta, ampak tudi zato, da oba pokažeta svoje igralske prednosti. Pri Faresu Faresu je zagotovo profesionalizem tisti, ki pogosto prikrije tisto malo človečnosti in empatije, ki ju Ibrahim še ima, medtem ko se morata pri Tawfeeku Barhomu prav ta človečnost in empatija umakniti pred inteligenco in željo po preživetju. Na tehnični ravni montaža Theisa Schmidta ohranja ritem in tempo, tako da zaplet nikoli ne postane preveč utrujajoč za gledalce, fotografija Pierra Aima (ki je nekoč odlično ujel blokovsko klavstrofobijo v *Sovraštvu* Matthieua Kassovitza, pa tudi utrip kairske metropole v *The Nile Hilton Incident*) pa odlično zajema detajle produkcijskega dizajna. Ob tem ne gre pozabiti, da niti en sam kader filma ni bil posnet v Egiptu, ampak je ekipa za eksterierje uporabila

lokacije v Turčiji, za interierje pa na Švedskem.

Navsezadnje je *Boy from Heaven* povsem kompetenten in soliden politični triler, ki drži gledalčevo pozornost in ga popelje v svet, ki ga tovrstni filmi le redko prikazujejo. Težava pa je v tem, da je povsem jasno, da si je Tarik Saleh zadal izjemno visok cilj – doseči in ponoviti tisto, kar mu je uspelo s prejšnjo uspešnico, a v nekoliko drugačnem žanrskem ključu. Kaj takega je precej težko narediti, saj je bila ta čarovnija porabljena prvič – zato so primerjave neizogibne. Zaradi tega *Boy from Heaven* potegne kratko, čeprav po svojih merljivih kvalitetah ni nič slabši od *The Nile Hilton Incident*. Gre predvsem za to, da mu ne uspe biti še boljši, še bolj zrel film, če na drugi strani ne more biti niti novejši niti bolj svež.

K N J I G A

Robert Kuret

Lena inovacija

Borut Golob
Šala

Litera | Maribor 2020

Zadnji roman Boruta Goloba *Šala* je njegov najbolj eksperimentalen do sedaj, a po drugi strani tudi eden najmanj uspeh. Preden se posvetimo razlogom za to, pa je vendar treba pripoznati njegov potencial, njegovo kvaliteto, ki bolj kot ne ostaja na spekulativni ravni, na ravni možnosti. *Šalin* eksperiment se kaže predvsem na formalno-zvrstnem področju. Gre enostavno za dve dokaj opazni značilnosti: prvo - osebni množinski pripovedovalec in pretežna odsotnost zgodbe, ki pravzaprav že skoraj mutira v esej. Gre za značilnosti, ki med seboj seveda nista brez povezave.

Prvoosebni množinski pripovedovalec je eden od Golobovih prijemov, ki na polju sodobne slovenske literature deluje dokaj sveže. Kot nam zatrjuje platnica, gre za kolektivni roman. Junak ali protagonist skratka ni prvooseben, ampak množinski, s čimer seveda postanejo odsotne določene partikularije, ki so zvezane s precejšnje prevlado edninskega pripovedovalca. Kolektivni junak ali povečan občutek za kolektivno zavest sta sicer pojava, ki jih – recimo film na vzhodni strani železne za-

vese – povezuje predvsem s petdesetimi leti prejšnjega stoletja, torej s povojnim časom, pred pojavi modernizma v šestdesetih, ki v kolektivu zopet najde zavest in njeno izkušnjo (poleg tega pa je modernizem v umetnosti tesno povezan ravno z avtorskimi stili, torej s prepoznavnimi avtorskimi glasovi, nasprotno od kasnejšega postmodernizma, ki nekako vzpostavlja anonimnost avtorja).

To je zanimivo že, če pogledamo enega najbolj prominentnih slovensko-jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev, Franceta Štiglica, in njegovo tranzicijo pri fil-

mih, ki tematizirata drugo svetovno vojno in odpor proti okupatorju, *Na svoji zemlji* in *Balada o trobenti in oblaku*. Če je za *Na svoji zemlji* še značilen kolektivni junak (sicer ne tako očiten kot pri Golobu, kar gre seveda tudi na račun medija filma kot takega), kjer ni prisoten



osrednji protagonist, ki bi deloval kot gledalčev avatar, ampak junak postane celotna vas, potem se v *Baladi* – v skladu s Kosmačevim romanom – osredotoči na Temnikarja in njegovo etično dilemo. Skratka, kolektivni junak je pojav, ki je bil opazno prisoten v povojnem obdobju, ko je bila v prvem planu skupnost, pred pojavom modernizma in njegovih gibanj, ki sta zopet dala glas posamezniku v nekem kolektivu.

Čeprav sta medija filma in literature ključno drugačna, lahko prav ta primerjava osvetli eno od lastnosti Golobe proze, in sicer šibko prisotnost zgodbe. Skratka,

Golobov kolektivni junak ni zgolj na množino preslikan posamezni junak, ampak prav njegova kolektivnost bistveno predružači romanovo upovedovanje zgodbe. Sicer je prisotna linija, ki poteka od leta 1987 do 2007 in ki torej popisuje tranzicijo v postsocialistično družbo, a zgodba ne poteka na način popisovanja kolektiva delavcev kot nekega protagonista, ki bi se gibal, imel cilje, voljo, ki bi se znašel v konfliktih itd. In to je zopet pomembna implikacija oz. posledica prehoda v kolektivnega pripovedovalca; ta se ne obnaša več kot »klasični protagonist – četudi bi šlo za pasivnega junaka – saj se zdi, kot da kolektiv požre vsakršno resno delovanje. In po drugi strani: tako roman omogoča tudi spekulacijo, kako bi se razvila sama zgodovina – ne le posameznikova usoda! – če bi kolektiv dejansko deloval za interese kolektiva delavcev (roman pač trasira razvoj kapitalizma vse do predkriznega obdobja).

Pri tem se lahko spomnimo na sijajni nedavni dokumentarec Srđana Kovačevića *Tovarne delavcem* (Tvornice radnicima, 2021), ki spremlja zaposlene v tovarni Itas, edini tovarni na prostoru nekdanje Jugoslavije, ki je v lasti delavcev. Dokumentarec izvrstno predstavi ravno zmešnjavo kolektiva, ki s tovarno upravlja. Fokus filma stalno kroži med različnimi delavci in njihovimi različnimi pogledi na to, kako naj se upravlja s tovarno, kjer vsak mesec zamujajo plače in ki v tržni konkurenci enostavno zaostaja, saj so tudi njeni stroji zastareli. In čeprav ob koncu iz delavskih vrst pride nov direktor, ki nekako postane tudi obraz vseh delavcev (in ki je – mimogrede, glede na to, da se konec filma konča v veliki negotovosti glede prihodnosti tovarne – v pogovoru na Festivalu do-

kumentarnega filma razkril, da se je Itas stabiliziral in da plače ne zamujajo več).

Skratka, kaj takega se v *Šalini* tovarni, ki doživlja prehod iz socializma v zahodno liberalno demokracijo, ne dogaja. Kaj pa se torej dogaja? Tu pride v igro druga uvodna opazka, in sicer ta o zvrstni posebnosti. Gre za roman, ki konkretno mutira v esej, v njem pa se dogaja Zgodovina. Prav tu pa se skriva tudi past in eden od razlogov za to, da smo *Šalo* označili kot Golobov slabši roman. Ker sta iz romana torej odsotna junak in njegova volja/gibanje, nam tako ostane predvsem zgodovinska kulisa, ki jo Golob – z različnimi partikularijami iz tovarniškega dogajanja – popisuje v svojem že značilnem odsekanem slogu, ki temelji na različnih retoričnih vragolijah in *punchlinih*. Prav tu pa se v teku romana velikokrat pojavi vprašanje po njegovem smislu. Glede zgodovine ali kakšnega posebnega svežega (esejskega) pristopa do nje nam pravzaprav ne ponudi nič bistveno novega, popisuje nam tranzicijo, ki je v tako splošnih okvirih, kot je predstavljena v romanu, znana bolj ali manj vsem.

Tu se torej zdi, da roman stoji in pade predvsem v svoji retoriki, stilu, in če se spomnimo Golobovih prejšnjih del, kot so *Smreka bukev lipa križ* ali pa *Raclette*, lahko ugotovimo, da je ravno stil ena njegovih ključnih komponent. Ta je bil še posebej zapomnljiv v Golobovem prvencu, *Smreka bukev lipa križ*: pravzaprav se je že takrat nakazovala Golobova distanca do raziskovanja psiholoških globin posameznika. Zdelo se je, kot da like opazujemo v pripovednem totalu, in da jih Golob popisuje predvsem prek optike njihovih erotično-ekonomskih interesov, zaradi česar je tako *Smreko* kot kasnejši *Raclette* zaznamoval tudi izredno humoren ton, ki se je

dogajal na povsem suh način. Humoren ton pa je bil tudi posledica distance do lastnih protagonistov (ali pa – kot v *Raclettu* – protagonistove pametujoče distance do sveta). V *Šali* pa se z nekakšno odsotnostjo protagonista – oz. njegovo rahljanje s prehodom v kolektivnega protagonista – zgodi to, da se humorno-zajedljiv ton ne zažira več toliko v neke partikularne usode, ampak postane nekako splošen. Roman daje velikokrat vtis, da kolektivni protagonist skoraj nevidno mutira v nekakšen esejski »mi«, odlepljen od tovarniškega dogajanja, s katerim Golob popisuje tovarniške pojave in družbo in znani zgodovini daje svojo retorično patino. Pri tem pa je opazno, da njegov humor velikokrat lovi neka povsem nepotrebna šovinistična občca mesta, skratka da je v svojem humorju kar nekajkrat enostavno *boomerski*, kjer naj bi bilo vedno znova zabavno, da nekega sodelavca vara žena.

Pri tem ima tovrsten humor, ki izpostavlja ženske kot druge, še eno pomembno implikacijo, ki jo lahko razumemo tudi pri prehodih med različnimi valovi feminizma. Kot trdi recimo teoretičarka postfeminizma Rosalind Gill, je pomembna lastnost feminizma ravno njegova intersekciskost, torej to, da emancipacija hodi z roko v roki z družbenimi in razrednimi vprašanji. Tako tudi kolektivni roman dobi nenavadno konotacijo, ko se ga – prav prek takih postopkov – izpostavlja kot kolektivni roman moških. Čeprav gre za delavce v tovarni, kolektivni pripovedovalec večkrat omeni, da so del kolektiva tudi ženske, ki pa so tam predvsem zato, da zadovoljujejo svojo spolno slo in spolno slo drugih delavcev. Golob s takimi slabimi forami skratka povsem zavozni več kot obetaven nastavek romana. Te slabe

fore pa razkrivajo tudi določeno pisateljsko lenobo glede obravnave različnih tem in zapletov, ki bi zadevale kolektiv.

Skratka: Golobova *Šala* uvaja določene postopke, kot so križanje proze in eseja, ki v sodobni slovenski literaturi že vznikajo (recimo Muanis Sinanović: *Beat v svetu*, Dijana Matković: *Zakaj (ne) pišem ...*), po drugi strani pa uvaja kolektivnega pripovedovalca, kar je veliko bolj izrazita novost. Ta prijem se zdi v sodobnosti na nek način tudi vedno bolj smiseln (le pomislimo na neko kolektivno identiteto, ki se porodi v spletnih komentarjih, na forumih, v raznih gibanjih, ki brez jasnega voditelja vznikajo po spletu). Golob je torej v *Šali* odkril neko skrajno produktivno formo, ki bi lahko v boljši izvedbi ponudila izredno inovativen zarez v sodobno slovensko književnost. Produktivno tudi zato, ker se zdi, da takšna forma že sama po sebi misli in je izredno odprta za različna branja. Zato lahko le upamo, da jo bo Golob s svojim prihodnjim pisanjem nadgradil.

K N J I G A

Moja Pišek

Ižrpanost kameradskega romana

Lenart Zajc
Odred

Litera | Maribor 2022

Če partizani ne bi bili akterji jugoslovanske preteklosti, pač pa bi bili junaki katere od ameriških zgodovinskih epizod, bi kak ameriški pisatelj že davno napisal ganljiv roman o tem, kako se v hribovski gozdni bazi zaljubita dva partizana, od katerih nobeden ni ženska, ali pa dve partizanki. Na ozadju znanih okoliščin okupacije, gverilskega vojskovanja, bratomorne vojne in revolucionarne ideje o pravični družbi, bi si ameriški pisatelj slej ko prej zamislil partizansko različico Brokeback Mountain, po kateri bi nato posneli še blockbuster filmsko uspešnico, ki bi za tematiko partizanstva na novo navdušila generacije, ki bi se jim do tistega trenutka partizanska snov že davno zdela oddaljena od njihovih aktualnih življenj in nepomembna. Samo vprašanje časa bi bilo, kdaj bi trg potem ponudil še prvi roman o vroči romanci med dvema pripadnikoma vaških straž ... Medtem si v Sloveniji skrunitve spomina s preveč drugačnimi pogledi na snovi druge svetovne vojne ni mogoče niti

predstavljati, saj formativne zgodovinske epizode mladega naroda ne dopuščajo ničesar drugega kot historično resnoben pristop. Dedič te tradicije, ki imaginacijo in drznost novih pogledov vsakič zabaranta za predvidljivost in varnost pripovedovanja bolj ali manj iste zgodbe, je tudi Lenart Zajc z romanom *Odred*.

Partizanstvo je ena najbolj zanimivih, kompleksnih in za nameček razdvajajočih tematik slovenske zgodovine, zato ne preseneča, da še naprej priteguje tudi sodobne pisatelje, ki skušajo o njej povedati nekaj svojega in po možnosti novega. Nisem prepričana, da je slednje uspelo Lenartu Zajcu, katerega *Odred* vse preveč

spominja na klasičen partizanski roman in ima le malo potez, ki bi ponujale možnost interpretacije romana kot sodobnega romana s partizansko snovjo. Roman pada v znano past, kot se to zgodovinsko obarvani literaturi rado dogaja. O izbrani temi, torej partizanstvu, ima po-



vedati tu in tam kaj svojega, ko črpa iz območja kuriozitet, zamimivosti in manj znanih dejstev, ni pa v romanu mogoče odkriti veliko novega v smislu nove perspektive, drugega oziroma drugačnega pogleda na partizansko tematiko, kaj šele da bi roman ponudil pogled Drugega na temo. Ta kljub še naprej pogostim dnevnopolitičnim zlorabam več kot očitno ostaja svetenja, ki ne prenese radikalno drugačnih interpretacij od teh, ki jih ljubosumno pestuje spomin in jih podpira tudi ideološko motivirano zgodovinjene.

