

TEMA – MESTA, RAZREDI, UMETNOST

UVODNIK

Ciril Oberstar

Razredi v mestih

6

POGOVOR

Breda Luthar:

»Razredne meje pri nas potekajo znotraj popularne kulture ter se kažejo kot razlike med urbano kozmopolitsko popularno kulturo na eni strani in domačijsko folkloristično množično kulturo na drugi.«

16

POHAJKOVANJE

Franz Hessel, flaner. Študija primera drugačnih rab mesta

26

RAZPRAVE

Andrej Šprah

Razredni utrip svetovnih metropol v dokumentarnih vizijah mestnih simfonij

43

Gašper Rus in Domen Finžgar

Strip in mesto

62

Nil Baskar

Weimarski Uslužbenci in mozaična modernost

83

Siegfrieda Kracauerja

Martina Malešič

Delavsko stanovanjsko vprašanje v slovenski modernistični arhitekturi

104

Maja Godina Golija

Mariborski tovarniški delavci med promenado in delavskimi kolonijami

122

Primož Krašovec

Politične in eksistencialne težave srednjega razreda

134

Jani Kozina

Spremembe in tekmovalnost slovenskih mest in podeželja – boj za ustvarjalni kapital?

147

KULTURNA DIAGNOZA

/ GLEDALIŠČE / PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan

Gledati temo

168

/ RAZSTAVI

Tanja Tolar

Razstava, polna optimizma in energije

171

Tanja Tolar

Nezavedno odkrivanje nezapisanega

174

/ FILMI

Ana Šturm

Strah in groza na polju v Angliji

177

Žiga Brdnik

Poskus metakritike

181

Leonora Flis

Stilsko popoln triler, a s premalo suspenzo

184

/ KNJIGE

Matic Majcen

Brutalno iskreno o spolnosti

187

Matic Majcen

Deleuze in Nietzsche: Usodno srečanje

189

Igor Žunkovič

Pripovedovanje o pripovedovanju

191

Igor Žunkovič

Umet(el)nost srednje poti

194

/ KNJIGE / DRUGI POGLED

Jasna Potočnik Topler

Še zmeraj politično aktualen roman

197

SUMMARY

201

Ciril Oberstar

Razredi v mestih

»Mesto je zareza, prelom, usoda sveta.« (Braudel 1988: 279)¹

OLIGOPIKONI MESTA

Mesta, te nepregledne množice ljudi in stavb, poti in reči ter odnosov med njimi, so preprosto prevelika in preveč zapletena, da bi jih bilo mogoče misliti. Bruno Latour je knjigo o *Parizu, nevidnem mestu* posvetil dokazu, da je mesto nemogoče totalizirati. Ne miselno, ne kako drugače. Če kje, potem v mestu ni centralnega gledišča, model panoptikona je nanj nemogoče aplicirati, »v ednini«, dodaja Latour: »Zdaj vemo, vsak panoptikon je oligoptikon: vidi malo, a to kar vidi, vidi dobro.« Mesto, o katerem govori in piše, Pariz, je sodobno mesto *par excellence*, prebodenlo s turističnimi pogledi, prestreljeno z nadzornimi kamerami, omreženo z nevidnimi sistemi vodovodnih, električnih in drugih napeljav, premerjeno je po dolgem in počez z različnimi merami in merili, za različne namene. Torej je hkrati mesto, ki se ga nikoli ni nehalo totalizirati, nadzirati, tako s pogledom kot miselno.

Latourjevo in Hermantovo delo je fotografski esej o nevidnem Parizu, ki ga sestavljajo vse tiste javne in zasebne službe, »inženirji, tehnički, javni uslužbenci in trgovinarji«, ki prebivalcem mesta omogočajo življenje v njem. Je reportaža o tisti nevidni zgradbi mesta, ki dopolnjuje in vzdržuje njegov vidni in otpljivi del. Knjiga prinaša denimo poročilo o delovanju javne agencije, ki s pomočjo svojih uradnikov vsak dan marljivo zbira podatke o cenah sadja in zelenjave na pariških tržnicah, da bi te podatke v centrali obdelali, izračunali njihovo povprečje, ter informacije o tem dnevno, točno opoldne, razposlali vsem zainteresiranim. Pa poročilo o dejavnosti in organiziranosti zemljemercev, ki izmerijo vsak kot pariških ulic, da bi z njihovimi podatki kartografi lahko izdelali natančne zemljevide za vse mogoče rabe mestnih načrtovalcev in prebivalcev. Namen te sociološke opere, kakor ji pravita avtorja, je »sprehajati se skozi mesto, v tekstu in podobi, in raziskovati, zakaj ga z bežnim pogledom ni mogoče ujeti« (Latour 1998, 7).

Če je *Pariz, nevidno mesto* neke vrste fotografsko flanerstvo s konca dvajsetega stoletja, ki slika in študira tako vidno kot nevidno tektoniko mesta, stoji na drugem koncu tega stoletja, na njegovem začetku, tekst

¹ Postavlja se vprašanje, kakor je lahko Braudel, potem ko je na začetek razdelka o mestih postavil ta veličasten stavek, sploh lahko nadaljeval pisano.

Siegfrieda Kracauerja *Uslužbenci*. Tudi v tem tekstu se je avtor lotil raziskave tistega neznanega, a vsenavzočega: »Sto tisoče uslužbencev vsak dan preplavlja berlinske ulice, pa vendar je njihovo življenje bolj neznanoo od življenja primitivnih plemen, katerih običaje uslužbenci občudujejo v filmih« (Kracauer 2013, 16). Ta dva odlična teksta predstavlja neke vrste oklepaj in zaklepaj vsega, kar se je v dolgem obdobju vmes dogajalo z mestom in z ljudmi v njem, z njihovimi navadami, z urbano kulturo ter z razrednimi boji za mesto in v mestu. Predvsem Kracauerjev tekst *Uslužbenci*, to izjemno in nenavadno sociološko analizo, so si pisci tega tematskega sklopa na prošnjo urednika vzeli za nezavezajoče izhodišče razmisleka o temi. Težko se je namreč ne strinjati z Anjo Naglič, prevajalko *Uslužbencev*, ki ugotavlja, da slovenski prevod Kracauerja sicer zamuja, a ne bi mogel priti ob bolj primernem času, med »novo svetovno gospodarsko krizo. Ob njem se (znova) zavemo osupljivih vzporednic med takratno in sedanjo družbeno problematiko« (Kracauer 2013, 7)

Teme in podteme, ki se jih je Kracauer lotil ali jih le nakazal v svoji analizi, in pa filmska in literarna ukvarjanja z mestom, katerih sodobnik je bil, so služili piscom tega tematskega zbornika kot abstraktna izhodišča za razmislek o mestu in razredih, ki živijo v njem. Zato sledi namesto uvoda najprej le nekakšen poskus orisa predzgodovine *Uslužbencev* in mest ter razredov v njih.

KAPITALIZEM V MESTIH

Mesto se mišljenju in pogledu ne pusti totalizirati. In prav tako ne kapitalizmu. Kapitalizem mesta ne more ustvariti kot produkt in tudi prisvojiti si ga ne more kot produkt. Celo zanj je to prevelik podvig. Kapitalizem z lahkoto gradi stroje in tovarne okoli njih, celo komplekse tovarn in celotne industrijske cone in druga območja, toda v izgradnji celih mest mu nujno spodleti. Mesta so preveč kompleksne entitete, da bi jih bilo mogoče zaobjeti in načrtovati z vnaprejšnjo produkcijsko racionalnostjo velikega kapitala ali z racionalnostjo socialističnega planskega gospodarstva. Mesta se izgrajujejo sproti. Razraščajo se v vse smeri, kot je trdil Sorkin za New York, in na nepredvidljive načine. Mesto nikoli ne more biti produkt, bližje je umetniškemu delu, delu v nastajanju, *oeuvre*, kakor je ugotavljal Lefebvre, avtor spisa in koncepta *Pravica do mesta*.

Mesta so seveda obstajala pred kapitalizmom in industrializacijo, pomembna mesta: orientalska mesta, grški sužnjelastniški polisi, antični cesarski Rim, srednjeveška mesta ... Ta trditev je dejansko trivialna, a ne tako zelo, da je Lefebvre ne bi postavil takorekoč na začetek svojih zapisov o mestih in poudaril, da njene implikacije še niso bile izčrpno preučene. Lefebvrovo delo implicira dvoje. Najprej to, da je vez med mestom in kapitalizmom dejansko globja, kakor vez katere koli druge

družbene ureditve in njej ustreznih zgodovinskih mest. In drugič, da je ta vez izrazito problematična.

Mesta, v katerih se je naselil kapitalistični način produkcije, so v osnovi nekapitalistična mesta in so bila, kakor je poudaril Lefebvre, pred industrializacijo že izredno "vplivna entiteta" (Lefebvre 2000, 67), ki ji je vladalo meščanstvo. A izraz meščanstvo ima zaradi svoje povezave z mestom dvoumen status, označuje buržoazni razred nasproti proletariatu, hkrati pa je splošno ime za način bivanja v mestih. Mesta so trdnjava buržoazije in včasih neprostovoljni cilj proletariata, ki zaradi svoje množičnosti zlahka dobi nepredstavljivo moč nad mestom. Obenem so kraj rojstva srednjega razreda in kot tako spodbijajo temeljni zgodovinski postulat Komunističnega manifesta, po katerem se »vsa družba čedalje bolj cepi v dva velika sovražna tabora, v dva velika razreda, ki si direktno stojita nasproti – v buržoazijo in proletariat.« (Marx 2009, 95)

Ne glede na to, kdo prevladuje v mestih, buržoazija, proletariat ali srednji razred, so mesta zastavek v razrednem boju. Tudi v razrednem boju v teoriji in na področju urbanizma. Lefebrova teza s konca šestdesetih, denimo, je, da do resnično demokratičnega in proletarskega urbanističnega načrtovanja sploh še ni prišlo. Njegov projekt je s tega vidika mogoče opredeliti kot poskus artikulirati misel, teorijo o mestu, ki je ne bo mogoče instrumentalizirati za širjenje hegemonije menjalne vrednosti v načinu rabe parkov, ulic, sosesk in stanovanj. Zaščititi to misel pred zlorabo urbanistov in načrtovalcev mest, ki služijo presežni vrednosti.

BURŽUJ

Meščanstvo nosi s sabo svoj stari pomen, vezan na ograjeno mesto, ki ga še vsebuje evolucijska pojasnitev iz Manifesta: »Iz tlačanov srednjega veka so izšli mestnjani /ljudje, ki žive zunaj mestnega obzidja in imajo meščanske pravice/ prvih mest, iz tega mestnjanstva so se razvili prvi elementi buržoazije.« (str. 95) Isti tekst je pojem meščanstva izčistil do najslavnejše definicije buržoazije: »Z buržoazijo mislimo razred modernih kapitalistov, ki so lastniki produkcijskih sredstev in izkoriščajo mezdno delo.« (str. 94) V Manifestu, ki je vendarle šele zgodnja Marxova in Engelsova formulacija problema kalitalistične družbe, mesto in buržoazija kot vladajoči razred sovpadata. Buržoazno gospodstvo je gospodstvo mesta nad podeželjem. Vladavina buržoazije postane sinonim za niz geografskih odvisnosti, narejenih po vzoru mesta in podeželja: »Buržoazija je deželo podvrgla gospodstvu mesta. Ustvarila je velikanska mesta, silno povečala število mestnega prebivalstva v primerjavi z vaškim in tako iztrgala precejšen del prebivalstva idiotizmu vaškega življenja. Kot je spravila vas v odvisnost od mesta, tako je naredila barbarske in polbarbarske dežele odvisne od civiliziranih, kmečka ljudstva od buržoaznih ljudstev,

Vzhod od Zahoda.“ (Marx 2009, 100)

V tem pogledu je mesto nedvomno napredna, progresivna entiteta. In če je buržoazija identificirana z mestom, je po drugi strani enaka kapitalu. Med kapitalom in buržoazijo je enačaj: »V isti meri kot se razvija buržoazija, tj. kapital, v isti meri se razvija proletariat.« (Marx 2009, 103) Toda identiteta vendarle ni tako zelo trdna. Kažejo se razpoke, razhajanja, majhna neujemanja in nesoglasja. Buržuoazija je svojo zgodovinsko vlogo odigrala nehote, po naključju: ”Napredek industrije, katerega nosilec je, nehote in ne da bi se upirala, buržoazija ...“ (Marx 2009, 103). Buržoazija je le v službi industrijskega kapitala. Paradoksalno to isto velja tudi za kapitaliste. Po Marxovi uvedbi pojma delovna zmožnost in kasnejšega pojma delovna sila, se vprašanje zastavi znova. Sta kapital in buržoazija isto, sta kapitalist in buržuj ena in ista oseba, le dva vidika iste zgodovinske figure? Ta vprašanja so se zastavljala vedno znova.

V izjemnem uvodu v svoje delo *The Bourgeois*, uvodu, kakršnega lahko napiše le nekdo, ki se primarno ukvarja z literaturo, Moretti poudari, da sta kapitalizem in buržuj, prvi kot ekonomski, drugi kot antropološki koncept, za mnoge toretike, med njimi za Webra, Sombarta, Schumpetra, veljala za »dve plati istega kovanca« (Moretti 2013, 1). Kapitalist in buržuj sta le dve imeni za isti zgodovinski lik, kakor sta danica in večernica le dve imeni za isto nebesno telo (Venero). Osvetljujeta ga iz dveh različnih zornih kotov. A takoj zatem navaja Ellen Meiksins Wood in druge, znova tudi Webra, ki so pred identitetom med obema poduarjali razliko med njima. Wood ločnico postavlja na starem razlikovanju med revolucionarnim političnim projektom buržoazije kot srednjega razreda v Franciji in med industrijsko revolucijo v Angliji, na katero sta sicer eksplisitno opozorila že Marx in Engels, ko obravnavata »Anglijo kot tipično deželo, kar zadeva ekonomski razvoj buržoazije, Francijo, kar zadeva njen politični razvoj.« (Marx 2009, 97) Wood dodaja, da politična revolucija v Franciji ni imela veliko opraviti s kapitalizmom, v Angliji pa kapitalizma v življenje ni priklicala buržoazija. In ugotavlja »nobene nujne identifikacije ni med buržujem in kapitalistom« (Moretti 2013, 3). Podobno, a bistveno manj ostro razliko postavlja Weber v svojem delu *Protestantska etika in duh kapitalizma*: ”Zahodno meščanstvo in njegove značilnosti so sicer tesno povezane z nastankom kapitalistične organizacije dela, vendar pa niso kratko malo identične z njo“ (1988: 15).

Izraz buržuj (bourgeois), meščan se je pojavit zgodaj, nadaljuje Moretti. V enajstem stoletju je označeval tiste prebivalce srednjeveških mest, ki so uživali mestne pravice, ki torej niso bili podvrženi fevdalni jurisdikciji. Od tod izrazita pomembnost ”svobode od“ za meščansko zgodovino. Moretti našteva mnoge definicije buržuja iz različnih teoretskih pedigreev, vsem pa je skupna poteza negativne opredelitev. Buržoazija ni niti aristokracija niti kler, ne preživlja se z manualnim delom in je fi-

nančno neodvisna. Ne pripada kmečkemu stanu in ni plemstvo. Iz morda najlepše definicije buržuja, ki jo navaja po Groethuysenu, je mogoče izpostaviti tisto zares distinkтивno potezo buržoazije v nasprotju z ostalimi zgodovinskimi razredi: "kralji so se imenovali kralji; duhovniki duhovniki, vitezi vitezi; buržuj pa rad ohranja svoj inkognito" (Moretti 2013, 6–7). Tako je, kakor da bi bil vsak razred (ali stan) do buržoazije identičen s samim seboj, buržoazija kot vladajoči razred pa je zgodovinsko edinstvena po tem, da je razrediščena, da ni enaka sami sebi, da želi ohraniti svoj inkognito (morda je njen inkognito le pečat brezosebnega in indiferentnega kapitala, ki mu služi).

RAZREDNI BOJ ZA MESTO IN NJEGOVA OBLEKA

Negativna opredelitev buržoazije, opredelitev "v razliki do" je meščanstvo vedno delalo občutljivo za meje in robeve; za meje svojega razreda in za robeve svojega mesta. Sprva so bile to meje in razmejitve do prejšnjega vladajočega razreda, plemstva in aristokracije, in meja mesta s podeželjem, ki je ključna za vzpostavitev identitete mesta. Zato je tudi mesto od vsega začetka primarno definirano s svojim najočitnejšim nasprotjem, s podeželjem. »Vsa mesta obvezno govorijo isto temeljno govorico: nikoli pretrgani dvogovor s podeželjem« (Braudel 1988, 281). Vsako mesto je na tak ali drugačen način podeželju iztrgana entiteta. V mesta se stekajo presežni produkti podeželja. Mesta imajo svoje trge in tržnice – svetišča menjave in menjalne vrednosti. In seveda imajo tudi svoje trgovce in bankirje. Zato razlika v vrednosti ostaja v mestih. Tam se kopici kot zaklad, v obliki denarja, tudi kot obilje predmetov, a nič manj v obliku spremnosti, vednosti, umetniških del, kakor seznam dopolni Braudel, in – ne pozabimo – koncentracije ljudi, presežka kmečkega prebivalstva. Mesta so bila že od nekdaj domovanje rezervne armade delavcev, kakor je ta pojav z začetka industrializacije, ki kapitalizem spremlja vse odtej, poimenoval Marx.

Razredno hegemonijo, celo hegemonijo mesta nad podeželjem je mogoče najti v presenetljivih detajlih. Na enega izmed majhnih, a morda najlepših vizualnih, »najbolj vizualnega, kar jih sploh je«, je opozoril John Berger v svoji kratki analizi fotografij Augusta Sanderja, naslovljeni *Obleka in fotograf*. Pred Bergerjevim analitičnim pogledom se je znašla Sanderjeva fotografija treh mladeničev, ki se odpravljajo v mesto na ples. Vsi trije so v pražnjih oblekah. »Piše se leto 1914. Trije mladeniči pripadajo največ drugi generaciji, ki je sploh nosila obleke na evropskem podeželju. Dvajset, trideset let nazaj takšnih oblek ni bilo, vsaj ne za ceno, ki bi si jo kmetje lahko privoščili.« (Berger 1980, 30). Presenetljivo na tej fotografiji je, ugotavlja Berger, da obleke ne prikrivajo, temveč prej »podčrtajo in poudarijo družbeni razred teh, ki jih nosijo« (1980, 30–31). Če zakrijemo obraze fotografirancev ni nobenega dvoma, da ta telesa ne

»pripadajo srednjemu ali vladajočemu razredu. Morda prej kot kmetom pripadajo delavcem.« (Berger 1980, 30) Presenetljivo je, kako zelo obleka iznakazi telesa, ki jih oblači. Ker ni bila ukrojena za kmečke postave, jih deformira. Drža kmečkih teles v teh oblekah je prisiljena, videti so nerodna in groba, nendaravna. Obleka »spodkoplje telesno digniteto« podeželjanov (Berger 1980, 31). Prav zato, trdi Berger, je lep primer tega, čemur je »Gramsci rekel razredna hegemonija«:

»Obleka, kot jo poznamo danes, se je razvila v Evropi, v zadnji tretjini devetnajstega stoletja kot profesionalno oblačilo vladajočega razreda. Skoraj tako anonimna kot uniforma, je bila prvo oblačilo, ki je idealiziralo povsem sedentarno moč. Moč administratorja in konferenčne mize. Obleka je bila po svojem bistvu ukrojena za geste pri govoru in abstraktinem računanju.« (Berger 1980, 34) Po tem se buržoazna oblačila, mestna obleka, skoraj bi lahko rekli uslužbenška in uradniška uniforma bistveno razlikujejo od oblačil prejšnjega vladajočega razreda, ki so bila narejena za druge vrste gibanja in kretenj. Ukrojena so bila »za ježo, lov, ples, due-liranje«. Meščanska obleka je, nasprotno, narejena proti gibanjem in krenjam, gestusu bi rekel Brecht, industrijskega delavca in kmeta.

Obleka seveda ni zadržala delavcev, da ne bi osvajali mest in si jih skušali pridobiti zase, sprva kot podeželani, kot kmečki proletariat, pozneje kot razlaščenci, živeči v težkih bivanjskih razmerah delavskih četrti. Morda najbolj slavna epizoda razrednega boja v zgodovini, ki se je odvijal v mestu, hkrati pa je bilo mesto tudi njegov glavni zastavek, je bila Pariška komuna. Engels je bil prvi, ki je opozoril, da je predzgodovino Pariške komune treba poimenovati z imenom Haussmann (Engels 1977, 418). Sloviti bonapartistični arhitekt in mestni načrtovalec, ki je od leta 1853 z izgradnjo širokih, ravnih in dolgih avenij »presekal delavske mestne okraje« (Engels 1977, 418), živahne, čeprav malce nemarne, zato da bi lahko med drugim otežil barikadni boj in da bi bilo mogoče topništvo lažje in hitreje spraviti do žarišč upora (v spominu buržoazije je bil še živ strah pred upori iz leta 1848, »ko so delavci ogrozili na novo izgrajeni mestni režim parvenijev«, kakor razлага Lefebvre). Engelsova analitična bri-ljanca leži predvsem v tem, da je diagnosticiral sizifovstvo tega postopka, ki začasno sicer povzroči, da »izginejo najbolj spotakljive ulice in uličice, toda – le-te takoj zrastejo zopet kje drugje, pogosto v neposredni bližini.« (Engels 1977, 419)

Potreben je bil Lefebvre, pri katerem je dozorela ugotovitev, da metoda Haussmann tudi v daljšem časovnem obdobju ni uspela in da je natanko njen neuspeh sodeloval pri najslavnejšem uporu mesta: »Pomemben vidik Pariške komune (1871) je bila silovitost, s katero se je na obrobje izrinjeno delavstvo vrnilo v središče mesta, njihova ponovna prisvojitev mesta ..., s katero so si povrnili *ouvre*, ki so jim ga nasilno vzeли« (Lefebvre 2000, 76).

RAZREDNE STRATEGIJE IN ROB MESTA

Devetnajsto stoletje nasploh in Pariška komuna posebej označujeva obdobje zgrešenega srečanja podeželja in mesta, obdobje, ko »bi se demokracija kmečkega porekla, ki je gnala revolucionarje, lahko preobrazila v urbano demokracijo« (Lefebvre 2000, 77) Pospešena urbanizacija, ki je sledila in je značilna za prelom devetnjstega v dvajseto stoletje, pa je tako kot vsaka urbanizacija izrazito »razredni pojav« (Harvey 2008: 24). To hkrati pomeni, da njen potek določajo in usmerjajo bolj ali manj očitne razredne strategije in taktike. »Tipična razredna strategija«, pravi Lefebvre, še ne pomeni, da je bila »načrtovana kot niz konkretnih akcij, usmerjenih k določenemu cilju. Razredni značaj je mnogo globiji« (Lefebvre 2000, 76) od tega, določa ga kompleks dejavnikov, od katerih so mnogi tudi težko nadzorljivi, ali pa sploh ne. Strategije, četudi želenemu razrednemu cilju ne sledijo zavestno, lahko do njega kljub temu pripeljejo. Takšna strategija je bila denimo, očenjuje Lefebvre, strategija pomembnejšev v drugi polovici 19. stoletja, vplivnih meščanov, »bogatih in politično močnih ali oboje, včasih ideologov katoliške provenience« (Lefebvre 2000, 76), ki so se začeli ukvarjati s tegobami delavskega življenja. »Nekateri izmed njih, ljudje dobre volje, so bili filantropi, humanisti in »niso predlagali demoralizacije delavskega razreda, ampak so nasprotno, hoteli dvigniti njegovo moralo«. Delavcem in njihovim družinam so hoteli »ponuditi boljše življenje, kakor le delovni vsakdan« (Lefebvre 2000, 77), zato so jim ponudili lastniška stanovanja. Ob tem so seveda angažirali tudi svoje bogastvo za nakupe in preprodajo nepremičnin v mestu in okoli njega. A ključno je, da so poskušali delavce vpeti v »drugačno hierarhijo od tiste, ki vlada v podjetju«, na delovnem mestu v tovarni ali v pisarni, »v hierarhijo lastnine in lastnikov nepremičnin, hiš in soseg.« Ponudili so jim »drugačno funkcijo, drugačen status in druge vloge, različne od vlog plačanih proizvajalcev / ... / Tako je bila zasnovana vloga lastniških stanovanj.« (Lefebvre 2000, 77).

Mesto uslužbencev, ki ga portretira Kracauer, je lahko nastalo še na pogorišču starih razrednih bojev 19. stoletja in ob bolj ali manj uspešnem uresničevanju razrednih strategij vladajočega razreda. Nedvomno pa že za njegov čas velja, kar David Harvey ugotavlja za svojega, da so »razlikovanja, ki so v preteklosti še imela smisel – med urbanim in ruralnim, mestom in podeželjem – v zadnjem času postala diskutabilna. Veriga oskrbe v in iz mest omogoča kontinuirano gibanje in v njej ni prekinitev« (Harvey 2012, 139).

Meja sodobnega velemesta z začetka 20. stoletja tako v prvi vrsti ni več podeželje, kakor je še veljalo v sociologiji s konca 19. stoletja, ampak, kot so dobro vedeli že pisci detektivskih romanov, meščanski interjer.²

² Interjer meščanskih stanovanj ima v kriminalkah in detektivski literaturi posebno mesto. Odkar je nanj opozoril Walter Benjamin v eni izmed svojih kratkih notic, se te zveze literarna teorija ne more več znebiti. Najbolj očitno je izražena pri Georgu Seesslenu, ki ugotavlja, da »detektivska zgodba še

Meja mesta je skrbno varovana zasebnost meščanskega stanovanja, a tudi zasebnost pisarne in tovarne. Je notranja samemu mestu. Tu se neha mesto in se pričenja svet meščanske zasebnosti, umazanih družinskih (Freud) in produkcijskih (Marx) skrivnosti. Mesto se v pravem pomenu začne šele onstran zidov stanovanj, pisarn in tovarn. Marx, denimo, to mejo javnega in hrupnega mesta z zasebnostjo proizvodnega obrata zelo jasno zariše: »To hrupno, na površini bivajočo in vsem očem dostopno sfero torej zapustimo skupaj s posestnikom denarja in posestnikom delovne sile ter jima sledimo na skrito mesto produkcije, kjer lahko na pragu preberemo: No admittance except on business.« (Marx 2012, 134)

Zasebnost sicer ni specifično zahodni izum, jo je pa na zahodu mogoče časovno relativno natančno umestiti. Braudel tako pravi, da »razkošje 17. stoletja /.../ ne pozna /.../ zasebnosti. Kadar je hotel Ludvik XIV. v Versaillesu obiskati gospo de Montespan, je moral obvezno skozi sobo prejšnje izvoljenke, gospodične de La Valliere.« (Braudel 1988, 60–61) A ne gre le za urejenost kraljevskih soban in prostorov, ki se je vedno razlikovala od navadnih, meščanskih ureditev bivališč. »Tudi v neki pariški meščanski hiši 17. stoletja so v prvem, odličnem nadstropju, pridržanem za hišne gospodarje, vsi prostori, sobe, predsobe, sprejemnice, hodniki, spalnice, ki jih včasih težko ločimo, povezani v vrsti. Vsak mora skoznje, s služabniki po vsakdanjih poteh vred, če hoče na stopnišče.« (1988, 62). Tako so, poudarja Braudel, meščanski interjerji, kakor so prikazani na flamskih slikarijah, združevali družabne in zasebne prostore. V velikih sobah, namenjenih druženju, z jedilno mizo in na primer klavecincu, je praviloma bilo mogoče najti še posteljo z zastorom. »V tem pogledu je 18. stoletje novatorsko« (Braudel 1988, 62), izumilo je prostore

posebej rada polaga trupla v dnevne sobe v vilah tistih mestnih okolišev, ki jim Eric J Hobsbawm z gospodarskega vidika pravi 'zeleni pas borznih prekupčevalcev' (1982: 103). Seesslen rigorozno in nepopustljivo razbira razredne elemente v konstantah detektivske literature, pri čemer mu kot glavna operativna ločnica služi prav meja med ulico in notranjščino meščanskega stanovanja. Junaku detektivskega romana pripše funkcijo ponovne uveljavitve demokratičnega reda, tako da mu pusti brskati po sicer nedostopnih stanovanjih, po predalnikih in omarah, škiliti pod posteljo in v skrivne sefe: "Detektiv, ki v meščanski dnevnici sobi opravlja preiskavo, nekako znova uveljavi usahli demokratični red, s tem da spet omogoči nadzor nad predmeti." (1982, 105) Detektivova preiskava na neki način vedno znova uveljavi demarkacijsko linijo med legalno eksploracijo celotnega razreda in navadno krajo posameznega člena vladajočega razreda. Mestni srednji razred pa se z detektivskimi sledmi, *clues*, lahko zopet posveča banalnosti svojega vsakdana. še tako trivialna reč lahko postane *clue*, ugotavlja Seesslen. S posvetitvijo detektivskih sledi se meščanstvo odkupi za svoje trpljenje v vsakodnevnih uslužbenih rutinah: "Detektivski roman je ne glede na obleko precej manj intelektualni užitek, kakor pa užitek za intelektualce, to se pravi, užitek za meščane, ki delajo na tretjerazednem področju ter opravljajo drobna politična, gospodarska in kulturna dela v sistemu meščanskega gospodstva, pa kljub temu nikoli zares ne sodijo v *society*. Ta literarna zvrst je hkrati maščevanje malomeščanstva in njegova potrditev" (1982, 107) Detektivska literatura 20. stoletja je tako rekoč uvod v novi urbani srednji razred. Zato ne preseneča, da je Poe, ki je, po Benjaminu sodeč, prvi resno pisal o sodobnih urbanih množicah, tudi izumitelj detektivskega žanra.

»družinske zaupnosti«, intimnosti in na novo odkrilo seksualnost, a tudi sebstvo ter samozavedanje, veliki gesli filozofije 18. in 19. stoletja.³

Paradoks je seveda v tem, da si zasebnost stanovanj in zasebnost tovarn delijo tako buržuji kot proletarci, prvi v večjih, drugi v manjših stanovanjih, in sicer ne le v lastniških, ampak prav tako v najemniških. Z veliko urbanizacijo zahodnih družb v začetku dvajsetega stoletja (tako v ZDA kot v Evropi) so se razredne pozicije do mesta kot entitete bistveno spremenile. David Harvey zato pravi, da je potrebno na novo premisliti in »v temelju preoblikovati razumevanje razredov« (2012, 139). Postavitev roba mesta v njegovo notranjost, ki sega do praga tovarne in zasebnega stanovanja, je zahtevala tudi nov premislek mesta. Benjamin in Kracauer sta bila velika teoretička tega odkritja in sta vsak na svoj način preučila učinke te premestitve, ki so aktualni še danes. V zasebnosti tovarne in v zasebnosti stanovanja se mesto spodbije samo vase, Freudova teorija seksualnosti (ali interpretacije sanj) je hkrati družbena teorija, in Marxova teorija kapitalistične eksplatacije delovne sile za zaprtimi vrati tovarn in pisarn je teorija siceršnjega vsakdana in posameznikove intime. Tako Kracauer kot Benjamin sta poskušala pokazati, da se področje, na katerem se ti dve gonilni sili moderne družbe povezujeta, prepletata in dialektizirata, imenuje mesto in da je urbano okolje pravo prizorišče dinamike in dialektike tako marksovskega kot freudovskega odkritja.

S pomočjo urbanizma sta poskušala analizirati, na kakšen način in s čim sta obe zasebnosti, družinska in tovarniška (pisarniška), družbeno povezani. Benjamin v *Pasažah* piše: »Za zasebnika živiljenjski prostor in delovno mesto prvič postaneta nasprotji. Prvi se konstituira z interjerjem. Pisarna je njegov komplement. Zasebnik, ki v pisarni upošteva realnost, zahteva od interjerja, da ga ohranja v iluzijah. Ta nujnost toliko bolj pritiska, ker svojega poslovnega premišljanja ne namerava podaljševati z družbenim. V podobi svojega zasebnega okolja potlači oboje.« (Benjamin 1991, 52)

Benjamin tu v treh zgoščenih stavkih predstavi serijo opozicij. Najprej poudari, da se bivanjski prostor loči in postavi v nasprotje do delovnega mesta. Tu gre za zgodovinski moment. Pred tem so namreč lastniki in delavci (vajenci in mojster, denimo) živeli pod isto streho, torej so v isti hiši tako živeli kot delali. Še vedno znotraj istega razmerja zoperstavlja še pisarno in interjer (predvidoma) stanovanja, pri čemer prvemu, delovnemu prostoru, vlada, rečeno s Freudom, načelo realnosti, drugemu, stanovanju, pa načelo ugodja. Interjer, notranja oprema meščanskih stanovanj služi namreč zadovoljevanju lastnikovih fantazij (o interjerju Benjamin podrobno govorí na drugih mestih). Naslednjo opozicijo tvori-

³ Nenazadnje tudi samozavedanje, tako kot ženske Virginie Woolf, potrebuje lastno sobo, lastne prostore zasebnosti, da bi se lahko izrazilo.

ta poslovno razmišljanje na eni in družbeno na drugi strani. Potem pa Benjamin doslej opozicijsko, dualno razmerje formulira kot tridelno: interjer stanovanja se vzpostavi kot tretji moment zadnje opozicije, v katerem sta potlačena oba njena pola, tako poslovno kot družbeno mišljenje. Hkrati pa interjer ohrani funkcijo utelesitve meščanskih fantazem (pri čemer Benjamin analizira zlasti eksotično pohištvo, tapiserije, manje in večje predmete, šatuljice, ki te predmete ovijajo in jih skrivajo ...).

Za Benjaminovo analizo urbanega sta značilna potlačitev in nezavedno. Tako kot je v filmu odkril optično nezavedno (temu odkritiju je bil posvečen spis *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*), je poskušal v arhitekturi mesta odkriti urbano nezavedno, ki se izmika kapitalistični racionalnosti (temu odkritju so bile posvečene *Pasaže*).

Kracauerjev opis relacije med stanovanjem in delovnim mestom je bistveno bolj grob, a nič manj dialektičen. Hkrati je šokanten v svoji neposrednosti, najverjetneje zaradi tega, ker je vzet iz propagandne brošure veleblagovnice in spada med klasične konfekcijske ideološke prijeme: »Omeniti velja še vpliv, ki ga imata zasnova in notranja oprema veleblagovnice. Veliko uslužbencev prihaja iz čisto preprostih razmer. Morda so prostori v njihovem stanovanju tesni in brez svetlobe V veleblagovnici pa se uslužbenec večinoma zadržuje v prijaznih, s svetlobo preplavljenih prostorih.« (Kracauer 2013, 99). To naj bi uslužbence kulturno in moralno privzdignilo, nedvomno v bližino višjih slojev, ki jim ne pripadajo, a jim strežejo. Poplava svetlobe, dodaja Kracauer, »osebje zadosti uroči, da zmore preboleti svoje tesno stanovanje brez svetlobe« (2013, 100). Brecht je iz ozkosti delavskega stanovanja izpeljal povsem nasprotne sklepe: »Delavci niso ozki, ne marajo ozkosti. Njihova stanovanja so ozka«. (Brecht 2013, 104)

Hkrati je v Kracauerjevih socioloških bravurah mogoče najti povsem mimobežne opise prehodov iz enega polja v drugega, premestitve glasbe, na primer, iz meščanskega interjerja srednjega razreda v šolo strojepisa za prihodnje rodove uslužbenik: »Ko je srednjemu razredu še šlo bolje, so se nekatera dekleta, ki zdaj luknjajo, doma s prsti sprehajala po klavirske tipkah in igrala etude« (2013, 36) in nadaljuje: »Čisto pa glasba kljub vsemu ni izginila iz tega procesa, /.../ Zviti učitelj navije gramofon, učenke pa morajo tipkati po njegovi glasbi. /.../ Postopoma se hitrost, s katero se vrti plošča, povečuje, in dekleta, ne da bi to zares opazila, tolčajo vse hitreje. V letih urjenja postanejo hitropiske – glasba je poskrbela za poceni čudež«. (2013, 37) Glasba, evakuirana iz meščanske dnevne sobe v učni obrat, kjer je njena estetska plat zreducirana na ritem, ta pa ponižan v funkcijo pospeševalca hitrega tipkanja. Glasba, ki je bila nekdaj v estetski užitek, služi tu le še kot tehnični pripomoček za pospeševanje hitrosti gibanja prstov. Ta poceni trik, v katerem je glasba žrtvovana za napredovanje v mehanizaciji uslužbenskega dela, ni nedolžen, ko gre

za »razduhovljanje« in otopelost »uslužbenih množic« (2013: 50) Te se zato zatečejo k razvedrilu, kakor tisto dekle, ki jo prijatelji kličejo »Čriček in dela v registraturi neke tovarne« in za katero je značilno, »da – v plesni dvorani ali predmestni kavarni – ne more poslušati nobene popevke, ne da bi takoj zacirikala besedilo. Toda ni ona ta, ki pozna vsako popevko, temveč popevke poznajo njo, jo ujamejo in nežno pobijejo.«⁴ (2013, 74).

MESTNE MNOŽICE

Kracauer, Benjamin, Brecht in mnogi drugi njihove generacije bodo rekli, da v mestih živijo množice. V množicah so znova odkrili tisti inkognito meščanstva, in ga povsem na novo povezali z logistiko mesta in z logiko kapitala. Paradoksalno je njegovo novo podobo najbolje formuliral Simmel v analizi »psihološke distanciranosti meščanov velemest« v svojem članku o kulturi velemesta iz leta 1905. Opazil je, da se ljudje v velemestih drug do drugega kljub veliki bližini obnašajo skrajno indiferentno. Kljub veliki fizični bližini se ne pogovarjajo in drug drugega ne vidijo. Gledajo se, ne da bi se zares videli. Meščanstvo je v množici zopet uveljavilo svoj inkognito. Ljudje se drug do drugega obnašajo podobno, kakor se obnašajo do blaga v suspenzu uporabne vrednosti, do blaga ki svojo uporabno vrednost sicer razstavlja, njeni realizacijski pa prestavi na čas, ko bo poravnana njegova cena.

Množice so ustvarila šele mesta, mesta in množična potrošnja,⁵ zvezsta predhodnika množične kulture v kino dvoranah, na jazz koncertih in na boksarskih tekma. Množice in množična umetnost sta še dve veliki Kracauerjevi in Benjaminovi temi: »Veliko večje množice udeležencev so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti«. Raztresena množica je izvorno urbana množica, trdi Benjamin, ki »vnaša v umetniško delo samo sebe. Najočitnejši tak primer so stavbe. Arhitektura je bila od nekdaj prototip umetniškega dela, katerega recepcija je potekala nezbrano in kolektivno.« (Benjamin 1998, 173). Ta raztresena pozornost po Benjaminu lahko emancipacipira možice. V njej vidi možnost za emancipatoren razvoj množične kulture.

Medtem je Kracauer na pragu svetovne gospodarske krize bistveno bolj previden in skeptičen, v novodobni raztresenosti in razvedrilu množic (v plesnih lokalih denimo) pa diagnosticira razputstitev miselne in politične integritete delavcev: »V istem trenutku, ko se racionalizirajo podjetja, ti lokalni racionalizirajo zabavo armad uslužbencev. Na vprašanje, zakaj množico oskrbujejo kot množico, mi je eden od uslužbencev

⁴ »Besedna igra z izrazoma Schlager ('popevka') in erschlagen ('ubit', 'pobiti')», kakor pravi opomba prevajalke (Kracauer 2013, 74).

⁵ Te seveda ni brez množične produkcije.

trpko odgovoril: 'Ker imajo ljudje vse preveč osiromašeno življenje, da bi zmogli sami s sabo še kaj početi.'« (2013, 102)

NAMESTO SKLEPA IN UVODA

Mesto po sebi, kot realno obstoječa entiteta, je seveda vedno le konkretno mesto. Benjaminov Pariz, Kracauerjev Berlin, Maribor in Ljubljana dvajsetih let prejšnjega stoletja, slovenska mesta v času zadnjih parlamentarnih volitev. Mesto kot zgodovinski pojav pa je v resnici le rekonstrukcija, ki jo sooblikujejo ideološke, teoretske, literarne, filmske, statistične, antropološke, urbanistične in druge prisvojitve. Ta tematska številka skuša pokazati, kako so si mesto prisvajale različne umetnostne zvrsti, kako so o njem razmišljali teoretiki, arhitekti in urbanisti in, po drugi strani, kako so si ga prisvajali razredi, kako so si ga preoblikovali in urejali in kako to počnejo še danes.

Prispevki se torej ukvarjajo s tem, kako so o njem pisali literati z začetka stoletja, ki so bili hkrati flanerji, mestni pohajkovalci; kako so ga snemali filmarji, ki so za spopad kamere in montaže z mestom izumili svojevrsten žanr – simfonije velemesta; kako so ga skozi dolgo dvajseto stoletje portretirali in risali stripovski avtorji; kako so problem mesta poskušali formulirati teoretiki, kakršna sta bila Kracauer in Benjamin in kako arhitekti ter urbanisti, ki so se ukvarjali z reševanjem stanovanjskih kriz velikih mest, v katerih je ponudba dela daleč presegala ponudbo stanovanj; kako se je razvijala predmestna in mestna kultura proletariata; katerim samoutvaram se prepušča današnji srednji razred; in, nazadnje, kako je videti geografija današnje Slovenije s stališča kreativnega razreda, za katerega se zdi, da je povsem ustrezni sodobni nadomestek Kracauerjevih uslužbencev.

LITERATURA

- Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana : SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Zv. 5*, Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Berger, John: *About Looking*. New York: Pantheon books, 1980.
- Braudel , Fernand: *Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, XV.-XVIII. stoletje. Strukture vsakdanjega življenja : mogoče in nemogoče*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.
- Brecht, Bertolt: "Proti Lukacsu", v *Estetika in politika*, Adorno et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.
- Engels, Friedrich: *O stanovanjskem vprašanju*, MEID, 4. zvezek. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 1977.
- Harvey, David: *Rebel Cities*. London: Verso, 2012.
- Harvey, David: "The Right to the City", v *New Left Review 53*, September-October 2008. London: Verso, 2008.
- Kracauer, Sigfried: *Uslužbenci: poročilo iz najnovejše Nemčije*. Ljubljana: Založba /*cf., 2013.
- Latour, Bruno: *Paris ville invisible*. Paris: Institut Synthelabo pour le progres de la connaissance, 1998.
- Lefebvre, Henri: *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell Publisheers, 2000.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich: *Komunistični manifest*. Ljubljana: Sanje, 2009.
- Marx, Karl: *Kapital. Zv. 1*. Ljubljana : Sophia, zavod za založniško dejavnost, 2012.
- Moretti, Franco: *The Bourgeois*, London: Verso, 2013.
- Seeslen, Georg: "Konstante detektivske literature", v *Memento umori*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982.
- Weber, Max: Protestantska etika in duh kapitalizma. Ljubljana: Ljubljana: ŠKUC : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1988.

Breda Luthar:

»Razredne meje pri nas potekajo znotraj popularne kulture ter se kažejo kot razlike med urbano kozmopolitsko popularno kulturo na eni strani in domačijsko folkloristično množično kulturo na drugi.«



Dr. Breda Luthar je diplomirala iz sociologije, magistrirala in doktorirala pa iz komunikologije. Trenutno je raziskovalka in predavateljica na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, kjer poučuje na Katedri za medijske in komunikacijske študije ter raziskuje na Centru za raziskovanje družbenega komuniciranja. Med njenimi raziskovalnimi področji se je v zadnjem času ob množičnih medijih, popularni in potrošni kulturi, kulturnem okusu in raziskovanju vsakdanjega življenja uveljavilo zlasti področje raziskovanja povezave med razredi in kulturo. To je tudi tema zbornika *Kultura in razred*, ki je letos pod njenim uredništvom izšel pri Založbi FDV. Gre za zadnje delo med njenimi številnimi knjižnimi projekti, od katerih naj omenimo vsaj še uredništva in souredništva pri zbornikih *Mediji in občinstva* (2012), *Remembering utopia: the culture of everyday life in socialist Yugoslavia* (2010), *Mobilni telefon in transformacija vsakdana* (2009) ter njeno morda najpo-

pularnejšo monografijo *Proizvodnja slave: politika v popularni kulturi* (2006 in 2008).

Z dr. Bredo Luthar smo se pogovarjali o zborniku *Kultura in razred*, ki vključuje osem empiričnih študij z analizo razrednih razlik in njihove povezanost s kulturnimi praksami in okusi. Avtorji se v študijah ukvarjajo z moralo, kulturnim in televizijskim okusom, z digitalno kulturo, z odnosom do telesa in zdravja, s športom, vegetarijanstvom in z verbalno intimnostjo v partnerskih zvezah. Vse te teme pa analizirajo z vidika razreda in v povezavi z razrednimi razlikami. Osrednja problematika, ki jo zbornik prinaša pred svoje bralce in nanjo delno tudi odgovarja, je natančno povzeta v enem izmed uvodnih stavkov zbornika: "Razred je danes v javnem diskurzu zamolčana kategorija. Čeprav se ni v Sloveniji še nikoli toliko govorilo o bogastvu in revščini ... , se ni še nikoli tako malo povedalo o razrednih razlikah." Iz te minimalistične zastavitve izhaja tudi izredna aktualnost zbornika, ki je toliko bolj dragocen, ker avtorji prispevkov v svojih študijah uporabljajo podatke, pridobljene s standardiziranim vprašalnikom na reprezentativnem vzorcu prebivalcev Ljubljane in Maribora. Zbornik torej prinaša neke vrste kulturni in razredni portret prebivalcev dveh največjih slovenskih mest.

Kaj je motiviralo raziskavo o povezanosti razreda in kulture (treba je poudariti, da ste raziskavo najverjetneje snovali v času pred letom 2010, ko se razredne neenakosti še niso kazale v vse svoji razsežnosti)?

Raziskovanje je vedno po eni strani motivirano z internimi razpravami v posameznih disciplinah in z dialogom s tezami o zatonu razredov in kulturnem obratu (v sociologiji kulture, medijskih študijah, kulturologiji), te razprave so pa seveda odvisne tudi od "družbenih razmerij". Drugič, izhajali smo iz stališča, da je rigorozna empirična analiza (kvantitativna in/ali kvalitativna) konstitutivna tudi za sociologijo kulture in smo bili skeptični do epohalne ali t. i. diagnostične sociologije, kjer so domnevno epohalne spremembe le načelno diagnosticirane, všečne, ker so ponavadi moralistične, zelo pogosto hiperbolično pesimistične.

Po drugi strani smo bili prepričani, da je mogoča in nujna tudi kvantitativna empirična analiza kulturnega vidika razrednih razmerij – upoštevajoč vse omejitve anketne metodologije – ki presega omejitve pozitivistične sociologije, ki včasih z generaliziranjem več prikriva kot odkriva. Pri statistični analizi torej lahko pričakujemo splošen makro pogled na razmerja med kulturnimi in družbenimi hierarhijami To je bil tudi naš cilj. Hkrati je na ta način mogoča dekonstrukcija nekaterih utrjenih/zdravorazumskih predpostavk, ki so se uveljavile v javni, medijski in politični govorici.

In tretjič, predvsem smo bili prepričani, da je koncept razreda relevantna kategorija, če jo razširimo tudi na področje reproducije simbolnega in kulturnih virov in da je treba v družbenih vedah nadomestiti opisni in pozitivistični pojem »družbeno-ekonomskih razlik« s konceptom razreda, ki je kategorija, ki govori o strukturnih neenakostih.

Četrtič, slovenski medijski diskurz o neenakosti nas je motiviral toliko, kolikor je na splošno dober primer psevdopsihološke mystifikacije "družbeno-ekonomskih razlik". Vprašanje družbenih razlik je namreč obravnavano večinoma v anekdotičnem melodramatičnem kontekstu ekstremne revščine in izjemnih privilegijev, moraliziranje pa je osrednji motor pripovedi.

Neki novinar v Delu nam je očital, da smo neberljivi z vsemi temi statističnimi odstotki na dve decimalki in nam za vzgled dal knjigo *Strah za status* (Status Anxiety) Alaina de Bottona. Toda to je esejistična literatura, všečna, ker je visoko moralistična, kar posebej odgovarja psevdointelktualcem ali t. i. *culture moyenne*. Seveda se vedno še da popravljam retorično prezentacijo in »berljivosti«, toda obstaja neka razlika med znanstveno literaturo in esejizmom. Včasih pri nas novinarji te razlike ne razumejo, radi imajo to retorično všečno epohalno družbeno kritiko/družbeno distopično moralko.

Kakšni so razlogi, da ste raziskavo opravili na slovenski urbani populaciji Maribora in Ljubljane?

V urbanih okoljih so stvari fizično na razpolago, tu načelno ni fizičnih ovir za kulturne prakse in zato ta omejitev lahko bolje pokaže na distinkcije, ki ne izhajajo iz fizičnih ovir, temveč iz ekonomskih in kulturnih distinkcij. Razred (pa seveda tudi spol, nacionalnost ...) ni nekaj, kar ljudje so, temveč kar ljudje počnejo, kar se oblikuje v interakciji z drugimi in kar je rezultat uprizarjanja. V tem smislu je razred performativna kategorija, mesto pa ponuja najboljši prostor za ta performans.

Po drugi strani nam je šlo tudi za preverjanje tez in instrumenta, ne pa toliko za generalizacije v stilu: 18 % Slovencev meni ... Del tega preverjanja je tudi poskus uporabe MCA metode torej multikorespondenčne analize, ki je bolj sofisticirana eksplorativna metoda, ki jo je v neki obliki uporabljal že Bourdieu, danes pa jo v predelani obliki razvijajo v Veliki Britaniji. Predvsem je bilo s to metodo veliko narejenega v sociologiji kulture in medijskih študijah na CRESC (Center za raziskovanje družbeno-ekonomskih sprememb Univerze v Manchesteru in Open University).

Je mogoče reči, da je raziskava reprezentativna za celotno populacijo Slovenije oziroma, če vprašanje zastavim iz nasprotnega kon-

ca, bi se rezultati, pridobljeni na podeželju, bistveno razlikovali od teh, ki ste jih pridobili v mestih?

Ne, raziskava je reprezentativna za populacijo obeh mest. Ker smo na koncu ugotovili, da moramo spol, etničnost in generacijo razumeti kot oblike družbene stratifikacije, ki podpirajo ali izpodbijajo učinek razrednih razlik, bi razširitev vzorca seveda v igro pripeljala novo dimenzijo neenakosti, to je prostorsko, npr. periferija-center, podeželje-mesto.

Ali imajo kulturna potrošnja in kulturne preference meščanov Maribora in Ljubljane razredno osnovo, kakor ste se vprašali na začetku raziskave?

Ja, toda nisem Ljubljjančan/-ka najprej v zgornjem srednjem razredu, na primer, in imamo zato Zlati abonama v Cankarjevem domu ali zato hodim v Kinodvor in Kino Šiška. Bolj natančno in manj deterministično bi torej dejali, da so kulturna potrošnja, kulturni okus pa tudi politični habitus del uprizarjanja razrednosti v Ljubljani in Mariboru. Ne gre seveda za namero razkazovanja, za intenco nekaj sporočati, temveč za "delanje" razrednosti z interakcijo kot delom "distinkcijskih praks" in "ustvarjanja meja" med razredi, ki poteka v vsaki družbi. Toda po drugi strani je treba vedeti, da so razredne razlike pogosto reartikulirane kot etnične razlike, vprašanje reprodukcije razrednosti pa potlačeno. V Sloveniji torej etnična marginalizacija podpira učinek razrednih distinkcij.

Je kulturni okus Mariborčanov bolj proletarski kot okus Ljubljjančanov, ali se med obema mestoma kažejo razlike, ki jih je vredno podčrtati?

Da bi bili podatki bolj pregledni in da bi lahko videli "big picture", smo oblikovali tipologijo petih kulturnih tipov (ali idealnih tipov) in ugotavljali njihove razredne dimenzijs. V kontekstu te tipologije je v Ljubljani nekoliko več t.i. urbanega/intelektualnega srednjega razreda, v Mariboru pa nekoliko večji delež t.i. domačj-skega tipa, to je delavskega razreda, ki je, kar se tiče okusa, omejen na domačijsko estetiko (od narodnozabavne glasbe do kvazi folklorističnih televizijskih oddaj ...) . Gre torej bolj za razmerja, ki jih je mogoče pojasniti: v Ljubljani je več servisnih dejavnosti, kulturnih industrij in javnega sektorja, od koder se "rekrutira" urbani/intelektualni srednji razred, v



Mariboru pa več obubožane industrije in delavskega razreda. Toda, kot rečeno, gre za razmerja, ne radikalne razlike.

Ali urbani srednji razred še obstaja? Tudi v Mariboru?

Seveda, saj tega ne smemo opredeljevati nominalno glede na dohodek, predvsem pa ga ne označuje le ekonomski kapital, temveč predvsem kulturni in socialni kapital, ekonomsko pa tudi podedovano premoženje. V situaciji dohodkovnega egalitarizma, ki vlada v Sloveniji (po Eurostatovih podatkih je Slovenija namreč ob Islandiji in Norveški po dohodkih prebivalcev že dolgo med tremi najbolj egalitarnimi državami v Evropi), so pa gotovo premoženske razlike mnogo večje od dohodkovnih razlik. Ni čudno, da davek na nepremičnine ni bil sprejet. Ta dohodkovni egalitarizem je sicer uničujoč ravno za tiste, katerih položaj je odvisen od izobrazbenega kapitala (torej institucionaliziranega kulturnega kapitala) in meritokratskih razlik, torej za srednji razred in posledično za družbo v celoti, saj to ustvarja stanje patrimonialnih odvisnosti med generacijami. Toda po drugi strani, tega razreda v družbi, ki jo zaznamuje agrarna tradicija, nikoli bilo prav veliko.

Kot podlago raziskave in analize ste izbrali prevladujočo weberjansko definicijo razredov. Najprej bi me zanimalo, ali Bourdieu, ki je ena izmed ključnih referenc večine avtorjev zbornika uporablja weberjansko ali marksovsko definicijo razreda? In ali je marksovská definicija razreda sploh anketno operativna. In ne nazadnje, kakšna je temeljna razlika med njima?

Weber o razredu in statusu, torej ekonomskem položaju in prestižu, govori kot o dveh ločenih oblikah stratifikacije, ki obstajata ena ob drugi. Weberjanski sociologi še danes vztrajajo pri ločeni obravnavi razreda in statusa. Bourdieu pa si v *Distinkciji* zastavi nalogu redefinirati razmerje med razredom in statusom, kot ga je razumel Weber, in preseči to ločenost. Razreda in statusa ne razume kot dveh povezanih, toda ločenih vidikov družbene stratifikacije, temveč meni, da ekonomski in simbolni vidik soobstajata v isti realnosti. Vedno, kadar razpravljamo o razredu kot ekonomski kategoriji, moramo vedeti, da je vsako ekonomsko razlikovanje tudi simbolno realizirano. Če tako razumemo razmerje med ekonomskim in kulturnim vidikom neenakosti, je analiza simbolnih sistemov ključnega pomena za analizo razrednih razlik, saj vsak razredni/ekonomski odnos zadeva tudi simbolna razmerja.

Obstajajo seveda tudi marksistični poskusi empirične operacionalizacije razreda (danes npr. Wright). Sicer pa imate prav, vedno je obstajala težava, kako marksistični koncept razreda operacionalizirati za empirično raziskovanje, zato je jugoslovanska sociologija o razrednih razmerjih sklepala na osnovi podatkov o stratifikacijski strukturi, kot ugotavlja kolegica

Hafner-Fink, ki analizira razredna ozadja razpada Jugoslavije. Če seveda ni kasneje pojem "delovnega ljudstva" v celoti zamenjal koncept razreda. Nekaj časa so bile pa pri nas v osemdesetih zelo moderne in od države verjetno vzpodbujane raziskave "kvalitete življenja", ki predstavljajo v glavnem le opisno beleženje razlik pri "zadovoljevanju materialnih in nematerialnih potreb". Tu se pojem razreda sploh ni uporabljal, govorilo se je le o družbenoekonomskih razlikah ali o delovnem človeku.

Ali ločnica med visoko in nizko kulturo še sovpada z ločitvijo na visoki in nižji razred, kakor je domneval Bourdieu na podlagi raziskav v sedemdesetih?

Ne, to ne drži več, niti tam ne, kjer je še pred nekaj desetletji jasno zaznamovala razredne razlike (Francija, Velika Britanija, Nemčija). Razlogov je več, eden od njih je vseprisotnost popularne kulture, ki je vedno bolj notranje diferencirana, drug je transformacija dela visoke kulture v estetsko konvencionalno in konformistično osrednjo kulturo (torej "culture moyenne" ali *middle of the road* kulturo). Razredne meje pri nas potekajo znotraj popularne kulture, ne med popularno in visoko kulturo, ter se kažejo kot razlike med urbano kozmopolitsko popularno kulturo na eni strani in domačijsko folkloristično množično kulturo na drugi. Praviloma se te razlike najbolj očitno kažejo pri glasbenih preferencah. Intelektualno/urbani kulturni tip tako tipično zavrača stigmatizirane domačijske in komercialne domačijske žanre (narodnozabavna glasba, slovenski in yugo turbo folk) in komercialni pop.

Kaj pomembneje vpliva na neenakost v družbi: razred, spol, generacijska ali etnična pripadnost?

Razred, spol, etničnost in generacijo moramo razumeti kot medsebojno povezane principe stratifikacije. Ali, če parafraziramo Stuarta Halla, etničnost je modalnost, v kateri živimo razred, medij, skozi katerega je mogoče izkusiti razredna razmerja. V naši raziskavi je tudi očitno, da posebej pri nižjih razredih, spol podpira učinek razrednih razlik: ženske nižjih razredov imajo bolj tipično ženski kulturni okus, medtem ko imajo ženske višjega srednjega razreda okus, ki je bolj podoben moškim istega razreda, ne pa drugim ženskam.

V knjigi je mogoče zaslediti dve tezi o razmerju med kulturo in razredi: "razredna neenakost izgublja osrednji pomen v družbi", na-domeščajo jo druge, horizontalne neenakosti; in na drugi strani obstoječe razlikovanje v potrošnji kulture (diferenciacije med kulturnimi okusi) reproducira oziroma ohranja obstoječe razredne razlike, kar bi lahko brali na način, da se razredne razlike kažejo tudi

v kulturi. H kateri izmed obeh tez se nagibajo ugotovitve vaše raziskave o slovenski družbi?

K drugi. Ne verjamemo v razredno destrukturiranje sodobnih družb, toda razumemo kulturne prakse kot konstitutivne za razredne meje, ne kot izraz razrednih meja. Je pa seveda stališče Pakulskega, ki govorí o nadomeščanju razredne neenakosti s kompleksno nerazredno neenakostjo in o izginjanju vseobsegajočega sistema neenakosti, ki bi prevladoval, gotovo relevantno, saj v analizo vključuje spol, entičnost, generacijo itd., ki komplikirajo vprašanje razredne neenakosti in odpirajo vprašanje npr. spolno in etnično označenih poklicnih slojev (npr. nekvalificirane ženske samohranelke, predstavnice etničnih manjšin) in drugih kompleksnih neenakosti, ki pa niso nerazredne. Gre le za vprašanje, kako želimo razumeti koncept razreda.

Analiza povezave med razredi in televizijskim okusom je presenetljivo pokazala, da višji razredi novice cenijo manj kakor nižji razredi, kar je v nasprotju z vsemi tujimi raziskavami, kakor ste se izrazili. Kaj nam ta ugotovitev pove o slovenski razredni kulturi?

To nam več pove o slovenski medijski kulturi kot o razredni kulturi. Prevladujoč žurnalistični diskurz pri nas je moralističen, melodramski in neanalitičen, tematsko pa zelo skoncentriran na politične pripetljaje in ne na družbene probleme. Kot tak je del nizke kulture.



Breda Luthar:
»Prevladujoč
žurnalistični diskurz
pri nas je moralističen,
melodramski in
neanalitičen. /.../
Kot tak je del nizke
kulture.«

Kaj pomeni izobrazbena homogamija? Ali to pomeni, da se med seboj vedno pogosteje poročajo pripadniki istih razredov; se potem takem vračamo tja, kjer nikoli nismo bili, v obdobje Romea in Julije?

Ne, situacija je drugačna. Če je šlo v predmodernih in še v modernih družbah za stanovsko, etnično ali kastno ali religiozno homogamijo (poročali so se ljudje znotraj istega stanu, kaste ali religiozne pripadnosti) so sedaj skupaj ljudje, ki so podobni po kulturnem habitusu, nanj pa najbolj vpliva formalna izobrazba. Ali kot pravi Weber v svoji znani tezi, status temelji na stilu življenja, v praksi pa se izraža skozi »*conubium*«, torej poroke v okviru omejene mreže kandidatov in delitev »mize in hrane«, tj. prijateljske in osebne mreže.

Naj za primer navedemo, da ima v naši raziskavi okoli 60 odstotkov intelektualno-urbanega tipa (prevladujoče je to višji srednji razred) partnerje oz. partnerice z visoko izobrazbo, razmerje pri obeh domačijskih tipih (prevladujoče delavski razred) pa je ravno obratno – kar 70 odstotkov partnerjev oz. partneric domačijskega tipa ima namreč le osnovno ali poklicno šolo. Svoje partnerje in partnerice si respondenti/-ke torej izbirajo iz omejene mreže kandidatov svojega lastnega poklicnega razreda ali izobrazbe ne kategorije. Meje med kulturnimi razredi se tako konstituirajo in reproducirajo s socialnimi in intimnimi odnosi v okviru mikropolitike vsakdanje družbene interakcije.

Čisto naivno me zanima naslednje: pri analizi športa ste v vprašalnik vključili vprašanje o ukvarjanju s športom. Pri tem je prišlo do zanimive ugotovitve, da nižje kot so posamezniki v razredni hierarhiji, manj se ukvarjajo s športom. Medtem ko sledenje športnim dogodkom s pripadnostjo višjim razredom upada. ... Nasprotno pa se pri raziskavah o kulturi nikoli ne vpraša (ali pa redko) o ustvarjanju kulture. Vprašanja se večinoma osredotočajo na potrošnjo kulture.

Kot pravita kolega, ki sta analizirala razrednost športnih praks (Starc in Pušnik), ima šport tudi zdravstveno-higienični motiv, ki je posebej izražen pri tistih z več kulturnega kapitala. Pri teh se šport povezuje s skrbjo za telo, saj je telo projekt, za katerega je potrebno skrbiti. To je verjetno ključna razlika med prakticiranjem kulture in prakticiranjem športa.

V zborniku je ugotovljena močna povezava med materialnim udobjem gospodinjstev (oz. tehnično opremljenostjo; npr. DVD, internet, prenosniki) in zdravjem ter obojega s poklicnim razredom respondentov. Celo razredno pripadnost in uporabo homeopatije je mogoče povezati. Ali je sploh kakšen segment kulture, na katerem

se razredna pripadnost ne kaže? Naklonjenost žanru komedije, morda?

Bolj generično kot sprašujemo (po komedijih kot takih), bolj pozitivistično deskriptivni kot smo, izrazitejša kot je odsotnost vsake estetske teorije in teorije vrednotenja v analizi, manj so izražene razlike oz. bolj so razlike nerazumljive, naključne in zgolj nominalne. Sicer zelo značilno za večino marketinških raziskav. Ključno je torej vprašanje, kako estetska sodba prestavlja/transponira razredne (spolne, etnične) distinkcije v distinkcije okusa ter obratno in s tem vzpostavlja in ohranja meje med razredi.

Načelno pa seveda moramo reči, da se verjetno ne izraža v vsaki kulturni obliki ali politični praksi neko razredno bistvo, vendar verjamem, da je način dekodiranja v principu strukturiran z družbenim položajem. Tega pa določa zapleteno delovanje in medsebojno vplivanje razreda, etničnosti, spola, generacije

Od sociologov je pogosto mogoče slišati (dr. Vogrinc, na primer, je večkrat opozoril na ta primanjkljaj), da v Sloveniji ni načrtnih raziskav o razredni strukturi prebivalstva. Ta raziskava je v zadnjem času tudi ena izmed redkih, k se s tem ukvarja.

Ja, sem tudi jaz prebrala to njegovo izjavo, v Mladini, se mi zdi.

To je samo po eni strani res. Razlogov je veliko, med drugim: zaradi ideo-loških razlogov je bilo raziskovanje razrednih distinkcij potlačeno na račun prioritete etničnosti kot koncepta družbenega organiziranja. "Slovenskost" je bila konstruirana kot nadrazredna skupnost. Po drugi strani pa je razlog tudi v problemu z empirično operacionalizacijo koncepta razreda, ki jo omenjam spodaj. Tretjič, razlog verjetno leži tudi v pozitivistični tradiciji slovenske empirične sociologije na eni strani in hkrati v kulturnem obratu v slovenski sociologiji v devetdesetih: klasična stratifikacijska analiza je bila v družbenih vedah problematizirana, do povezovanja empirične sociologije in sociologije kulture pa ni prišlo. Še bi lahko naštevala razloge za to odsotnost, saj se koncept razreda praktično ni uporabljal. Disciplinarne mode vedno vplivajo na konceptualni aparat in na to, kaj so sploh raziskovalna vprašanja.

In nazadnje, to so dragi in težki projekti, ki zahtevajo, če so epistemološko in metodološko korektni, delo velikih skupin strokovnjakov. Najlažje je opozarjati na pomanjkljivosti, težje pa pridobiti denar in izvesti take projekte. No, razpisi so odprti za vse.

Toda po drugi strani to, kar pravi, ni čisto res. Razredno strukturo prebivalstva se lahko proučuje le z velikimi empiričnimi analizami, in v Sloveniji je ogromno podatkov, ki pa niso bili zares uporabljeni za analizo razredne strukture družbe. Še vedno je tako, da obstaja na FDV, kjer se predvsem goji empirična sociologija, presežek podatkov in primankljaj resne inter-

pretacije teh podatkov. Toda spet, to so javni podatki in analize na podlagi interpretacije sekundarnih podatkov se lahko loti vsak, ki ga to zanima.

Kakšni so vaši osebni načrti za naprej? Ste opravili z razredi in kulturo ali se morda pripravlja nadaljevanje tovrstnih ali podobnih raziskav?

Razmerje med kulturo in razredom me še zanima, vendar bolj v smeri majhnih etnografskih študij narativizacije objektov/stvari, raziskovanja vloge materialne kulture v "ustvarjanju razrednih mej" ter pri mikro praksah distinkcije. Zanimajo me tudi zgodovinskosociološke študije materialne kulture in razrednosti v socializmu. Na sploh me zanima, kako estetska presoja prevaja razredne distinkcije v distinkcije okusa in obratno.

Pogovarjal se je **Ciril Oberstar**

Franz Hessel, flaner. Študija primera drugačnih rab mesta

I.

Franz Hessel:

Sumljivež

(Prvo poglavje iz knjige Sprehajanje po Berlinu)¹

Počasi hoditi po živahnih ulicah je posebno zadovoljstvo. Obliva te naglica ljudi, to je kopel v kipečem morju. Toda ob mojih ljubih berlinskih someščanih to ni lahko početi, pa naj se jim človek še tako spretno izogiba. Vedno sem deležen nezaupljivih pogledov, ko skušam flanirati med temi neutrudnimi ljudmi. Mislim, da me imajo za žeparja.

Urna velemestna dekleta vzravnane drže in nenasitno odprtih ust postanejo nejevoljna, če se moj pogled za dalj časa spusti na njihova jadra-joča ramena in plavajoča lica. Pa ne da bi imela karkoli proti, če jih kdo gleda. Toda ta upočasnjeni pogled neškodljivega gledalca jih spravlja ob živce. Opazijo, da pri meni nič ne tiči »zadaj!«.

Ne, nič ne tiči zadaj. Rad bi se zadržal pri Prvem pogledu. Rad bi zmogel ali ponovno našel Prvi pogled na mesto, v katerem živim ...

Sicer pa v mirnejšem predmestnem okolišu ne vzbujam nič manj ne-prijetne pozornosti. Nekje proti severu je trg z lesenim ogrodjem, skelet tržnice, tik ob njem pa trgovina vdove Kohlmann z domačimi izdelki, med katerimi so tudi cunje; in nad svežnji starega papirja, postelnimi ogrodji in kožami ima vdova na letvasti verandi trgovine lonce z geranijami. Geranija, kričeče rdeča barva v lenobno sivem svetu, ki si jo moram dolgo ogledovati. Vdova me grdo gleda. Zmerjati si ne upa, morda me ima za pripadnika tajne policije, njeni dokumenti morebiti niso v redu. Jaz pa imam z njo dobre namene, rad bi jo povprašal po njenem poslu in življenjskih nazorih. Zdaj vidi, kako končno odhajam in na drugi strani, kjer se vzpenja prečna ulica, gledam v kolenske jamice otrok, ki mečejo žogo v zid. Dolgonoge deklice – očarljivo jih je gledati. Žogo odbijajo izmenoma z roko, glavo in prsmi ter se pri tem vrtijo, kolenska jamica pa se zdi središče in izhodišče njihovih gibov. Čutim, kako vdova trgovinarka za menoj izteguje vrat. Bo opozorila redarje, kakšen človek da sem? Sumljiva vloga gledalca!

Ko se zmrači, oprte na blazine, slonijo na oknih stare in mlade ženske. Ob njih se mi zgodi to, kar psihologi odpravijo z besedami, kakršna je

¹ Prevedeno po: Hessel, Franz: *Der Verdächtige*, v: Franz Hessel: Spazieren in Berlin, Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2013, str. 23–27.

vživljanje. Toda ne bodo mi dovolile, da zraven njih in z njimi čakam na to, kar ne pride, da zgolj čakam brez objekta.

Ulični prodajalci, ki kriče ponujajo blago, nimajo nič proti, če se postaviš poleg njih; a jaz bi raje stal ob ženski, ki ima na glavi ogromno las iz prejšnjega stoletja in ki počasi razprostira svoje vezenine na moder papir ter nemo pogleduje h kupcem. In njej nisem povšeči, težko bi mislila, da bom kupil kaj njene robe.