Da je vsa stvar še bolj nerodna, ima Odred kljub 77-letnemu odmiku od zlate dobe vse poteze predstavnika tako imenovane književnosti NOB, kakršna je nastajala v desetletju, dveh po koncu druge svetovne vojne, kar se najbolj očitno kaže v tematiki in motiviki romana. Tematizira dogajanje med drugo svetovno vojno, konkretno: organizacijo odporniške vojske, tako njenih bojov z okupatorsko vojsko (v primeru romana z italijansko) kot tudi vsakodnevno življenje posameznih enot v gozdnih postojankah. Pri tem si, kot je to za tipičen partizanski roman prav tako značilno, obilno sposoja pri tradiciji socialnega realizma. Slednji je bil tista literarna smer, ki je partizanskemu romanu v letih po vojni omogočila, da se je karseda neproblematično poravnal s temeljnimi cilji književnosti NOB, in sicer prikazu duhovne podobe človeka, ki je dejaven akter narodnoosvobodilnega boja in revolucije. Cilji takega romana so bili pretežno neliterarni, služil je politični, socialni in najširši družbeni agendi povojne komunistične oblasti. Povojni čas je puščal le malo prostora za literarno raziskovanje in še manj za ideološko skepso, zato so kot njegovi temeljni predstavniki obveljali avtorji socialnorealistične formacije, kot so Ciril Kosmač, Miško Kranjec, Vladimir Kavčič, Beno Zupančič in Tone Svetina, šele z nekaj zamika so veljavo pridobila nekoliko bolj iskateljska, avtorsko originalna in v uradno spominsko naracijo dvo-meča literarna dela avtorjev, kot sta Vitomil Zupan in Edvard Kocbek. Lenart Zajc je bolj podoben prvonaštetim, saj je z vrednotami NOB nesporno poravnana, do njih ne vzpostavlja vidno kritične distance in jih ne prevprašuje.

To ne pomeni, da Zajčev roman v literaturo NOB popolnoma ničesar ne prinaša, nasprotno. Izhaja iz implicitno moralističnega, v literaturi dobro znanega obzorja, na katerem se kot glavno vodilo kaže ambicija, da bi avtor povedal zgodbo o »zanimivih in premalo znanih dejstvih«, da bi bralce podučil o nečem faktografsko novem, četudi literariziranem. Od tod *Odredu* poudarek na slikanju in poudarjanju pestrosti sestave partizanskih enot, v katerih najdemo romaneskne like, kot so izpričani komunisti in pripadniki OF, apolitični domoljubi, že skoraj nadpolitični antifašisti, anarhisti, španski borci, pa take, ki na prvi pogled nimajo drugih motivov od želje po pripadnosti, avanturi ali maščevanju italijanskemu okupatorju za silo, ki so jo morda utrpeli sami. Roman vzpostavlja novega junaka partizanskega gibanja: fante, ki so se v gozdovih znašli po spletu okoliščin. Slovenske bralke partizanskega romana smo prav takega junaka nekje v ozadju partizanskega romana od nekdanj slutili.

Zgovorno je tudi tisto, česar ni. V romanu, ki se trudi biti bolj dosleden pri slikanju različnih motivov za pridružitve gverili, ni najmanjših znakov sadizma ali sociopatstva, četudi je težko verjeti, da druga svetovna vojna ne bi kot vsaka vojna k orožju in dovoljenju za nasilje najprej pritegnila prav najbolj dvomljivih človeških karakterjev. Kot tak se ponuja lik Fige, ki pa pripravno ostane na obrobju partizanske zadeve, saj mora kameradstvo ostati neoporečno, njegova podoba neskrunjena. Partizani imajo različne osebne zgodbe, a vsi so fejest pobi in fejest dekleta, bi brali, če *Odred* ne bi bil roman, pač pa tvit. Roman potrjuje, da javna raz-

prava in umetniške obravnave »resnične narave partizanstva« še danes potekajo globoko v polju dogmatskih prepričanj o čistosti partizanskega boja. Vsakršni dvomi v partizansko zadevo, ki bi šli onkraj tematizacije državljanske vojne med osvoboditeljsko in kolaborantsko vojsko, ostajajo tabu. Morda je to ponovno novodobno zaščitništvo do lepe podobe partizanstva prav refleks na desetletja revizije zgodovine, ki so jo še posebej v poosamosvojitvenem obdobju uspeli vzpostaviti glasniki tistih z druge strani, sodelavcev okupatorja, ter onih, ki so svoja življenja zaradi tega izgubili v maščevalnih pobojih po vojni. *Odred* je rehabilitacijski do partizanske zadeve, a na dvoumen, premeten način, ki hkrati pritrjuje desničarski ideološki reviziji zgodovine, po kateri se mora kolaborantska stran neprestano moralno izenačevati z osvobodilno, bodisi s poudarjanjem vrednosti prve ali z zmanjševanjem vrednosti druge. Ko *Odred* prikazuje, kako niso bili vsi partizani izpričani komunisti, s tem vsaj implicitno, če ne zavestno, sugerira, da je s tem, da je bil partizan izpričan komunist, nekaj vsaj malo narobe. *Odred* v duhu tradicije partizanskega romana stopa v območje neliterarnih ciljev literature, zvrst pa se še danes kaže uporabna za to, da podaja politične komentarje, za katere bi bili primernejši publicistični članki ali eseji. Morda ta njegova nova stara funkcijskost pojasni, zakaj je partizanski roman kot zvrst preživel.

Če obstaja kaj takega, kot je ženski roman, potem je *Odred* nesporno moški roman. Še najmanj zato, ker je avtor vidno fasciniran nad klavci, denimo nad življenjsko zgodbo »nega najbolj legendarnih« slovenskih partizanskih komandantov Staneta Semiča – Dakija, ki jo v romanu li-

terarizira. Avtor je napisal moški roman tako, da je svoj glas posodil moški viziji sveta, katere ključna sestavina je povečevanje vojskovanja, boja in nasilja. Roman je tipično moški tudi v tem, da sugerira na pol artikulirano feministično idejo, kakor pač feminizem razumejo ljudje, ki niso feministi. Zajc ga razume tako, da vlogo protagonistke podeli pravemu čudežu slovenske partizanske gverile, 17-letni Fani, katere lik v romanu preočitno služi temu, da lahko avtor z bralci velikodušno deli falocentrično vizijo seksa ter po moški spolni želji krojene opise spolnosti. Ta nenadna ljubezen do ženske protagonistke v partizanskem romanu je seveda zgolj navidezna in potrjuje, da smejo ženske v moškem romanu dobiti vidnejšo vlogo le, če spijo z moškimi in so lahko celo v nehigieničnem šotoru polnem smrčecih partizanov zreducirane na seksualni objekt. V Fanijinem spretnem rokovanju z orožjem, suverenem ubijanju italijanskih soldatov in reševanju soborcev ni nobenega feminističnega sporočila, ob siceršnji seksualizaciji njenega lika se zdi njeno junaštvo groteskno pretirano. Partizani so pri Zajcu legitimirani kot mizogina družba, saj medtem ko vzdihujejo za Fani, istočasno obrekujejo partizansko kuharico, ker njeno telo nima pravih oblik, ter neki drugi dve borki, ki si njihovega spoštovanja ne zaslužita, ker s partizani ne spita.

Odred ne ponuja česa bistveno drugačnega od tega, česar ne more 10-letnik odkriti v kaki mladinski partizanski povesti Josipa Ribičiča. Na škodo mu gre zgledovanje po tradiciji, hoteno ali nehoteno prilagajanje vrednostnemu horizontu partizanskega romana, katerega elemente povprečen bralec dobro pozna. Njihova vnovična postavitev v znano kompozicijo

težko polaska bralčevi inteligenci, njegovi sposobnosti, da na stare, znane stvari z zanimanjem pogleda na kak še ne viden način. Tudi partizani so se zaljubljali v druge partizane, tudi partizani so se težko uprli licenci za nasilje, predvsem pa so bile partizanke resnično fascinantne ali vsaj človeško zanimive, ne da bi jim bilo treba za to celo v blatu in krvi lepo dišati partizanom, če ta kritika ponudi le peščico možnih vhodov, ki bi lahko v rezultatu dali sodobnejše obdelave partizanske snovi. Za bralce, ki jim je sinonim dobrega branja klasičen partizanski roman z vsemi modelskimi junaki in antijunaki, z vsem bliščem in bedo gverilskega vojskovanja ter dobro znanimi moralnimi dilemami o strahu, pogumu, izdajstvu, smrti, je Odred čudovita novica. Še boljša je le ta, da je Odred le prvi del nastajajoče trilogije.

KNJIGA

Veronika Šoster

Plavalec ali riba na suhem?

Renato Bratkovič

Plavalec

Litera | Maribor 2022

Renato Bratkovič nikakor ni novinec na literarni kriminalni sceni, poleg objav nekaj zbirk kriminalnih kratkih zgodb organizira tudi literarni festival Alibi, ki je posvečen točno temu žanru. Zato so bila pričakovanja glede *Plavca*, ki je sicer njegov romaneskni prvenec, upravičeno visoka. Kriminalke sicer pri nas že nekaj let rasejo kot gobe po dežju, kar pa lahko samo pozdravim, saj potrebujemo čim več raznolikosti, če želimo imeti bogat in fascinanten žanr. Knjiga se na zadnji strani takoj hiti pohvaliti s tem, da »je verjetno prva kriminalka pri nas, ki v središče postavlja inšpektorico, in to paraplegičarko«, s čimer ni nič narobe, vendar pa zapis zagotavlja tudi, da »fizični hendikep nadomešča z intuicijo in logičnim mišljenjem«, kar pa se izkaže bolj za prazno obljubo, saj bi lahko, če ne bi pripovedovalec nenehno opozarjal na njen voziček, skorajda pozabili, da ga



uporablja, ker se povsod suvereno premika, primer raziskuje odločno in se ne pusti motiti niti pri vpadih na posestva osumljencev z gorilastimi varnostniki. Zato ni razumljivo, zakaj avtor poudarja njen hendikep, če ga kot tvorec zgodbe ne »izkoristi« za nek namen, ali po drugi strani, zakaj sploh mora poudarjati nekaj, kar gibalno oviranih oseb ne določa nujno na tak način.

Sam zaplet je sicer učinkovit: inšpektorica Luna, ki je zaradi lažnih informacij uničila primer, na katerem so delali skoraj eno leto in bi moral razkrinkati mednarodno mamilarско mrežo, se znajde na prisilnem dopustu na slovenski Obali, med plavanjem v morju pa se zaleti v moško truplo. Obenem se začne vzporedno razvijati (časovno zgodnejša) zgodba Viktorije, vodje ljubljanske oglaševalske agencije Admiral, za katero hitro ugotovimo, kako močno je vpletena v umor. Sam koncept izmenjujočih se poglavij, pri čemer ena linija spremlja preiskavo, druga pa prikazuje čas pred in med zločinom, je sicer dobro zastavljen. Škoda le, da se večina skrivnosti, ki bi jih morala razkriti šele preiskava oziroma bi morale delovati kot veliki preboji ali šokantni preobrati, izve že v poglavjih z Viktorijo, zato se zdi, da je bralec ves čas en korak pred inšpektorico, kar ni dobro za njen ugled (že tako načet zaradi fiaska z mamilarским primerom). Ena izmed teh skrivnosti, ki se razkrijejo prehitro, je ta, da je imel umrli brata dvojčka (avtor tu uporabi precej klišejski motiv), kar takoj napelje na razmišljanje o zamenjavi, a ostane precej neizkoriščeno. To »prehitevanje« žal ubije veliko akcije in napetosti, roman se zares razživi šele v zadnji četrtini, ko pride do razpleta in priznanj. Sama »diverzija« glede umora je

spretno speljana, čeprav glede na število osumljencev ni tako težko ugotoviti, kdo bi lahko bil krivec. Kljub prepogostemu opisovanju prehranjevanja, pitja in premikanja, kar je zdaj žal že kar *dediščina* Tadeja Goloba, pa so opisi kraja zločina in trupla učinkoviti in drzni, niti malo patetični. Bi pa lahko zagotovo bil večji poudarek na tem drugem, saj je škoda, da se na dobrih dvesto straneh – kar za kriminalko res ni veliko –, čas zapravlja za mašila, kot so kavni avtomati.

Zaplete pa se pri karakterizaciji, ki šepa. O nikomer ne izvemo zares nič osebnega, intimnega, vse ostaja na površini. Najbolj fascinantna in srhljiva bi morala biti Viktorija, ki skuje grozovit načrt in se izživlja nad ujetnikom, a nikoli zares ne dojamemo, zakaj je tako hladna in preračunljiva. Seveda si premostitveni kredit za plače in stroške sposodi od sumljivega vira, a to ni primerljivo z načrtovanjem umora in spolnim nasiljem. Znajde se v zagati, kako denar vrniti, a njene reakcije so pretirane, nelogične, nikoli ne dobimo vpogleda v njeno psiho, da bi razumeli, kako je lahko tako brezvestna. Interakcije med njo in njenim ujetnikom so prav tako nerealne, saj mu Viktorija jasno pove, da bo umrl, in ga več dni drogira in spolno zlorablja, on pa tega ne jemlje preveč tragično. Celo izpoveduje se ji, v dolgih monologih (ha, kot da bi brali roman!), o svojem ljubezenskem življenju, pa o svojih sanjah, odraščanju, družini ... Te iskrene izpovedi so prisiljene, saj ni jasno, zakaj bi se ji v taki situaciji zaupal, morda z namenom manipulacije, da bi ga izpustila, a tudi to gre kar mimo – Viktorija vsemu skupaj nameni eno opazko o tem, kako jo jezi, da ji je zlezal pod kožo, a v resnici ostaja neomajna. Prizori so brez kančka srhljivosti,

oba sta zelo ležerna, si gresta na živce in se celo zbadata, kar ne pripomore k vzdušju, ampak celo situacijo samo banalizira.

Pristnih odnosov v romanu ni zares, kar bi se lahko razumelo kot nek družbeni komentar odtujevanje od sočloveka, a tudi tu ostaja vse v povojih, bolj verjetno je, da liki pač niso dovolj živi, da bi se z njimi ali oni med sabo lahko povezali. Odnos med inšpektoričinim očetom in njo je prav tako suh, on čemi doma in se že dolga leta krivi za nesrečo, zaradi katere je njegova hči na vozičku, ona pa mu hodi pospravljat. Namesto da bi bil odnos po vseh letih in travmah zapleten, temačen, težek, utrujajoč, je podan samo kot neka opomba pod črto, ki jo avtor večkrat ponovi s skoraj istimi besedami. To skopo ponavljanje, pomanjkanje raznolikosti in večplastnosti se pokaže tudi v opisih zlorabe, ki postanejo že prav absurdni, ko skoraj isti opis preberemo že tretjič, otročje je tudi, da avtor vsakič s številko zapiše, koliko orgazmov je doživela. Nasilje kot tako pa sploh ni problematizirano, ampak ostaja kot dejstvo, kar je milo rečeno neugodno. Avtorju se nasploh ne uspe vživeti v ženske, ki menstruacijo same pri sebi poimenujejo »tisti dnevi« kot v kakšnih reklamah, se zgražajo, kako sitne so, in se primerjajo z drugimi skozi očitno moški pogled (»v primerjavi z mano je prav lep kos ženske z velikimi joški in ritjo«, najbolj opazijo delkolteje in oprijetost oblek). Zmotijo tudi nekatere finese, na primer imena, inšpektoric je namreč ime Luna Mesec, kar je težko jemati resno, obenem pa imamo tri vpletene moške, ki jim je ime Borut, Bojan in Boris. Tudi jezikovno so nekatere odločitve vprašljive in včasih delujejo kot kalki iz angleščine (»Kralj ni padel ... ampak je bil paden«, »Vprašanje, ki več kot očitno

ne prenese Ne za odgovor«). *Plavalec* je žal zamujena priložnost – zapisan po alinejah deluje; struktura in razvoj primera sta ustrezna in jasna, liki raznoliki, vzdušje temačno. A namesto hladnokrnega *noirja* dobimo suho in neizdelano knjigo. Od nekoga, ki žanr dobro pozna, bi pričakovala več spretnosti, dodelanosti in pretanjenosti. Morda v nadaljevanju, ki ga napoveduje epilog, do takrat pa je bolje zaplavati drugam.

K N J I G A

Petra Samec Stefančič

Dediščina britanske kolonialne preteklosti

Bernardine Evaristo
Dekle, ženska in druga_i

Prevod Katja Zakrajšek | Cankarjeva založba
 | Ljubljana 2021

Britanska pisateljica Bernardine Evaristo (1959) se nam v vsej svoji literarni veličini predstavi prvič z romanom *Dekle, ženska in druga_i*, ki ga je odlično prevedla Katja Zakrajšek. To je že njen osmi roman, katerega izjemnost se kaže tudi v tem, da je zanj kot prva temnopolta avtorica dobila tudi *Bookerjevo nagrado*. Poleg *Bookerjeve nagrade* pa je v svoji karieri za leposlovje osvojila tudi *nagrado British Book Award* in *nagrado Indie Book Award*.

Roman je začel nastajati že leta 2013. Podoba drugega v literaturi Bernardine Evaristo so temnopolte, marginalizirane ženske, njena frustracija v romanu *Dekle, ženska in druga_i* pa je premajhna zastopnost črnih Britank v leposlovju. Stereotipi in podobe so kulturno dejstvo, ki se jim ni mogoče izogniti, jih pozabiti ter jih zaobiti in prav s takimi stereotipi se že mnogo let soočajo temnopolte Britanke, ki so »ena tistih kategorij, ki jih britanska družba najraje stereotipizira in homogenizira v enotno človeško gмотo«. Iztočnico in

izziv je Evaristo našla pri *Toni Morrison*: »misliti nezamisljivo«. (Zakrajšek 2021, 435) Prav zaradi vseh teh stereotipnih vzorcev se pojavi nekakšna konfuzna, realna, predvsem pa pristna frustracija pisanja, kar je tisto, kar Bernardine Evaristo žene naprej kot drugo v tuji deželi, kjer se zares kljub trudu in odrekanju poistoveti in tako nastane romaneskna forma, ki jo »sama pisateljica kot svojo formo imenuje 'fuzijska fikcija'«. (Zakrajšek 2021, 433) Z romanom *Dekle, ženska in druga_i*, tekstualno prehaja v dramsko besedilo, slovnicična forma ni konvencionalna, velik del besedila je pisan brez velikih začetnic, kar v bralcu na začetku povzroča kar nekaj

preglavic in spraševanj, če je pred njim spet kakšen eksperimentalni roman, ki ga ne bo razumel. Videz seveda vara, saj nas vsaka zgodba potegne vase in knjige prav zares ne moremo odložiti. Lahkoten in fuzijski tekst nas popelje skozi čas, natančneje skozi sto-



dvajsetletno zgodovino različnih protagonistk, katerih življenje je tesno povezano – skupaj si krojijo svojo življenjsko usodo in prav ti prepleti naredijo roman še bolj razburljiv in zanimiv. Zgodbe romana sledijo likom dvanajstih žensk, ki iščejo svojo preteklost, identiteto, pripadnost, domotožje, ljubezen, seksualnost, iščejo se v svetu, polnem nasprotij in nestrpnosti do manjšin. Vsi ti liki tvorijo žanrsko odprt roman, ki deluje kot nekakšen eksperiment, motivno in tematsko je zelo dodelan in dovršen, slogovno zelo razgiban, v

njem spremljamo like s težkimi življenjskimi preizkušnjami, s katerimi se lahko poistovetimo, saj so zelo realistični, na trenutke tudi naturalistični.

Ko je Bernardine Evaristo leta 2019 za roman *Dekle, ženska, druga_i* prejela Bookerjevo nagrado, je bila že močno uveljavljena pisateljica, urednica, literarna kritičarka ter tudi predavateljica kreativnega pisanja, pri agenciji *Spread the World* pa pomaga pri prepoznavnosti avtorjev in avtoric, ki prihajajo iz marginaliziranih skupin. Njen komentar ob že omenjeni nagradi je bil: »Upam da ta čast ne bo dolgega trajanja in bodo sledile še druge.« (Zakrajšek 2021, 453)

Prvo poglavje romana *Dekle, ženska, druga_i* se začne s prihodom protagoniste Ammi, ki so se ji končno odprla vrata londonskega Nacionalnega gledališča, kar ni naključje, saj tu mogoče lahko vidimo avtobiografske elemente. Eksperimentiranje s formo za pripovedovanje zgodb, ki dotlej še niso bile (dovolj oz. ustrezno) povedane, je stalnica umetniške poti Bernardine Evaristo.

Večplastne usode žensk Bernardine Evaristo popelje skozi množstvo zgodb, ki se med seboj prepletajo, sovpadajo – roman nima ene vodilne zgodbe, temveč nas popelje skozi mrežo enakovrednih zgodb, ki se med seboj dopolnjujejo. V zgodbah se čuti osebna zavezanost skupnosti, ki ji protagonisti in tudi avtorica pripadajo. Dolgo zgodovino imperializma in kolonializma, gre za stoletni časovni razpon, avtorica povzame od migrantov iz Afrike, Karibov, ZDA – vseh tistih, ki so zaznamovani z afriškim poreklom, preteklostjo, prihodnostjo in obstojem.

Amma gre sama po promenadi ob reki, ki deli njeno mesto na dvoje.../.../...

Ammina igra Poslednja dahomejska Amazonka bo danes v Nacionalnem doživelu premiero

Spominja se svojih gledaliških začetkov.../.../...

Dokler ni tisto, kar je bilo prej radikalno, začelo pronicati v mainstream in ji vlilo upanje, da se mu bo pridružila

Kar pa se je zgodilo šele, ko je mesto umetniške vodje v Nacionalnem pred tremi leti prvič zasedla ženska

Po vseh »ne, hvala«, ki jih je preposlušala od njenih predhodnikov, ji je zazvonil telefon, ravno po zajtrku nekega ponedeljkovega jutra, ko se je življenje prazno razprostiralo pred njo, brez obetov, razen TV dram na spletu

Enkrat en tekst, nujno, bi nam ga tudi režirala?.../.../... (Evaristo 2021, 9-10)

Roman Bernardine Evaristo spominja na tipično družinsko sago, vendar ob podrobnem prebiranju vidimo, da v ospredju večinoma spremljamo binarne odnose med materami in hčerami, njihov odnos, njihovo primarno zgodovino, zgodbo ... Ženske izhajajo iz najrazličnejših družbenih slojev, od sluma do zelo premožne meščanske družine.

Liki v romanu so kljub skupni »črni britanski izkušnji« zelo raznoliki. Razlikujejo se po svojih geografskih lokacijah, središče je sicer London, vendar prihajajo od vsepovsod, s skrajnega juga ter tudi severa. Glede na njihov družbeni položaj se tudi njihove kulturne prakse zelo razlikujejo. Raznolikost pa se kaže tudi v njihovi spolni usmerjenosti. Spremljamo heteroseksualne ženske, lezbijke, biseksualke, transspolnost, moški stranski liki pa so heteroseksualci in geji. Te relacije mnogih likov nam odlično predstavijo odnos do migriranih oseb v Veliki Britaniji, do spre-

memb v rasističnem označevanju oseb, ki so bile afriškega porekla, do sprejemanja drugačnosti, predvsem pa o nenehni borbi malega človeka, da bi se rešil vseh stereotipnih vzorcev in zaživel kot enak med enakimi. Pomembna razlika med liki, kot pravi prevajalka Katja Zakrajšek, se kaže tudi v tem, *kako zelo različno se liki opredeljujejo do vlog, ki so jim kot ženskam oziroma osebam, družbeno dojetim kot ženske, pripisane ali od njih pričakovane.../.../...* Nadalje se liki v romanu zelo različno opredeljujejo do svoje polti in do položaja rasiziranih oseb v Veliki Britaniji. (Zakrajšek 2021, 438)

*kar hočem reči, je, da si Nigerijka
ne glede na to, kako visoko se nosiš
ne glede na to, kako angleški-angleški je
tvoj bodoči mož
ne glede na to, kako angleško-angleško se
delaš sama* (Evaristo 2021, 155)

Bernardine Evaristo je v romanu *De-kle, ženska, druga_i* je z vsemi dvanajstimi zgodbami mojstrsko spletla podobo Velike Britanije ter njeno kolonialno preteklost, ki jo kot temnopolta vidi sama, vsi ti liki pa so njen zamolčani glas, ki prihaja na površje in nam dodobra osvetli bistvo človeka, njegovo intimno izkušnjo ter njegovo identiteto v drugačnem kulturnem prostoru. Stereotipna predstava o afriški ženski, ki naj bi bila neizobražena, zato tudi revna ter predvsem nemočna, se v tem literarnem delu razblini, kljub travmatičnim usodam, ostajajo zelo aktivne v krojenju svojih lastnih življenj.

Literatura, pravi Evaristo, je »sijajno sredstvo za premoščanje razlik, za ponujanje uvidov v kulture in družbe in psihe in za oženje razkoraka med nami in ljudmi, za katere mislimo, da niso kot mi, kajti v temelju nas povezuje skupna človeškost«. (Zakrajšek, 2021, 443)

R A Z S T A V A

Nataša Kovšca

Podoba umetnice kot objekt in subjekt**Jaz, ona, druga / Io, Lei, L'altra**Skladišče idej | Magazzino delle Idee |
Trst (19. 3.–17. 7. 2022)

Razstava *Jaz, ona, druga* je bila eden od treh projektov, posvečenih razvoju portreta in avtoportreta, ki jih je letos pripravila deželna ustanova za kulturno dediščino Furlanije – Julijske krajine ERPAC. V deželni galeriji sodobne umetnosti Luigi Spazzapan v Gradišču ob Soči je bila na ogled razstava fotografskih portretov *Umetnik + umetnik (Artista + artista)*, na kateri sodelujeta tudi v Gradcu živeči slovenski fotograf Branko Lenart in Aleksander Velišček, primorski slikar mlajše generacije. V Palači Attems Petzenstein v Gorici so pripravili projekt *Odsevi. Avtoportreti v ogledalu zgodovine (Riflessi. Autoritratti nello specchio della storia)*, ki vključuje slikarske avtoportrete, nastale od 16. do 20. stoletja, med katerimi veliko del prihaja iz dunajskih muzejev. V Skladišču idej pa je bila do sredine julija na ogled razstava ženskih fotografskih portretov in avtoportretov, ki je podrobno predstavila proces družbene afirmacije žensk od začetka 20. stoletja do danes.

Obiskovalec razstave *Jaz, ona, druga*, ki jo je zasnoval italijanski umetnostni zgodovinar Guido Comis v sodelovanju s Simono Cossu in Alessandro Paulitti, je najprej naletel na besede Mana Rayja, ameriškega slikarja in fotografa, predstavnika dadaizma, ki je v dvajstetih letih 20. stoletja zapisal, da so ženske zadovoljne, če so na fotografiji videti mlade in lepe, moški pa imajo o svoji podobi veliko bolj prefinjeno idejo: sporočajo tudi o svoji krepkosti, oblasti ali modrosti, hkrati pa želijo biti privlačni. Man Rayjeva izjava se namreč jasno navezuje na konceptualno izhodišče razstavnega projekta, to je razkorak med konvencionalnimi oblikami predstavitve ženske kot lepotnega modela in novimi načini prezentacije/samoreprezentacije umetnic, ki jim sledimo v zadnjem stoletju – predvsem od pojava feministične umetnosti v sedemdesetih letih dalje.

Razstava je bila razdeljena na več tematskih sklopov in se je dokaj logično začela s fotografskimi portreti nekaterih slovitih ustvarjalk 20. stoletja, ki so jih posneli še bolj slavni moški fotografi, kot je Robert Mapplethorpe (1946–1989), eden najbolj kontroverznih avtorjev moderne dobe, znan po izjemno močnem kontrastu med tehnično dovršenostjo posnetkov in njihovo grobo vsebino, pogosto na meji s pornografijo. Leta 1982 je fotografiral kiparko Louise Bourgeois (1911–2010), ki je na snemanje prinesla skulpturo falične oblike (*Fillette*, 1968) kot simbol svojega kreativnega potenciala. Vendar podoba ni obscena, prav nasprotno. Mapplethorpe je na fotografiji izpostavil predvsem avtoričino samozavest in njeno ironijo, saj tako s svojim nasmehom kot tudi s kiparskim objektom izziva gledalca.

Portret Louise Bourgeois seveda po eni strani kaže, da je način predstavitve portretiranke odvisen predvsem od fotoografovega hotenja, torej, ali bo osebo obravnaval kot objekt ali kot subjekt. Po drugi strani pa je delo predstavljalo nekakšen uvod v postavitev prvega sklopa fotografij, imenovanega »Umetnice in modeli«, v katerem so izstopali zlasti portreti in akti dveh italijanskih avtoric, ki sta izšli iz obmejne pokrajine Furlanije – Julijske krajine. Prva, Tina Modotti (1896–1942), učenka in ljubimka slovitega ameriškega fotografa Edwarda Westona (1886–1958), je bila rojena v italijanskem Vidmu (Udine), a je večji del življenja preživela v tujini, zlasti v ZDA in Mehiki. Danes jo poznamo kot eno najprodornejših fotografkin prve polovice 20. stoletja, ki je ustvarjala predvsem v konstruktivističnem slogu. Hkrati pa je bila model Westonovih fotografij, med katerimi prevladujejo izrazito čutni portreti in predstavitve njenega telesa kot pasivnega objekta, prilagojenega moškemu pogledu. Enako velja za italijansko umetnico Leonor Fini (1907–1996), ki je mladostna leta preživela v Trstu, pozneje pa se je preselila v Pariz, kjer se je povezala z nadrealisti. Pozirala je tako ajdovskemu slikarju, grafiku in fotografu Venu Pilonu (1886–1970), ki je živel od konca dvajsetih let v francoski prestolnici, kot tudi Henriju Cartier-Bressonu (1908–2004), vendar opazimo v interpretaciji njene podobe pri obeh fotografijah občutno razliko. Na Pilonovih portretih je upodobljena v izrazito zapeljivih pozah v zaprtem prostoru. Bressonovi posnetki pa kažejo več umetniške svobode, predvsem v izbiri prizorišča (ulice) in rekvizitov, kot so izložbene lutke – pogoste spremljevalke

nadrealističnih razstav (lutke so namreč ponazarjale umetnike).