Včasih bi rad šel na dvorišča. V starejšem Berlinu postane življenje tja proti dvoriščnim stavbam in vrtnim utam živahnejše, prisrčnejše, in to naredi revna dvorišča – z nekaj zelenja v kotu, z drogovi za iztepanje, smetnjaki in vodnjaki, ki so ostali iz časov pred vodovodom – bogata. Ob dopoldnevih mi to uspe kvečjemu takrat, ko se tam šopirijo pevci in goslači ali lajnar, ki vrh vsega iz prostega para prstov naredi naravno piščalko, ali pa osupljivi mož, ki spredaj igra na boben, zadaj pa na pavko (na desnem gležnju ima kavelj, od katerega teče vrvica k pavki na hrbtnu in paru činelic, pritrjenem na njej; in ko mož udarja z nogo, tolkač tolče po pavki, činelici pa treskata skupaj). Takrat se lahko postavim k stari vratarjevi ženi – bolj verjetno je mati enega od vratarskih zakoncev, tako stara je videti, tako vajeno sedi tu na svojem zložljivem stolčku. Nič se ne jezi zaradi moje prisotnosti, in gledati smem gor v dvoriščna okna, na katerih se zaraди tega koncerta gnetejo strojepiske in šivilje iz pisarn in podjetij. Blaženo omotične si privoščijo odmor, dokler ne pride tečen šef, in morajo smukniti nazaj k delu. Vsa okna so gola. Le eno v predzadnjem nadstropju ima zaveso, tam visi ptičja kletka, in ko gosli iz srca zajočejo in lajna doneče za-stoka, začne peti kanarček kot edini glas nemo zročih vrst oken. To je lepo. A jaz bi se vendar rad udeležil tudi večera teh dvorišč, rad bi doživel zadnje igre otrok, ki jih starši vedno znova kličejo gor, in to, kako mlada dekleta pridejo domov in že hočejo spet ven; toda ne najdem ne poguma ne pretveze, da bi se vsiljeval, preveč očitno se mi vidi, da ne sodim sem.

V tej deželi mora človek morati, sicer ne sme. Tu se ne hodi kar kje, temveč kam. Ljudem moje vrste ni lahko.

Še sreča, da mi sočutna prijateljica včasih dovoli, da jo spremljam, ko mora po opravkih. Na primer v popravljalnico nogavic, na vratih katere piše: »Pobiramo spuščene zanke.« V tem mračnem mezaninu huška skozi svojo zatohlo volnasto sobo, ki jo razsvetljuje nova bleščeča tapeta, grbavka. Izdelki in šiviljski pripomočki ležijo po mizah in etažerah okoli porcelanastih copatk, bronastih deklic in amorčkov iz neglaziranega porcelana, tako kakor okoli starih vodnjakov in ruševin počiva čreda živali. In to si smem natančno ogledati ter tako spoznati del mestne in svetovne zgodovine, medtem ko se ženski pogovarjata.

Ali pa smem zraven k preprostemu krojaču, ki živi v pritličju dvoriščne stavbe na Kurfürstenstraße. Zavesa, ki ne seže čisto do tal, loči delovni prostor od spalnice. Na scefranem kosu blaga, ki visi čez zaveso, je v pisanih barvah upodobljen cesar Friderik kot kronski princ. »Tako je prišel iz San Rema,« pravi krojač, ki je sledil mojemu pogledu, potem pa sam pokaže še druge monarhom privržene zaklade – zadnjega Viljema, fotografiranega in uokvirjenega s hčerko na kolenih, in znano sliko starega cesarja z otroki, vnuki in pravnuki. Krojač bo moji republikanki rade volje obšil zeleni žaket, a v srcu drži, kakor pravi, »s starimi gospodarji«, zlasti ker republika skrbi samo za mlade. Ne poskušam ga spreobrniti. Z njegovimi predmeti se moje politično spoznanje ne more kosati. Zelo prijazen je s priateljičnim psom, ki radoveden in zmeraj na sledi, prav kakor jaz, vse ovohava.

S tem malim terierjem grem rad na sprehod. Takrat sva oba povsem zamišljena; terier mi tudi omogoča, da se ustavljam pogosteje, kakor bi bilo sicer dovoljeno tako sumljivemu človeku, kot sem jaz.

Nedavno tega pa se nama je slabo godilo. Šel sem ponj v hišo, v kateri sva bila oba tujca. Spuščala sva se po stopnišču, kjer je bilo nameščeno rešetkasto ohišje dvigala. Mračen vsiljivec je bilo to dvigalo na nekdaj spokojno širokem stopnišču. In obilne dame z grbi so s pisanih oken zmedeno gledale na potajočo ječo, dragotin in emblemov niso več čvrsto držale v rokah. Gotovo so bile tudi vonjave v tem ansamblu različnih epoh zelo neskladne, kar je pozornost mojega spremmljevalca tako zelo speljalo stran od sedanjosti in manir, da se je na prvi stopnici strmega stopnišča, ki se je od visokega pritličja spuščalo k vznožju vozečega se ohišja – spozabil! Kaj takega, mi je pozneje zatrjevala priateljica, se je tako snažnemu bitju lahko primerilo samo v moji družbi. S tem sem se rade volje sprijaznil. Bolj pa me je prizadelo to, kar mi je ob mučnem dogodku očital hišni vratar, ki je na nesrečo ravno tedaj, ko sva se s spremmljevalcem spozabila, pomolil nos iz lože. Ob pravilnem spoznanju, da sem sokriv, se ni obrnil na psička, temveč name. S sivo pretečim prstom je pokazal na mesto hudodelstva in me nahrulil: »Kva? In vi nej bi biu izubražen člouk?«

Prevedla Anja Naglič

II.

Anja Naglič:
Flanerstvo od Baudelaира do Hessla,
od Pariza do Berlina

Zbirka feljtonističnih besedil *Sprehajanje po Berlinu* (Spazieren in Berlin, 1929) – ki je bila za nekatere poznejše izdaje preimenovana v *Flaner v Berlinu* (Ein Flaneur in Berlin), na ovitku prve izdaje pa so jo predstavljali kot »Učbenik

umetnosti sprehajanja po Berlinu, čisto blizu čaru, ki se ga mesto sámo komajda zaveda, slikanica v besedah.« – je eden najpomembnejših prispevkov k literaturi flaniranja, njen avtor, pri nas (še) povsem neznani Franz Hessel, pa velja za nemškega flanerja *par excellence*.¹ Flaniranje je Hessel tematiziral tudi v romanah *Kramarija sreče* (Der Kramladen des Glücks, 1913), *Pariška romanca* (Pariser Romanze, 1920) in *Skrivni Berlin* (Heimliches Berlin, 1927), v zbirki kratke proze *O zmotah tistih, ki ljubijo* (Von den Irrtümern der Liebenden, 1922) in nekaj neforenčnih besedilih, npr. eseju *O težki umetnosti sprehajanja* (Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen, 1929).

Medtem ko sprehajalske prakse najdemo v vsej evropski zgodovini – od atenskega filozofa peripatetika prek starorimskega prebivalca ville rustice, pozno-srednjeveškega renesančnega posebneža, ki je premagal animistično tesnobo in se zaradi užitka v lepem in numinoznem podal v naravo –, je flaniranje proizvod urbane civilizacije. Glagol *flâ(n)er* je staronormanskega izvora in se – v pomenu 'lenariti', 'zabijati čas' – prvič pojavi v prvi polovici 17. stoletja. V francoščino ga kot 'sprehajati se brez naglice, brez ciljno' prevzamejo na začetku 19. stoletja in iz njega izpeljejo *flânerie* (flaniranje, flanerstvo, flanerija) in *flâneur/flâneuse* (fla-

¹ Franz Hessel se je rodil 21. novembra 1880 v baltskem pristaniškem mestu Stettin/Szczecin v premožni asimilirani judovski družini. L. 1888 se je z družino preselil v Berlin. V l. 1901–1905 je živel v Münchenu; tam je študiral, začel literarno ustvarjati in se zblížal z vodilnimi osebnostmi schwabinske boeme. L. 1906 se je preselil v Pariz, kjer se je gibal v umetniških krogih, ki so se zbirali v Café du Dôme na Montparnassu. Tu se je začelo njegovo dolgoletno trikotniško razmerje s pisateljem Henri-Pierrom Rochéjem ter slikarko in modno novinarko Helen Grund, s katero se je l. 1913 poročil in vrnil v Berlin. To razmerje je Rochéja pozneje navdihnilo za roman *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1953), po katerej je François Truffaut posnel znameniti istoimenski film. Prvo svetovno vojno je Hessel preživel na fronti. Po koncu vojne se je z ženo in sinovoma (mlajši sin, Stéphane Hessel, je l. 2010 zaslovel z objavo eseja *Dvignite se! /Indignez vous!*) nastanil v bližini München. L. 1923 je zaradi inflacije izgubil velik del bogate dediščine, in začel družino preživljati s pisanjem, prevajanjem in urednikovanjem. L. 1925 je sledila selitev v Pariz, od l. 1927 pa je Hessel večinoma živel v Berlinu, kjer je pomembno sooblikoval nemško literarno prizorišče dvajsetih in tridesetih let. Pisal je prozo, prevajal mdr. Casanova, Stendahla, Balzaca in – skupaj s prijateljem Walterjem Benjaminom – dva dela Proustovega *Iskanja izgubljenega časa* ter bil cenjen urednik pri založbi Ernsta Rowohlt, osrednji ustanovi literarnega dogajanja v weimarski republiki. Kljub temu, da so mu l. 1935 prepovedali opravljati poklic, je vztrajal v Berlinu in šele tik pred »kristalno nočjo« emigriral v Pariz. Tu je z družino živel v vse bolj skromnih razmerah; pod psevdonimi je objavljal podlistke, včlanil se je v PEN in poskušal pomagati znancem pri izseljevanju iz Nemčije. V strahu pred bližajočo se nemško vojsko je l. 1940 z ženo in starejšim sinom zbežal v južnofrancosko pristaniško mestece Sanary-sur-Mer, zatočišče mnogih nemških in avstrijskih umetnikov in intelektualcev. Nedolgo po prihodu so Hessla internirali v zloglasno taborišče Les Milles pri Aix-en-Provence. Po dveh mesecih se je, močno oslabljen, vrnil v Sanary-sur-Mer in 6. januarja 1941 umrl.

V Hesslovi zapuščini najdemo pesmi, dramska besedila, kratko prozo in romane, pa tudi številne kritike, portrete, flancerske zapise in že omenjene prevode francoskih avtorjev v nemščino. Po nacističnem preganjanju je Hessel za dolgo časa skoraj utonil v pozabo in šele v zadnjih tridesetih letih se je zanimanje zanj obudilo. Med poznavalci slovi kot avtor pretanjene, proustovsko melanholične, a hkrati lahkonno-ironične avtobiografsko obarvane proze, v kateri je elegantno ter z izjemnim darom za opazovanje in opisovanje detajlov poustvarjal duha časa z začetka 20. stoletja. Najznamenitejše med njegovimi avtorskimi deli pa je prav *Sprehajanje po Berlinu*.

ner/flanerka). V splošni rabi flaner/flanerka označuje (izobraženega) človeka, ki brez natančno določenega cilja, prepuščajoč se toku dogajanja, počasi in z užitkom hodi po (vele)mestu, med anonimno množico ljudi, opazuje življenje okoli sebe, to pa ga spodbuja k razmišljjanju.

V slovenščini so s flanerjem težave. SSKJ in SP ga ne premoreta; v njiju najdemo le (neknjžno) pogovorni, očitajoči, če že ne zgražanja vredni *flankirati* v pomenu 'postopati', 'pohajkovati'. Slovenski prevedki vzbujajo pomenske pomiclike: (1) *sprehajalec* je jezikovno povsem upravičen, a je kontekstualno tako rekoč brezpomenski; (2) uveljavljeni *pohajkovalec* v korenju nosi vročičnost *hajke* in je potemtakem pravzaprav nasprotje uživaškega postopanja; (3) *postopač* besedotvorno sodi med slabšalnic in poleg tega bolj kaže na lenobo kakor na plemenito brezdelje; (4) *klatež* pa je bolj kot ne pridržan za brezdomstvo. V današnjih okoliščinah (v obnebju svetovnosistemske hiperproduktivistične samouničevalnosti in domnevne slovenske pridnosti kot lokalne variacije poznokapitalistične ihte) se sicer zdi prevajanje *flâneurs pohajkovalec, postopač* ali celo *klatež* produktivno posmehljivo izzivanje bojevnikov proti »naglavnemu grehu« lenobi, a v tem prispevku smo se odločili uporabiti (poslovenjeni) izraz *flaner/flanerka* in njegove izpeljanke, saj ti vsebujejo zgodovinski kontekst in z njim nadzgodovinsko konotacijo.

Prvi flanerji so bili politične moči oropani francoski aristokratski dandyji z začetka 19. stoletja, ki so v pasažah in na bulvarjih Pariza elegantno razkazovali svoje brezdelje. Za njimi so prišla na vrsto iz političnega odločanja izključena meščanska »zijala« (*badaud*), nato pa so vlogo flanerja kot opazovalca (*observateur*) prevzeli slikarji, novinarji, feljtonisti, malomeščanski »fiziologi« in pisatelji, ki so na svojih platnih, v kolumnah, glosah, eseističnih feljtonih, »fiziologijah² in romanah v nadaljevanjih obravnavali teme iz velemestnega vsakdanjika, po katerih je v prvi polovici 19. stoletja vladalo veliko povpraševanje.

Z uvedbo telegrafskeh pisarn in tiskovnih agencij je flanirajočega novinarja zamenjal urednik v pisarni. Lik flanerja je tako izgubil svojo družbeno funkcijo in na nov način ga je bilo mogoče uporabiti v literaturi. Vanjo je vstopil z zgodbo *Človek množice* (The Man of The Crowd, 1840) E. A. Poeja ter s pesmimi Charlesa Baudelaира iz drugega dela zbirke *Rože zla* (Les fleurs du mal, 1857) – *Pariške slike* (Tableaux parisiens) – in posthumno izdane knjige *Pesmi v prozi* oziroma *Spleen* (Petits poèmes en prose. Le spleen de Paris, 1869). Klasično obdobje flanerske literature je trajalo do prihoda nacizma na oblast.

Flanerska literatura je v 19. stoletju nastajala predvsem v Parizu in deloma v Londonu, v 20. stoletju – zlasti v času weimarske republike – pa tudi v Berlinu, ki je šele z združitvijo nemških dežel leta 1871 postal metropola. Medtem ko je bil Pariz pojem stare evropske prestolnice, so Berlin pogosto zmerjali z »ameriškim« mestom, ki mu manjka tradicije in forme, kar je bila posledica njegove bliskovite

² Flaner – v podobi pisatelja oziroma umetnika – je tudi eden od človeških tipov, predstavljenih v *Fiziologijah* (Physiologies, 1841–1842) prav po tem žanru slovečega Louisa Huarta.

urbanizacije in tehnično-civilizacijske modernizacije od konca 19. stoletja, s posebnim pospeškom v dvajsetih letih 20. stoletja. Po koncu prve svetovne vojne je zanimanje za Berlin močno naraslo: tako med pisci vodičev, esejisti, feltonisti, romanopisci in nazadnje – kljub dejstvu, da nemška prestolnica s svojo urbanistično zasnovno, protestantsko delovno etiko in izrazito naglico ni bila posebno primerna za brezdelje in pohajkovanje – tudi med flanerji. Po Berlinu so med prvimi flanirali Karl Scheffler, Arthur Eloesser in Robert Walser. Pravi nemški flanerji pa so bili šele pripadniki prve nemške generacije z velemestno socializacijo – Franz Hessel, Siegfried Kracauer in Walter Benjamin.

Sprehajanje po Berlinu je zajetna, izjemno informativna in slogovno izbrušena knjiga, polna duhovitosti, žlahtne ironije, pa tudi nostalgične melancofije. V njej se Hessel kot pozoren, luciden, empatičen, pa tudi estetsko občutljiv opazovalec sprehaja po domačem mestu – Berlinu dvajsetih let 20. stoletja (od katerega se je – zaradi druge svetovne vojne in modernizacije – do danes ohranilo bore malo). Hodi po ulicah, bulvarjih, alejah, parkih, ob reki in predmestnih jezerih, večkrat pa se kam tudi odpelje – z avtom, omnibusom, tramvajem ali parnikom. Obišče tovarne, obrtniške delavnice, veletržnico, klavnico, tiskarno, časopisne hiše, veleblagovnice, modne hiše in butike, filmski studio, arhitekturni biro, gradbišča, muzej, galerijo, knjigarne; odpravi se v nočne lokale, pivnico, kinodvorano, gledališče, variete, živalski in botanični vrt, na telovadišče, letališče in pokopališče; pa tudi mimo vrtičarskih naselij se sprehodi. Popisuje revščino na vzhodu in severu Berlina – stanovanjske kasarne, tržnice, številne brezdomce, prostitutke, revne poulične prodajalce; pa bogati zahodni del mesta z restavracijami, kavarnami, plesnimi lokalji, zabavišči in razkošnimi vilami. Z zanimanjem si ogleduje izložbe, reklame, izveske, napise, obvestila. Prisostvuje kolesarski dirki na športnem stadionu. Kot »nekakšen lažni tujec« se pridruži skupini turistov, ki se odpelje na krožno vožnjo k mestnim znamenitostim, med katero pa se raje kakor turističnim atrakcijam posveča tistemu, česar vodnik ne po kaže in ne pove. Med svojimi sprehodi namenja pozornost ljudem vseh generacij in slojev, v njihovem delovnem in prostem času (v besedilu – večinoma anonimno – nastopi tudi nemalo znanih oseb); zanimajo pa ga tudi urbanizem, arhitektura in narava. Med zapise o sodobnem Berlinu in njegovih prebivalcih ves čas vpleta svoje otroške in mladostne spomine na Berlin konservativnega viljemovskega časa, številne zanimivosti iz zgodovine mesta, lokalne mite in anekdote, tu in tam pa tudi primerjave s Parizom.

Berlin »divjih dvajsetih let« je bil sicer mlada, v marsičem ne zares velemestna metropola, katere pomemben del so bila še precej podeželska predmestja, a Hessel je – podobno kot že nekateri pisci pred njim – med Berlinčani opažal tipično velemestno naglico in introvertirano usmerjenost k cilju: »Tu se ne hodi kar tako kje, temveč kam.« (Hessel 2013, 26) Mesto je s pospešeno modernizacijo, ki je vključevala širjenje tramvajsко-metrojske mreže in množico novogradnji, ter z naraščanjem (priseljenega) prebivalstva hitro spreminja podobo in značaj, kar je pri mnogih Berlinčanh vzbujalo občutke odtujenosti in izgube domovine. Hessel,

ki ni bil izrazito družbenokritičen, je na eni strani z nostalгијо obujal spomin na Berlin svoje mladosti in tudi starejših obdobjij, na drugi strani pa se je znal navduševati tudi nad nekaterimi novostmi modernega mesta – npr. elektrifikacijo in novogradnjami iz železobetona in stekla.

V osmem od skupno štiriindvajsetih poglavij, naslovljenem *Berlinski bulvar* (Berlins Boulevard), Hessel ponudi lastno definicijo flaniranja: »Flaniranje /je/ / ... / urbana dejavnost / ... //, nekakšno branje ulice, pri katerem človeški obrazi, razstavljeni blago, izložbena okna, kavarniške terase, tramvaji, avtomobili in drevesa postanejo zgolj enakovredne črke, ki tvorijo besede, stavke in strani vedno nove knjige. Da bi človek zares flaniral, ne sme imeti preveč določnega namena.« (Hessel 2013, 156) Toda brez namena njegovo flaniranje le ni. V drugem poglavju, *Učim se* (Ich lerne), Hessel zapiše: »Golo letanje naokoli ne zadošča. Opravljati moram nekakšno domoznanstvo, se brigati za preteklost in prihodnost tega mesta, ki je vedno nekje na poti, vedno na tem, da postane drugačno.« (Hessel 2013, 28) V sklepnem poglavju, *Epilog za Berlinčane* (Nachwort an die Berliner), pa someščane pozove: »/ ... / podajte se sami, tako kot jaz, brez cilja na kratka odkrivanja naključja. / ... / Podarite mestu nekaj svoje ljubezni do podeželja!« (Hessel 2013, 283)

Urednik Hesslovih zbranih del Bernd Witte (2013, 291) je *Sprehajanje po Berlinu* označil za eno najpomembnejših del o modernih metropolah in poudaril: »S tem ko Hessel kot sprehajalec izstopi iz neutrudne dejavnosti velemesta in hkrati iz funkcionalnih povezav, ki obvladujejo vsakdanje življenje, samega sebe osvobodi ekonomskih in družbenih prisil tega življenja, obenem pa sprosti stvari in ljudi, s katerimi se sreča. Vzame jih iz njihovega vsakokratnega konteksta in jih preobrazi v zname, ki se po zakonu naključja povežejo v nov tekst.« Ta Hesslova »vedra nevezanost« in praksa »breznamenskega druženja z ljudmi in stvarmi« pa nas, nadaljuje Witte (2013, 292), učita dveh paradoksov: »brezoblastnega posedovanja« in »ljubezni, ki se odpoveduje bližini in zahtevi po lastništvu«. Matthias Keidel je ugotovil, da Hesslovo specifično flanersko perspektivo opredeljuje t. i. estetika marginalnega (s katero je Hesslu uspelo iz berlinske velemestne atmosfere potegniti nekaj novega in posebnega), zadrževanje pri prvem, otroškem pogledu, odpoved vrednostnim sodbam in družbenopolitičnim opredelitvam ter v izhodišču pozitiven pogled na velemesto (saj je bilo po Hesslovem mnenju o Berlinu napisanega že dovolj kritičnega). Prav odsotnost kritičnosti pri flanerju Hesslu, in to v kriznih dvajsetih in tridesetih letih, pa problematizira Anke Gleber.

Benjamin, ki ga je ravno prijatelj Hessel navdušil za flaniranje, ga seznanil s pomembnim flanerskim besedilom – *Pariškim kmetom* (Le Paysan de Paris, 1927) Louisa Aragona –, in s tem prispeval k nastanku dveh osrednjih Benjaminovih del – nedokončanih *Pasaž* (Das Passagen-Werk, 1928–1929, 1934–1940) in avtobiografskega *Berlinskega otroštva okoli leta tisoč devetsto* (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, 1932–1934/1938) –, je v svoji recenziji *Vrnitev flanerja* (Die Wiederkehr des Flaneurs, 1929) zapisal, da je Hessel s *Sprehajanjem po Berlinu* prenovil flaniranje, in to v Berlinu, ki za razliko od Pariza nima bogate flanerske tradicije (prav zato, kot beremo v uvodnem poglavju knjige, flaner v tem

mestu vzbuja pozornost in sumničenje). V *Berlinskem otroštvu* pa je Hessla označil za odkritelja nadrealnega Berlina.

Benjamin sam velja za »odkritelja flanerja kot osrednjega kulturnozgodovinskega lika moderne 19. stoletja« (Neumeyer 1999, 389) in s tem za utemeljitelja koncepta flanerja v 20. stoletju. Izhajajoč iz zgleda Pariza v času drugega cesarstva ter analize že omenjene Poejeve zgodbe in Baudelairjeve poezije je v številnih besedilih – poglaviti sta prav recenzija *Vrnitev flanerja* in esej *Pariz drugega cesarstva pri Baudelairju* (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, 1937–1938), napisan v okviru *Pasaž* – razvijal koncept brezdelnega, navidezno brezbrižnega, a zelo čuječnega in dojemljivega urbanega opazovalca, raziskovalca mesta, amaterskega detektiva, kronista in filozofa pasaž, svečenika *genius loci*; flaner je zanj proizvod modernega življenja in industrijske revolucije, pojavi se vzporedno s turistom in je znamenje odtujenosti. Z zmago potrošniškega kapitalizma, ki se je mdr. zrcalila v zmagi blagovnic nad pasažami, je bil flaner za Benjamina pokopan. Tudi sebe je Benjamin označil za flanerja, a flanirajoče razmišljanje se – kot opozori Keidel – v njegovih literarno-filozofskih besedilih, kakršno je *Enosmerna ulica* (Einbahnstraße, 1928), odvija brez eksplicitnega lika flanerja.

Benjaminov koncept flanerja je bil do danes deležen številnih kritik, poopravkov in prilagoditev. Harald Neumeyer, ki – podobno kakor Anke Gleber – flanerja obravnava kot izhodišče za proučevanje zgodovine moderne, dokazuje, da je Benjamin pri svojih izpeljavah flanerja iz pogojev blagovnega trga (»Pohajkovalec je v množici prepuščen usodi. Zato je njegov položaj enak položaju blaga.« /Benjamin 1998, 199/) spregledal heterogenost tako družbenozgodovinskih kakor literarno-estetskih pojavnih oblik in funkcij tega lika: flaner *dandy*, flaner *badau*, flaner *observatuer*, z *imagination* obdarjeni Baudelairjevi flaner, ki iz bežnega izvabljajo večno, flaner naturalistov kot nevidni medij beleženja videnega in slišanega, flaner ekspresionistov kot posredovalec izkušnje mestnega načina doživljanja, Walserjev flaner kot ljubitelj bežnega, Apollinairjev flaner, ki je opremljen z bogastvom *mémoire* in vzpostavlji simultanost vseh časov in prostorov, Aragonov flaner kot odkritelj *merveilleux quotidien* in *surréalité* izginjajoče Passage de l'Opera, Eloesserjev flaner domoznanec, ki v sedanosti odkriva sledi svojega otroštva, omikano meščanski Hesslov flaner domoznanec, ki v mestu poleg lastne preteklosti na osnovi prebranega odkriva tudi znamenja starejših časov, ter Kracauerjev flaner kot kritičen razbiralec »družbene biti«. Matthias Keidel označi Benjaminov koncept flanerja za neproduktivnega; z analizo nekaterih literarnih del, nastalih med letoma 1970 in 2000, oporeka Benjaminovi trditvi o smrti flanerja in postavi tezo, da obstaja flancerski žanr. Skupne točke vseh flanirajočih literatov so po Keidlu strukturiranje zaznavanja in opisovanja na osnovi gibanja pri hoji (t. i. flanirajočega mišljenja, ki se močno razlikuje od zaprtih kompleksov misli), proces zaznavanja od posameznega k splošnemu, od opažanja k refleksiji in nadaljnjam spekulacijam o urbanih fenomenih, odpoved panoramskemu pregledu,³

³Odpoved panoramskosti je ena od potez, ki flancerska dela loči od velemestne literature avtorjev, kot sta Alfred Döblin in John Dos Passos.

osredotočenost opažanj na procese modernizacije v velemestih, ki lahko sprožajo tudi močne občutke odtujenosti, in na izginjanje zgodovinskih sledi, ukvarjanje s temami mestne arhitekture, podobe ulic in mimoidočih, precizen opisni jezik in epizodno strukturiranje besedil.

In če se za konec znova vrnemo k Hesslu: to, kar je njegova posebnost in česar ne srečamo pogosto, je neke vrste fenomenološka »radost biti«, vse dopuščajoče občudovanje bivajočega. Gre za odnos, ki si ga človek težko privošči, ne da bi svojemu času plačal ceno, zaradi katerega je Hessel – kot že uvodoma rečeno – flaner *par excellence*. Bolj pravi je lahko le tisti, ki svojega flaniranja ne dokumentira; našo študijo pa prikrajša za predmet.

VIRI

- Benjamin, Walter: *Die Wiederkehr des Flaneurs*. Dostopno na: <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-wiederkehr-flaneurs-franz-hessel-spazieren-berlin.html> (november, 2014).
- Benjamin, Walter: *Flâneur*. V: Walter Benjamin: Izbrani spisi, Ljubljana: SH, 1998, str. 177–211.
- Gleber, Anke: *The art of taking a walk: flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, str. VII–X, 63–83.
- Hessel, Franz: *Spazieren in Berlin*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2013.
- Keidel, Matthias: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006, str. 1–48, 195–200.
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1999, str. 6–10, 295–311, 388–389.
- Nieradka, Magali Laure: *Der Meister der leisen Töne. Biografie des Dichters Franz Hessel*. Hamburg: Igel Verlag, 2014.
- Reininghaus, Moritz: *Einleitung von Moritz Reininghaus – Flanieren zwischen gestern und heute*. V: Franz Hessel: Spazieren in Berlin, Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2013, str. 11–20.
- Witte, Bernd: *Nachwort von Bernd Witte – Traumstadt Berlin*, v: Franz Hessel: Spazieren in Berlin. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2013, str. 287–299.

III.

Zlatko Naglič:

Teze o flaniranju v ubožnem času brezdelja

NEKOČ STA BILA FLÂNEUR IN FLÂNEUSE ...

1. Teoretizacija flaniranja celoti teorijo mesta, zgoščine poznegra kapitalizma

Kot praksa dopolnjuje totalitetu rab mesta. Kot generična nemožnost je nujni tujek, madež v kritiki ideološke samopodobe in prevladujočega, zgolj etičnega namesto ontološkega nasprotovanja svetovnemu sistemu.

2. Je nekaj, čemur rečemo generično flanerstvo: 'poetični doživljaj', ko se sproščeno, brezciljno sprehajam sredi življenja velikega mesta

Tako uživanje v »brezinteresnem ugajanju« je človekov generični po-klic; zgošča nekatere bistvene vrstne odlike: pokončno hojo, filogenetsko nujno družbenost, ontogenetsko možno svobodnost, »načelo ugodja«, radovedno čudjenje, »načelo upanja«, heteroontološko zavest – zamišljanje »še-ne-bivajočega«.

V jedru duha generičnega flaniranja pa je tole: »Kaif je arabska beseda za počutje. A ne za kakršno koli občutenje: '... v tem je Arabčev kaif. Slostenje v živalskem bivanju; pasivno uživanje v goli čutnosti; opojno medlenje, sanjava nebrižnost, gradovi v oblakih, vse, kar v Aziji nadomešča kleno, krepko, strastno življenje Evrope.' Tako je 1855 pisal Richard Burton /... M/enil /je/, da arabskega kaifa ni mogoče prevesti. A nekdanja ljudstva so si znala pomagati, izraz so prevzemala kar brez prevoda. / ... / Malone širideset let pred Buronom je Vuk Karadžić bolje vedel, kako naj prevede 'džef' v evropsčino: libido.« (iz predstavitve zbirke Kaif Založbe *cf.)

Prevod v psihoanalizo: »načelo ugodja« proti »gonjenosti na smrt« v »brezno uživanja«. Radoživost proti samouničevalnosti.

Antikapitalistična etika flaniranja je ena bistvenih razsežnosti Marxovega »bogatega človeka«: »Vidi se, kako nacionalnoekonomsko bogastvo in bedo zamenjata bogati človek in bogata človeška potreba.« (Marx, str. 342).

»Čistega« flaniranja, brez zgodovinskega in karakternega nacepljanja »volje do moči« oziroma »patoloških« interesov (od »pustiti biti« – ki nujno zdrsne v pustiti-(se)-ubiti –, »ljubezni za nič« – sredi zanič življenja –, popotniške radovednosti ... prek »rekreacije«, samozdravljenja, turizma, pustolovstva ..., psihogeografske, kritike blagovnega fetišizma ... do narcistične zdolgočasnosti, ekshibicionizma, vojerstva ...), seveda ni.

Ko pa smo pri praksi, smo pri razrednosti. Franz Hessel je v eseju *O težki umetnosti sprehajanja* zapisal: »Flaniranje je bržkone najcenejša zabava, resnično ni specifično meščansko-kapitalističen užitek, je zaklad revnih in dandanes skoraj njihov privilegij.«

3. Mesto omogoča »uživati v ugodju«, terja »uživanje v neugodju«

Iz literature je razbrati, pravi Močnik, da je mesto v prvi polovici 19. stoletja vzbujalo odpor – nevarno se je zdelo in veliko prehitro za človeka iz predmestne civilizacije; »estetski pojav« pa je postal, ko ga začne Baudelaire sprejemati z značilno ambivalenco – hkrati fasciniran in ogrožen, obrambo pa najde v estetski mystifikaciji.

Mesto ni nastalo, da bi flanerju priskrbelo estetski doživljaj, vendar urbanizacija od nekdaj poskuša ločevati lepo in grdo – za ceno »družbeni mir« moteče razredne segregacije. Materialne pogoje svoje eksistence je, kot navaja Močnik, mesto izvrglo skozi drugo polovico 19. stoletja – industrijo, delavski razred, lumpenproletariat itn. Že takrat je na »postmoderni« način postal »postindustrijsko« ...

Neoliberalna gonja proti državi skupnega sredi samouničevalnega preobilja uspešno prepleta lepo in grdo. Zgled »prostega trga« uničevanja družbenosti je stečaj mesta Detroit leta 2013. Mekina¹ je leto prej poročal, da nekdanja zibelka avtomobilske industrije nezadržno propada, strašljive podobe pa da bi ob nadaljevanju krize lahko postale tudi podobe naše prihodnosti.

Nezadržnega postajanja sveta »nekraj«.² Kajpak »antropološki kraj« za »postmoderni« subjekt.

V mestu so štiri mesta: kapitalsko, vsakdanje, estetsko in možno človečno. »Tretje« je prostor flanerskega gibanja in imaginacije, ki estetsko mesto spreminja v poetično; v nekaj, kar je protislovni dokument subjektov sposobnosti za sublimacijo, nepopuščanja želenja, odpornosti na grozo sveta. Ker pa je lepota kapitalskega mesta prej numinoznost, *das Unheimliche*, rilkejevski »strahotnega ravno še znosni začetek«, se flanerju na doživljanje sijajne maske barbariziranega mesta (komu moramo danes reči barbar in kako reči barbarom?) morda naceplja vsaj gnus do večnega povračanja blagovne hiperprodukcijske, če ne celo »radikalne drugosti« utepije »četrtega« mesta. Postajajočega utopistika?

»NA ZAHODU NIČ NOVEGA«

4. Živimo v samo-še-morilskem svetovnem sistemu

Klub nezemski zmožnosti re-produkcije življenja kapitalizem nujno vsiljuje strukturno zahtevo, da sta moja sreča in preživetje odvisna od ne-sreče in smrti drugega. Sedanje kartezijanstvo: Sem, ker izrinjam.

¹ Mekina, Igor: *Propad Zahoda: Detroit kmalu mesto duhov?*, v: Mladina, 28. 10. 2012.

² Augé, Marc: *Nekraj. Uvod v antropologijo nadmodernosti*, Ljubljana: Maska, 2011.

Dialektika drugega, človečnega toka razsvetljenstva, dialektika postajanja ljubeči-solidarni-človek, je strukturno podložna prvemu, protičečnemu, odisejskemu toku – izpopolnjevanju zvijačnega, tekmijočega-človeka, najučinkovitejše-živali. Ta »družbeno nujni karakter« je radikalno upodobil npr. Costa Gavras v *Obglavljenju* (Štefančič jr.: agonični brezposelnež, ki skrivaj pobjija kandidate za »svoje« delovno mesto, je avtohtonii evropski psycho³).

»Liberalna sužnost⁴ se ohranja z zločinom proti človečnosti: z (vsestransko uničevalno) rastjo, ki zvaja ljudi v rabi življenja na tekmijočeživali in jim spodjeda sublimacijo, temelj svobode. Hegel pravi: subjektivna svoboda – pravica subjekta biti srečen, torej pravica do užitka kot samoužitka, točneje: pravica do samoužitka kot edinega smotra ali samo-smotra človekovega življenja – je prelomnica med staro dobo in modernim časom (v: Kangrga).

»Realno mogoči kapitalizem« potemtakem globalno družbo žene v predmodernost. Husson ugotavlja, da je kapitalizem izčrpal svoj progresistični potencial in se zdaj reproducira, povzročajoč splošno družbeno nazadovanje.

Tak sistem je zločinski. Sodelujemo v prelomu: v benjaminovski zgodovini je bilo barbarstvo vsaj pogoj kulture; barbarstvo »čistega kapitalizma« pa zmore le še samo sebe reproducirati. Vse človečno, vsak »dokument kulture«, je nebitven izloček. Če ni rezultat protisistemskih bojev.

5. Žrtvovanje posameznika lažni celoti je bistvena odlika fašizma

Nekdo je takole opisal generični fašizem: »Zgodovina (meščanske) države je zgodovina izpopolnjevanja fašizma.«

Sreča, da je želja subjektova dolžnost do samega sebe, sicer bi flaniranje zaradi presežnega »nelagodja v kulturi« in adornovskega občutja barbarstva kot etimološki poklic izginilo.

Vinko Ošlak trdi: »Nihče z nekim minimumom opažanja in sočutja ne more zanikati, da je ta svet nekakšen malo razblažen Auschwitz.«⁵

Kdor meni, da Ošlak pretirava, naj morda razmišlja ob Handkejevi besedni igri z »Ausschwitz« v igri z besedami Quodlibet. Vsakdanje, »drugo« izmed štirih mest v mestu, je najpoprej mesto hiperproducije, mesto prešvicanosti od dela; ali od iskanja dela. In decerteaujevska skupnost protisistemske iznajdljivosti.

Kdor pa meni, da ima Ošlak prav,⁶ lahko z bridkostjo pomisli na tiste, ki bi še trdili, da bi dosledna uresničitev Marxovega nauka svet spremenila v delovno taborišče.

³ Štefančič jr., Marcel: *Tipični Europejci. Začel se je II. festival evropskega filma*, v: Mladina, 29. 6. 2006.

⁴ Beauvois, Jean-Léon: *Razprava o liberalni sužnosti. Analiza podrejanja*, Ljubljana: Krtina, 2000.

⁵ Aleksič, Jure: *Vinko Ošlak, kristjan*, v: Mladina, 21. 8. 2008.

⁶ Npr. Christophe Dejours: *Souffrance en France* (1998; v: Husson) in Gruppe Krisis: *Manifesto against labour* (1999; dostopno na: <http://www.krisis.org/1999/manifesto-against-labour>).

In kdo po svetovnem taborišču vendarle flanira? Antično-lacanovski *idioteš*? Cinik? Sadist? Mazohist? Nekdo, ki ga je sredi vojn proti SFRJ opisal Marko Vešović: na novinarjevo ugotovitev, češ, videti ste manj depresivni kakor prejšnje čase, je odvrnil, da človek vselej ne zmore zgroženosti, kakršno terja realnost? Vsekakor pa vsi, ki morajo.

NAČRTOVANJE IN PRISILA: PSEVDOFLANIRANJE

6. Od poloma »duha Filadelfije« v neoliberalizem postaja flaniranje delo

Edgar Morin je v sedemdesetih letih 20. stoletja zatrdil, da je t. i. prosti čas le drugi delovni čas, tisti pravi poklic človeka v kapitalizmu.

Uršič takole opiše »razvoj«. Nekoč je bilo flaniranje svobodno odkrivanje nepričakovanih doživljajev v mestnem labirintu. Zaradi regulacije gibanja teles pa je *flâneur* začel vse bolj postajati *plâneur*, kot se je poigral Iain Chambers (1990). Je hibrid *flâneurja/plâneuese* in modernega potrošnika in se vse bolj prilagaja načinu gibanja po mestu, kot ga predpisujejo kapitalske strukture oziroma mestne oblasti (Pasi Falk, Colin Campbell, 1997). Gre za pravo vojno proti flanerstvu (Tim Edensor, 2000).

7. »Zvijačnost uma« novega brezdelja je boj proti delu sprevrgla v boj za delo

Kje so časi delavskih spopadov za osemurni delavnik, Lafargueeve Pravice do lenobe, Wildove Človekove duše v socializmu, Hessejeve Umetnosti brezdelja ... Kje je čas, ko sta bila kultiviran užitek in refleksija, ki ju omogoča šele brezdelje, menda tradicionalna kitajska vrednota ...⁷ Kje vpeljava univerzalnega temeljnega štiriurnega delavnika za vse ...

Struktturna brezposelnost naplavlja na ulice psevdoflanerje. Novo brezdelje oživlja pozabljene in rojeva nove »poklice«. Odvečni, čakajoči, začasni, potupoči, ilegalni ... delavec; vseh sort ponudba od vrat do vrat; berač; ulični tat; prostovoljec; brezdomec ...

Paradigmatični lik prisilnega flaniranja pa je iskalec dela; »prijavljanje«, samooglaševanje samoponujajočih, samoreklamirajočih se podjetnikov lastne delovne zmožnosti Kurz imenuje »groteskni najpogostejiši poklic našega časa«.⁸

Starorimska država je plebsu plačevala »kruh in igre«, ni pa izumila »politike aktivnega zaposlovanja«. Hegel je o njej že razmišljal: nedejavnost človeka spremeni v lenuha, iz lenuhov pa nastane drhal (v: Hajdini). Neoliberalna država je sposobna le še za varčevanje, zato bi se rada znebila sleherne odgovornosti za »drhal«.

⁷ Lin, Yutang: *Pomembnost življenja*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.

⁸ Kurz, Robert: *Bewirb dich oder stirb*, v: Neues Deutschland, 30. 4. 2004.

8. Preden vse zaigramo v dobrem starem leonejevskem vesternu, moramo izumiti nov žanr – West turn

Strah za skupno bi lahko že davno tega postal človečna globalna družbena vez, a ga je »vladajoča materialna sila, ki je tudi vladajoča idejna sila« na pragu new agea uspela sprevreči v farso antiteroristične apokalipse.

Po 11. septembru 2001 v marsikom izmed nas po svetu (prepolnem vkalkuliranih in potlačenih vsakdanjih koncev sveta, ne da bi jih znal, mogel ali hotel opaziti) blodi vigilant (dedič nekoč priznanega varuha Meje »civilizacije«) in, spontano zavezан novi orientalistični⁹ družbeni pogodbi, išče utelešenje temeljne fantazme vse bolj divjega »Zahoda« – Terorista. Išče nekoga, ki da sovraži »naš način življenja« po Bushu ml. (tj. svobodo in demokracijo, ki sta za mnoge med nami manj kot vračanje na drevo – golo životarjenje v grmovju).

Do »našega načina življenja« premnog vigilant tudi sam goji resentiment, a ga s sovraštvom do nekoga, ki grozljivo radikalno izterjuje našo demokratično soodgovornost, še zmore zanikati. Tem laže, odkar je Tony Blair povedal, da ne bo prej konec brezposelnosti, dokler ne premagamo terorizma.

Terorist iz fantazme vse bolj postaja nekakšna samoizpolnjujoča se prerokba, svet pa za mnoge mnoge neznosen.

Baudelairjev vzklik »Anywhere out of this world« (v: *Spleen*, 48. pesem), romantično stremljenje zapustiti vsakdanjost (oditi vsaj v drug jezik), v 21. stoletju sardonično udejanja npr. hikikomori, skrajni lik psevdoflanerja, ki se iz družbe umakne med svoje štiri stene in psevdoflanira po googlovem street-viewju; če je heker, morda vdira v velemestne mreže varnostnih kamer.

Hikikomori je poleg žrtve karošija nič več upravičeno japonski patent. Kako boleče sta se oddaljila od človečnega toka japonskega razsvetlenstva, ki ga je v 17. stoletju izpovedal Bašô, svojevrsten svečenik flanerske acedie:

preprosto živa
tako jaz
kot makov cvet¹⁰

9. Svoboda je najpoprej razumeti, nato flanirati drugače

Hegel je nekje resignirano zapisal, da je od vseh idealov francoske revolucije ostal samo neskončen pohlep buržoazije.

Brez teorije vrednosti nujno zabredemo v zgolj etično kritiko. Podrejeni razredi zlahka sprejmejo razlago, da je za krizo svetovnega sistema

⁹ Said, Edward W.: *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*, Ljubljana: ISH, 1996.

¹⁰ Geister, Iztok (prev.): *Haiku*, Ljubljana: DZS, 1973, str. 18.

kriva lakomnost; čeprav gre v najboljšem primeru za spontano ideologijo vladajočih, običajno pa za propagando obeta nemogočega »kapitalizma s človeškim obrazom«.

Realno in iluzorno je pričakovati, da bo beda neoliberalistične svobode pozokapitalistično psevdoflanerstvo osvobodila v revolucionarni subjekt.

NEKOČ BO ...?

10. Kdor sanja o »trajnostenem razvoju« neke iluzije, se kajpak ne bo zbujal v realnost

Če je Freud poznal Benjaminovo tezo, da je kapitalizem religija, se je najbrž strinjal.

Zadnje čase je t. i. reševanje t. i. finančne krize – tega protislovnega pospeška in retardacije v »krizi trajnega crkavanja (epohe), ne da bi bila smrt (in, posledično, epohalno novo življenje) na obzorju«, kot je že skoraj davno zapisal Puhovski¹¹ – načelo religiozni zanos tako topo nevednih kot zločinsko ciničnih.

Občinstvo globalizacije postaja ogorčeno (kakšen zgodovinski prepad ... od očeta, blagega flanerja Franza Hessla, do sina Stéphana Hessla, ki mlade poziva »ogorčite se!« (Indignez-vous!).

Gospodarji občinstva globalizacije (ne tudi globalizacije!) so vse bolj morilski; ohranjanje sistema in svojih privilegijev so sposobni plačevati s trdno valuto brez vrednosti – s tujimi človeškimi življenji, dobesedno in v prenesenem pomenu. Luisa Accati je konec 20. stoletja opozorila, da zahodna zavojevalska kultura proizvaja vse večje in vse bolj nenadzorovano število žrtev zunaj svojih mej in hkrati razvija visoko samouničevalno in prav tako nenadzorovano nasilje.¹² Badalič, ki je v Afganistanu in Pakistanu videl »/t/eror 'trajne svobode'« »zahodnih« »elit«, opozarja: »Če bo v času krize prišlo do bolj konkretnega ljudskega vrenja, te 'elite' ne bodo imele zadržkov pri uporabi najbrutalnejših metod tudi proti nam.«¹³

Kritična intelektualna »skupnost« pa je zaradi vsestranske razcepljenosti precej nebogljena. Večji del je še vedno verjame, da je kapitalizmu mogoče nadeti »človeški obraz«, toda vse več je tudi tistih, ki dokazujojo, da se končuje »petsto let morilske zgodovine kapitalističnega razvoja« (Robert Kurz in Ernst Lohoff, intervju v: Kurz, str. 148). Za Wallersteina je ideološko slavljenje t. i. globalizacije v resnici labodji spev našemu zgodovinskemu sistemu, ki se je znašel v krizi; živimo v času prehoda iz kapitalističnega gospodarstva v drug svetovni sistem ali sisteme; to bo čas spopadov in vse hujših neredov ter tistega, v čemer bodo številni videli zlom moralnih sistemov.

11. Prihodnost bo ali flaniranje ali barbarstvo

Benjaminovo dvoumno tezo, da flanerja sleherna pot pripelje do zločina, je McDonough izpeljal v logično interpretacijo: flaner je bodisi de-

tektiv bodisi sam postane zločinec; zato lahko vzbuja ambivalentna občutja in se v družbeni krizi iz lika zgoščine urbanosti spremeni v objekt tesnobe.

Menimo, da bi bila naša misel Benjaminu bliže. Ljubeči-solidarni-človek je nenehno priča strukturnih zločinov in kot zgolj priča – sokrivec. Od sokrivde je še korak do »najvišjega stadija« flaniranja po zločinskem svetu – do kritike vrednostne forme (Kurz: kapitalistične krize znotrajsistemsko ni več mogoče obvladati, potrebna je radikalna kritika, ki mora preseči moderni blagovni fetiš). Do zamišljanja »četrtega« mesta, »radikalne drugosti«, zgoščine »libida«; zoper »prvo« mesto, »diktaturo realnosti« materializirane cirkulacije kapitala, zgoščino »gona smrti«.

To so opravki v času »bifurkacije sistema, zgodovinskega prehoda«, kakor Wallerstein akademsko spodbneje imenuje »crkavanje epohe«. Trdi, da ne vemo, ali bo to spremembu na boljše ali na slabše.

Zamislimo se. Nam bo uspelo materializirati, na kar Hegel ni pomislil? Premislil je vse zgodovinske razvojne možnosti sveta, v katerem še zmeraj živimo, spregledal je le eno: možnost samouničenja, je presodil Petrović.

Ali pa ne bo tako hudo, »le« ljubeči-solidarni-človek bo iz (s kapitalu inherentno uničevalno nujo samostopnjevanja in s cinizmom privatizacijske kraje naravnih možnosti za preživetje) distopično »deteritorializiranega« sveta izginil? O takšni slutnji je posredno spregovoril Kangra: ljudje morajo za ljubezen najprej postati svobodni; v ljubezni pa obstaja možnost, da postaneta ljubeča se svobodna tudi za vse druge človeške odnose – ljubezen je »šola« skupnostnosti ter prva, najintenzivnejša in človeško najbolj prava inspiracija in vzpodbuda za osmišljanje sveta; smrt ljubezni bi bila pot v golo vegetiranje.

Morda pa vendarle sonastaneta »četrto« mesto in novi »družbeno nujni karakter«, »bogati človek«, »človek, ki je potreben totalitete človeškega izkazovanja življenja. Človek, v katerem njegovo lastno udejanjenje eksistira kot notranja nujnost, kot *nuja*.« (Marx, str. 342–343)

Dotlej ima ljubeči-solidarni-človek v mislih, da to, kar je Adorno (zavezan svojemu vodilu v *Minima moralia*: ne dopustimo se poneumljati niti močem drugih niti lastni nemoči) menil o pisanku poezije po Auschwitzu, velja tudi za flaniranje v današnjem »malo razblaženem Auschwitzu«: po zločinskem svetu kajpak ni mogoče flanirati; vendar je treba. Zlasti teoretsko; še zmeraj smo nebogljeno v risu teze Fredrica Jamesona, da si laže predstavljamо konec sveta kakor konec kapitalizma.¹⁴

¹⁴ Jameson, Fredric: *The seeds of time*, New York: Columbia University Press, 1994.

- Baudelaire, Charles: *Spleen*, Ljubljana: CZ, 1992.
- Benjamin, Walter: *Flâneur, O pojmu zgodovine*, v: Walter Benjamin: Izbrani spisi, Ljubljana: SH, 1998, str. 177–211, 213–225.
- Certeau, Michel de: *Iznajdba vsakdanosti. 1, Umetnost delovanja*, Ljubljana: SH, 2007.
- Hajdini, Simon: *Na kratko o dolgčasu, lenobi in počitku*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2012.
- Hessel, Stéphane: *Dvignite se!*, Ljubljana: Sanje, 2011.
- Husson, Michel: *Čisti kapitalizem*, Ljubljana: Sophia, 2011.
- Kangrga, Milan: *Etika ili revolucija. Prilog samoovješčivanju komunističke revolucije*, Beograd: Nolit, 1983.
- Kurz, Robert: *Svet kot volja in dizajn. Postmoderna levica in estetizacija krize*, Ljubljana: Krtina, 2000.
- McDonough, Tom: *The Crimes of the Flaneur*, v: October, Vol. 102, Autumn 2002, The MIT Press; dostopno na: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228702320826470>.
- Marx, Karl: *Kritika nacionalne ekonomije (Pariski rokopisi)*, v: Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Izbrana dela v petih zvezkih, zv. 1*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- Močnik, Rastko: *Mesto – estetski pojav?*, v: Vesela znanost, 3/4 (1993), str. 151–168.
- Petrović, Gajo: *Umjesto zaključka: Zašto sam marksist? (Misliti revoluciju)*, v: U potrazi za slobodom. Povjesno-filozofski ogledi, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1990.
- Supiot, Alain: *Duh Filadelfije. Socialna pravičnost proti totalnemu trgu*, Ljubljana: Založba /*cf., 2013.
- Uršič, Matjaž: *Prostorska organizacija zaznavanja in regulacija telesnega delovanja. Globalizacija turizma in krepitev vloge prostorov potrošnje*, v: Teorija in praksa, 5/2003, str. 874–890.

Andrej Šprah

Razredni utrip svetovnih metropol v dokumentarnih vizijah mestnih simfonij

V dvajsetih letih preteklega stoletja se je intenzivno razmahnila simfonija velemest, (pod)zvrst dokumentarno-eksperimentalnega filma, ki se je posvečala vidikom urbanizacije in modernizacije razvijajočih se svetovnih metropol. V različnih filmskih pristopih k upodobitvam mestnega življenja se je jasno odražal tudi pogled na ideološka vprašanja in razredno razslojenost v strukturi megapolisov.

Ključne besede: filmske študije, zgodovina filma, simfonija velemesta, dokumentarni film, eksperimentalni film, dokumentarne (pod)zvrsti, razredne razlike, urbanizacija

The symphony city film, a (sub)genre of documentary experimental film focusing on aspects of urbanization and modernization in developing world metropolises, experienced intensive development in the 1920s. The different approaches to film representations of city life also clearly reflected views on ideological issues and class stratification in the structure of these megalopolises.

Keywords: film studies, film history, city symphony, documentary film, experimental film, documentary (sub)genres, class differences, urbanization

Razredni utrip svetovnih metropol v dokumentarnih vizijah mestnih simfonij

Nove tehnologije, stopnjevanje hitrosti transporta in komunikacijskih sistemov, novi industrijski procesi, ki so se pojavljali v tem obdobju, mnogovrstna, fragmentarna narava vizualnih vtisov, ki so z vseh strani napadali pogled in ne nazadnje izbruh kinematografije kot oblike množične zabave, so popolnoma spremenili dojemanje časa in prostora urbanosti prebivalcev mest. Prav to razdrobljenost in inflacijo vizualnih povojov urbanega življenja pa je uporabljala in hkrati tudi obravnavala montažna estetika.

Alexander Graf

V zgodovini filma je med življenjem mesta in filmsko podobo vselej vladala usodna privlačnost. Od samega začeta umetnosti gibljivih podob je bila fascinacija nad mestom kot sinonimom napredka, industrializacije in urbanizacije ena glavnih lastnosti, ki je povezovala oba pomembna glasnika razvoja modernosti. Podroben pogled v najrazličnejše predele in značilnosti megapolisov je buril domišljijo snovalcev igrane produkcije v širo-

kem žanrskem spektru in budil zanimanje dokumentaristov na mnogih delih sveta. Tako ne preseneča, da se je relativno kmalu po uveljavitvi dokumentarnega filma kot samostojne filmske panoge, pojavila avtonomna dokumentarna (pod)zvrst, posebej posvečena obravnavi življenja (vele)mest. To je bil ciklus dokumentarno eksperimentalnih filmov, ki je dobil ime po enem svojih najbolj znanih del *Berlin: simfonija velemesta* (Berlin – Die Sinfonie der Großstadt), ki ga je nemški avantgardist Walter Ruttmann posnel leta 1927. Čeprav Ruttmannovo delo ni bilo prvi dokumentarec, ki se je mestu posvetil na značilno poetični način, zagotovo sodi med najbolj reprezentativne predstavnike specifičnega pristopa k filmski obravnavi velikih svetovnih metropol. *Berlin* tako skupaj z (leto pred Ruttmannovim filmom končanim) delom Alberta Cavalcantija *Samo ure odtekajo* (Rien que les heures) in leta 1929 posnetim *Možem s kamero* (Čelovek s kinoapparatom) Dzige Vertova sodi med ključne predstavnike *simfonije velemešt*, ki hkrati pomenijo tudi svojstvene vrhunce dokumentarca iz obdobja med obema svetovnima vojnoma. Zato to »veliko trojico« uvrščamo tudi v osrednje interesno področje tega razmisleka.

A preden se podamo v osrče obravnavane podzvrsti, naj omenimo še nekaj del, ki jih zgodovinski pregledi dokumentarnega filma opredeljujejo za njene pomembne predstavnike. Čeprav pri opredelitveno striktnejših avtorjih izbor ponavadi ne presega desetih naslovov, je v ohlapnejših pristopih moč naleteti na precej večje število del, ki osrednjo vlogo namenjajo utripu mesta, urbanizaciji oziroma človeku in njegovemu življenju v strnjениh naseljih. Hkrati pa obstaja tudi določen razkorak v pojmovanju same krovne filmske panoge, pod katero se mestne simfonije uvrščajo, saj jih določeni teoretični obravnavajo kot eksperimentalna, drugi pa kot dokumentarna prizadevanja. Navedeni izbor zajema najpogosteje obravnavana dela (ne glede na panožno klasifikacijo), pri katerih je za konsenzualnega kategorialnega predhodnika obveljal *Manhattan*, ki sta ga newyorška avantgardista Charles Sheeler in Paul Strand posnela leta 1921. Film, ki podaja dnevni ritem znamenitega otoka Manhattan v najslavnejšem ameriškem megapolisu, je namreč postavil prenekateri zgled, ki so ga povzemali osrednji, slabo desetletje pozneje posneti naslovi podzvrsti mestnih simfonij.¹ Mednje sodijo *Moskva* (Mikhail Kaufman in Ilya Kopaljin, 1927), *Most* (De Brug) in *Dež* (Regen, Joris Ivens, 1927 in 1929), *Študije*

¹ Sheeler in Strand pa nista navdihnila le mednarodne filmske srenje, ampak tudi domače cineaste, ki so v naslednjem desetletju posneli nekaj znamenitih dokumentarno-eksperimentalnih upodobitev tega newyorškega okrožja: *Otok za 24 dolarjev* (24 Dollar Island, Robert Flaherty, 1927), *Simfonija neboličnikov* (Skyscraper Symphony, Robert Florey, 1929) in *Pestrost Manhattna* (Manhattan Medley, Bonney Powell, 1931). Njihovo vizijo lepo ponazarjata najavna napisa Flahertyjevega (»New York – impresivni simbol industrije, finanč, moči, kjer so se ljudje skrčili pod ogromnostjo tega, kar so ustvarili: stroje, neboličnike – gore jekla in kamenja.«) in Powellovega filma (»New York – talilni lonec in metropolis moderne dobe. Filmska zasnova mesta nezamisljivih nasprotij.«)

Pariza (Etudes sur Paris, Andre Sauvage, 1928), *Sao Paulo: simfonija metropole* (São Paulo, Sinfonia da Metrópole, Adalberto Kemeny in Rudolf Rex Lustig, 1929), *Brezciljno postopanje* (Bezúčelná procházka, Alexandr Hackenschmied, 1930), *Zavoljo Nice* (À propos de Nice, Jean Vigo, 1930), *Jutro v Bronxu* (A Bronx Morning, Jay Leyda, 1931) in *Douro, delo na reki* (Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira, 1931). Kot v večini primerov povedo že sami naslovi, ki vsebujejo ime kraja ali dejavnosti, o katerih pri-povedujejo, gre za dela, posvečena mestom, njihovim posameznim območjem oziroma dejavnostim, značilnim za njihove prebivalce. Prav vprašanje razmerja med fenomenom mesta na eni in specifičnim načinom obravnave njegovega prebivalstva pa predstavlja tudi problemsko jedro sorodnosti in razlik med ključnimi naslovi nadaljnje analize.

Temeljne značilnosti, s katerimi je *simfonije velemest* mogoče ločiti od preostalih dokumentarcev, ki upodabljajo življenje v večjih ali manjših urbanih središčih, se deloma razlikujejo glede na »ohlapnejšo« oziroma »striktnejšo« karakterizacijo. V obeh pa so kot bistvene lastnosti izpostavljena pripadnost avantgardnim filmskim zavzemanjem in težnja po razkrivanju življenja sodobnih metropol v razviharjenih dvajsetih letih. Mesto skušajo zajeti kot svojevrstno totaliteto, v kateri izpostavljajo njegove najznačilnejše lastnosti in zlasti znamenja tehnološkega in urbanističnega napredka. Leksikonska opredelitev tako poudarja da »*v njih še ni šlo za prikaz določenih pojavov in problemov urbanega življenja, ampak bolj za očaranost s samo fenomenologijo velemesta kot organskega mehanizma, ki so jo poskušali podati v sami formi, z montažnim ritmom, gibanjem kamere, spremenjanjem perspektive, nizanjem motivov itn.*« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 559) Na povsem formalni ravni jih je mogoče prepoznati po časovni zgradbi, ki se razteza od zgodnjega jutra do noči; po hitrih, pogosto frenetičnih montažnih posegih in kombinacijah; po prizorih posameznikov in ljudskih množic, pogosto snemanih z oddaljeno ali skrito kamero; po obravnavi samega mesta kot glavnega protagonista, ki presega usode posameznikov ali družbenih skupin. Najsplošnejše opredelitvene dileme pa izborno povzema razmislek Edwarda Dimendberga:

Simfonije velemest zajemajo okrog dvajset naslovov, ki predvsem na osnovi uporabe montažnih načel podajajo presek življenja modernih metropol. Ponavadi prikazujejo tipičen delovni dan v enem ali več prepoznavnih velemestih in se osredotočajo na prebivalstvo, promet, bivališča, delovni proces in prosti čas ... Vendar pa se takšna dela upirajo kategorizacijam dokumentarni, eksperimentalni ali narativni film. Njihov temeljni interes v enaki meri zajema kinematografsko ohranjanje mimobežnosti urbanega življenja kot samo estetsko strukturo, ki podaja ritme, vzporednosti in nasprotja civilizacije velemesta. (109)

Konkretnega pregleda del, ki jih obravnavamo kot ključne primere velemestnih simfonij se lotevamo po kronološkem zaporedju, ker se je v časovnem sosledju in z medsebojnim vplivom stopnjeval tudi sam razvoj ustvarjalnih vizij. V izhodišče tako postavljamo delo Alberta Cavalcantija *Samo ure odtekajo*, ki se posveča življenju v Parizu ob koncu dvajsetih let preteklega stoletja. V Braziliji rojeni ter v Franciji, Angliji, Nemčiji ter v domovini delujoči arhitekt, dizajner in zlasti režiser, ki v zgodovini filma sodi med znamenite »internacionaliste«, kakršna sta bila zlasti Robert Flaherty in Joris Ivens, je bil vso svojo filmsko kariero zavezан družbeno angažirani ustvarjalnosti.² Tako je tudi svoj prvenec, ki je nastajal pod vplivom avant-gardnih prijemov francoskih impresionistov, s katerimi je režiser sodeloval na začetku filmske poti, posvetil »ponižanim in razžaljenim« prebivalcem francoske prestolnice. Film, ki se začne s tezo o univerzalizaciji življenja velemest (uvodni komentar namreč poudarja, da »*bi bila vsa mesta videti enako, če ne bi imela spomenikov zaradi katerih jih lahko razlikujemo*«), je povsem nedvoumen že v sami vsebinski najavi: »*To ni upodobitev mondenega in elegantnega življenja ..., temveč vsakdanjosti ponižanih, deklasiranih ...*« Hkrati pa so že med uvodnim komentarjem predstavljene tudi poglavitev vizualne smernice celote: navedeno besedilo namreč po prvem delu priredja prekine nazorni prikaz razlik med »visoko družbo« in revnim slojem. Cavalcanti že izhodiščno uporabi vrsto eksperimentalnih metod – od kalejdoskopskega pogleda, prelivov, zamrzitev, zabrisov, dvojnih eksponicij, pospešenega in upočasnjene gibanja, divje menjave zornih kotonov, vizualnega abstrahiranja, fizičnih intervencij v podobo itn. – s katerimi je prežet ves film. V omenjeni prekiniti tako vidimo slike elegantnih pariških dam, ki nenadoma zamrznejo v statično fotografijo, ki jo začneta trgati v kader segajoči roki; ko je fotografija povsem razcefrana, se pojavi drugi del navedenega napisa, temu pa sledi podoba blešeče limuzine pred razkošno stavbo, ki se prične pretapljati v oslovsko vprego ...

Takšna nazorna skicirka uvoda naj služi kot zgled možnosti za razumevanje poteka filma, ki vseskozi izpostavlja razlike med temeljnimi antagonizmi življenja (ne samo) takratnega Pariza – bogastvo in revščina, izobilje in pomanjkanje, vabljivo in odbijajoče, uporabno in odpadno, delo in brezposelnost ... Zlasti nezaposlenost in izkorisčanje predstavlja pomembno problemsko torišče filma z izrazitim kritičnim nabojem, ki skuša svoje

² Ian Aitken pa Cavalcantija obravnava tudi kot pomembnega raziskovalca različnih estetik in ustvarjalnih pristopov, med drugim zaslužnega za vzpon realizma znotraj nadrealističnih zavzemanj v francoski kinematografiji: »*Filmski ustvarjalci kot Clair, Vigo in Cavalcanti so bili vsi tako ali drugače povezani z naturalističnim gibanjem. V tem pogledu je še posebej zanimiv Cavalcanti, ker je bil povezan tako z nadrealističnimi kot z britanskim dokumentarnim filmskim gibanjem in ker je leta 1936 zasnoval ustvarjalni pristop na osnovi sinteze dokumentarnega realizma in nadrealizma, ki ga je opredelil kot 'neorealističnega'.*« (139)

zavračanje razrednega razslojevanja podčrtati z immanentno filmskimi elementi. Delo, ki »simponičnim« zahtevam zadostuje zlasti s časovnico svojega poteka (ki sicer ni standardni razpon od-zore-do-mraka, temveč 24 ur z začetkom in koncem v pozni noči) ter poetičnimi podobami mestnega utripa, te predpogoje hkrati tudi že subvertira predvsem s stalnim poudarjanjem eksistenčnih nasprotij. Film, ki po prepričanju zgodovinarjev dokumentarca Jacka Ellisa in Betsy McLane predstavlja »*nenavadno in fascinantno zmes estetskega in družbenega naboja*« (48), se hkrati vseskozi osredotoča na izhodiščno tezo o univerzalizaciji življenja velemest. Na koncu nas tako nagovarja, naj si simultano predstavljam življenje v Parizu in Pekingu; napis pa zatrjuje, da »*četudi lahko določimo točko v prostoru, da bi zamrznili trenutek v času, se niti prostora niti časa ne moremo polastiti – življenje neodvisno teče dalje, mest pa brez spomenikov sploh ne bi razlikovali.*« (Ellis in McLane, 48) Seveda je enakost, ki jo izpostavlja Cavalcanti, predvsem enakost bede in izkoriščanja, saj so spomeniki v največji meri sinonim »zgodovine, ki jo pišejo zmagovalci« in historičnega razkazovanja moči vladajočega razreda.

Ob izrazito eksperimentalno zasnovani filmski strukturi je sicer težko govoriti o filmski zgodbi, a nekaj tematskih poudarkov je le mogoče izpostaviti: v vsebinsko osrče režiser tako umešča tri protagonistke – staro brezdomko (vseskozi pijano ali bolno), pocestnico in prodajalko časopisov. Dovolj zgovorna je že sama odločitev, da v prvi plan postavi ženske like, še bolj pomenljiva pa so okolja, v katerih se z njimi soočamo – prvo srečamo v zakotni ulici, opotekajočo se preko kloake; drugo na tipičnem uličnem vogalu razdrapane soseske; s tretjo pa se soočimo, ko se obotavljivo pusti prepričati vedeževalki, kjer privzdigne zloslutno karto z nedvoumno simboliko smrti.³ Poglavitnega pomena za strukturo filma – ki je zasnovana po klasični »simponični dramaturgiji« s prologom, osnovnimi temami in variacijami ter epilogom – predstavlja dejstvo, da njegovo dinamiko v enaki meri kot utrip mesta pogojujejo stanja ljudi, ki jih postavlja v interesni center in jih obravnava kot individue. To pa pomeni odmak od abstrakcije k realnim življenjskim situacijam: »*Cavalcanti se poskuša načrtno odmakniti od abstrakcij in vzpostaviti naturalistični občutek: Življenje v sozvočju s kronologijo dogajanja in arhitektурno zgodovino ter določeni-mi elementi oralne zgodovine. Prikazuje vagabunde, prostitutke, razcapane berače, flâneurje, brezdelneže in običajne ljudi. Film je vsekakor mo- goče opredeliti kot vizualni hommáge zavržencem Pariza.*« (Weihsmann 1997: 19) Čeprav je v skladu z naslovom osnovni motiv filma minevanje časa, je bistveni poudarek povezan prav z relativnostjo koncepta časa za tiste, ki jih je življenje pripeljalo na stranski tir, kjer ima temporalnost drugačne zakonitosti kot v vrvežu glavnih peronov. In čeprav *Samo ure odte-*

³ Podariti velja, da je pomemben del prizorov s ključnimi protagonistkami insceniranih – tako v temeljni opredelitvi film sodi v kategorijo kvazi oziroma performativnih dokumentarcev.

kajo morda ne ustrezajo vsem zakonitostim *simfonije velemesta* se film domala konsenzualno uvršča na zgodovinsko mesto prvega dejanskega predstavnika ciklusa.⁴

Kronološko in pomensko drugo veliko simfonijo predstavlja *Berlin: simfonija velemesta* Walterja Ruttmanna, ki se je, podobno kot Cavalcanti, udejstvoval tudi kot arhitekt, slikar in dizajner, filmsko pot pa je začel kot avantgardist, zavezan zlasti abstraktnemu in kubističnemu filmu. Zgodovinski podatki pričajo, da so režiser in ključna sodelavca (Carl Mayer – avtor idejne zasnove – in Karl Freund – scenarist ter snemalec) videli Cavalcantijev delo, ki jih je navdušilo do te mere, da so ga kot svetovalca povabili v Nemčijo. Vendar pa se v končni podobi Ruttmanov film močno razlikuje od Cavalcantijevega. *Berlin* namreč krmili predvsem fascinacija nad dinamiko mestnega vrvenja, v kateri je »človeški faktor« povsem podrejen formalnim raziskavam možnosti vizualizacije razvojnega spremnjanja podobe mesta v dramatskem razponu »od zore do mraka«. Film je zasnovan po klasičnih glasbenih oziroma simfoničnih značilnostih, kjer prevladujejo tempo, ritem, utrip, kar mu daje posebno notranjo dramaturgijo. Na tej osnovi je razdeljen na pet »dejanj«, posvečenih posameznim fazam vsakdana – 1. zgodnje jutro (ob 5. uri), ko se prebujajo in na tlako odpravljajo delavci ter zgodnji uslužbenci, zagon strojev in začetek industrijskega pogona ter oživljjanje osnovne infrastrukture mesta; 2. pozno jutro (ob 8. uri), ko se začenja šola in delo prevladujočega števila uslužbencev; 3. dopoldan, prežet z stopnjevanjem mestnega vrveža in delovnih procesov; 4. poldne, čas kosila, kratkega odmora in ponovnega zagona mašinerije ... vse do konca dela in pričetka zabavnih in športnih dejavnosti; 5. večer, ko se mesto spremeni v morje luči, prebivalci pa se predajajo zabavi, razvedrili in kulturnim dejavnostim.