Muza nadrealistov je bila tudi Meret Oppenheim (1913–1985), švicarska umetnica, ki se je celo življenje borila proti družbeno določenim vlogam spolov in je pravzaprav postala ena od vzornic feminizma. Po drugi strani pa je javnost šokirala s svojimi deli, v katerih je vsakdanje predmete oblačila v krzno in jih spreminjala v nadrealistične skulpture. Vendar pozornosti ni vzbujala samo s svojimi deli, ampak tudi kot modelka, ki je pozirala gola. Tržaška razstava je predstavila štiri dela Mana Rayja (1890–1976), med katerimi je še posebej izstopal portret *Meret s plavalno kapo* (ok. 1933), narejen v Rayjevi izvirni tehniki solarizacije – osvetlitvi fotografске podobe z belo svetlobo, preden se razvije do konca –, s katero je dosegel posebne svetlobne učinke. Portret je namreč očrtan s temnimi linijami, obraz in zgornji del telesa upodobljenke pa prežema mehka svetloba.

Fotografije/umetnice so bile v prvem razstavnem sklopu predstavljene večinoma kot lepotni modeli in objekti poželenja, ki so v nadrealističnih delih hkrati namigovali na dotlej tabuizirano seksualnost. Drugi tematski sklop z naslovom »V ogledalu« pa je zaznamoval nekakšen obrat v prezentaciji ženskega portreta. Predstavil je namreč dela tistih fotografkin, ki so s pomočjo fotografskega objekta kritično presojele svojo lastno podobo ali celo poudarjale svoje slabosti. Paola Mattioli (1948), pionirka italijanske feministične fotografije, je bila predstavljena z dvema avtoportretoma iz sedemdesetih let: prvega je posnela v ogledalu s fotoaparatom v roki, drugega je ustvaril fo-



• Man Ray, *Meret s plavalno kapo*, ok. 1933 | © Man Ray 2015 Trust by SIAE 2022, Privatna zbirka, Fundacija Marconi, Milano

toavtomat za izdelavo fotografij za dokumente. Avtoričina drža je na obeh portretih identična, izraza na njenem obrazu pa sta, logično, povsem različna. Na prvi podobi, posneti v ogledalu, ki je seveda najboljšo sredstvo za prepoznavanje samega sebe, je fotografinja lahko zelo natančno zrežirala svojo lastno podobo, zlasti pogled. Podoba iz fotoavtomata pa deluje povsem neosebno.

Koliko osebnosti je mogoče razkriti z avtoportretom, je zanimalo tudi Inge Morath (1923–2002), avstrijsko fotografinjo s slovenskimi koreninami in prvo žensko predstavnico fotografske agencije Magnum Photos, ki je analizirala svojo lastno podobo v različnih življenjskih obdobjih. Na razstavi sta bila predstavljena dva njena avtoportreta, posneta v ogledalu v povsem isti pozi, vendar v razmaku triinštiridesetih let: prvega je namreč posnela leta 1958 v Jeruzalemu, drugega pa v letu svoje smrti v hotelski sobi v Kobaridu.

Beleženje (zgolj) minevanja časa, ki neusmiljeno riše sledi na obrazu, se je pri naslednjih avtoricah prevesilo v razkrivanje intimnih trenutkov in prikritih plati osebnosti. Ameriška fotografinja Nan Goldin (1953), ki se je v zgodovino vpisala kot pionirka intimne fotografije, uporablja fotografske posnetke od konca sedemdesetih let za izdelavo nekakšnega vizualnega dnevnika svojega življenja, v katerem imajo odločilno vlogo tudi njeni prijatelji in predstavniki marginalnih skupnosti. V osemdesetih letih je denimo fotografirala obolele prijateljke z virusom HIV, prepričana je namreč bila, da ne bo nikogar izgubila, če bo imela dovolj njegovih posnetkov. Novo poglavje pa je odprla tudi v načinu reprezentacije svoje lastne podobe, saj na fotografijah ni želela ugajati, ampak

je dokumentirala krute trenutke resničnosti. Njenega najbolj znanega avtoportreta, na katerem je upodobljena s krvavim očesom in podplutbami na obrazu – posnela ga je namreč mesec dni zatem, ko jo je partner pretepel – na tržaški razstavi sicer ni bilo. Kljub temu pa je razstavljeni avtoportret (*Avtoportret v ogledalu, The Lodge, Belmounth*, 1988) jasno ponazoril njen fotografski slog, ki ga prepoznamo po rahli neostrini in toplih barvah, s katerimi poudarja intimno vzdušje in posreduje gledalcu občutek, da je neposredna priča upodobljenega prizora. Sicer pa je Nan Goldin ena tistih avtoric, ki konstantno dokumentira svojo lastno podobo, a ne zgolj kot potek časa, ampak predvsem kot beleženje trenutnega razpoloženja v pomembnih življenjskih trenutkih. Ustvarila je pravzaprav nekakšno vizualno avtobiografijo, ki daje občutek organske povezave življenja in umetnosti.

Intimistična fotografija je pravzaprav vsebinsko razširila meje fotografskega medija, saj je spodbudila nastajanje fotografskih dnevnikov in portretov ljudi, ki so čustveno povezani z avtorjem. Po drugi strani pa je pripomogla tudi k spremembi kanona lepote – temi naslednjega razstavnega sklopa (»Lepotni kanon«), v katerem je bilo najprej predstavljeno delo japonske multimedijske umetnice Mari Katayame (1987), ki v svojih delih tematizira lastno telo, zaznamovano z invalidnostjo. Že pri devetih letih so ji namreč morali zaradi redke degenerativne bolezni amputirati obe nogi. Njeno delo se pravzaprav navezuje na staro japonsko tehniko restavriranja keramike, imenovano *kintsugi* iz 15. stoletja, pri kateri reže razbitih kosov keramike premažejo z lakom, ki mu primešajo zlat ali srebrn prah. Vendar razpok ne

prikrijejo, ampak jih nasprotno poudarijo. Enako pa počne tudi umetnica: na avtoportretu *You're Mine 002* (2014) pozira v spodnjem perilu na belih blazinah, pri čemer ne skriva amputiranih nog. S tem pa gledalcu predoča drugačen način dojemanja ženske lepote in nas opomni, naj ponovno razmislimo o lepotnih standardih, ki jih vsiljuje zahodna družba.

Sprememba lepotnega kanona označuje tudi delo ameriške fotografinke Catherine Opie (1961), ki je že v devetdesetih letih šokirala javnost s posnetkom lastnega hrbta, na katerem ima z britvico vrezano krvavo risbo lezbičnega para – kot podobo netradicionalne družine. Opiejeva pravzaprav uporablja avtoportret za potrditev svoje homoseksualne identite, svoje

drugačnosti, ki jo pogosto poudari tudi z oblikovnimi elementi. Tržaška razstava je predstavila enega izmed njenih novejših avtoportretov na črnem ozadju (*Cathy*, 2017), ki obuja spomin na baročne portrete iz 17. stoletja. Temna podlaga namreč po eni strani zabriše občutek za prostor in čas, po drugi strani pa izpostavi avtoričino neomajno osebnost in njeno fizično moč, ki nikakor ne ustreza ustaljeni podobi ženskosti.

Podobno lahko trdimo za video *Benice to me (Flatten 04)* švicarske videastke Pipilotti Rist (1962), v katerem močno naličena avtorica pritiska svoj obraz ob šipo, tako da ga z grimasami povsem iznakazi in razmaže make-up po celotni stekleni površini. Na ta način seveda ruši običajno



• Mari Katayama, *You're mine 002*, 2014, C-print, okvir s školjkami in kristali Swarovski | © Mari Katayama, privatna zbirka, Rim

podobo urejene ženske v televizijskem in filmskem svetu. Hkrati pa se zdi, da želi izstopiti iz »zaslona«, na katerem so ženske vedno videti urejene, privlačne in zapeljive, hkrati pa (še posebej igralka) tako nedosegljive.

Odklon od uveljavljenih lepotnih idealov se je v naslednjem tematskem sklopu stopnjeval v raziskovanje fizičnih omejitev telesa in njegovega odnosa do širšega prostora, ki ga je najbolje ponazoril črno-beli portret Marine Abramović (1946) z vrezano zvezdo na trebuhu. Podoba je pravzaprav del dokumentarnega gradiva njenega slovitega performansa *Tomaževe ustnice* (*Lips of Thomas*, 1975), v katerem se je ukvarjala s preučevanjem relacije med ranljivim človeškim telesom in njegovo fizično/psihično vzdržljivostjo. Najprej je – kot v nekakšnem ritualnem obredu – pojedla kilogram medu, popila liter rdečega vina in si vrezala na trebuh peterokrako zvezdo. Sledilo je počasno, a silovito bičanje, ki je na njenem hrbtu pustilo odprte rane. Zatim je legla na križ, narejen iz ledenih kock, kjer je ležala, vse dokler ni posredovalo občinstvo. Delo seveda namiguje tako na socialistično kot tudi krščansko simboliko (naslov performansa namreč aludira na nejevernega apostola Tomaža), vendar pušča tudi možnost za odprte interpretacije. V kontekstu razstavnega projekta pa se zdi pomemben predvsem prikaz neizmerne moči telesa, ki ga podpira trden in neomajen um. S tem namreč umetnica zavrača razliko med moško fizično močjo ter šibkostjo in ranljivostjo ženskega telesa.

V naslednjem razdelku »Telo v fragmentih« si je kurator Guido Comis zastavil vprašanje, ali je avtoportret nujno povezan s prepoznavanjem upodobljenca. V

zgodovini fotografije 20. stoletja namreč zasledimo vrsto avtoric, ki so prikazovale zgolj delno podobo svojega obraza/telesa. Lep primer so dela francoske avantgardne fotografkinje Florence Henri (1893–1982), ki je neprestano eksperimentirala z ogledali in prikazovala svoj obraz kot naključno podobo med drugimi objekti ali kot fragmentiran odsev v ogledalu, ki otežuje dojetje celote. S podvojitvijo podob v zrcalih in uporabo geometrijskih elementov je pravzaprav ustvarila nekoliko skrivnostne posnetke, ki namigujejo na zapleteno razkrivanje lastne osebnosti in fotografije približujejo nadrealističnim delom.

Kako pa prepoznamo pravi, avtentičen izraz portretiranca, se je kurator vprašal v naslednjem tematskem sklopu, poimenovanem »Predstaviti samo sebe«. Zunanji videz je namreč mogoče z lahkoto zaigrati. O tem denimo priča portret Oriane Fallaci (1929–2006), ki ga je leta 1960 posnel italijanski fotograf Ugo Mulas (1928–1973). Znano novinarko in pisateljico je prikazal za pisalnim strojem, ki opredeljuje njeno delo, hkrati pa se zdi, da portretiranka koketira s fotografom oziroma z gledalcem. Podobno velja tudi za fotografije Madonne (Louise Ciccone, 1958), ki jih je posnel slavni modni fotograf Herb Ritz (1952) v devetdesetih letih: fotografije naj bi – sodeč po opravi, ki razkriva njeno oprsje – poudarile erotičnost, vendar bolj izžarevajo Madonnino močno osebnost. Skratka, razstava se je v tem vsebinskem sklopu navezala na razmišljanje Rolanda Barthesa, ki je zapisal, da je pred objektivom istočasno to, kar misli, da je, to, kar bi rad verjel, da je, to, kar si o njem misli fotograf, in to, kar fotograf želi prikazati v umetniškem delu.

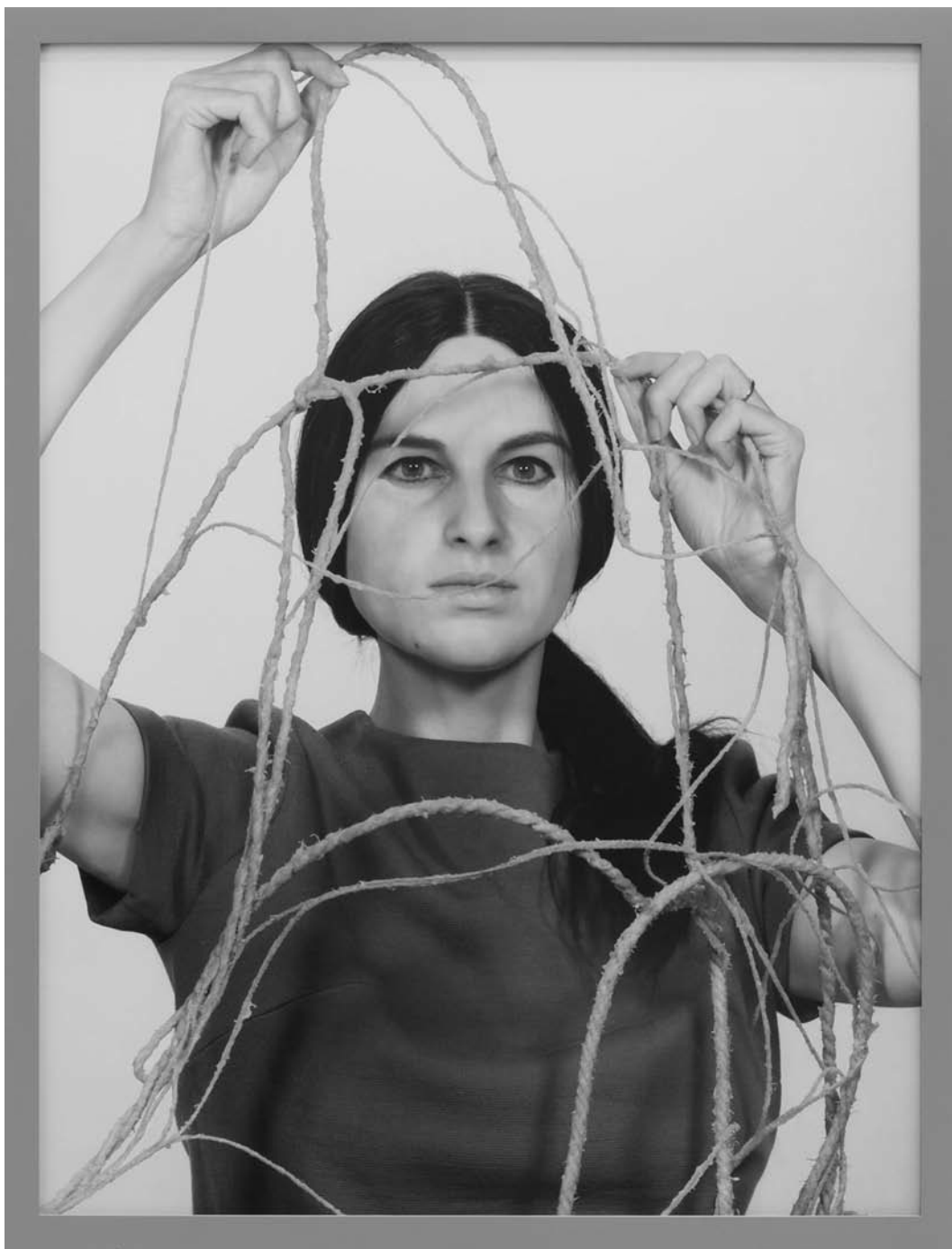
Poudariti je potrebno, da se razstava sicer ni posebej ukvarjala z vprašanji feminizma. Kljub temu pa je bila tematika boja za enakopravnost spolov ves čas prisotna, še posebej v sklopu »Vsakdanjost kot provokacija«, v katerem so bila razstavljena posamezna dela, ki se navezujejo na spremembo tradicionalne vloge ženske kot matere, gospodinje in seksualnega objekta. Izstopale so zlasti fotografije angleške avtorice Jo Spence (1934–1992) iz znane serije *Preoblikovanje zgodovine fotografije (Remodeling Photo History, 1981–82)*, na katerih uprizarja različne vloge, povezane z emancipacijo, kot sta gospodinja, ki se krohota ob branju knjige Sigmunda Freuda, ali mati, ki doji odraslega moškega – fotografa Terryja Dennetta. Vsebinski kontekst sklopa je poudarilo tudi delo Valie Export (1940), avstrijske umetnice, ki jo poznamo zlasti po njenih seksualno izzivalnih performansih, usmerjenih proti upodabljanju pasivnih ženskih likov v filmski industriji. V sedemdesetih letih pa je ustvarila tudi dela, ki se navezujejo na tradicionalno vlogo ženske v patriarhalni družbi, med katere sodi tudi fotokolaž *V pričakovanju (Awaiting, 1979–1997)*. Ustvarila je pravzaprav nekakšno sodobno verzijo Botticellijeve *Marije z granatnim jabolkom*, le da je gracilno podobo Marije z otrokom zamenjala z lastnim portretom s sesalnikom v naročju.

Razstavo je zaključil sklop del, imenovan »Ena – nobena in sto tisoč«, utemeljen na psihologiji osebnosti, ki se v fotografiji pogosto kaže kot iskanje pravega jaza s pomočjo interpretacije drugih likov. Claude Cahun (1894–1954), francoska nadrealistična fotografinja, kiparka in pisateljica, ki se je v že v dvajsetih letih 20. stoletja zavzemala za pravice istospolno usmerje-

nih, se je pod vplivom nadrealističnih idej tako v literaturi kot fotografiji nenehno spraševala o svoji lastni identiteti in spolni usmerjenosti. V svojih delih, na katerih je pozirala v različnih vlogah – kot lutka, mornar, angel, vampir, moški, Buda ..., je nenehno spodkopavala tradicionalni koncept spolnih vlog in družbenih norm. Iskanje lastnega jaza pa je morda najbolje opisala z naslednjimi besedami: »Pod to masko je še ena maska. Nikoli ne bom odstranila vseh svojih obrazov.«

Podobno kot Cahunova igra različne vloge pred kamero tudi ameriška fotografinja Cindy Sherman (1954), vendar s to razliko, da razkriva klišejske podobe žensk. Na razstavi smo lahko videli enega izmed posnetkov iz slovite serije *Nenaslovljeni filmski kadri (Untitled Film Stills, 1977–1980)*, v kateri je interpretirala ženske like, ki so jih navdihnili tipični hollywoodski filmi iz petdesetih in šestdesetih let – vendar gre v vseh primerih za fiktivne podobe, ki so nastale na osnovi njenih lastnih opazovanj prikazovanja ženskosti v tedanji kulturi.

Za zadnje razstavljeno delo Gillian Wearing (1963), angleške konceptualne umetnice, ene izmed predstavnic generacije Young British Artists, pa lahko rečemo, da ponovno obravnava vprašanje identitete, vendar z vidika performativnosti. Sprva je namreč imitirala člane svoje družine, v seriji *Jaz kot... (Me as...)* pa je pozornost preusmerila na tiste umetnike in umetnice, ki naj bi bili njena »duhovna družina«, vključno z Andyjem Warholom in Robertom Mapplethorpom. Na tržaški razstavi smo lahko videli avtoričino prepričljivo preobrazbo v Evo Hesse, ameriško umetnico nemških korenin, znano po uporabi nekonvencionalnih materialov v



: Gillian Wearing, *Jaz kot Eva Hesse*, 2019 | © Gillian Wearing, Zbirka Ettore Molinaro

kiparstvu, ki lepo kaže, da so fotografije Wearingove rezultat dolgotrajnih priprav. Imitacija oseb namreč vključuje tudi zahtevno pripravo obraznih mask in scenografije, ki jo običajno povzame po fotografskih predlogah.

Razstava *Jaz, ona, druga* se je sicer osredotočila predvsem na prikaz del, ki jih hranijo italijanske umetnostne ustanove, fundacije in zasebne zbirke – z izjemo arhiva Magnum Photos, graškega Deželnega muzeja Joanneum, Fundacije Robert Mapplethorpe in Pilonove galerije Ajdovščina. Izpostavila je tudi vrsto italijanskih fotografinj/umetnic, ki so izhajale ali delovale v pokrajini Furlaniji – Julijski krajini, kot so Leonor Fini, Tina Modotti in Wanda Wulz, a je tematiko razvoja ženskega fotografskega portreta in avtoportreta predstavila z dovolj reprezentativnimi deli. Predvsem pa je na enem mestu izpostavila številne ovire, napetosti in samospraševanja fotografinj/umetnic, ki so v prvi polovici dvajsetega stoletja tlakovale pot številnim spremembam v reprezentaciji ženskega telesa in odklonu od lepote standardov. Razstava je po eni strani pokazala, da so imele prav fotografinke-modelke bistveno vlogo pri afirmaciji ženskega akta v fotografiji. Po drugi strani pa je predstavila vrsto avtoric, ki so uveljavile lastno podobo kot subjekt in prevzele oblast nad svojim telesom, s tem pa tudi nad oblikovanjem identitete. Njihova dela pravzaprav zavračajo pogled na uveljavljeno podobo ženske, gledano/opaževano z moške perspektive, ki smo ga – če uporabim besede Johna Bergerja – ženske na nek način ponotranjile in še danes vpliva na to, kako vidimo same sebe.

R A Z S T A V A

Kaja Kraner

Tehnologija gradnje slikovnega prostora

**Bogdan Čobal, Analogno 1986
– digitalno 2022**

UGM studio | Maribor (9. 9. – 5. 11. 2022)

Prispevki s področja teorije novih medijev so v zadnjih treh desetletjih pogosto izpostavili, da se pojem digitalnega lahko nanaša bodisi na proces digitalizacije (tj. na način pretvorbe iz analognega v digitalno), na skupni kod reprezentacije, katerega specifičnost je, da omogoča združevanje različnih medijev, ali na numerično reprezentacijo, ki omogoča kopiranje in preoblikovanje brez izgub. Takšno razločevanje je denimo predlagal Lev Manovich v kanonični knjigi *The language of new media* iz leta 2001, v kateri je novomedijski digitalni objekt še dodatno opredelil. Njegova najbolj očitna posebnost je, da primarno obstaja na računalniku, hkrati pa se tudi njegova recepcija oziroma uporaba načeloma odvija s pomočjo »meta-medija« računalnika. Druge lastnosti, denimo numerična reprezentacija, so se pogosto opredeljevale s pomočjo primerjave z analognimi mediji: medtem ko analogni mediji vsebujejo nematematični, zvezni zapis podatkov, digitalni mediji vsako obliko po-

datka (slika, zvok, besedilo) zapišejo z enotnim numeričnim zapisom. Enotni numerični zapis podatkov pa omogoča izenačevanje oblik podatkov, skupno shranjevanje in dostopanje preko istih vmesnikov, torej tudi spreminjanje in spajanje podatkov, ki ne potrebuje nujno neposredne človekove dejavnosti, saj lahko to vlogo prevzamejo tudi avtomatizirani algoritmi oziroma softver.

Zdi se, da je na prelomu iz 20. v 21. stoletje natanko razumevanje digitalnega kot specifičnega koda reprezentacije najbolj neposredno vplivalo na razvoj klasičnih likovnih medijev, kot sta slikarstvo in grafika. Od konca devetdesetih let se je denimo v lokalnem prostoru uveljavil pojem postmedijsko slikarstvo (tudi: slikarstvo okoli leta 2000). Definicija v *Pojmovniku slovenske umetnosti 1945–2005* je tako postavila, da je to slikarstvo pod vplivom novih tehnoloških oblik (pre)oblikovanja, posredovanja podob, informacij, ravno tako pa postmodernističnih strategij stilskega, žanrskega, medijskega eklekticizma, prepletanja, ukinjanja meja ter intertekstualnosti. Slika oziroma podoba je pri tem »vključena v postopek preoblikovanja v odprto, večplastno, pomensko igrivo, heteronomno, mestoma intermedijsko strukturo, ki lahko poljubno izbira in spaja raznovrstne nosilce, vključni so -dobna sredstva produkcije in manipulacije podobe, nastopa interdisciplinarno ali se kot del nadrejenih konceptov vpenja v širši prostor, dogodek ali kontekst.«¹ Specifike novomedijskega digitalnega objekta in digitalne podobe, ki (za razliko od podobe, ki se utrdi v enkratni fizični arte-

fakt) načeloma obstaja kot odprta, procesualna, raznolika potencialnost, so se skratka vnesle v sam ustvarjalni postopek nekaterih sodobnih umetnikov.

Na področju teorije umetnosti je bila od devetdesetih let veliko pozornosti deležna natanko digitalna podoba, pogosto v primerjavi s t. i. analognimi likovnimi tehnikami. V teh okvirih se je na eni strani izpostavljala generativnost digitalne podobe, na drugi strani pa že nakazano razmerje do človeka-ustvarjalca. Digitalna podoba tako ni več sled fizične, z analognim tehničnim aparatom ali človekovo gesto posredovane realnosti, ampak je rezultat programa oziroma njegove rabe, zato pa se lahko izvede v različnih formatih, v potencialno mnogo različicah in dimenzijah. Načeloma torej nima več nujno niti fizičnega stika z realnostjo, niti ni več dokument oziroma indeks človekove prezenze – denimo njegove pozicioniranosti v fizičnem prostoru v primeru rabe tehničnega aparata (kamera, fotoaparat) oziroma fizične geste, ki se vtisne v nosilec podobe v primeru klasičnih likovnih tehnik. Digitalna podoba ni več retroaktivna sled, ampak aktiven program, kot je to formuliral eden ključnih teoretikov sodobnih vizualnih umetnosti devetdesetih let Nicolas Bourriaud.

Onstran dvakratne oddaljenosti digitalne podobe od konkretnega prostora in časa, naj bi jo zaznamovala tudi specifična logika časovnosti in s to povezana gradnja enotnosti slikovnega polja, kar je relevantno tudi za razmislek o razstavi *Analogno 1969 – digitalno 2022* Bogdana Čobala, ki je bila na ogled med septembrom

1 http://www.pojmovnik.si/koncept/slikarstvo_okoli_leta_2000/

in oktobrom letošnje leto v UGM studiu. Kot je sklepati iz naslovitve, je razstava zastavljena kot sopostavitev Čobalovih grafik iz dveh ustvarjalnih obdobij, hkrati pa dveh različnih uporabljenih tehnik: na eni strani litografij iz poznih šestdesetih let 20. stoletja, s katerimi je avtor tudi pričel svojo profesionalno ustvarjalno pot, na drugi strani grafik novejšega datuma, ki so nastale z rabo digitalnih tehnologij. V tej navezavi je potrebno v prvi fazi izpostaviti, da natisnjene digitalne grafike novejšega datuma kljub rabi digitalnih tehnologij v samem ustvarjalnem procesu in izvedbi seveda ne realizirajo vseh naštetih možnosti novomedijskega digitalnega objekta. Vseeno pa zastavitev razstave, ki razmislek o vplivu tehnologij na umetniško ustvarjalnost smiselno zvezuje z grafiko – torej z umetniškim medijem, ki ga že samega po sebi določa tehnična reproduktibilnost –, prinaša aktualen vnos novomedijske teorije v lokalni, pretežno tehnofobičen likovno-umetnostni diskurz.

Kot avtor pojasni v pogovoru s kustosinjo razstave Bredo Kolar Sluga, ki je nastal v procesu dela pri sami razstavi in je tudi javno dostopen na spletni strani UGM, se je v zadnjem času posvečal procesu digitalizacije svojih zgodnjih grafik, izvedenih v tehniki litografije. Digitalizirane grafike pri tem niso zvedene na fetišizirane reprodukcije originalov, saj mu, v skladu s tehnološkimi možnostmi, omogočajo nadaljevanje dela, ki pa se natanko zaradi novo »pridobljene« površinske digitalne reprodukcije, približuje logiki slikarstva. S procesom digitalizacije se skratka, kot avtor pojasnjuje, radikalno transformira logika izvornega medija in temu ustrezno gradnja slikovne površine. Medtem ko grafiko primarno zaznamuje

izdelava matrice, na tej podlagi pa odtisa, ki tudi omogoča omejeno variabilnost (možnost uporabe različnih barv, kvalitete in teksture odtisa na nosilec papirja ipd.), specifično litografijo pa tudi možnost »odtiskovanja« gestičnosti, telesnosti risbe na kamniti površini-matrici, digitalizirana grafika to omejenost še dodatno razpre. Vendar je razprtje novih možnosti seveda hkrati tudi zaprtje nekih drugih: obdelovanju digitalizirane podobe ni imanentno le nalaganje (barvnih) plasti, ampak tudi kolažiranje (izrezovanje in lepljenje delov podobe), ki vključuje možnost deformacije izvornih delov, palimpsestično spajanje, radikalno transformacijo likovnih kvalitet posameznega dela podobe, predvsem pa tudi reverzibilnost poljubne poteze.

Lahko bi rekli, da digitalizirana podoba logiko gradnje delov slikovne površine kamnite plošče-matrice, ki se prilagaja v umetnikovi zamisli deloma predoločeni celoti, transformira v logiko, kjer je celota bolj prilagojena delom. Slednje ni povsem nepomembno predvsem zato, ker se je Čobal v svojih zgodnjih grafičnih ciklih, kot pojasni v omenjenem pogovoru, osredotočal na likovno realizacijo pojavov gibanja in energije, vezane na fizikalne in biološke pojave. Pri tem je na podlagi temeljnih likovnih sredstev (ploskev, poteza, struktura, kontrast svetlo-temno itd.) gradil likovne celote zlasti z razmerji med dinamičnim, gibajočim se in negibnim, otrplim. Četudi je mogoče v zgodnjih grafičnih kompozicijah razbirati simbolno (bolj kot ekspresivno) aluzivnost, denimo na sočasna družbeno-politična dogajanja kot izhodišče snovanja podobe, je Čobala, ki se je v svoji dolgoletni karieri tudi teoretsko in pedagoško ukvarjal z likovno teorijo, najbolj ustrezno umestiti predvsem

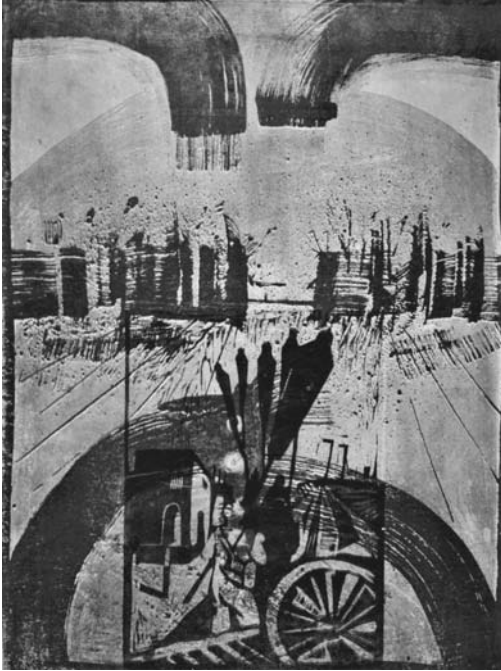
na raziskovalno področje ekonomike oziroma minimalizma likovnih sredstev.