Za vizualno zasnovo filma je značilna izjemna ritmična napetost, ki ne popušča niti za trenutek. Tako je že sam začetek (nekakšen neformalni prolog filma) zaznamovan s spektakularnimi prizori vožnje potniškega brzovlaka iz ruralnega območja države, skozi predmestja in industrije predelov v samo osrčje, na centralno postajo prestolnice. Ta sekvenca, ki jo uvaja kratek preblisk abstraktnih vizualnih motivov, povzema dinamiko, ki v nadaljevanju obvladuje celoten film; opozarja pa tudi na temeljne razlike med ruralnim in urbanim življenjem, ter na dejstvo, da velik del dnevne migracije poteka iz vasi v mesto (in nazaj). Hkrati pa sama vožnja z vsemi

⁴ »Kljub dejству, da se film ne prilagaja striktno formatu od zore do mraka, so dokumentarne lastnosti mnogih urbanih sekvenc, združene z zanimanjem za abstrakcijo preko ritmične in asociativne montaže po moje zadosti, da upravičijo predpostavko o pomembni stopnji zrelosti, ki jo je žanr mestnih simfonij s filmom Samo ure odtekajo pridobil v primerjavi s predhodnimi deli.« (Graf 2007: 78–79)

možnimi načini snemanja drvečega vlaka (in iz njega) že izhodišču (doma- la enako kot pri Cavalcantiju) nakazuje vrsto stilskih prijemov in metod, ki bodo uporabljane v nadaljevanju filma. Čeprav je temeljna motivika filma življenje velemešta, pa avtorje bolj kot dejanska eksistenza prebivalstva zanimajo značilnosti, po katerih se Berlin razlikuje od manjših mest ali nase- lij. Ljudje, najpogosteje posneti v najrazličnejših množičnih prizorih, prav- zaprav predstavljo predvsem vizualni motiv, pogosto v vlogi kontra- punkta strojem, arhitekturnim znamenitostim in energetski ter komunika- cijski infrastrukturi megapolisa.

Osnovna ustvarjalna strategija je tako namenjena iskanju formalnih rešitev za uprizoritev same fascinacije nad razmerjem med urbanizacijo in industrializacijo ter načinom prilagajanja človeka nenehnemu napredku. V obravnavi položaja ljudi v mestnih labirintih prevladuje sopostavljanje dveh temeljnih vizualnih motivov – kolesa oziroma spirale in tirnic, ki ob stopnjevanju obravnavane dejavnosti mnogokrat prihajata do svojstvenega vizualnega vrhunca. Oba sta, zlasti v obravnavi mašinerije ali prometnega vrveža, pogosto prgnana do domala abstraktnih podob.⁵ Ruttman si je kot pionir abstraktnega filma namreč prizadeval najti čim več ustreznih pri- jemov, s katerimi bi njegove estetske ambicije, ki so se predhodno posvečale izključno abstraktnim oblikam, barvam, ritmu in vizualni dina- miki, lahko zaživele tudi ob uporabi faktografske, dokumentarne filmske materije:

V Berlinu se je Ruttmann posvetil prilagajanju predhodno osvojenih estetskih načel uporabi dokumentarnega gradiva. Berlin je tako svojevrsten manifest nove vrste dokumentarca, ki dejanski svet pojmuje kot material za vizualno eksperimen- tiranje. Oziroma, kot je zapisal avtor sam: »Skozi vsa dolga le- ta, ki sem jih posvetil razvoju abstrakcionizma, nisem nikoli izgubil želje, da bi izhajal iz živega gradiva in ustvaril sim- fonijo iz energije nenehnega gibanja velemešta.« (Shapins 2012: 50)

Ruttmannu je na ravni temeljne zamisli o ustvarjanju vizualne simfo- nije vsekakor uspelo. Vprašljivo pa je, koliko mu je uspelo v tej »abstraktni« ravni ritmiziranja vidnega ujeti človeško dimenzijo utripa metropole.

V tem kontekstu so zato nadvse pomembni asociativni rezi, ki si jih privošči le poredko, a zato je njihov učinek še toliko bolj pomenljiv. Do prve takšne intervencije pride nekje na polovici prvega dejanja, ko se prizor vse

⁵ Že sam začetek filma – omenjena sekvenca brzovlaka – je kombinacija tirnic in koles; v industrijskih pogonih prevladuje vrtenje v najrazličnejših oblikah; mestni promet tramvajev in vlakov uravnavajo tračnice; intenziviranje dinamike pa se nemalokrat zvrtinči v spiralno gibanje, ki lahko predstavlja celo svojevrstno vizualno ločilo med prizori.

intenzivnejšega uličnega vrveža izmenja s posnetkom črede goveda oziroma kaosa živalskih nog, zgrinjanje delavcev v tovarne pa s podobo zganjanja goveda v klavnico; v istem sklopu pa naletimo tudi na montažo posnetka hitre množice s prizorom vojaške povorke. Naslednji rez napoči v drugem aktu, kjer delo uslužbencev (zlasti telefonski pogovori in strojepisje) kulminira v prizoru opicjega vreščanja in pasjega spopada na ulici. Zadnjemu, nemara najbolj predvidljivemu posegu smo priča v četrtem dejanju, kjer se prehranjevanje ljudi »primerja« s hranjenjem različnih živalskih vrst. Ta izmenjava prehrambenih motivov tudi najbolj poudari družbeno razslojenosti, ki pa ne deluje kot socialna analiza, marveč kot vizualni kontrapunkt, enakovreden primerjavi obeda uradnika, reveža in leva. Allan James Thomas tako podarja, da v tej povezavi sploh ni zaznavno, ali se s »kraljem živali« primerjajo bogati ali revni Berlinčani:

Če v tej primerjavi dejansko obstaja poanta, je lahko le v predpostavki, da so tako bogati kot revni enaki v svojih primarnih potrebah in zahtevah. Tisto, kar vidimo, ni nasprotje med položajem bogatih in revnih, temveč njihova temeljna enakost. Kajti pri vseh jukstapozicijah revnih in bogatih ter njihovih posamičnih življenjskih stanj, ki jih najdemo v Berlinu, njihov skrajni učinek ni medsebojno nasprotovanje v dialektiki razrednega boja, marveč sugeriranje njihove ultimativne enotnosti kot različnih delov, poenotenih v skupni udeležbi znotraj iste organske celote, ki jo predstavlja mesto Berlin.
(Thomas 2000)

Ob tej asociativni montaži, ki lahko sugerira zelo dvoumne sklepe,⁶ naj izpostavimo vsaj še trenutke vizualnih vrhuncev, ki jih zasledimo v vsakem posameznem aktu. Zanje je značilna specifična kombinatorika ritmične in asociativne montaže, pa tudi stopnjevanje intenzitete izmenjave različnih planov, rakurzov in gibanja (bodisi gibanja kamere ali filmanih objektov). Takšni trenutki predstavljajo klimaks dramaturgije, ki jo film suvereno gradi, in sproščanje energije, ki se kopiči v stopnjevanju notranje dinamike. Čeprav izvirajo iz različne vrste podob – denimo veliki plan zaustavljenega kolesja lokomotive po divji vožnji; oddaljen pogled simultanega odpiranja številnih vrat remize; vrsta bližnjih planov »prebujajočih« se strojev ob začetku (in njihovega zaustavljanja ob koncu) delovnega dne,

⁶Derek Hillard takole interpretira omenjeno montažo množice in goveda: »Sekvenca ne briše razlike med živalmi in človekom, naravo in družbo, ampak ravno nasprotno: skuša jo afirmirati, da bi pokazala, kako so gospodarski in socialni odnosi tisti, ki jo zbrisujejo; sekvenca zagovarja prepričanje, da lahko moderni metropolis množice spreminja v reprezentativni ekvivalent živine. Berlin zatrjuje, da sta izguba ruralne individualnosti in erozija velike zgodbe humanističnega napredka cena, ki jo je potrebno plačati za družbeno in tehnološko modernizacijo.« (86)

kopičenje človeške množice do domala nerazpoznavne izmenjave hiteče mimobežnosti itn. – se nemalokrat zvrtinčijo v spiralno, ki zabrisuje obliko in volumen in ostaja le še sinonim (vz)trajne gibljivosti. Tak je tudi konec filma, v katerem se vrvež nočnega mesta in množica luči pretopi v rotirajočo, spiralno abstrakcijo, ki se spreminja v ognjemet. Tako poudari enega ključnih vizualnih motivov filma, ki ima po prepričanju Dereka Hillarda posebno pomensko težo v odnosu do obravnave fenomena modernosti.

Množica, tehnologija in visoka hitrost gibanja sovpadajo v skupno razmerje. Ruttmannov nediegetski (tisti, ki ne pripada filmski priovedni materiji) posnetek spirale, sledi jukstapozi-ciji podob delovnih žena, spopada psov in zmedenega vrtinca tipk pisalnega stroja. Spirala ima nalogo dokumentarnim podobam podeliti pomen zaznavne dezorientacije. Množica in hitrost modernizacije predstavlja sestavino globoke negotovosti percepцијe, ki razkraja očitnost razlikovanja med subjektom in objektom: gledalka ne more biti gotova ali vrtoglavost spirale pripada opazovanemu objektu ali njenemu lastnemu vidu. Ruttmann je prepričan, da ta vizualna negotovost, v kateri ni mogoče več zaupati lastnim očem, predstavlja glavni način zaznavanja velemesta. (87)

Navedeni dejavniki in seveda še vrsta drugih momentov filma, v katerih prevladujejo dinamika, ritem, tempo in intenzivni montažni posegi, pričajo, da režiser vse upodobljene elemente obravnava enakovredno, ne glede na njihovo morebitno družbeno, moralno ali politično dejanskost. Tisto, kar Ruttmanova najbolj (ali sploh edino) privlači, so dejstva, faktografija, ki jo obravnava enakovredno ali pa razvršča glede na »pojavno vrednost« s katero lahko pripomorejo k vizualni atraktivnosti. Tako ni mogoče reči, da se režiser družbeni razslojenosti iznika, ampak da ga zanima le v tisti meri, do katere je mogoče izrabiti njena »uporabna« določila. Na temeljni ravni pa ga dejansko mnogo bolj kakor zanemarjeni otroci, ki brskajo po smeteh, fascinira delovanje parne lokomotive, geometrijske linije nebotičnikov ali urejeni kaos prometnih konic.

Tretje izjemno posvetilo napredku, tehnologiji in industrializaciji je prispeval Dziga Vertov s filmom *Mož s kamero*. Vertov (s pravim imenom Denis Arkadijevič Kaufman), ki si je ime psevdonima izbral po vrtavki (sinonimu nenehnega gibanja), je enako kot predhodnika pripadal gibanjem sovjetske zgodovinske avantgarde – najbliže je bil futurizmu in zlasti konstruktivizmu. A za razliko od Ruttmanja in Cavalcantija je od vsega začetka deloval v dokumentarni sferi. Zasnoval in vodil je gibanje »kinokov«, ki ga je tudi teoretsko afirmiral in argumentiral v vrsti manifestov, objavljenih v

ključnih avantgardističnih revijah takratne Sovjetske zveze. Vertov je začel samostojno filmsko pot leta 1918 s serijo filmskih tednikov z naslovom *Kino-teden* (Kino-Nedelia), nadaljeval leta 1919 z obzorniškimi *Kino-resnicami* (Kino-Pravda); od leta 1923, ko je na straneh revije *LEF* objavil manifest »*Kinoki. Prevrat.*«, do *Moža s kamero* pa si je nabral zavidanaja vredno filmsko kilometrino.⁷ Njegov peti dolgometražni projekt tako predstavlja kulminacijo eksperimentiranja pa načelih kinokizma, katerega osnovno vodilo je bila težnja po zajetju »življenja takšnega, kakršno je«, vendar na osnovi predpostavke, da je potrebno »življenje presenetiti« s pomočjo dokumentnih filmskih sredstev. V izhodišču torej ni bila zgolj želja po verodostojnem prikazu dejanskosti, marveč vizija »filmskega občutenje sveta«, ki naj bi ga – po načelih montaže v času in prostoru – omogočilo kino-oko z odkritjem nove, samosvoje dimenzijskega časa in prostora, drugačne od razsežnosti, ki jih je sposobno zaznati nepopolno človeško oko.⁸ Osnovo ustvarjalnih teženj kinokizma je tako predstavljal montažno načelo – zlasti princip »montaže intervalov« –, ki ga je Vertov izpopolnjeval v svojih predhodnih delih in do enega vrhuncev pripeljal v *Možu s kamero*.

Vertovova velemestna simfonija za razliko od predhodnih predstavnikov (pod)zvrsti, ni osredotočena na eno samo mesto – čeprav »glavna vloga« pripada Moskvi, so deli filma posneti tudi v Kijevu in Odesi. Vendar to ne pomeni, da se v ostalih segmentih ne prilega temeljnim zvrstnim zahtevam. Film je tako posnet po shemi od jutra do noči, v kateri se odvijejo poglavitni procesi dnevnega življenja velemešta; a ob podajanju vsakdana izpostavljenih metropol, Vertov intervenira še z eno pomembno razliko – hkrati z beleženjem mestnega utripa predstavlja tudi delo filmske ekipe, ki ustvarja kinematografski dogodek. Film je mogoče obravnavati skozi štirih osnovne tematske sklope: prolog (uvaja glavni vzporedni motiv filma – kinodvorano in snemalca s kamero), prvi del (se začenja s podobami zgodnjega jutra v prebujajočem se mestu, nadaljuje pa z dejavnostjo kamermana in montažerke ter s temami rojstva, poroke in smrti), drugi del (zajema različne delovne operacije mestnega vsakdana, prikaz zabave in športnih dejavnosti po koncu delovnega dne) in epilog (vrača gledalca nazaj v kinodvorano, da bi povzel ključne elemente celotnega filma). Znotraj teh najširših vsebinskih okvirov se prizori dejavnosti filmskega snemalca prepletajo s sekvencami življenga mestnega prebivalstva, njihovo kombinatoriko pa uravnava natančno domišljena logika notranjih in zunanjih prispodob, s katerimi na celuloidu

⁷ Njegov opus je namreč ob nizu serialov (sopodpisal je 43 *Kino-tednov*, 33 *Kino-resnic*) že obsegal tudi štiri dokumentarne celovečerce: *Kino-oko* (Kino-Glaz, 1924), *Naprej Sovjet* (Šagaj Sovet, 1926), *Šestina sveta* (Šestaja čast' mira, 1926) in *Enajsto* (Odinadcaty, 1928).

⁸ Človeška čutila naj bi bila namreč omejena v dokončnosti svojih možnosti, medtem ko je mogoče filmsko kamero nenehoma izpopolnjevati; celo več, kino-oko naj bi omogočalo, da s pomočjo montaže ustvarimo novega človeka, »popolnejšega od Adama«. »Od enega vzamem roke najmočnejše in najspretnejše, od drugega vzamem noge, najbolj čvrste in najhitrejše, od tretjega vzamem glavo, najlepšo in najizrazitejšo, ter z montažo ustvarim novega, popolnega človeka.« (Vertov 1978, 276)

zaživijo najbolj radikalne teoretske zahteve Vertovove »filmske revolucije«. V težnji po izenačenju umetnika in delavca filmskemu snemalcu nadene delavsko čepico in ga pošilja na delo na enak način, kot gre v službo vse ostalo delovno ljudstvo,⁹ s tem da kamerman beleži vse ključne delovne procese, ki najreprezentativneje predstavlajo utrip velemesta.

Za čim bolj nazorno »zajetje« najširšega spektra razsežnosti, ki jih skuša upodobiti, Vertov uporablja domala »vsa optična sredstva in filmske strategije, ki so bili na voljo takratni filmski tehnologiji« (Michelson 1984: XXXVII). Celoten nabor uporabljenih prijemov – dvojno in hkratno gibanje, izmenjave različnih hitrosti gibanja (normalno, upočasnjeno, pospešeno, zamrznitev kadra, razstavljanje gibanja na fotograme, razcepljen ekran, podvajanje prizora iz realnosti z njegovim predvajanjem na ekrานu, dvojna ekspozicija) – tako zasnavlja tipologijo, ki predstavlja pet osnovnih vrst podob: industrijska izgradnja, promet, strojna oprema, rekreacija ter obrazi delavcev in meščanov. Vsakemu slikovnemu tipu ustreza natančno določen (in vselej enak) način pogleda kamere. Rezultat tako precizno zgrajene konstrukcije je diegetska struktura, ki sledi *konstruktivističnim* zahtevam, da se mora že v samem ustvarjalnem procesu jasno odražati pomen dela in njegov estetski smisel. Obenem pa se prikaz življenske dinamike veriži v trdno linijo filmskih prispodb, ki pričajo o prepletenuosti življenja s tehnološkimi dosežki razvoja nove družbeno-politične skupnosti. Posledica Vertovovega hlastanja za resnico je filmsko dejanje, ki ni samo dokument nekega časa in pričevanje o – takratnem – načinu filmske in industrijske proizvodnje, temveč podrobna analiza notranjih gibanjskih momentov, ki uravnava delovanje kinematografske mašinerije in socialnih nasprotij komunistične realnosti. In prav dejству, da je pod površje »velike metafore« o družbi, kjer ni kapitalističnega izkorisčanja delavcev, Vertov hotel vtisniti tudi izris »prave realnosti« družbenih razmerij, gre pripisati zasluge za tako mnogoplastno filmsko dejanje.

Vendar pa omenjeni antagonizmi ne bi mogli priti do ustreznega izraza, če film ne bi na osrednje mesto uvrstil človeka kot posameznika, ki je postavljen v sorazmerje z različnimi dejavniki tehnološkega napredka, industrializacije in urbanizacije, pa tudi z nosilci simbolnih sporočil kulturnega pomena, kot so filmski plakati in nosilci ideoloških pomenov, kot so Bolšoj teater ali v »delavske klube« spremenjene cerkve. V prefinjeni primerjalni analizi, ki temelji na sopostavljanju socialnih in ideoloških nasprotnij, film ne razpravlja samo o protislovnostih v kroženju sovjetskega vsakdana, kjer se tehnološke pridobitve prepletajo z ostanki starega reda in načina življenja, temveč tudi o kontradiktornosti samega družbenega sistema.

⁹Zaradi zaničevanja režiserjev igranih filmov (Vertov jih imenuje filmski menjševiki, režiserji-pridigarji ali grandiozni režiserji), ki so se po njegovem mnenju izneverili proletariatu in zaradi zavračanja »starega« meščanstva ter novih bogatašev, ki jih je naplavila nova ekonomska politika, so se kinoki z Vertovom na čelu istovetili z delavskim razredom in se tudi sami predstavljali kot delavci.

ma, kjer se podobe vsakdana social(istič)nih elit, ki se v ničemer ne razlikujejo od družbene »smetane« meščanskih slojev, prepletajo s slikami vegetiranja na robu eksistenčnega dna. Takšen »*socioideoološki paradoks*« (kot bi rekel Vlada Petrić) sovjetske realnosti je konkretiziran predvsem na ravni pomenskih prispevov, ki so večinoma zakrivane z menjavo planov in uporabo asociativne montaže. Za »prikazovanje« globljega idejnega razmerja med buržoazno preteklostjo ter komunistično sedanjostjo in predvsem vizijo njene prihodnosti, pa Vertov uporablja metaforične elemente filmskega gibanja in časa (normalno, pospešeno, upočasnjeno, vzvratno gibanje ter npr. nihalo kot simbol teka časa), ki sta temeljni enoti in bistvena predpogoja samega medija, s katerim pripoveduje.

V tej hkratnosti notranje filmskih in idejno-socialnih soznačnosti se skriva tudi hkratnost dvopomenskosti Vertovove teze kino-očesa, ki očitno ne govori samo o tehnični dovršenosti filmskih možnosti videnja in njihovi superiornosti v primerjavi s človeškimi, temveč tudi o ideoloških potencialih, ki jih nudi snemalna naprava. Ker sam zatrjuje, da se v *Možu s kamero* »*soočamo s stodstotno kinematografijo, kjer 'življenje, takšno kot je', video s pomočjo očesa filmske kamere (kino-očesa), izrazito nasprotuje 'življenju, takšnemu, kot je', gledano z nepopolnim človeškim očesom,*« (1984: 84–85) je očitno, da lahko govorimo tudi o skrajnem utelešenju teorije v filmskem dejanju. Če lahko sodimo po končnem rezultatu tega dejanja, je očitno, da, tudi če se je v času nastajanja teorije kino-očesa, predvsem v manifestu »*Kinoki. Prevrat*«, Vertov izražal na zgolj abstraktnih, teoretično-estetskih ravneh pogleda filmske kamere in njenih ustvarjalnih možnosti – »*gledalca prisilim, da določen vizualni pojav vidi tako, kot ga pokažem jaz,*« (1978: 275) –, v času nastajanja *Moža s kamero*, temu ni bilo več tako. Vertov tukaj ne govori več samo o boljših optičnih in tehničnih pogojih, ki jih ima na voljo kamera, da je njen pogled toliko popolnejši od človeškega, temveč ima v mislih tudi subjektivni vidik človeškega pogleda: *zaslepjenost* s predpostavkami in predpogoji, ki jih nosi v svojem pogledu kot posledico intimne in kolektivne zgodovine ter zavesti, ki iz nje izhaja. In če je potemtakem kamera lahko nosilec boljšega, čistejšega pogleda, izvira njena večja popolnost iz predpostavke, da je (idejna) pozicija, iz katere gleda, prav tako boljša – popolnejša. Njene neomejene možnosti pa niso toliko v stalnem napredku tehnoloških izboljšav, temveč predvsem v dejstvu, da lahko vedno znova odpre oči za nove predpostavke in pogoje, ki jih je v filmskem aktu sposobna ustvariti: »*Moja pot vodi v stvarjenje novega dojemanja sveta.*« (Vertov 1978: 277)¹⁰

¹⁰ Ob tem je bistvenega poemna »spoštovanje gledalca« oziroma aktivna vloga, ki jo namenja občinstvu. S svojo največjo mojstrovino Vertov ni zaprl samo kroga lastnega teoretskega in ustvarjalnega dosega, pač pa je tudi gledalcu namenil takšno vlogo, ki naj bi mu omogočila, da bi se otresel svojega ustavljenega načina doumevanja filmske projekcije. Kakor je aktiven kameraman-kinok, kakor sta dejavnna montažer-kinok in režiser-kinok, naj bi tudi gledalec sam postal aktiven v sprejemanju »pirotehnik« filmskih podob.

Kot smo videli, se obravnavana filmska dela kljub pripadnosti istim zvrstnim izhodiščem, razlikujejo v prenekaterem določilu, s katerim so vzpostavlja razmerja s svojo dejanskostjo. Zato se tudi sklepne problematizacije izpostavljenih dilem in razlik lotevamo predvsem v luči refleksije misleca, ki sodi med najvidnejše teoretkike obravnavanega obdobja, hkrati pa predstavlja tudi inspiracijo celotnega tematskega sklopa te številke *Dialogov*: Siegfrieda Kracauerja. Seveda se referenčni spekter ne nanaša zgolj na delo *Uslužbenci*, ki po prepričanju recenzenta knjige Walterja Benjamina pomeni »*pomemben prispevek k fiziologiji nemške prestolnice*«, temveč zlasti na tisti segment njegove misli, ki se posveča filmski umetnosti, s posebnim pogledom na razmerje med filmom in fenomeni urbanizacije ter modernosti. Kracauer je namreč pripadal intelektualnemu krogu, ki se je zavzemal za (teoretsko) artikulacijo prenove umetnostnih vizij, pogojeno s tehnološkim napredkom in z njim pogojenimi kulturnimi, družbenimi in političnimi razmerami.¹¹ V svojem širokospektralnem intelektualnem zavzemanju je deloval kot novinar, sociolog, kulturni kritik in filmski teoretik; vprašanju mestnih simfonij pa se je posvečal tako v ažurni časopisni refleksiji trenutne filmske produkcije, kakor v dveh svojih »dolgometražnih« filmskih razpravah: *Narava filma: odrešitev fizične realnosti* (1960) in *Od Caligarija do Hitlerja: psihološka zgodovina nemškega filma* (1947). V obeh delih se ob vprašanju fenomena *simfonije velemesta* osredotoča predvsem na kritično ovrednotenje Ruttmannovega filma; same analize pa se loteva zlasti s primerjavo s Cavalcantijevim in Vertovovo pesnitvijo. V duhovno-historičnem pregledu nemške kinematografije tako na eni strani izpostavlja razliko med pristopom k upodobitvi človeka kot posameznika, ki jo francoski Brazilec v svojem delu postavlja v prvi plan, ter dejstvom, da v *Berlinu* ljudje nastopajo praviloma v možici, brez individualnih potez, ki bi opredeljevala možnost analize razrednih določil, tako očitnih v Cavalcantijevem delu. Kracauer se sprašuje, »čigav« je pravzaprav Berlin, ki ga vidimo v Ruttmannovi perspektivi – delavski, uradniški, visokomeščanski? Pomanjkanje takšne »specifikacije« obravnavata ne samo kot odsotnost »socialnega čuta«, marveč predvsem kot zanemarjanja človeka oziroma njegovo izenačenje s funkcijo »vizualnega učinka«, kjer se človeški dejavnik v ničemer ne razlikuje od vseh ostalih vidnih »atrakcij«, kar pomeni popolno

¹¹ »Med intelektualci in umetniki tega časa je prevladalo nevtralno in objektivno stališče do fenomena velemesta. Marksistični pisec Walter Benjamin in njegovi sodobniki, berlinski kolumnisti Siegfried Kracauer, Bernard von Bretano ali Bela Bála so v razprtjeni in difuzni percepiji realnosti videli priložnost za osvoboditev in upanje za revolucijo s pomočjo uničenja avre buržoazne umetnine in njene zavajajoče težnje po avtentičnosti. Primere tega obrata paradigmne izpod peresa Bretana, Bálazsa in Kracauerja je mogoče najti v njihovih člankih v berlinskem dnevnom časopisu.« (Weihsmann 2011, 26)

prevlado formalizma v iskanju melodičnosti podob in njihovim uglaševanjem nad vsebinskimi poudarki.¹²

Na drugi ravni, v primerjavi *Berlina* in *Moža s kamero*, Kracauer izhaja iz predpostavke, da je Ruttman svoj način kombiniranja prizorov in vzpostavljanja njihove medsebojne dinamike zasnoval pod vplivom »sovjetskega montažnega filma«, s posebno fascinacijo nad delom Vertova in »kinokov«. Vendar ob vrsti sorodnosti, ki jih zaznava v ustvarjalnih praksah obeh avtorjev, opozarja predvsem na temeljne razlike, v katerih se odraža velika neskladnost med prevladujočo ravnodušnostjo obravnave medsebojnih odnosov, ki predstavlja izhodišče nemškega eksperimentatorja¹³ in navdušenjem nad vizijo novega človeka, ki je navdihovala sovjetskega avantgardista. Bistveno nasprotje med obema cineastoma tako vidi v razlikovanju njune izhodiščen drže, v kateri se Ruttman giblje na površju, ohranljajoč pozicijo nekakšne »dvoumne nevtralnosti«, medtem ko Vertovov pogled na vsakdanost korenini v nujnosti prodiranja v konkretnost sovjetske realnosti, prežete z zagonom revolucionarnih »strasti in hrenjenj«.

Vertov v svojem liričnem entuziazmu poudarja formalno ritmiko, ki pa ni ravnodušna do vsebine. Njegovi preseki živiljenjskih situacij so 'prežeti s komunističnimi idejami' tudi takrat, ko podajajo lepoto abstraktne gibanja. Če bi Ruttmana spodbudila Vertovova revolucionarna prepričanja, bi moral opozoriti na inherentno anarhičnost berlinskega življenja. Primoran bi bil poudariti vsebino, namesto ritma. Njegova nagnjenost k ritmični 'montaži' razkriva, da se dejansko poskuša izogniti vsakršnemu kritičnemu komentarju realnosti, s katero se sooča. Vertov vsebino zajema; Ruttmann se ji izmika. (Kracauer 1974, 187)

Poleg vrste očitkov, ki se nanašajo na čisti formalizem, na površinski pristop ali na raziskavo nasprotij kot zgolj dramatičnih in estetskih elementov, ne pa dejanskih družbenih antagonizmov, je Kracauerjeva najostrejša

¹² Na podobno prepričanje naletimo tudi v *Naravi filma*: »Svoje povprečne preseke vsakdana berlinskega življenja podaja tako, da nasproti postavlja kadre, ki so si po obliki in gibanju nadvse podobni, za povezavo pa uporablja groba družbenega nasprotja, ali pa gibljive dele strojev pretvarja v domala abstraktne ritmične obrazce. Takšno montiranje po načelu analogij, skrajnih razlik in ritmičnih obrazcev neizbežno odvrača pozornost občinstva od bistva podob k njihovim formalnim lastnostim.« (Kracauer 1971, 36)

¹³ Ruttmannovo »realnost« tako opredeljuje kot »Brezoblično realnost, izpraznjeno vseh vitalnih energij. .../ Vznenimirjenje je izginilo. Ostala je indiferentnost. Da je vsak ravnodušen do sočloveka je mogoče sklepati iz formalizacije družbenih nasprotij kot tudi iz ponavljajočih insertov aranžiranja izložb z njihovimi dolgočasnimi vrstami lutk in modelov. A ne gre za njihovo počlovečenje; nasprotno, ljudje so potisnjeni v brezdušno sfero. Videti so kot molekule v toku materije.« (Kracauer 1974, 186)

kritična ost uperjena v apolitičnost, ki jo zaznava v najslavnejši nemški simfoniji. Posledica takšne drže pa naj bi bila predvsem nezmožnost zaobseženja dejanskosti v njenih temeljnih razrednih protislovijh. Kracauer je tako kategoričen;

Ali film odraža realnost Berlina? Ne: zaradi odsotnosti politične drže je za realnost slep prav tako kot vsak igrani film. Namesto da bi v svoj ogromen objekt prodiral tako, da bi izražal resnično razumevanje njegove družbene, ekonomske ter politične strukture in namesto da bi ga opazoval s človeško zaskrbljenostjo ali se mu celo približal z določenega izhodišča, ki bi omogočal njegovo odločno razčlembo, Ruttmann pušča na tisoče detajlov nepovezanih, drugega ob drugem, z največ nekaj poljubno zasnovanimi prehodi, brez vsakršnega pomena. V najboljšem primeru gre za film, ki temelji na ideji, da je Berlinu mesto hitrosti in dela – tj. formalna ideja, ki v nobenem primeru ne pripelje do kakršne koli vsebine in nemara prav zato, ko se pojavi v družbi in literaturi tako omamila nemško malomeščanstvo. Ta simfonija tako ne daje ničesar videti, saj ne uspe razkriti nobenega pomembnega konteksta. (1995, 318)¹⁴

O relevantnosti in aktualnosti Kracauerjevih spoznanj lahko mnogo pove tudi dejstvo, da se je v ključnih zgodovinskih obdobjih reaktualizacije zanima za *simfonije vele mest* ponovni premislek serije odvijal v intenzivni korespondenci s spoznanji njihovih sodobnikov, med katerimi eno vodilnih mest zagotovo pripada enemu najvidnejših nemških filmskih teoretikov. Tako lahko tudi v današnjem času naletimo na ponovne refleksije (pod)zvrsti s primerjavo razmerja do posameznika v Cavalcantijevem in Ruttmannovem pristopu, med različnimi montažnimi strategijami posameznih filmov, med omenjenimi deli in novejšo podzvrstno produkcijo itn. Kracauerjevim uvidom pa pritrjujejo zlasti tiste novejše raziskave, ki se posvečajo politični dimenziiji obravnave razmerja človeka in njegovega življenja v megapolisih. Jesse Shapins in Yuri Tsivian tako v razpravi, sicer posvečeni filmu *Moskva* – ki sta ga sopodpisala Vertovov mlajši brat in sneemalec v vrsti njegovih filmov (vključno *Moža s kamero*) ter Ilya Kopalin –, ponovno odpirata vrsto pomembnih »simfoničnih« vprašanj, zlasti skozi prizmo poglobljenosti njihovega družbenega angažmaja. Prepričana sta, da prav način obravnave posameznika predstavlja ključno izhodišče pristopa k zavezujočim političnim dilemam:

¹⁴ Pričujoča misel je (malce spremenjena) verzija kritike filma iz *Frankfurter Zeitung*, zapisane ob berlinski premieri leta 1928.

Medtem ko se Dinamika velemeста Moholy-Nagyja,¹⁵ Manhatta Sheelerja in Stranda ter Ruttmanov Berlin posvečajo splošnim vidikom življenja v mestu, v osredotočenosti na prebivalstvo kot na množico ter na fizične značilnosti urbanega okolja, Cavalcanti opredeljuje mesto z ljudmi kot posamezniki. Nasprotje med obravnavo ljudi iz individualne ali kolektivne perspektive je tako postal osrednji stožer razprave o političnih razsežnostih mestnih simfonij. S filmoma Samo ure odtekajo in Berlin kot radikalnima poloma se je debata o politiki simfonij velemeста vzpostavila kot razmerje med abstrakcijo in dokumentiranjem, med formalnim eksperimentiranjem in neposredno obravnavo družbenih vprašanj. (14)

V novejših raziskavah se tako ključni poudarek pogosto namenja vprašanjem, ali je razlika med političnim angažmajem in »larpurlistično« apolitičnostjo pravzaprav predstavlja osnovo, na kateri so se na eni strani vzpostavljadi pogoji revolucioniranja zavesti, na drugi pa odpiralo prostor invazivnosti totalitarnih režimov. To pa so hkrati tudi argumenti, s katerimi se je obravnavalo dejstva, da so Ruttmanova njegove vizije na dolgi rok pripeljale v naročje nacistične propagandne mašinerije,¹⁶ medtem ko je Vertov pristal v nemilosti stalinističnega zavračanja avtorskih vizij avantgardnih umetnikov.¹⁷ Cavalcanti pa na okopih protinacističnih zavzemanj in družbeno angažiranega političnega filma v francoski, britanski in brazilskej kinematografiji.¹⁸ Kajti, kot poudarja Allan James Thomas, *Berlina* tudi zu današnje časovne razdalje, torej iz perspektive »zgodovinskega pogleda« v preteklost zavoljo njegove »izrazite ahistoričnosti« ne moremo doumeti v kontekstu zgodovinskega dokumenta o trenutku oziroma mestu, kakršno je bilo v času snemanja, marveč predvsem skozi optiko bližajoče se prihodnosti, ki jo je dajalo slutiti:

Če triinsedemdeset let pozneje v filmu lahko vidimo 'zgodovino', je temu tako, ker v njegovi kompleksni lepoti lahko zazna-

¹⁵ Madžarski avantgardist, slikar in fotograf László Moholy-Nagy projekta *Dinamika velemesta* ni uspel prideljati do filmske realizacije, vendar pa ga zavoljo izjemno slikovite ter konceptualno izpopolnjene scenaristične predloge pogosto najdemo med pregledi naslovov *simfonij velemešt*.

¹⁶ V času Hitlerjevega vzpona je Ruttmann začel snemati propagandna dela za vizijo tretjega rajha, kot *Kri in zemlja* (Blut und Boden, 1933), *Starogermanska kmečka kultura* (Altgermanische Bauernkultur, 1934) ali *Kovinsko nebo* (Metall des Himmels, 1935); bil pa je tudi asistent Leni Riefenstahl pri propagandnem megaprojektu *Zmagoslavje volje* (Triumph des Willens, 1935). Umrl je leta 1941 za posledicami ran, dobljenih na fronti, kjer je deloval kot vojni snemalec.

¹⁷ Vertov je v drugi polovici tridesetih let postal šrtev zapovedi o edini »pravi« sovjetski umetnosti tj. socialistizmu in pristal nekje tam, kjer je začel – pri montaži državnih obzornikov, ki pa seveda niso imeli več nikakršnega eksperimentalnega naboja.

¹⁸ Kljub internacionalizmu so Cavalcantijeva zavzemanja povsod, kjer je deloval, odražala globoko skrb za opozarjanje na družbena protislovja in prizadevanje za podeljevanje glasu zatiranim in zavrenim.

mo sledi konflikta, ki bo raztreščil lažno celoto in razparal tako mesto kot državo; vidimo vojake, ki korakajo po cestah v tistih značilnih čeladah, ki bodo pregazile celo Evropo, Jude, ki svobodno hodijo naokrog, otroke, ki bodo čez kakšnih petnajst let prav te Jude kot govedo gnali v koncentracijska taborišča. Filma ne moremo gledati kot zbir posnetkov tistega, kar je bilo, temveč kot nabor znamenj grozljivih slutanj tistega, kar bo prišlo ... (Thomas: 2000)

Simfonije velemest seveda niso bile značilne zgolj za prvi veliki val urbanizacije in modernizacije po nastopu nove umetnosti, ki je prinesla odločne spremembe v možnostih upodabljanja časa in prostora. Pojavljale so se v vseh prelomnih obdobjih, ko je prihajalo do rekonfiguracij razmerja med urbanimi središči, tehnologijo in prebivalstvom. Tisto, kar pa je v obravnavanih začetnih primerih iskanja in izkoriščanja možnosti sovpadanja novega načina življenja v megapolisih ter nove umetnosti videnja in vidnega tako pomembno, je vprašanje, koliko »substance« se ohranja v preobrazbi, ki se opravi v procesu filmskega dejanja. Vsekakor gre za univerzalno problematiko, povezano s temeljnimi dejavniki troedinega razmerja, pomembnega zlasti za dokumentarno ustvarjalnost – tj. odnosa med svetom, ustvarjalci in gledalci, ki se, kot poudarja Jean-Louis Comolli, v procesu filmanja vsi »oddvajajo od samih sebe, da bi se lahko restavrirali, presegli, prenovili v predstavljanju, ki jih oropa jaza, transportira in transformira znotraj dela kot drugega območja skupnosti.« (448) Tako je v vselej relativnem odnosu med »predfilmsko« in »kinematografsko istovetnostjo« upodobljene dejanskosti ključnega pomena dilema, ali je v prvi zaznati dovolj identitetnega naboja, da njene spremembe niso zaznavane zgolj v estetski, temveč tudi v družbeni in politični razsežnosti. Kajti šele ob zajetju teh dimenzijs, bo lahko film deloval historično – ne več kot zgolj slutnja, temveč kot (rečeno s parafrazo misli Walterja Benjamina) nosilec »prave podobe preteklosti«, ki kot trenutno videnje zažari vsakokrat znova, z vsako sedanjostjo, v kateri poteka njen premišljevanje.

- Aitken, Ian: *Distraction and Redemption: Kracauer, Surrealism and Phenomenology*. Screen 39:2/1998, 124–140.
- Comolli, Jean-Louis: *Voir et pouvoir: L'innocence perdue: cinema, television, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier, 2004.
- Dimendberg, Edward: *Transfiguring the Urban Gray: László Moholy-Nagy's Film Scenario "Dynamic of the Metropolis"*. Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson. Ur. Richard Allen in Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. 109–125.
- Graf, Alexander: *Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s*. Avant-Garde Film. Ur. Alexander Graf in Dietrich Scheunemann. Amsterdam in New York: Editions Rodopi BV, 2007. 77–91.
- Hillard, Derek: Walter Ruttmann's Janus-Faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt«. Monatshefte 96:1/2004, 78–92.
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: »Simfonija velemešta«. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec: Filmski leksikon. Ljubljana: Modrijan, 1999. 559–560.
- Kracauer, Siegfried: *Priroda filma: osloba anje fizičke realnosti*. Beograd: Institut za film, 1971.
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Michelson, Anette: *Introduction*. Vertov, Dziga: *KINO-EYE: the Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984. XV–LXI.
- Shapins, Jesse in Tsvian, Yuri: A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's Kaufman's City Symphony Moscow, 2012; http://www.ibrarian.net/navon/paper/A_Filmic_Map_of_Moscow__Traveling_through_Mikhail.pdf?paperid=19652724 (16. 8. 2014).
- Shapins, Jesse: *Mapping the Urban Database Documentary: Authorial Agency in Utopias of Kaleidoscopic Perception and Sensory Estrangement*. Šdoktorska disertacija. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2012.
- Thomas, Allan James: *Berlin: Symphony of a City*, 2000; <http://sensesofcinema.com/2000/cteq/berlin-4/> (24. 7. 2014).
- Vertov, Dziga: *Kinoki. Prevrat. Teorija filma* Ur. Dušan Stojanović. Beograd: NOLIT, 1978. 272–280.
- Vertov, Dziga: *KINO-EYE: the Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Weihsmann, Helmut: *The City in Twilight: Charting the Genre of the «City Film» 1900–1930. Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*. Ur. François Penz, in Maureen Thomas. London: British Film Institute Publishing, 1997.

Weihsmann, Helmut: *Ciné-City Strolls: Imagery, Form, Language, and Meaning of the City Film*. Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image. Ur. Francois Penz in Andong Lu. Bristol in Chicago, Intellect, 2011. 23–41.

POVZETEK SUMMARY

Besedilo preučuje problematiko dokumentarno-eksperimentalne filmske (pod)zvrsti simfonija velemest, ki je eno najveličastnejših epizod doživela prav ob svojem začetku v dvajsetih letih minulega stoletja. Ključna dela tega obdobja – *Samo ure odtekajo* Alberta Cavalcantija, *Berlin: simfonija velemesta* Walterja Ruttmanna in *Mož s kamero* Dzige Vertova – analiziramo v luči teoretskih izhodišč, ki so jih izoblikovali kulturni kritiki in teoretični, sodobni obravnavanih režiserjev; zlasti v perspektivi misli Siegfrieda Kracauerja, ki se je mestnim simfonijam podrobneje posvečal tako v aktualnih časopisnih intervencijah kakor v kasnejših teoretskih premislekih v svojih monografijah. Ugotavljamo, da se obravnavana dela bistveno razlikujejo v odnosu do razredne razslojenosti življenja v urbanih središčih oziroma v razkoraku med političnim in apolitičnim pristopom k mestnemu utripu, saj se v njihovem pristopu jasno odraža ideologija, ki so jo zagovarjali filmski ustvarjalci. Razmislek končujemo s spoznanjem, da se relevanten delež preteklega lahko ohranja za prihodnost samo v filmih, ki ne delujejo zgolj v estetski, temveč tudi v družbeni in politični razsežnosti.

This article examines the topic of the city symphony, a (sub)genre of documentary experimental film. It experienced one of its grandest episodes right at its outset in the 1920s. Crucial works from this period – *Nothing But Time* by Alberto Cavalcanti, *Berlin: Symphony of a City* by Walter Ruttmann and *Man with a Movie Camera* by Dziga Vertov – are analyzed in light of theoretical foundations shaped by cultural critics and theorists, contemporaries of the directors treated; particularly from the intellectual perspective of Siegfried Kracauer, who wrote in detail about the city symphony in newspaper articles as well as in later theoretical reflections in monographic form. We conclude that the works treated differ significantly in their attitude towards the class stratification of life in urban centers and in the gap between a political and an apolitical approach to the pulse of a city, since the ideology supported by the film creators is clearly reflected in their approach. We end the reflection with the realization that a relevant portion of the past can be preserved for the future only in films that contain not only aesthetic but also social and political dimensions.

Gašper Rus in Domen Finžgar

Strip in mesto

Avtorja obravnavava upodobitve mest v stripih oziroma vloge, ki jih mesta v stripih igrajo. Izhajava iz primerov konkretnih stripov, zvezne iz zadnjih dveh desetletij, in ugotavljava, na kakšne načine so mesta (tako resnična kot fiktivna) v njih predstavljena, kateri aspekti urbanosti in mestnega življenja zanimajo ustvarjalce stripov ter kakšne odnose oziroma stališča do mest izražajo njihova dela.

Ključne besede: strip, grafični roman, mesta, urbano življenje, socialni komentar, zgodovina, satira, avtobiografija, boemstvo, nostalgija, Berlin, New York, Cleveland, Toronto, Pariz

The authors examine depictions of cities in comic strips and the roles that cities play in them. We start with examples from specific comic strips, most of them from the last two decades, and determine the ways in which cities (real as well as fictitious) are presented in them, which aspects of urbanity and city life are of interest to comic strip creators, and what kinds of attitudes or points of view towards cities are reflected in their works.

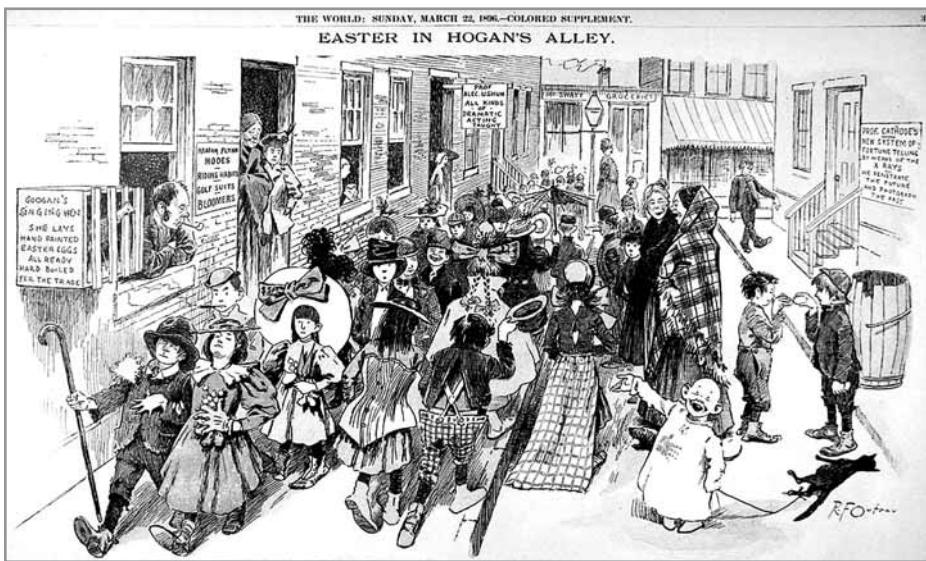
Keywords: comics, graphic novels, cities, urban life, social commentary, history, satire, autobiography, Bohemianism, nostalgia, Berlin, New York, Cleveland, Toronto, Paris

UVOD

Strip (vsaj v obliki, v kakršni ga poznamo danes) je že od svojih začetkov usodno povezan z mestom. Zgodovinarji umeščajo rojstvo stripa v čas na prehodu med 19. in 20. stoletjem v velikih ameriških velemejstih, zlasti New Yorku. Tam so se v tem času za primat med bralci borili trije veliki časopisi: Ochov *New York Times* (začel izhajati 1851.), Pulitzerjev *New York World* (1860) in Hearstov *New York Journal* (1895). V času, ko drugih množičnih medijev še ni bilo, so časopisi poleg informativnih vsebin skrbeli tudi za razvedrilo svojih bralcev; kakovost razvedrlnih vsebin (tem so bile pogosto namenjene posebne nedeljske priloge) je bila eden pomembnih dejavnikov v boju za bralce. V tem kontekstu so se začela pojavljati dela, ki so na inovativne načine povezovala podobe (včasih v narativnih sekvencah) z besedilom in ki jih danes prepoznavamo kot prve stripe.

Mesto prvega med prvimi poznavalci najraje pripisujejo stripu *Hogan's Alley* (1895) Richarda Feltona Outcaulta (1863–1928), širše poznanega po liku *Yellow kida* (Rumenega dečka), prvega široko popularnega stripovskega junaka. *Hogan's Alley* je bil tudi v vsebinskem smislu urban strip, saj je s satiričnimi konotacijami predstavljal prigode iz življenja otrok v newyorškem slumu. Med drugimi popularnimi stripi iz tega časa omeni-

mo *The Katzenjammer Kids* (Rudolph Dirk, 1897), *Little Nemo in Slumberland* (Winsor McCay, 1906) in *Krazy Kat* (George Herriman, 1913).



R. F. Outcault: Hogan's Alley

Iz svoje domovine, Amerike, se je strip razširil po planetu, tako po urbanih kot manj urbanih območjih; ponekod se je udomačil bolj, drugod nekoliko manj. V svojem razvoju se je osvobodil primarnega 'gostitelja', tj. časopisa, in zaživel samostojno življenje v najrazličnejših formatih: od prvih specializiranih stripovskih publikacij (*comic books*), preko *albumov* evropskega tipa, do kasnejših in še vedno aktualnih *grafičnih romanov*. Naselil se je celo na svetovnem spletu in na zaslonih elektronskih bralnikov. Tudi vsebinsko se je diverzificiral, razvil se je v številne žanre in se v svojih zgodbah podal po vseh kotičkih človeku znanega sveta, ustvaril pa je tudi nemalo povsem novih in originalnih.

Kljub temu je razmerje med mestom in stripom vse do danes ostalo plodno in dinamično; v bogati zakladnici svetovnega stripa ne manjka del, v katerih mesto oziroma urbano okolje igra prominentno vlogo. Najsi bo to mesto kot poligon za avanture superherojev tipa *Batman* ali *Spiderman*, mesto kot gojišče kriminala (*Dick Tracy*, *Alack Sinner*, *Sin City* ...), pravljični *Duckburg* Carla Barksa, futuristične urbane fantazije Enkija Bilala ali Françoisa Schuitena, zgodovinske poustvaritve, kot so številni 'Parizi' Jacquesa Tardijs ali bolj realistične meditacije na temo mesta in urbanega življenja, kakršne najdemo pri sodobnih *alternativnih* stripnjih, kot so Peter Kuper, Julie Doucet ali Guy Delisle.

Ta članek ni enciklopedičen pregled vseh stripov, ki bi si v danem kontekstu zaslужili omembo. Avtorja sva omejila izbor na nekaj konkretnih del, v katerih mesto igra glavno ali vsaj pomembno vlogo, in poskusila de-

finirati, kakšno je razmerje (v vsakem od teh primerov) med stripom in mestom. Pri tem sva dala prednost stripom, ki bolj kot mesta v fizičnem smislu (ulice, zgradbe, infrastruktura ...) obravnavajo človeške združbe, ki mesta naseljujejo, ter razmerja in konflikte znotraj le-teh.

SIMFONIJA VELEMESTA V LESOREZIH FRANSA MASEREELA

Belgijski mojster grafike Frans Masereel (1889–1972) je med dvajsetimi in šestdesetimi leti prejšnjega stoletja ustvaril dela, kot so *Knjiga mojih ur*, *Sonce*, *Ideja*, *Sirena*, ... ki povsem ustrezajo kriterijem, ki definirajo strip: s sosledjem podob (v tem primeru lesorezov) pripovedujejo zgodbe, čeravno brez tekstovnih dopolnil, značilnih za večino stripov. Seveda o teh *romanih brez besed* nihče, niti njihov avtor sam, dolgo časa ni govoril kot o stripih. A Scott McCloud, ameriški teoretik stripa, jih v svoji vplivni knjigi *Understanding Comics* nedvomno prepozna za take.

Za nas je v tem kontekstu zanimivo zlasti *Mesto* (1925).¹ Masereelovo *Mesto* je primerljivo s tedaj (v dvajsetih) popularnim filmskim žanrom 'mestnih simfonij' (glej predhodni članek Andreja Špraha). Kot v omenjenih filmih tudi Masereel v svoji knjižici predstavlja utrip tedanje evropske metropole v njenih številnih aspektih, le da namesto filma kot izrazni medij uporablja grafiko. Vsaka stran njegove knjižice prinaša drugo lesorezno ilustracijo in vsaka ilustracija prikazuje drugo izmed mnogih vzporedno tekočih dogajanj v mestu. Na eni vidimo vlak, ki prihaja na postajo, na drugi živanen prometni vrvež na ulici, na tretji delo na gradbišču, pa množice, ki grabijo po artiklih v veleblagovnici, zidove hiš, polepljene z reklamnimi plakati, vojaško parado, histerično dogajanje na borzi, dame, ki pomerjajo nova oblačila, brnenje generatorjev v elektrarni, študente, ki spremljajo uro anatomije, obiskovalce galerije, ki si ogledujejo umetnine, vrvež v zabaviščnem parku, nabito polno gledališko dvorano, gledalce, ki se stekajo v kino, ognjemet nad mestom ... vendar, po drugi strani, tudi delavsko družino, ki seda k skromnemu obedu, prostitutko (?) v pohotnem objemu starejšega klienta, delavca, ki je omahnil z odra, množico, ki posluša (politični?) govor uličnega oratorja, moškega, ki na tleh spalnice davi golo žensko, nasilno policijsko obračunavanje z demonstranti (?), obešenca, ki binglja z lestenco, gostilniški pretep, požar sredi mesta, temačen kotiček v predmestju, kjer se (morda) dogaja posilstvo, vinjene motilce nočnega mira, javno usmrritev, dekadentno zabavo s plesanjem po mizah in golimi ženskami ...

Masereel se ne sklicuje na kakšno konkretno mesto, niti ne bomo na kateri od podob prepoznali kakšne znamenitosti, ki bi njegovo mesto identificirala. Podoba metropole, kakršno slika na svojih lesorezih, je prejcone konglomerat več evropskih mest, ki jih je avtor obiskal ali v njih pre-

¹ Premierno izšlo v sočasni nemški (*Die Stadt*) in francoski izdaji (*La Ville*).



F. Masereel: Mesto

bival. Kljub temu lahko njegovo delo v vsebinskem smislu štejemo za realistično, saj so prizori, ki jih niza, značilni za tisti čas. Podobnosti lahko najdemo v Ruttmanovih dokumentarnih posnetkih Berlina. Seveda pa je Masereel svoje subjektivno videnje sodobnega mesta še potenciral z rabo eksprezivnega, kontrastnega grafičnega sloga (za razliko od filmskega dokumentarista, ki lahko to počne le z montažo).

Masereelov prispevek k striповskim upodobitvam mest je unikaten, ker nima osrednjega človeškega protagonista in se v celoti odpoveduje komentarjem v obliki tekstovnih dopolnil k podobam. To pa nikakor ne pomeni, da je avtorjevo obravnavanje mesta nev-

tralno oziroma nekritično. Nekatere od podob nedvoumno izražajo njegovo prizadetost ob mračnejših vidikih sočasnega mestnega življenja (npr. bogataši, ki brezbrižno hodijo mimo berača na ulici), solidarnost s socialno šibkejšimi in obsojanje priviligiranih. Po drugi strani pa njegovo videnje spet ni enoznačno negativno; v njegovem mestu se najdejo tudi radostni trenutki (veselje ob rojstvu otroka, par, ki se strastno ljubi v postelji ...).

BERLIN JASONA LUTESA – POSKUS ZGODOVINSKE REKONSTRUKCIJE

Podbne prizore, kakršne je Masereel vrezoval na podlagi lastnih vtisov, je desetletja pozneje znova obudil v življenje ameriški striparski študij *Jason Lutes* – tokrat na podlagi poglobljenega študija in preučevanja dokumentarnega gradiva. Začelo se je leta 1996, ko je Lutes odkril knjigo *Berlin Bertolta Brechta* s številnimi fotografijami življenja v nemški prestolnici za časa Weimarske republike (1919–1933). Lutesa so fascinirale podobe iz obdobja, o katerem v svojem ameriškem šolanju pri pouku zgodovine ni slišal praktično nič. Temo je začel nadalje raziskovati in njegovo navdušenje je naraščalo do točke, ko je sklenil, da ga bo prelil v svoj izražni medij – strip. Čeprav ni Berlina še nikdar obiskal, niti ni govoril nemško, je začel ustvarjati epsko striповsko trilogijo,² umeščeno v Berlin poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih let 20. stoletja.

²V času pisanja tega članka je trilogija še vedno v nastajanju; doslej sta izšla prvi (*Berlin: City of Stones*) in drugi del (*Berlin: City of Smoke*).

Lutesov stripovski Berlin je rekonstrukcija (konkretnega) mesta, kakršno je bilo v določenem zgodovinskem trenutku. Avtor si prizadeva za natančnost na vseh nivojih: urbanističnem, scenografskem, v kostumih, vozilih ... z eno besedo: urbani krajini. Prav tako upošteva zgodovinske dogodke, ki so vplivali na življenje v mestu, nekatere med njimi je tudi neposredno vključil v pripoved (krvavo policijsko zatrtje prvomajske parade leta 1929; posledice zloma borze v New Yorku jeseni istega leta ...). Nenazadnje, še pomembnejše, pa je Lutesov *Berlin* tudi poustvaritev takratnega življenja, družbenih odnosov, socialne razslojenosti, velemestne večkulturnosti, političnih razmerij ... V stripu se prepleta več narativnih niti, med katerimi glavni pripadata *Marthe Müller*, mladi umetnici, in *Kurtu Severingu*, novinarju časopisa *Die Weltbühne*. Vzporedno z njunima pa tečejo še druge, sekundarne narativne niti, ki se mestoma prepletajo ... Z njimi nam avtor predstavlja galerijo raznovrstnih likov iz najrazličnejših socialnih (tudi etničnih) ozadij in interesnih sfer. Med njimi so meščani, podjetniki, politiki, intelektualci, umetniki, proletarci, komunisti, nacisti, brezdomci, prostitutke, Nemci, Judje ... celo temnopolti jazzovski glasbeniki. Celo 'statistom' (npr. potnikom na tramvaju, pešcem na ulici ...) so dani trenutki, ko dobi bralec bežen vpogled v njihove raznolike usode in življenjske situacije (fragmenti misli v miselnih oblačkih).



J. Lutes: Berlin: City of Stones

Številne narativne niti in glasovi številnih likov se med seboj prepletajo v kompleksen (a tudi impresionističen) portret mesta v danem zgodovinskem okviru. Lutesov *Berlin* je mesto nasprotij; to je prestolnica države v trenutku velike politične nestabilnosti in pereče socialne neenakosti. V krhki demokraciji, vzpostavljeni po nemškem porazu v prvi svetovni vojni, se za svoj 'kos pogače' borijo številne politične opcije, najkrčeviteje komunisti in nacisti. Rivalstvo med nasprotujočima si ideologijama se pogosto fizično manifestira v obliki uličnih pretegov. Razmere se še bolj zaostrijo po nastopu velike resesije 1929, ki tisoče pahne na ulice ... Po drugi strani pa je – v določenih vidikih – weimarski Berlin tudi eno najbolj progresivnih in svetovljanskih mest svojega časa; v njem delujejo napredni umetniki in intelektualci, mesto je dovzetno za znanstvene in tehnološke inovacije, zavidljivi sta kulturna in zabavna ponudba (jazz!), liberalnost je na relativno visokem nivoju (strip to med drugim ilustrira s prisotnostjo homoseksualne skupnosti z njenimi specializiranimi zbirališči vred) ... V stripu lahko začutimo določeno avtorjevo simpatijo, celo občudovanje tega aspekta weimarskega Berlina, hkrati pa melanco in ob zavedanju, da so temu vznemirljivemu 'eksperimentu' dnevi šteti in da se bo zgodba končala s politično katastrofo, ki bo v zgodovinskem spominu povsem zasenčila to obdobje. Prihajajoča mračna doba se v stripu stopnjevanju napoveduje; drugi del trilogije se konča s parlamentarnimi volitvami leta 1930, ko NSDAP dramatično poveča svoje zastopstvo v Reichstagu.

WILL EISNER IN AVENIJA DROPSIE

Tudi Will Eisner (1917–2005) v grafičnem romanu *Pogodba z bogom* (*A contract with God and other Tenement Stories*) obišče veliko svetovno metropolo – v tem primeru New York – v preteklem zgodovinskem obdobju. Konkretno v 'umazanih tridesetih' 20. stoletja (strip je izšel leta 1978). Vendar je Eisnerjevo izhodišče drugačno od Lutesovega, saj je to preteklost, ki jo je izkusil tudi sam, poleg tega pa se omejuje le na en segment velemeštne družbe oziroma na slednjemu pripadajoči miljé. Štiri zgodbe, ki tvorijo njegov pionirski grafični roman, povezuje enotno prizorišče: stanovanjska zgradba (t.i. *tenement*) v fiktivni aveniji *Dropsie* v *Bronxu*. V tridesetih, nas v uvodu pouči avtor, so ta del mesta naseljevali nizko plačani imigrantski mestni uslužbenci, delavci, uradniki in njihove družine, mnogi med njimi judovskega porekla. Eisner, sam otrok iz imigrantske judovske družine, je v podobnem okolju preživel svoje otroštvo in najstniška leta.

Vizualno kuliso tem zgodbam tvorijo ozke, umazane uličice, propadajoče opečnate stavbe, med katerimi se pnejo vrvi za perilo, požarne stopnice, škripajoča lesena stopnišča, vodovodni hidranti, vpijoče gospodinje, ki se nagibajo skozi okna ... Sijoči *downtown* s svojimi nebotičniki je

vselej nekje v ozadju, oddaljen in nedosegljiv. Eisner ta miljé opisuje kot hrupno, živahno soseščino, v kateri je manjkalo zasebnosti in v kateri je vsakdo vedel vse o vsakomur ... Njeni prebivalci so gledali predvsem sami nase in na svoje družine; solidarni so bili le v sovraštvu do svojih oderuških najemodajalcev. Večina med njimi si je prizadevala plezati navzgor po družbeni lestvici in čim prej pobegniti iz tega okolja, nekateri pa so tam za vselej obtičali.



W. Eisner: A Contract With God

V zgodbah iz *Pogodb z bogom* pobliže spoznamo nekaj fiktivnih, a reprezentativnih posameznikov iz galerije prebivalcev avenije Dropsie. Med njimi so nekdaj pobožen jud, ki obrne hrbet bogu in postane brezobziren socialni povzpetnik, mizantropni hišnik, ki se ne meni za svojo nepriljubljenost med prebivalci bloka (kar se mu bo nekega dne kruto maščevalo), pa resigniran mladenič, ki se raje zapija in po ulicah prepeva za drobiž, kot da bi si našel pošteno službo in skrbel za svojo mlado družino, par srednjih let v zakonski krizi ...

Eisnerjev ohlapno skicozni, čeravno virtuozni risarski stil je v ostrem kontrastu s preciznostjo Lutesovega Berlina – vendar nič manj sugestiven v evociranjem mesta preteklosti.

Skicoznost po eni strani poudarja vtis revščine in propadanja, po drugi strani pa hodi z roko v roki z avtorjevim konceptualnim izhodiščem – navsezadnje so zgodbe nastale po njegovih, zaradi časovne distance nekoliko zbledelih spominih.

Čeprav so v osrčju Eisnerjevega zanimanja usode njegovih človeških protagonistov – arhetipske zgodbe, katerih osnovne zaplete bi lahko pre-

stavili tudi v kakšen drug časovni ali socialni kontekst – je njegovo slikanje družbene realnosti imigrantskega New Yorka tridesetih prepričljivo in na bralca učinkovito prenaša občutek, kaj je pomenilo živeti - in preživeti! – v takem okolju.

PODOBE BOEMSKEGA NEW YORKA V STRIPIH ALEXA ROBINSONA IN JULIE DOUCET

Tudi *Alex Robinson* je newyorški domačin. V svojem grafičnem romanu *Box Office Poison*³ je, podobno kot Eisner v *Pogodbi z bogom*, v fiktivno stripovsko pripoved prenil svojo izkušnjo stvarnosti določenega segmenta newyorške družbe, tokrat tiste iz devetdesetih prejšnjega stoletja – v času nastajanja stripa torej avtorjeve sodobnosti. To so mladi ljudje, zvezne nekje sredi svojih dvajsetih, v poststudentskem obdobju, ki se skušajo postaviti na lastne noge in slediti svojim raznovrstnim, večinoma umetniškim, kariernim aspiracijam. *Sherman* skuša prodreti kot pisatelj in vztrajno (a neuspešno) pošilja svoje zgodbe na (literarne) revije in časopise. *Ed*, njegov priatelj, bi rad profesionalno risal stripe. *Jane*, prav tako striparki, se je že nasmehnila sreča; po več neuspešnih poskusih ji lokalna založba da zeleno luč za njen stripovski projekt. *Stephen*, njen partner, je našel zadovoljstvo v poklicu profesorja zgodovine, čeravno je zaslužek skromen; vseeno bi rad tudi sam napravil prispevek k ameriškemu zgodovinopisu. *Dorothy*, s katero se zaplete Sherman, piše za revijo *Metro Chic*, vendar ji nadrejeni še niso dali prave priložnosti ...

To so ljudje na meji med zadnjo etapo mladosti in dokončnim vstopom v odraslo dobo z vsemi odgovornostmi in omejitvami, ki jih ta prinaša. Dovolj mladi, da še ne čutijo potrebe po ustalitvi; pripravljeni so sprejemati nekoliko nižji življenjski standard, opravljati neperspektivne službe in pristajati na še kakšne druge kompromise, da lahko živijo v *Velikem jabolku* in sledijo svojim kariernim sanjam. Sherman, Stephen in Jane, na primer, živijo kot podnajemniki v skupnem gospodinjstvu (in tripijo pisano druščino nadležnih sosedov ter avtoritarno lastnico), da si na ta način znižujejo življenjske stroške. Sherman za preživetje dela v knjigarni; vsakodnevna interakcija s kapricioznimi strankami ga psihično izčrpava, pa še zasluži komajda za minimalno plačo. Ed je, čakajoč na preboj v stripovsko industrijo, prisiljen živeti pri starših in pomagati očetu v mehanični delavnici, kasneje pa, bolj iz obupa kot ne, sprejme 'manj slabo' možnost in gre za asistenta ostarelemu striparskemu veteranu ... Duhamorni vsakdan si junaki popestrijo z občasno divjo, 'študentsko' zabavo.

V srži avtorjevega zanimanja so usode njegovih boemskeih protagonistov ter slikanje njihovega življenjskega sloga in sveta. Slednjega avtor obravnava z obilico simpatije in šarma (kot bralci si zaželimo, da bi bili del te družine), a ga ne idealizira in ne ločuje od drugih družbenih stvarnosti

³ Naslov bi lahko dobesedno prevedli kot *Strup za blagajno*.

velikega mesta, s katerimi se njegovi junaki vsakodnevno srečujejo. Kot kulisa njihovim doživljajem služi New York v precej neglamurozni podobi (mestoma surrealni in karikirani), ki ne izključuje njegovih manj prijetnih vidikov (beda, brezdomci, narkomani, kriminal, odtujenost, gneča, osamljenost ...). Z nekaterimi stranskimi liki nam avtor tudi približa življenje v nekaterih drugih družbenih sferah – zlasti tistih marginalnih. Tu je Edov 'mojster' *Irving Flavor*, ostarel in obubožan stripar, žrtev korporacije, ki mu je pravno odtujila dobičkonosno stripovsko kreacijo, njega pa prisilila v životarjenje v revnem slumu. Drug primer sta dve mladoletni ubežnici od doma, ki se po klošarsko prebijata iz dneva v dan, ena pa na koncu celo konča kot žrtev psihopatskega morilca. Na nasprotnem koncu socialne lestvice je *J. C. LeBlanc*, bogataški direktor založniškega giganta *Zoom Comics*; slednjemu sicer pripada vloga antagonistu (glavni krivec za pro-



A. Robinson: Box Office Poison

pad Irvinga Flavorja), čeprav tudi ni enoznačno negativen lik. Vseeno ga avtor obravnava z manj empatije oz. več distance kot ostale like.

V epskem pripovednem zamahu in široki družbeni panorami je Robinson primerljiv z Lutesovim Berlinom; od slednjega ga ločijo močno karikirana estetika, nekateri surrealni in postmodernistični poudarki (v vlogah 'statistov' lahko prepoznamo številne like iz pop kulture), provizorične upodobitve urbanega okolja (fokus je v celoti na ljudeh) in predvsem močna humoristična nota (čeprav B.O.P. ni čistokrvni humorističen strip; v njem je prostor tudi za čisto resno dramo, celo tragedijo). Navkljub omenjenim značilnostim pa gre v temelju za realistično delo z močno pričevalno vrednostjo; iz njega seva avtorjeva osebna izkušnja. Je dokument življenja v določenih družbenih, časovnih in geografskih koordinatah.

Podobno (boemsко) eksistenco, kakršno živijo Robinsonovi junaki., opisuje tudi Kanadčanka *Julie Doucet* v stripu *Moj newyorški dnevnik*. Njeno pričevanje je vše bolj neposrednem stiku z realnostjo, saj gre za karseda neposreden prenos avtobiografske izkušnje v strip, brez filtra fikcije. Leta 1991, po končanem študiju likovne umetnosti v Montrealu, se tedaj enaindvajsetletna Julie preseli v New York, da bi tam zaživila s svojim partnerjem. Njene iluzije o življenju v svetovljanski metropoli se začno že kmalu sesedati kot hišica iz kart. S partnerjem živila v neuglednem predelu mesta (Washington Heights), posejanem s smetmi in z vidno prisotnostjo kriminala. Njuno stanovanje je pretesno za dva, razmetano in polno ščurkov. Eden redkih plusov njene newyrorške izkušnje je ta, da se zbliža s tamkajšnjo stripovsko sceno; med drugimi spozna *Arta Spiegelmana* in *Charlesa Burnsa*.⁴ Slednji se pojavno izrazi o njenih stripih, prvi pa jo kasneje celo objavi v svoji legendarni in vplivni reviji *RAW*. Vloga mesta kot kulturnega stičišča, ki zbljižuje podobno misleče (umetnike), je bila v času pred vsesplošnim razmahom interneta še toliko pomembnejša. V tem pogledu tudi Julie vsaj malo profitira od New Yorka – a žal ne v tolikšni meri, kot bi si želela. Do *downtowna*, središča kulturnega in družabnega življenja, ima namreč kar 45 minut vožnje s podzemno železnico. Njen partner, ki živi od socialne podpore, noče slišati o selitvi v kakšen centralnejši, a zato dražji predel mesta. Nasprotno njuni ljubezenski zvezi ne kaže najbolje; *on* je stopnjujoče se posesiven in ji zavida uspehe na poklicnem področju. Strip se večinoma dogaja v stanovanju, kamor se Julie zapira pred grozečim zunanjim svetom, in kjer se s fantom večino časa drogirata, opijanjata, ljubita, gledata televizijo, sčasoma pa vse pogosteje tudi prepirata ... V končni fazi Julie (ne brez težav) prekine zvezo in se odseli; zadnje štiri mesece svoje newyrorške avanture prezivi v temnem kletnem stanovanju, še bolj kot prej izolirana od zunanjega sveta. Nazadnje obupa, da bi se lahko udomačila v *Velikem jabolku* in se odpravi živet v Seattle. Svojo newyorško izkušnjo konča z sklepom: "Konec koncev to mesto ni za me. To je vse preogromno, grozljivo in kruto mesto za življenje ... Precej pošastno jabolko, bi rekla. No, vsaj meni je šlo vse narobe!" (Doucet 2012, 56)

⁴ Oba zelo pomembna ameriška striparja. Spiegelman je najbolj znan po kulturnem *Mausu* (imamo ga tudi v slovenskem prevodu), Burns pa po *Črni luknji* (*Black Hole*).