Kot vemo, je minimalizem šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja – tudi v lokalnem prostoru, kjer naj bi imeli opraviti zlasti z »vidiki minimalnega« – načeloma zaznamovala težnja po izogibanju ekspresivni funkciji forme na način približevanja abstraktni geometriji ali psihologiji (predvsem gestalt psihologiji). Za razliko od tega, so se na prehodu v postminimalizem začele postopoma rušiti postavke »modernistične« likovne teorije, saj so v gradnjo enotnosti slikovnega prostora s pomočjo likovni umetnosti imanentnih likovnih sredstev in prvin vstopili tudi različni družbeni kodi, hkrati pa poetika samih materialov. Na tak način pa se je tudi raba likovnih prvin in sredstev, ki temelji na analizi zaznavanja oziroma antropometrični gradnji slikovnega prostora s stališča domnevno univerzalnega človeškega subjekta kulturno in tehnološko, do neke mere vrstno diverzificirala.

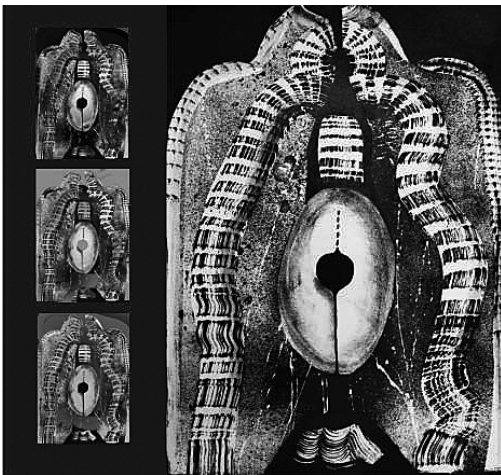
Natanko ta prehod je, vsaj posredno, zaznati tudi na primeru Čobalovega dela. Zgodnji grafični listi, ki zasedajo osrednji razstavní prostor UGM studia, tako zrcalijo nekakšno dvojnost: na eni strani gre za minimalistične, radikalno izčiščene abstraktne črno-bele in barvne litografije, ki jih zaznamuje gradnja na način zemeljskega uravnoveževanja z jasno horizontalo. Na drugi strani razstava prinaša izbor zlasti barvnih grafičnih listov, ki gledalcu omogočajo manj telesnega pripenjanja. Za te grafične liste je značilna bodisi osrednjost humanoidne figure, ki je raztegnjena čez celotno slikovno polje, bodisi bolj nasilno členjenje slikovnega polja (tudi s kolažiranjem fotografskih podob), ki sproža drsečo in preklaplajočo recepcijo.

Skupna točka tega sklopa grafičnih listov je, da nekako sevajo navzven, so skorajda eterične in z gledalcem tvorijo bolj neposredni dialog. Vidik sevanja je še poudarjen zlasti s platenjem in premišljeno rabo barvne palete, ki podpira aluzivno polje, ki je Čobala v tem obdobju med drugim raziskovalno zanimalo.

Digitalizirane grafike za razliko od tega zasedajo kletni del razstavišča UGM studia. Grafike iz dveh ustvarjalnih obdobj in tehnik so skratka na razstavi *Analogno 1986 – digitalno 2022* razporejene v posamezno nadstropje razstavišča, kar je do neke mere smiselna, vsekakor pa najenostavnejša rešitev, ki pa gre vendarle vsaj do neke mere na račun natančnejše in analitične primerjave, ki naj bi bila v ospredju. Ko gledalec iz osrednjega razstavnega prostora zakorači v kletni prostor, je natanko iz tega razloga v ospredju gola čutna izkušnja razstavljenega, ta pa ima očitno nekaj opraviti tudi z avtorjevim odnosom do grafik. Medtem ko so »polne« litografije, ki zaradi tehnike odtiskovanja (vedno pa tudi vtiskovanja) v papir in fizičnega platenja nanosov delujejo tridimenzionalno, klasično uokvirjene in zastekljene, so digitalizirane grafike natisnjene na papir ter prilepljene na kartonaste nosilce. Gledalec je skratka zelo neposredno soočen na eni strani z obrtniško dodelanostjo in vrednostjo originala, ki je temu ustrezno tudi prezentiran, na drugi strani pa z dvodimenzionalnostjo in serialnostjo njegovih digitalnih različic, ki sicer delujejo privlačno barvito, a hkrati tudi površinsko in nekoliko ceneno. Ta vidik Čobal še potencira s tem, da posamezni digitalizirani grafiki večjega formata sopostavlja manjše različice le-te, da v središču kletnega razstavnega prostora po



• Bogdan Čobal, *Urejevalci strelišča*, litografija, 1968, 53 x 47 | foto: UGM



• Bogdan Čobal, *Preobrazba*, digitalni tisk, 100 x 100 cm | foto: UGM

površini mize in tleh razprostre množico digitalnih reprodukcij manjšega formata, ki se jih gledalec lahko dotika, hkrati pa

preko videa odstira časovni proces transformacije digitaliziranih originalov na projekcijski površini.

Onstran najbolj očitnih prvinskih čutnih vtisov, ki jih prinaša razstava s širokim naborom del iz posameznega obdobja in hkratno jasno sopostavitvijo obeh obdobj, natančnejša analiza tehničnega vidika umetniškega ustvarjalnega procesa vendarle nakazuje, da je rekurzivna logika – najbolj splošno rečeno: proces odmikanja od samega sebe in aktualizacije lastnega odseva v sledih kot oblika ciklično-razvojnega napredovanja, ki zaznamuje digitalni kibernetični sistem –, pravzaprav na delu že v primeru poljubne analogne umetniške tehnike. Tovrstna rekurzivnost je namreč imanentna ustvarjalnemu potencialu človeške inteligence, spomina in ustvarjalnega mišljenja nasploh, ravno zato pa je tudi v jedru gradnje avtorskega jezikovno-formalnega sistema. V primeru analognih tehnik je ta rekurzivno-sistemski vidik realiziran postopoma, skozi čas, preko zaporedne materializacije enkratnih, »originalnih« zamisli v likovni materiji, nato pa postopnega izgrajevanja, spreminjanja in nadgrajevanja avtorskega sistema-likovne govornice. Ima torej bolj neposredno vez z materialnostjo matrice, papirja in ostalih likovnih materialov.

Gledalec te vidike samonanašanja in samorefleksije kot izhodišč ustvarjalnih transformacij denimo razbira, ko prepozna vzorce avtorjeve govornice oziroma njeno genezo na ravni določenega ustvarjalnega cikla oziroma opusa kot celote. Konkretno na razstavi tako lahko opazuje, kako se barvne litografije v razmerju do črno-belih kompozicijsko dinamizirajo, kako se v dinamične krajine naseljujejo humanoidna oziroma organska okostja,

kako se posamezne strukture ponavljajo, členijo, spreminjajo položaje. Logika rekurzivnosti kot podlaga ustvarjalnega razvoja je za razliko od tega v primeru digitaliziranih grafik v kletnem prostoru razstavišča nekoliko drugačna, saj se zdi, da prvenstveno temelji na jasnem razlikovanju med figuro-originalom in ozadjem oziroma okoljem figure, ki slednjo bodisi potencira, bodisi se vanjo na različne načine zažira, na tak način pa jo minimalizira. Kot izpostavi tudi avtor: digitalizirana orodja izsilijo slikarski model gradnje slikovne površine, ki kot tak med drugim implicira osrednjost likovne prvine barve.

Sopostavitev litografij in njihovih potencirano barvitih digitalnih različic na razstavi *Analogno 1986 – digitalno 2022* skratka prvenstveno prinaša nasprotje med polnim, tridimenzionalnim, prostorskim, kompleksnim, teksturiranim na eni strani, in opovršinjenim na drugi strani – v vseh čutnih, pomenskih in simbolnih variacijah te besede. Opovršinjenost je tako rezultat striktno tehnološkega procesa digitalizacije, procesa obdelave, ki ga ta medij in tehnologija omogočata, istočasno pa rezultat multiplikacije, ki pogosto aludira na nesmiselnost, avtomatizacijo, produciranje zaradi produciranja, ali celo bleščavost, površinsko zapeljivost množičnega komuniciranja kot nasprotje kontempe-

tativne, distancirane recepcije. Natanko s pomočjo tovrstnega potenciranja nasprotij kot izhodišča kuratorske zastavitve, se zdi, da razstava kot celota »zastopa« benjaminovsko humanistično medijsko teorijo. V tem kontekstu je denimo relevantno zlasti Benjaminovo razlikovanje med prvo in drugo tehniko, ki jo med drugim pojasni s primerjavo načina dela slikarja in snemalca oz. njune analogije z vračem in kirurgom. Slikarjevo odmikanje od danega predmeta, kar je predpogoj totalne slike (analogija slikarja z vračem), v primeru druge tehnike zamenja snemalčevo prodiranje v tkivo danosti (analogija snemalca s kirurgom), kar proizvaja delne, razbite slike, spajanje teh delnih enot pa tvori povsem drugo logiko enotnosti, za katero primarno jamči enotnost medija, ne pa toliko umetniškega tvornega postopka. Enotnost je torej v primeru druge tehnike rezultat bodisi zamejenosti slikovnega prostora (kolaž) bodisi enotnosti v časovnem poteku (filmska montaža), skupna točka obeh pa je, da na račun tehnološkega aparata gledalec ni več neposredno soočen s tvornim procesom, potapljanjem in kontemplativno poustvaritvijo le-tega: potrošnja v tem okviru ne poteka kot optična kontemplacija, kjer se urimo v dovtetnosti in občutljivosti, ampak na način pogostosti izpostavljenosti optičnim šokom.

P L E S

Breda Kroflič

Razmišljanja o Brini in njenih naslednicah

Malina Schmidt Snoj

**Samo en ples. Zgodba Marte Paulin
Schmidt – Brine**

Zbirka Spomini/izpovedi | Mladinska knjiga
| Ljubljana 2022

Obsežno in poglobljeno delo dr. Maline Schmidt Snoj zajema ne le življenjsko pot njene matere Marte Paulin Schmidt – Brine, ampak tudi bogato opisano in dokumentirano družbeno dogajanje v vseh obdobjih Martinega življenja. Knjiga je zbirka arhivskih dokumentov o življenju Slovencev v času od Martinega rojstva 1911 do njenega slovesa 2002. Ob z dokumenti potrjenih dogodkih avtorica niza družinske slike iz Martinega otroštva skozi čas prve svetovne vojne ter najstniških in mladostnih let med obema vojnama, pretresljive zgodbe druge svetovne vojne ter povojno obdobje Nove Jugoslavije in samostojne Slovenije. Knjiga ni le biografija razvoja plesalke ampak zgodovinski učbenik življenja v 20. stoletju skozi skoraj stoletno obdobje. Avtorica ob materinih življenjskih zgodbah slika tudi lastno družinsko doživljanje in se ne izogne svojim pogledom ter komentarjem ob

različnih družbenih vprašanjih v času, ki ga opisuje.

Tako kot Marta Paulin sem bila tudi sama učenka Šole za umetniški ples Mete Vidmar, a dvajset let pozneje, v letih 1953–1959. Imam se za Martino »sošolko«, a srečali sva se osebno šele na Srednji vzgojiteljski šoli leta 1967 kot profesorici ritmično-gibalne, plesne vzgoje. Jaz sem prihajala, Marta se je poslavljala, ob tem ko me je uvajala v metodiko plesne vzgoje predšolskih otrok. Do takrat sem Marto poznala le po imenu in nekaterih fotografijah iz plesnih produkcij šole Mete Vidmar v tridesetih letih ter zapisih njenih dveh plesnih sošolk, Marije Vogelnik in Žive Kraigher. In seveda kot legendo, partizanko, plesalko Brino v kulturniški skupini 14. divizije. Tudi ko je z vnučko na

prijateljsko izposojenem vozičku, ki ga je naš najmlajši ravnokar prerasel, prihajala po potkah na prijetne krajše pomenke, nisem vedela kaj več o njej. Šele ob prebiranju poglavij te obsežne študi-



dije so se mi odpirala poglavja Martine življenjske rasti in okoliščin, v katerih je rasla in se razvijala v pionirko sodobnega umetniškega plesa v Sloveniji, s svojim vplivanjem navzven pa je pustila trajen odtis na svoje učenke, danes usposobljene vzgojiteljice in vzgojitelje, ki njeno delo razvijamo naprej.

Ko odprem kazalo, je, kot bi uzrla 31 okenc ter jih z branjem postopoma odpi-

rala in pogledovala od zunaj v notranjost. Iz radovednosti je prvič mogoče brati po vrsti, kot roman, postopoma od poglavja do poglavja z vmesnimi predahi, a do konca se nabere toliko podatkov, dokumentov in komentarjev pod črto ter zgodb in tudi nerazrešenih ugank, domnev o Marti in sodobnikih, kulturnikih z različnih področij tistega časa ob koncu tridesetih let, da moram ponovno odpirati posamezna okenca za osvežitev dogajanj.

S plesnega vidika so iz obdobja med obema vojnama posebno dragocena poglavja *Metina šola* ter *Nepozabni plesni večer* in *Zavidljivi odmevi*.

Okenca *Metina šola. Plesni večer Mete Vidmarjeve v Operi, 7. januarja 1927*. Komentarji v takratnem časopisju odkrivajo, da je moderni ples umetnost, ki sporoča s svojo simboliko, tako ples Stoji drevo in druge plesne kompozicije tega večera. Malina Schmidt Snoj navaja zapis Zofke Kvedrove v *Ženskem svetu* januarja 1927: »... Drevo stoji tam, gibljejo in upogibljejo ga vetrovi in viharji, njegove veje se, kakor proseče roke človekove, dvigajo k nebu. Krasna slika – iz življenja iztrgan simbol človekov. Da je ples umetnost, o tem menda vendar nihče več ne dvomi.« In Fran Govekar se je v *Jutru* navduševal nad Metinim »umetniškim stremljenjem«.