J. Doucet: Moj newyorški dnevnik

Moj newyorški dnevnik je tako visoko subjektiven, intimističen pogled na bivanje v velikem mestu, ki demistificira New York kot raj za umetnike. V avtoričini viziji je to tesnobna, prenaseljena, degradirana in nevarna metropola. Bolj kot konkretne neprijetnosti, ki jih navaja, se njena negativna izkušnja odraža v vizualijah. V njenem New Yorku bomo zaman iskali ikonične mestne znamenitosti, kot so *Kip svobode*, *Times Square*, *Brooklynski most* ali veduta *Manhattna*; vse, kar vidimo, so interier Juliinega stanovanja, umazane ulice, prenatrpana podzemna železnica in občasno kakšen obskuren underground klub ali galerija. Pri tem je 'kamera' vselej usmerjena nekam pod horizont, proti tlom, zidovom hiš ali v kakšno drugo vizualno bariero, kar rezultira v sila klavstrofobičnem učinku. Slednjega le še potencira naravnost obsesivna detajliranost v risbi, čeravno je slog daleč od klasičnega realizma; prenatrpanost z detajli in visoka raven preciznosti, ki ne popušča niti v najbolj banalnih podrobnostih, dajeta občutek, da je junakinjin osebni prostor vselej ogrožen. *Horror vacui* nekoliko popusti šele v sklepнем dejanju, kjer Julie preživila še zadnje trenutke v že izpraznjenem stanovanju in s pripravljenimi kovčki. Konec smeti, klavstrofobije in sobivanja s cimrami. Zadnje kadre zapolnjuje sivina rastra, prvič uporabljena na večjih površinah, kot bi hotela avtorica zakriti praznino v duši, ki ji jo je mesto zapustilo.

S HARVEYJEM PEKARJEM PO CLEVELANDSKIH ULICAH

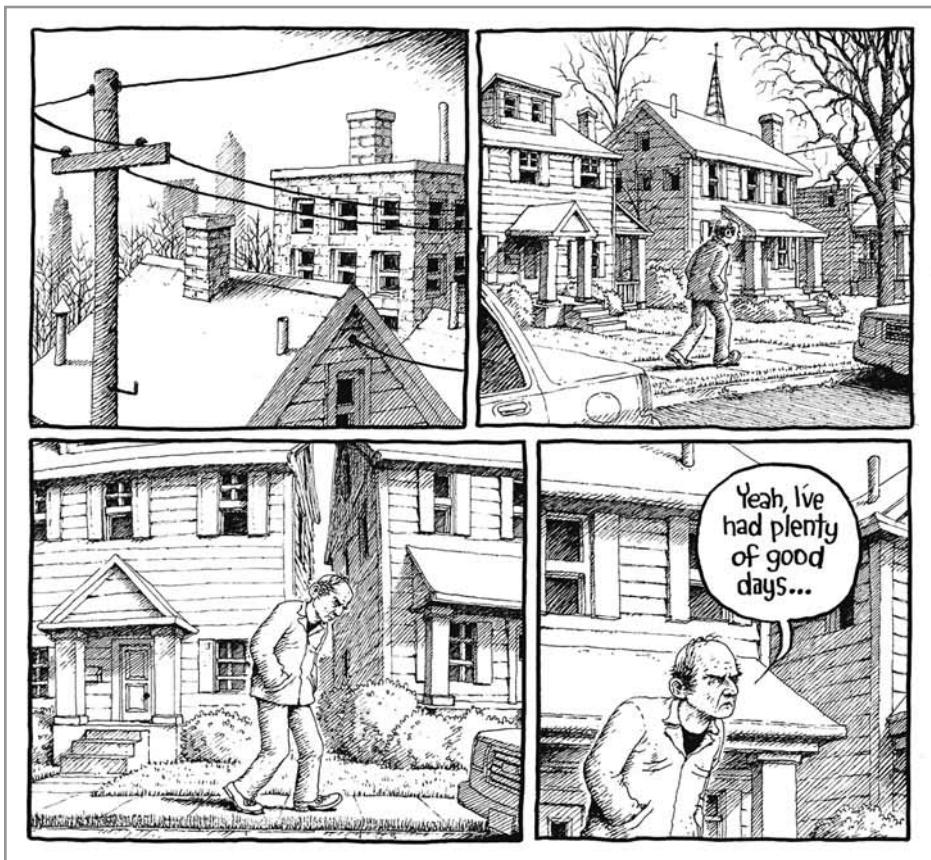
New York je v stripih prejkone eno največkrat upodobljenih mest, če ne kar absolutni rekorder. Druga ameriška mesta so redkeje deležna tolikšne pozornosti – a izjeme se najdejo. Harvey Pekar (1939 - 2010), legendarni scenarist underground stripov, je v svojih zgodbah za nesmrtnega napravil rodni Cleveland, kjer je preživel večino svojega življenja.

Najgloblje se je mestu poklonil v svojem poslednjem albumu, izdanem posthumno: *Cleveland Harveyja Pekarja (Harvey Pekar's Cleveland)*.

Zaradi svoje neposrednosti, iskrenosti in nezamenljivega realizma v pisanju si Pekar upravičeno zasluži kulturni status. Navkljub težkemu življenu, zaznamovanem z bolezni, težavnimi razmerji, duhamorno službo, alkoholizmom, depresijo in medijsko prezrtostjo, je Pekar v svojih scenarijih vselej znal ohraniti jasno pripovedno nit in humor.

Realizem in prizadevanje za objektivnost, v svetu stripa pravzaprav redki lastnosti, pomenita tudi to, da je mesto v njegovem stripu verodostojno posneto v svojem času in prostoru. Odlična izbira pri albumu *Cleveland* je bil tudi risar *Joseph Remnant*, ki je v svojem realističnem slogu karseda verno poustvaril clevelandsko urbano krajino z njenimi brezdušnimi stolpnicami, stadioni za baseball, kjer so potekale legendarne tekme, kaotičnimi električnimi napeljavami in dotrajanimi ter neštetokrat zakrpanimi cestami.

Za prepričljivo podoživetje sprehoda v Pekarjevi družbi poskrbi tudi posrečeno menjavanje njegovih gostobesednih monologov (kot da jih radi čustvene vpletene ne bi znal skrajšati) in nemih pogledov na me-



H. Pekar in J. Remnant: Harvey Pekar's Cleveland

stne vedute; vseskozi se izmenjavata govor in tišina. *Cleveland* lahko bemo kot poslednji sprehod z avtorjem skozi mesto, med katerim se trudi povedati prav vsako zgodbo, ki se je spomni ob pogledu na stavbe, mimo katerih ga vodi pot. Zgradbe, ulice, redkeje ljudje, v Pekarjevi podzavesti sprožajo neustavljen tok spominov, ki vrejo na plano. Tako nas pouči o tovarnah, ki se vse bolj umikajo veleblagovnicam, se spomni najodmevnješih tekem baseballa ali nam predstavi največjo knjigarno v Clevelandu in širši okolici, ki jo je ustanovil zbiratelj, ki bi knjige raje le kopičil zase, kot da bi jih prodajal. Tovrstne zgodbe imajo posebno vrednost, saj jih ne bomo našli v učbenikih ali na informativnih tablah v centru mesta. Njihovo poznavanje loči perspektivo domačina od perspektive obiskovalca – in, v našem primeru, stripovsko pričevanje prvega od pričevanja drugega (npr. že omenjeni dnevnik Julie Doucet ali stripovske reportaže Guya Delislea).

Strip nas spomni tudi na to, da je mesto družabno središče, talilni kotel kultur in družbenih slojev, kjer je pretok informacij mogoč le s komuniciranjem med njegovimi prebivalci.

Brez nenehnega spremljanja novic, debatiranja s sodelavci, ogovarjanja neznancev na cestah, kramljanja s prodajalci, teh zgodb nihče ne bi mogel napisati, vsaj ne tako vestno, kot je to storil Pekar. Mesto ponuja ogromno število zgodb, če si jih kot prebivalec sposoben opaziti in zbrati. Z aktivnim udejstvovanjem v mestnem življenju človek tudi poskrbi, da ga velikost in kompleksnost urbane džungle ter množica njenih fenomenov ne zmede in preplasi.

Do konca svojega sprehoda uspe Pekar svoj Cleveland bralcu močno približati, napraviti domačega. Težko bi rekli, da je to zanj mesto izpolnjenih želja – vseeno pa je njegov dom, ki ga je sprejel takšnega, kakršen je. Z vsemi razpokami v asfaltu in revnimi četrtmi. Na svoj način mesta ne prenaša, ker ga je preoblikovalo v zagrenjenega individualista, a vendar ga nikdar ni zasovražil dovolj, da bi ga (lahko) zapustil.

JULIUS KNIPL, FOTOGRAF NEPREMIČNIN: SATIRA URBANEGA PODJETNIŠTVA

V *Juliusu Kniplu, fotografu nepremičnin* (*Julius Knipl: Real Estate Photographer*), stripu, ki izhaja v *The Forward* in drugih ameriških alternativnih časopisih, Ben Katchor že od leta 1988 slika vse kompleksnejši portret fiktivnega ameriškega velemesta, ki sicer nekoliko spominja na New York. Naslovni junak, *Julius Knipl*, je edina stalnica v stripu (pa tudi on ne nastopa v vseh epizodah) in je pogosto nekakšen bralčev vodnik po Katchorjevem imaginarnem mestu. Posamezne epizode prinašajo kratke, zaključene, poetične zgodbe, v katerih spoznavamo mestne znamenitosti, muzeje, galerije, trgovine, podjetja, restavracije, prireditve, markantne posameznike, urbane tendre ... skratka, elemente urbanega, kakršne poznamo iz resničnega življenja – le da jim je tu dodan dotik surrealnega, celo absurdnega. Med mestnimi ustanovami tako najdemo *Inštitut za raziskave*



B. Katchor: Julius Knipl, Real Estate Photographer

jušnih kroglic, Mestni register kožnih znamenj, Center za zapravljeno mladost in Muzej immanentne umetnosti. Med endemičnimi poklici Katchorjevega prismuknjjenega sveta so *ulični statistiki, profesionalni minglerji, arhitekti kanapejev in krolilci las* (na slednjem področju je celo možno doseči zvezdniški status!). Kot turistično znamenitost razkazujejo najstarejšo nepretrgoma prazno izložbo. Namesto na nogometno tekmo lahko za sprostitev zavijete na *prvenstvo v kopanju grobov* (precej bolj adrenalinski šport, kot bi si utegnili misliti!), čiščenje pločnikov s komunalnim vozilom pa je lahko povsem legitimen hob. Sveži prišleki iz suburbanih in podeželskih območij se lahko najprej vključijo (ali celo morajo?) v poseben program, ki jih uvede v življenje v okolju z veliko gostoto prebivalstva. Mesto vre od nenavadnih poslovnih zamisli, kot so *parfumi z vonji vsakdana*,⁵ *odstranjevanje žvečilnih gumijev, namensko 'zaljšanje' čevljev z blatnimi madeži* in *trgovine s prostoasociativno ponudbo*.

Vse to je zadnja postaja zahodne (kapitalistične) miselnosti, kjer je vsako početje smiselno, če le omogoča napredek, možnost izbire in individualnost. Če rečemo, da je Julius Knipl bizarno branje, saj si avtor med drugim izmišlja nove besede, pa njegovo imaginarno mesto sodobnemu bralcu ni povsem nedomače. Podobnosti z realnostjo sodobne potrošniške družbe (tudi slovenske) ni težko najti. Da ne bi govorila na pamet, sva, pišoč te vrstice, za vsak primer pregledala internet za najbolj bizarre poslovne ideje iz resničnega sveta. Med zadetki so se znašli *kiparstvo v siru, nakit z ostanki ljubljenih pokojnikov, mobilna poročna kapela, služba za dostavljanje žalnih obedov, soba za izživljanje jeze z razbijanjem pohištva in izposoja kokoši*. Kako že pravijo, 'resnica je bolj čudna od fikcije'?

Življenje v takšnem mestu je vedno živahno. Če mesto nikoli ne spi, je težko biti fotograf nepremičnin, ne da bi pri slikanju kakšne trgovine z

⁵ N.pr. telefonske govorilnice okoli leta 1961.

zamrznjenimi izdelki slikal vsaj še kakšnega someščana ali someščanke. Teh je ogromno; večinoma opravlajo poklice, ki od njih terjajo, da so vselej na poti in da obedujejo v cenenih okrepčevalnicah. Katchor ta specifični sloj ljudi označuje kot *busy men*. Iz njih veje samozavest. Ponosno se sprehajajo po mestu, pozdravljajo ljudi, katerih imen se več ne spomnijo, in iščejo drobiž za hranjenje parkirnih ur.

Življenja svojih podjetniških protagonistov Katchor še podrobneje analizira v zbirki *Hand Drying in America and Other Stories*. Kako si obrišati roke, če nam javno straniče nudi izbiro med električnim sušilcem in papirnatimi brisačami? Najbolje, da iz žepa potegneš *lastne* robčke in zaupaš svoji preverjeni metodi. Zdi se, da je Katchor protagonistom odvzel vsakršen višji smisel življenja in jih postavil v mesto, kjer največji izliv predstavlja najbolj vsakdanje stvari. Odvzel jim je tudi vsakršen zdrav razum, ki bi jim izzive pomagal reševati (lahko bi jih krstili za *urbane Butalce*).

Tako *Julius Knipl* kot *Hand Drying in America* satirizirata (ameriško) potrošniško družbo s poudarkom na malem urbanem podjetništvu. Mantra zgodbe o uspehu, kjer je vsakdo lahko tisto, kar si želi, če se le postavi zase, je globoko prisotna v Katchorjevih stripih. Kljub temu so zgodbe protagonistov redko uspešne. Njihove absurdne ideje pravzaprav nenehno propadajo. Male podjetnike zamenjujejo velike korporacije, ki namesto malih oglasnih panojev uporabljajo megalomanske jumbo plakate. Katchorjev svet je podoba izginjajoče nekdanje slave ameriških mest, ki je vabila ljudi v svet neskončnih (poslovnih) priložnosti.

SETH, MELANHOLIČNI NOSTALGIK

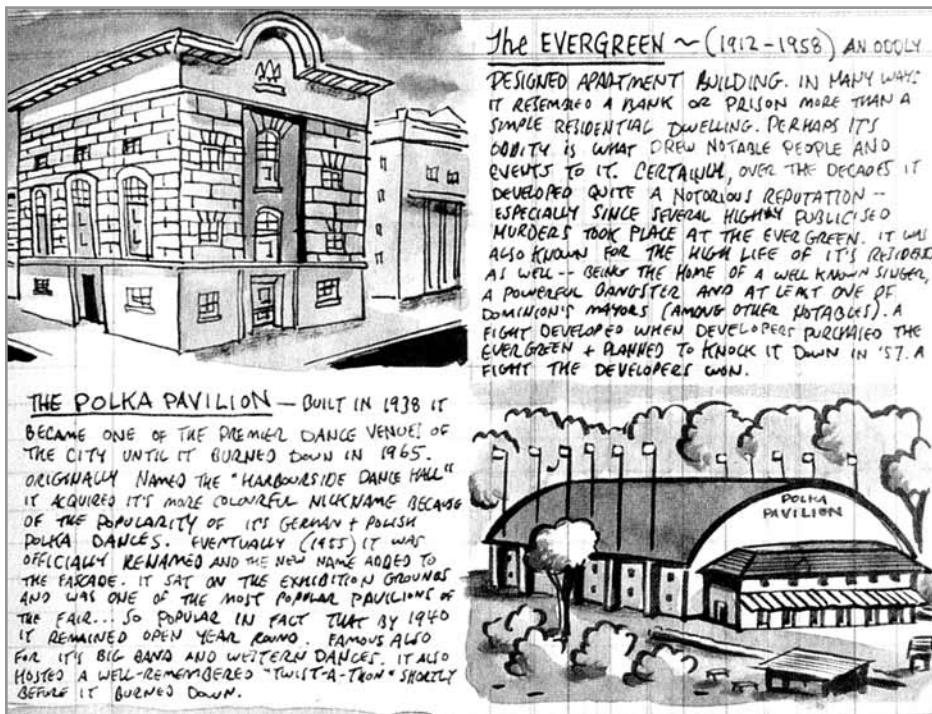
Stripe Kanadčana *Setha* preveva občutek nostalgije melanolijke – nesprijaznjnosti z urbano sedanjostjo in žalovanje za izgubljeno preteklostjo. Svoje zgodbe umešča tako v resnična (kanadska) mesta, na primer Toronto (dogajalni prostor stripa *Clyde Fans*), kot fiktivna. Primer slednjih je *Dominion City* (prizorišče Sethovih zadnjih treh del: *George Sprott, Wimbledon Green in The Great Northern Brotherhood of Canadian Cartoonists*, deloma tudi *Clyde Fans*), ki pa se arhitekturno prav tako zgleduje po Torontu. Sethov *Dominion City* je nekakšna projekcija avtorjeve ideje idealnega mesta: namesto LCD reklamnih zaslonov so pročelja okrašena z ročno izrisanimi reklamnimi panoji, ljudje pa se oblačijo v slogu iz dvajsetih let prejšnjega stoletja. Nostalgičnost *Dominion Cityja* krepi Sethova prefijena stilizirana risba, ki ob pastelnih barvah in rjavkastem papirju, na kakršnega je strip natisnjen, bralca v duhu prestavi za skoraj sto let v preteklost.

Obsedenost s svojim imaginarnim mestom je avtorja pripeljala do tega, da pred uvedbo nove zgradbe v strip iz cikla o *Dominion Cityju* najprej

izdela njen maketo iz lepenke. Teh se je doslej nabralo kakih sto in so redne spremjevalke Sethovih stripovskih razstav. Podobno pozornost namenja tudi prebivalcem svojega nostalgičnega mesta. Med potovanji z vla-kom tako neprestano skicira nove obraze, ter jim pribeleži kakšen komentar. Kot spužva vsrkava podatke o zgradbah in prebivalcih iz svojega resničnega okolja in jih implementira v svoje domišljjsko mesto. Tako omenjeno inspirativno gradivo, kot iz njega izpeljane zgodbe, je do leta 2010 redno objavljal v svoji avtorski seriji *Palookaville*. Kot daje slutiti naslov, gre tudi tu za krajevno ime. Torej prava mestna zbirka, ki govori o izmišljenih dogodivščinah v izmišljenih in resničnih krajih.

Čeprav so nekatere izmed Sethovih zgodb avtobiografske (npr. *Calgary*), nikoli ne nagovarjajo bralca z neposrednostjo *Harveyja Pekarja*. Po drugi strani pa tudi njegove fiktivne zgodbe vsebujejo avtobiografske elemente (*Wimbledon Green*). Tovrstno prepletanje fikcije z avtobiografijo daje Dominion Cityju močan občutek resničnega.

Kakorkoli, najsi gre za Toronto, Palookaville ali Dominion city, za vse velja, da to niso svetli, srečni kraji. Tudi redke humorne vložke (ki so pogosteji v *Wimbledon Greenu* in v *The Great Northern Brotherhood of Canadian Cartoonists*) kaj hitro prekine melanoliju. Večinoma so ta mesta prostor za žalostne osebne zgodbe ljudi, ki so mestu dali vse in prejeli (pre)malo.



Seth: detalj iz avtorjeve skicirke

RIAD SATTOUF IN SKRIVNO ŽIVLJENJE MLADIH (PARIŽANOV)

Riad Sattouf, francoski striparski sirskega rodu je s *Skrivnim življenjem mladih* (*La vie secrète des jeunes*) lansiral svojevrsten, izviren stripovski žanr. Enostranske epizode, ki od leta 2004 izhajajo v satiričnem tedniku *Charlie Hebdo*, in so bile doslej zbrane v treh knjižnih zbirkah, prinašajo zabavne miniaturke, ki se odvijajo na ulicah, trgih, metrojih, avtobusih, v kavarnah, trgovinah, kinodvoranah, parkih ... mestnih javnih površinah in ustanovah, skratka. Večinoma pariških, redkeje tudi iz kakšnega drugega francoskega mesta. Edino pravilo je, da mora v vsakem prizoru nastopati vsaj ena mlada oseba, kar pa je zelo ohlapen pojem, ki zajema vse od dojenčkov do mladih odraslih, predvsem pa najstnike (v 'stranskih vlogah' nastopajo tudi pripadniki vseh drugih starostnih skupin). Recimo: najstnica v kavarni prijateljici brez zadržkov pripoveduje o svoji pikantni avanturici, pri čemer razkriva zaskrbljujoče lahkomiselno pojmovanje varne spolnosti; temnopolit silak na avtobusu najprej brez vsakega povoda ozmerja drobnega srednješolca, nato pa ga, kot da se ne bi nič zgodilo, vpraša, če je na pravi liniji za postajo Austerlitz; muslimanski fundamentalist skuša neznanko na ulici prepričati, da v njihovi četrti pač *ne sme* hoditi okoli v kratkih hlačah, *sploh* pa ne med ramadanom; na *Place de la République* se



R. Sattouf: *La vie secrète des jeunes*

neko dekle brez sramu olajša na pločnik in si pri tem zmoči hlače, njen 'zapohani' partner pa jo miri, češ, 'se bo že posušilo' ... Ključna pri tem je postavka, da vse anekdote temeljijo na resničnih pripetljajih oziroma fragmentih pogovorov, ki jim je bil avtor osebno priča oziroma jim je prisluškoval. Vsak prizor je celo opremljen z opombo, kje naj bi se dотična scena odvila; n. pr. 'videno in slišano v Parizu, v 11. okrožju'. Bralcu je prepuščeno, v kolikšni meri je pripravljen avtorju verjeti, dejstvo pa je, da epizode delujejo avtentično in doživeto.

Sattoufov pogled je sarkastičen in neprizanesljiv, naključni junaki njegovih stripov pa praviloma izpadejo smešni, čudaški ali kratkomalo neumni (čeravno v teh človeških slabostih tudi nekako simpatični). Vendar skozi to prizmo ironije in politične nekorektnosti Sattouf izrisuje psihološki in socialni profil mladega Pariza, z vso socialno razslojenostjo, večkulturnostjo, etnično raznolikostjo, rasizmom, delinkventnostjo, agresijo, ekscesi, čudaštvji, vulgarnostjo, slengi, trendi, neštetimi subkulturnami ... vred. Njegovi stripi za probleme sodobnega Pariza nikakor niso slepi, vendar v svojem satiriziranju *urbanih tipov* ne dela razlik; tudi pripadniki družbeno marginaliziranih skupin lahko, v določenih situacijah, izpadejo smešno. Določen 'alibi' takšni politični nekorektnosti mu nudi sam medij stripa; s tem, ko ljudi poenostavlja v karikature (in to počne v izdatni meri), napravi tudi norčevanje na njihov račun nekako bolj sprejemljivo (jasno je, da gre vsemu navkljub za njegovo subjektivno videnje).

SKLEP

V času, ko končujeva ta članek, Jason Lutes ustvarja zadnji del svoje berlinske trilogije. Riad Sattouf še naprej razveseluje svoje bralce z novimi epizodami *Skrivnega življenja mladih*, medtem ko Ben Katchor in Seth nadalje raziskujeta svoja imaginarna mesta. Več kot sto let po *Yellow Kidu* je medsebojna privlačnost med mestom in stripom še vedno enako močna kot kdajkoli. Morda lahko dinamiko tega odnosa ilustrirata dva citata. Prvi pripada *Petru Kuperju*, še enemu zelo urbanemu striparju. V svoji monografiji *Speechless* piše o svojem domačem New Yorku in njegovem pomenu za svoje ustvarjanje:

Če imam v svoji karieri kakšno muzo, potem mora to biti to mesto. Morda je sirena boljša oznaka; njen mogočni klic, ki me je zvabil sem – in ki me še vedno zapeljuje – bi mi prav tako lahko kadarkoli zabil glavo ob neoprosčujoči tlak.

Mesto je vselej polno skrivnosti in draži in me priteguje, kot da bi pravkar šele prispel. Po 23 letih mu še vedno nisem prišel do dna. Kot mnogi umetniki pred menoj bom do konca svojih dni skušal izraziti to fascinacijo v upanju, da bi ujel čudežnost, ki jo poraja new York.

Če se sprehodim po Broadwayju, bom zanesljivo občutil strahospoščovanje, vzhičenost, grozo in zabavo v večjih ali manjših odmerkih. Seveda mi lahko to jemlje pogum, kadar je vse, kar si želim le kava za s seboj in žemljica s sirovim namazom. (Kuper 2001, 24)

Jason Lutes pa s svojo junakinjo Marthe Müller razmišlja:

V Berlinu sem našla svet – veliki, neurejeni, čudoviti svet on-kraj žive meje, ki obkroža visokomeščanski dom moje mladosti. Včasih me plaši - včasih me navdaja z grozo – a vendar se vsako jutro prebujam v nestrnjem pričakovanju naslednjega presenečenja, ki ga mesto pripravlja. / ... / Ostala bom tu, kjer sem našla ljubezen; kjer se ljudje pretepajo na ulicah; kjer lahko čutim, kako se pod mojimi nogami vrti svet. Kjer lahko poslušam jazz! (Lutes 2008, 36)

Iz obeh citatov diha podoben ambivalenten odnos do mesta, ki drži tudi za večino tu obravnavanih stripov. Po eni strani do mesta zavzemajo kritično držo; mesta ne idealizirajo kot optimalnega modela za človeško (so)bivanje, dovetni so za probleme, ki neizogibno spremljajo urbani način življenja. Po drugi strani pa mesto je in ostaja – tudi v svojih protislovijih – nenehen vir fascinacije in inspiracije ter neizčrpna zakladnica potencialnih vsebin in zgodb.

- Ahrens, Jörn et al.: *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. New York: Bloomsbury Academic, 2010.
- Doucet, Julie: *Moj newyorški dnevnik*. Ljubljana: Forum, 2012. (Zbirka Ambasada strip).
- Eisner, Will: *A Contract With God and Other Tenement Stories*. New York: DC Comics, 2000.
- Katchor, Ben: *Hand-drying in America*. New York: Pantheon Books, 2013.
- Katchor, Ben: *Julius Knipl, Real Estate Photographer: The Beauty Supply District*. New York: Pantheon Books, 2003.
- Kuper, Peter: *Speechless*. Marietta: Top Shelf Productions, 2001.
- Lutes, Jason: *Berlin: City of Stones*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2002.
- Lutes, Jason: *Berlin: City of Smoke*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2008.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Paradox Press, 2000.
- Pekar, Harvey in Joseph, Remnant: *Harvey Pekar's Cleveland*. Marietta: Top Shelf Productions, 2012.
- Robinson, Alex: *Box Office Poison*. Marietta: Top Shelf Productions, 2002.
- Sattouf, Riad: *La vie secrète des jeunes 3*. Pariz: L'Association, 2012. (Zbirka Ciboulette).
- Seth: *George Sprott*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2009.
- Seth: *Palookaville 20*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2010.
- Seth: *Clyde Fans: Book 1*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2004.
- Seth: *The Great Northern Brotherhood of Canadian Cartoonists*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2011.
- Seth: *Wimbledon Green*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2005.
- <http://newpartisan.com/images/masereel/> (2. 9. 2014)
- Thomas Ganzevoort: Frans Masereel and "The City" , 2011; <http://ineedartandcoffee.blogspot.com/2011/03/frans-masereel-and-city.html> (2. 9. 2014)
- Van Jensen in Jason Lutes: Jason Lutes Talks "Berlin" , 2008; <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=17764> (2. 9. 2014)
- Dirk Van Susteren: In This State: Jason Lutes Draws on History for his Weimar Trilogy, 2014; <http://vtdigger.org/2014/04/27/state-jason-lutes-draws-history-weimar-trilogy/> (2. 9. 2014)
- Tom Spurgeon: Box Office Poison, 2002; http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/cr_reviews/1839/ (2. 9. 2014)
- Robert Faires: Julius Knipl, Real Estate Photographer: The Beauty Supply District, 2000; <http://www.austinchronicle.com/books/2000-09-08/78517/> (2. 9. 2014)

V uvodu avtorja na kratko osvetliva zgodovinski pomen mest za pojav in razvoj sodobnega stripa ter opozoriva na pogostost mesta kot dogajalnega prostora v zelo raznolikih stripovskih žanrih in zvrsteh. V nadaljevanju razprave se posvetiva izbranim primerom stripov, v katerih mesto igra glavno ali pomembno vlogo: *Mesto* (Frans Masereel), *Berlin* (Jason Lutes), *Pogodba z bogom* (Will Eisner), *Box Office Poison* (Alex Robinson), *Moj newyorški dnevnik* (Julie Doucet), *Cleveland Harveya Pekarja, Julius Knipl: fotograf nepremičnin* ter *Sušenje rok v Ameriki* (Ben Katchor), več naslosov stripovca Setha in *Skrivno življenje mladih* (Riad Sattouf). Med deli prepoznavava različne pripovedne postopke, vsebinske poddarke, avtorske poetike in stališča v odnosu do mest oziroma urbanosti: (socialno) realistične, ekspresivne, avtobiografske, dokumentaristične, satirične, nostalgične, humorne, ironične, subjektivne, intimistične ... Razpravo skleneva z ugotovitvijo, da raznolikost stripovskih vizij urbanosti združuje določena ambivalentnost v odnosu do mesta: kritičnost in fascinacija hkrati.

In the introduction the authors briefly highlight the historical significance of cities for the emergence and development of modern comics and note the frequency of the city as a setting for events in highly diverse comic strip genres and types. In the continuation we focus on selected comics in which the city plays a main or important role: *The City* (Frans Masereel), *Berlin* (Jason Lutes), *A Contract with God* (Will Eisner), *Box Office Poison* (Alex Robinson), *My New York Diary* (Julie Doucet), *Harvey Pekar's Cleveland, Julius Knipl: Real Estate Photographer* and *Hand-Drying in America* (Ben Katchor), several works by the cartoonist Seth and *The Secret Life of Young People* (*La vie secrète des jeunes*, Riad Sattouf). In these works we can differentiate a variety of narrative approaches, emphases, author's poetics, and viewpoints in relation to cities and urbanity: (social) realist, expressive, autobiographical, documentarist, nostalgic, humorous, ironic, intimist, and others. We conclude the article with the finding that the diversity of comic strip visions of urbanity have in common a certain ambivalence towards the city: a simultaneous fascination and criticism.

Nil Baskar

Weimarski Uslužbenci in mozaična modernost Siegfrieda Kracauerja

Uslužbenci Siegfrieda Kracauerja so klasično delo družbeno-kulturne analize, v katerem avtor z raziskavo razrednih razmerij predstavi množično kulturo, vsakdanje izkustvo urbane modernosti ter ideologijo uslužbencev weimarske republike. Kracauerjev projekt ideološke kritike ostaja več kot relevanten in produktiven – med drugim v oblikah, kot je filmski esej.

Ključne besede: Siegfried Kracauer, Uslužbenci, modernost, množična kultura, kritika ideologije, film, Ljudje v nedeljo

Siegfried Kracauer's *The Salaried Masses* is an enduring classic of socio-cultural analysis. Through an analysis of class relations, Kracauer presents the mass culture, the everyday experience of urban modernity, and the ideology of Weimar white-collar workers. His project of ideology critique remains as relevant and productive as ever – among others in forms such as the essay film.

Keywords: Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses*, modernity, mass culture, critique of ideology, cinema, *Menschen am Sonntag*

Z nedavnim izidom slovitega dela *Uslužbenci: poročilo iz najnovejše Nemčije*, se Siegfried Kracauer (1889–1966) z velikansko zamudo prvič predstavlja tudi v slovenskem prevodu.¹ Pred nami je klasična kulturnosociološka študija življenja berlinskih uslužbencev v zadnjih letih weimarske republike, ki je med decembrom 1929 in januarjem 1930 po poglavjih izhajala v kulturnem podlistku *Frankfurter Zeitung*, za katerega je Kracauer v plodoviti časnikarski karieri med letoma 1920 in 1933 napisal okoli dva tisoč člankov.² Izbira tega, in ne kakšnega drugega avtorjevega dela, je

¹ *Uslužbenci: poročilo iz najnovejše Nemčije* (Ljubljana: Založba /*cf., 2013), v prevodu Anje Naglič. V izvirniku: *Die Angestellten: Aus dem Neusten Deutschland* (1929–1930). Pred tem je bil v prvi številki revije *KINO!* (2007) v prevodu Maše Peče objavljen del uvodnega poglavja in izbor "osnovnih pojmov" iz Kracauerjeve *Theory of Film*, ki jih je pospremila študija "Pota in 'razpotja' Sigfrieda Kracauerja" Maje Krajnc. Ob tej priložnosti se zahvaljujem: Anji Naglič, Zoji Skušek in Juriju Medenu za organizacijo okrogle mize ob izidu knjige v Slovenski kinoteki 18. junija 2014, ki je potekala v okviru 2. Festivala 35mm filma pod naslovom "Ljudje med tednom in v nedeljo: Evropa v dveh stadijih krize kapitalizma – 1929 vs. 2008"; udeležencem pogovora Gorazdu Kovačiču, Rastku Močniku in Tanji Rener; ter Cirilu Oberstarju za povabilo k temu zapisu.

² Za izčrpano obravnavo Kracauerjeve kariere pri *Frankfurter Zeitung* glej uvodno študijo Thomasa Y. Levina v angleški izdaji *The Mass Ornament* (1995), str. 1–32. Zlasti zanimiv je Levinov poudarek na formi podlistka oziroma feljtona, ki ga je Kracauer kot urednik rekoncipiral v prostor poglobljene refleksije modernosti ter transformacij v družbeno-kulturnem polju: "Da bi pojasnil to novo družbeno pokrajino, je felhton sedaj prakticiral nekakšno eseistično fiziognomijo, podrobno dekodiranje površinskih fenomenov modernosti kot kompleksnega zgodovinskega šifriranja." (6) Uredniška svo-

morda nepričakovana, saj velja Kracauer prvenstveno za teoretika filmskega realizma ter neformalnega utemeljitelja sociologije kina (pa tudi pisatelja in polihistorja, ki je obvladal filozofijo, arhitekturo in umetnostno zgodovino). Njegov filmskoteoretski sloves temelji na dveh ključnih delih, s katerima je kasneje – v povojskem ameriškem pregnanstvu – interveniral na polji družbene zgodovine ter teorije filma: monografijah *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) in zlasti *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960). Prva je študija weimarskega filma do začetka tridesetih let, v kateri Kracauer v retrospektivi in nekoliko spekulativno psihoanalizira njegovo “politično nezavedno”, če si izposodimo slovito sintagmo Fredrica Jamesona, in ga povezuje s sociopsihološkimi pogoji vznika nacizma. Druga je avtorjev magnum opus in ključen naslov sodobne filmske literature, v katerem Kracauer razgrne svojo ontologijo filmske podobe in afirmira njene kritične ter “odrešitvene” potenciale.³

Kljub upravičenemu slovesu filmskega misleca pa je Kracauerjev kritični projekt (če mu lahko nadenemo to titulo), že od samega pričetka segal precej globlje od refleksije sočasne kinematografije. Malo skupnega je imel v tistem času tudi z razmišljjanji o umetnostnem statusu in medijski specifiki filma, ki je zaposlovalo teoretiike zgodnjega obdobja, kot so bili Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Jean Epstein in ostali, ki so film afirmirali v razmerju do drugih umetnosti in s pozicij umetnostne avantgarde. Kritična pozornost do filma, ki jo je Kracauer kultiviral že sredi dvajsetih let kot pisec recenzij za *FZ*, se namreč v njegovem primeru kaže kot del širšega prizadevanja za razumevanje sočasnih kulturnih fenomenov v navezavi na družbenoekonomske pogoje njihove formacije ter sedimentacije skozi procese modernosti. Kracauerjeva sondiranja weimarske kulture dvajsetih let se torej odvijajo znotraj istih koordinat in pogosto v dialogu s preučeva-

boda ter institucionalna podpora, ki jo je Kracauer do konca dvajsetih let užival pri *FZ* – enem glavnih liberalnih časnikov, ki je vplivno oblikoval javno sfero weimarske republike – sta omogočili, da se je okoli feljtona zbral širok krog sodelavcev, in da se je lahko v okviru tega kolektivnega “laboratorija” razvijala vrsta kritičkih prizadevanj ter tendenc, kot je ravno Kracauerjeva sociološka analiza filma ter množične kulture.

³ Ne da bi se spuščali v podrobnosti recepcije Kracauerjevega dela, lahko rečemo najmanj to, da je bila ta zlasti v anglo-ameriški sferi do nedavnega skoraj brez izjeme izkupiček nepoznavanja, nerazumevanja in večidel zgrešenih interpretacij. Prizadevanja pačice preučevalcev, kot sta Levine, zlasti pa Miriam B. Hansen v njeni zadnji, magistralni študiji razmerja med nemško kritično teorijo in filmom *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (2012), so šele v zadnjem času uspela rehabilitirati Kracauerja kot kompleksnega in dialektičnega misleca. Ta podoba se povsem razlikuje od klišaja naivnega realista in liberalnega humanista, ki ga je dolga desetletja perpetuirala zahodna kritičko-teoretska srenja – nedvomno zato, ker se ni nikoli srečala z njegovim zgodnjim weimarskim opusom in posledično spregledala tudi kompleksne nianse njegovega kasnejšega dela. Za prevrednotenje Kracauerja glej še temu posvečeno številko *New German Critique*, št. 54 (jesen 1991), zlasti članek Thomasa Y. Levina, “The English-Language Reception of Kracauer’s Work: A Bibliography,” str. 183–189.

nji modernosti drugih, danes bolj slovitih imen kritične teorije, kot so Walter Benjamin, Ernst Bloch in Theodor W. Adorno,⁴ hkrati pa najavlja tudi kasnejše uvide v kulturni in idejni univerzum buržoazije, kot bodo denimo slovite *Mythologies* (1957) Rolanda Barthesa. Za Kracauerja je film le eden (a v marsičem dominanten) od kulturnih dejavnikov modernosti, kot se ta v prvi polovici stoletja kaže v urbanih središčih zahodne hemisfere. Predstavlja, kot zapiše Miriam B. Hansen, "simptomatičen element znotraj širše hevristične zgradbe, ki si prizadeva za razumevanje modernosti in njenih razvojnih tendenc." (2012, 3)

Na mali odpravi

Če Kracauer na svoji "mali odpravi", ki ga v *Uslužbencih* vodi v "no-tranjost modernega velemerita" (2013: 21), opazuje zlasti eksistenčne razmere, materialno kulturo ter dvomljivo duhovno življenje berlinskega maleda meščanstva, pa to po drugi strani znova ne pomeni, da njegova "reportažna" sociologija vsakdanjika ne ponuja dragocenih uvidov v kulturo filma. Nasprotno, če je specifična *Angestelltenkultur*, o kateri poroča knjiga, neločljivo zvezana s kulturo modernega življenja na splošno in potem-takem tudi z organizacijo ter segmentacijo prostora in časa v kapitalističnem velemeritu, je enako globoko prepletena in sodoločena tudi s tehnologijami te modernosti – zlasti s tehnikami množične reprodukcije, kot so v tem času fotografija, radio in seveda film. O kompleksnosti teh povezav in ravni determinacij pričajo tudi eseji, ki nastajajo neposredno pred *Uslužbenci* in ki jih Kracauer kasneje zbere v zbirki *Das Ornament der Masse*.⁵ Že tam se namreč loteva vrste topsov in situacij, ki jih obravnava kot specifično fenomenologijo modernega vsakdana; kot strukturo izku-stev, ki se kažejo kot nestalna, površinska, brez substance in razpeta med "bliščem" predmetnega sveta ter učinkom "raztresenja" (*Zerstreuung*) oziroma "distrakcije". Za Kracauerja se torej izkustvo modernosti odigrava znotraj specifične dialektike: toliko bolj, ker tega izkustva – vsaj sprva – ne zasnuje zgolj negativno ali enoznačno kot totalne logike medijskega spektakla, katerega funkcija bi bila le to, da proizvaja ter vzdržuje "napačno za-vest" sodobnih množic. (2013, 88) Množična kultura, kot tudi procesi modernosti na splošno, za Kracauerja v dvajsetih letih niso izključno domena kapitalistične ideologije ter reifikacije družbenega življenja, temveč ohra-njajo transformativen potencial in utopično vsebino – kot v istem obdobju poudarja tudi Walter Benjamin.

⁴ V mislih imamo zlasti zbirke esejev, kot so Benjaminovi *Einbahnstrasse* (1928) in *Illuminationen* (1961), *Spuren* (1930) Ernsta Blocha in Adornova *Minima Moralia* (1951).

⁵ Zbirka esejev, ki jih je Kracauer v dvajsetih objavljal v FZ, je izšla pod naslovom *Das Ornament Der Masse: Essays* (Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1963). Tukaj navajamo po angleški ediciji: *The Mass Ornament* (1995).

Pri tem velja dodati, da je Kracauerjeva fenomenologija množične kulture in modernosti v esejih o weimarski kulturi analitično orodje in ne namen ali končna oblika vednosti po sebi. Imaginativni in pretanjeno ironični, a tudi nadvse konkretni in otipljivi opisi pojavov, običajev, navad, obredij, kultov, prepričanj ter verovanj, ki prevevajo javna in zasebna življenja velemestnih prebivalcev, se pred nami nizajo v ohlapno povezanih, nelinearnih serijah: gre, rečeno drugače, za kalejdoskopsko premetavanje dejstev, pričevanj in opažanj o življenju uslužbencev ter z njimi povezanih ideoloških predstav, ki v tem nenehnem gibanju med nivoji diskurzov ter praks razkrivajo specifične konfiguracije sociopsiholoških mehanizmov potlačitve ter premestitve resnice produkcijskih in družbenih razmerij. Zgleden primer tovrstne kalejdoskopske upodobitve (ali natančnejne "mozaične", kot jo bo Kracauer poimenoval v *Uslužbencih*), je naslovni esej zbirke *Das Ornament der Masse*. V tem slovitem tekstu se Kracauer razpiše o plesni skupini "The Tiller Girls": popularnem "produktu ameriške industrije distrakcije", ki je (zlasti s pomočjo filmskega obzornika) preskočil vse geografske ter kulturne meje in postal eden prvih fenomenov prihajajoče štiriindvajseturne globalne medijske sfere. Kracauer v virtuoznih koreografijah te skupine, ki deluje kot ubrano, kolektivno, geometrično telo – kot "nedeljiv grozd deklet, katerih gibanje je demonstracija matematike" (1995, 76) –, identificira emblem kapitalističnega razuma; natančnejje, v njeni organizaciji gibanja in dela prepoznavava novo estetsko logiko množične kulture, ki se ne zgleduje več po klasičnih idealih lepote, temveč se mimetično organizira po eksternih načelih kapitalistične industrijske proizvodnje. Tako kot za tovarno, so tudi za plesno revijo bistvenega pomena standardizacija, racionalizacija, specializacija in kvantifikacija delovnega procesa (plesne točke, z drugimi besedami), kot tudi povečanje njegove hitrosti ter delavčeve (plesalkine) discipline in učinkovitosti oziroma "psihotehnične zmožnosti". (1995, 79)⁶

Pričakovali bi, da Kracauerja takšna analogija privede tudi do totalizirajočih in determinističnih podmen glede racionalizacije vseh ravni družbenega bivanja, kot jih v tistem času predlaga György Lukács v prelomnem delu *Zgodovina in razredna zavest* (1922), ki sicer močno zaznamuje Kracauerjevo marksistično formacijo. Vendar pa korelacija med udi plesalk in udi tovarniških delavk za Kracauerja ne nakazuje končne prevlade kapitalističnega razuma, kjer bodo čutne geste podvržene identični abstrakciji kot utilitarne kretnje; kot trdi Hansen, nakazuje prej na določeno nesorazmerje in ambivalentnost v zgodovinskem razvoju kapitalistične racionalizacije (2012, 50–52). Abstraktna estetika plesnega spektakla ne govori ne v

⁶ Nič manj efektiven primer tovrstne analogije lahko najdemo tudi v hollywoodskem muzikalu 30. let, denimo v najboljših momentih kakšnega filma *Busbyja Berkeleyja*; njegove množične koreografije imajo pravcato industrijsko kakovost in izžarevajo produktivističen, kinetičen in ekstatičen duh, ki ima več skupnega z revolucionarnim utopizmom sovjetske avantgarde kot pa z romantičnim individualizmom Hollywooda.

prid konzervativnega in pesimističnega diskurza o mehanizaciji ter koncu avtonomije subjekta, ne v prid njegove utopistične različice, ki bi proslavljala ravno to ukinitve subjekta ter bodoče zlitje tehnološke (ali kibernetične) telesnosti ter racionalnosti. Nauk tega fenomena je za Kracauerja nasprotno to, da je kapitalistična racionalizacija v osnovi spodletela, saj proces produkcijske in sama družbenoekonomska organizacija nikoli nista izhajala iz realnih potreb: "Dejansko sistem še nikoli ni bil utemeljen na človeku." (1995, 81) "Osnovni defekt" kapitalizma paradoksalno ni ta, da "racionalizira preveč", temveč da "racionalizira premalo" (81): da obtiči na polovici poti med "abstrakcijo, ki je endemična za kapitalistično racionalnost in med lažno konkretnostjo mita". (Hansen 2012, 50)

Funkcija analogije med plesno revijo in taylorističnim tekočim trakom torej ni v regresivnem poudarjanju tega, kako je "kapitalistični racionalizem posilil človeka", temveč nasprotno v poudarjanju njegove osnovne disfunktionalnosti in iracionalnosti, ki signalizira notranji horizont samega kapitalističnega načina produkcije. (Kracauer 1995, 81) Analiza fenomena "The Tiller Girls" nam tako v širšem kontekstu Kracauerjeve filozofske zgodovinske misli ponuja primer tiste vrste kritičnega uvida, ki ga je mogoče dialektično rekonstruirati ravno v najbolj površinskih in "degradiranih" oblikah popularne kulture. Ta program "hieroglifskih" zgodovinskih analize Kracauer pojasnjuje prav na začetku omenjenega eseja: "Položaj, ki ga neka doba zavzema znotraj zgodovinskega procesa, je mogoče najjasnejše razbrati iz analize njenih neopaznih površinskih pojavov, in ne iz sodb, ki jih ta doba daje o sebi / ... / Ravno ti površinski pojavi nam – zavoljo svoje nezavedne narave – nudijo neposredovan dostop do osnovne substance stanja stvari." (1995, 75)

Kracauerjevo razbiranje korelacij med površinskimi pojavi in globalnimi zgodovinskimi procesi bo enako produktivno tudi v *Uslužencih*, vendar pa bo takrat – konec dvajsetih let – transformativni potencial, ki ga je bilo mogoče poprej zaznati v formah množične kulture, videti vse šibkejši in vse bolj iluzoren. Dejansko se bo ta obrat dovršil natanko takrat, ko se Kracauer etnografsko odpravi na teren in tam "odkrije" uslužbenca kot dejanskega, empiričnega subjekta modernosti. V razmerju do drugih slojev (višjega meščanstva na eni ter industrijskega proletariata na drugi strani), je uslužbenko malomeščanstvo namreč na presečišču, kjer se procesi modernosti – revolucija urbanega življenja, kapitalistična racionalizacija dela, razvoj tehnologij množične reprodukcije, medijev in komunikacije, poblagovljenje vsakdanjega življenja – odvijajo najbolj intenzivno. Kracauerjevo poročilo posledično opisuje tudi evolucijo njegovega razumevanja tega subjekta modernosti samega: njegove zgodnejše, v veliki meri nezgodovinske in spekulativne predstave o moderni množici – kot postajanju revolucionarne zavesti – se v trčenju z realnostjo weimarske razredne strukture, njenimi protislovji ter napetostmi, ki jih najjasnejše uteleša ravno eksistenco uslužbenca, umaknejo bolj kompleksnemu in historično specifičnemu pojmovanju.

Kratek očrt razvoja Kracauerjeve teorije množične kulture nakazuje, da je njegov weimarski opus – navkljub temu, da se je od afirmativne fenomenologije v *Das Ornament der Masse* izostril v diagnozo nemških razrednih odnosov ter ideoloških aparatov – kot celota ostaja osredotočen na ista žarišča. *Uslužbencev* torej ni mogoče razumeti ločeno od zgodnejših esejev o popularni kulturi; teh, kot tudi kasnejše, strogo filmske teorije, ki jo bo zaznamoval določen ontološki obrat, pa končno ni mogoče razumeti brez reference na takratno proučevanje weimarske kulture in družbe. Prav mnogodimenzionalni koncept modernosti je za Kracauerja, nič manj kot za njegove sopotnike v projektu kritične teorije, ključni kompleks problematik – socioloških, ideoloških, zgodovinskih, medijskih in tehnoloških –, ki črpa vrednost iz svojih inherentnih protislovij ter paradoksov. Modernizacija, urbanizacija (in kasneje kapitalistična globalizacija) so v tem smislu procesi, ki ne proizvajajo le pogojev, temveč tudi sredstva lastnega spoznanja ter kritike. Tudi zato se zdi, da pristop k njihovemu kritičnemu raziskovanju zahteva prijeme, ki morajo izstopiti iz varnega zavetja znanstvenega in filozofskega pozitivizma. Pристоп torej, ki svoj predmet ne le misli, temveč tudi mimetično posreduje; ki je v nekem smislu vsaj tako “radikalен kot realnost sama”, kot gre sloviti leninističen napotek, in sicer v epistemološkem, kritičnem in končno tudi političnem smislu. V tem smislu lahko Kracauerjevo poročanje o uslužbencih razumemo kot poizkus izoliranja in potenciranja akutnih protislovij, določenih “primarnih scen” modernosti, ki so prignane do točke, v kateri se njihova neproblematična samoumevnost razkrije za ideološki rekvizit kapitalističnega reda.

Med tednom in v nedeljo

Če bi iskali film, ki dokumentira situacijo Kracauerjevega poročila v vsej njeni kompleksnosti, in ki se njegovim subjektom hkrati približa z enako mero zavzetosti, avtentičnosti in tudi skeptične ironije, nam enega najboljših primerov gotovo ponuja mojstrovina poznega weimarskega filma *Ljudje v nedeljo* (Menschen am Sontagg). Ta nizkoproračunska simfonija velemesta,⁷ ki jo je leta 1929 (natanko takrat, ko nastaja Kracauerjevo po-

⁷ Čeravno se *Ljudje v nedeljo* posvečajo mestu, je pristop precej drugačen kakor denimo v kanonskem *Berlinu, simfoniji velemesta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927) Walterja Ruttmanna, ki nam mesto predstavi kot harmoničen sistem, znotraj katerega so (v skladu z objektivističnimi postulati tendence “nove stvarnosti”, ki jim je film ideološko in estetsko zavezан) nianse družbenih kontrastov in nasprotij zgolj tonalni poudarki v nadredni estetski konstrukciji. V *Ljudeh* mesto, kljub ohlapnemu dokumentarističnemu duhu filma, nasprotno ni nek objektiven konstrukt, ki bi ga bilo moč analizirati s kamero kot samostojen, dinamičen in končno harmoničen sistem, temveč prej asimetričen skupek mentalnih podob in lokacijskih označevalcev, ki pripadajo izključno njegovim protagonistom-prebivalcem in tudi samim avtorjem filma. Eno prvih – in najostrejših – kritik *Berlina, simfonije velemesta* je ponudil ravno Kracauer v eseju “Film 1928” v *The Mass Ornament* (1995: 318).

ročilo) posnela skupina filmskih debitantov,⁸ je v svoji tematiki, duhu, dokumentarističnem pristopu, kot tudi v svobodnem in inventivnem kombiniranju formalnih ter estetskih prijemov neverjetno sorodna *Uslužbencem*. Tudi tu se odpravljamo na "neznano področje" navad, načinov in vzorcev bivanja, mišljenja ter izražanja plačanih uslužbencev. Kracauerjev credo "oddaljenega opazovalca", ki proučuje lastno kulturo, bi zlahka služil tudi kot vodilo *Ljudi*: "Sto tisoče uslužbencev vsak dan preplavlja berlinske ulice, pa vendar je njihovo življenje bolj neznano od življenja primitivnih plemen, katerih običaje uslužbenci občudujejo v filmih." (2013, 16) In obratno, uvodni mednапisi filma nam predstavijo like, ki bi jih lahko srečali tudi na straneh *Uslužbencev*: "Erwin Splettstösser vozi taksi 1A 10088 ... Brigitte Borchert je v zadnjem mesecu prodala 150 plošč pesmi 'V neki majhni slaščičarni' ... Wolfgang von Waltershausen je oficir, kmetovalec, starinar, najeti plesalec, trenutno trgovski potnik, ki prodaja vino ... Christl Ehlers švedra svoje pete kot filmska statistka ... Annie Schreyer je manekenka."

Poročilo in film si torej delita isti milje urbanega srednjega razreda; v *Ljudeh* je to, natančneje, milje nižjega srednjega sloja, katerega položaj je še bolj negotov kot tisti pisarniških nameščencev. Četudi se življenja teh trgovskih potnikov, malih prodajalk, šoferjev, filmskih statistik ter manekenk, kakor tudi drugih "standardnih tipov", ki jim je usojeno obtičati med industrijskim proletariatom ter meščanstvom, nemara ne odvijajo v enako enoličnih razmerah kot tista uslužbencev, pa se gotovo odvijajo pod istim "uniformirajočim vplivom mogočnih ideoloških sil". (2013, 71) So produkt kapitalistične racionalizacije (kot jo je Kracauer opisoval v že omenjenih zgodnejših esejih), še zlasti odločilnega obrata k mehanizaciji, razdrobitvi ter hierarhizaciji dela, ki se je odvijal med leti 1925 in 1928. (17–18) Posledica tega obrata je bila mobilizacija neznanskega števila novih delavcev – Kracauer jih imenuje "industrijska rezervna armada uslužbencev" (18) –, ki pa so bili le delno kvalificirani, zamenljivi in vselej na robu nezaposlenosti: natanko tista podskupina torej, ki ji pripadajo protagonisti filma. Vidimo tudi, kako ta nova razredna formacija še zdaleč ni homogena, saj jo sestavljajo tako delavci, ki se po družbeni lestvici vzpenjajo, kot tudi degradirano in preslojeno meščanstvo ter propadajoča aristokracija, ki sta vanjo pahnjena. Bolj homogene pa so njene aspiracije ter ideološka samopredstava: navkljub dejству, da je njihov materialni položaj komajda boljši od delavskega, se uslužbenci oklepajo nerealnih razrednih aspiracij ter si

⁸ V filmu združujejo moči novinci, kot so takrat brata Robert in Kurt Siodmak, pa Billy Wilder, Edgar G. Ulmer in Fred Zinnemann; vsi bodo nadaljevali kariere v Hollywoodu. Edini profesionalec v ekipi je snemalec Eugen Schüfftan, ki pred tem delal s Fritzem Langom in Abelom Ganceom. Amaterji so tudi protagonisti filma, ki "prvič stojijo pred kamero", kot razglašajo uvodni napis. Gre, skratka, za pol-dokumentarno delo, ki izmeri avtentičen utrip poletja 1929, in ki z uporabo naturščikov ter realnih lokacij, z mladostnim duhom ter z ironično distanco do množične kulture napoveduje povojne težnje neorealizma kot tudi novega vala.

predstavljajo, da so "nekakšen novi srednji sloj" (18). Ustrezno temu gojijo tudi specifično kulturo, ki posnema in reciklira ostanke kulture višje buržoazije.

Ljudje v nedeljo prikažejo uslužbeno kulturo in predstave na izjemno plastičen način ravno s tem, ko se izognejo direktni tematizaciji njihovega položaja; namesto prikaza delovnika ter implicitne razredne in politične vsebine, ki bi tak prikaz spremljala in narekovala, je v filmu ta tematika dobesedno odložena – v prosti čas ozioroma na konec delovnega tedna. Svet delovnopravnih razmerij moči ter eksistencialnega boja je utopično odrinjen na stran ozioroma potisnjен v prihodnost,⁹ namesto njega pa se film posveti vikendu, tj. tistem posvečenemu ritualu in obliki "kulta telesa", ki je, kot ugotavlja Kracauer, lahko postal "sila moderen" le v uslužbenem velemestru, kot je Berlin, kjer je eksistenza množice tako odrezana od "korenin ter rodne grude". (21) S tem odlogom travmatične realnosti tedenskega življenja – kot tudi potlačitvijo druge, še bolj eksplozivne realnosti svetovne gospodarske krize l. 1929, posledic inflacije, razkrajanja republike ter vzpona nacizma, ki je v filmu povsem odsotna – pridobi razkorak med utopičnim ritualom, kot je kolektivno preživljvanje vikenda ob jezeru, ter dejanskimi razmerami neznansko zgodovinsko težo, kot tudi tragikomično dimenzijo.

Vendar pa nam prav z natančnim dokumentiranjem teh nedolžnih dejavnosti film prikaže, kako je prosti čas delojemalcev – od urbanih uslužbencev do industrijskega proletariata – daleč od kakšne resnične slobode ali ustvarjalne avtonomije, saj ga nasprotno v popolnosti zapolnjujejo ravno (po Marxu) "pristno človeške funkcije", kot so "uživanje hrane, pitje in plojenje". (1979, 306) Rečeno drugače, delavstvo svojo nedeljsko sprovođenje zapravlja za elementarne biološke potrebe (četudi v manj prvinsko "živalski" obliku, ki jim dovoljuje, da se pri tem počutijo kot izletniki), namesto da bi se posvetilo drugim, resnično produktivnim dejavnostim. Pri kolektivnem pobegu meščanov v kopališko idilo Wannseeja torej še zdaleč ne gre za kakšno utopično, četudi kratkotrajno, osvoboditev izpod spon utrujajočega velemestnega življenja, temveč preprosto za golo reprodukcijo delovne sile. Še več, vse te dejavnosti so obenem vnaprej določene in frustrirane. Nedeljski izlet je množičen ritual s predpisanimi rekviziti (kopalna oprava, gramofon, malica) in dejavnostmi (čofotanje po plitvini, prebiranje razglednic, fotografiranje, vožnja s pedolinom, spogledovanje, posedanje v kavarni), ki so usmerjene v akumulacijo izkustev, užitkov in čutnih dražljajev. Ti rituali niso obredje neke "organske" skupnosti, temveč prej avtomatične aktivnosti množice posameznikov, katerih hipne povezave odražajo nestalnost in spremenljivost samih kapitalističnih razmerij. Če

⁹ Vse do konca filma, ko mednapisi oznanijo, da je sedaj na vrsti "Povratek k vsakdanu" in "Še en teden", v izteku pa že dramatično skandirajo: "4 ... milijoni ... ljudi ... čakajo ... na naslednjo ... nedeljo".

se pod tlakovci mesta skriva plaža, kot vzklika sloviti situacionistični slogan, se tu, obratno, pod sipinami skriva nevidni tlak prostega časa, po katerem se množica kotali od ene atrakcije k drugi.

V *Ljudeh* niti stik z "avtentično" naravo niti akumulacija izkustev, dražljajev in atrakcij ne morejo odpraviti občutka odtujenosti in postvarelosti, ki spremlja uslužbenska življenja. Najočitnejši primer tega vidimo v prizoru, ki je v film vpeljan kot navidez nedolžen romantičen interludij: dva od protagonistov, Brigitte in Wolfgang, se v nekem trenutku ločita od skupine in izgubita v gozdičku. Vendar pa je akt, ki sledi, znotraj narativne logike filma postavljen pod vprašaj z nenavadno elipso: natanko eno minuto trajajočim krožnim gibanjem, ki od teles ljubimcev zaokroži proti krošnjam, kot bi hotelo odraziti ekstatičnost dogodkov v zunanjosti filmskega polja, nato pa pristane na kupu odpadkov, ki skazijo romantiko trenutka (evidentno je tu nekdo že počel nekaj pristno človeškega), in se vrne k ljubimcem, ki sta medtem, kot kaže, že opravila. Je akt poleg kupa zarjavelih konzerv trajal zgolj minuto? Ali pa ta spodletel, celo nemogoč spolni akt signalizira neko globljo, struktурno frustracijo v upanjih in pričakovanjih družbenega sloja, ki mu pripadata nedeljska ljubimca? Globoko frustracijo, ki bo kasneje postala faktor (materialni kot libidinalni) njegove dovzetnosti za propagando in politiko nacionalnega socializma (kot bo v svojih analizah weimarskega filma ugotavljal ravno Kracauer)? Ta elipsa s premikom kamere, ki jo film ponudi namesto pričakovanega romantičnega razpleta, upodablja vrzel med ideološko fantazijo in v filmu odsotno realnostjo; pokaže jo dobesedno kot prostorsko-časovno luknjo v razrezu filma, ki razkriva nemožnost celovite narativne in zgodovinske reprezentacije.

Blišč in raztresenje

Dvoumni poudarki, ki kazijo brezskrbno idilo *Ijudi v nedeljo*, nakujujejo na vrsto psihosocialnih motivov weimarskega meščanstva. Kracauer le-te v *Uslužencih* še zlasti skrbno in pikro popisuje v poglavju "Zavetišče za brezdomce", kjer osnovno eksistencialno kategorijo uslužbenske zavesti označi za "duhovno brezdomstvo". Prispodoba, ki jo prireja po Lukáčsevem "transcendentalnem brezdomstvu", opisuje neskladje med predstavami in življenji uslužbencev: dejstvo, da se te neskladnosti ne ovejo in ostajajo slepi za njeno povezanost z družbeno bitjo kot tako, kot tudi dejstvo, da se njihova "hiša meščanskih pojmovanj in občutij", idealizirani "dom" po katerem hrepenijo, podira ravno s širjenjem kapitalističnega načina produkcije, katerega ključni akter so kakopak sami. (2013, 97) Izgubljenost, razseljenost, tesnoba, nelagodje ter frustracija, ki spremljajo to "napačno zavest", vodijo uslužbence v "zavetišča", v "kasarne zabave"

(102), kot Kracauer poimenuje velikanske lokale, veleblagovnice, hotelske avle, kinopalače ter podobne interjerje modernosti. Arhitekturna in geopolitična metaforika, ki jo prikličejo njegovi slikoviti opisi, poveže brezdomstvo z vznikom novega globalnega prostora ter časa, in obenem označuje, kako se pojmovanje doma kot privatnega in intimnega prostora metaforično drobi in povnanja v sfero lastninskih razmerij ter blagovnega fetišizma. Ideje o domu, pripadnosti in organski skupnosti postanejo tudi same del kulture potrošnje, ki distribuira njihove sentimentalne približke.

Značilna poteza te kulture, ki je prisotna tudi v *Ljudeh v nedeljo*, je seveda struktturna vloga blagovnega fetišizma. Posebno simbolno mesto, ki ga v svetu uslužbencev zasedajo stvari kot približki izkustva ter totemi ideoloških projekcij identitete, Kracauer predstavi kot svojevrsten inventar naključnih izdelkov in situacij, ki lahko vključuje "peresa; svinčnike Koh-i-Noor; hemoroide; izpadanje las; postelje; podplate iz naravnega kavčuka; bele zobe; pomlajevalna sredstva; prodajo kave v krogu znancev; fonografe; pisalni krč; drgetanje, posebej v navzočnosti drugih; odlične klavirje na tedenske obroke itn." (98) Podoben inventar bi lahko sestavili tudi pri *Ljudeh v nedeljo*, kjer igrajo osrednjo vlogo Brigittin gramofon ter plošče,¹⁰ ob katerem se zbere peterica protagonistov na nedeljskem oddihu, kot tudi kopica drugih predmetov ter situacij. Takšna naključna serija je resnična vsebina življenja uslužbenca, če opisuje neko kuliso sebstva, ki je sešito iz nabora banalnih proizvodov, situacij in simptomov telesnega hiranja. In čeravno je to inventariziranje podobno mehaniki proustovskega neprostovoljnega spomina, se zdi njegovo delovanje kvečjemu obratno. Njegov ak-

¹⁰ Na vlogo gramofona v *Ljudeh v nedeljo* lahko seveda gledamo tudi s stališča zgodovine oziroma arheologije filmskega medija. Na eni strani odraža osrednjo vlogo mediјev, kot so fotografija, film, radio in gramofon v oblikovanju in posredovanju novih izkustev prostora in časa. Drugi, manj ekspliciten vidik Brigittinega gramofona v *Ljudeh* pa se lahko tiče tudi njegovega paradosalnega "molka": natančneje, kronologije vpeljave zvočnega filma v kontekstu takrat prevladujočih praks prikazovanja nemega filma. Leto 1929, ko ekipa filma snema nedeljske popoldneve ob jezeru, je namreč leto, ko nemški, in svetovni film doživlja tektonske spremembe. V ospredju je "problem" zvočnega filma, ki ga skuša nemški produkcijski kolos Universum-Film AG (UFA) najprej ignorirati, nato pa v naglici uvaja novo tehnologijo, da bi si pravočasno zagotovil monopol nad njeno proizvodnjo in implementacijo ter posledično celotnim nemškim ter srednjeevropskim filmskim tržiščem. Ufini eksperimenti z zvokom tečejo od pomlad leta 1929 in se nadaljujejo čez poletje – prav ko se snemajo *Ljudje* – jeseni pa kulminirajo v gradnji monumentalnega zvočnega studia v Babelsbergu, odkoder bo v naslednjem desetletju odmeval tudi gromki radijski glas nacipropagande. *Ljudje* so tako že za časa svojega nastajanja anahronizem. Ta zavest je v filmu močno prisotna, četudi za današnjega gledalca bržkone nevidna: popularni šlager tistega poletja ("In einer kleiner Konditorei" Ernsta Neubacha iz l. 1928), ki leti s polic Brigittine ploščarne in ki ga sama kasneje prenaša naokoli skupaj z gramofonom, je nedvomno napev, ki si ga je gledalec lahko v mislih zažvižgal, če ga prikazovalec že ni hrkrati vrtel z gramofona. *Ljudje v nedeljo* torej niso "gluhii" nemi film, temveč prej "mutasti": so žrtev nesrečnega naključja, v katerem mu "vile tehnologije" – kot bi rekel André Bazin – zvoka "še niso bile zmožne podariti, čeprav so si to žezele". (2009, 28) Zgodovino Ufe in tudi uvajanja zvoka v weimarski film izčrpno popisuje Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: The History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945* (Berkeley: University of California Press, 2000), zlasti str. 173–185.

ter ni nezavedno, ki kljub vsemu še vedno pripada subjektu, temveč so to sami objekti ter fragmenti izkustev, ki so pridobili določeno fantazmatsko avtonomijo, in ki odslej retroaktivno proizvajajo učinek subjekta. Zavest uslužbenca je neposredni rezultat razmerij blagovne menjave.

Učinek blagovnega sveta na uslužbenčevu zavest dodatno potencira industrija oglaševanja. V enem izmed prizorov *Ljudi*, v katerem Erwin in Annie v svoji skromni sobici komično tekmujeta v ljubosumnem uničevanju fotografij filmskih zvezdnikov, je ta učinek prikazan na skorajda samorefleksiven način: objekt poželenja tu ni več preprosto podoba filmskega zvezdnika, temveč sam akt identifikacije z množično kulturo. Prizor podčrta kompleksno delovanje filmskih podob, ki omogočajo tako užitek identifikacije kot distanco, in zlasti zvezdniški sistem, ki je resnična inovacija filmske industrije v prvih desetletjih 20. stoletja (z drugimi besedami: novo, reproducibilno avro, ki jo je Benjamin spregledal). Hkrati pa ta prizor – kot tudi druge pripovedne niti filma, ki se osredotočajo na prodajalko plošč Brigitte, filmsko statistko Christl in zlasti manekenko Annie – opisuje tudi spreminjajoči se družbeni položaj žensk, ki postanejo pomemben člen uslužbenske delovne armade, obenem pa so podvržene celi vrsti novih tehnik družbenega pogojevanja ter discipliniranja. To so Kracauejeve “male prodajalke”, ki naenkrat postanejo tudi nakupovalke, in ki množično preplavijo fizične prostore modernosti, kot so kinopalače in veleblagovnice, a tudi imaginarne prostore filma, oglaševanja ter vizualne kulture na splošno.

*

Brezdomni duh uslužbencev, kot ga opisuje Kracauer, je kot kakšna mušica; slepo, brezglavo, amnezično se zaletava proti blišču in svetlobi, ki obdaja navidezne družbene višave. (105) “Iz svoje siromašnosti se to življene zateče v raztresenje, se pusti pisano osvetliti in se – ne da bi imelo pred očmi svoj izvor – razprši v nočni praznini.” (107) Njegov izkustveni in psihični svet je še zlasti plastičen in dojemljiv za najrazličnejše oblike dražljajev, manipulacij, iluzij; oblike kolektivnega pogojevanja sprejema prostovoljno in celo entuziastično; imenuje jih zabava, razvedrilo, užitek, druženje, nakupovanje, prosti čas, šport, film ipd. S svojim specifičnim dispozitivom in arhitekturo je prav kinodvorana prostor, ki ta kolektivna izkustva potencira in organizira tako učinkovito in premišljeno kot tovarna: kjer se naposled jasno izrisuje tista analogija, ki jo je Kracauer razbiral pri “The Tiller Girls”. Kinopalače in drugi prostori modernosti so torej obrati senzoričnih in percepcijskih učinkov, ki jih Kracauer imenuje “raztresenje”. Ta izrazito večznačen pojem, ki ga slovenski prevod *Uslužbencev* podaja kot “razpršitev, raztresenost, raztresenje, razvedrilo, zabava” (98), igra pri avtorjih frankfurtske kritične teorije ključno vlogo: v najsplešnejšem smislu opisuje fragmentacijo pozornosti subjekta ter prestrukturiranje izkustva prostora in časa, ki ga povzroči izpostavljenost šokom modernosti oziroma procesom industrializacije ter urbanizacije.