Okenci *Nepozabni plesni večer* in *Zavidljivi odmevi*. V poglavjih o *Plesnem koncertu Marte Paulinove, 1940*, Ljubljana, Maribor, avtorica Malina Schmidt Snoj išče in podrobno preučuje ohranjena pisma različnih Martinih prijateljev, sodelavcev, znancev in njihove komentarje ter sklepa o njihovih motivih in razpoloženjih. Avtorica navaja, da sta Martina plesna koncerta v ljubljanski Operi in v mari-

borskem gledališču decembra 1940 v takratnem časopisju *Slovenski narod, Jutro, Slovenec* odmevala v pohvalnih kritikah, našli sta se pa tudi dve bolj ali manj negativni, v desničarskem *Slovenskem domu* in levičarskem *Večerniku*. Značilno za vse navedene kritike je, da njihovi avtorji odkrivajo do takrat na Slovenskem še malo poznani sodobni ples kot umetniško zvrst. Prizadevno analizirajo tako gibalni telesni izraz, skladnost med glasbo in plesom kot tudi angažirano vsebino, ki jo plesalka s svojim plesom sporoča. Vsekakor je spodbudno, da je Marta s svojim plesom vzbudila v takratnih kulturnih krogih zanimanje za sodobno plesno umetnost in poglobljeno razmišljanje, pa tudi kresanje različnih mnenj oziroma celo napotkov, kaj bi bilo v njenem plesu še potrebno izpopolniti. To navdušenje me je napeljalo na primerjavo tega dokumentiranega angažiranja takratnih predvojnih širokih kulturniških krogov ob pojavu sodobnega umetniškega plesa leta 1940 s kasnejšim povojnim obdobjem, obsegajočim sedemdeset let in več. V tem času do danes so o dogajanjih na področju sodobnega umetniškega plesa poročale predvsem nekdanje učenke Plesne šole Mete Vidmar (Marija Vogelnic, Živa Kraigher, Breda Kroflič) in kasneje učenke Oddelka za izrazni ples (Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje) Žive Kraigher (Neja Kos, Daliborka Podboj), mnoge danes tudi novinarke, zadolžene za kulturo v dnevnem časopisju in v drugih medijih. Skleпам, da se ob obilici dogajanj kulturna področja vedno bolj specializirajo in ožijo. Tako široko razgledanih in široko zainteresiranih pišočih kulturnikov kot v predvojnem obdobju, ki ga odkriva avtorica Malina Schmidt Snoj, danes skoraj ni več.

Okence *Zanosno navdušenje*. Brinin zgodovinski partizanski ples na pohodih s Kulturniško skupino XIV. divizije! Malina Schmidt Snoj navaja Brinino kasnejšo razlago (Radio Slovenija, 1973): »Da sem našla pravo govorico gibanja, mi je pomagala ljudska in partizanska pesem, saj nikomur nista bili nerazumljivi. Z na videz omejenim plesnim izrazom in še v neugodnih razmerah sem bila deležna iskrenega in spontanega razumevanja – kajti gledali so to tudi ljudje, ki morda še nikoli niso bili v teatru in jim je bil plesni izraz mogoče sploh neznan.« In kako so borci doživljali Brinin ples (Ladislav Kiauta, Slovenski poročevalec, 2. avgust 1944, v Malina Schmidt Snoj): «V slehernem gibu njenega plesa smo zmerom znova občutili vse tisto



vzneseno in veliko, kar nam je vsem prešinjalo srce. Bila je to odrešujoča radost in slast naše pravične borbe, sproščanje, volja, predanost ter hkrati zmagoslavje, ki ga slutimo v tem boju za svobodo naše rodne, razbičane zemlje.« In še lahko odkrivamo v podrobnostih ter spet in spet občudujemo meni in javnosti doslej le površno poznano legendo. V drobcih nam jo je Marta-Brina sama približala, ko smo se v sedemdesetih z dijakinjami srednje vzgojiteljske šole podali skupaj z njo po poteh XIV. divizije od Zavodenj do Žlebnika, kjer je v boju z nemškimi napadalci leta 1944 padel pesnik Kajuh.

Okence *Kitajski slavček*. Ko ritmika, ritmično-gibalna vzgoja, plesna vzgoja, ki temelji na ustvarjalnem, avtorskem gibalnem plesnem izrazu, ni le učni predmet v šolski telovadnici, ampak nujno vodi v gibalno plesno sporočilo. To hkrati razvija in spodbuja ustvarjalno mišljenje v samih učenkah-dijakinjah, kakor tudi usposabljanje za ustvarjalno vzgojno pedagoško delo s predšolskimi otroki. Plesna pantomima *Kitajski slavček* (H. C. Andersen: *Cesarjev slavček*, 1953) je bilo Martino koreografsko delo s skupino in z umetniškim sporočilom ozaveščanja sodelujočih dijakinj in gledalcev v javnih predstavitvah v Mestnem gledališču ljubljanskem in v raznih krajih po Sloveniji. V tistem zgodnjem času po vojni še ni bilo profesionalnih kritikark in kritikov. Kot navaja Malina Schmidt Snoj so se na predstavo odzvali kulturniki širokega pogleda, pisatelj Josip Ribičič, *Slovenski poročevalec*, glasbeni pisec in pedagog Rafael Ajlec, *Ljudska pravica*, nepodpisani komentator v *Mladini*, publicist, dramaturg, režiser Emil Smasek v *Ljudski prosveti*. Vsem komentarjem so skupni močni pozitivni vtisi o nenavadni

predstavi in poudarjen pomen pedagoškega vodstva koreografinje Marte Paulin, »ker je vse pantomimično in plesno gibanje zraslo iz ustvarjalnega dela vsake posameznice ...« (Emil Smasek, 1953, v Malina Schmidt Snoj, 2022). Kako je šlo naprej, do Brinine upokojitve, avtorica Malina Schmidt Snoj podrobno predstavlja v tem in še v naslednjih »okencih«. A ustvarjalna plesna vzgoja na Srednji vzgojiteljski šoli se je ohranjala in razvijala, tudi ko jo je Marta v letih okrog 1968 predala svojim naslednicam. Srednjo vzgojiteljsko šolo v Ljubljani so še naprej promovirale javne predstavitve dijakinj, zlasti plesno-glasbenih.

In spet od začetka – kako sem postala »sošolka«, učenka, sodelavka Marte Paulin-Brine

Ob poetičnem sklepnem delu na zadnjih straneh te spominske knjige o Marti-Brini plesalki in plesni pedagoginji, se mi je sprožila vrsta slik tudi iz mojega življenja, povezanih s plesom, s Plesno šolo Mete Vidmar od znotraj, z Marto-Brino in z nadaljnjim razvojem plesne vzgoje pri izobraževanju vzgojiteljic in vzgojiteljev. Zato naj dodam še nekaj *okenc*.

Okence *Plesna šola Mete Vidmar od znotraj*. Za novoletno praznovanje 1952/53 smo sestrične in bratrance, deset do dvanajstletniki, pripravili mali plesno-glasbeni muzikal v družinskem stanovanju, kjer so steklena vrata z žametno zaveso ločila jedilnico od dnevnega prostora. Ta zavesa nas je spodbudila, da za starše pripravimo nastop. Kot scenaristka in režiserka sem povzela izvedbo po neki trnovski terenski mladinski glasbeno-plesni predstavi v dvoranici na Karunovi ulici. Po zaključku našega muzikala me je

teta Živa vprašala, če bi želela obiskovati plesno šolo, ki jo tudi ona obiskuje. Pritrdila sem ji, čeprav nisem imela kakšnih posebnih želja po plesu.

Nekega septembrskega popoldneva leta 1953 sem tako vstopila v plesno dvoranico v Vidmarjevi vili na Večni poti, kamor me je pripeljala teta Živa, takrat še učenka Mete Vidmar. Po treh učnih urah brez odmora me je profesorica Meta poklicala k sebi in me prijela za roko rekoč: »Obljubi mi, da boš še prišla!«. In obljubila sem ji ... za vse dosedanje življenje in delovanje in tudi za tole pisanje...

Z gibanjem kot minljivo obliko človekovega ustvarjanja v času in prostoru sem se nato srečevala kot najstnica v Šoli za sodobni umetniški ples Mete Vidmar. Šolo je v tistih letih obiskovalo sedem stalnih učenk v starosti od trinajst do triintrideset let (Breda, Angelca, Polonca, Maja, Vera, Zlata, Živa). Občasno so v ta plesni atelje vstopale še posameznice in posamezniki, a niso dolgo vzdržali. Ustvarjanje lastnega, avtorskega plesa je bilo tu jedro učenčevega delovanja poleg pridobivanja sodobne plesne tehnike, zlasti predelave telesa v okrogli liniji. To je pomenilo študijsko ustvarjanje oblik trenutka, obnavljanje in dograjevanje teh oblik ob spodbudah in usmerjanju profesorice. Eno samo iskanje, ozaveščanje, oblikovanje telesnega gibanja v praznem prostoru plesne delavnice. Gib je izhajal iz osebnega doživljanja, glasbe, narave. Gib je živel sam, v tišini, odzival se je na glasbo, glasba je nastajala kot odziv na gib. Vilko Ukmar, Bojan Adamič, Pavel Šivic, Darijan Božič in drugi slovenski skladatelji so ustvarjali zvok iz plesa učenk Mete Vidmar v tridesetih letih pred vojno in še v času po vojni.

In tako sem postala dvajset let pozneje »sošolka« trem učenkam Plesne šole Mete Vidmar: Marti Paulin, Mariji Grafenauer Vogelnic in Živi Kraigher, ki so to šolo redno in aktivno obiskovale v tridesetih letih 20. stoletja, jaz pa dvajset let pozneje, v petdesetih, od 1953 do 1959, vzporedno z gimnazijo, vsak dan, tudi ob sobotah, tri šolske ure, od 17.30 do 20.00. Vsaka od nas štirih se je po daljšem obdobju šolanja (brez uradnih spričeval) odtrgala od naše Učiteljice in dalje razvijala svojo plesno pot.

Okence *Oddelek za izrazni ples*. Po maturi, na začetku študija psihologije in pedagogike in kasneje klinične psihologije sem še poskušala vztrajati v »Metini šoli«, a sem se s pismom in ne z lahkim srcem od Mete, dolgoletne učiteljice, poslovila, ker me je istočasno pritegnila Živa Kraigher z novim sodobnim plesnim znanjem, ki ga je prinesla z dopolnilnega študija v Parizu. Povabila me je k ustvarjanju v njeni plesni skupini (Lojzka Žerdin, Blanka Palčič, Tereza Žerdin, Mojca Vogelnic, in nekaj za izrazni ples zainteresiranih takratnih študentov AGRFT – Niko Goršič, Sandi Pavlin, Jože Mraz, Kristjan Muck idr.) ter k plesno pedagoškemu delu v oddelku za izrazni ples, sprva honorarno pri Pionirski knjižnici – Centru za estetsko vzgojo mladih (kjer sta predhodno plesno pedagoško delovali tudi Marta Paulin in Marija Vogelnic). Z ustanovitvijo Oddelka za izrazni ples pri Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje sem se kot plesna pedagoginja redno zaposlila (1962). Zaradi družinskih obveznosti in zaključevanja študija sem zaposlitev prekinila, a mi je bila leta 1967 ponujeno redno plesno pedagoško delo in kasneje tudi poučevanje psiholo-

gije ter psihološko svetovanje na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani.

Okence *Srednja vzgojiteljska šola*. In tu sem srečala Marto Paulin-Brino, profesorico ritmično-gibalne plesne vzgoje *predšolskih* otrok. Takrat je poučevala metodiko plesne vzgoje v četrtem in petem letniku, s kolegico Doro Gobec, učenko Žive Kraigher in diplomirano psihologinjo, pa sva si delili nižje letnike z uvajanjem dijakinj v sodobno plesno tehniko in v plesno ustvarjanje. Marta je postala moja mentorica. Hospitirala sem pri njenih učnih urah - metodičnih pedagoških nastopih dijakinj pri ritmično gibalnih oziroma plesnih zaposlitvah otrok. Z Marto sva se zblížali kot mentorica in učenka, kot sodelavki in kot »sošolki« iz Šole umetniškega plesa Mete Vidmar. Ne spominjam se, do kdaj natančno je Marta še poučevala. Postopoma je prepuščala metodično pedagoško delo nam, naslednicam. V naslednjih obdobjih šole so se zvrstile in vključevale s svojimi izvirnimi plesno pedagoškimi pristopi učenke Žive Kraigher iz Oddelka za izrazni ples, Jerneja Lenard-Neja Kos (dipl. psih., poučevala tudi psihologijo in izvajala psihološko svetovanje), Jasna Knez, Gordana Schmidt, Andreja Gogala Gjud (učenka Marte Paulin), Vilma Rupnik. Danes na SVŠGU GL (Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija ter umetniška gimnazija Ljubljana) izvajajo učni predmet – ustvarjalno izražanje-ples in izbirni predmet-plesno izražanje – različne plesne pedagoginje s predizobrazbo z različnih področij sodobnega plesa. Metodika plesne vzgoje predšolskih otrok pa poteka na triletni bolonjski visoki stopnji na oddelkih za predšolsko vzgojo pedagoških fakultet v Ljubljani, Mariboru, Kopru.

Okence *Zasluge Marte Paulin-Brine Schmidt za zasnovo in nadaljnji razvoj plesne vzgoje*. Kot navaja avtorica študije, je bila ob ustanovitvi srednje vzgojiteljske šole v Ljubljani kmalu po koncu vojne, leta 1949, v predmetnik vključena tudi ritmično-gibalna vzgoja (plesna vzgoja), neobičajni učni predmet za srednje šole v tistem času in še danes, tako pri nas kot v svetu. Ni mi znano, kako je do tega prišlo (tudi knjiga Maline Schmidt Snoj tega ne reflektira). A mogoče je domnevati, da je Marta s svojo predvojno in medvojno umetniško plesno in družbeno angažiranostjo vzbujala zaupanje takratnim odgovornim ustanoviteljem te šole. Ritmično-gibalna (plesna) vzgoja tako ni bila priključena telesni vzgoji (težnje po tem so se pokazale ob prehodu izobraževanja vzgojiteljic in vzgojiteljev na višjo stopnjo šolanja na Oddelku za predšolsko vzgojo Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani), pač pa je postala in ostala enakovredna sestavina estetske vzgoje poleg glasbene vzgoje, likovne vzgoje in lutkarstva. Zakaj ne plesna, ampak ritmično-gibalna vzgoja, na kratko ritmika? Spominjam se Martinih utemeljitev, da to še ni plesna umetnost, ampak osnova zanjo v samem učno vzgojnem procesu na šoli in pri delu s predšolskimi otroki v vrtcu. Vendar smo Martine naslednice ob prenavljanju učnih načrtov pri prehodu s petletne na štiri-letno srednjo vzgojiteljsko šolo (leta 1975, v času usmerjenega izobraževanja) pogumno imenovala ta učni predmet »plesna vzgoja«. Danes je ples razumljen kot ustvarjalno izražanje, plesno izražanje.

Okence *Strokovna literatura*. Hkrati z izvajanjem in razvijanjem tega estetsko vzgojnega, umetnostno vzgojnega področja smo Marta-Brina Paulin Schmidt

in njene naslednice (Andreja Gjud, Dora Gobec, Neja Kos, Breda Kroflič, Marija Ogrinec, Ana Pezdir, Vilma Rupnik, Urša Rupnik, Gordana Schmidt) ustvarjale tudi strokovno literaturo, namenjeno učnemu procesu na vzgojiteljski šoli in plesno pedagoškemu delu v vrtcu in osnovni šoli, kakor tudi staršem in različnim mentorjem interesnih dejavnosti. Primerjalno z drugimi estetsko vzgojnimi področji je plesno vzgojna literatura najštevilnejša.

Okence *Umetniška gimnazija – smer ples*. Zaradi dolgoletnega izvajanja, razvijanja in priznavanja plesne vzgoje kot pomembnega učnega predmeta je bila Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji v Ljubljani pred dobrimi dvajsetimi leti priključna tudi Umetniška gimnazija – smer sodobni ples. Na njej poučujejo plesne pedagoginje z različno predizobrazbo na področju sodobnega plesa.

Okence *Raziskovalno delo*. Z nadaljevanjem izobraževanja za predšolsko vzgojo na višji in kasneje na visoki stopnji ter na bolonjskem magistrskem študiju na pedagoških fakultetah (Ljubljana, Maribor, Koper) je postalo aktualno tudi raziskovanje procesa in učinkov ustvarjanja z gibanjem na predšolskega otroka. Plesna vzgoja kot ustvarjalni gib se je v devetdesetih letih pričela uvajati še na drugih oddelkih Pedagoške fakultete UL – kot izbirni predmet pri razrednem pouku, pri specialni pedagogiki, pri socialni pedagogiki. Nastajala so in še nastajajo strokovna diplomska, magistrska in doktorska raziskovalna dela o učinkih ustvarjalnega giba na različnih področjih. V dosedanjih raziskavah je bil poudarek na ugotavljanju učinkov ustvarjanja z gibom, na spodbujanju in razvijanju ustvarjalnega mišljenja s pomočjo plesa, na utrjevanju učinkov

ustvarjalnega giba kot metode poučevanja in učenja, na povezovanju različnih akademskih učnih vsebin z ustvarjanjem skozi gib, na ustvarjalnem reševanju problemov, na ugotavljanju učinkov skupinskega ustvarjalnega procesa na socialno učenje, na empatične sposobnosti idr. S temi temami se specialistično ukvarjajo mnoge sodelavke Pedagoške fakultete Ljubljana: Nina Zorko, Breda Kroflič, Vesna Geršak. O tem priča vrsta doktorskih disertacij in drugih strokovnih publikacij, izdanih tako v Sloveniji kot v mednarodnih projektih.

Okence *Ustvarjalni gib pri pouku v osnovni šoli*. Sprva v devetdesetih kot izbirni predmet na oddelku za razredni pouk, s postopnim uvajanjem v samo šolsko prakso ter preverjanjem učinkov tega celostnega učnega pristopa, je ustvarjalni gib pri pouku že nekaj let obvezni in izbirni študijski predmet za bodoče učitelje na Pedagoški fakulteti v Ljubljani (v skladu z bolonjskim programom).

Okence *Sodobni ples kot ljubiteljska dejavnost*. S pedagoškimi izkušnjami pri plesni vzgoji na srednji vzgojiteljski šoli se je razvijala tudi organizirana ljubiteljska dejavnost na področju sodobnega plesa. Ustanovljeno je bilo samostojno področje za plesno dejavnost pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije ZKOS (1978, Neja Kos) in danes pri Javnem skladu za kulturne dejavnosti JSKD (Nina Meško).

Okence *Psihosocialna pomoč (Vojna na Balkanu)* - V času balkanskih vojn v devetdesetih sem se podpisana s svojimi izkušnjami in poznavanjem učinkov ustvarjalnega giba vključevala z ustvarjalnimi gibalnimi kooperativnimi igrami v mednarodne delavnice psihosocialne pomoči in mirovne vzgoje na med vojno in po vojni

prizadetih področjih na Hrvaškem. V mednarodnem gibanju *Učitelji za mir* sem kolegom in različnim udeležencem v aktivnih izkušnjaških srečanjih posredovala celostni pristop kooperativnih gibalnih iger s skupinskim ustvarjanjem kot sredstvom sprostitve, komunikacije, pozitivne naravnosti in zbujanja ustvarjalnih stališč. (Teachers for Peace, Lillehammer, Santiago de Compostela, Alpen-Adria Alternativ, Jugendakademie, Gradec, Beljak, Centar za mir, nenasilje i ljudska prava, Osijek, Gorski Kotar, Zagreb, Mirovni inštitut, Ljubljana, Koper.)

Okence *Plesna terapija*. Pedagoška fakulteta UL od leta 1991 razvija in izvaja podiplomski specialistični in bolonjski magistrski študijski program Pomoč z umetnostjo – umetnostna terapija, katerega področje je poleg dramske, glasbene, likovne tudi področje plesne terapije. Ta je samostojna oblika kreativne umetnostne terapije, v kateri je telesno gibanje, izražanje in ustvarjanje z gibanjem osnovno terapevtsko sredstvo. Gibalne in plesne izkušnje lahko pripomorejo k integraciji fizičnega in emocionalnega ter usposablajo otroka, mladostnika ali odraslega na ustreznejše odzivanje na okolje. Povezujejo se z ostalimi področji umetnostne terapije. Ni naključje, da je bil študij umetnostne terapije pred tridesetimi leti v mednarodnem projektu Tempus zasnovan in potrjen v Sloveniji prav na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani, saj so bila v njej zastopana vsa umetnostna področja, glasba, likovnost, dramsko-lutkovna dejavnost, in tudi ples (v programu predšolske vzgoje). Slednje temelji prav na izhodiščih plesne vzgoje vzgojiteljske šole, ki je skozi leta prehajala iz srednje na višjo, visoko in magistrsko raven z možnostjo

doktorskega študija in raziskovanja. Od leta 2004 je Univerza v Ljubljani preko Pedagoške fakultete članica evropskega konzorcija univerz za izobraževanje v umetnostni terapiji, ECArTE – European Consortium for Arts Therapies Education.

Malina Schmidt Snoj z bogatim prispevkom o življenju plesalke in plesne pedagoginje Marte Paulin Schmidt – Brine osvetljuje prvih petdeset let razvijanja sodobnega umetniškega plesa in plesne

vzgoje na Slovenskem. Bralcu nazorno pokaže, da kot je Meta Vidmar s svojim plesnim recitalom in simboličnim plesom *Stoji drevo* pred 95 leti vsadila sodobni umetniški ples v slovensko družbo, tako je Marta Paulin – Brina s pionirskim plesno-pedagoškim delom na področju predšolske vzgoje posadila drevesce, ki se je v sedemdesetih in več letih razraslo v bogato razvejano drevo.





V spomin Aleksandri Kostič*

(1966–2022)

Začel bom natančno tam, kjer bi vsak kronist sicer končal, sploh, ko gre za priložnostni zapis ob smrti ljube osebe. Kiblašice in Kiblaši so ob pogrebem slovesu od Aleksandre Kostič, ki sem se ga tudi sam udeležil, povedali naslednje, povzemam in navajam: »Biti zgolj tehnično podkovan strokovnjak, teoretik, papirnati vodja ni dovolj. Brez srca in njegove srčnosti ne gre in to je nekaj, kar je Aleksandri izredno dobro uspevalo ... KIBLA je bila, je in bo tvoja velika mojstrovina.« Lep in iskren nagovor v mrakobnem, betežnem vzdušju.

Zakaj se mi zdi to nedvoumno sporočilo pomembno za nas, še živeče, in vse tiste, ki pridejo za nami? Najprej zato, ker Sandrini nadaljevalci in učenci natančno vedo in povedo, katere spretnosti in vrline je premogla in skrižala, da je lahko od leta



* Aleksandra Kostič je bila tudi področna urednica za vizualne umetnosti pri Dialogih v letih 1999–2006 (op. ur.)

1996 s svojimi sodelavkami in sodelavci izumila najprodornejšo, najbolj utopično in najbolj znano mariborsko kulturno, umetniško, raziskovalno in izobraževalno ustanovo, ki se je vpisala na sodobni svetovni zemljevid ustvarjalnosti. Minevala so leta, pomlajevale so se generacije, in Aleksandra je počela vse tisto, kar je za prave profesionalce nujno: predajala je svoja znanja, mentorirala prišleke in komunicirala z lokalno, slovensko in mednarodno strokovno in splošno javnostjo. S kolegi in kolegicami si je vedno znova izmišljevala nove igračke, nove odvode, nove permutacije, nove širitve teritorijev – in pri tem celo uspevala. Bila je preprosto učinkovita: fantomska in prizemljena, vizionarska in previdna, priljudna in odljudna. Vse obenem. In tako so rasla hčerinska podjetja/podvzeta in blagovne značke: KIBela, KIBLA Portal, art KIT, KIBLIXS, KIBLA 2 LAB. Pa Mreža multimedijskih centrov, pa Mreža centrov raziskovalne umetnosti in kulture, platformi, nastali s posebnim premislekom in – v času nastankov – z razumevanjem državnih oblasti, ki je vključevalo tudi finančno podporo.

Sandra ob tem seveda ni pozabila svojega izvirnega poklica. Še naprej se je preizkušala v vlogi umetnostne zgodovinarke, kot kuratorica in sokuratorica, kot urednica in esejistka v množici revij in časopisov. Kot piska, kar še posebej izpostavljam, pa ne le zaradi večletnega izrazitega pešanja artikuliranih refleksij v slovenskih medijih, se je urila v kritiki, in kot se aktivistki spodobi, tudi v problematiziranju sistemskih in operativnih kulturnih politik – lokalnih, regionalnih in državnih. Pač, to zadnje, je tisto nujno zlo, ki spremlja naše delovanje, pa če si še tako želimo, da ne bi imeli opravka z uradništvom, financerji in političnimi odločevalci. Boji za odprte prostore, nove umetniške prakse, nove produkcijske prijeme, novo, neobremenjeno in razgledano občinstvo in, če hočete, za avtonomijo, nikoli ne bodo končani. Kdor misli drugače, je ali naiven ali se spreneveda ali se mu ne da ali ne zna ali pa je preprosto zgrešil svojo poklicno pot. Pot, ki je sicer naporna in nikoli dokončana, a vendar tudi izpolnjujoča. To je Aleksandra kot soavtorica prijavnice knjige za EPK Maribor 2012 (s pridruženimi mesti) tudi pokazala. Od snovateljev zmagovite prijavnice knjige sva od štirih pesnikov ostala sicer le še dva. Dejan Pestotnik se je poslovil lansko leto, Aleksandra Kostič letos, s Petrom Tomažem Dobrilo pa še kar migava. In ja, se še ne dava. Ne še. Radovedni bralec si lahko še danes na spletu dostopne kandidate prebere, o čem vse smo premlevali, kaj in kako bi lahko storili in tudi kje se lahko v izvedbi zalomi. Kot vemo, se na koncu v precejšnji meri tudi je in na to, da se zna kaj takega zgoditi, je Sandra tudi opozarjala. S trmastim in hudomušnim pogledom in jezikom.

Ko sem proti koncu devetdesetih let, po mnogih letih spet vstopil v nekdanji mariborski Dom Jugoslovanske ljudske armade, kjer sem med oficirsko elito v improvizirani vartarnici odslužil zadnje mesece obvezne vojaščine, je bila prav tam že ugnezdena Kibla. Tako sem jo spoznal. In Kiblo, in Pecota in ekipo. In Sandro. Neposredno, razposajeno, milo in zajebano hkrati.

Simon Kardum

S U M M A R Y

In the *editorial* entitled *Violence by “person against person”*, editor for feminist approaches *Jasmina Založnik* reflects back on some feminist cultural events and Dialogi’s thematic issue *Gender and violence* from two years ago, noting that these are still necessary and important, not least in order to make it easier to understand what is so wrong with the politics of inequality and the associated justifications for violence of all kinds. Because “violence, abuse, and inequality remain with us, and combined with the insatiability of capital, they only intensify in increasingly visible extremes”. The publisher also references the infamous Fotopub affair that exposed the sexual violence against women in artistic and cultural circles in Slovenia, which the media then turned into a political scandal instead of highlighting sexual violence as a structural phenomenon.

Music editor *Igor Bašič* interviews *Bogdan Benigar*, one of the most best known concert promoters and organizers in Slovenia, who heads the jazz program at Cankarjev dom Cultural and Congress Center in Ljubljana, and has been a pillar of *Druga Godba*, an independent alternative music festival, for thirty years.

This is followed by two essays. *Primož Mlačnik* translated the story *Soft Ions*, which was written by the computer program *Racter* in the early 1980s on the instructions of a human administrator, and further discusses computer-generated literature and authorship. *Simona Škrabec* publishes an essay entitled *What are we talking about when we talk about Mario Vargas Llosa?*, in which she writes that the Nobel laureate for literature has acquired the status of a person who does not answer to anyone for his statements and actions, even though he is a hero of the counter-revolution who has trained himself to successfully convert the ideas of half-forgotten ideologies into friendlier slogans, which only superficially appear to satisfy the politically correct language of today.

In the literary section *Reading*, editor *Petra Kolmančič* has selected four translations: the short story *Désirée’s Baby* by *Kate*

Chopin (1851–1904), an American writer considered one of the forerunners of feminist authors, a selection of poems by the Bosnian poet *Mustafa Zvizdić*, a selection of short stories by the German writer *Marion Poschmann* and a selection of poems by *Kostas Kariotakis* (1896–1928), one of the main representatives of Greek poetic modernism. Translators are *Janko Trupej*, *Jurij Hudolin*, *Urška P. Černe* and *Lara Unuk*. Trieste poet *Marij Čuk* and poet and literary theorist *Varja Balžalorsky Antić* also publish their new poems, while painter and writer *Arjan Pregl* publishes a short prose piece.

Cultural diagnosis brings a number of reviews of cultural productions. *Igor Bašin* writes about the new album by the St. Petersburg group Shortparis, which exposes Russia here and now, and *Katarina Jwančič* writes about the new album by the Slovenian "eco folk" group Bakalina Velika. In the light of the Ukrainian war, *Matic Majcen* once again watched the feature film *Donbass* by Ukrainian director Sergej Loznitsa. *Marko Stojiljković* reviews another Ukrainian film – Dmytro Sukholytkyy-Sobchuk's feature debut *Pamfir*, and then *Boy from Heaven* by Swedish director of Arabic descent Tarik Saleh. *Robert Kuret* takes a critical look at the new novel *Šala (Joke)* by the Slovenian writer Borut Golob. *Mojca Pišek* is no less sparing in her review of the modern-day successor to the earlier Partisan novels, *Odred (Squad)*, written by Lenart Zajc. *Veronika Šoster* concludes the series of unfavorable book reviews with an article about the crime novel *Plavalec (The Swimmer)* by Renato Bratkovič. *Petra Samec Stefančič* writes about the Slovenian translation of the novel by the British writer Bernardine Evaristo *Girl, Woman, Other*. *Nataša Kovšca* writes reviews the exhibition *Me, She, the Other One*, on display in Trieste this summer and dedicated to the development of portraiture and self-portraiture. *Kaja Kraner* reviews the exhibition of analog and digital graphics by Maribor painter Bogdan Čobal. *Breda Kroflič*, in the context of the biography *Samo en ples (Just One Dance)*, dedicated to one of the pioneers of modern dance in Slovenia and the legendary Partisan dancer Marta Paulin – Brina, also reflects on her successors and the development of dance pedagogy in Slovenia.

Finally, in an obituary contributed by *Simon Kardum*, we pay tribute to the recently deceased curator and director of Maribor's Kibla gallery *Aleksandra Kostič*, who was also Dialogi's editor for fine arts for a number of years.