Kracauerjevo pojmovanje raztresenja se seveda opira na zgodnejše koncepcije moderne subjektivnosti; ključen prispevek na to temo je denimo esej "Die Großstädte und das Geistesleben" iz leta 1903, v katerem Georg Simmel (ki med drugim odločilno vpliva tudi na svojega študenta Kracauerja) identificira novo "metropolitansko držo": sociobiološko tipologijo, za katero je značilna *blasé*, defenzivna brezbrižnost, ki posameznika obvaruje pred skrajno naključnostjo in nevarnostjo velemestnega življenja ter nudi psihološko in estetsko kompenzacijo ob splošnem občutku nemoči. Kljub mehanicizmu je Simmlova teza koristna, saj izkustvo velemesta poveže s pojavom novih oblik zaznavanja in vedenja ter z novim redom čutnih učinkov, tega pa s kapitalistično racionalizacijo in kvantifikacijo empiričnega sveta na eni, ter dela in blaga kot abstrakcij menjalne vrednosti na drugi strani. Te kvantificirane oblike in učinke srečamo ravno pri filmu; natančneje, so oblike in učinki, iz katerih se filmski dispozitiv napaja, obenem pa jih tudi sooblikuje – ne le med ždenjem v kinodvorani, ki že v letih zgodnjega filma vse bolj absorbira svet onkraj platna in se sorazmerno oddaljuje od zaprte projekcije gledališkega odra kot oblike buržoaznega interierja (kot prostora privatiziranega, notranjega življenja tako v ideološkem kot dejanskem lastninskem smislu), temveč tudi med gibanjem v zunanjem svetu, kjer se v zaznavo prostora in časa vse bolj vpisujejo tehnike filmskega pogleda in, konec končev, dejanski posnetki amaterske kamere, ki bo vse bolj aktivno registrirala, arhivirala in tudi koproducirala življenje mestnega prebivalca.¹¹ V tem smislu lahko filmska gledalska množica nastopi kot prototip kolektivnega subjekta sprememb, saj vidi, sliši in misli onkraj prevladujočih družbenih razmerij, onkraj razredne strukture, ki jo dvorana odpravlja v enakost gledalcev pred platnom, in onkraj buržoazne zgodovine, ki jo je film zmožen razkrinkati kot fikcijo.

Če razumemo raztresenje kot produktivno obliko percepcije, lahko torej označuje transformativne in tudi progresivne vidike množične kulture in spremenjanja družbene vloge umetnosti. Benjamin (1998) jo v slovitem esaju "Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati" zasnuje kot specifično obliko "recepce skozi raztresenje",¹² ki skozi asimiliranje neposrednih, čutnih dražljajev proizvede nove načine dojemanja in spoznanja. Takšna "nepozorna" recepcija, ki je zlasti značilna za izkustvo filma ter druge, primerljivo intenzivne načine participacije v množični kulturi, odpravlja tradicionalno držo religiozne in estetske kontemplacije ter simbolna razmerja moči, ki so ji lastna. O sorodni obliki recepcije bi lahko govorili tudi pri projektih avantgardne produktivistične umetnosti. Montažni filmi Dzige Vertova, in zlasti Sergeja Eisensteina, temeljijo na kalkulaciji

¹¹ Za podrobno obravnavo tega gibanja filmskega pogleda glej Francesco Casetti, *Oko 20. stoletja: film, izkustvo, modernost* (Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2013).

¹² Za Benjaminovo sintagmo "Die Rezeption in der Zerstreuung" ponuja obstoječi slovenski prevod neuporabno formulacijo "sprejemljivost z zabavo" (1998: 174). Za nemški izvirnik glej Benjamin (1974, 505).

gledalskega dela (pozornosti), ki ga lahko film usmerja – natanko z “montažo atrakcij”, ki je, v najsplošnejšem smislu, ime za filmsko organiziranje in mobiliziranje razpršene pozornosti, ki naj pri gledalcu doseže spoznavne učinke in končno proizvede revolucionarno zavest. Distrakcija v tem smislu ne pomeni pomanjkanja pozornosti, temveč njeni ničelni dispoziciji, držo, ki dražljajev ne sprejema zgolj pasivno, temveč se nanje tudi intenzivno in ustvarjalno odziva. Je čutno-intelektualni potencial, katerega moč izvira iz nenehnega nihanja med pozornostjo in nepozornostjo, med atrakcijami in distrakcijami, med načini produkcije in potrošnje.

A če je koncept raztresenja v navezavi na kulturo množic – in znotraj nje zlasti film – sprva ključen element transformativne vizije modernosti, je njegov potencial, kot smo omenili že na začetku, konec dvajsetih let za Kracauerja izčrpan. Sredi globoke ekonomske in politične krize in v pogojih naraščajoče komodifikacije družbenih razmerij, se zahodne kapitalistične kinematografije vse bolj nagibajo k drugačnim – in evidentno manj progresivnim – modernostim v znamenjih nacionalizma, korporativizma in na posled fašizma. Producija podob postane glavni instrument sistemskega zakrivanja izkoriščanja in neenakosti, namesto katerega je na voljo nekončen nabor kolektivnih kompenzacij ter fantazij. Industrija distrakcije postane za Kracauerja sredstvo depolitizacije in discipliniranja množic: “Beg podob je beg pred revolucijo in smrtjo.” (2013, 106) Če ta izjava spominja na kasnejšo situacionistično kritiko “družbe spektakla”, pa je njegova diagnoza usmerjena tudi k specifikam razmerja med kulturno produkcijo ter potrošnjo, in v tem pogledu tudi bolj natančna. Že v eseju “Film 1928” Kracauer stanja “aktualne filmske produkcije” ne jemlje zgolj kot krize v kvaliteti filmskih del ali v razmišljanju njihovih ustvarjalcev, temveč v enaki meri tudi kot krizo samega gledalstva: “Kritika aktualne filmske produkcije nikakor ni usmerjena le proti industriji, temveč se v enaki meri osredotoča na javno sfero, ki takšni industriji omogoča, da cveti.” (1995, 307–308) V tej perspektivi, ki jo bo kasnejša Adornova in Horkheimerjeva (2002) analiza kulturnih industrij še radikalizirala, je industrija distrakcije *sine qua non* mediatiziranega poznegra kapitalizma; kot bo zapisal Adorno, bo odmrla šele v prihodnosti komunizma, kjer bo “delo urejeno na tak način, da ljudje ne bodo več tako utrujeni in otopeli, da bi sploh potrebovali razvedrilo.” (2003, 130)

Mozaik in montaža

Weimarska množična kultura je kot dominantna kultura uslužbenškega sloja za Kracauerja v času *Uslužbencev* skoraj docela v primežu ideologije in blagovnega fetišizma. Vsakršna napredna družbena vsebina, ki jo je mogoče razbrati v njenih tekstih – fikcijske predstave o družbeni mobilnosti, denimo, ki v popularnih žanrih, kot je melodrama, v isti meri afirmi-

rajo in negirajo utopične impulze – je končno le ciničen opomnik depolitiziranosti polja množične kulture. V analizah weimarskega filma, ki jih Kracauer piše iz povojne retrospektive, je ta apatija zlovešč uvod v fašizacijo malega meščanstva v desetletju, ki bo sledilo razkroju liberalno demokratske republike. *Ljudje v nedeljo*, ki jih omenja v obeh svojih filmskih knjigah, znotraj te pesimistične vizije ne predstavlja bistvene izjeme. Kracauer film izpostavlja kot inovativen prikaz velemestnega življenja, vendar pa ga v končni presoji odpravi kot primer tendence "nove stvarnosti" (*Neue Sachlichkeit*), obsedenosti s faktičnimi in objektivnim prikazovanjem stvarnosti, ki v kritični teoriji od Benjamina do Adorna nastopa kot ena glavnih tarč meščanske kulture. V *From Caligari to Hitler* Kracauer tako hvali "prepričljivost filma" pri opisovanju domene uslužbenega življenja, zlasti preživljanja prostega časa: "V nedeljo zapustijo svoje uboge domove in se odpravijo na enega berlinskih jezer, kjer jih vidimo med kopanjem, kuhanjem, poležavanjem na plaži, in jalovimi poskusi vzpostavljanja stikov med seboj in drugimi njim enakimi ljudmi. To je bolj ali manj vse." (2004, 189) Film je v tej kritiki pomemben predvsem z vidika zgodovinskega dokumenta, saj kot prerez velemestnega življenja ujame ravno tistega subjekta, ki bo že kmalu postal "politični faktor": uslužbenca, ki se bo moral odločati med socialno demokracijo in nacizmom, med "oklepanjem predsodkov srednjega razreda" in "priznanjem skupnih interesov, ki ga družijo z delavskim razredom". (189)

V kasnejši *Theory of Film* Kracauer ponovi ideološko kritiko, hkrati pa vpreže analizo filma v drug teoretski kontekst. O *Ljudeh v nedeljo* namreč piše pod poglavjem "Vzpostavljanje fizične eksistence", kjer razpravlja o "funkcijah beleženja" in "razkrivanja", ki jih ima film na voljo pri posredovanju pojavov fizičnega sveta. (1960, 41) Pomembno je, da se ta kategorizacija odvija v opoziciji do statičnega medija fotografije; v nasprotju do nje Kracauer koncipira filmsko podobo kot gibanje v času in kot tehniko njegovega oblikovanja (montaže). *Ljudje* nastopijo pod razdelkom "Porajanje gibanja", kjer razpravlja o učinku zamrznjene filmske sličice oziroma fotograma. Temu učinku Kracauer pripisuje posebno spoznavno moč, saj nas šok nenadne zaustavitve gibanja pahne v "vakuum", kjer prepoznamo pomen filmskega gibanja kot "integralnega elementa tako filmskega kot zunanjega sveta". (1960, 44). Ta učinek srečamo prav v *Ljudeh*, le da bo tam njegov pomen precej drugačen:

V nemem nemškem filmu Ljudje v nedeljo / ... / so v epizodi na plaži na različnih mestih vstavljeni posnetki kopalcev, ki jih na licu mesta posname fotograf; ti posnetki iz toka gibanja iztrgajo ravno takšne telesne drže, ki so bizarre in v nekem smislu nенаравне. Kontrast med živahnimi telesi in pozami, ki jih zavzamejo v teh izrezih, ne bi mogel biti bolj skrajen. Ob pogledu na te rigidne in nesmiselne poze si gledalec ne more pomagati, da negibnosti ne bi identificiral z neživostjo

in, temu primerno, življenja z gibanjem; in ko je tako še kar pod vplivom predhodnega gomazenja, je prav možno, da bo na ta nenaden preskok od pomenljivega temps durée k mehaničnemu temps espace reagiral s spontanim smehom. Drugače kot pri Dovženku, kjer zamrznjene podobe vlečejo globlje in globlje v svojo orbito, se ti posnetki kopalcev zazdijo smešni v načinu, na katerega zamrznejo življenje v absurdno mrtvo točko. Omeniti velja, da je njihova sociološka funkcija to, da razgalijo ideološko izpraznjenost nižjega srednjega sloja tistega časa. (44–45)

Fotografska zamrznitev v *Ljudeh* sicer proizvede vednost o enotnosti filmskega gibanja ter življenja, vendar pa to preglasi omrtvičenost samih podob; posnetki ne izzovejo občutka globokega in živetega časa, temveč odvrnejo kot iztrgani, tuji, absurdni, skorajda burleskni *snapshoti*. Celotna fotosekvenca je za Kracauerja demonstracija mrvila družbenega življenja, ki izzove kvečjemu avtomatičen posmeh, sociološko pa priča o "ideološki izpraznjenosti" uslužbencev. V razmerju do samega objekta reprezentacije in v luči specifičnih funkcij filma, da beleži in ohranja, se ta serija bere kot negativna realizacija ontologije filmske podobe: če ta namreč v sloviti Bazinovi formulaciji s svojim gibanjem in časovnostjo osvobaja fotografsko objektivnost njene "krčevite omrtvelosti" (2009, 20), smo tukaj nasprotno priča regresiji k negibni, mumificirani podobi vsakdanje banalnosti, ki bo v luči zgodovine pridobila zlovešč podton. V tem preobračanju razmerja moči med filmsko in fotografsko podobo pa fotosekvenca v *Ljudeh* nakazuje tudi na neko globljo, paradoksalno naravo samega filma. Če namreč *freeze frame* fotografija na eni strani razglaša svojo unikatno moč, da zaustavi gibanje v času ter prostoru in omrtviči profilmsko realnost, ki je na voljo kameri, pa na drugi strani ravno statični *tableauji*, ki jih proizvede, reaffirmirajo moč filma. Ne toliko v pikolovskem smislu tega, da *freeze frame* tehnično ni "zamrznjen", saj v kameri in projektorju filmske sličice še naprej tečejo kljub temu, da ostaja podoba enaka, kolikor v smislu tega, da demonstrirajo zmožnosti filma, da vsrka druge, "tuje" medije ter oblike. Ravno s tem, ko film kontrira lastni naravi podobe kot gibanja v času in se podreja "nečistim" elementom, kot so fotografija, gledališče, roman, slikarstvo, glasba itd., se končno potruje kot medij asimilacije in gonilo modernosti, ki demokratizira estetska izkustva, obenem pa jih tudi reproducira in komodificira na industrijski ravni. Ta zmožnost asimilacije – "nečistost" filma – ter dialektika notranjega nasprotja, v kateri film ves čas kontrira lastni moči preko drugih oblik, tvorita specifičnost filmskega medija kot takega.¹³

¹³ To je seveda poanta Jacquesa Rancièreja, ki film obravnava kot "onemogočeno pripoved" (2010): kot nenehno merjenje moči med dejavnostjo človeškega subjekta in pasivnostjo filmskega stroja, med logičnimi zahtevami aristotelovske pripovedi in njenimi čutnimi učinki, med romantičnimi impulzi po nemediirani izraznosti "nemih stvari" in nujnostmi, ki jih narekujeta industrija in imperativ "razvedrila".

Kritika družbene reifikacije, ki jo Kracauer razbira v fotografski sekvenci *Ljudi*, je bistvena tudi za metodo *Uslužbencev*. Tudi tam nastopa logika fotografiske podobe v opoziciji do logike filma; natančneje, v opoziciji do dialektične logike montaže, ki je v marsičem enako bistvena kot socio-loška vsebina in politični sklepi celotnega poročila. O tem, da je Kracauerjeva "mozaična" metoda, ki sooča dokumentarna pričevanja z njihovimi družbeno in ideološko posredovanimi oblikami, produktivna prav v filmskem smislu, pričata že kratki vinjeti na začetku knjige: dva prizora, ki delujeta kot miniaturni filmski *découpage* situacij dveh uslužbenik, in ki plastično predstavita zapletene konfiguracije kategorij razreda, spola, statusa ter ideologije v okvirih uslužbenskega vsakdana. (2013, 13)

Kracauer ta pristop v nadaljevanju tudi eksplizitno razgrne v metodološko-programskega očrtu, katerega filmska logika bi bila težko bolj očitna. Na eni strani tam zavrne idealistično pristopanje k "dejanskosti", na drugi pa tudi formo novinarske reportaže, ki se v opoziciji do preproste idealistične abstrakcije zadovolji s komajda kompleksnejšo mehanično reprodukcijo domnevno konkretnje vsebine iste "dejanskosti". Nobeden od teh dveh pristopov ne dopušča, da bi bila notranja sorazmerja med ravnimi opazovanja predstavljena na način, ki jih ne bi razrešil na ravni naključnega ali očitnega, temveč jih bo uspel presaditi tudi v samo formalno zasnovno poročila:

Reportaža je bila legitimen protiudarec idealizmu; nič več kakor to. Kajti v življenju, ki ga idealizem ne more odkriti in ki je tako zanj kakor zanjo nedostopno, se reportaža zgolj izgubi. Sto poročil iz tovarne ni mogoče seštetи v dejanskost tovarne, temveč za vekomaj ostane sto prikazov tovarne. Dejanskost je konstrukt. Gotovo je treba opazovati življenje, zato da se dejanskost pokaže. Toda nikakor ni zajeta v bolj ali manj naključnem nizu opazovanj v reportaži, najdemo jo zgolj in samo v mozaiku, ki nastane iz posameznih opažanj na podlagi spoznanja o njihovi vsebinii. Reportaža fotografira življenje; tak mozaik bi bila njegova podoba. (22)

Nasproti opažanjem reportaže, ki ponuja zgolj "fotografije" kot mehanične in inertne prikaze "dejanskosti", nam Kracauer ponuja "mozaik" kot konstrukcijo podobe, ki črpa svojo spoznavno in estetsko moč iz notranje organizacije zajetih prizorov oziroma njihove "vsebine". Če ta opozicija med fotografijo in mozaikom sugerira, da je bistvo konstrukcije drugega natanko v preseganju statičnosti prve, za katerega pa ne zadošča preprosta akumulacija "prikazov", lahko sklepamo, da je druga in nujna stopnja konstitucije mozaične podobe prav njen gibanje, ki v opoziciji do fotografije historično pripade mediju filma. Logika mozaika postane torej (tudi) logika filmske podobe, če terja gibanje, ki se poraja iz intervala montažnega sopostavljanja

prizorov, in če zahteva tudi gibanje znotraj teh prizorov samih. Slednje je na-tanko gibanje znotraj celotnega družbenega prostora, ki se v Kracauerjevi preiskavi odvija tako vertikalno po razredni in stanovski hierarhiji (na osi to-rej, po kateri so razvrščajo tudi aspiracije uslužbencev), kot horizontalno v specifični mestni topografiji, ki se pod to lučjo kaže kot vrsta ideoloških in praktičnih prizorišč boja, na katerih skoraj vedno prevladajo sile kapitala. V tem večdimenzionalnem *travelingu* nas poročilo popelje vse od neusmilje-nih interjerjev delovnih sodišč, kjer siceršnja banalnost birokratskih postop-kov pridobi razsežnost antične tragedije, v kateri se kristalizirajo "razmere, ki ljudi delajo uboge" (63); do že opisanih prostočasnih prizorišč in institucij "industrije distrakcije", kjer so družbena trenja nevtralizirana in potlačena. V teh scenah se križajo interesi delojemalcev ter delodajalcev in kondenzirajo partikularne krivice posameznikov: vse tiste "drobne katastrofe, iz katerih je sestavljen vsakdanje življenje", kot pikro pripomni avtor. (63)

V tem razrezu se prizorišča ne vrstijo po kakšni linearni ali navidez samoumevni hierarhiji dela ter prostega časa, ali po kakšnih od zunaj vsi-ljenih predstavah o navadah in notranjem življenju uslužbencev. Nasprotno, organizirana so prej v nekakšnem koncentričnem kroženju okoli vrste očišč (lociranih na točkah, ki smo jih že opisali, a tudi v drugih javnih in zasebnih prostorih). Učinek tega ustroja je, da naposled zamaje sámo iluzijo urejenosti ter legitimnosti družbene konfiguracije ter njene ideološke kozmologije. Mozaično sopostavljanje in večdimenzionalno gi-banje proizvede kognitivni ter estetski učinek, ki sta avtonomna rezultata same formalne logike. Predoči nam celostno podobo družbenih struktur ter razmerij, kot tudi z njimi povezanih predstav in praks, ki so v svoji ge-nezi historične in kontingentne. Lahko bi rekli, da sta končno prav ta ko-gnitivni ter estetski učinek tista dejavnika, ki Kracauerjevo poročilo dvi-gneta nad njegov historični trenutek in mu podelita tudi aktualno kritično in politično veljavno. Podobo družbene razslojenosti, med- in znotrajrazred-nega izkoriščanja, blagovnega fetišizma ter diskurzov in praks, ki jih omogočajo in hkrati iz njih izhajajo, nam *Uslužbenci* predstavijo kot strukturo relacij, ki ostaja relevantna tudi za postmoderno situacijo – ne glede na to, da so nekateri ključni poudarki danes drugačni.¹⁴

Ob zori naslednjega dne

Fenomenologija množične kulture, kakršno ponuja Kracauerjevo wei-marsko delo, je seveda značilna tudi za kulturno logiko postmodernosti. Vendar s to razliko, da se v tej dobi – v najsplošnejšem pogledu – kritična

¹⁴ Če omenimo le najočitnejše razhajanje: srednji razred, ki je v času *Uslužbencev* kljub racionalizaciji in mehanizaciji proizvodnje še vedno v relativnem porastu, se danes v nekdajnih kapitalističnih centrih zahoda na račun istih procesov (v neoliberalni preobleki) kvečemu proletarizira in krči.

refleksija množično-kulturnih pojavov in procesov vse pogosteje zaustavlja pri njihovem spektakelskem, simulakerskem značaju; pri negotovosti izkušta realnosti in nestabilnosti subjekta, ki ga spreminja; pri paralizirajočem skepticizmu glede družbenih in političnih konsekvens in potencialov na splošno. Kot med drugimi ugotavlja Luc Boltanski in Eve Chiapello (2005) znotraj postmoderne kritike množične kulture prevladuje kritika "estetskega" značaja: "umetnostna kritika", ki problematizira alienacijo, reifikacijo, hyperpotrošništvo ter učinke medijev in informacijskih tehnologij, pri čemer je v podtekstu pogosto latentna afirmacija neke izgubljene avtentičnosti družbenega življenja. Na račun tovrstne kritike – ki lahko najde svoj izraz tako v osrednjih kot obrobnih kulturno-umetniških praksah – pa navadno umanjka dejanska družbena in historična vsebina kritike produkcijskega načina in razmerij, v katerih so te prakse udeležene. V umetnostnem in tudi množičnokulturnem polju to kritično vsebino nadomestijo ideje o blaženju uničevalnih učinkov kapitalizma z najrazličnejšimi estetskimi in čutnimi, a obenem parcialnimi alternativami. Senzacionalna pojavnost simbolnih in imaginarnih razmerij znotraj poznockapitalistične množične kulture preglasi dejanskost družbenih in gospodarskih razmerij moči in izkoriščanja.

Če je takšna strukturalna nevidnost realnih produkcijskih pogojev in razmerij še zlasti značilna za kulturne industrije poznegra kapitalizma (in v le malo manjši meri tudi njegove umetnostne in teoretske prakse), pa si lahko vseeno zamislimo kritične pristope, ki na način, kot je to uspelo Kracauerju, združujejo analizo konkretno situacije z neko specifično formo, kot je denimo že opisana mozaična konstrukcija podobe družbene realnosti. Ena takšnih oblik je nedvomno tudi "žanr" filmskega eseja kot tiste kritično-raziskovalne modalnosti, ki vzdržuje dialektično napetost med ravnimi družbenimi realnosti in njihovo estetsko prezentacijo. Ravno forma eseja, ki ji je Kracauer v svojem weimarskem opusu nedvomno zavezani, je namreč, če se opremo na slovito Adornovo razpravljanje na to temo, par excellence oblika preučevanja modernosti in tudi "kritike ideologije". (1991, 18) Kot "metodično nemetodična" in "heretična" (13, 23) teorija kulturnih artefaktov in tekstov je namreč esej tako v svojih pristopih kot metodi (v kateri se končno odraža ravno neločljivost forme ter vsebine) kritično-estetska praksa, ki spodbujava dogmatične postulate istovetnosti, instrumentalnosti in samoumevnosti buržoaznega mišljenja in kapitalistične racionalnosti, pri čemer lahko v končni instanci, kot zatrdi Adorno, destabilizira tudi samo logiko abstrakcije vrednosti in blagovnih razmerij v kapitalizmu.¹⁵ Objekt esejistične kritike in raziskave je tako končno vselej diskrepanca med ideologijo in

¹⁵ Spomnimo, da je "negativna dialektika", kot si jo zamisli Adorno, zasnovana v opoziciji do afirmativnega "identitetnega mišljenja" kot proizvoda buržoazne filozofske abstrakcije; slednja je eksplisitno – genealoško – pogojena z univerzalno abstrakcijo dela oziroma logiko ekvivalence v blagovnih razmerjih. V kapitalizmu je namreč celo mišljenje kot tako vezano na "princip menjave" (*Tauschprinzip*), kar je Adornovo geslo za specifično konfiguracijo blagovne logike kot dominantne družbene relacije v kapitalistični modernosti. (2004: 146)

“empirično” družbeno realnostjo; ta zavest “ne-identitete” pa je osnova za isto kritično “konstelacijo” ali “polje silnic” (13), ki omogoča spoznanje kulturnega objekta kot spoznanje zgodovine in procesov, ki so v tem objektu zapisani ali “shranjeni”: natančneje, omogoča spoznanje zgodovine kot zgodovine pozicioniranja objektov v razmerju do drugih objektov in s tem tudi njihove inherentne moči. (2004, 163)

V kontekstu takšne kritičko-teoretske prakse lahko “naslednike” Kracauerjevega dela najdemo ravno med filmskimi esejisti in dokumentaristi. Opusi avtorjev, kot so denimo Harun Farocki, Alexander Kluge, Allan Sekula, Thom Andersen, Hito Steyerl ali John Gianvito, če naštejemo le nekatera (tudi v našem prostoru) izpostavljena in opažena imena preteklih desetletij, ponujajo natanko “poročila” v obliki filmsko-esejističnih mozaikov ali konstelacij, ki se eksplisitno osredotočajo na struktурno nevidnost produkcijskih procesov, na globalno eksploracijo delovne sile, na spremembe v razrednih strukturah, na ideološke formacije v kulturi in umetnosti itd. *Stvarniki nakupovalnih svetov* (Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2001) Haruna Farockija, denimo, vzamejo v precep ravno enega priljubljenih Kracauerjevih toposov – trgovski emporij – pri čemer nam film kaže, kako so ta “zavetišča” in izkustva, ki jih proizvajajo postmoderne industrije distracije, dandanes še bolj hipertrofirana in groteskno eklektična, obenem pa še bolj utrujajoče banalna in nadzorovana. Farockijeva metoda potrpežljivega opazovanja in kritičnega sopostavljanja raznovrstnih prvin podobe in zvoka gre onkraj popreproščene kritike potrošništva in ponuja vpogled v samo konstitucijo postmoderne ideologije menedžerjev, načrtovalcev in navsezadnje uslužbencev v veletrgovski industriji; nastajajoči “nakupovalni svet” v tem poročilu kristalizira kot utopični mikrokozmos strukture prostora-časa poznega kapitalizma, in kot laboratorij vrste tehnik vladanja, pogojevanja in discipliniranja.¹⁶ Ravno v opusih, kot je Farockijev – kot tudi prizadevanjih mnogih drugih, manj znanih avtoric in avtorjev – se kracauerjevska kalejdoskopija končno kaže kot eden najbolj produktivnih virov, in obenem vitalnih modelov kritike kapitalističnih razmerij in oblik zavesti. Takšen kracauerjevski “nergač” in “zbiralec stare krame”, ki na eni strani v spopadu z vsakdanjim življenjem preobrača artefakte kulture kot razvaline spodletelih preteklosti in indice mogočih prihodnosti, na drugi pa je zavezан imperativu “politizacije inteligence” (2013, 129), kot zavezo kritičnemu samopremišljevanju poimenuje Benjamin, je tudi danes – nič drugače kot v Nemčiji pred durmi zgodovinske katastrofe – figura, ki jo srečamo vse preredko.

¹⁶ Takšen zgleden pristop kritične observacije in konstrukcije večdimenzionalne družbene podobe lahko kontrastiramo s senzacionalističnimi “potegavščinami”, kot so recimo odiozne Češke sanje (Český sen, 2004) Vítá Klusáka in Filipa Remunde, ki pod krinko kritike potrošništva in oglaševanja ponujajo spektakularizacijo bede potrošništva ter ponizevalno eksploracijo samih protagonistov filma (ki so v končni instanci predstavljeni kot neumni preprosto zato, ker sodijo v postkomunistični lumpenproletariat). Namesto razumevanja družbenih razmerij moči, ki sploh omogočajo realnosti velikega trgovskega središča, nam takšne oblike “kritike” ponujajo denunciacijo blagovnega fetišizma kot izključno fata-morganske, libidinalne strukture, ne pa kot dejanske oblike organizacije vsakdanjega življenja.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W in Max Horkheimer: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2002.
- Adorno, Theodor W in Walter Benjamin: *The Complete Correspondence, 1928-1940*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.
- Adorno, Theodor W: *Negative Dialectics*. London: Routledge & Kegan Paul, 2004.
- Adorno, Theodor W: *Notes to Literature: Vol. 1*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Bazin, André: *Kaj je film?*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2009.
- Benjamin, Walter: "Das Kunstwerk technischen Reproduzierbarkeit". V *Gesammelte Schriften*, 1/2. Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag, 1974, str. 709–739.
- Benjamin, Walter: "Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati". V *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Boltanski, Luc, in Eve Chiapello: *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2005.
- Hansen, Miriam B.: *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Kracauer, Sigfried: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Kracauer, Sigfried: *Uslužbenici: poročilo iz najnovejše Nemčije*. Ljubljana: Založba /*cf., 2013.
- Marx, Karl: *Kritika nacionalne ekonomije. Pariški rokopisi 1844 (Ekonomsko-filozofski rokopisi)*, MEID, 1. zvezek. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 1979.
- Rancière, Jacques: *Kinematografska priповед*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- Simmel, Georg: "The Metropolis and Mental Life". V *The Blackwell City Reader*. Ur. Gary Bridge in Sophie Watson. Oxford: Blackwell, 2002, str. 104–111.

POVZETEK SUMMARY

Ob nedavnem izidu klasične študije *Uslužbenci: poročilo iz najnovejše Nemčije (1929–1930)* Siegfrieda Kracauerja se ponuja priložnost za ponovni premislek o avtorjevem zgodnjem delu iz weimarskega obdobja dvajsetih let. Čeravno so Uslužbenci družbeno-kulturna "reportaža", ki obravnava hitro rastoči "novi srednji sloj", pa je njihov domet mnogo širši in zajame celovito podobo weimarske urbane modernosti. Kot tako je delo ključno tudi za Kracauerjevo kritično teorijo množične kulture (ki se bo kasneje vse bolj osredotočala na film), ker obravnava prostor, na katerem družbenoekonomski procesi kapitalistične modernosti proizvajajo tako specifična izkustva in načine življenja kot tudi ideološke predstave, ki zakrivajo njihova inherentna protislovja. Kracauer razstavlja te ideološke predstave z vrsto pronicljivih opisov in analiz negotovega uslužbenskega vsakdana, kot ga pogojujejo kompleksna in spremenljajoča se razredna razmerja znotraj weimarske družbe. Članek poudarja relevantnost in aktualnost Kracauerjeve analize kot tudi njen specifično formalno organizacijo, ki se opira na ideje o montaži in filmu, in je kot taka produktivna tudi v postmodernih oblikah, kakršen je denimo filmski esej.

The recent Slovenian translation of *The Salaried Masses* (1929–1930) presents an opportunity to readdress Siegfried Kracauer's early body of work. The book, ostensibly a socio-cultural survey of the emerging "new middle classes", reaches beyond mere "reportage" to capture a wide vista of Weimar urban modernity. As such, it is equally essential to Kracauer's theory of mass culture (an inquiry that would increasingly focus on cinema) as the primary site of socio-economic processes of capitalist modernity that are generative not only of specific modes of experience and life, but also specific ideological representations to obscure the attendant contradictions. In a series of astute observations and readings, Kracauer disassembles these ideological formations by looking at the white-collar workers' fraught day-to-day life as it is shaped by complex and rapidly shifting class relations within Weimar society. The article reaffirms the lasting relevance of Kracauer's analysis, as well as the specific formal organization of his work, which models itself on montage and cinema and thus remains equally productive in postmodern forms such as the essay film.

Martina Malešič

Delavsko stanovanjsko vprašanje v slovenski modernistični arhitekturi

Izvleček: Prispevek se ukvarja z delavskim stanovanjskim vprašanjem v slovenski arhitekturi med obema vojnoma. Osredotoča se predvsem na arhitekturno pisanje in analizira obravnave delavskega stanovanja. Temu dodaja vpogled v bivanske razmere tega časa, ureditev stanovanjske politike in grajeno okolje.

Ključne besede: slovenska arhitektura, modernizem, stanovanjska gradnja, delavstvo
The paper discusses the working class housing problem in Slovenian architecture during the interwar period. It focuses primarily on architectural writing and analyzes the specific ways in which workers' housing was presented in this media. It also provides insight into the housing conditions of the period, housing policy, and the built environment.

Key words: Slovenian architecture, modernism, housing, working class

Stanovanjske stavbe imajo zaradi količinske prevlade ključno vlogo pri podobi, obliku in delovanju mesta. Z modernizmom v arhitekturi se ta vloga kot tudi prisotnost stanovanjske gradnje v mestu še okrepi, saj postane človekovo bivališče središče arhitekturnih skrbi. Moderna arhitektura je namreč prvo obdobje v zgodovini arhitekture, ki je razumelo stanovanje kot svojo osrednjo nalogu in dolžnost. Evropska modernistična arhitekturna misel je pomembno vplivala tudi na razvoj slovenske arhitekturne teorije in prakse od konca 1. svetovne vojne dalje. Eden izmed vodilnih slovenskih arhitektov tega obdobja France Tomažič je s podobno osredotočenostjo začel svoj prispevek za revijo *Dom in svet* leta 1935: »*Problem, ki danes zanimal vsakogar, predvsem pa arhitekta, je vprašanje stanovanja in stanovanjske hiše.*« (1935, 80). Vendar ne le stanovanjska gradnja kot taka, temveč ovita v socialno problematiko, je postala eno od glavnih osrediščenj arhitekture in urbanizma prvih desetletij 20. stoletja. Modernistična arhitektura se je začela zanimati za reševanje stanovanjskih vprašanj prebivalstva nižjih slojev, predvsem delavstva, zaradi različnih spodbud. Vprašanje delavskih stanovanj je zaradi procesa industrializacije in urbanizacije ter zaradi socialnega procesa oblikovanja razredov ter nastanka delavskega gibanja vedno bolj stopalo v ospredje kot pomembna znanstvena pa tudi družbenopolitična tema. Stanovanjsko vprašanje je postal pomemben del širše socialne problematike. Arhitektura in arhitekturna teorija sta se razvijali sočasno z opisanimi družbenimi pojavi. Temelje moderne arhitekture in razumevanja njene socialne vloge je dodatna okrepila še dediščina t. i. utopičnih socialistov¹ iz 19. stoletja, ki so se odzivali na obstoječo realnost industrijskega mesta ter

¹ Lord Shaftesbury, Edwin Chadwick, Robert Owen, Ebenezer Howard, Clarence Perry, Charles Fourier etc.

opozarjali na vse slabše bivanske pogoje delavcev. Njihove rešitve najpogosteje niso ciljale le na dejansko izgradnjo nekega idealnega okolja, temveč na nujnost nove ureditve družbe v celoti (Benevolo 1981, 187). Verjeli so, da je potrebno moč za reševanje družbenih težav in izboljšanja človeka iskati v novi arhitekturi in novi ureditvi vsakdana. Družbeno enakopravnost bi po njihovem mnenju lahko zagotovili z enolično arhitekturno zasnovo, ki bi vsakemu nudila enak kos stavbe ali prostora (Gantar 1985, 62). Kljub neuspehom pri uresničevanju svoje teorije in načrtov so utopični socialisti in urbanisti postavili izhodišče mišljenju o novi vlogi in nalogi arhitekture, ki se je postopoma uresničevala v 20. stoletju (Benevolo 1981, 195). Na podlagi takšnih razmišljjanj se je razvijala modernistična arhitekturna teorija, ki je verjela, da lahko arhitektura spreminja družbo in služi kot sredstvo za preoblikovanje sveta. Še več, zgodnji modernisti so žeeli s pomočjo arhitekture doseči bolj uravnoteženo in egalitarno obliko družbe, v kateri bi bili uresničeni ideali enakih pravic in emancipacije (Heynen 1999, 28).² Običajnim predstavam o modernistični arhitekturi, ki večinoma izhajajo iz njenih estetskih in slogovnih lastnosti, kot so prekinitev z zgodovino in klasičnim kanonom, glorifikacija tehnološkega napredka, industrijska estetika, enostavnost, preprostost, odsotnost ornamenta itd., tako dodajamo še programsko.

Evropsko moderno arhitekturno gibanje je vprašanje stanovanjske kulture in bivanskih pogojev delavskega sloja umestilo v svoj socialni program. Socialne težnje modernistične arhitekture so se v času prevlade modernizma v slovenskem prostoru med 1. in 2. svetovno vojno začele vključevati tudi v slovensko arhitekturno misel. To sestavljajo redke obsežnejše knjižne objave, nekateri daljši članki v različnih revijah in številne objave mnenj arhitektov, iz katerih lahko razberemo določena teoretska vprašanja ter odgovore nanje. Med vsemi temi objavami je sicer težko najti svojstvene teoretske prispevke – večinoma se pojavljajo povzemanja tujih avtorjev in prevodi iz tujih publikacij. Kljub temu pa prav izbor tujega avtorja ali tuje publikacije, ki so jo slovenski arhitekti povzemali, zgovorno priča o njihovih nazorskih in ideooloških izhodiščih. Prispevek črpa iz ključnih publikacij, ki so izšle v obdobju med obema vojnoma, in iz posameznih člankov, ki so jih v dnevnom časopisu pisali vodilni arhitekti tega obdobja. V nasprotju z doslednim spremeljanjem razvoja arhitekturne misli so izvedeni projekti za izboljšanje stanovanjskih razmer najbolj ogroženih slojev prebivalstva v prispevku omenjeni le mestoma, saj je do izvedbe prišlo le v redkih primerih. Osredotočenje na pisanje nam tako jasno prikaže razmerje med teorijo in prakso, spominjajoče se pojmovanje naročnika, razreda ali sloja, po drugi strani pa ob kronološkem pregledu nazorno oriše razvoj arhitekturne misli.

²Hilde Heynen izpostavi tudi problematičen odnos moderne arhitekture do kapitalistične civilizacije, ki je skupen modernistični kulturi v splošnem. Moderna arhitektura namreč deluje v dveh nasprotujočih si sferah. Po eni strani kot kulturna aktivnost, ki se odziva na modernost in modernizacijo ter poziva k demokratičnosti, kolektivnosti, enakopravnosti in svobodi, po drugi pa je lahko realizirana le v svetu moči in denarja (Heynen 1999, 28).

Stanovanjska kriza in njen reševanje

Zgodba o slabih stanovanjskih razmerah in njihovem reševanju se na Slovenskem začenja že na koncu 19. stoletja, o čemer izčrpno govorí Andrej Studen v delu *Stanovati v Ljubljani* (1995). Pred 1. svetovno vojno in po njej se je stanje in z njim tudi reševanje socialnih ter stanovanjskih težav še zaostrilo. Medvojno stanje je bilo zrcalna slika širše evropske podobe: tako v mestih kot na podeželju je prevladovala socialna stiska nižjih slojev. Prav ti sloji so že ob tako slabi bivanjski ravni, ki se je vlekla že od prve industrijske revolucije dalje, najbolj silovito občutili gospodarski polom v tridesetih letih. Deagrarizacija in industrializacija sta povzročili veliko priseljevanje v mesta, ki so bila že tako nasičena. Ena od najbolj občutnih težav je bilo pomanjkanje primernih stanovanj, majhnih in cenenih, a še vedno čistih, toplih in svetlih. Najnižji sloj je najemal običajno vlažne in temne prostore v kleteh in na podstrešjih, ki bi jih težko poimenovali stanovanja, za oderuške cene (Gantar 1985, 54). Prav takšen tip stanovanjske oskrbe s špekulativnimi najemnimi stanovanji je povzročal najslabše življenske razmere, po eni strani zaradi slabe stanovanjske ravni, in po drugi zaradi visokih najemnin, zaradi katerih je ljudem primanjkovalo za hrano in osnovne potrebuščine (Mandič 1996, 103, 107). Lastniki takšnih stanovanj in stavb so žeeli doseči največji zaslužek ob najmanjšem vložku (Mandič 1996, 103, 107). Tem prostorom, ki so bili prenatrpani, je najpogosteje manjkala še osnovna komunalna oprema, kot sta vodovod in kanalizacija (Zlodre 1983, 54). Nastajali so slumi, ki so bili razredno zaznamovani in so zaradi preraščanja in požarne varnosti predstavljeni grožnjo mestnemu tkivu, poleg te pa tudi moralno in zdravstveno grožnjo tistim, ki so živelji drugod (Gantar 1985, 55). Val stanovanjske krize, ki je zajel slovenska mesta in vasi po končani 1. svetovni vojni in ponovno leta 1928, je zapustil stanovanjski primanjkljaj, oderuška najemniška špekulantska stanovanja, nenehna preseljevanja, zasilna in improvizirana bivališča ter barakarska naselja. Vse to je bila realnost stanovanjskih pogojev nižjih plasti prebivalstva. Odgovorne so skrbele nalezljive bolezni, pa tudi nravnost in poštenost prenatrpanih bivališč, ki niso dopuščala nobene zasebnosti (Studen 2006, 144). Tako po vojni so se oprijeli nujnih ukrepov, kot je bilo postavljanje zasilnih delavskih kolonij, v Ljubljani na primer Sibirija, Galjevica in Gramozna jama, ter celo naselitev ljubljanskega gradu (Vogelnik 1938, 43–48). Zasilno postavljene lesene barake, ki so bile manjše od velikosti današnje otroške sobe, so sprejemale v povprečju šest družinskih članov. Vlažna in razpadajoča bivališča niso nudila zavetja pred vremenskimi vplivi in tudi niso bila opremljena z vodovodom ter kanalizacijo. Takšne kolonije so se znašle na obrobju mesta, na cenejših zemljiščih, umaknjene pogle-

dom, da ne bi »*kvarile estetskega lica mestnega osredja*« (Studen 2005, 499). Stanovanjski standard je bil na podeželju še slabši (Studen 2005, 500-502).

Socialna politika se je v medvojnem obdobju le postopoma oblikovala. Leta 1921 in 1922 je bila sprejeta delavska zakonodaja, ki je po vsej državi poenotila delavsko zaščito, vendar večjih in doslednejše urejenih pravic delavcem ni prinesla. Kljub neenakostim med posameznimi kategorijami delavcev je obdobje med obema vojnoma prineslo uvedbo osemurnega delavnika, delavskih zaupnikov, ustavnovitev delavske zbornice, pa tudi uvedbo stanovanjske zaščite. Odgovornost za socialno politiko je nosila država, nalogu njenega izvajanja pa občine in ustaneove socialnega zavarovanja (Kresal 2005, 485-487). Večje mestne občine, kot so bile Ljubljana, Maribor, Celje in Ptuj, so imele organizirano socialno službo oziroma socialno skrbstvo.³ Poleg tega so občine reševale tudi stanovanjske stiske socialno ogroženih občanov. Gradile so socialna stanovanja v novih hišah in barakarskih naseljih, jamčile za stanovanjska posojila, prodajale poceni zemljišča, popravljale stare hiše, stanovalcem nudile denarno podporo in varstvo ter omejevale višino stanarin. Občine so bile pooblaščene tudi za začasne odvzeme in prerazporejanje praznih stanovanj, za kar so skrbeli stanovanjski uradi (Kresal 2005, 487). Ob omenjeni stanovanjski oskrbi so bila urejena tudi delavska zatočišča, ki so brezposelnim brezplačno nudila hrano, zavetišča v velikih čakalnicah in prenočišča. Take ustaneove in usluge je bilo najti v Ljubljani (Delavski dom), Kranju, Celju, Mariboru in Murski Soboti (Kresal 2005, 485). Naštete značilnosti stanovanjske oskrbe bi lahko razumeli kot človekoljubne nagibe oblasti. Vendar pa moramo začetek stanovanjske politike pripisati tudi težnjam po ohranjanju primernih higieniskih razmer v mestih, skrbi za javno moralo (prevlado meščanske morale), posredno vzgojo naraščajočega razreda in, kakor dodaja Gantar (1985, 55), tudi potrebo po prilagajanju mestnega okolja novim načinom tako proizvodnje kot tudi menjave ter porabe. Potrebno je bilo zagotoviti boljšo infrastrukturo ter prostor za trgovine in banke.

Stanovanjska politika, ki je na opisani način delovala do konca leta 1929, se je v kritičnih povojnih razmerah izkazala kot dokaj učinkovita. Kljub temu pa je bila gradnja novih stanovanj še vedno predraga, da bi dosegli ciljno publiko, za katero naj bi se dejansko gradilo (Kregar 1934, 20; Vurnik 1928c, 3). Zato se je nadaljevala in vse bolj uveljavljala stanovanjska politika, ki je stanovanjsko stisko reševala s samogradnjo stanovanj in omejevanjem najemnin. Posledično je začelo upadati zasebno špekulantско najemniško področje. Kljub opisanemu pa se pri nas niso pojavila obsežnejša prizadevanja, kot je bil na primer švedski zgodovinski kompromis

³Socialno skrbstvo mestnih občin je obsegalo starostno oskrbo onemoglih občanov, skrb za mladino, za delavce in podpiranje socialnih ter dobrodelnih organizacij.

ali pa avstrijski Rdeči Dunaj.⁴ Prav na primeru Rdečega Dunaja je zelo razvidno delovanje slovenske stanovanjske politike po 1. svetovni vojni, tako dvojnost njenih načel in izvedbe kot njenega sodelovanja z arhitekturo. Kot pomembnejša primera socialne stanovanjske gradnje tega obdobja literatura namreč najpogosteje navaja Rdečo hišo Vladimirja Mušiča (1927–1929) in Meksiko Vladimirja Šubica (1922–1927), kjer naj bi se ljubljanska mestna oblast odkrito naslonila na *hofe*⁵ Rdečega Dunaja (Hojker 2002, 62). Vendar dunajskih primerov, ki predstavljajo zgledno reševanje stanovanjskega vprašanja delavstva, nista posnemali z vidika politike, temveč zgolj arhitekture. Večstanovanjske stavbe, ki jih je gradilo mesto, namreč niso bile namenjene delavcem kot dunajske, pač pa srednjemu sloju oziroma državnim uradnikom.⁶ V Rdeči hiši je tako na primer mogoče najti stanovanja, ki poleg splošne visoke ravni opremljenosti stavbe vsebujejo tudi prostore za služinčad (Hojker 2002, 61, 73–74). Tako je arhitektura, ki je na Dunaju predstavljala glavno in zelo učinkovito obliko reševanja stanovanjskega vprašanja delavstva, v Ljubljani postala le izkaz preskrbljenosti malomeščanstva. Zgovoren prikaz odnosa mesta do delavcev ali, bolj splošno, do revnejših občanov je izsek iz besedila občinskega svetnika Kreka, v katerem ta predstavi predlog za reševanje stanovanjskega vprašanja. Mestna občina naj bi prosilcu brezplačno dala zemljišče in načrt za hišico, ki naj bi jo potem sam zgradil. Krek svoj predlog utemelji takole:

⁴Leta 1919 je dunajski svet uvedel radikalni program občinskih reform, oblikovanih za preobrazbo socialne in ekonomske infrastrukture avstrijske prestolnice v skladu z idejami socialdemokratske stranke, ki je imela v svetu absolutno večino. Osrednja točka programa in hkrati najbolj viden dosežek je bila gradnja t. i. občinskih stavb (*Gemeindebauten*), 400 občinskih stanovanjskih blokov. Ti so, porazdeljeni po celiem mestu, zagotovili veliko količino novih bivalnih prostorov. V 64.000 novih stanovanjih se je naselila desetina mestnega prebivalstva. Poleg stanovanj je takšna gradnja vključevala tudi veliko nove infrastrukture in kulturnih ustanov. Stanovanja delavcev so dopolnjevali skupni javni prostori in objekti, pralnice, kopalnice, delavnice, vrtci, klinike, knjižnice, gledališča in celo kinodvorane, zadružne prodajalne, javni vrtovi in prostori za rekreacijo. Občinske stavbe so gradili samostojče ali kot dopolnitve k že obstoječim stavbenim blokom v obliku robne zazidave. Bloki, t. i. *Hof-haus* oziroma hiše na dvorišče, so segali do 6 nadstropij v višino in zasedali celotne urbane bloke, včasih tudi več njih, v sredini pa so imeli velika dvorišča, običajno urejena kot vrtnе in parkovne zelene površine. V nasprotju s sočasno prevladajočo modernistično strugo pri občinskih stavbah niso eksperimentirali z industrijsko prefabrikacijo ali novimi tehnologijami gradnje. Namesto tega so gradili v klasični opečni gradnji, zidove pa namenoma okraševali s poslikavami, mozaiki in štukaturami, da bi ljudem zagotovili čim več delovnih mest. Stanovanja so bila majhna, a opremljena z vodovodom, elektriko, plinom in sanitarijami (Blau 1999).

⁵*Hofi* oziroma hiše na dvorišče je splošno uveljavljeno poimenovanje dunajskih občinskih stanovanjskih blokov, ki je bilo v uporabi vse od začetka pa do danes, npr. Karl Marx-Hof, Reumann-Hof, Matteotti-Hof.

⁶Poleg Meksike in Rdeče hiše je ljubljanska občina v tem obdobju gradila še dve večstanovanjski hiši na Prulah (po letu 1921), uradno in stanovanjsko poslopje mestnega dohodarstvenega urada na Dunajski cesti (1921–1923, porušeno med 2. svetovno vojno), stavbo na naslovu Bežigrad 12, 14 (1925), Delavsko zbornico na Miklošičevi ulici 26, 28 in Čufarjevi ulici 1, 3.

Ne smemo prezreti tudi vzgojnega momenta tega načina socialne stanovanjske pomoči. Delavec, ki mu nezdравo in razdrapano stanovanje, če ga sploh ima, danes ubija veselje do življenja in do dela, bo dobil veselo zavest, da si zida lasten dom in kadar bo v njemu, bo našel tam res domačnost, ki da je potrebno vedrost duha in telesa, tak delavec bo skrbno, mirno in pametno živel, hranil svoj zaslužek, ga rad dajal za svojo hišico, tak delavec bo priden, zvest in občini hvaležen, na občino bo iskreno navezan. Delo naših občinskih delavcev bo efektnejše, manj bo bolezni in drugih težav med delavci, kar pomeni tudi za občino velik dobiček. (Štiri velike ... 1928, 7).

Te besede potrjuje že omenjeno tezo, da je pomemben razlog za urejanje stanovanjskega vprašanja delavstva predstavljal tudi zagotavljanje miru in moralnega ter telesnega zdravja prebivalcev. Podobnemu toku misli pa lahko sledimo tudi v sočasni arhitekturni teoriji, v prispevkih arhitekta Ivana Vurnika.

Slovenska arhitektura in prvi poskusi reševanja delavskega stanovanjskega problema – Vurnikove hišice za »malega človeka«

Med najzgodnejšimi prispevki arhitektov, ki so se ukvarjali s problematiko bivanjskih pogojev nižjih plasti prebivalstva, so pisana Ivana Vurnika. Vurnikovi članki, ki so se zvrstili pravzaprav v zelo kratkem obdobju med letoma 1927 in 1928 v reviji *Dom in svet*, časopisu *Slovenec* in v *Koledarju družbe sv. Mohorja*, obravnavajo vprašanje nastanitve predvsem delavca in kmeta (Vurnik 1927, 1928a, 1928b, 1928c, 1928d). Ta besedila niso strokovne narave, temveč namenjena nestrokovnemu bralcu, ki mu v uvodu predstavijo sočasna arhitekturna razmišljanja, v drugem delu pa v maniri priročnika ponudijo navodila in načrte za izgradnjo predlaganega stanovanjskega tipa. Vurnik tako prispevkom v *Domu in svetu* ali v *Koledarju družbe sv. Mohorja* dodaja načrte enodružinske delavske hišice in razlago organizacije njenih prostorov, za časopis *Slovenec* pa celo stroškovnik za izgradnjo. V vseh prispevkih kot rešitev stanovanjskega vprašanja predlaga majhno, enodružinsko hišo (predvsem vrstno), razmeščeno v urbanizem vrtnegra mesta. Z načrtom za delavsko kolonijo se je Vurnik postavil na stran zagovornikov vrtnegra mesta, ki naj bi bilo zaradi možnosti cenene gradnje enodružinskih vrstnih hiš primerna rešitev stanovanjskega problema manj premožnih. Razlogi, ki jih izpostavlja, so v prvi vrsti denarni. Vurnik odklanja rešitev delavskega domovanja v obliki du-

najskih *hofov* in njihovih ljubljanskih različic iz dveh razlogov: zaradi neustreznega bivanjskega kakovosti, ki jo nudijo takšne *kasarne*, in zaradi previsoke cene takih stanovanj. Priloženi načrti in opisi enodružinskih hišic pa bi »*malemu človeku*«, nasprotno, omogočali, da si lahko sam postavi dostojevno bivališče. »*Vaš kolednik me je pozval, kako bi bilo mogoče priti danes skromnemu človeku do svojega lastnega doma in kakšen naj bi bil ta, da bi bilo mogoče v njem še vedno udobno živeti.*« (Vurnik 1928a, 52). Vurnikovo pisanje tako razgrinja avtorjevo nazorsko izhodišče. Dostojno bivališče delavcu ali kmetu zanj ni pomembno zaradi modernističnega stališča, ki zagovarja novo brezrazredno družbeno ureditev, temveč zaradi filantropske želje pomagati šibkejšemu. Vurnikova modernost je tako zadevala predvsem tvarno plat spreminjaanja bivanjskega okolja. Družbene spremembe in nova modernistična arhitektura sta pogosto pomenili tudi želen korak proti enakopravnosti in demokraciji. A to se v Vurnikovem pisanju ne odraža. Vurniku je pomenila uveljavitev modernistične arhitekture in mesta izboljšanje razmer tudi za nižje sloje, nikakor pa ne spreminjaanje družbene hierarhije. Kljub opisanim konzervativnim stališčem pa zasedajo Vurnikovi prispevki pomembno mesto v sočasni arhitekturni teoriji, saj postavljajo v ospredje arhitekturnega razglabljanja stanovanje za slehernika (»*Stanovanjska hiša je kakor vsakdanji kruh. Živeti ne moreš ne brez stanovanja ne brez kruha.*«, Vurnik 1928b, 82), spremenjen način bivanja in možno rešitev stanovanjske krize. Vurnik ni ostal le pri teoriji, temveč je ponudil gradivo za konkretno izvedbo, ki se je dejansko uresničila. Njegove načrte za delavsko hišo, ki jih je ponujal bralcem v naštetih revijah, je izkoristilo mesto Maribor. Po nekoliko spremenjenih načrtih je delavstvu naklonjena občinska oblast postavila delavsko kolonijo vrstnih hišic v mariborskem predmestju na Taboru (1927–1929) (Ciglenečki 2014).

Na koncu dvajsetih let je istočasno kot Maribor Vurnikovo delavsko kolonijo ljubljanska občina gradila tri naselja manjših delavskih hiš. Eno skupino hiš četvorčkov so postavili na Koleziji, med Gerbičevim in Mencingerjevimi ulici (*Pet let ...* 1940, 129, 137), drugo pa med Samovo in Apihovo ulico za Bežigradom. Tretje naselje je bilo postavljeno prav tako za Bežigradom, ob Topniški ulici. Tu so se poleg štiristanovanjskih hiš četvorčkov pojavile tudi vrstne hiše. To majhno naselje, zgrajeno leta 1928, je zasnoval Vladimir Mušič (Hojker 2002, 59.). Male hiše z vrtom so imele kljub večjemu številu stanovanj videz enodružinske pritlične kmečke hiše. Mestna občina jih je gradila z namenom, »*da se prebivalci z obdelovanjem svojega vrta spet navežejo na zemljo*« (*Pet let...* 1940, 137). Arhitektura naj bi zagotovila vrnitev k prvotni družbeni ureditvi, ki naj bi obstajala, preden so kmetje zapustili zemljo in se zaposlili v mestu. Ljubljanske občinske hišice in Vurnikovo mariborsko naselje predstavljajo izjemen primer v stanovanjski gradnji tega časa tako zaradi svoje kakovosti kakor tudi zaradi nasprotja z ostalimi rešitvami, ki so se pod gesлом zdrave hišice z vrtom

uveljavljale v predmestjih kot barakarska naselja. V Ljubljani je mestna občina s prodajo cenene zemlje izven mesta in s posojili podpirala ali celo sama gradila barakarska naselja, ki jim je bila tudi najosnovnejša komunalna oprema pogosto tuja (Vogelnik 1938, 47). Podobno kot ljubljanska občina je tudi mariborska skoraj izključno prodajala cenena zemljišča, ne pa gradila stanovanj (Pirkovič-Kocbek 1982, 12–13).

Odločitev za male hišice z vrtom izven mesta ni bila toliko v prid stanovalcem, ki so se tam naselili, kolikor je bila po godu srednjemu in višemu sloju.⁷ Taka oblika družbene gradnje stanovanj je bila za mesto koristna iz več razlogov: iz mesta so izločali stanovalce, ki so živeli v najslabših pogojih in so bili posledično dovzetni za različne (nalezljive!) bolezni; v mestu so poskušali odpraviti nemoralno vedenje 'nevzgojenih' nižjih slojev; ker enodružinska hiša omogoča samogradnjo, mestu ni bilo potrebno graditi stanovanj, hkrati pa so lahko posojali denarna sredstva, kar je zagotavljalo navezanost delavcev na redni dohodek; gradnja lastnega doma in delo na vrtu naj bi preprečevalo popivanje in nepotrebno zapravljanje denarja. Poleg tega je potrebno upoštevati najbrž tudi bojazen pred vstajo delavstva, ki bi imelo razpršeno po strateških koncih mesta veliko prednost. Stanovanjski tip arhitekture enodružinske hiše z vrtom sam po sebi še ne pogojuje družbene določenosti prebivalstva, vendar je tako pri pisanih arhitektov kot v stanovanjski politiki razvidno, da je enodružinska hišica z vrtom, postavljena izven mesta, namenjena nižjemu sloju.

Druga plat predvojne stanovanjske preskrbe za tiste, ki zaradi gmotnih razmer niso mogli rešiti svojega stanovanjskega problema, so bila stanovanja, ki so jih gradila večja podjetja. Takšna stanovanja, imenovana tudi *režijska*, so bila najštevilčnejša. Zgrajena so bila v bližini delovnih mest, obratov, ob tovarnah ali rudnikih. Takšnemu načinu zagotavljanja primernih bivališč za delavce je mogoče slediti že od konca 18., predvsem pa od 19. stoletja dalje (Košir 1993, 208–211, 228–230). Na Slovenskem so takšna naselja gradili v Litiji, Preboldu, Tržiču, Trbovljah, Mariboru, Črni in Ravnah na Koroškem ter v Celju in na Jesenicah. Zaradi majhnosti in nemestnosti večine naštetih krajev je to gradnjo stanovanj nemogoče primerjati s tisto v mestih. Bolj zanimivo pa je opazovati, kako je stanovanja gradilo Hutterjevo

⁷ Za razliko od stanovanjskih naselij za nižji sloj so stanovanjske stavbe za srednji in višji sloj gradili najpogosteje kot večstanovanjske objekte, ki zasedajo celotni stavbni blok (Hutterjev blok v Mariboru, Meksika, Rdeča hiša in Dukičevi bloki v Ljubljani) ali pa zapolnijo vrzeli v stavbnem tkivu (Poslovno in stanovanjsko poslopje Hranilnega in posojilnega konzorcija kreditne zadruge državnih uslužbencev v Ljubljani, poslopje nekdanje Hranilnice Dravske banovine, poslovno-stanovanjska hiša Vzajemne zavarovalnice, stanovanjska stavba Pokojninskega zavoda, Delavski dom itd. v Ljubljani, stanovanjska stavba Pokojninskega zavoda v Celju,...). Podobno je mogoče zapisati tudi za stanovanjske stavbe, ki zaključujejo stavbne nize, kot na primer Mali nebotičnik (Herman Hus, 1931–1932), Peglezen (Jože Plečnik, 1932–1943) in Mayerjeva palača (Stanislav Rohrman, 1937–1938). Druga oblika stanovanjskega tipa za višji sloj so bile vile, ki so bile zgrajene povsem ob mestu, a hkrati v zelenju.

tekstilno podjetje v Mariboru. Podjetje je nastanitev za svoje delavce zgradilo po načrtu v šahovnico razporejenih enonadstropnih dvojčkov. Hutterjeva delavska kolonija (1936 –1937) je bila postavljena na rob mesta, na Pobrežje, stran od tovarne, na cenenem zemljišču (Pirkovič-Kocbek 1983, 15–16; Ferlež 2008, 51–55). Na drugi lokaciji, v središču Maribora, je Hutter zgradil večstanovanjsko hišo robne zazidave, t. i. Hutterjev blok (Jaroslav Černigoj in Saša Dev, 1940–1944). Namenjen je bil najemniškim stanovanjem za višje sloje in bil temu primerno tudi načrtovan ter opremljen. Sestavljal ga je deset povezanih zgradb, ki so imele poleg notranjih stopnišč tudi dvigala in pralnico na dvorišču. Stanovanja so bila prostorna in sodobno opremljena, z vzidanimi omarami, centralno kurjavo in električnimi štedilniki (Ferlež 2008, 63–73). Gradnje Hutterevega podjetja pa dopolnjuje še njegova vila pod Kalvarijo (Erwin Fabrici), ki jo je Hutter postavil v tridesetih letih v zaščitenem zelenem pasu mesta (Pirkovič-Kocbek 1983, 17, 21). Hiter pregled glavne Hutterjeve gradbene dejavnosti v Mariboru nam razkrije jasen vzorec: naselje delavskih hišic v predmestje, sodobno opremljeni stanovanjski blok za najemnike višjega sloja v center mesta in lastnikovo vilo ob park v neposredni bližini mestnega jedra. Hutterjevo umeščanje stanovanjskih tipov po mestu glede na njihove stanovalce ni osamljen primer, temveč nazorni vzorec stanovanjske preskrbe med obema vojnoma. Prostorsko in arhitekturno ločevanje družbenih slojev je postal recept, ki naj bi zagotavljal njihov nadaljnji soobstoj, vendar ne tudi sobivanje. Reševanje stanovanjskega vprašanja najnižjih slojev ni pomenilo nič drugega kot najmanjšo možno sanacijo obstoječega higienskega stanja, nikakor pa ne družbenih odnosov. Še več, s stanovanjsko politiko so se razredna razmerja ohranjala, utrjevala in vzpostavljala.

Nova pota k »socialni dobi« arhitekture. Prevladujoča arhitekturna misel v krogu revije arhitektura

Jože Mesar in Ivan Spinčič, pripadnika napredne struje arhitektov, sta leta 1931 izdala knjigo s preprostim, a pomenljivim naslovom *Stanovanje*. V knjigi, ki je precej bolj strokovno naravnana kot Vurnikovi članki, in vsekakor namenjena predvsem izobraženemu krogu arhitektov ter opremljevalcev stanovanj, Mesar in Spinčič uvedeta precej bolj svežo misel o družbeni razsežnosti stanovanjske gradnje. Za razliko od Vurnika, ki govorí o posebnih potrebah »malega človeka«, poudarjata manjšanje družbenih razlik in enake bistvene potrebe ljudi. Po njunem mnenju je zavetje v obliki stanovanja pomembno tako za delavca, uradnika, tovarnarja ali finančnika. Vsi navedeni morajo imeti enake pravice do dobrega stanovanja. Na podlagi tega ne vidita razloga, zakaj bi z denarnega ali družbenega

vidika razlikovali med meščanskim in delavskim stanovanjem. Vsakemu naj bi stanovanje pomenilo predvsem in zgolj *dom*, želja po katerem ni več stvar posameznika, temveč postaja socialna potreba (Mesar 1931, 11, 76). »*Pomisliti moramo, da je nekdaj delalo 75 % ljudi za ostalih 25 %, ki so prebivali v razkošnih stanovanjih z bahaško opremo. V naši dobi, ko se družabni red od dne do dne bolj izravnava, ko gremo v premi črti preko razlikovanja stanu in poklica, je tak okvir gotovo pogrešen. Poglejmo, kako smo dan današnji oblečeni: obleka delavca je oblikovno povsem enaka oni ministra. Zakaj naj torej delamo razliko pri reševanju stanovanjskega problema?*« (Mesar 1931, 76). Ta družbena nota se vsekakor vključuje v prevladujoči sočasni modernistični tok arhitekturnega razmišljanja in delovanja, ki se je odkrito navduševal nad družbeno pravičnejšo politično ureditvijo in ključno vlogo arhitekture v njej. Zagotovitev stanovanja naj bi presegla posameznika in postala družbena potreba, a hkrati tudi kulturni problem, saj naj bi bilo stanovanje odsev kulture. Reševanje stanovanjske krize je tako postalo tudi reševanje in izgradnja kulture. Pomen stanovanja, ki izzveni v prav zadnji misli kot svarilo tako arhitektom kot stanovalcem, je s tem dobil težo, značilno za moderno arhitekturo in njeno misel. Pravo razsežnost in obseg pa je stanovanjsko vprašanje pridobilo šele nekaj let po drugi svetovni vojni.

Podobno osredotočenje na sodobnega človeka, na enega človeka, ki ni zaznamovan s plastjo, razredom ali skupino prebivalstva, je najpogosteje zastopano v teoretiških spisih, objavljenih v strokovni reviji *Arhitektura*, ki je spremljala in usmerjala prevladujočo arhitekturno misel v obdobju med obema vojnoma. Neke vrste manifest vodilne smeri v slovenski arhitekturi tega časa zapiše Janko Omahen v prispevku z naslovom *Nova pota v sodobni arhitekturi* ob izidu prve številke revije leta 1931. Prav ta zavrovanost v demokratičnost sodobne arhitekture je očitna že v začetnih stavkih: »*Do stanovanjskega stroja smo prišli s skrajno racionalizacijo in z izrabo vseh mogočih tehniških pridobitev v socijalno izravnavo človeštva. Ustvarjen je bil s tem tip današnjega stanovanja, ki se loči edinole v formatu svojega namena – komforta.*« (Omahen 1931, 6). Podobno Dragutin Fatur v prispevku, ki nagovarja k novemu času, k nastopu nove socialne dobe: »*Izraz malega meščana, ki je plod francoske revolucije in devetnajstega stoletja, ne more prikriti maska izraza socijalne dobe. Od-poved egoistično-materijalni nasladi v prid trdemu delu splošnosti in podrejanju egoističnih nagnjenj v dobro celoti so prevelike žrtve za eno samo generacijo. Stopnjevana socijalna borba ustvarja novo psiho, ki se zadoljuje z dobrinami dela ter potrebuje v domovanju le najnujnejšo opremo ...*« (Fatur 1932, 179). Pisanje arhitektov iz kroga revije *Arhitektura*, ki predstavlja prevladujočo arhitekturno misel tega časa, tako izpostavlja glavna vodila moderne arhitekture, omenjena že uvodoma: napoved nove, socialne dobe, z uravnoteženo in egalitarno obliko družbe, ter vloga arhitekture v njej.

Rado Kregar in priročniki naš dom

Arhitekt Rado Kregar je obšel opisano prevladujočo napredno modernistično linijo in nadaljeval Vurnikovo tradicijo s posegom v dejansko resničnost sočasne stanovanjske gradnje. Če je Vurnik izdajal članke, opremljene z načrti, ki bi pomagali delavcu ali kmetu postaviti lastno hišo v samogradnji, je Kregar s tem ciljem napisal priročnik. V založbi *Žena in dom* je v razponu treh let (1934–37) izdal tri zvezke z enotnim nadnaslovom *Naš dom* in z različnimi podnaslovi, ki se razlikujejo glede na tematiko posameznega zvezka (Kregar 1934, 1936, 1937). Vsebino vseh treh delov sestavlja zasnova, načrtovanja in izvedba. Prvi del je najbližje arhitekturni teoriji, medtem ko druga dva delujeta kot priročnik. Če so teoretska razmišljanja Kregarjevih sodobnikov v reviji *Arhitektura* namenjena razpravi o vlogi in pomenu stroke, je naročništvo Kregarjevih knjig na popolnoma drugi strani. Celota treh zvezkov je namenjena »*malemu človeku, ki si hoče zgraditi lasten dom*«, pri tem pa potrebuje strokovna navodila in nasvete, kako naj se loti dela, da čim prej in s čim manjšimi stroški doseže svoj cilj (Kregar 1934, 5). V uvodniku k prvemu zvezku Kregar osvetli tudi sočasno situacijo v slovenski stanovanjski gradnji. Oporeka gradnji stanovanj v velikih stanovanjskih blokih, dolgočasnih stanovanjskih kasarnah, ki jim primanjkuje zraka in svetlobe ter vsakega stika z »*milo naravo*«. Prav ta odtujitev človeka naravi, ki mu je izpodrezala korenine, s katerimi je bil navezan na rodno zemljo, nosi po Kregarjevem mnenju močne posledice na človekovo življenje. Te se kažejo tako v zdravstvenem kot moralnem pogledu (Kregar 1934, 5). Kregar zato poziva nazaj k naravi, kar bi poleg telesnega zdravja omogočilo tudi gospodarsko osamosvojitev:

Cilj tega novega pokreta je zgraditev lastnega doma izven mest, v zdravi okolici, na svežem zraku in solncu. Z obdelovanjem zemlje v najožjem stiku z naravo si lahko uslužbenec in delavec, tudi če sta brezposelna, vsaj delno zagotovita svoj ek-sistenčni minimum v prehrani in stanovanju kljub sedanjam skrajno neugodnim in kritičnim časom ... Čim širše plasti bo zajel ta pokret, tem hitreje bo prenehala stanovanjska kriza, špekuliranje s stanovanji, izkoriščanje najemnikov, tem prej se bo mogel malo človek gospodarsko osamosvojiti. De-centralizacija mest, pridobitev zdravih stanovanj, omiljenje brezposelnosti, neodvisnost v prehrani nižjih slojev, zdravje družine, zopetno spoznavanje narave in uživanje njene lepote bo rodiло uspehe v zdravstvenem in moralnem oziru posameznika in njegove družine kakor tudi vsega naroda. (Kregar 1934, 6).

Zlahka je potegniti vzporednice z Vurnikovimi članki iz leta 1928: oba avtorja pišeta laiku, ki naj bi si sam zgradil hišo. Oporekata stanovanjskim blokom, zagovarjata decentralizacijo mest z gradnjo delavskih eno-

družinskih hiš z vrtom v predmestju ter uporabljata enako zgradbo svojega prispevka (teorija/priročnik). Po drugi strani literatura in slikovno građivo, ki ga Kregar uporabi, razkriva tudi drugi vir njegovega vpliva, sočasno nemško arhitekturno teorijo, ki predvsem v tridesetih letih spodbuja selitve ljudi iz mest v predmestja in samogradnjo lesenih enodružinskih hišic. V skladu z napredno modernistično arhitekturno mislio, ki jo prebira v nemški literaturi,⁸ Kregar glasno izjavlja, da stavbna umetnost zopet zavzema vodilno mesto in si podreja vse ostale panoge umetnosti. V vsaki dobi skozi tisočletja je opravljala svojo naloge in bila zdaj v službi vere in cerkve, zdaj zopet v službi plemstva, nedavno še posvečena ožjemu krogu imovitejših slojev, diktaturi denarstva, postaja zdaj aktiven faktor v življenju vseh, tudi najširših in najnižjih plasti človeške družbe (Kregar 1934, 28). Kljub takšnim izjavam pa Kregar že na naslednjih straneh izdaja, da še vedno ostaja v svoji koži meščanskega človekoljuba. Dodaja namreč, da mora imeti cenena stanovanjska hišica *malega človeka* kljub prejšnjemu pozivu k družbeni izenačitvi povsem karakteristične lastnosti, ki jo bistveno razlikujejo po svoji zunanji in po svoji notranji uredbi od mestne stanovanjske hiše ali meščanske vile (Kregar 1934, 38).

Razlika med Kregarjem, ki vztraja na položaju filantropa 19. stoletja in ki s svojim delom pripomore k boljšim bivanjskim pogojem *»ponižanih in razžaljenih«*, ter njegovimi sodobniki, ki pozivajo k sistemski rešitvi ne zgolj na področju arhitekture, temveč družbe nasploh, je razvidna na straneh iste knjige. Kregar za uvodnimi besedami objavi tudi govor Franceta Tomažiča, ki ga je imel ta ob otvoritvi prve arhitekturne razstave v Jakopičevem paviljonu leta 1933. Tomažič poudarja novo dobo v arhitekturi: *»Sodobna arhitektura je kolektivistična, kakršen postaja tudi način življenja v političnem in gospodarskem smislu. Ona služi danes ta dan potrebam vseh ljudi, ne samo določenim krogom in razredom. (...) Individualno delo poedinca se umika ekonomičnejšemu, racionalnemu, kolektivnemu delu množice, ki ustvarja tipe. Sodobna arhitektura je sad racionalističnega svetovnega naziranja z izrazitim kolektivizmom. Dela sodobne arhitekture so simbol civilizacije in v glavnem utilitarnega značaja. (...) To je doba prehoda preorientacije vsega življenja iz individualističnega, kapitalističnega, nacionalnega, gospodarskega sistema, v internacionalni, socialni, racionalni kolektivizem, ki postaja vedno izrazitejši (Kregar 1934, 12).«* Kako drugače zvenijo Tomažičeve besede naproti tistim, ki jih zagovarja Kregar. Vendar pa je Tomažič kljub naprednim mislim ostal le pri teoriji. Leta 1935 je sicer tudi sam objavil poskus izdelave projekta malih stanovanj z nizko najemnino in

⁸Kregar se opira predvsem na publikacijo *Die Wohnung für das Existenzminimum*, ki je izšla ob 2. mednarodnem kongresu moderne arhitekture (CIAM) l. 1929 v Frankfurtu. Namen posveta je bil iskanje arhitekturnih rešitev zaradi previšokih stanovanjskih najemnin. Kot glavno orodje je bilo uvedeno zagotavljanje bivanjskega minimuma, *existenzminimum-a*, primerne stanovanjske ravni, ki je zmanjšana (po površini) do te mere, da je še primerna. Primeroma stanovanjsko raven se je določalo predvsem na podlagi bioloških in socioloških merilih, ne pa tudi na ekonomskih.

vrtom (Tomažič 1935, 80–88), na podlagi izkušenj, ki jih je pridobil pri gradnji vrstnih hiš Vzajemne zavarovalnice za stadionom v Ljubljani, ki so bile namenjene predvsem uradnikom zavoda. V novem projektu je predvidel manjša stanovanja, ki bi se dala zgraditi z nižjimi sredstvi, v okviru zamišljene nove regulacije mestnega dela ob Dunajski cesti. V *Domu in svetu* je objavil tudi načrte za te hišice, ki pa niso bili namenjeni samograditeljem, kot so bili Vurnikovi ali Kregarjevi, temveč le predstavitev projekta.

Na pragu druge svetovne vojne

Pred začetkom 2. svetovne vojne je izšla še zadnja pomembnejša arhitekturnoteoretska publikacija iz obdobja med obema vojnoma, knjiga *Kako opremim stanovanje* arhitektke Dušane Šantel-Kanoni (1939). Knjižica je sicer namenjena predvsem svetovanju o izboru in postavitvi stanovanjske opreme. Kljub temu pa v uvodu razkrije tudi avtoričino nazorsko izhodišče. V predgovoru Dušica Šantel-Kanoni namreč zapiše, da so okvir knjižice skromna sredstva »našega malega človeka«, uradnika, načrtenca, delavca in kmeta. Po njenem mnenju je sodobno stanovanje stanovanje širokih slojev, urejeno po načelu, da ima vsakdo pravico do strehe, zraka, udobja in lepote (Šantel-Kanoni 1939, 10–12). V nadaljevanju opozarja na spremembe, ki jih prinaša nova doba. »Vsaka doba je izoblikovala sebi ustrezajoče stanovanje, tudi naša. Sodobno stanovanje torej ni nikakršen nov izum, ampak le priroden odraz nas samih, našega časa. Zato je in tudi mora biti sodobno stanovanje dostopno prav vsakomur izmed nas. Ni odvisno v prvi vrsti od denarja, ampak od nas, od našega razumevanja za težnje in zamisli dobe, v kateri živimo, od naše goreče želje, da si ustvarimo resničnemu življenju ustrezajoč dom in od naše sposobnosti, da mu tudi v majhnih razmerah in z majhnimi sredstvi vdahnemo košček svoje duše.« (Šantel-Kanoni 1939, 17). Kljub tako družbeno angažiranemu pisanku tudi D. Šantl podobno kot Kregar še ostaja pri konzervativni usmeritvi znotraj slovenske moderne arhitekturne teorije. Prizadeva si za bolje opremljeno stanovanje »našega malega človeka« na eni strani, na drugi pa ob naštevanju opreme prikazuje elemente pohištva, ki so v uporabi le pri premožnejšem prebivalstvu, kot so na primer psiha, steklene omare za porcelan itd.

Sklep

Pregled slovenske arhitekturne teorije med obema vojnoma lahko strnemo z ugotovitvijo, da so bile težnje po reševanju delavskega stanovanjskega vprašanja v slovenski arhitekturi močno prisotne, a na dveh ra-

zličnih ravneh. Prva skupina slovenskih arhitektov, z Ivanom Vurnikom in Radom Kregarjem na čelu, je spodbujala filantropska razmišljanja, kako pomagati delavcu, »malemu človeku«, ob tem pa iskala tudi načine, kako to pomoč dejansko uresničiti. Drugo, napredno modernistično smer predstavlja zagnano, optimistično pisanje, ki opozarja na prihajajočo novo dobo družbe, na izenačitev vseh plasti prebivalstva ter na vlogo arhitekture, ki mora prevzeti glavno pobudo teh sprememb. Kljub takšnemu pisanju pa so bili poskusi dejanske izvedbe bolj redki. Realnost so postali šele po letu 1945, ko se je z vzpostavljivjo novega družbenega reda začelo novo poglavje v zidavi stanovanj za najširše sloje. Po 2. svetovni vojni ne moremo več govoriti o pojmu socialnih stanovanj, ki je značilen za kapitalistične družbene razmere, temveč o stanovanjih za vse, za celoten delavski razred, ki postane glavni naslovnik pospešeno rastoče stanovanjske gradnje. Popoln preobrat je očiten tako na področju teorije kot prakse – iz parcialnih rešitev do množične državno vodene stanovanjske gradnje. Arhitektura je tako po modernističnih načelih končno postala eno od glavnih gibal družbenih sprememb, a tokrat ne kot ključni akter, temveč le kot eno od bistvenih orodij v teh spremembah. Optimistična vera modernistov v arhitekturo kot aktivno družbeno gibalo je postala resničnost. Arhitektura je prevzela glavno pobudo pri reševanju stanovanjske krize in izboljševanju življenja mnogih, z uporabo novih tehnologij, industrijskih postopkov in znanstvenega reševanja zastavljenih vprašanj. Novo ustanovljena druga Jugoslavija je skrb za izboljšanje stanovanjskih razmer postavila med svoje prednostne naloge. Doseči, da bi bilo stanovanje dostopno vsem, je bil cilj v socialnem programu socialistične ureditve. Vse od povojnega časa pa do konca gradnje velikih stanovanjskih naselij konec sedemdesetih let tako lahko spremljamo intenzivno gradnjo stanovanj, ustreznejše urejanje stanovanjskih razmerjih in novo uveljavitev inštитuta stanovanjskih pravic.⁹ Gradilo se je predvsem večstanovanjske kolektivne zgradbe, ki še danes predstavljajo 40 % obstoječega stanovanjskega fonda. Enodružinska gradnja je obstajala, a nikakor ni bila razvita v takšni meri ali celo državno vodenja. Ob odločitvah o gradnji večstanovanjske ali enodružinske, visoke ali nizke stanovanjske gradnje, lahko pravzaprav najbolj nazorno prikažemo spremembe v arhitekturi in stanovanjski gradnji med obema vojnoma in po 2. svetovni vojni, v času socializma. V obeh obdobijih je bila to ena od glavnih dilem arhitekturne misli, a v popolnoma drugačnih okoliščinah. V času med obema vojnoma se je tip enodružinske hiše uporabljal za gradnjo bivališča višjega sloja, kot vila, umeščena v zelenje blizu mesta, ali pa kot bivanjska enota delavca-kmeta, kot mala hišica z vrtom, ponovljena v isti obliki in večjem številu ter odmaknjena na obrobje, v predmestje. Na-

⁹Jugoslovanska ustava določa, da je občanu zajamčeno, da pridobi stanovanjsko pravico na stanovanju, ki je družbena lastnina, pod pogoji seveda, ki mu jih določa zakon (mdr. občan sme imeti stanovanjsko pravico le na enem stanovanju).

merno grajena večstanovanjska gradnja v centru mesta je bila namenjena predvsem srednjemu ali višjemu sloju. Po 2. svetovni vojni so večstanovanjski objekti predstavljali večino državno vodene stanovanjske gradnje, ki je bila namenjena vsem ljudem. Prave razloge za prevlado večstanovanjske gradnje je težko najti oziroma so zelo kompleksni. Najpogosteje navedeni razlog je, da se je kolektivno večstanovanjsko gradnjo podpiralo, ker je bila bolj skladna z ideologijo družbenega sistema kot pa individualistična enodružinska gradnja. Drugi razlog je bil razvoj gradbeništva, ki naj bi bil po povojnem zagonu prirejen predvsem visoki gradnji. Verjetno pa ne smemo spregledati tudi dejstva, da so bile velike soseske visokih stolpnic in raztegnjenih blokov veliko bolj vidne kot priče dosežkov izgradnje socializma, kot pa preprogna v zelenju ležečih hišic. Slovenski arhitekti so v debati o visoki ali nizki gradnji najpogosteje odigrali vlogo zagovornika slednje, nizke gradnje v gosti zazidavi. Enodružinsko gradnjo so poskušali opravičiti s sociološkega in psihološkega vidika, pa tudi z ekonomskim izračunom, ki naj bi dokazoval njeno gospodarsko primerljivost z večstanovanjsko gradnjo. Takšni poskusi so se pojavljali konec šestdesetih let predvsem v krogu vodilnega arhitekta povojnega obdobja Edvarda Ravnikarja. V veliki meri so izhajali iz težnje, da bi v slovenski prostor prenesli nove stanovanjske tipe, ki so si jih v tem času množično ogledovali v skandinavskih državah. Kljub temu razmišljjanje o enodružinski hiši v slovenski arhitekturi v večini primerov ni obrodilo sadov. Arhitekti so s svojimi načrti uspeli prodreti le redko in v manjših zazidavah, predvsem po gospodarski reformi leta 1965, ko je stanovanjsko gradnjo dokončno začelo usmerjati tržišče in ne državna stanovanjska politika. Edino večjo realizacijo teh uspehov predstavlja naselje vrstnih in atrijskih hiš Murgle v Ljubljani, ki sta ga načrtovala arhitekta France in Marta Ivanšek (1964–1982). Naselje predstavlja največjo organizirano gradnjo nizko-goste zazidave v takšnem obsegu. Razloge za njegov uspeh pa bi lahko iskali predvsem v dejstvu, da je bilo zemljишče, na katerem stoji, zaradi bližine mestnega središča dragocene, a za visoko gradnjo zaradi slabše kakovosti barjanskih tal neprimerno.

Slovenski povojni arhitekti se za razliko od Vurnika ali Kregarja niso ukvarjali z vprašanjem, komu so namenjena stanovanja v enodružinskih hišah ali v večstanovanjskih blokih. V središču njihovih prizadevanj je bilo predvsem odgovoriti na vprašanje, kateri tip gradnje omogoča boljše pogoje za (vse) stanovalce, za delovanje mesta, za razvoj gradbeništva. Tako tudi že omenjene Murgle niso bile zastavljene kot naselje premožnih meščanov, temveč kot alternativa stanovanju v bloku. Današnji status elitnega naselja se je razvil šele v novejših fazah njegove gradnje.

Druga oblika enodružinske gradnje, ki je prevladovala po 2. svetovni vojni, je bila samogradnja. V začetku šestdesetih je družbenih stanovanj še vedno primanjkovalo. Zato so številni svoj stanovanjski problem reševali na lastno pest. Država, ki ni bila sposobna preskrbeti zadostnega števila

stanovanj z ugodnimi posojili, komunalno izgradnjo in parcelacijskimi načrti, je tiho spodbujala lastno reševanje stanovanjskega vprašanja. Endružinske hiše so v slovenskih predmestjih rasle kot gobe po dežju. V začetku šestdesetih let je v njih živila četrtina, v sedemdesetih pa že 40 % Slovencev. Odločitev za samogradnjo v nasprotju z družbeno gradnjo tako ni bila le nuja rešitve stanovanjskega vprašanja ali želje po takšnem tipu gradnje, temveč tudi posledica zanjo ugodnih okoliščin. Samogradnja je postala z možnostjo samovlaganja in takojšnega reševanja stanovanjske stiške druga pot množične preskrbe s stanovanji.

Današnja situacija nam kaže, da vsaj samogradnja ostaja dediščina socializma. Državno ali občinsko vodena neprofitna stanovanjska gradnja ne zadostuje povpraševanju. Večina svoj stanovanjski problem rešuje s profitnim najemom lastniških stanovanj ali pa samoiniciativno, s samogradnjo, prenovami, prezidavami in prizidki. Delavsko stanovanje je v skoraj stotih letih prehodilo dolgo pot: od špekulantskih najemniških stanovanj in barakarskih naselij med obema vojnoma, državnih stanovanj, ki so jih v času socializma gradili v velikih stanovanjskih soseskah, pa vse do danes, prevladujočih lastniških stanovanj in hiš. Današnja situacija seveda ni primerljiva ne s tisto iz pretekle in ne s tisto iz polpretekle zgodovine. Kljub temu pa ne pomeni, da je zadovoljiva. Družbene spremembe so prinesle današnjemu času lastne probleme. Za razliko od medvojnega in po-vojnega časa danes prevladujejo predvsem lastniška stanovanja ali hiše, ki zaradi vedno dražjih stroškov vzdrževanja in prenove sprožajo nove socialne probleme – revščino, padec bivanjskega standarda in vedno večjo nesigurnost. Novi problemi seveda zahtevajo sebi lastne rešitve, ki jih ne moremo iskati v preteklosti. Na prvem mestu v obliki novih ukrepov stanovanjske politike in na drugem novih arhitekturnih rešitev.

LITERATURA

- Benevolo, Leonardo: *Storia dell'architettura moderna*, Roma-Bari: Laterza 1981.
- Blau, Eve: *The Architecture of Red Vienna: 1919–1934*, Cambridge: Mass; London, The MIT Press, 1999.
- Ciglenečki, Marjeta: *Vurnikova kolonija v Mariboru*. Založba ZRC, 2014. (Knjižna zbirka Umetnine v žepu)
- Fatur, Dragutin: *Najemno stanovanje*. Arhitektura 6/1932, 176–179.
- Ferlež, Jerneja: *Josip Hutter in bivalna kultura Maribora*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2008.

- Gantar, Pavel: *Urbanizem, družbeni konflikti, planiranje*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS, 1985. (Knjižna zbirka Krt).
- Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge: Mass.; London: The MIT Press, 1999.
- Hojker, Mihaela: *Rdeči Dunaj in bela Ljubljana: socialna občinska gradnja v dvajsetih letih 20. stoletja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, diplomska naloga, 2002.
- Kregar, Rado: *Naš dom. I. del: Kakšen naj bo*. Ljubljana: Žena in dom, 1934.
- Kregar, Rado: *Naš dom. II. del: Kaj moram vedeti, kadar si gradim dom*. Ljubljana: Žena in dom, 1936.
- Kregar, Rado: *Naš dom. III. del: Kako ga zgradimo*. Ljubljana: Žena in dom, 1937.
- Kresal, France: *Socialna politika: zavarovanja, mezdni in plačilni sistemi, zaslužki*. Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjenja Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992. Ur. Jasna Fischer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005, 484–488.
- Mandič, Srna: *Stanovanje in država*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče 1996. (Knjižna zbirka Forum).
- Mesar, Jože in Ivo Spinčič: *Stanovanje*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1931.
- Omahen, Janko: *Nova pota v sodobni arhitekturi*. Arhitektura 1/1931, 6–7.
- Pet let dela za Ljubljano*. Ljubljana: Tiskovni referat mestne občine, 1940.
- Pirkovič-Kocbek, Jelka: *Izgradnja sodobnega Maribora: Mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Partizanska knjiga, 1982.
- Studen, Andrej: *Stanovati v Ljubljani*. Ljubljana: ISH - Institutum studiorum humanitatis, 1995.
- Studen, Andrej: *Modernizacija načina življenja*. Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjenja Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992. Ur. Jasna Fischer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005, 495–505.
- Studen, Andrej: »*Delavec njegov še stanovanja nima, lastnega že tako ni misliti*«. *Reševanje stanovanjskega vprašanja delavstva v Ljubljani in Mariboru od druge polovice 19. st. do začetka druge svetovne vojne*. Zgodovina socialnega dela v Sloveniji. Med družbenimi gibanji in političnimi sistemi. Ur. Darja Zaviršek in Vesna Leskošek. Ljubljana: Fakulteta za socialno delo, 2006. 143–151.
- Šantel-Kanoni, Dušana: *Kako opremim stanovanje*. Ljubljana: Žena in dom, 1939.
- Štiri velike naloge ljubljanske občine. Slovenec 77/1928 (1. 4.), 7.
- Tomažič, France: *Stanovanja in hiše*. Dom in svet 1–2/1935, 80–88.
- Vogelnik, Adolf: *Stanovanjske razmere v delavskih kolonijah na področju mesta Ljubljane*. Kronika slovenskih mest 1/1938, 43–48, 119–124.
- Vurnik, Ivan: *O reševanju stanovanjske krize v zapadni Evropi*. Dom in svet 4/1927, 145–148.

- Vurnik, Ivan: *O stanovanjski hišici*. Koledar družbe sv. Mohorja 1928a, 52–59.
- Vurnik, Ivan: *K vprašanju enodružinske hišice*. Dom in svet 3/1928b, 82–84.
- Vurnik, Ivan: *Za lasten dom in vrt!*, Slovenec 71/1928c (23. 3.), 3.
- Vurnik, Ivan: *Za lasten dom in vrt!*, Slovenec 77/1928d (1. 4.), 8.
- Zlodore, Janko: *O „funkciji“ nepopolnega stroja: delavsko stanovanje v 19. stoletju*. Arhitektov bilten 68-69/1983, 54–55.

POVZETEK SUMMARY

Reševanje delavskega stanovanjskega vprašanja med obema vojnama je v Sloveniji pogojeno z arhitekturo modernizma. V tem obdobju je v arhitekturni stroki stanovanje postalo osrednja tema, ob tem pa je arhitektura želeta delovati tudi socialno in spremnjati družbo v skupnost enakovrednih posameznikov. Prispevek analizira predvsem, kako je arhitekturna misel obravnavala delavsko stanovanje s strokovnega vidika. Opazuje, kako se dojemajanje in utemeljevanje potrebe po delavskih stanovanjih spreminja glede na pisca in naslovnika besedila. Opazni sta predvsem dve skupini: prva, filantsropska, ki išče način, kako pomagati šibkejšemu sloju prebivalstva, druga, modernistična, ki zagovarja tezo, da mora biti nova arhitektura in z njo tudi stanovanjska gradnja vsem enako dostopna. V prispevku je analizi teoretičnih del dodan še vpogled v bivanjske razmere tega časa, v ureditev stanovanjske politike in v grajeno okolje. Slednje je vključeno predvsem zato, da bi osvetlilo problematiko, ne pa zaradi dejanskega pregleda stanovanjske gradnje.

Slovenian interwar architecture's solution to housing problem of the working class was influenced by modernist architecture. Modern architecture considered housing to be its main task and obligation, while also acknowledging the social role of architecture, i.e. the power to change a society into a community of equals. The paper focuses chiefly on how architectural thought treated working class housing from a professional standpoint. It observes how the understanding and reasoning behind the need for workers' housing changed according to the writer/reader. Two main groups appear to stand out – the first, philanthropic, looking for ways to help the lower classes, and the second, modernist, defending the hypothesis that architecture and housing should be equally accessible to all. Based on an analysis of theoretical works, the paper also contributes an insight into housing conditions of the period, housing policy, and the built environment, intended solely to shed light on the general problem, not provide a comprehensive survey of housing construction.

Maja Godina Golija

Mariborski tovarniški delavci med promenado in delavskimi kolonijami

Avtorica v besedilu obravnava oblikovanje in razvoj industrijskega delavstva v Mariboru, skupine prebivalstva, ki je mnoga desetletja močno zaznamovalo življenje v tem mestu. Hiter razvoj nekaterih industrijskih panog, zlasti po prvi in drugi svetovni vojni, je spodbudil močno priseljevanje okoliškega prebivalstva v mesto in razvoj njegovih predmestij. Mnogi prostori v mestu, njihov razcvet in propadanje, so zato povezani prav s to skupino prebivalstva in njeno življensko usodo.

Ključne besede: industrija, tekstilne tovarne, delavci, delavske kolonije, prosti čas

In this text the author examines the formation and development of the industrial working class in Maribor, a segment of the population that had a strong influence on the city for many decades. The rapid development of some industrial sectors, especially after the first and second world wars, stimulated strong immigration of the nearby population into the city and the development of its suburbs. Many parts of the city, their rise and decline, were thereby linked to this segment of the population and their fate.

Key words: industry, textile factories, workers, workers' colonies, leisure time

Nasproti koroškega kolodvora v Mariboru, je bila tovarna, pred drugo svetovno vojno ena izmed največjih tekstilnih tovarn v mestu Maribor, ki je zaposlovala 1600 delavcev, in tukaj je začela v tridesetih letih 20. stoletja svojo pot tekstilne delavke Lojzka, podobno kot še tisoče drugih, ki so se priselili v mesto, ali pa so vanj dnevno pešačili, se vozili s kolesi, z vlaki, vozovi, brodi čez Dravo in še s čim, da so prišli pravočasno na delo v eno izmed fabrik, ki so hitro rastle v mestu in spodbudile, da so ga začeli imenovati jugoslovanski Manchester (Godina 1992, 18). Njej, primorski begunki v Mariboru, ki je pred tem delala v tekstilni tovarni v Ajdovščini, in je v začetku tridesetih let 20. stoletja zaradi groženj fašistov z možem in tremi otroki pribegala v mesto, je nudila delo in edini vir dohodka za preživljanje družine. Kajti v mestu je bila kriza, gospodarska kriza, podobno kot v drugih delih Evrope in severne Amerike in delo je bilo zelo težko dobiti. Mož je bil že več let brezposeln, kljub dvema mojstrskima izpitoma iz tekstilne stroke. Njegovo udejstvovanje v projugoslovanskem sindikatu je družino hudo prizadelo: najprej zaradi groženj fašistov, sedaj pa še, ker ga mariborski tovarnarji niso hoteli zaposliti. Pa tudi – ti so zaposlovali predvsem ženske in otroke, od štirinajst let naprej, ti so bili tovarnarjem najbolj lojalni in tem je bilo potrebno najmanj plačati.¹

¹ Podatki so povzeti iz narativnega intervjuja z M. V., hčerko Lojzke, ki se je zelo živo spominjala prvih let bivanja primorske delavske družine v Mariboru. Intervju je bil izveden leta 1990 za etnološko študijo avtorice članka o življenu in kulturi mariborskih delavcev.

Malo naprej je bila velika, večnadstropna stanovanjska hiša, imenovana češka hiša, v kateri so prebivali tisti, ki jih je tovarna najbolj potrebovala. Gospodi inženirji, delovodje in drugi strokovni kader, ki je prišel v mesto od daleč – s Češke, iz Sudetov, in so bili slovenskemu preprostemu delavstvu tako tuji, kot da niso prišli s Slovencem zelo drage slovanske dežele. In za stavbo koroškega kolodvora in tiri, ki so vodili po Dravski dolini proti zahodu, so se raztezale tovarniške hale tako imenovanih delavnici južne železnice, prvega večjega industrijskega obrata, ki je bil zaradi odličnega prometnega položaja Maribora zgrajen na obrobju mesta že leta 1863 in je predstavljal eno izmed večjih tovarn ob koncu 19. stoletja v tem delu Evrope (Godina Golija 2011, 49). Z delavnicam se je začel bolj intenziven industrijski razvoj Maribora. Za njihove potrebe je bila leta 1863 v mestu zgrajena tudi prva delavska kolonija na tem območju – Stara železničarska kolonija z desetimi hišami, v katerih je bilo osemintirideset stanovanj. In ker se je ta industrijski obrat še širil, potrebe po delavskih stanovanjih pa so bile še večje, so pet let kasneje dogradili še Novo železničarsko kolonijo z osemindvajsetimi hišami, v katerih je bilo 254 stanovanj (Godina 1992, 41). Z večanjem Delavnic južnih železnic se je večalo tudi skupno število zaposlenih v industrijskih obratih v Mariboru in njihov delež v celotnem številu prebivalcev. In ker so bile službe v delavnicah dobre državne službe, ki so nudile zanesljivo in razmeroma dobro plačilo, so v mesto prihajali tudi delavci iz bolj oddaljenih slovenskih krajev, npr. iz Zasavja in Dolenjske.² Na še hitrejši industrijski razvoj mesta je vplivala dograditev prve elektrarne na Dravi, to je hidrocentrale Fala, ki so jo začeli graditi že leta 1913, a je bila zgrajena šele ob koncu prve svetovne vojne. Z njeno dograditvijo je dobilo mesto Maribor obilo poceni električne energije, ki je privabljala tujje tovarnarje v mesto. V publikacijah tistega obdobja so Maribor predstavljali kot mesto z najbolj poceni električno energijo v Jugoslaviji, privlačnost za vlaganja tujih kapitalistov je povečevala še številna cenena delovna sila, ki je bila pripravljena delati v mariborskih tovarnah za zelo nizke mezde.

Vse to je spodbudilo predvsem priseljevanje tujih tekstilnih tovarn v Maribor. Največ jih je nastalo v Melju, tam pod hribom in reko Dravo, ki so jo potrebovali za tekstilne tovarne in kjer so bili že nekateri drugi pomembni obrati, npr. mestna klavnica in plinarniške hiše, pa Franzov parni mlin in železolivarna (Leskovec 1991, 345). Nekaj jih je nastalo še na Taboru in na Studencih. Tovarne so bile stare, mnogokrat slabo opremljene in za delo nevarne, kajti za zagon tekstilne industrije v mestu in zaposlitev preprostih, neukih, pogosto iz kmečkega proletariata izvirajočih delavcev, ki so bili pripravljeni poprijeti za vsako delo, ni bilo potrebno mnogo. Vse to, kar je bilo na Češkem in v Sudetih že zastarelo, nekonkurenčno in skoraj že za odpis, je bilo tu še prav dobro. Stare tekstilne stroje so pogosto namestili v za tovarne neprimerne prostore, npr. v opuščene vojašni-

² Primerjaj personalne mape delavcev zaposlenih v Delavnicih južnih železnic. Fond Delavnice južnih železnic, Pokrajinski arhiv Maribor.

ce ali v skladiščne prostore. Predpisi so bili v tej novo nastali kraljevini ohlapni in zahteve mestnih oblasti in države so bili skromni, pa tudi, saj jih ni nihče kontroliral (Borba 1933, 2). Ker pa so bile za to območje značilne tudi ugodne carinske tarife, ki so ščitile industrijo na domačih tleh, je bil Maribor privlačen za vlaganje tujih kapitalistov, saj so jim našteti dejavniki omogočili, da so že iz amortiziranih strojev iztisnili visoke profite.

Prva tekstilna tovarna, podjetje Doctor & drug, se je preselila v mariborsko predmestje Studenci leta 1922. Šlo je za mehanično tkalnico in apreturo, ki je sprva zaposlovala 300 delavcev, nato pa je naglo širila proizvodnjo, tako da je leta 1930 zaposlovala že 1600 delavcev. Tega leta sta bili v mestu ustanovljeni še dve drugi pomembni tekstilni tovarni: Mariborska industrija svile - Bujatti in Karl Thoma in Mariborska tekstilna tvornica. Med pomembnejšimi tekstilnimi tovarnami, ki so bile ustanovljene v Mariboru v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja omenimo še tovarno Josip Hutter in drug, ki je bila ustanovljena leta 1926, tovarno August Ehrlich ustanovljeno leta 1927 in leta 1938 ustanovljeno tekstilno tovarno Marka Rosnerja (Kresal 1976, 156). Mariborska tekstilna industrija je v manj kot v dveh desetletjih postala najpomembnejša gospodarska panoga v mestu. V mestu je nastalo kar petnajst tekstilnih tovarn, v njih so iskali zaposlitev ljudje iz mesta in okolice. Konec tridesetih let 20. stoletja je v njej imelo delo že nad sedem tisoč ljudi (Kresal 1976, 149).

V tekstilni industriji je prevladoval avstrijski kapital, ki se je pogosto mešal s češkim in jugoslovanskim v mešanih delniških družbah. V razvoj tekstilne industrije v mestu so bili zelo vključeni tudi mariborski trgovci, ki so v njej videli dobro možnost obogatitve, npr. Schonsky, Zelenka, Rosner in Hutter (Godina 1992, 19). In če so bile Delavnice južnih železnic predvsem industrijski obrat z moško delovno silo, so v tekstilnih tovarnah delale večinoma ženske, neuke in slabo kvalificirane delavke, ki so šele na delovnem mestu pridobile nekaj znanja o delu pri tekstilnih strojih. To je bila njihova prva in mnogokrat edina možnost zaposlitve, zato je bila lojalnost do delodajalcev še toliko večja, pristajanje na nizko plačilo in izkorisčanje pa bolj razumljivo. Tekstilne delavke so predstavljale v mestu novo skupino prebivalstva, saj so v Mariboru pred tem imele delo in svoj dohodek le redke ženske. Ko so bile še neporočene, so rade hodile na družabne prireditve v mestu, npr. na plese in veselice, celo na promenado, saj jim je dohodek dopuščal večjo samostojnost pri odločitvah o preživljaju prostega časa, pa tudi dostopnost nekaterih lokacij in dobrin, npr. lepših oblačil in obutve, kot drugim mariborskim vrstnicam. Rade so se zgledovale po uradnicah in drugih meščankah srednjega sloja in vsaj v mladosti, ko so bile še samske, izstopale od drugih tekstilnih delavk.³

³ Podobno ugotavlja v svoji sociološki študiji Uslužbenici tudi Siegfried Kracauer, ki zapiše: ».../ da v meščanski Nemčiji obstaja izrazita sla po tem, da človek ne glede na svoj položaj, pa tudi če si ga samo umišlja, izstopi iz množice«. Zaradi tega ne pride do povezanosti pripadnikov istega sloja, kar otežeju njihovo skupno delovanje (Kracauer 2013, 89).

V Maribor po zaslužek

Rastoče tekstilne tovarne v mariborskih predmestjih Orešju, Taboru, Pobrežju in Studencih so vabile v mesto okoliško nekvalificirano delovno silo, še zlasti mlade ženske in dekleta, ki so si želeta izboljšati svoj socialni položaj in se zaposliti kot delavke v tovarnah. Tekstilne delavke so pogosto izvirale iz mariborske bližnje okolice, npr. Peker, Limbuša, Zrkovcev in Dogoš, iz družin kmečkega proletariata. Starši so bili viničarji, kočarji, dñinarji in drugi kmečki delavci. Manj jih je izviralo iz obrtniških in delavskih družin. Delavke so živele v družinah, kjer so imeli pogosto večjo število otrok, zato so s svojim zaslužkom skrbele tudi za mlajše sestre in brate. Njihov tovarniški zaslužek je bil pomembno sredstvo za njihovo vzdrževanje in šolanje (Godina 1992, 30). Nekatera dekleta so začela delati v tekstilnih tovarnah zelo zgodaj, že s štirinajstimi leti, druga so pred delom v tovarni, delala kot gospodinjske pomočnice pri bogatih mariborskih meščanskih družinah ali kot pomožna delovna sila v gostinskih lokalih. Tako je N. R. pripovedovala, da je kot dekle delala v znani mariborski gostilni blizu železniškega kolodvora. S hrano in plačilom je bila zelo zadovoljna, toda težava je bil neurejen delovni čas, ker je v gostilni morala opravljati različna dela tudi pozno ponoči. Včasih je lahko spala le tri ali štiri ure, zato si je želeta dela v tovarni. Neka znanka jo je »noter spravila« in kljub nižjemu plačilu je bila zadovoljna. Delo v tekstilni tovarni Doctor & drug ji je ponujalo večjo samostojnost in bolj urejen delovni čas, s plačilo pa je pomagala celi družini v Pekrah, ki se je preživljala z viničarskim delom. Pripovedovalka F. Š. pa se je spominjala, da je začela z delom v tovarni že v otroštvu. Kot štirinajstletna deklica je pešačila iz Miklavža na Dravskem polju pred tovarno na Studencih in čakala ali jo bodo izbrali za delo, potem pa je sama poprosila delovodjo za zaposlitev. Sprva je v tovarni le čistila stroje, postopoma pa se je priučila tudi drugih del in začela delati za predilnim stroji. Plačo je izročila materi, ki je skrbela za petčlansko družino.

Okolje za delo v mariborskih tekstilnih tovarnah je bilo zelo različno, delavke so imele pogosto težave z dihalni in zaradi slabih delovnih pogojev v mnogih tovarnah tudi s poškodbami na delu. Posebno težavo je delavkam in delavcem povzročalo tudi sporazumevanjem s tujimi mojstri, ki so se v Maribor priselili iz drugih tekstilnih centrov v Avstriji, Sudetih in na Češkem. Ti so za sporazumevanje uporabljali samo nemščino, ki pa jo preprosto prebivalstvo iz mariborske okolice ni obvladalo, zato je prihajalo tudi do nesporazumov, občasnih napetosti in sporov med delavci in tujimi mojstri. O tem pričajo različni viri, časopisni zapisi in nekatere pritožbe, ki so ohranjene v arhivskem gradivu posameznih tekstilnih tovarn (Godina 1992, 34).

Tehnični kader in tudi tekstilni mojstri so se naselili v bližini tekstilnih tovarn v Magdalenskem predmestju, na Pobrežju ali na Studencih. Stano-

vali so v večjih najemniških hišah, ki so imele značilno arhitekturo tako imenovanih stanovanjskih kasarn. Takšna je bila npr. »češka hiša« ob današnji Limbuški cesti, ki je stala v bližini tekstilne tovarne Doctor & drug. Inženirji in drugi, ki so bili zaposleni v strokovnih vodstvih tovarn in so imeli višji zaslužek, pa so si v mariborskih predmestijih, npr. ob Betnavskem gozdu, na Taboru in Pobrežju sezidali lične enodružinske hiše.

Zaradi priseljevanja delavcev v mesto so se nekatera mariborska predmestja zelo hitro razvijala, nastajala so nova naselja delavskih hišic sredi vrtov ali najemniških večstanovanjskih objektov. Na Studencih je bilo leta 1931 v obrti in industriji zaposlenih že več kot 63 % prebivalcev, okrog 50% tudi na Pobrežju, Teznom in Radvanju (Gospodarska struktura ... 1939, 18). Ta predmestja so tudi po številu prebivalstva najbolj hitro rastla.

Mariborski tekstilni tovarnar Hutter je za svoje kvalificirane delavce zgradil na Pobrežju kolonijo dvajsetih enonadstropnih hiš, ki so na zunaj posnemale meščanske vile, a so bile manjše, v vsaki sta bili po dve stanovanjski enoti. Zato ta kolonija ni presegala velikosti delavskih stanovanj v Železničarski koloniji, ki je bila zgrajena že v letih 1863 do 1868. Hutterjevo kolonijo je začelo zidati in upravljati Društvo za starostno preskrbo delavcev tekstilne tvrdke Hutter in drug in mišljeno je bilo, da bodo delavci z odplačevanjem najemnine postali postopoma lastniki hiš. Toda ta na videz socialni projekt je kmalu propadel. Vodstvo tovarne je razpustilo Društvo za starostno preskrbo delavcev tvrdke Hutter in drug in tovarna je postala edina lastnica stanovanj zgrajenih iz prispevkov delavcev, plačanih za starostno preskrbo. Ko jih je olastninila, jih je oddajala delavcem za razmeroma visoko najemnino.⁴

Večina tovarniškega delavstva ni imela sreče, da bi dobila stanovanja v delavskih kolonijah, ki so bila praviloma večja in bolj urejena in si je morala poiskati dostopna stanovanja na trgu. Stanovanj je v mestu primanjkovalo in zlasti družine z več otroki so ga dobole le s težavo. V časopisih, ki so izhajali pred vojno je moč prebrati pretresljive zgodbe o mariborskih družinah, ki niso imele stanovanj, ali pa jih niso zmogle plačevati, predvsem v času gospodarske krize, ko so tovarne odpuščale delavce ali pa so ti zelo neredno dobivali plačilo. To delavsko stisko je skušal omiliti leta 1932 tudi ban Dravske banovine, ki je izdal posebno okrožnico v kateri priporoča, da se družine z otroki ne deložirajo, a jo je le malokdo upošteval (Godina 1992, 59). Družine, ki niso mogle najeti stanovanj, so stanovale v barakah in v wagonih v Dajnkovi ulici in v Kraljeviča Marka ulici, to je v bližini današnje II. gimnazije na Taboru, pa tudi v praznih prostorih nekdanje dragonske vojašnice, v kleteh, hlevih, pralnicah, celo pod dravskim mostom in v zasilnih bivališčih v Betnavskem gozdu (Godina 1992, 37). Po poročanju tedanjih časopisov je kljub intenzivni stanovanjski gradnji v me-

⁴ Pokrajinski arhiv Maribor, fond Pobrežje, dok. št. 1496 do 1508.

stu primanjkovalo predvsem poceni manjših stanovanj, ki bi bila primerna za delavske družine z otroki. Po nekaterih izračunih je samo v letu 1928 v Mariboru primanjkovalo okrog 1500 stanovanj (Ferlež 2009, 171).

Delavska stanovanja pa so bila po površini zelo mala in so nudila le najbolj osnovne bivalne pogoje. Največ delavskih družin, ki so štele tudi po šest in več članov je stanovalo v tako imenovanih šparhedicirih, to je v sobah s štedilnikom, ali v eni sobi in kuhinji, kjer se je odvijalo celotno družinsko življenje. Profesor Franjo Žgeč je za delavsko predmestje Studenci navedel, da je leta 1926 v takih stanovanjih stanovalo kar 65 % otrok iz tega predmestja (Deset let... 1929, 66).

O stanovanjski stiski v predvojnem Mariboru in slabih bivalnih razmerah večine tedanjega prebivalstva govore tudi mnogi drugi zapisi in podatki. Tako je bilo izračunano, da ima 130 preprostih oz. revnih prebivalcev Maribora na voljo tako veliko bivalno površino kot 9 članska družina mariborskega industrialca Ludwiga Franzia (Enakost 1922, 2).

Zaradi naglega naraščanja prebivalstva v mestu Maribor in pomanjkanja stanovanj, se je na mnogih lokacijah v mestu razširila neurejena stanovanjska gradnja. Po nekaterih študijah je pred 2. svetovno vojno kar dve tretjini mestne površine pokrivala družinska stanovanjska gradnja v obliki neurejenih, stihiskskih predmestnih naselij (Pirkovič 1982, 12). Tako je pod Pohorjem, v Radvanju, nastalo naselje skromnih bivališč mariborskih tovarniških delavcev, imenovano Cigojner firtel, na Teznom pa naselje revnih delavskih domov, tako imenovana Abesinija, ki so ga sestavljale male enodružinske hiše, barake, pa tudi lope priseljencev, ki si ob prihodu v Maribor drugačnega bivališča niso mogli privoščiti. Najhuje pa je bilo v že omenjenih vagonih in barakah v Danjkovi ulici. Po zapisu objavljenem v časopisu Slovenec leta 1931 je tedaj v Mariboru živilo kar 500 družin, ki so bivale v prostorih nedostojnih človeka, pogosto se je več družin skupaj gnetlo v malih in nezdravih stanovanjih, ker si drugih niso mogli privoščiti (Slovenec 1931, 6). Sanjarjenje o lažjem in lepšem življenju v jugoslovenskem Manchestru je za mnoge, tudi za Lojzko, postalo za vedno neuresničeno, prekinila jih je s svojim divjim plesom druga svetovna vojna.

»Zabavljalo se je na vse strani...«

Večino časa so mariborski delavci preživljali v tovarnah, prostega časa so imeli le malo. Dela prosti dnevi so bile nedelje in nekateri prazniki. Čeprav je bil osemurni delavnik uveden v državo z uredbo že decembra leta 1918, so ga v dvajsetih letih kršili v večini mariborskih tekstilnih tovarn (Kresal 1976, 238). Tovarne so mnogokrat izsilile pri delavcih podaljšanje delovnega časa z grožnjami o morebitnem odpustu. Največkrat so delali v tovarnah deset ur, ponekod so imeli tudi dvanajsturni delavnik. V trides-

tih letih 20. stoletja pa se je stanje nekoliko izboljšalo, predvsem zaradi večje konkurence med mariborskimi tekstilnimi tovarnami in tudi boljše organiziranosti mariborskega delavstva. Tedaj so tudi v mnogih tekstilnih tovarnah začeli delati osem ur, le ob večjih naročilih so delali deset ur.

Prostega časa večina delavcev med tednom ni imela. Ure zunaj tovarne so izkoristili za delo doma, na vrtovih, kjer so si pridelovali živila za skromne jedilne obroke, in na najetih njivah v mariborskih predmestjih. Zelo priljubljeno je bilo druženje s sosedji na vrtovih in na klopcah pred delavskimi hišami. Nekateri moški so po delu v tovarnah zahajali v bližnje gostilne, ki jih je bilo v vseh mariborskih predmestjih veliko. Na Studencih so bile priljubljene gostilne Klobasa, Senica in Pri beli zastavi, v Radvanju pa Pri lipi, Lebe in gostilna Pschunder. Še posebej so bili gostinski prostori priljubljeno shajališče mariborskega delavstva ob nedeljah. Ob nedeljah popoldne so v gostilnah potekali koncerti manjših glasbenih zasedb, nekateri gostilničarji so najeli tudi harmonikarje, da so zabavali goste. Pogosto pa so bile ob nedeljah popoldne v gostilnah in na gostinskih vrtovih organizirane veselice (Godina Golija 2002, 246). Pripravljalne so jih različna društva, npr. Delavski pevski zbor Zarja ali Frohsinn, Prvo delavsko kolesarsko društvo, Delavsko športno društvo Svoboda, ali gostilničarji sami, ker so zagotavljale dober in zanesljiv zaslужek. Mnoga delavska društva so imela tudi svoje stalne – tako imenovane društvene gostilniške lokale, v katerih so se redno odvijale društvene prireditve in priljubljeni družinski večeri. V društveni kroniki Prvega delavskega kolesarskega osrednjega društva za Dravsko banovino v Mariboru, ki je ohranjena v Pokrajinskem arhivu Maribor, lahko preberemo opise društvenih prireditiv, ki so potekale v društvenem gostinskom lokaluh, to je gostilni Zlati konjiček. Družinski večeri tega delavskega društva so bili, podobno kot v pri drugih mariborskih delavskih društvih, povezani z druženjem članov, njihovim petjem in plesom ob živi glasbi. Večkrat so delavci na svojih prireditvah v društvenih pripravili tudi šaljivi program in srečelov.⁵ Delavska društva so pripravljala tudi izlete v bližnjo mariborsko okolico. Priljubljeni so bili kolesarski izleti in pohodništvo na Pohorje. Nekateri so krenili na Pohorje že v soboto poноči, nedeljsko dopoldne so preživeli na pohorskih izletniških točkah ali ob planinskih kočah, zgodaj popoldne pa so se vrnili v dolino in preživeli popoldne ob plesu in zabavi v eni od številnih gostiln pod Pohorjem. V zimskem času so bili zelo priljubljeni sankaški izleti v mariborsko okolico, npr. na Jodl pri Fali, po sankanju pa so vesele družbe zavile še v gostilno, kjer so ob plesu in glasbi preživele večer (Delavska politika 1940, 3). Na izlete so hodile družbe delavcev in delavk same, mnoge izlete pa so organizirala tudi delavska društva, npr. društvo Detoljub, Sokol, Vzajemnost, Prvo delavsko kolesarsko društvo, Svoboda (Tanc 1938, 41).

⁵ PAM, fond Prvo delavsko kolesarsko osrednje društvo za Dravsko banovino v Mariboru, 1901–1933.

Gostinski lokalni v mariborskih predmestjih so oživeli tudi za nekatere koledarske praznike. Za pusta so se namaskirali tudi starejši, ki so hodili po delavskih domovih in bližnjih gostilnah. Tu so pogosto veseljačili do jutra. Delavka iz tovarne Doctor & drug je pripovedovala, da so se po koncu dela v tovarni namaskirali in odšli plesat v gostilno Špurej ali Grmek na Studencih. Zjutraj po končanem pustovanju pa so odšli direktno delat v tovarno (Godina 1992, 129). Zabave s plesom so bile priljubljene tudi za štefanovo in za silvestrovo. V mnogih delavskih predmestjih so gostilne za ta dan pripravile popoldanske zabave s plesom. Na Studencih so bili priljubljene zabave s plesom za štefanovo pri Klobasi, Špureju, Grmeku in Senici, v Radvanju Pri lipi, v gostilni Kreml in Pschunder, na Pobrežju pa v gostilnah Pri balonu, Rojko in Weber. Štefanovo je začelo zimsko plesno sezono v predmestnih gostilnah, ki je trajala vse do pusta.

Ob koncu zime je bil praznik, ki je bil za večino predmestnega prebivalstva zelo pomemben. To je bilo godovanje sv. Jožefa – jožefovo (19. marca), ki so ga v času pred drugo svetovno vojno Mariborčani zelo radi obhajali. Praznovanje je potekalo pri cerkvi sv. Jožefa na Studencih in ker je bilo to predmestje z najvišjim odstotkom delavskega prebivalstva, je bila zelo številčna tudi njihova udeležba. Jožefovo je bila predvsem sejmarska prireditve, ki se je zaključila z obiskom veselice v studenških gostilnah. Gostilne pa so ta dan pripravile tudi godovanja za Jožice in Jožeke. V bližini Jožefove cerkve so bile postavljene sejmarske stojnice različnih kramarjev, lectorjev, prodajalcev suhe robe in tekstilnih izdelkov. Ob cerkvi je bil postavljen tudi zabaviščni prostor – luna park, obisk tega je bil zelo priljubljen tako med mladino kot starejšimi. Značilen je bil hrup, ki se je širil po prireditvenem prostoru in so ga ustvarjale različne piščali in raglje, pa tudi godbe na pihala in harmonikarji. Starejši Mariborčani se spominjajo, da so se ves dan proti Studencem valile množice ljudi, ki so se udeležile te prireditve, ki je bila najbolj pomemben družaben dogodek v tem delavskem predmestju.

V mesto so delavci v prostem času zahajali le redko. Oblike zabave, ki so jim bile bližje, so potekale kar v predmestjih, nekatere druge pa so se jim zdele za njihov socialni in gmotni položaj neprimerne. Pripovedovalec M. K. je izjavil, da so bile mestne družabne prireditve »prepopeglane«. Le nekatere mlajše delavke in delavci so hodili občasno v mesto na promenado, pa tudi v mestne kavarne, a v vseh niso bili prijazno sprejeti. Že omenjeni pripovedovalce je pripovedoval, da ga natakarji niso pustili vstopiti v prostore Velike kavarne, ker se jim je zdela njegova obleka preskromna in neprimerena za obisk te elitne kavarne (Godina 1986, 17). Pa tudi drugi delavci so take poskuse obsojali. Nekdanja Hutterevega delavka je pripovedovala, da je bila pogosto deležna posmehovanja sodelavk, ker je z možem ob sobotah občasno zahajala v mestno kavarno. Takšna oblika preživljjanja prostega časa se je večini delavcev zdela neprimerena in menili so, da je bolje, da se družijo in zabavajo kar v predmestnih gostinskih lokalih.

Drugače je bilo le ob prvem maju, tedaj so množice delavcev zavzele tudi mestno središče. Že na predvečer delavskega praznika so delavska društva pripravila v centru mesta praznično akademijo v Götzovi (Unionski) dvorani, na kateri so predstavila svojo kulturno dejavnost. Na sam praznik pa je v mestu v dopoldanskem času potekala povorka, ki se je udeležilo več tisoč delavk in delavcev. Množice so zaključile prvomajsko praznovanje na izletih v bližnjo okolico, npr. na Gorco pri Malečniku ali na Urban, mnogokrat so se udeležile prvomajskih veselic, ki so jih prirejale okoliške gostilne (Delavska politika 1926, 4).

Sklep

Mariborsko industrijsko delavstvo, ki se je začelo oblikovati kot pomembna skupina mariborskega prebivalstva z razvojem prvih industrijskih obratov v mestu v šestdesetih letih 19. stoletja, in je začelo številčno naraščati predvsem po izgradnji hidroelektrarne Fala in začetku tekstilne industrije v Mariboru, po drugi svetovni vojni pa z razvojem kovinarske industrije, je vtisnilo mestu in mestnemu prostoru zelo prepoznavne značilnosti. Mnoga mariborska predmestja so bila pred drugo svetovno vojno predvsem delavske četrti, deli mesta, kjer so delali in živeli tovarniški delavci s svojimi družinskimi člani. V bližini tovarn so nastale delavske kolonije in naselja manjše individualne stanovanjske gradnje, tu so v najetih stanovanjih živele delavke družine. Nekatere so zaradi stanovanjske stiske, ki je bila v mestu prisotna ves čas po prvi svetovni vojni, bivale tudi v zasilnih bivališčih, npr. barakah in vagonih. Življenjski utrip v teh predmestjih je pogojevalo delo v tovarnah, delovni čas in obveze družinskih članov, ki so bili zaposleni v mariborski industriji. Ker so delodajalci delovno zakonodajo povezano z delovnim časom pogosto kršili, so imeli posamezniki po dolgem delavniku v tovarni med tednom malo časa, ki so ga preživeli večinoma kar doma oz. v bližnji okolici. Tu so bile trgovine in delavski konzumi, društveni lokali delavskih društev, športna igrišča in divja igrišča za nogomet, tu so potekale tudi veselice in praznovanja. Večino prostega časa pa so preživeli kar na vrtovih, ki so bili pomembna sestavina delavskih kolonij in naselij, ali na najetih njivah, kjer so si skušali pridelati čim več živil in si s tem nekoliko izboljšati družinski proračun. Borbi za izboljšanje gmotnega položaja družine je bilo namenjeno največ časa, zato so po opravljenem delu v tovarni posamezni družinski člani opravljali še različna dodatna dela. Zato jih razmišljanja o nepravilnostih in krivičnosti družbenih razmer večinoma niso zaposlovala.

Večina mariborskih delavcev je izhajala iz zelo težkih socialnih razmer – iz družin tako imenovanega kmečkega proletariata, zato jim je delo v tovarni in življenje v skromnih predmestnih delavskih bivališčih nudilo

ugodnejše življenje, kot so ga bili deležni v okoljih, iz katerih so izvirali. V mestno središče so le redko zahajali, predvsem ob prireditvah nekaterih delavskih društev, npr. delavskih akademijah in za koledarske ter verske praznice, zato lahko zapišemo, da ožji mestni prostor ni bil prostor, ki bi bil tesneje povezan z življenjem mariborskega delavstva. Vendar so njegovo življenje in oblike bivanja pomembno sooblikovale druge družbene skupine in dejavnosti: ne le delavske stranke in gibanja ampak tudi meščanska javnost in meščanski način življenja (Negt, Kluge: 1977: 109). Kajti življenje delavstva je podobno kot življenje uslužbencev in pripadnikov srednjega sloja težilo k posnemanju višjih skupin prebivalstva in želji po napredovanju po družbeni lestvici, ki je bila pogosto povezana oz. uresničena šele s poklicno potjo in položajem njihovih otrok (Kracauer 2013, 91).

VIRI IN LITERATURA

Borba 9/1933, 28. julij, str. 2.

Delavnice južnih železnic, Personalne mape. Fond v Pokrajinskem arhivu Maribor.

Delavska politika 1/926, 8. maj, str. 4.

Delavska politika 15/1940, 18. januar, str. 3.

Deset let državne slovenske osnovne in meščanske šole v Mariboru: 1919-1929. Ur. Drago Humek. Maribor: Vzajemnost, 1929.

Enakost 3/1922, 3. november, str. 2.

Ferlež, Jerneja: *Stanovati v Mariboru: etnološki oris.* Maribor: Umetniki kabinet Primož Premzl, 2009.

Godina, Maja: *Maribor 1919–1941: oris družabnega življenja.* Maribor: Obzorja, 1986.

Godina, Maja: *Iz mariborskih predmestij: o življenju in kulturi mariborskih delavcev v letih 1919 do 1941.* Maribor: Obzorja, 1992.

Godina Golija, Maja: *Izbrana poglavja iz življenja Mariborčanov od leta 1860 do 1941.* Studia Historica Slovenica 2/2002, št. 1, 229–253.

Godina Golija, Maja: *Kulturna dediščina druge polovice 19. stoletja v Mariboru – breme ali priložnost?* Kulturna dediščina industrijskih panog : 11. vzporednice med slovensko in hrvaško etnologijo. Ur. Alenka Černelič Krošelj, Željka Jelavić in Helena Rožman. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 2011. 48-57. (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva, 45).

Gospodarska struktura Slovenije v luči poklicne statistike in delavskega zavarovanja (tekst napisal Svetozar Ilešič). Ljubljana: Geografski inštitut na Univerzi kralja Aleksandra, 1939.

Kracauer, Siegfrid: *Uslužbenci: poročilo iz najnovejše Nemčije*. Ljubljana, Založba /*cf, 2013. (Rdeča zbirka).

Kresal, France: *Tekstilna industrija v Sloveniji*. Ljubljana: Borec, 1976.

Leskovec, Antoša, *Razvoj gospodarstva v Mariboru 1752–1941*. Maribor skozi stoletja, Razprave 1. Ur. Jože Curk, Bruno Hartman et al. Maribor: Obzorja, 1991, 313–415.

Pirkovič Kocbek, Jelka: *Izgradnja sodobnega Maribora: mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete : in Partizanska knjiga, 1982.

Pobrežje, dok. št. 1496 do 1508, fond v Pokrajinskem arhivu Maribor.

Prvo delavsko kolesarsko osrednje društvo za Dravsko banovino v Mariboru, 1901–1933. Fond v Pokrajinskem arhivu Maribor.

Tanc, Anton, *Kronika delavske kulture v Mariboru: prispevek k jubilejni kulturni razstavi Maribor 1918–1938*. Maribor: Vzajemnost, 1938.

Slovenec 59/1931, 24. december, str. 6.

POVZETEK SUMMARY

Mariborsko industrijsko delavstvo je začelo nastajati s prvimi večjimi industrijskimi obrati v šestdesetih letih 19. stoletja, večji razmah pa je doživel po prvi svetovni vojni in izgradnji prve hidroelektrarne na Dravi. Z razvojem nekaterih novih industrijskih panog, predvsem kovinarske in strojne industrije po drugi svetovni vojni pa se je delež industrijskega delavstva v celotnem številu prebivalcev Maribora še povečal. Maribor je dobil značaj največjega industrijskega mesta v Jugoslaviji, z značilno arhitekturno podobo, javnimi prostori in življenjskim utripom. V bližini tovarn so pred drugo svetovno vojno nastale delavske kolonije in naselja manjše individualne stanovanjske gradnje, tu so v najetih stanovanjih živele delavske družine. Nekatere so zaradi stanovanjske stiske, ki je bila v mestu prisotna ves čas po prvi svetovni vojni, bivale tudi v zasilnih bivališčih, npr. barakah in wagonih, kjer so se vrstili prizori bede, opisani v mnogih besedilih iz tistega časa. Prostega časa so imeli delavci pred drugo svetovno vojno malo. Večino so ga porabili za izboljšanje gmotnega položaja družine, zato jih razmišljanja o nepravilnostih in krivičnosti družbenih razmer večinoma niso zaposlovala. Le redki so bili aktivni v delavskih in drugih društvh, malo so zahajali tudi v mestno središče in na družabne prireditve. Večina delavcev je težila k posnemanju prevladujočih vrednot višjih skupin prebivalstva in k napredovanju po družbeni lestvici, ki je bilo pogosto uresničeno šele s poklicno potjo in boljšim položajem njihovih otrok.

The Maribor industrial working class began to emerge with the first large industrial plants in the 1860s and experienced strong growth after the First World War and the construction of the first hydroelectric power plants on the Drava River. With the development of some new industrial sectors, in particular the metal-working and machine industry, the share of the industrial working class in the overall population of Maribor further increased. Maribor

acquired the character of the largest industrial town in Yugoslavia, with characteristic architecture, public spaces, and pulse of city life. Workers' colonies and settlements of smaller individual housing construction where workers' families lived grew up near factories. Due to the housing shortage that was present the whole time after the First World War, some of them lived in temporary housing such as shacks and railway cars, where scenes of poverty and deprivation were common and described in many texts dating from that period. Before the Second World War, workers had very little leisure time. They mostly used it to improve the material circumstances of their families, and for the most part did not spend time thinking about grievances and the injustice of social conditions. Only a few were active in workers' and other societies; occasionally they would go into the city center and attend social events. The majority of workers strove to emulate the prevailing values of social groups that were better off and to move up the social ladder, which was frequently achieved only through following a vocational path and the improved position of their children.

Primož Krašovec

Politične in eksistencialne težave srednjega razreda

Članek se ukvarja s političnimi in eksistencialnimi težavami srednjega razreda v treh korakih. Kot prvo, razloči med običajnimi socioškimi in marksovskimi definicijami družbenih razredov. Kot drugo, analiziramo politično obnašanje srednjega razreda v Sloveniji na primeru državnozborskih volitev leta 2014. V tretjem koraku pa raziščemo eksistencialno razsežnost nedavnih političnih pretresov v Sloveniji kot občutka "izgube države" zaradi varčevalnih ukrepov in proračunskih rezov, ki preprečujejo običajno materialno in simbolno reprodukcijo srednjega razreda. Osnovna teza članka je, da se srednji razred, za razliko od delavskega in kapitalističnega razreda, ne formira v produkcijskih razmerjih, temveč z distanco do njih, kar omogoča razvoj določenih posebnih političnih in eksistencialnih občutij ter življenjskih stilov.

Ključne besede: srednji razred, identiteta, eksistencialna tesnoba, kapitalizem, država.

This article deals with the political and existential issues of the middle class in Slovenia in three steps. Firstly, a distinction is drawn between the usual sociological and the Marxian definition of a social class. Secondly, the political behavior of the middle class in Slovenia is analyzed as a case study of the 2014 parliamentary elections. Thirdly, the existential side of the recent political turmoil in Slovenia is explored as a case study of a sense of a "loss of the state" due to austerity measures and budget cuts, which prevent the ordinary material and symbolic reproduction of the middle class. The main thesis of the article is that the middle class, as opposed to the working and capitalist class, is formed not by production relations but by its distance from them, which allows certain distinct political, existential and lifestyle sensibilities to develop.

Keywords: middle class, identity, existential anxiety, capitalism, the state

Srednji razred – razred ali identiteta?

Kracauerjevi (2013) *Uslužbenci* odpirajo temo, ki je bila kost v grlu poskusov marksovsko sociologije srednjega razreda v 20. stoletju in kljub svoji kratkosti v mnogočem pomembno prispevajo k njej. Razvoj kapitalističnih družb množične potrošnje, obsežne državne administracije (tako na političnem kot na državnem področju), državnega planiranja in redistribucije tako v Evropi kot v Ameriki za razliko od razredno bolj polariziranih kapitalističnih družb 19. stoletja,¹ kritični teoriji zastavlja naloge pojasniti množice uslužbencev, ki niso ne klasični proletarci ne kapitalisti.

¹ Ko je tudi Marx (1971, 152–154) še lahko, sicer v svojih bolj publicističnih tekstih, videl "srednji razred" kot sinekuriste in sikofante, ki so ali preostanek absolutističnih administracij ali pa za razredno teorijo relativno nepomembni mali štacunarji in obrtniki.

A ta naloga ni enostavna, saj marksovsko sociologijo poskuša za razliko od običajne, meščanske sociologije, ki se zadovolji z opisi empirične površine kapitalističnih družb, pojasniti njene notranje in na površini nevidne "gibalne zakone" in strukturne antagonizme, med katerimi je najpo-membejši razredni, oziroma vsaj predstavlja zgodovinsko novost in tisto, kar definira kapitalizem kot tak – namreč da razredni boj postane "motor zgodovine" (Gerstenberger 2009, 21–22).

Če upoštevamo razliko med bistvom in pojavnostjo kapitalističnih družb, to precej zaplete empirično raziskovanje razredov in razrednega boja. V meščanski sociologiji, kjer to razlikovanje ne obstaja, je precej lažje: ko pride do novega empiričnega pojava nečesa, čemur bi lahko rekli razredna formacija, ko se torej pojavi nova družbena skupina, ki se od ostalih razlikuje po višini dohodkov, tipu poklicev, ki jih opravlja, načinu dela in življenja itn., jo lahko preprosto umestimo v standardne sheme socio-loške razredne analize, ki merijo tako višino dohodkov in delovna razmerja kot razna identitetna določila (način potrošnje, statusne simbole, načine preživljavanja prostega časa, samodoživljanje in samorazumevanje itn.) ter nato le mirno registriramo vznik tega ali onega novega razreda – kreativ-nega razreda, prekariata ali česa tretjega.

V marksovski teoriji je drugače, saj ne gre le za zaznavanje in popisovanje empiričnih družbenih procesov, temveč za poskuse razbrati, kaj so, recimo, strukturno gibalni zakoni kapitalističnih družb, ki pa, ker ustroj kapitalističnih družb hkrati – zaradi fetišizma in mistifikacij značilnih za kapitalistični produkcijski način (Heinrich 2013, 195–202) – skriva samega sebe (Ranciere 1976, 368), niso neposredno vidni oziroma so "dejstva," ki jih razbirajo neposredne empirične sociološke analize, na nek način lažna oziroma tudi sama fetišizirana in mistificirana (Adorno 1976).

Namreč, razredna delitev in razredni antagonizem v kapitalističnih družbah ni stvar (ekonomske in kulturne) neenakosti, kjer bi nekateri imeli nižje in nekateri višje plače (ter s tem različne potrošniške navade) in nekateri več ter drugi manj izobrazbe in omike (ter s tem različne kulturne preference). Te neenakosti in razlike sicer obstajajo, a niso tisto, kar definira razrede, temveč so učinki razredne delitve. Ključen za (marksovsko) definicijo razredov v kapitalističnih družbah ni (materialni in/ali simbolni) status, temveč proces formacije kapitalistične produkcije, v kateri je velika večina ljudi odrinjena od neposrednega dostopa do produkcijskih sredstev in s tem prisiljena v mezdno delo, ki mora biti, da bi kapitalizem lahko deloval, tj. da bi se producirala presežna vrednost in bila akumulacija kapitala sploh mogoča, nujno izkoriščevalsko. Razredni položaj torej določa (objektivno družbeno) razmerje posameznikov in družbenih skupin do produkcijskih razmerij, ki je razmerje družbene dominacije (in ne benigne razlike v "statusu," dohodkih ipd.). Ne glede na višino dohodkov ali kulturne preference so delavci vsi, ki v družbeno produkcijo vstopajo v podrejenem položaju (ali pa so iz nje izrinjeni ter predstavljajo rezervno armado delov-

ne sile), in kapitalisti vsi, ki v tem produkcijskem procesu nastopajo kot posebitve kapitala, neodvisno od teh ali onih identitetnih določil (Heinrich 2013, 210–218).

Teorija razredov kot razvrščanje po lestvica razlik v dohodkih ali statusih je sama del fetišiziranega in mistificiranega ideološkega horizonta meščanskih družb, ki sebe vidijo kot egalitarne družbe enakih možnosti, v katerih lahko vsak na trgu uspe (ali pa ne) in kjer torej "razredne" klasifikacije merijo tržno uspešnost posameznikov (oziroma poklicnih ali identitetnih skupnosti). A težava je v tem, da identitetno samorazumevanje ne ustreza vedno ali povsem razrednemu položaju posameznikov.

V hipotetičnem primeru sodobnega visokotehnološkega podjetja si prav lahko zamislimo, da delavci in njihov šef preživljajo prosti čas skupaj, si medsebojno priporočajo oglede filmov, se oblačijo podobno in zahajajo v iste restavracije in lokale ter imajo celo podobno visoke dohodke, torej bi morali, po sociološki definiciji, vsi spadati v kreativni srednji razred, a njihove kulturne in dohodkovne podobnosti ne spremenijo dejstva, da so nekateri od njih v produkcijskem procesu upravljavci kapitala, medtem ko so drugi v podrejenem položaju, torej med njimi vseeno obstaja razredna razlika. Po drugi strani so tako brezposelni in zaposleni revni kot najbolje plačani delavci vseeno vsi delavci, čeprav med njimi obstajajo ogromne dohodkovne in kulturne razlike, in enako velja za male in velike podjetnike (šef malega podjetja ni nič manj kapitalist kot direktor multinacionalke).

A kako je potem s srednjim razredom? Za sociološke teorije je stvar enostavna in jasna – srednji razred je tisto, kar je na sredini dohodkovne in identitetne lestvice, ne glede na to, ali gre za male podjetnike ali višje plačane mezdne delavce in ne glede na to, ali gre za ljudi, ki delajo v zasebnih podjetjih, ali za tiste, ki delajo v javnem sektorju. V marksovski teoriji je drugače – srednji razred so tisti, ki so v razredni družbi na strukturnem mestu niti – niti, se pravi tisti posamezniki in družbene skupine, katerih razmerje do kapitalističnih produkcijskih razmerij ni neposredno (niso ne neposredno dominantni kapitalisti ne neposredno podrejeni mezdni delavci), temveč posredno. Konkretno to pomeni, da gre za uslužbence, katerih dejavnosti so sicer pogoj za to, da kapitalistična družba lahko deluje, a v samo kapitalistično produkcijo niso neposredno vpleteni, temveč s svojim delovanjem (v institucijah socialne države, v državni administraciji, v medijih in kulturi, pa tudi v administraciji velikih podjetij ter v finančnih storitvah) zagotavljajo nekatere nujne pogoje reprodukcije kapitalistične produkcije (vzdrževanje in popravilo delovne sile, ideološka dejavnost, vzpostavljanje in ohranjanje materialne družbene infrastrukture, skrb za vladavino prava, administrativna in finančna dela), ki pa sami niso nujno kapitalistični (socialne institucije, sodišča, ministrstva itn. niso na trgu, si ne prizadrevajo za profit itn.), oziroma, tudi če so ti pogoji kapitalistični in na trgu, si v primeru, ko gre za državna podjetja ali državne banke in zavarovalnice, njihovi uslužbenci na volitvah vseeno volijo svoje "delodajalce".

To pomeni tudi, da teorija iz Marxovega *Kapitala*, ki pojasnjuje kapitalistični produkcijski način v idealnem povprečju in se omejuje na tiste družbene elemente, ki so v neki družbi kapitalistični, teh družbenih področij in procesov razredne formacije ne obravnava. Poskus na srednji razred neposredno aplicirati koncept razreda in razrednega boja, ki ustreza kapitalističnim družbenim razmerjem, zato nujno spodleti – ključni za teorijo srednjega razreda sta ravno njegova distanca in ločenost (a ne neodvisnost) od neposredno kapitalističnih družbenih razmerij, kar je vzrok tako specifičnih eksistencialnih (občutek vzvišenosti nad pritlehnimi materialnim interesom, vera v etiko, omiko in kulturo) kot eksistenčnih (navezanost na državo in državne institucije) potez srednjega razreda.

V nadaljevanju bomo skicirali oboje, najprej na konkretnem primeru političnega obnašanja srednjega razreda ob državnozborskih volitvah leta 2014 in nato še na nekoliko splošnejši ravni.

Politično obnašanje in reprodukcija srednjega razreda

Na državnozborskih volitvah v Sloveniji leta 2014 je zmagala Stranka Mira Cerarja (SMC) (35 % glasov) z ogromno prednostjo pred drugo, Slovensko demokratsko stranko (SDS) (21 %), največjo stranko desnice.

Rezultat SMC je blizu največji zmagi v zgodovini slovenskih državnozborskih volitev, zmagi Liberalno demokratske stranke (LDS) s 36 % leta 2000. LDS je bila na oblasti od leta 1992 do leta 2004, ko je oblast za en mandat prevzela desna koalicija, LDS pa je razpadla. Leta 2008 je nato zmagała Socialdemokratska stranka (SD), kasneje, na prvih izrednih volitvah leta 2011, pa Pozitivna Slovenija (PS).

Volitve leta 2014 so bile že druge izredne volitve zapored, saj že druga vlada zaradi razpada koalicije ni mogla dokončati mandata. Drugič zapored je tudi zmagala stranka, ki se je formirala tik pred volitvami in ki se je osredotočala na eno samo pomembno osebnost (pri PS je bil to župan Ljubljane Zoran Janković, v primeru SMC je to profesor prava in dolgoletni pravni sodelavalec parlamenta Miro Cerar). A vseeno se zmaga SMC od predhodne PS razlikuje v dveh pomembnih stvareh: medtem, ko se je PS eksplisitno vmešala v "levi" (se pravi, liberalni) politični prostor in poskušala zaseseti izpraznjeni prostor, ki ga je za seboj po svojem propadu zapustila LDS, se SMC eksplisitno ograjuje od delitev levo – desno, ne opredeljuje se do "ideoloških tem" in se uvršča v sredino. Kljub temu je bila v zasedanju prostora nekdanje LDS uspešnejša in njena zmaga bolj suverena (za razliko od PS, ki je leta 2011 komaj zbrala več odstotkov kot SDS ter nato ni uspela sestaviti koalicije, ki jo je nato sestavila SDS).

Skratka, še eni novi, a tokrat izrazito sredinski, tehnokratski stranki, ki v svojem programu in predvolilni kampanji ni ponudila mnogo konkre-

tnih rešitev in politik, temveč prej etično integriteto svojega vodje ter pozivanje na abstraktne vrednote, kot je pravna država, je skoraj uspelo ponoviti največjo zmago LDS in prevzeti glasove, ki so LDS pripadali v času njenе največje moči. V zvezi s tem je poglavitno vprašanje, kako je to mogoče kljub popolni programski praznosti ter odsotnosti konkretnih načrtov in političnih opredelitev SMC in kljub temu, da gre za povsem novo stranko?

Da bi odgovorili na to vprašanje, moramo upoštevati specifično zgodovino politične formacije liberalne "levice" v Sloveniji. Ta je vse od leta 1992, od prve velike zmage LDS, artikulirala interes in politične težnje urbanega srednjega razreda, tj. visoko izobraženih ljudi, ki delujejo v javnem sektorju v širšem pomenu (se pravi, ne le v državni administraciji, temveč tudi v sodnem aparatu, zdravstvu, šolstvu ter v javnih kulturnih in socialnih institucijah), pa tudi na menedžerskih položajih v zasebnih podjetjih ter v finančnih institucijah. Gre za liberalno politično usmerjene urbane elite, katerih sociološka formacija se nadaljuje še iz časa socializma, v katerem se, zaradi neobstoja zasebnega lastništva nad produkcijskimi sredstvi, ni mogel vzpostaviti klasični kapitalistični razred, a so vseeno obstajale socialne in kulturne razlike ter družbene hierarhije, ki so se reproducirale predvsem z razlikami v izobraženosti in kulturnimi razlikami – zdravniki, pravniki in profesorji so bili bolj omikani in višje izobraženi od "navadnih" delavcev, s čimer se je producirala in reproducirala njihova posebna srednjerazredna "identiteta."

To se je nadaljevalo tudi v kapitalizmu, a z dvema pomembnima razlikama. Kot prvo, kulturnim razlikam so se, z restavracijo kapitalizma, pri-družile še ekonomske; in kot drugo, z naraščanjem nezaposlenosti in fleksibilizacijo delovnih razmerij je zaposlitev v javnem sektorju – zaradi stabilnih delovnih pogojev, pogodb za nedoločen čas in dobre sindikalne organiziranosti – postala ena od redkih možnosti materialno varnega življenja.

Brez velikega pretiravanja lahko rečemo, da je LDS v obdobju 1992–2004 urbanemu srednjemu razredu v Sloveniji z gradualnim modelom tranzicije, ki je pomenil tudi ohranitev relativno (v primerjavi z drugimi post-socialističnimi državami) velikega javnega sektorja, omogočala relativno mirno in lagodno življenje, zaradi česar je lahko računala na njegovo čvrsto politično podporo in dosegla niz prepričljiv volilnih zmag. Z drugimi besedami, z reproducijo socio-ekonomskega sistema, v katerem pomembno vlogo igra ravno visoko izobraženi urbani srednji razred, je LDS sebi ustvarila militantno in zvesto volilno bazo. Srednji razred se reproducira na način "meritokratskega klientelizma" – to pomeni, da ne gre za eksplisitni nepotizem in politično kadriranje, saj imajo ljudje iz etabliranih malomeščanskih družin zaradi specifične malomeščanske socializacije in neformalnih poznanstev toliko boljše izhodiščne pogoje za doseganje višokih mest v javnem sektorju, da izraziti nepotizem niti ni potreben.

Tu gre za ljudi, ki ne volijo liberalne "levice" zaradi njenega programa, temveč zato, ker je delovanje teh strank skladno z njihovimi materialnimi in simbolnimi interesni. Skratka, gre za ljudi, ki jim je *res* pomembno, kdo zmaga na volitvah, saj bi bili v primeru velike zmage desnice – ki je večkrat eksplisitno izrazila namero, da izvede nekaj podobnega "kulturni revoluciji" (Rončević 2011) oziroma da etablirane liberalne elite na vodstvenih položajih v javnih institucijah zamenja s svojimi "kadri" –, njihova eksistencija in politična moč resno ogroženi.

Po drugi strani je delavcem, tudi tistim, ki so visoko izobraženi, a jim je dostop do visokih položajev v javnem sektorju onemogočen zaradi po-manjkanja družinskega pedigree, v tej perspektivi vseeno, kdo zmaga na volitvah, saj je s prozaičnega stališča njihovih osnovnih materialnih interesov povsem vseeno, ali ključne pozicije v javnih institucijah držijo leve ali desne elite.

Če upoštevamo, da je vlada formalno delodajalec javnega sektorja, urbani srednji razred na volitvah v resnici izbira svojega delodajalca in izvaja nekakšno, sicer precej omejeno, verzijo samoupravljanja, kjer pa ne odločajo le formalne politične procedure, temveč tudi neformalni vpliv, ki bi ga, če bi na volitvah zmagala desnica, izgubil.

Cerarja mnogi primerjajo z Gregorjem Virantom, čigar stranka Državljanska lista (DS) se je pojavila tik pred volitvami leta 2011 in je bila podobno kot SMC osredotočena na etično integriteto ene osebnosti, sredinska ter tehnokratska (v stilu "ne bomo se ukvarjali z ideologijo, temveč nudili strokovne rešitve"). A ta primerjava je površna. V primerih Cerjarja in Viranta gre za nasprotni politični strategiji. DL je poskušala mobilizirati mlade desno usmerjene volivce, ki za razliko od starejše volilne baze SDS niso toliko obremenjeni z antikomunizmom in klerikalizmom. Izogibanje "ideološkim vprašanjem" je v tem pogledu pomenilo preusmeritev desne politike na osnovne materialne interese, kjer je DL z izrazito neoliberalnim programom poskušala odpreti prostor za vse, ki so izključeni iz reprodukcije srednjega razreda na način "meritokratskega klientelizma," ter tako ponuditi mehko verzijo desničarske kulturne revolucije. Po drugi strani želi Cerar s svojim izogibanjem "ideološkim temam" in tehnokratskostjo (ki ni poudarjeno neoliberalna, temveč se drži abstraktnega zaklinjanja pravne države in etičnih vrednot) pomiriti obstoječe liberalno usmerjene srednjerezredne elite, si pridobiti njihovo zaupanje ter zagotoviti njihovo nadaljnjo materialno in simbolno reprodukcijo. Skratka, Virant je (bil) drugo ime za pozitivno selekcijo, medtem ko je Cerar drugo ime za meritokratski klientelizem. Čeprav sta njuni retoriki in način nastopanja podobni, je njun politični nabolj nasproten.

Cerarjev prvi korak – dobiti volitve – je bil velik uspeh. A pogoji reprodukcije srednjega razreda danes niso enaki tistim iz časa največje moči LDS. Politična hegemonija LDS in njen "gradualni model tranzicije" so se začeli rušiti ravno v trenutku, ko zaradi objektivnih socio-ekonomskih

sprememb rutinska reprodukcija njene srednjeražredne baze ni bila več mogoča. Prvi udarec tej rutinski reprodukciji je bil vstop Slovenije v EU, ki je vseboval tudi liberalizacijo gospodarstva, leta 2004, ko LDS tudi prvič izgubi volitve. Kasneje je možnosti rutinske reprodukcije srednjega razreda, reprodukcije, ki je odvisna od visokih proračunskih prihodkov države, še dodatno otežila gospodarska kriza, ki se je s socializacijo zasebnih izgub spremenila v proračunsko, dolžniško in socialno krizo, kar se prekriva z začetkom obdobja politične nestabilnosti in niza izrednih volitev.

Zaradi zmanjšanja davčnih prihodkov zaradi krize ter pritska Evropske komisije po nadalnjih liberalizacijah in privatizacijah so se materialni življenjski pogoji 20 % "volilnega telesa," ki so dosedaj na večini volitev prinašali zmage liberalnim strankam, močno poslabšali. Stabilni način življenja in razredne reprodukcije jim razpada pred očmi in permanentna kriza parlamentarne politike je do neke mere odsev eksistenčne in eksistencialne panike srednjega razreda.

PS je leta 2011 zmagala zaradi menedžerskih spretnosti in poslovnih izkušenj svojega vodje (ki je bil pred županom Ljubljane direktor Mercatorja). Kombinacija podjetniškega duha in avtoritarnega, šefovskega telesa naj bi premagala krizo. To se ni zgodilo in vlada Alenke Bratušek (PS), ki je nadomestila razpadlo desno koalicijo, je nadaljevala z obsežnimi privatizacijami in rezi v javni sektor, kar je, poleg naglega padca socialnega standarda večine prebivalstva, pomenilo tudi neposreden napad na pogoje družbene reprodukcije urbanega srednjega razreda. Na volitvah leta 2014 se PS ni uspela prebiti v parlament, medtem ko se je Zavezništvo Alenke Bratušek (ZAB), nova stranka, ki se je odcepila od PS, s 4 % vanj komaj uvrstila.

Upanje in aspiracije urbanega srednjega razreda so se preusmerile v novo stranko SMC. Ta v konkretnem političnem smislu ne obljudbla več ničesar – niti "kapitalizma s človeškim obrazom," kar je bila zmagovalna formula LDS, niti poslovne odličnosti, kar je bila stava PS. Maske so padle. Kjer je bila v preteklosti vsaj simulacija politike – v njeni osnovni definiciji, kot demokratičnega skupnega upravljanja z družbenimi procesi –, čeprav je bila dejanska politična praksa zadnjih petindvajsetih let vedno tehno-kratska, danes ostaja le goli Cerarjev obraz, ki ne obljudbla ničesar razen tega, da se bo meritokratsko klientelistična reprodukcija srednjega razreda nekako nadaljevala, četudi nihče ne ve, kako.

Druga, poleg ponovitve največje volilne zmage liberalnih sil, pomembna značilnost volitev leta 2014 je bila daleč najmanjša udeležba na njih (51 %), ki je ne moremo pojasniti s tem, da so bile volitve julija, v času dopustov. Volilna udeležba je bila izrazito nizka že na evropskih volitvah maja 2014 (26 %), torej lahko govorimo o trendu zmanjševanja volilne udeležbe. Kako pojasniti ta trend? Levoliberalni medijski komentatorji so pohiteli z moralističnimi interpretacijami – ljudje so najprej množično protesti-

rali, sedaj pa ne grejo na volitve (Repovž 2014a). Zaradi tega naj bi bili lepe duše, ki samo kritizirajo, a nič ne naredijo za to, da bi se stvari spremenile (Vezjak 2014). Težava te interpretacije je, da je sama lepodušniška – namesto, da bi resno raziskala konkretno politično prakso, ki bi jo lahko po analogiji z marksističnimi sociologi, ki so v Italiji v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ko so raziskovali vsakdanje življenje proletariata, naleteli na množično zavračanje dela (sabotaže, absentizem, neposlušnost, divje stavke) (Wright, 2002) poimenovali zavračanje (parlamentarne) politike, se zdovolji z aplikacijo vnaprejšnjih abstraktnih moralnih meril.

Če namesto z moralnim ogorčenjem te prakse gledamo kot način političnega obnašanja množic, ki ima svojo politično racionalnost, jih lahko interpretiramo kot pasivni odpor, ki izhaja iz (ne nujno povsem zavestno artikuliranega) uvida v bedo parlamentarne politike in njeno tragično omejenost glede možnosti obvladovanja družbenih procesov v kapitalizmu, tj. uvida, da v kapitalizmu zavestno obvladovanje družbene produkcije in reprodukcije ter s tem politika v osnovnem pomenu niso mogoči oziroma da je tehnokratstvo resnica parlamentarne politike. Lahko bi rekli, da je to na neki ravni jasno tudi Cerarju, a s to razliko, da se materialni in simbolni položaj tistih, ki ne volijo, ne bo veliko spremenil ne glede na to, katera od strank je na oblasti (oziroma ne glede na to, ali je vladajoča koalicija "leva" ali desna), medtem ko lahko SMC, brez odvečnih besed in jasnih političnih stališč, ponudi vsaj poskus skrčene reprodukcije urbanega srednjega razreda.

Srednji razred v primežu življenja

Pisanje o srednjem razredu je za provincialne sociologe, tako v vlogi znanstvenikov kot v vlogi javnih intelektualcev, skoraj že profesionalna dolžnost. Skoraj nemogoče je najti sociološko razpravo o stanju stvari, krizi, političnem ali družbenem razvoju, ki ne bi na ta ali oni način omenjala srednjega razreda. V provincialni sociološki imaginaciji skoraj mitski pojem srednjega razreda predstavlja vir vse družbene kritike in navdih za vse družbenopolitične podvige: srednji razred nastopa kot zagotovo družbene stabilnosti in demokracije, v ekonomskem smislu kot zagotovo visokega povpraševanja, potrebnega za gospodarsko rast, kot nosilec kreativnosti in inovativnosti, potrebnih za razvoj, v kulturnem smislu kot nosilec progresivnih meščanskih vrednot in domevno sofisticiranega kulturnega okusa (v nasprotju z domnevno vulgarnimi in k desničarski demagogiji nagnjenimi množicami).

V tej perspektivi se tudi vsa družbena kritika izreka *s stališča srednjega razreda*: npr., problem ekonomske krize oziroma varčevalnih ukre-

pov in rezov v javnem sektorju ni toliko v splošnem socialnem opustošenju samem, temveč v tem, da ti ukrepi uničujejo pogoje materialne in simbolne reprodukcije srednjega razreda ter s tem blokirajo razvoj demokratičnih in liberalnih vrednot, kar nadalje domnevno odpira prostor za desničarski ekstremizem, ogroža družbeno stabilnost in demokracijo itn. Čeprav sicer zares obstaja, grožnja desničarskega ekstremizma v teh ideoloških narativih deluje kot zamenjava za kritiko kapitalizma kot takega, saj onkraj (resničnega ali navideznega) desničarskega ekstremizma v srednjerazredni in sociološki imaginaciji ni družba svobodno združenih ljudi, temveč stabilna in urejena (kapitalistična) liberalna demokracija.

Čeprav je danes v medijskem in političnem diskurzu sklicevanje na srednji razred kot nosilca in zagotovilo razvoja, miru, varnosti, stabilnosti, blaginje, razvoja in demokracije postalo povsem samoumevno, to deluje, če ukvarjanje s srednjim razredom pogledamo v zgodovinski perspektivi, vsaj nekoliko čudno. Namreč, v modernistični literaturi in kritični teoriji dvajsetega stoletja je bil srednji razred sumljiv ter podvržen pogostim obsozbam: oznaka malomeščanstvo, kar je bil nekdanji naziv srednjega razreda, je bila takrat če že ne kot eksplisitna žaljivka, uporabljana kot kritika ozkoumnosti, predsodkov, konformizma, represivne družbene morale itn. Kako je to mogoče?

V (pol)perifernem postsocialističnem kontekstu se je srednji razred zgodovinsko formiral v socialističnih družbenih pogojih, tj. v pogojih, ki so se precej razlikovali od pogojev istočasne formacije in razvoja malomeščanstva na Zahodu. Staro, predvojno malomeščanstvo je bilo med revolucijo ekspropriirano in kasneje družbeno in politično marginalizirano. V primeru Slovenije je Zveza komunistov nadzorovala politično oblast, gospodarstvo in ključne institucije družbene reprodukcije (tiste, ki jih danes imenujemo "javni sektor"), preostanki nekdanjega malomeščanstva pa so bili omejeni na nekoliko kulturnih institucij in književnost (kjer so razvijali svoje disidentske poglede).

Hkrati in vzporedno s širjenjem tako industrijske produkcije, ki je potrebovala vse več strokovnih in tehničnih kadrov, kot tudi institucij družbene reprodukcije (zdravstvo, šolstvo, socialne institucije) se je formiral tudi novi srednji razred: menedžerji, politiki, birokrati, inženirji, znanstveniki, profesorji, pravniki, zdravniki, socialni delavci ... V šestdesetih in sedemdesetih je bil osnovni eksistencialni motiv večine prebivalstva Slovenije ubežati "proletarskemu stanju," se pravi napornemu in rutiniziranemu delu v industriji in kmetijstvu, kar v pogojih cenovno dostopnih stanovanj v mestih, polne zaposlenosti in brezplačne univerzitetne izobrazbe niti ni bilo tako težko. Hkratno s tem procesom se je pričela vzpostavljalati tudi določena kulturna oziroma simbolna distanca med novim srednjim in klasičnim, industrijskim delavskim razredom, ki se je še zaostrlila z uvozom industrijske delovne sile iz revnih ruralnih področij BiH in Srbije.

V osemdesetih, ko je socialistični sistem zašel v krizo, ko se je pojavila hiperinflacija, ko se je zrušila politična hegemonija Zveze komunistov in se je pojavila brezposelnost, so se kot novi politični subjekti, rešiteljice in nosilke napredka pojavile ravno frakcije tako starega kakor tudi novega srednjega razreda. V začetku devetdesetih so se te frakcije organizirale v mnoštvo novih strank, pri čemer so stranke starega malomeščanstva in njihovih simpatizerjev predstavljalje desni (izrazito nacionalistični, revanšistični in neoliberalni) del političnega prostora, medtem ko so stranke nove, mlade socialistične inteligence ter reformiranih komunistov predstavljale njegov levi (politično liberalni in ekonomsko socialdemokratski) del. A še pomembnejše od razlik med temi strankami so njihove podobnosti: antikomunizem, izogibanje množični politiki, impliciten razredni prezir ter simbolično distanciranje od proletariata. Edino politično stališče, s katerega je mogoče nastopati na ta način, je ravno stališče srednjega razreda – kot domnevne intelektualne in kulturne elite in subjekta političnega upravljanja, v katerem množice nastopajo le kot pasivni objekt. V tej perspektivi lahko razvoj parlamentarne politike v Sloveniji vidimo tudi kot razvoj tehnologij upravljanja (z državo, populacijo, javnimi institucijami).

S tem lahko srednji razred postane nosilec družbenega razvoja. A ne gre le za procese simbolne dominacije in hegemonije, temveč tudi za procese sprememb v družbeni "bazi." Namreč, proces deindustrializacije, ki se je v socializmu začel kot spontani eksodus iz težkih pogojev proletarskega življenja se v devetdesetih dovrši kot uničenje nacionalne industrije s privatizacijami ter uvajanjem kapitalistične konkurence in načinov upravljanja s podjetji. V skladu s tem se spremeni tudi razredna struktura slovenske družbe: materialne razlike med srednjim in delavskim razredom se drastično povečajo, nezaposlenost je med industrijskimi delavci veliko višja in iskanje službe v javnem sektorju, ko to postane ena od redkih možnosti materialno stabilnega in varnega življenja, iz svobodne izbire vse bolj postaja eksistenčna nujnost, saj je so preostale možnosti brezposlenost, prekarnost ali podplačano delo v zasebnem sektorju.

Stvari se še posebno zaostrijo v s prihodom krize po letu 2008. V času varčevalnih ukrepov se niti srednji razred ne more več mirno in stabilno reproducirati in realnosti kapitalistične družbe končno dohitijo tudi nosilce napredka in vrednot. Rezultat tega sta tako zgoraj opisana politična kot eksistencialna panika srednjega razreda. Pri drugi gre predvsem za tesnobo v zvezi z državo. Država je instanca, ki je srednjemu razredu v Sloveniji v preteklih dveh desetletjih omogočala zaposlitve, socializacijo in reprodukcijo njene simbolne hegemonije v javnem prostoru. Politiki, strokovnjaki, pravniki in profesorji, ki smo jih v tem času gledali na televiziji ali brali o njih v časopisu, so bili pripadniki tega ali onega etabliranega malomeščanskega klana. Njihov značilno udobni in miren način življenja je skozi desetletja sproduciral tudi posebno, značilno malomeščansko videnje države – kot univerzalne instance, ki posreduje med partikularnimi interesi v obče dobro. In kdo je bolj pozvan, da služi občemu interesu kot samodeklarirane inte-

lektualne in kulturne malomeščanske elite? Za razliko od delavcev, sindikatov, nezaposlenih, migrantov in ostalih "interesnih skupin," ki domnevno vidijo le svoje lastne, partikularne interese, razsvetljeni pravniki, stročniki in politiki domnevno vidijo celoto in so jo zmožni harmonično upravljati v korist vseh. Skladno s tem srednji razred obožuje mirne, trezne, etične politične figure: nekoč Janeza Drnovška, danes Mira Cerarja (Repovž 2014b).

S tega stališča je lahko edini razlog za trenutno razpadanje države in permanentno politično krizo le neka bolezen, neka okužba, ki državo razjeda od znotraj: korupcija. Gaspar Miklos Tamas (2013) je lucidno opredelil ključno eksistencialno predispozicijo provincialnega srednjega razreda: srednji razred sanja državo. A v primeru Slovenije v zadnjih desetih letih so se te sanje spremenile v nočno moro. Kako danes v Ljubljani prepoznati malomeščana? Po tem, da na protestih kriči, da nam je nekdo "ukradel državo," pri čemer "nam" pomeni faliranim liberalnim politikom, režimskim umetnikom, direktorjem javnih kulturnih institucij, humanističnim profesorjem in advokatom, medtem ko delavskemu razredu stik z državo že zadnjih dvajset let ne predstavlja veliko več od policijskega nadlegovanja, poniževanja na Zavodu za zaposlovanje, birokratske arrogante in političnega cinizma. Ne glede na to se srednjeražredna tesnoba ob izgubi države spreminja v obupan boj proti korupciji in za vrnitev liberalnih vrednot, etike in politične kulture (Videmšek 2014a).

Poleg prizadevanj na političnem področju (maničnega ustanavljanja novih strank in kolumnističnih ofenziv za politično etiko in kulturo) je druga razsežnost aktivnega spoprijemanja z malomeščansko tesnobo še boj proti klientelizmu v javnih institucijah. Ker so mlajše generacije srednjega razreda zaradi kriznega zakona, ki prepoveduje novo zaposlovanje v javnih institucijah, obsojene na prekarno življenje na obrobju teh institucij, njihov bojni vzkljik postaja pozitivna selekcija. To seveda predpostavlja fleksibilizacijo dela ne le na robu, temveč tudi znotraj javnih institucij, s čimer bi se omogočilo lažje odpuščanje, kar naj bi nudilo večje možnosti zaposlitve tistim, ki jim je ta sedaj onemogočena in ki se tako v svojem boju za pozitivno selekcijo spontano spreminjajo v udarne enote neoliberalnih ekonomskih politik (Videmšek 2014b). Globoko vsajeni prezir do množic (tj., navadnih ljudi, običajnih delavcev, ljudi, ki so leni, nekreativni, inertni ...) mlajšim generacijam srednjega razreda, čeprav so strukturno proletarizirane, onemogoča razviti razredno solidarnost, kar vodi v nekakšno generacijsko delitev dela: medtem ko se pripadniki srednjega razreda v tretjem življenjskem obdobju na svojih utrjenih pozicijah znotraj javne uprave in javnih institucij počutijo obkoljeno z vseh strani s korupcijo ter se bori za etiko in vrednote od znotraj, mlajši pripadniki srednjega razreda, v nekakšni hipstrski verziji maoizma, v boju proti klientelizmu in za pozitivno selekcijo obkoljujejo javne institucije od zunaj.

Stranski učinek teh materialnih in eksistencialnih krčev srednjega razreda v Sloveniji je, poleg obrata od malomeščanstva kot nosilca retrogradne

morale in družbenega konformizma k srednjemu razredu kot nosilcu progresivnih vrednot in demokratične kulture, še en, še vratolomnejši obrat: medtem ko so se sredi dvajsetega stoletja proti nevarnosti množične demokracije in revolucioniranja produkcijskih razmerij borili fašisti (Landa 2012), se danes za enake cilje bori srednji razred, ki množice vidi kot kulturno in intelektualno zaostale, inferiorne, kolektivistične, nacionalistične in – tu se skriva ideološka učinkovitost tega preobrata – s tem potencialno fašistoidne. Tudi če boj liberalnega srednjega razreda za etično in kulturno politiko po nekem čudežu uspe, v tej politiki razsvetljenih tehnokratov ne bo prostora za tiste, ki ostajajo na drugi strani srednjeražredne kulturne distinkcije.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W.: *Sociology and Empirical Research*, 1976.
<http://www.autodidactproject.org/other/positivismusstreit/adorno-empirical.html> (29. 8. 2014)
- Gerstenberger, Heide: *Impersonal Power*. Chicago: Haymarket Books, 2009.
- Kracauer, Siegfried: *Uslužbenci*. Ljubljana: Založba */cf., 2013.
- Landa, Ishay: *The Apprentice's Sorcerer*. Chicago: Haymarket Books, 2012.
- Marx, Karl: *The First Outline of The Civil War in France*. Moskva: Progress Publishers, 1971.
- Ranciere, Jacques: *The Concept of "Critique" and the Critique of the Political Economy.*" Economy and Society 5/1976, 352-376.
- Repovž, Grega: *Kako je levica razveselila Janeza Janšo*. Mladina 22/2014a.
- Repovž, Grega: *Javni uslužbenec Cerar*. Mladina 30/2014b.
- Rončević, Borut: *Politična tehnologija za drugo republiko*, 2011.
<http://brmagazin.blog.com/2011/09/25/politicna-tehnologija-za-drugo-republiko/> (29. 8. 2014)
- Vežjak, Boris. *Vodič po slovenskem volilnem abstinentu*, 2014.
<http://vezjak.wordpress.com/2014/06/02/vodic-po-slovenskem-volilnem-abstinentu/> (29. 8. 2014)
- Videmšek, Boštjan: *V kakšni državi želim živeti*. Nedelo, 12. julij 2014a.
- Videmšek, Boštjan: *Koliko je ura v resnici*. Pogledi 13-14/2014b.
- Wright, Steven: *Storming Heaven*. London: Pluto Press, 2002.
- Tamas, Gaspar Miklos: *The Double Myth of the Middle Class*, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=8gNMHOpF9H8> (29. 8. 2014)

Sociološke definicije srednjega razreda ponavadi pomenijo razvrščanje posameznikov in družbenih skupin po dohodkovnih lestvicah, kjer ima vsaka dohodkovna kategorija tudi dohodku ustrezne potrošniške navade in kulturne ugodnosti. Po drugi strani, marksovská definicija srednjega razreda izvira iz uvida, da razredna razmerja v kapitalističnih družbah niso (le) razmerja dohodkovne neenakosti, temveč socio-ekonomske dominacije, ki se dogaja v ekonomski sferi. Srednji razred je tako razred, ki ni ne delavski niti kapitalistični, temveč gre za raznovrstne javne uslužbence. Ta ne – niti družbeni položaj producira poseben način političnega obnašanja, ki je posledica navezanosti srednjega razreda na državo kot delodajalko in skrbnico njihove blaginje in kulturnega razlikovanja. Gospodarske krize, ki delavski in kapitalistični razred zadevajo neposredno, torej zadevajo srednji razred posredno, kot eksistencialna tesnoba in kriza etike, kulture in vrednot.

Sociological definitions of the middle class usually consist of assigning individuals and groups of people into different income brackets with corresponding consumer patterns and cultural preferences. The Marxian definition of the middle class, however, originates from the insight that class relations in capitalist societies are not (just) relations of income inequality but of socio-economic domination, a domination that takes places in the economic sphere. The middle class is thus the class that is neither proletarian nor capitalist, but civil servants of various kinds. This neither/nor social position produces distinct political behavior, which is a consequence of the middle class's reliance on the state as its employer and a guarantor of its welfare and cultural distinction. Economic crises, which impact the working and the capitalist class directly, thus impact the middle class indirectly, as existential anxiety and crises of ethics, culture and values.

Jani Kozina

Spremembe in tekmovalnost slovenskih mest in podeželja – boj za ustvarjalni kapital?

Prispevek obravnava prostorsko-časovne vidike preobrazbe delovno aktivnega prebivalstva v Sloveniji, ki smo ga razdelili na poklicne skupine, in sicer kmetijsko, proizvodno, storitveno in ustvarjalno poklicno skupino. Glavni poudarek je namenjen ugotavljanju prostorskih razlik med mestom in podeželjem v privabljanju in zadrževanju prebivalcev z ustvarjalnim poklicem.

Ključne besede: preobrazba družbe, delovno aktivno prebivalstvo, ustvarjalni poklici, mesto, podeželje, Slovenija

This article examines the spatial and temporal aspects of the transformation of the economically active population in Slovenia, which we have divided into occupational groups: agriculture, manufacturing, services, and creative occupations. The primary emphasis was devoted to determining spatial differences between the city and the country in attracting and retaining residents in creative occupations.

Keywords: social transformation, economically active population, creative occupations, city, countryside, Slovenia

Uvod

Poklic v veliki meri opredeljuje individualne lastnosti posameznika (izobrazba, znanje, dohodek) in družbe kot celote, saj na kolektivni ravni kaže njeno gospodarsko sestavo in usmeritev. V osnovi lahko razlikujemo med kmetijskimi, proizvodnimi, storitvenimi in ustvarjalnimi poklici. Med njimi imajo z razvojnega vidika čedalje večji pomen ustvarjalni poklici. Večja prisotnost prebivalcev z ustvarjalnim poklicem na določenem območju naj bi zato ugodno vplivala na njegovo družbenogospodarsko podobo. Dosedanje empirične raziskave doma in v tujini so pokazale, da so prebivalci z ustvarjalnim poklicem razporejeni neenakomerno. Medtem ko smo v Sloveniji na regionalni ravni te razlike že opredelili in v grobem ugotovili, da je koncentracija ustvarjalnega kapitala večja v gospodarsko razvitejšem osrednjem in zahodnjem delu države (Kozina 2013), se ta prispevek osredotoča na prostorski dualizem podeželje – mesto. V nadaljevanju želimo najprej konceptualizirati poglavitne razlike med mestom in podeželjem ter predstaviti temeljne značilnosti poselitvenega sistema Slovenije. Temu sledi členitev družbe oziroma delovno aktivnega prebivalstva na poklicne skupine, ki so imele skozi zgodovino različno vlogo in pomen. V skladu s prehodom iz agrarne v industrijsko in kasneje terciarno ter nazadnje ustvarjalno obdobje, smo delovno aktivno prebivalstvo razdelili na agrarne, proizvodne, storitvene in ustvarjalne delavce. Zatem sledi

analiza sprememb v sestavi delovno aktivnega prebivalstva in analiza prostorske razporeditve prebivalcev z ustvarjalnim poklicem. Glavne ugotovitve in odprta vprašanja so vsebovana v sklepu.

ŽIVLJENJSKO OKOLJE – OD VASI DO MESTA

Človek teži k temu, da bi si svoje okolje uredil tako, da bi kar najboljje zadovoljeval svoje temeljne potrebe. Teh potreb je lahko več ali manj, odvisno od tega, kako aktiven je posameznik oziroma skupina. Ruppert sodelavci (1981) med temeljne človekove potrebe ali dejavnosti šteje bivanje, delo, izobraževanje, oskrbo, prosti čas in promet. Vse te dejavnosti sicer lahko obravnavamo ločeno, vendar obstaja med njimi močna povezavost. Človek si jih nenehno prilagaja in na ta način izboljšuje svoje življenjsko okolje. Tako lahko govorimo o kakovosti prostora (*angleško quality of place*). Kljub človekovemu nenehnemu delovanju pa razmere za opravljanje temeljnih človekovihs dejavnosti še zdaleč niso povsod enake. Zato so se ljudje vedno selili za tako imenovanim »boljšim jutrom«. Posledično so nastala območja večje koncentracije ljudi, pravimo jim mesta, in podeželska območja z redkejšo poselitvijo ali celo brez nje. Vsako območje ima svoje prednosti in slabosti. Zagovorniki mestnega načina življenja vidijo prednost v dostopnosti delovnih mest, bližini storitev in možnosti izbire kulturnih, družbenih in športnih vsebin ter drugih dogodkov. Podeželje po drugi strani primerjalno ponuja čisto okolje, bližino narave, občutek pripadnosti lokalni skupnosti in umirjen način življenja.

Seveda ni nujno, da mestna ali podeželska območja predstavljajo boljšo kakovost prostora. V splošnem sicer velja, da so mesta nastala in se povečevala, ker so ljudje tam lažje in boljše živelji. Vseeno pa imamo v praksi veliko primerov, ko temu ni tako. Tako na primer velike aglomeracije prebivalstva in dejavnosti sprožajo že nasprotne učinke z velikimi okoljskimi, družbenimi in gospodarskimi obremenitvami. Zgovoren primer tega so skoraj vsa večja mesta tretjega sveta, kjer se kopijo beda, revščina in kriminal. Težavo predstavljajo tudi mesta z enolično gospodarsko sestavo. Mnoga med njimi so se po propadu nekoč vodilnih panog znašla v krizi. Nadalje so problematična mesta, ki so močnejše izpostavljena različnim naravnim (poplave, potresi, požari ...) in družbenim (teroristični napadi, protesti, vojne ...) katastrofam. Tako kot mesta imajo tudi podeželska območja svoje slabosti za človekovo naselitev. Te so največkrat povezane s slabo dostopnostjo do delovnih mest in storitev ter s slabo infrastrukturno opremljenostjo. Čeprav je podeželje v primerjavi z mesti redkeje poseljeno, tudi v tem primeru lahko prihaja do prenaseljenosti. Govorimo o posebnem tipu, to je agrarna prenaseljenost. Ta pomeni presežek kmečke delovne sile, ko na skromnih površinah kmetijskih zemljišč prihaja do velikih zgostitev prebivalstva in zemlja ne more preživljati

vseh. Najpogosteje predstavlja težavo na prehodu iz tradicionalne, agrarne v industrijsko družbo (Josipovič 2006, 30).

Razlike med mestom in podeželjem glede sestave njunega prebivalstva so obstajale praktično že od nekdaj. V srednjem veku je bila znana temeljna delitev na meščansko in kmečko populacijo. V obdobju industrializacije se je pojavil nov delavski razred, ki je bil v glavnem vezan na mesta, kjer so bile tovarne. Ob pojavu deagrarizacije, deindustrializacije in terciarizacije so se pojavile nove skupine storitvenih delavcev. S hkratno intenzivno motorizacijo in izgradnjo prometne infrastrukture je prišlo do pojava dnevnega vozaštva. To pomeni, da posamezne skupine prebivalcev niso bile več vezane samo na en bivalno-delovni prostor, ampak so se lahko dnevno vozile iz kraja bivanja v kraj dela tudi na večje razdalje. S preobrazbo družbe in povečano mobilnostjo je klasično podeželje začelo izgubljati določene funkcije. Kmečko prebivalstvo po stoletjih tam kar naenkrat ni več prevladujoče. Po drugi strani se mesta ponašajo s čedalje večjo raznolikostjo njenih prebivalcev, kar naj bi predstavljal tudi enega od osnovnih gradnikov in odločilnih dejavnikov za vzpostavitev in oblikovanje tako imenovanih ustvarjalnih mest (angleško *creativecity*) (Landry 2000; Florida 2002).

POSELITVENI SISTEM SLOVENIJE

V aktualnem konceptu prostorskega razvoja Slovenije, kot ga opisuje Strategija prostorskega razvoja Slovenije (2004), je kot temeljni okvir urbanega sistema opredeljeno dvostopenjsko, policentrično strukturirano omrežje središč nacionalnega in regionalnega pomena. Poleg teh naj bi se na lokalni ravni razvijala tudi središča medobčinskega pomena, pomembnejša lokalna in druga lokalna središča. Za vsako od teh kategorij so navedeni kriteriji glede velikosti, položaja gravitacijskega zaledja in opremljenosti s središčnimi funkcijami. V okviru tega policentričnega urbanega sistema naj bi se razvijalo omrežje ustrezno opremljenih središč, ki bi vsem prebivalcem omogočala udobno, cenovno ugodno, varno in okoljsko sprejemljivo dostopnost do javnih funkcij, delovnih mest, storitev in znanja.

Kot središča nacionalnega pomena naj bi se razvijala tista urbana naselja, ki imajo več kot 10.000 prebivalcev ter potenciale za razvoj storitvenih, oskrbnih in drugih dejavnosti za oskrbo prebivalcev na svojem gravitacijskem območju. V to kategorijo se lahko uvrščajo tudi naselja, ki sama sicer ne izpolnjujejo teh pogojev, ampak si to vlogo delijo z drugimi funkcionalno povezanimi bližnjimi naselji. Tovrstno povezanost med urbanimi naselji imenujemo somestje. Središča nacionalnega in tudi regionalnega pomena naj bi vsebovala dejavnosti družbene infrastrukture, oskrbne, storitvene, upravne in druge dejavnosti ter naj bila ob tem najpomembnejša gospodarska območja in prometna vozlišča. V njih naj bi bili locirani terciarna in sekundarna raven zdravstvene oskrbe, visoko in višje izobraževanje, višje štorkovno izobraževanje, sodne in upravne institucije, bolj specializirano social-

no varstvo ter javne raziskovalne organizacije. V najpomembnejših med njimi pa naj bi se umestili terciarna raven zdravstvene oskrbe, fakultetno (visoko) izobraževanje ter najvišja raven sodnih in upravnih institucij.

Kot središča nacionalnega pomena naj bi se prioritetno razvijala mesta Celje, Kranj, Ljubljana, Maribor, Murska Sobota, Nova Gorica, Novo mesto, Postojna, Ptuj in Velenje ter somestja Brežice–Krško–Sevnica, Jesenice–Radovljica, Koper–Izola–Piran, Slovenj Gradec–Ravne na Koroškem–Dravograd in Trbovlje–Hrastnik–Zagorje ob Savi. Med njimi naj bi se Ljubljana, Koper in Maribor zaradi vloge, velikosti in/ali lege razvijala kot središča mednarodnega pomena. Ljubljana naj bi zagotavljala upravne, politične, prometne, kulturne in druge storitve vsem prebivalcem Slovenije in naj bi se razvijala v mednarodno konkurenčno državno prestolnico.

Ko govorimo o razmerju slovenskega urbanega sistema do urbanih sistemov drugih držav, je bistvenega pomena ugotovitev, da Slovenija nima velikih mest. Ljubljana kot naše največje mesto, ki je hkrati tudi prestolnica, gospodarsko, politično, izobraževalno in kulturno središče države, je imela leta 2013 le okoli 275.000 prebivalcev. V Evropi jo lahko uvrščamo med srednje velika mesta, v svetovnem merilu pa že med manjša. Drugo največje mesto Maribor je imelo lani okoli 95.000 prebivalcev, zatem pa med približno 6000 naselji ni nobenega mesta, ki bi po tem kriteriju preseglo mejo 50.000 in le tri, ki imajo več kot 25.000 prebivalcev. Na ta način lahko v Sloveniji govorimo o pojavi »podurbaniziranosti« ali o »urbanem primanjkljaju«, ki ga Kos (2007, 140) definira kot neskladje med deležem nekmečkega in deležem mestnega prebivalstva, čeprav je slovenska družba že v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletje prešla v dobo terciarizacije (Klemenčič 1989). Namesto koncentracije prebivalcev v mestnih naseljih, kjer prebiva okoli 54 % prebivalstva (Kos 2007, 140), je za Slovenijo značilen precej razpršen vzorec poselitve na podeželju in v suburbaniziranih območjih, ki ima skupaj z odsotnostjo velikih mest za posledico pomanjkanje urbanosti kot načina življenja (Uršič in Hočevar 2007, 55). Na tovrsten ustroj poselitvenega sistema oziroma prostorskega razvoja je vplivalo več dejavnikov, predvsem zgodovinskih, kulturnih in političnih, ki so pripeljali do tega, da v Sloveniji lahko govorimo o manjši stopnji družbene raznovrstnosti oziroma manjši raznolikosti življenjskih stilov. Po Kosovem mnenju (2007, 152) je namreč tudi od velikosti mest odvisno, kolikšno stopnjo raznovrstnosti premorejo. Pri velikih mestih so te zmogljivosti večje.

Ob vseh naravnih danostih in družbenih pridobitvah ostaja ključno vprašanje, kateri dejavniki vplivajo na izbiro določenega življenjskega okolja? Zakaj posameznik živi, kjer živi? Odgovor na to v veliki meri pojasnjujejo prostorski sociologi z dolgoletnimi javnomnenjskimi raziskavami. Rezultati kažejo, da mesta za Slovence sicer igrajo pomembno vlogo kot vozlišča določenih storitev, institucij in dostopa do pomembnih dobrin, vendar so manj pomembna v bivanjskem smislu, to je kot prostori omo-

gočanja in izražanja posebnega življenjskega stila, ki odstopa od življenjskih vzorcev na podeželskih območjih. Mesto je po mnenju anketirancev pogosto prepoznano kot manj kakovostno življenjsko okolje, ki ga je treba ustreznou prilagajati in izboljšati v skladu z vizijo bolj naravnega, podeželskega okolja. Odgovori iz raziskav vključujejo različne protiurbanne želje in potrebe, ki segajo od preprostih vizij življenja v »hišici na samem« do bolj izdelanih stališč, ki skušajo posegati na področje prostorskega planiranja (Uršič in Hočev 2007, 71).

POKLICNA SESTAVA DELOVNO AKTIVNEGA PREBIVALSTVA

Pri opredeljevanju poklicne sestave delovno aktivnega prebivalstva v grobem razlikujemo med kmetijskimi, proizvodnimi, storitvenimi in ustvarjalnimi poklici (glej Kozina 2013). Ob tem se lahko naslonimo na sektorsko teorijo, ki loči med primarnim, sekundarnim in terciarnim sektorjem (Bole 2008), ki jim lahko dodamo še ustvarjalni sektor. Med primarne oziroma kmetijske poklice uvrščamo tiste, ki so povezani s kmetijstvom, gozdarstvom, ribištvo in lovstvom. Med sekundarne oziroma proizvodne poklice sodijo tisti, ki so povezani z rudarstvom, gradbeništvo, predelovalnimi dejavnostmi ter oskrbo z elektriko, plinom in vodo. Med terciarne oziroma storitvene razvrščamo tiste, ki se nanašajo na trgovino, gostinstvo, turizem, promet in zveze, javne, skupne in osebne storitve, finance, nepremičinske storitve, javno upravo, šolstvo in zdravstvo. Opredelitev ustvarjalnih poklicev vsebinsko povzemamo po Floridi (2002), ki meni, da je za njihovo opravljanje potrebna večja mera sposobnosti prepoznavanja problemov, iskanja rešitev in/ali povezovanja obstoječih znanj, tako da nastajajo nove rešitve. Florida sicer pri tem uporablja izraz »ustvarjalni razred« (angleško *creative class*), vendar ob tem ne gre za povsem klasično sociološko pojmovanje družbenega razreda. Prebivalci z ustvarjalnim poklicem so namreč lahko pripadniki različnih družbenih razredov, od nižjega, srednjega do zgornjega. Obenem so lahko tudi različno izobraženi. Ni namreč pomembno, kako visoko je nekdo izobražen/usposobljen, temveč kaj dejansko počne. Primer, če nekdo posedeje doktorat znanosti in se nato zaposli kot taksist, ga verjetno težko uvrščamo v ustvarjalno populacijo. Po drugi strani lahko nekoga z opravljenou osnovnošolsko izobrazbo, ki izumlja patente, še kako štejemo za ustvarjalnega. Je pa ob vsem tem treba priznati, da v praksi sicer obstaja dokaj močna stopnja povezanosti med pripadnostjo ustvarjalnemu razredu, višino dohodka (družbenim statusom) in stopnjo izobraženosti.

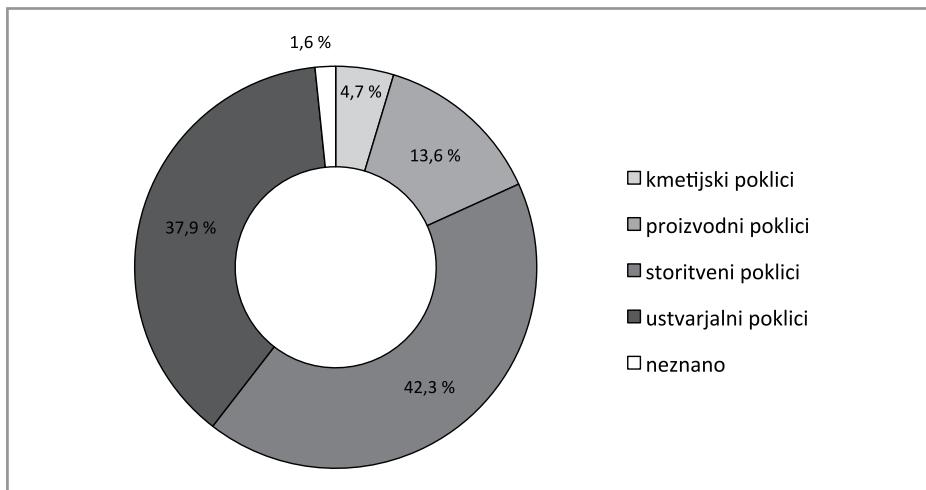
Florida je prebivalce z ustvarjalnim poklicem podrobnejše opredelil s tem, da jih je razdelil v tri podskupine, in sicer ustvarjalno jedro, ustvarjalne profesionalce in kulturne ustvarjalce. V zahodnih državah približno tretjina vseh prebivalcev z ustvarjalnim poklicem predstavlja ustvarjalno jedro, dve tretjini se jih uvršča med ustvarjalne profesionalce, medtem ko kulturni ustvarjalci z le nekaj odstotki predstavljajo najmanjšo podskupino.

- Ustvarjalno jedro (angleško *creativecore*) sestavljajo ljudje, ki ustvarjajo nova znanja. Sem spadajo zlasti inženirji tehničnih profilov, naravoslovci, zdravniki ter učitelji in raziskovalci s področja gospodarstva, družboslovnih in humanističnih znanosti. Te visoko ustvarjalne socialne skupine naj bi poganjale družbenogospodarski razvoj.

- Ustvarjalni profesionalci (angleško *creative professionals*) sestavljajo skupino strokovnjakov, zaposlenih v delovno intenzivnih poklicih. To so na primer menedžerji, visoki državni uradniki, strokovnjaki, dejavnici v raznovrstnih tehničnih, izobraževalnih, medicinskih dejavnostih, odvetniki in podobno, ki podpirajo družbenogospodarski razvoj. Lahko bi rekli, da so ustvarjalni profesionalci podpora skupina ustvarjalnemu jedru.

- Kulturni ustvarjalci (angleško *bohemians*) predstavljajo tretjo skupino prebivalcev z ustvarjalnim poklicem. Sem sodijo glasbeniki, publicisti, pisatelji, slikarji, kiparji in podobno. Posebnost kulturnih ustvarjalcev je, da imajo dve vlogi. Po eni strani so del prebivalcev z ustvarjalnim poklicem, po drugi strani pa naj bi v prostoru »privlačili« prvi dve skupini prebivalcev z ustvarjalnim poklicem. To pomeni, da naj bi bili kulturni ustvarjalci eden od pomembnih dejavnikov prostorske razporeditve ustvarjalnega jedra in ustvarjalnih profesionalcev.

Konec leta 2011 je v Sloveniji živilo približno 930.000 aktivnih prebivalcev, kar predstavlja slabo polovico (45 %) vseh ljudi pri nas. Med aktivnim delom prebivalstva je bilo približno 817.000 delovno aktivnih, 113.000 pa brezposelnih. Stopnja registrirane brezposelnosti je tako znašala 12 %. Poklicna sestava delovno aktivnega prebivalstva na sliki 1 prikazuje, da je bilo tedaj v Sloveniji največ prebivalcev s storitvenim poklicem. Le rahlo manj jih je opravljalo ustvarjalni poklic, medtem ko je bilo precej manj zaposlenih kot proizvodnih oziroma kmetijskih delavcev.



Slika 1: Poklicna sestava delovno aktivnega prebivalstva leta 2011 v Sloveniji (ADS 2014; SRDAP 2014)

V skladu s težnjami po približevanju družbi znanja so ustvarjalni poklici za nas čedalje pomembnejši. Primerjava z rezultati tujih raziskav pove, da je Slovenija po deležu ustvarjalne delovne sile primerljiva z državami severne in zahodne Evrope, kjer so do podobnih ugotovitev prišli Vaarst Andersen in Lorenzen (2005), Fritsch in Stützer (2007), Clifton (2008) ter Boschma in Fritsch (2009). Stanje v Sloveniji se sklada tudi z ugotovitvami Floride (2005), po katerem delež prebivalcev z ustvarjalnim poklicem v najbolj razvitih državah znaša več kot eno tretjino.

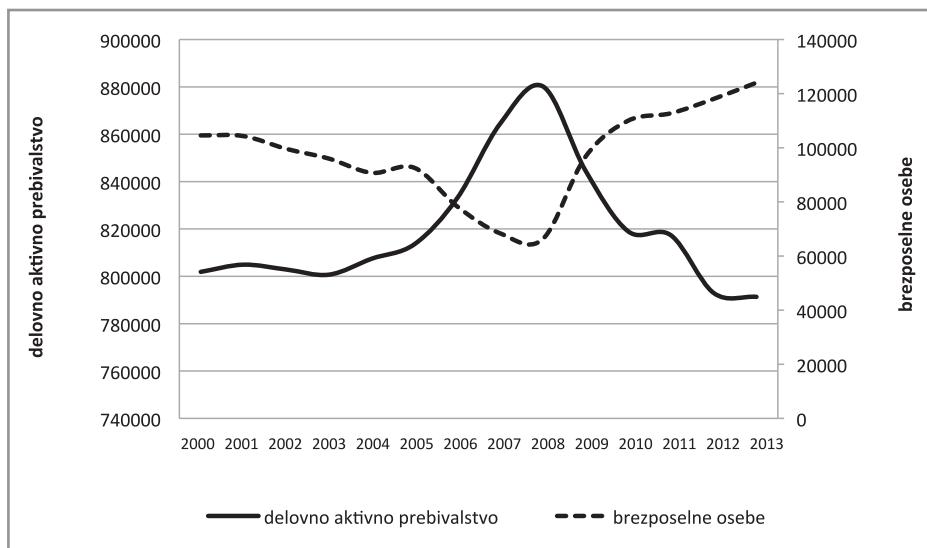
Če sprejmemo trditev, da je ustvarjalni kapital eden pomembnejših dejavnikov družbenogospodarske rasti in razvoja, bi morala Slovenija dosegati najrazvitejše države tudi po ostalih kazalnikih, ki merijo blaginjo, konkurenčnost in gospodarsko rast. Zlasti v obdobju zadnje recesije pa smo priča dogodkom in procesom, ki nas od tega cilja čedalje bolj oddaljujejo. To nas navaja k razmišljjanju, da v Sloveniji očitno ne znamo v polnosti izkoristiti ustvarjalnega potenciala, ki ga kot posamezniki oziroma družba vsekakor imamo (Kozina 2014). Potrebne bi bile določene temeljite družbene in gospodarske reforme, ki bi v večji meri spodbujale drugačnost, različnost in vse, kar je novega, ne pa egalitarnost in ohranjanje privilegijev iz preteklosti.

SPREMEMBE TRGA DELOVNE SILE

Ko govorimo o preobrazbi družbe, imamo navadno v mislih številne procese, ki se nanašajo na različne sisteme oziroma značilnosti družbe kot celote. Tako lahko govorimo denimo o staranju ali pomlajevanju prebivalstva, njihovem priseljevanju ali odseljevanju, zviševanju ali zniževanju stopnje izobraženosti, spremembah v dohodkovnih značilnostih ali gospodarski učinkovitosti in podobno. Z njimi opisujemo najrazličnejše družbenogospodarske spremembe, ki so rezultat notranjega ali zunanjega delovanja. Lahko se zgodijo spontano ali načrtovano.

V navezavi na trg delovne sile in poklicno sestavo, ki kaže gospodarsko usmeritev, so se v Sloveniji v zadnjih desetletjih zgodile silovite spremembe. Te so se sicer dogajale tudi drugod, vendar povsod na svoj način. Slovenija se uvršča v skupino postsocialističnih držav, ki jim je skupno več stvari. Med njimi je treba izpostaviti predvsem prehod iz državnoplanskega gospodarstva v odprto tržno gospodarstvo, ki so ga spremljali demokratizacija, privatizacija in modernizacija. Obrat se je zgodil s padcem komunističnega režima in osamosvojitvijo držav v Vzhodni in Srednji Evropi na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja. Skozi tako imenovano obdobje tranzicije so se te države na različne načine poskušale približati državam zahodnega pola. To je bilo na nekaterih področjih bolj, na drugih manj uspešno, vsekakor pa se je večina držav nekdanjega vzhodnega bloka uspela dovolj prilagoditi oziroma preobraziti, da so bile sprejete v Evropsko unijo in ostale mednarodne skupnosti.

Od leta 2000 do 2013, ko imamo na razpolago zanesljive in primerljive podatke o delovni sili, je število delovno aktivnih prebivalcev v Sloveniji ostalo približno enako, vendar so se vmes zgodila zelo velike spremembe (slika 2). Te lahko povežemo predvsem z gibanji razmer na makroekonomskem in političnem področju. Tako v obdobju 2000–2003 pri nas ni prišlo do vidnejših sprememb v obsegu delovne sile. Z vstopom Slovenije v Evropsko unijo leta 2004 se je začel močan porast, ki je trajal do izbruha svetovne gospodarske recesije leta 2008. V tem obdobju se je obseg delovne sile povečal za slabo desetino, brezposelnost pa se je zmanjšala za dobro četrtino. Kakor se je stopnja zaposlenosti v letih pred krizo hitro povečevala, je z njenim nastopom še hitreje upadla. Najhuje je bilo v obdobju 2008–2010, čemur je nato sledil celo padec takratne vlade in predčasne volitve. Brezposelnost je v tem času močno narasla in je bila največja po letu 1999. Negativne težnje v obsegu delovne sile so se nekoliko umirile šele v zadnjem letu našega raziskovanja, vendar so obeti za prihodnost precej negotovi.

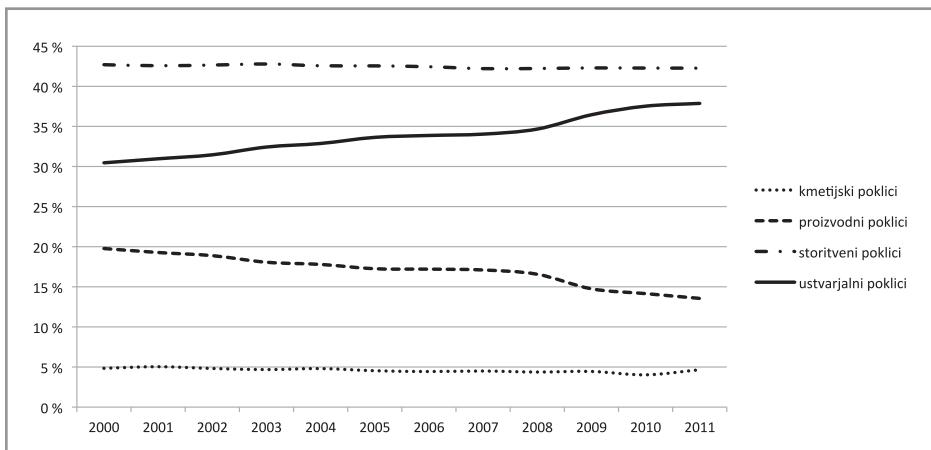


Slika 2: Gibanje števila delovno aktivnega prebivalstva in brezposelnih oseb v obdobju 2000–2013 (ADS 2014; SRDAP 2014; Divjak, Lah, Malešič 2012).

Ravbar in Kozina (2012, 57) sta za obdobje 2008–2010 natančneje preučila gibanje in razporeditev delovno aktivnega prebivalstva po regijah in občinah delovnega mesta in področnih skupinah poklicev. Analiza je pokazala, da je do nadpovprečnega zmanjšanja obsega delovne sile prišlo v Pomurju, na Koroškem, Goriškem, Savinjskem in v Zasavju, med občinami pa je do več kot četrtinskega upada po tem kriteriju prišlo v Semiču, Svetem Andražu in Svetem Juriju v Slovenskih Goricah, Hodošu, Svetem Tomažu, Sveti Ani, Mirni Peči, Solčavi, Blokah, Središču ob Dravi, Trnovski

vasi, Taboru, Hajdini, Gornjih Petrovcih, Tišini in Zavrču. Večina teh območij se že tradicionalno uvršča med manj razvita. To pomeni, da gre bojni za območja s strukturnimi težavami, ekonomsko šibka območja, demografsko ogrožena območja in podobno (glej Kušar 2005).

Natančnejši vpogled v gibanje delovne sile po posameznih poklicnih skupinah pove, da je v obdobju 2000–2011 kot edina narasla skupina ustvarjalnih poklicev (slika 3). V tem času se je njihovo število povečalo za več kot četrtino. Po drugi strani se je istočasno najbolj zmanjšalo število proizvodnih poklicev, skoraj za tretjino, medtem ko je število poklicev v kmetijstvu in storitvah stagniralo. Zanimivo je opazovati gibanje krivulj ob pojavu svetovne gospodarske krize leta 2008. Tedaj se je delež ustvarjalnih poklicev še izraziteje povečal in obratno, delež poklicev v proizvodnji je doživel krepkejši upad kot v letih poprej. Ustvarjalni poklici so torej v primerjavi z drugimi precej bolj odporni na spremembe v gospodarskih gibanjih in težnjah. To nam poleg relativnih podatkov na sliki 3 izkazuje tudi pregled absolutnih vrednosti, po katerih je ustvarjalna skupina poklicev edina, ki se je v času krize povečala.



Slika 3: Gibanje deležev delovno aktivnega prebivalstva po posameznih poklicnih skupinah v obdobju 2000–2011 (ADS 2014; SRDAP 2014).

Do podobnih ugotovitev sta ob preučevanju geografskih razsežnosti družbe znanja prišla tudi Ravbar in Kozina (2012, 57–58), ki navajata, da smo navkljub zmanjšanju števila delovno aktivnih prebivalcev in povečanju brezposelnosti v tem obdobju priča velikim strukturnim spremembam na trgu delovne sile. Gospodarska struktura zaposlenih v času zadnje gospodarske recesije ni bila kos globalnim izzivom. Na eni strani je opazno zmanjšanje delovno aktivnega prebivalstva v skupini poklicev, ki zahtevajo nižjo raven znanja oziroma poklicev srednje ali nizke stopnje zahtevnosti, na drugi strani pa je opazno povečanje števila zaposlenih v skupini poklicev, ki zahtevajo najvišjo stopnjo izobrazbene ravni. Na krizo,

ki smo ji priča v tekočem obdobju, lahko torej gledamo tudi kot na priložnost za hitrejše in korenitejše prestrukturiranje slovenskega gospodarstva (deindustrializacija, zviševanje produktivnosti in podobno). Kako bomo ta proces izvedli, je odvisno zlasti od nas samih, čas pa bo pokazal, koliko smo bili pri tem uspešni.

Omenjene ugotovitve prikazujejo nove značilnosti in težnje v družbenogospodarskem sistemu Slovenije, ki nakazujejo, da se naša država v skladu s svojimi strateškimi usmeritvami po približevanju družbi znanja in doseganju blaginje počasi, a vztrajno pomika v dobo ustvarjalnosti. Novonastalo stanje in razmere, ki prihajajo, logično nadgrajujejo model družbenogospodarskega prehoda, ki ga je Klemenčič (1989) na podlagi sprememb v sestavi delovno aktivnega prebivalstva oblikoval za Slovenijo konec osemdesetih let prejšnjega stoletja. Ugotovil je, da je v povoju obdobju slovenska družba doživela temeljito in skokovito družbenogospodarsko preobrazbo, od pretežno agrarne (kmetijske oziroma primarne) v pretežno industrijsko (proizvodno, sekundarno ali fordistično) fazo z močnejšimi znaki vstopanja v terciarno (storitveno, postindustrijsko oziroma postfordistično) fazo. Na ta način je izločil tri osnovne razvojne stopnje: agrarno, industrijsko in terciarno. Prva stopnja je trajala do šestdesetih let. Opredeljuje jo visok delež primarnega sektorja (nad 40 % aktivnega prebivalstva), ki se hitro zmanjšuje, ter nizek delež sekundarnega sektorja, ki narašča, vendar še ne preseže deleža primarnega. Delež terciarnega sektorja je nizek (okrog 20 %). Druga stopnja s prevlado sekundarnega sektorja je značilna za obdobje od šestdesetih do devetdesetih let. Označuje jo prevlada deleža sekundarnega sektorja, ki se sprva povečuje, nato pa zmanjšuje. Primarni sektor ima po deležu aktivnega prebivalstva skromen pomen, medtem ko se delež terciarnega sektorja povečuje. To fazo lahko razdelimo na dve obdobji: na desetletje 1961–1971, ko je delež terciarnega sektorja dosegel delež primarnega, ter na naslednje obdobje (nekako do devetdesetih let), ko delež terciarnega sektorja delež primarnega celo preseže. V trenutku prevlade deleža terciarnega sektorja nad sekundarnim se začenja terciarna stopnja, ki se je v Sloveniji zgodila na začetku devetdesetih let.

Danes bi za Slovenijo lahko trdili, da se nahaja v zreli terciarni fazi, kar je na podlagi podatkov iz Popisa 2002 v veliki meri potrdila že Boletova (2008) družbenoekonomska analiza urbanega sistema. Zadnjo razvojno stopnjo, ki se ji več kot očitno približujemo, bi lahko poimenovali ustvarjalna faza. Klemenčičeva (1989) študija je sicer ne zaznava, saj v njej ustvarjalni sektor analitično še ni bil obravnavan. Iz podatkov na sliki 3 pa je zelo razvidno, da prihaja do precej pomembnih sprememb v poklicni sestavi delovno aktivnega prebivalstva, ki jih označuje zlasti upad (klasične) proizvodnje in rast ustvarjalne delovne sile ter stagnacija števila storitvenih in kmetijskih delavcev. Ob predpostavki, da se bo rast števila ustvarjalnih poklicev še naprej povečevala tako kot do sedaj, linearno, s povprečno letno stopnjo rasti 2,2 %, in ob predpostavki, da bo število storitvenih delavcev še naprej sta-

gniralo, bodo ustvarjalni poklici storitvene po obsegu dohiteli leta 2017. V tem času bo ob nadaljevanju obstoječih teženj delež proizvodnih poklicev padel na dobro desetino vse delovne sile.

PROSTORSKA RAZPOREDITEV USTVARJALNEGA PREBIVALSTVA

V literaturi najdemo številne empirične dokaze o pozitivnih vplivih prebivalcev z ustvarjalnim poklicem na družbenogospodarski razvoj (Florida 2002; Florida in Tinagli 2004; Knudsen s sodelavci 2007; Marlet in vanWoerkens 2007; Rutten in Gelissen 2008; Mellander in Florida 2011; Ravbar 2007; Ravbar in Bole 2007; Ravbar in Razpotnik Visković 2008; Ravbar in Kozina 2012; Kozina s sodelavci 2014). Privabljanje in zadrževanje ustvarjalcev je zato izrednega pomena za razvoj posameznih območij. Na globalni ravni se veliko govorji o tekmovanju za talente. Države, regije in mesta se borijo za njihovo čim večje število. Tovrstna prizadevanja pa ne obstajajo samo na globalni, temveč tudi na lokalni ravni. Razvoj posamezne lokalne skupnosti je v veliki meri odvisen tudi od tega, kako sposobni prebivalci v njej živijo. V nadaljevanju si poglejmo, kakšna je prostorska razporeditev prebivalcev z ustvarjalnim poklicem po naseljih v Sloveniji (slika 4).

Z nadpovprečno koncentracijo izstopajo večja regionalna središča oziroma mestna in obmestna naselja, med katerimi velja izpostaviti zlasti Ljubljano, Maribor, Kranj, Celje, Novo mesto in Novo Gorico. Med ostalimi pomembnejšimi središči je podpovprečno skoncentriranost moč zaznati v Kopru oziroma obalnih mestih, Postojni, na Jesenicah, v Trbovljah, Velenju in Ravnah na Koroškem.

Večja sklenjena območja z najnižjo koncentracijo ustvarjalcev v veliki meri sovpadajo s tradicionalno razvojno omejenimi območji, zlasti v severovzhodni in južni Sloveniji (glej Kušar 2005). To so Goričko, deli Pomurja, Slovenske gorice, Haloze, Pohorsko Podravje, Zgornja Savinjska dolina, Posotelje, deli Posavskega hribovja in Dolenjskega podolja, Krško hribovje, Gorjanci, Bela krajina, Kočevsko z Zgornjim Pokolpjem, Loški Potok in deli Blok. V zahodni Sloveniji so večja sklenjena območja z zelo nizko koncentracijo ustvarjalnih poklicev zlasti v hribovitih, redkeje poseijkenih in prometno odmaknjениh delih Goriške in Gorenjske regije, kot so Zgornje Posoče, Cerkljansko hribovje, Banjšice in Bohinj. Nižjo koncentracijo je zaznati tudi na Brkinih in v južnem delu Notranjske.

Daleč največje sklenjeno območje z nadpovprečno koncentracijo prebivalstva z ustvarjalnim poklicem predstavlja Ljubljana s širšo suburbanizirano okolico v osrednji Sloveniji, ki je na severu zvezno povezano s pretežnim delom Gorenjske, in sicer vse do Dežele in Blejskega kota. Tam koncentracija ustvarjalnega prebivalstva pada pod državno povprečje še v občini Jesenice. Severno od Ljubljane območje gostejše poselitve z ustvarjalci predstavlja še Kamniško-Bistriška ravan. Na vzhodu en krak go-

stejše tovrstne naseljenosti sega ob Savi do občine Zagorje ob Savi, drug krak pa nekoliko južneje ob dolenjski avtocesti do občine Ivančna Gorica. Pretežni del Zasavja, zlasti občini Trbovlje in Hrastnik, sicer označuje nadpovprečna koncentracija ustvarjalnega prebivalstva. Enako velja tudi za celotni južni del osrednje Slovenije z Ribniškim, Kočevskim, Zgornjim Pokoljem, Loškim Potokom in deli Blok na čelu. Južno od Ljubljane suburbaniziran pas z večjo koncentracijo ustvarjalcev namreč sega do Velikolaščanske pokrajine. Nadalje so ustvarjalci v osrednji Sloveniji nadpovprečno skoncentrirani v vseh občinah zahodno od Ljubljane, med katerimi izstopajo večja naselja v neposredni bližini ljubljanske obvoznice in ob primorski avtocesti, kot so Brezovica pri Ljubljani, Vrhnik in Logatec. Z oddaljevanjem od glavnih prometnih osi velikost naselij in koncentracija ustvarjalnega prebivalstva pada. V nekoliko večji oddaljenosti jugozahodno od Ljubljane v tem pogledu pozitivno izstopata še Rakek in Cerknica ter deli Blok.

Drugo največje območje z nadpovprečno zgoščenostjo ustvarjalnega prebivalstva predstavlja Maribor s suburbanizirano oklico v Podravski regiji. Izrazit pas se iz štajerske prestolnice vleče ob avtocesti v smeri proti Celju vse do Slovenske Bistrike in skorajda zvezno prehaja v naslednjo večjo aglomeracijo ustvarjalcev v Celjski kotlini. Drug izrazit pas sega po Dravski dolini v smeri proti Koroški oziroma do občine Selnica ob Dravi. Za Mariborom drugo največje središče z nadpovprečno zgoščenostjo ustvarjalcev v Podravski regiji je Ptuj. Zanimivo je, da med Mariborom in Ptujem, ki sta po oddaljenosti relativno zelo blizu drug drugemu, zastopanost ustvarjalnih poklicnih skupin ni tako izrazito nadpovprečna, kot bi lahko pričakovali. Nasprotno se Maribor kot drugo največje središče v državi od Ljubljane razlikuje po tem, da je v njegovem vplivnem območju koncentracija ustvarjalcev precej nižja. V tem pogledu na negativno podobo te regije vplivajo zlasti Slovenske gorice in Haloze, v katerih je zgoščenost ustvarjalcev izjemno nizka.

Kot je bilo že nakazano, ljubljanskemu in mariborskemu območju po velikosti in zgoščenosti preučevanega prebivalstva sledi Celjska kotlina v savinjsko-koroški regiji. Območja z najnižjo zastopanostjo ustvarjalcev v tej regiji so južno in vzhodno od Celja v Posavskem hribovju, Posotelju in Rogaškem podolju. Zanimivo je opazovati koncentracijo ustvarjalcev v severnem delu tretje razvojne osi. Dokaj gosto naseljena območja na Šaleškem in Koroškem označuje v glavnem podpovprečna skoncentriranost najbolj ustvarjalnega dela prebivalstva. Iz pozitivnega vidika velja v tem delu regije izpostaviti edino ožje območje Slovenjegraške kotline.

Kot rečeno, je koncentracija prebivalcev z ustvarjalnim poklicem večja v zahodni kot v vzhodni Sloveniji. Natančneje vpogled v stanje na Primorskem zato preseneča z njihovo rahlo podpovprečno zastopanostjo v obalnem somestju Koper–Izola–Piran in nadpovprečna koncentracijo v neposrednem zaledju Koprskega Primorja in na Krasu. Stanje prostorske

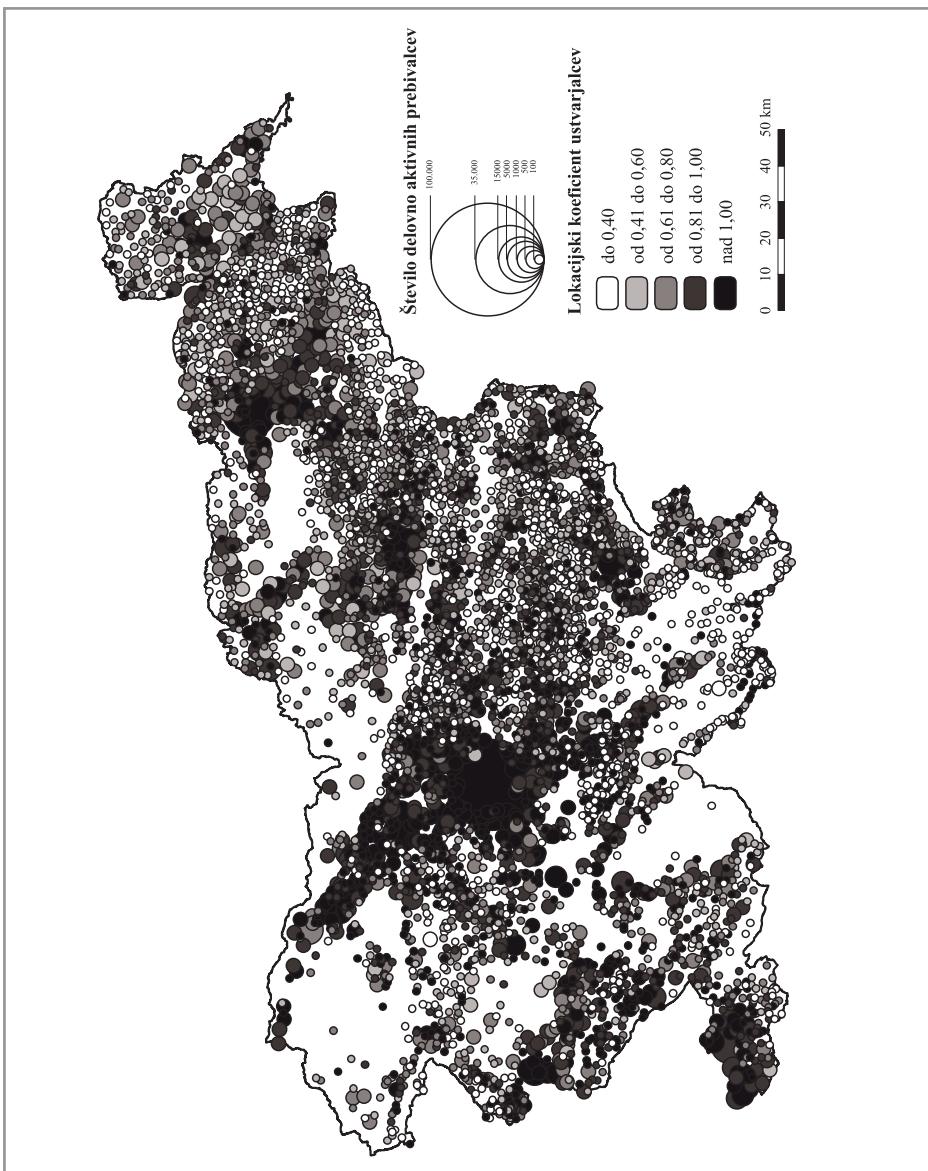
razporeditve ustvarjalcev v tej regiji je torej ravno obratno kot v doslej opisanih primerih, kjer se je zgoščenost z oddaljevanjem od glavnih središč zmanjševala. Koncentracija v tej regiji je sicer najmanjša na Brkinih in v južnih predelih Notranjske.

Na Goriškem močno središče prebivalcev z ustvarjalnim poklicem tvori Nova Gorica s sosednjimi obmestnimi naselji. Drugo močno tovrstno središče predstavlja območje Vipave in Ajdovščine. Nadpovprečno zgoščenost ustvarjalcev je morda celo proti pričakovanjem zaznati v Goriških Brdih, kjer je kmetijstvo oziroma vinogradništvo glavna gospodarska dejavnost. Ustvarjalni prebivalci se tam naseljujejo verjetno predvsem zaradi bližine Nove Gorice oziroma Gorice in Italije. Severno od Brd in Goriškega polja se zastopanost ustvarjalne poklicne skupine precej zmanjša. Izjemi sta edino ožji območji Tolmina in Kobarida. V vseh ostalih hribovitih in odmaknjenih predelih, kot so Bovško, Breginjski kot, Baška grapa, Kambreško, Banjšice in Cerkljansko hribovje, je število in zastopanost ustvarjalcev znatno manjše. V goriški regiji velja opozoriti na še eno nekoliko izolirano središče, kjer se ustvarjalni prebivalci naseljujejo v večji meri. To je območje Idrije z Godovičem, ki je primer uspešnega in v mednarodnih okvirih konkurenčnega delovanja visokotehnološke industrije (Kavaš in Koman 2010; Urbanc, Nared in Bole 2012).

Gorenjska je regija z največjim deležem naselij, ki imajo nadpovprečno koncentracijo ustvarjalcev. Vseeno pa tudi tu obstajajo zaznavne razlike med ravninskimi deli Ljubljanske kotline, kjer je skoncentriranost nadpovprečna, in okoliškimi hribovitimi predeli z nižjo zgoščenostjo tega tipa prebivalstva. Med večjimi središči Gorenjske s podpovprečno zastopanostjo izstopajo Jesenice, Tržič in Železniki. Na Jesenicah živeče prebivalstvo je v večji meri zaposleno v storitvah in proizvodnji, medtem ko sta Tržič in Železniki že stari industrijski središči, kar se očitno odraža tudi v poklicni sestavi njunih prebivalcev.

V dolenski regiji je večjo zastopanost ustvarjalcev moč zaznati v Novomeški kotlini in v somestju Brežice – Krško. Od večjih središč v tem pogledu izstopa še Trebnje. Obratno je podpovprečno skoncentriranost moč zaznati v Beli in Suhi krajini ter številnih majhnih naselij na hribovitih območjih Gorjancev, Krškega in Posavskega hribovja ter Bizeljskega.

V Pomurju, za katerega je moč ugotoviti daleč najnižjo stopnjo koncentracije ustvarjalnega prebivalstva, se to v večji meri naseljuje edino na območju Murske Sobote in Lendave. Povsod drugod prevladujejo druge poklicne skupine. Zdi se, kot da pomurska regija z velikimi koraki zaostaja za ostalimi deli Slovenije. Še vedno v pretežni meri kmetijska pokrajina, ki je na nek način preskočila industrializacijo in se v zadnjem času osredotočila predvsem na storitveni sektor, se več kot očitno sooča s posmanjkanjem ustvarjalnega kapitala, kar je gotovo eden njenih glavnih omejitvenih razvojnih dejavnikov.



Slika 4: Razporeditev prebivalcev z ustvarjalnim poklicem po naseljih v Sloveniji.¹

Avtor: Jani Kozina, vir: SRDAP 2014.

Kartografska podlaga: GURS 2014

(c) Geografski inštitut Antona Melika ZRC SZAU, 2014

¹ Vrednost lokacijskega koeficijenta ponazarja, v kolikšni meri delež prebivalcev z ustvarjalnim poklicem med delovno aktivnim prebivalstvom v posameznem naselju odstopa od državnega povprečja. Čim bolj vrednost lokacijskega koeficijenta presega vrednost 1, tem bolj je koncentracija prebivalcev z ustvarjalnim poklicem med delovno aktivnim prebivalstvom v določenem naselju višja od slovenskega povprečja. Vrednosti pod 1 kažejo podpovprečno koncentracijo.

Znotraj posameznih tipov urbanizirnosti naselij je po velikosti (rang števila prebivalstva) in koncentraciji ustvarjalnih poklicnih skupin (lokacijski koeficienti) najbolj zanimiva primerjava mest (preglednica 1). Do največje zgoščenosti ustvarjalcev prihaja v Ljubljani, kjer živi kar 38 % vseh prebivalcev z ustvarjalnim poklicem pri nas. Sicer pa je korelacijska analiza pokazala, da med velikostjo mest in koncentracijo ustvarjalnih poklicnih skupin ne obstaja velika mera statistične povezanosti. To pomeni, da največja mesta z izjemo Ljubljane niso ravno najbolj privlačna za bivanje ustvarjalnih poklicnih skupin, ampak so to mala in srednje velika mesta. Med večjimi mesti, ki imajo nižjo zastopanost ustvarjalcev, je tudi nekaj regionalnih središč. Izpostaviti velja denimo tipična industrijska mesta, kot so Velenje, Jesenice, Trbovlje in Ravne na Koroškem ali mesta z močno razvitim storitvenim sektorjem, kot so Izola, Piran in Dravograd. Zelo nizka koncentracija je tudi v Postojni. Vsa našteta mesta imajo lokacijski koeficient ustvarjalcev nižji od 1, le za malo (manj kot 10 %) pa to vrednost med večjimi središči presegajo še Koper, Kranj, Slovenj Gradec, Krško, Nova Gorica in Ptuj. Zanimivo je, da se tudi v Mariboru in Celju kot drugim oziroma tretjim največjim slovenskim središčem ustvarjalci ne naseljujejo tako nadpovprečno kot v Ljubljani. Sicer pa je med manjšimi in srednje velikimi mesti z največjo koncentracijo vseh ustvarjalcev še največ takih, ki so bolj ali manj navezana na Ljubljano. To so denimo bližnja satelitska mesta (Domžale, Grosuplje, Kamnik in Vrhnika) pa tudi tista, ki so od Ljubljane oddaljena nekoliko dlje, vendar še vedno znotraj meja metropolitanske regije (Radovljica, Lesce, Bled in Trebnje). V slednjih si lahko nekoliko večjo koncentracijo prebivalcev z ustvarjalnim poklicem verjetno lahko razlagamo tudi s prisotnostjo nekaterih visokotehnoloških podjetij. To sta denimo Elan in Seaway v Begunjah na Gorenjskem ali pa Trimo v Trebnjem.

Preglednica 1: Uvrstitev po številu prebivalstva in lokacijski koeficient ustvarjalcev v slovenskih mestih (SRDAP 2014).

Mesto	Uvrstitev po številu prebivalstva	Lokacijski koeficient ustvarjalcev
Ljubljana	1	1,39
Radovljica	31	1,31
Domžale	13	1,29
Trebnje	48	1,27
Grosuplje	23	1,23
Radenci	62	1,22
Kamnik	10	1,22
Novo mesto	7	1,21
Šentjur	39	1,21

Mesto	Uvrstitev po številu prebivalstva	Lokacijski koeficient ustvarjalcev
Lesce	59	1,19
Bled	35	1,19
Lendava	55	1,18
Slovenska Bistrica	22	1,18
Murska Sobota	15	1,18
Maribor	2	1,16
Celje	3	1,16
Portorož	58	1,16
Vrhnika	20	1,14
Šmarje pri Jelšah	67	1,12
Brežice	27	1,12
Logatec	18	1,09
Lenart v Slov. Goricah	57	1,08
Ptuj	8	1,07
Nova Gorica	12	1,07
Tolmin	47	1,07
Škofja Loka	14	1,06
Idrija	30	1,06
Mozirje	65	1,06
Krško	24	1,05
Cerknica	43	1,05
Slovenj Gradec	21	1,05
Brestanica	70	1,05
Kranj	4	1,05
Ajdovščina	26	1,04
Laško	50	1,03
Kranjska Gora	69	1,03
Ormož	63	1,02
Žiri	46	1,02
Slovenske Konjice	38	1,00
Koper	6	1,00
Žalec	37	0,99
Ljutomer	49	0,98
Izola	16	0,97

Mesto	Uvrstitev po številu prebivalstva	Lokacijski koeficient ustvarjalcev
Sevnica	40	0,96
Piran	42	0,96
Ribnica	45	0,95
Gornja Radgona	54	0,95
Sežana	34	0,94
Ilirska Bistrica	41	0,93
Radlje ob Dravi	60	0,93
Postojna	17	0,92
Črnomelj	32	0,91
Velenje	5	0,90
Litija	28	0,89
Trbovlje	9	0,88
Dravograd	51	0,88
Mežica	53	0,87
Železniki	56	0,87
Zagorje ob Savi	29	0,87
Kočevje	19	0,84
Ravne na Koroškem	25	0,82
Rogaška Slatina	36	0,79
Metlika	52	0,79
Koroška Bela	64	0,78
Bovec	68	0,77
Slovenski Javornik	66	0,77
Senovo	61	0,76
Hrastnik	33	0,72
Jesenice	11	0,63
Tržič	44	0,62

Razporeditev prebivalcev z ustvarjalnim poklicem po naseljih bivanja kaže, da ti očitno raje živijo v bolj urbaniziranih naseljih. V mestih jih živi več kot polovica, v suburbaniziranih naseljih slaba četrtina, v urbani-ziranih podeželskih naseljih in podeželskih naseljih pa le po dobra desetina. Iz tega vidika bi lahko dejali, da so mesta za naselitev ustvarjalcev privlačnejša od podeželja. Vendar pa tega ne moremo z vso gotovostjo trditi. Primerjava stanja 2000–2011 je namreč pokazala, da se koncentracija ustvarjalcev na podeželju povečuje veliko intenzivneje kot v mestih. Mesta,

čeprav prevladujoča oblika bivanja, torej dolgoročno izgubljajo boj s podeželjem za ustvarjalni kapital. Ustvarjalci se verjetno selijo iz mest na podeželje zaradi vseh prednosti podeželja in slabosti mest, ki smo jih na kratko opisali že v enem od prejšnjih poglavij.

SKLEP

Prispevek na prvem mestu ugotavlja, da je sestava delovne sile v Sloveniji sorazmerno podobna tistim v ostalih razvitejših evropskih državah, težnje sprememb pa kažejo, da s tega vidika počasi, a vztrajno napredujemo v družbo znanja. V Sloveniji imamo torej veliko znanja in usposobljenih ljudi, ki se lahko kosajo z izzivi sodobnega časa. Ob tem ostaja odprto vprašanje, ali znamo ta potencial v polni meri uporabiti za povečevanje naše blaginje ali ne. Namreč, poslovno in družbeno okolje je še vedno vse prevečkrat naravnano tako, da po principu uravnilovke spodbuja povprečnost. Kdor izstopa iz povprečja, se ga pogosto ne nagradi, ampak se ga lahko celo kaznuje. Na ta način se ustvarjalni kapital izgublja. Slabi se konkurenčnost, z njim pa tudi socialne vsebine. Socialni sistemi (zdravstveni, šolski, pokojninski ...), kot jih imamo sedaj, namreč brez uspešnega gospodarstva ne morejo trajnostno delovati. V tem pogledu nas torej čaka še veliko dela, saj je treba spremeniti marsikateri vidik miselnosti.

Analiza razporeditve ustvarjalnih prebivalcev kaže na bipolarnost med mesti in podeželjem z dveh plati. Prva je ta, da so ustvarjalci v veliko večji meri skoncentrirani v mestih kot na podeželju, druga pa ta, da se njihovo število veliko bolj povečuje prav na podeželju in ne v mestih. Mesta imajo torej prevlado nad podeželjem, ko gre za izbiro bivališča ustvarjalcev, vendar se to ravno vesje počasi nagiba na stran podeželja in drugih manj urbaniziranih oblik poselitve.

Na tem mestu velja narediti premislek o vlogi mest v našem prostorskem in družbenogospodarskem razvoju. Strategija prostorskega razvoja Slovenije (2004) sicer na deklarativni ravni to jasno opredeljuje, vendar imamo pomanjkanje inštrumentov in politik, ki bi to na izvedbeni ravni podprteli. Med najbolj perečimi sta gotovo nemobilen trg nepremičnin in slabo oziroma neučinkovito urbanistično načrtovanje. Odsotnost učinkovitega trga nepremičnin ima za posledico, da se predvsem mlajši prebivalci selijo ven iz mest, kjer so stanovanjske nepremičnine cenejše. Med njimi so tudi mlajši izobraženci in ustvarjalci. Ker jim delovna mesta ne sledijo, se morajo dnevno voziti na delo nazaj v mesto, kar ob odsotnosti učinkovitega sistema javnega prometa spodbuja netrajnostne vedenjske vzorce (Kozina sodelavci 2014). Država bi morala mestom pomagati, da bi ustvarjalno delovno silo lahko zadržala. Konec končev je bilo skozi zgodo-vino vedno tako, da so bili pravi razvojni generatorji mesta, podeželje pa jih je pri tem podpiralo (Hall 1998). Mesta bi nato z bolj učinkovitim urbanističnim načrtovanjem moralna poskrbeti, da bi njeni prebivalci imeli ugodne možnosti za bivanje, delo, rekreacijo, izobraževanje, promet in

ostale dejavnosti. Namesto tega se v vse preveč mestih dogaja, da imamo na voljo veliko praznih, neizkoriščenih nepremičnin, ki ne služijo nikomur, pešcem in kolesarjem neprijazne prometne površine ter degradirana območja (stara, neurejena industrijska območja, gradbene Jame in podobno). Mesta bi lahko prazne nepremičnine in degradirana območja v večji meri namenjala kulturnim in ustvarjalnim dejavnostim (angleško *culture and creative industries*), kar je pogosta in uspešna revitalizacijska praksa bolj razvitih in uspešnih evropskih mest (Kozina s sodelavci 2014). Slovenska mesta se morajo močneje razvijati. Konec concev ne tekmujejo samo med seboj ali s podeželjem, ki jih obdaja, ampak morajo konkurirati primerljivim mestom v sosedstvu in Evropi.

VIRI IN LITERATURA

- Anketa o delovni sili (ADS). Ljubljana: Statistični urad Republike Slovenije, 2014.
- Bole, David: *Ekonomski preobrazbi slovenskih mest*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008. (Knjižna zbirka Geografija Slovenije).
- Boschma, Ron in Michael Fritsch: *Creative Class and Regional Growth: Empirical Evidence from Seven European Countries*. Economic Geography 85-4/2009, 391–423.
- Clifton, Nick: *The »Creative Class« in the UK: An Initial Analysis*. Geografiska Annaler: Series B, Human Geography 90-1/2008, 63–82.
- Divjak, Matej, Lenart Lah in Kaja Malešič: *Aktivno prebivalstvo*. Statistični letopis 2011. 2012. URL: <http://www.stat.si/letopis/letopisprvastran.aspx> (18. 7. 2012).
- Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class: And how it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: BasicBooks, 2002.
- Josipovič, Damir: *Učinki priseljevanja v Slovenijo po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Založba ZRC, 2006. (Knjižna zbirka Migracije).
- Florida, Richard in Irene Tinagli: *Europe in the Creative Age*. 2004. URL: http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/Europe_in_the_Creative_Age_2004.pdf (7. 9. 2012).
- Fritsch, Michael in Michael Stützer: *Die Geographie der Kreativen Klasse in Deutschland*. Raumforschung und Raumordnung 65-1/2007, 15–29.
- Hall, Peter: *Cities in Civilization: Culture, Innovation and Urban Order*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1998.
- Kavaš, Damjan in Klemen Koman: *Razvoj in stanje gospodarstva v Občini Idrija*. Na prelomnici: razvojna vprašanja občine Idrija. Ur. Janez Nared in Drago Perko. Ljubljana: Založba ZRC, 2010. 131–142.
- Klemenčič, Marijan: *Družbenogospodarski prehod v Sloveniji*. Dela 6/1989, 230–243.
- Knudsen, Brian, Richard Florida, Gary Gates in Kevin Stolarick: *Urban Density, Creativity, and Innovation*. 2007. URL: http://creativeclass.com/rfcgdb/articles/Urban_Density_Creativity_and_Innovation.pdf (28. 1. 2013).

- Kos, Drago: *Neurbana nacija*. O urbanizmu: Kaj se dogaja s sodobnim mestom? Ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman. Ljubljana: Krtina, 2007. 137–163.
- Kozina, Jani: *Poklicna sestava slovenskih regij*. Nove razvojne perspektive. Ur. Janez Nared, Drago Perko in Nika Razpotnik Visković. Ljubljana: Založba ZRC, 2013. 23–34.
- Kozina, Jani: *Ustvarjalnost v Sloveniji – neaktiviran razvojni potencial?* O ustvarjalnosti. Ur. Iztok Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica, 2014. (V pripravi za tisk).
- Kozina, Jani, David Bole, Janez Nared, Lucija Lapuh, Jernej Tiran: Razporeditev ustvarjalnosti v izbranih občinah Ljubljanske urbane regije : končna različica raziskave. Ljubljana: Geografski inštitut Antona Melika ZRC SAZU, 2014.
- Kušar, Simon: *Manj razvita območja kot element politike skladnejšega regionalnega razvoja v Sloveniji: pretekle izkušnje in prihodni izzivi*. Dela 24/2005, 113–124.
- Landry, Charles: *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan, 2000.
- Marlet, Gerard, Clemens van Woerkens: *The Dutch Creative Class and how it Fosters Urban Employment Growth*. Urban Studies 44-13/2007, 2605–2626.
- Mellander, Chralotta in Richard Florida: *Creativity, Talent, and Regional Wages in Sweden*. The Annals of Regional Science 46-3/2011, 637–660.
- Ravbar, Marjan: *Geografija človeških virov v Sloveniji – pomen ustvarjalnih socialnih skupin za regionalni razvoj*. Geografski vestnik 79-2/2007, 119–128.
- Ravbar, Marjan in David Bole: *Geografski vidiki ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007. (Knjižna zbirka Georitem).
- Ravbar, Marjan in Nika Razpotnik Visković: *Geografska analiza razvojnih dejavnikov v Sloveniji: ustvarjalnost in naložbe*. Geografski vestnik 80-2/2008, 81–93.
- Ravbar, Marjan in Jani Kozina: *Geografski pogledi na družbo znanja v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, 2012. (Knjižna zbirka Georitem).
- Ruppert, Karl, Franz Schaffer, Jörg Maier, Reinhard Paesler: *Socijalna geografija*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- Rutten, Roel in John Gelissen: *Technology, Talent, Diversity and Wealth of European Regions*. European Planning Studies 16-7/2008, 985–1006.
- Statistični register delovno aktivnega prebivalstva (SRDAP). Ljubljana: Statistični urad Republike Slovenije, 2014.
- Strategija prostorskega razvoja Slovenije. Ljubljana: Urad za prostorski razvoj Direktorata za prostor Ministrstva za okolje, prostor in energijo, 2004.
- Urbanc, Mimi in Janez Nared, David Bole: *Idrija: A Local Player on the Global Market*. Locality, Memory, Reconstruction: The Cultural Challenges and Possibilities of Former Single-Industry Communities. Ur. Simo Häyrynen, Risto Turunen in Jopi Nyman. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 101–122.
- Uršič, Matjaž in Marjan Hočevar: *Proturbanost kot način življenja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2007.
- Vaart Andersen, Kristina in Mark Lorenzen: *The Geography of the Danish Creative Class: A Mapping and Analysis*. 2005. URL: http://www.academia.edu/441896/The_Geography_of_the_Danish_Creative_Class_A_Mapping_and_Analysis (15. 5. 2012).

Prispevek obravnava prostorsko-časovne vidike preobrazbe delovno aktivnega prebivalstva v Sloveniji, ki smo ga razdelili na poklicne skupine, in sicer kmetijsko, proizvodno, storitveno in ustvarjalno poklicno skupino. Glavni poudarek je namenjen ugotavljanju prostorskih razlik med mestom in podeželjem v privabljanju in zadrževanju prebivalcev z ustvarjalnim poklicem. Temeljne ugotovitve so, da je sestava delovne sile v Sloveniji sorazmerno podobna tistim v ostalih gospodarsko razvitejših evropskih državah, spremembe pa kažejo, da s tega vidika počasi, a vztrajno napredujemo v družbo znanja. Ob tem se vseeno porajajo dvomi, da zaradi neprimerenega poslovnega in družbenega okolja ustvarjalnih potencialov ne zmoremo unovčiti v polni meri. Če se osredotočimo samo na prebivalce z ustvarjalnim poklicem in njihovo prostorsko razporeditev, lahko ugotovimo bipolarnost med mesti in podeželjem z dveh plati. Prva je ta, da so ustvarjalci v veliko večji meri skoncentrirani v mestih kot na podeželju, druga pa ta, da se njihovo število v zadnjih letih veliko bolj povečuje prav na podeželju in ne v mestih. Mesta imajo torej prevlado nad podeželjem, ko gre za izbiro bivališča ustvarjalcev, vendar se to ravno vesje počasi nagiba na stran podeželja in drugih manj urbaniziranih oblik poselitve. Mesta bi morala skupaj z državo za privabljanje in zadrževanje ustvarjalnih ljudi predvsem zagotoviti bolj mobilen trg nepremičnin, hkrati pa izboljšati svoje načrtovanje, da bi dosegla bolj kakovostno življensko okolje.

This article examines the spatial and temporal aspects of the transformation of the economically active population in Slovenia, which we have divided into occupational groups: agriculture, manufacturing, services, and creative occupations. The primary emphasis was devoted to determining spatial differences between the city and the country in attracting and retaining residents in creative occupations. The main findings are that the structure of the labor force in Slovenia is fairly similar to that of the labor forces in other economically developed European countries, and changes show that in this regard we are slowly but steadily progressing to a knowledge society. However, it is questionable as to whether this creative potential can be fully developed if there exists an unfavorable business and social environment. If we focus just on residents in the creative occupations and their spatial distribution, we find a bipolarity between urban and rural areas in two regards. The first is that these workers are concentrated in cities to a far larger extent than in rural areas. The second is that in recent years their number has been increasing more rapidly in rural areas compared to urban ones. Thus cities predominate over rural areas when creative workers choose their place of residence, but the balance has been gradually moving in favor of the countryside and other less urbanized forms of settlement. To attract and retain creative workers, cities need to work together with the state to ensure above all a more mobile real estate market, while also improving their planning, in order to achieve a better quality residential environment.

Gledati temo

Pascal Rambert: Vračanja Miniteater

Vračanja, naslov predstave avtorja in režiserja Pascala Ramberta, je paradoksen: Kdo se vrača? Tema? Svetloba? Živi bitji? Mrtvi bitji? Spomin? Čas?

Tema v gledališču je namenjena pričakovanju. V njej se skriva vsa potencialnost, ki se bo udejanjila hip zatem. Dolga tema v gledališču je znak napake, dolgega prehoda ali poziva gledalcu, naj se umakne – vrne? – vase. *Vračanja* so vse to in še nekaj četrtega. Njen vidni prostor je tema; v njej čez čas sicer zagledamo silhueti, vendar sta to silhueti (iz) teme, kakor da bi tema iz same sebe proizvedla nekaj, kar samo spominja na svetlobo. V predstavi kakor da ne bi bilo zunanje svetlobe, svetlobe iz vira, ki bi bil zunaj odrske odprtine, zunaj odrskega dispozitiva, v njej je vse znotraj. Tako se nam tudi sicer v čisti temi zazdi, da vidimo, poblike, silhete, migetanja, celo figure. A to so naše notranje slike, oko, ki ni navajeno teme (razen v spanju), pravzaprav center za vid v možganih, proizvaja nekaj, kar samo spominja na svetlobo, na predstavo, na sliko. Tako je v *Vračanjih*: čista tema, ki se čez nekaj časa osvetli s svojo lastno nakopičeno energijo, torej od znotraj.

Svetloba ni pogoj za gledališče. Prostor, nabit s potencialno energijo, je pogoj; igralec sam po sebi še ne zagotavlja gledališča; živo navzoč in usmerjen gledalski fokus pa je za deklaracijo dejstva, da gledališče je, nu-

jen (tu puščamo ob strani znane Auslanderjeve teze). Prostor se lahko razpira tudi v temi, to žive gledalske navzočnosti v dogodku ne moti bistveno. Predstavo je mogoče gledati z zaprtimi očmi. Takrat v gledalčevem recepcijskem aparatu potekata dve predstavi: tista zunaj njega in tista notranja, v njem samem. Tema, paradoksnos, potencira zavest o sebi, o lastnem telesu, o lastni percepciji (nevidno potencira vidno, neslišno potencira slišno, občutljivejša postane koža, dotik je nenadoma dramatičen), to ni domena svetlobe in vidnosti. Ni res, da so v temi možne vse slike, vse možnosti, navadno gre za eno samo; jaz se v temi vzpostavi(m) kot samo-jaz, kot ločeni in neponovljivi jaz, kot nenadna odprtost navzven, ki pa zunanjosti nenehno omogoča vstop v notranjost, bolje rečeno: omogoča pretok. V temi smo pretočni, spuščamo dražljaje skozi sebe, prepustni smo kot membrana, ki pa se zakrči, takoj ko nas oblije svetloba. V temi smo drugačni kakor v svetlobi. Svetloba našo podobo ustavi, zamrzne.

V temi tudi čas teče drugače. Morda bi lahko rekli, da, v nasprotju z občutkom, da teče počasneje, sploh ne teče. Samo ekspandira, širi se navzven, pulzira, spreminja se v prostor. Čas kot prostor prostora, kot razširjeni prostor po eni strani briše vsako možnost dejanja, po drugi strani pa dogodek definira, jih ločuje od podlage, spreminja v dokončne, čeprav »izgubljene« v prostoru. Dogodek v temi je dokončen, a ločen od kavzalnega zaporedja, v katerem je nastal, prosto plava po prostoru in lahko tudi povsem izgine, se razblini v absolutnem.



Foto: Domen Martinčič

Nenavadno je (taka je vsaj moja izkušnja), da temo gledam(o). Z odprtimi očmi. Kot bi jo spuščali vase, iskali kaj (svetlobo), na kar bi se lahko oprli, se orientirali, čeprav orientacije niti ne potrebujemo, saj varno sedimo v sedežu. Tema se takrat zdi kot snov, kot tekočina (*liquid*), ki se dotika neposredno oči, zrkla, skozi mrežnico pa ne more prodreti. Na očeh čutimo valovanje zraka, dihanje, pravzaprav valovanje teme. Temo stresajo valovi, tokovi, niha in utripa, je polna in vsepri-sotna: ničesar ni, kjer je ne bi bilo, je še vztrajnejša od vode, ki zapolni vsak prostor, tema prostor tudi zatesni, prežarči (pretemni) od znotraj.

V temo se v poteku predstave vrača svetloba. Kot madež, zmes svetlih in temnih pasov, prelivajoč se enoceličar, ki kakor da bi fosforesciral od znotraj, proizvajal iskrenje iz svojega lastnega gibanja, uvijanja, presnavljanja. Kmalu je madež prepoznaven, identificiramo ga kot dvoje skeletov, živih kompozicij iz kosti in zasenčenih vmesnih prostorov. Skeleta sta bitji brez sence, brez vira, brez cilja: njuno poslanstvo je, da preprosto sta. Povrnjena v svetlobo iz teme, iz neke-

ga odhajanja, pravzaprav odhoda, do končnega in neponovljivega. Okostnjakoma v predstavi ne pripisujemo siceršnjih metafizičnih (onostranstvo), psiholoških (strah) in moralnih (memento mori!) lastnosti, nista strašljiva, nista opomin, tudi ne spomin: preprosto sta, kot dve bitji s pravico do (skupnega) življenja, do lastne »telesnosti« (koščenosti?), do lastne ljubezni. V komaj zaznavni svetlobi iz svoje potencialnosti, ki ni spomin, proizvedeta življenje, življenje-obživljenju, nekakšno paralelno bivanje bitij, ki jih v življenju – in ljubezni – praviloma odmišljamo, odrivamo na stran, potiskamo v nezavedno. Zato sta lahko okostnjaka v gledalčevi predstavnosti poosebljena in zlahka jima pripiše tudi (svojo) zgodbo. *Vračanja* pa v resnici pripeljejo pred gledalca zgolj zgodbo o neki enakosti, nepolaščevalski in neizključujoči istosti, o skupnem obstajanju brez česar-koli zunanjega, o notranji navezavi mesa – bolje rečeno kosti – na meso (in kosti), ki pa navsezadnje preide(jo) v simbol. Precizna koreografija obeh okostnjakov, ki se na trenutke zdi zgolj kot preoblikovanje reliefne svetl-

obne gmote, razlivanje madeža na podlago, svetlobno pisanje po zrklju, namreč v procesu odvijanja predstave povzroči nekakšno odtrganje dogajanja od podlage, njegovo samodejnost in prosto lebdenje na videz konkretno situacijo, ki počasi preide v abstrakcijo, v zgolj-idejo. To je proces, ki ga je obvladal historični simbolizem, takó je simbolistično gledališče proizvajalo pomene v nasprotju z naturalističnim.

K temu učinku – torej transcediranju konkretnega v simbolno – priponore tudi glasba, zvok prostora, »vesolja«, ki sicer predvsem ilustrira, kar je jasno že samo po sebi, vendar nastopa kot razberljiv in nemoteč znak, ki atmosfero še dodatno podpira. Kar je najbolj skrivnostno, pa se v predstavi razkrije šele na koncu. To sta njena »igralca«, »animatorja«, nosilca obeh okostnjakov, vodilca lutk, ki pa se na koncu – gola in razbremenjena vsake teže – razkrijeta tudi sama in združita v poljubu. Težko je kaj reči o Anji Novak in Žanu Perku v tradicionalnih parametrih. Sta resnično nosilca, a ne samo lutk, temveč tudi gibanja, ritma, prostora, atmosfere, časa predstave. Nista zgolj nevidno (ker ne smeta biti vidna) ozadje, temveč ne-nehno prisotno ospredje: kakor bi nosila in postavljala na ogled lastni okostji, lastni strukturni, konstrukcijski določili telesa, lastni prihodnosti, »usodi«, iz katere sta se zdaj vrnila. V ospredje stopata kot slutnji (nekdanjih?) teles, pravzaprav točneje: kot zagotovilo neuničljivosti (lastnih) teles, pa čeprav ti ostajata nevidni, zgolj potencial prostora in ekspandirajočega časa, v katerem se navsezadnje vse do neskončnosti razdruži. Kot bi bili njuni sluteni telesi meso, telo prostora, ki ga

sicer ni, je samo »vesolje« teme pred gledalčevimi očmi. In zaradi tega kopulacija med obema okostnjakoma učinkuje erotično. Domala perverzna ugotovitev, vendar samo v pornografski imaginaciji. Eros obeh skeletov je resničen, saj ga usmerja avtentična energija njunih nosilcev, ki nista samo tehnična animatorja, temveč zagotovili njunih življenj, ne preteklih, saj skeleta nista znaka spomina, temveč povsem sedanjih življenj oz. kar življenja kot takega, torej tudi gledalčevega.

Tako igralca oz. nastopajoča, ki ju praktično vse do konca ne vidimo, v predstavo prineseta več prisotnosti in »vidnosti« kakor pogosto igralci v tradicionalnem, »vidnem« gledališču. V njima je zaznati neko primarno izčiščenost, čisto navzočnost, ki pa ni več samo potencialna, temveč že realizirana, a v izrazu minimalistična, nastopi kot najmanjša možna količina, ki še omogoča čutno zaznavo, že skoraj (kot) ideja. Tekst, ki ju spremlja projiciran na strani, je zgolj verbalni kontrapunkt nevidnemu dejanju, dodatna informacija, ki deluje bolj kot samostojna pesem kakor dramski dialog. – *Vračanja* pomenijo vrnitev teatra, ponujajo možnost premisleka o njegovi pojavnosti in vseh – mogočih in nemogočih – transformacijah, ki jih je nato lahko deležen. Vzbujajo podobna elementarna občutja, kakor so jih nekoč, seveda z drugačnimi sredstvi, nekatere Korunove predstave, pa Tauferjeva *Silence, silence, silence*, nekatere Buljanove in Lorencijeve predstave ali šele nastajajoče gledališče Žiga Divjaka.

Blaž Lukanc

Razstava, polna optimizma in energije

Henri Matisse: The cut-outs

Tate Modern, London,

17. april – 7. september 2014

Clive Bell je imel prav – Matisse ne zahteva intelektualnega vložka nič bolj, kot ga zahteva ljubezen. In prav to se je zgodilo na tej razstavi – obiskovalec se je zaljubil v Matissova dela, v njegovo kreativnost in v izjemno spremnost kuratorke Flavie Frigeri, ki je s pregledno in zračno razstavo predstavila Matissa kot umetnika optimizma in življenske energije.

Matissov kreativni način izrezovanja kolažev je preprost. Slike delujejo, kot da bi jih lahko izdelal kdorkoli med nami, obenem pa se obiskovalec zave, da sta neposrednost in tehnična dovršenost posledici desetletij umetniških iskanj in razmišljanj.

Preprostost in enostavnost, po katerih je Matisse poznan, sta bili ključ tudi do uspeha tokratne razstave, saj je bila postavitev enako enostavna, kot so dela sama. Kritiki so predvsem omejnali Matissovo igrivost in optimizem, ki ju je bilo moč čutiti na razstavi in ki ju pogosto na preglednih razstavah, zastavljenih z resnostjo in historično natančnostjo, ni moč zaznati. Ob tem pa je tudi dominacija velikih platen na stenah galerije Tate delovala zračno, česar običajno pri tovrstnih razstavah nismo vajeni.

Matisse je odraščal v severozahodnem delu Francije, v mestu, kjer je bila tekstilna industrija glavni vir prihodka. Njegov oče in ded sta bila po-

vezana s tekstilijami, njihovo proizvodnjo in dizajnom. Tekstil je bil avtorju blizu, obdan je bil z balami, občutek lahketnosti svile in teža brokata sta mu bili domači. Morda se zato zdi, da so tudi njegove slike stkane v kolaž kot spomin na tekstilno tradicijo, ki ji pripada.

Od otroštva dalje je bil izredno spreten s škarjami – film Adriena Maeghta, ki so ga vrteli na razstavi v Tate Modern, prikazuje Matissa, kako si vehementno reže pot skozi plahto temno modrega papirja. Od prvih otroških let do starosti je bilo njegovo življenje eno samo kontinuirano ustvarjanje. Flavii Frigeri je uspelo s postavljivo ujeti in prikazati Matissov neprekinjen ustvarjalni navdih, ki je bil osrednja tema razstave. Na ogled je



Henri Matisse, Modri akt (I), 1952,
poslikan kolaž na papirju in platnu,
106,3 x 78 cm
Foundation Beyeler, Riehen/Basel
Foto: Robert Bayer
© Succession Henri Matisse/DACS 2013

bilo več kot 130 kolažev in gledalec je dobil občutek, kot da ga bodo oči ob vsej barvni eksploziji zbolele.

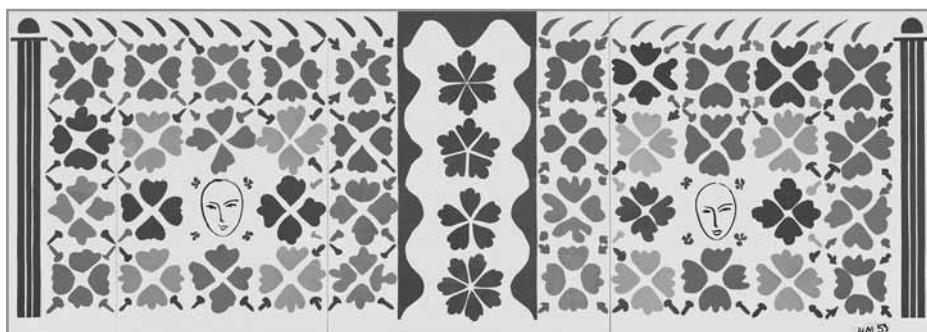
Matissovo energijo in bližino je bilo čutiti veliko bolj kot ob ogledu umetnikovih slik, saj se linija in barva na kolažih mešata v ubrano kompozicijo in natančno izoblikovano formo, ki sta rezultat prenekaterne neprespane noči, ko je umetnik razmišljal in kombiniral izrezana dela.

Kreativni postopek izdelovanja kolaža je bil rezultat bolezni, ki je Matissa priklenila na invalidski voziček in mu onemogočila dvigovanje del z mize na višino sten in razstavnih panojev. Matisse je tako dosegel prefinjene in dovršene papirnate kreacije s pomočjo asistentov, ki so mu dela namestili na stene ateljeja v Venceu, v hribih izven Nice.

V teh t. i. kompozicijskih tkanjih je bil Matisse mojster. Bile so rezultat neprestanega iskanja, piljenja in izpopolnjevanja, ki je trajalo celo življenje. Morda je prav ta način življenga in ustvarjanja tisti, ki bi mu morali vsi slediti – se veseliti in slaviti življenje tudi takrat, ko se približujemo njegovemu koncu.

Matisse je umetniške podobe izrezal z nekaj potezami s škarjam – zvezda ni nič drugega kot natrgani papirnati listi, ki se v središču križajo, nekaj, kar bi lahko ustvaril otrok. Roj čebel je ustvaril tako, da je črne in bele izrezane kvadratke prilepil na rumeno, belo in zeleno podlago, kar daje vtis, kot bi žuželke brenčale nad poletnim travnikom. Natančno, skoraj obsessivno preračunavanje velikosti, barv, podob in kompozicij je pravzaprav Matissov zaščitni znak pri ustvarjanju kolažev, saj omogoča, da zvezde zažarijo in čebele zabrenčijo. Glavni cilj umetnikovega ustvarjanja, ki je bil obenem tudi njegov življenjski *credo*, je bila torej dovršenost.

Krogi, diskri, kraki zvezd in vrtinčenje trakov so tisti izrazni elementi Matissovih slik, ki jih je umetnik prenesel v nov medij – kolaž, potem ko zaradi bolezni ni več mogel slikati. Podobe na njegovih kolažih lebdijo in barve, ki jih umetnik ni mešal na paleti, žarijo v vsej svoji moči. Sam je izjavil, da so morske živali in rastline, ki so kmalu postale stalnica njegovega kolažnega ustvarjanja, prikradle v njegov spomin v zrelem obdobju: »Z odprtimi



Henri Matisse, Velika kompozicija z maskami, 1953

Narodna galerija, Washington (Ailsa Mellon Bruce Fund 1973.17.1)

© National Gallery of Art, Washington

očmi sem vsrkaval vse, kot spužva vskava vodo. Šele zdaj so se vrnile k meni, z vso milino in jasnostjo.“

Čeprav so modre *Odaliske* verjetno najbolj poznani Matissovi kolaži, so na razstavi delovale magično. Končno, po več desetletjih, so bile znova (v Veliki Britaniji prvič) razstavljenе v skupnem prostoru. Vsaka na svoji steni, vse štiri pa uprte proti centralni postavitvi štirih bronastih Degasovih kipcev ženskih aktov, kot oddaljen navdih umetnika, ki ni zmorel več kipariti, a je z modrimi oblikami na belem platnu ustvaril minimalistično figuro, ki je hkrati vplivno in mogočno sporočilo o lepoti ženskega telesa.

Da reprodukcije nikoli ne morejo popolnoma nadomestiti originala, je bilo moč opaziti tudi v sobi, namejeni kolažem, ki jih je Matisse izrezal za leta 1947 izданo knjigo *Jazz*. Poteze škarij in zlepiljeni deli kolaža so vidni samo na originalih, ki si jih je obiskovalec razstave lahko ogledoval od blizu in jih primerjal s knjižno izdajo. Matissov največji dosežek je bil osvoboditev od barvne palete – mešanje barv ni bilo več potrebno za kreacijo umetnine, temveč zgolj za njeno osnovno bivanje. Papir jeobarvan v komplementarnih barvah, a močno barvno eksplozijo je dosegel s kombiniranjem barv. Sam je večkrat izjavil, da mora »barva služiti umetniškemu izrazu,« s čimer je ževel poudariti skoraj 'religiozno' občutje barv za čaščenje svetlobe, rož, morskih organizmov, sadja, spanja ... vsak predmet in vsako cloveško stanje, ki ga je upodobil, je tako odmev barvnih kombinacij na papirju.

Razstava postreže s še enim nujnim dodatkom k spoznavanju Matissa in njegovih zadnjih umetniških stvari - nič ne more pripraviti obiskovalca na presenečenje, kako ogromna so njegova kolažna platna. Ob pogledu nanje pozabimo, da jih je Matisse ob koncu življenja gledal leže, iz postelje, na katero je bil, nepokreten, priklenjen. Preproste rastlinske oblike, njegove morske alge, ki se v kričečih barvah zarivajo v gledalčev spomin, so bile ob koncu umetnikovega življenja njegov zasebni čarobni vrt.

Matissovo razstavo v Tate Gallery je gledalec zapustil z začudenjem nad tem, kako kreativen je lahko svet. Bila je optimistična razstava umetnika, za katerega je John Berger zapisal, da je celotno kariero ohranil nekaj Veronesejeve naivnosti nad lepoto in bogastvom sveta, umetnika, cigar barve ne iščejo skladja v tem, da ena barva dominira nad drugimi, ampak v vsebarvnem nasprotju, ki je podobno udarcu čembala, a proizvede melodijo uspavanke. Zato ne preseneača Matissovo lastno razmišljanje o kolažih, ki so mu omogocili »veselo pričakovanje stvari, ki se imajo zgoditi. Ne verjamem, da sem kdaj prej uspel doseči takšno ravnotesje v svojih stvaritvah kot prav v teh kolažih. Ampak zavedam se, da bo moralno preteči precej časa, da bodo ljudje dojeli, da kakšne mere je delo, ki ga ustvarjam danes, v koraku s prihodnostjo.« Dragi Matisse, končno smo dojeli.

Tanja Tolar

Nezavedno odkrivanje nezapisanega

Golnaz Fathi: Zapleši me v konec noči (Dance Me to the End of Night)

October Gallery, London, 8. maj – 28. junij 2014

Iranska umetnica Golnaz Fathi se je tokrat tretjič samostojno predstavila v Londonu z razstavo, ki ji je dala naslov *Zapleši me v konec noči*.

Podobno kot na razstavi pred štirimi leti so bila vsa dela v znamenju treh barv – rdeče, črne in bele, ki so se čez platna prelivale v nečitljivih in brezpo-menskih zapisih. Za običajnega obiskovalca je pogled na pisavo spomin na arabske nečitljive črke, ki nosijo besede svetega teksta ali odlomke iz arabske poezije (sirski pesnik Nizar Qabbani in perzijski pesnik Hafez sta avtoričina najljubša avtorja), vendar pomeni Golnaz Fathi beseda veliko več. Umetnica je mojstrica kaligrafije, ki ji je posvetila šest let življenja. Beseda je zanjo abstrakcija, je 'nezapisano', kot svojim kreacijam pravi sama. Njen slog slikanja združuje rigidnost tradicije s svobodo modernega umetniškega izraza. S svojimi slikami želi zastavljati vprašanja, saj, kot meni sama, niso naslikane, da bi se jih razumelo, ampak da bi stimulirale gledalčev osebni, podzavestni svet.

Golnaz Fathi se je rodila leta 1972 v Teheranu. Najprej je bila priča iranski revoluciji, potem je preživelu iransko-iraško vojno in doživelu razcvet umetniškega trga. Ko se je odločala za študij, si ni želeta akadem-

skega študija umetnosti, ker, kot pravi sama, ne verjame, da akademija lahko ustvari slikarja, tako kot diploma ne more ustvariti glasbenika. Umetnost ti mora teči po žilah, mora biti v tvoji krvi. Po diplomi iz grafičnega dizajna na univerzi Azad v Teheranu je začela z intenzivnim šestletnim študijem kaligrafije, kjer se je popolnoma posvetila tej visoko cenjeni islamski disciplini in hkrati vstopila v tradicionalen ume-tniški svet, ki mu vladajo moški.

Kasneje je začela raziskovati abstrakte forme, ki so jo v zadnjem času vodile nazaj h kaligrafiji. Sama svoj študij kaligrafije komentira takole:

»Hvaležna sem za vsa ta leta.

Tradicionalna kaligrafija je delo za vse življenje. Celo ko postaneš mojster, moraš vsakodnevno vaditi gibe in poteg rok – do konca življenja. To ti je jasno že prvi dan, ampak spoznala sem, da je zame kaligrafija ponavljanje in ne ustvarjanje.« V tem ponavljanju pa za Fathi ni življenja, ni kreativnosti.

Čeprav se je v sredini devetdesetih Iran soočal s kulturnim razcvetom in ponovnim zagonom galerijskega sveta, so demonstracije pred nekaj leti pripomogle k zaostritvi pogojev in ponovnemu 'zanimanju' vlade za umetnost. Pojavile so se številne omejitve v sicer cvetočem kulturnem in kreativnem umetniškem svetu modernega Teherana. Fathi je ena glavnih predstavnici tega novega optimističnega vala ustvarjalne sile iranske umetniške scene. Svoje ustvarjanje usmerja v iskanje svobode, stran od političnih tem in kategorično zavrača iskanje simbolike v barvni paleti. Zanjo je črna barva brez dodatkov in odtenkov enostavno popolna. »Črna ima vse; z

njo lahko izrazim vsa svoja čustva. Vendar črna nikoli ni barva žalosti.« Rdeča avtorici ne pomeni krv, prelite na ulicah Teherana, pač pa življenjsko silo, energijo, ki poganja njen ustvarjanje. Pravi, da *»je dojemanje rdeče kot revolucije, kliše. Zame je simbol življenja, je življenje v dogajanju. Zame nikoli ne simbolizira krvi, ampak energijo. Če zagledam rdečo, je kri zadnja stvar, na katero pomislim. Sploh pa, kaj je kri? Če ni krvi v telesu, smo mrtvi.*« Enako je z rumeno, ki se sem in tja pojavi kot dodatna energija sonca na njenih sicer temačnih platenih. Bela, barva nedolžnosti in neomadeževanosti, pa je barva pisave, zapisa, ki nosi skrivenost. Je tudi barva tišine, meditacije, prostora, ki ga avtorica namenja gledalcu zato, da ta lahko zadiha. Preko barvnih kombinacij Fathi vabi gledalca, da vstopi v svoj osebni in intimni svet, kjer lahko doživlja njene slike kot lastno interpretacijo 'vzualnega jezika'. Žal pa slikarkina zadnja razstava, ki je bila v galeriji October na ogled štiri leta po njeni izjemni in razprodani razstavi *Liminal-Subliminal*, ni energije polna, žareča prezentacija barvne elegance. Barva se je pravzaprav, razen intenzivne sončne rumene, umaknila na obrobje – rdeča je zgolj črta, ki reže v sivo platno in ga prelambla na pol. Sedaj moreče vlada siva, ki v njenih preteklih delih ni bila prisotna.

Njena dela so brez naslovov, saj želi vsakemu gledalcu omogočiti lastno izkušnjo. »*Gledalcu želim ponuditi svobodo razmišljanja, da lahko sam sanja, se spusti tako daleč, kolikor hoče.*« Avtorica, ki inspiracijo išče v abstraktnem ekspresionizmu in se napaja iz njegove energije, zase pravi,



Golnaz Fathi, *Brez naslova 26*, 2013,
128 x 146 cm, akril, pero in lak na platnu
(Foto: Jonathan Greet)

da ji kaligrafija predstavlja drugi pol življenja, je sestavni del njenega ustvarjanja, gib roke, ki mehansko in podzavestno vodi čopič v iskanju novega izraznega sveta. Farsi, ki jezikovno pripada indoevropski skupini, a za zapis uporablja modificirano obliko arabščine, je Golnaz Fathi fasciniral že v mladosti. Pisava, ki ima vodilno mesto v islamu, postaja v njenih slikah izhodišče nečesa več. Kitajska, japonska ali katerakoli druga kaligrafija umetniki predstavljajo svobodo umetniškega izraza, prelivajo se v območje slikarstva in izgubljajo svojo prvenstveno vlogo nosilca zapisa in pomena. Fathi pomeni kaligrafija medij, kjer lahko sledi svoji strasti do potez, zapisanih s čopičem in peresom, hkrati pa prisluhne srcu in ostaja zvesta slikarstvu. Kaligrafija je zanje stičišče, kjer se pomen besed spremeni v nagovor gledalca s slikovnim izrazom. S slikarkinimi besedami: »*Ko gledalec stoji pred mojo sliko, želim, da vidi sliko, ki ga nagovarja, ne pa pomena besed, ki jih*



Golnaz Fathi, Brez naslova 29, 2014,
126 x 148 cm, akril, pero in lak na platnu
(Foto: Jonathan Greet)

išče v zapisu. Kar si želim za svoje slike, je občutje, da se slika poistoveti z gledalcem.« Fathi je potrebovala deset let iskanja in ustvarjanja, da je presegla okvire tradicionalne kaligrafije in naučila svoje roke, da nezavedno prehajajo preko platen brez občutka za realno besedo in njen kodificiran zapis. Lahko nezapisano imenujemo kaligrafija? Golnaz odgovarja z ne.

Skrivnostnost, ki se skriva v kaligrafiji, je tista, ki naj skupaj s formo nagovarja gledalca. *«Lahko je ljubezenska zgodba, lahko so neizgovorjene besede ali karkoli zapisanega v neberljivi obliki. Nihče ne more razvozlati teh zapisov, ampak, kdo ve, morda se nekoč najde nekdo, ki mi bo povedal, kaj se mi je zapisalo.»* Za konec doda: *«Če bi bila dober govornik, bi si izbrala poklic pisatelja; namesto verbalne komunikacije puporabljam čopič. In zdi se mi, da sem že preveč povedala.»*

Golnaz Fathi, odeta v črn plašč z rdečo-rumeno izvezeno borduro in z enim rdečim kosom nakita, spominja

na svoje slike, ki se zelo dobro prodajajo. Njene razstave v Londonu so vedno uspešne, tako prodajno, poslovno kot umetniško. Gotovo si ime Golnaz Fathi velja zapomniti, saj je s svojo idejo združevanja tradicije in novih umetniških izrazov iznašla kombinacijo, ki navduši in prevzame. Žal pa se zdi, da se je v novejših delih avtorica zavestno usmerila k motiviki, ki z omejeno barvno paleto nagovarja estetski minimalizem, tak, ki se dobro prodaja zlasti v finančno uspešnih vele mestih, kot je London. Kajti tiste sublimne, barvno eksplozivne estetike, ki je na njeni zadnji razstavi pripomogla k velikanskemu odmevu med obiskovalci, razstavljenе slike tokrat ne dosegajo. Pot v nov medij videa in eksperimentiranje z novo obliko drobnega zapisa puščata gledalca hladnega, kot je hladna ostrina peresa, s katerim Golnaz Fathi ustvarja.

Tanja Tolar

Strah in groza na polju v Angliji

Polje v Angliji (A Field in England)

Režija Ben Wheatley, 2013,
VB, 91 min.

Ko se spustiš v filmski univerzum britanskega režiserja Bena Wheatleyja, nikoli ne veš kaj pričakovati, razen tega, da boš zagotovo videl nekaj nenanavdnega. Po treh celovečerih v štirih letih, *kitchen sink* kriminalki *Down Terrace* (2009), (o)kultnem *horror* trilerju *Seznam za odstrel* (*Kill List*, 2011) in neprijetno čudaškemu britanskemu odgovoru na film ceste *Turista* (*Sightseers*, 2012), se je uspel uveljaviti kot eden izmed najbolj zanimivih in unikatnih režiserjev mlajše generacije.

Zgornjo trilogijo, ki s podtekom razrednih razlik, krvave britanske zgodovine in avtoritarne patriarhalne družbe na različne načine secira, razgalja in kritizira britansko sodobnost (in preteklost), zaokrožuje njegov zadnji film. Kot pravi tudi režiser sam, *Polje v Angliji* predstavlja nekakšen »*prequel*« njegovim prejšnjim trem delom. Zgodba je postavljena v čas angleške državljanske vojne (1642–1651), s čimer režiser teme, s katerimi se je ukvarjal že v svojih prejšnjih filmih, postavi v zgodovinski kontekst.

Film, posnet v čudoviti črno beli tehniki, je nekakšen (nad)žanrski hibrid. Po eni strani *Polje v Angliji* spada v tradicijo britanskih filmov, ki svoj navdih iščejo v skrivnostih, magiji in temnih silah britanskega podeželja

oziroma njegovega ljudskega izročila. Halucinogene gobe, vilinski krogi, portalni v magične svetove, raztezanje časa, rune, uroki, alkimija, skriti zakladi, poganska mitologija in ljudske pesmi se v tem nenanavdnem filmskem koktajlu premešajo s komaj zaznavno, a prisotno obsodbo kapitalističnega družbenega sistema, pa z nihilizmom, eksistencializmom, beckettovskim absurdom in črno komedijo. Po drugi strani pa je ta film tudi čisti psihadelični trip. Film, ki ga z užitkom pogledaš pozno ponoči in v katerem ti ni jasno prav nič. Film, v katerem ima čutno doživetje enako težo kot sama zgodba.

Sama forma filma in njegova zgodba sta tako povsem neoprijemljivi. Na strukturni ravni se poigrava z gledalcem in ga dezorientira s tem, ko se ne drži klasične pripovedne linije. Prevzame neko sanjsko logiko in skače v času naprej in nazaj, iz ene realnosti v drugo. Skratka, ne ponudi nobene referenčne točke, okrog katerih bi lahko zgradili kakršno koli smiselno predpostavko. Čeprav se trudimo po najboljših močeh razvozlati zgodbo, se pravi, kdo v filmu je že mrtev in kdo ne, kdo halucinira koga in kaj se je pravzaprav sploh zgodilo na polju v Angliji, smo skoraj zagotovo obsojeni na neuspeh.

Če vseeno poizkusimo nekako zastaviti okvir zgodbe, lahko rečemo, da se film dogaja v preteklosti, v 17. stoletju, v času državljanske vojne v Angliji, kjer se med divjanjem neke bitke srečajo trije naključni znanci, lahko bi rekli začasni deserterji, ki se skupaj odpravijo iskat lokalno pivnico nekje za hribom. Po spletu zelo misterioznih (ne)naključij oblast nad njimi



prevzamejo temne magične sile in zgodi se kup nenavadnih stvari. To pa je bolj ali manj edino, kar je povsem neizpodbitno jasno v tem filmu.

Seveda ni naključje, da je film postavljen prav v čas angleške državljanske vojne. Že prej smo dejali, da Wheatley s tem svoje dosedanje delo na nek način postavlja v zgodovinski kontekst. Državljanska vojna je v filmu prikazana kot obdobje vizionarskega radikalizma in negotovosti, kot čas, v katerem je bilo mogoče vse, kot čas, v katerem bi lahko ubrali katero koli pot. Danes je jasno, da to zgodovinsko obdobje za Britanijo pomeni začetek moderne družbe. Poleg zametka modernega političnega sistema (parlementarne demokracije), se je v tem času oblikoval tudi moderni bančni sistem. Gre za to, da je moderna družba ta, v kateri živimo danes, neposredna posledica sprememb, do katerih je prišlo v tem času.

Morda najpomembnejšo spremembo, ki se je zgodila v tem obdobju, predstavlja sekularizacija. Religija, misticizem, magija in znanost so odšli vsak svojo pot in človek se je nenadoma moral soočiti s svojo lastno eksistenco. Na nek način je bil oropan svoje mističnosti, svojega pomena in postavljen, gol in bos v ta kruti svet. Svojo prvinsko naravo je moral obrzdati z naučenimi manirami. Moral je podpisati nekakšno družbeno pogodbo in se podrediti družbenim normam. Iz mitologije in kaosa je prešel v racionalno razmišljanje in urejen družbeni sistem.

O družbeni pogodbi je v času angleške državljanske vojne v spisu *Leviatan* (1654) pisal tudi angleški filozof Thomas Hobbes. V njem je zapisal, da je zaradi naravnega stanja, v katerem je »človek človeku volk« (iz Wall Streeta) nujna družbena pogodba, ki daje državi absolutno oblast nad

vsemi državljeni. Po njegovem naj bi brez družbene pogodbe vladal kaos, brez nje pa naj bi bilo življenje »*osamljeno, revno, odurno, surovo in kratko*«. Danes lahko rečemo, da to prav zaprav velja z ali pa brez družbene pogodbe.

Wheatley tako v svojih filmih na svojevrstno brutalen način razkriva, kako se še danes soočamo s posledicami sprememb, ki jih je ta doba prinesla. Ljudje smo ujeti v neštete norme in absurdne zahteve sodobne družbe. Racionalno razmišljanje in znanost pa nam, kljub neslutenemu napredku, še vedno ne moreta podati vseh odgovorov, ki jih potrebujemo, da osmislimo svoje življenje – kajti prav naš obstoj je tisto, česar si racionalno še vedno ne moremo razložiti.

Ideja o tem, da ima naš obstoj nek višji smisel, je tako vsak dan v nasprotju z našim realnim stanjem »*osamljenega, revnega, odurnega, surovega in kratkega*« življenja, o čemer režiser govorí že v svojem celovečernem prvcu *Down Terrace* (2009). Zaradi te (samo)represije in ujetosti v družbeno pogodbo, zaradi naše kontradiktorne pozicije v svetu pa potem prihaja do patoloških izbruhov nasilja, ki so tako značilni Wheatleyeve filme.

Enfant terrible britanske kinematografije tako na nek način trdi, da smo kot ljudje še vedno enaki kot smo bili pred 200 ali 1000 leti in da nas od tega, da zagrešimo kaj hudega, pogosto loči le par korakov. V enem izmed intervjujev to lepo pove tudi Alice Lowe, glavna protagonistka in scenaristka filma *Turista*: »*Preden smo se naučili vseh teh manir in vlijadne zadržanosti, smo drug drugega tolkli po glavah s kamenjem.*« Pod tankim

plaščem norm in moralnih ter pravnih zakonov družbe se tako še vedno skriva divja človeška narava, ki samo čaka, da izbruhne na plano.

Režiser tako svoje like pogosto odpelje na britansko podeželje. In bolj divja kot je pokrajina, globlje v zgodo-vino človeštva gredo in bližje so svoji prvinski divji naravi. V tej kaotični in odmaknjeni divjini liki posledično lahko izstopijo iz družbene pogodbe in izživijo svoje frustracije. Brutalno nasi-je in umori tako na nek način postanejo psihološki ventil in socialni korektiv, Wheatleyevi filmi pa nekakšno množično terapevtsko orodje britanske družbe.

»*Svet je obrnjen na glavo. In prav tako njegovi žepi*« v filmu *Polje v Angliji* pripomni O'Neil. Svet je kao-tičen, ne glede na to, koliko pravil poizkušamo aplicirati nanj in ne glede na to, kako močno ga želimo spraviti v red. Zato je svet, v katerem se znajdejo naši širje dezerterji, tudi naš svet. V svetu, v katerem se znajdejo, center vesolja ni sonce, pač pa črna luknja. Strašljiva in neskončna praznina. Ta svet se ne vrti po začrtanih tirnicah, pač se je začel gibati izven svoje ustaljene osi. Vzroki in posledice nimajo (več) svoje logične povezave, polno je strahu, norosti, bolečine in iluzij, na delu pa je prvinski kaos. Znotraj tega begajočega kaosa se v absurdni situaciji znajdejo protagonisti filma, ki poizkušajo v njem funkcionirati po pravilih družbe. Pripravljeni so izkorisčati in umoriti eden drugega za delček zemlje, za delček neobstoječega zaklada. Namesto zadnjega pa (logično) najdejo le zakopana trupla. Ne glede na to, kolikokrat ubijejo eden drugega, nji-

hovi strahovi in frustracije vsakokrat vstanejo od mrtvih.

Film nam skozi zgodovinsko prizmo pokaže vse zablode človeške družbe. Pokaže nam številne sodobne patologije in ponovno opozarja na zlo, ki v različnih oblikah leži takoj pod površjem naše tanke prevleke bontona in manir. Kljub temu da slika, ki nam jo kaže Wheatley, na prvi pogled ni vedeti preveč optimistična, pa bi vseeno lahko trdili, da avtor zavzema pozicijo advokata britanske nacionalne biti. Vse svoje filme namreč vedno postavlja v tipično britanske (zgodovinske) okoliščine; od filma *Down Terrace*, ki se skoraj v celoti odvija v značilni britanski vrstni hiši, prek okultnih poganskih običajev v *Listi za odstrel*, do evokacije britanske zgodovine v *Turistih*, s katerimi se morajo liki v njegovih filmih neizpodbitno soočiti.

Lahko bi rekli, da želi s svojimi filmi vzpodbuditi ljudi, da bi ponovno začeli razmišljali o svoji zgodovini, o svoji preteklosti in predsodkih, ki jih imajo, in da bi se na nek način vrnili k svojim (britanskim) koreninam. Tako tudi pot oziroma »trip«, na katerem se znajdejo naši protagonisti v filmu vodi v zgodovino in hkrati naprej do njih samih. Njegovi filmi so, kot v eseju v reviji *Ekran* ugotovi tudi Dušan Rebolj, tako nekakšno premeljanje o Britaniji in njeni zgodovinski uročenosti.

Podobno sta, sicer na mnogo bolj romantiziran in prav nič temačen način v svojih *Canterburyjskih zgodbah* (*A Canterbury Tale*, 1944) želeta doseči tudi Michael Powell in Emeric Pressburger. Film, ki je nastal kot del državne vojne propagandne leta 1944, v času ko je obstajala dejanska nevar-

nost, da dežela izgine v žrelu vojne, poustvarja mit pastoralne podobe idilične angleške pokrajine. Zgodba spremlja tri sodobne inkarnacije Chaucherjevih romarjev, ki se na poti v mitični Canterbury znajdejo v neneavadni zasedi sredi angleškega podeželja, kjer morajo razrešiti niz čudaških vaških zločinov. Romantična podoba neskončnih polj, potokov, živih mej, cerkvic in lokalnih pubov, kjer preteklost in prihodnost nikoli nista preveč oddaljeni ena od druge, predstavlja čudovito ljubezensko pismo Angliji, za katero se je vredno boriti.

Britanci so bili vedno zelo povezani in navezani na svojo pokrajino in na svojo (pogansko) tradicijo. Angleško podeželje je bilo s svojimi temačnimi skrivnostmi in kravovo zgodovino vedno navdih mnogim pisateljem, pesnikom, režiserjem in drugim umetnikom, ki so v pokrajini iskali izhodišča in vzroke za posebnosti britanske duše. Spomniti se moramo le na številne gotske romane in skrivnostne umore, ki polnijo strani britanske klasične literature. Kljub temu da so moderna družba, industrializacija in tehnološki napredek skoraj izničili vso britansko divjino, pa je tudi sodobna Britanija prezeta z zgodovino in mitologijo.

Magičnost, primarnost, krvava zgodovina, miti in legende vztrajajo tik pod površjem novega. Živijo v odmevih, v sencah. Vse stvari so povezane z zgodovino. Pokrajina je polna spominov in sledi. Vsaka stvar vsebuje polno namigov. Zato ne moremo pobegniti temu, kar smo. Obsojeni smo sami nase, na družbo, ki nas obdaja, še posebej pa to (v zgodovinskem)

smislu velja za Britanijo oziroma za Otok. Otok kot entiteta, s katere ne moreš pobegniti. Otok in ljudje, na katere si obsojen. Otok kot matrica, znotraj katere lahko ponovno odkriješ sam sebe.

Marcel Štefančič je nekoč zapisal, da »če znaš gledati filme, znaš bolje razumeti družbo«. Ta maksima zagotovo velja tudi za filme Bena Wheatleyja. Če znaš gledati njegove filme, bolje razumeš britansko družbo. Njegovi filmi so nož, ki zareže naravnost v trebuh dežele in nam pokaže njen drobovje. Kljub temu, da nam razkrije najbolj temačne kotičke britanske duše in da otočanom nastavi ne preveč lepo ogledalo, pa nam hkrati govori, da se naših patologij ne smemo bati. Z njimi se moramo soočiti in tudi obračunati, saj šele potem lahko naprej gradimo našo družbo. Svojemu največjemu sovražniku moramo le pogledati v obraz in potem ugotovimo, da je samo človek. Ali kot v filmu reče Whitehead: *»Dokler živimo v strahu pred peklom, smo v peklu.«*

Ana Šturm

Poskus metakritike

Fantovska leta (Boyhood).

Režija Richard Linklater, 2014,
ZDA, 165 min.

Kljub zanimivim gabaritom in privlačni filmski zgodbi se mi zaradi ogromne količine hvalečega in povečujučega pisana o filmu *Fantovska leta* porajajo nekateri pomisleki. Film je bil v središču filmske pozornosti, kar kažeta tudi standstotna uspešnost ob 49 filmskih kritikah na spletni strani *Metacritic* in 99-odstotne hvale ob 200 kritikah na *Rotten Tomatoes*. Film je bil večkrat označen za mojstrovino, vizionarsko delo, film desetletja ali leta, skratka, kot presežek vseh presežkov, ki naj bi nemudoma postal kult. Pri tovrstnem pretiravanju so prednjačili predvsem ameriški kritiki, prav nekaj njihovih redkih kolegov pa je enoglasnost hvale tudi prva zaskrbelna. Medtem ko je bila slovenska kritika bolj trezna in raznolika, pa lahko tudi pri zadržkih opažamo, da so ostali v manjšini in nerazviti, omenjeni nekako pod črto. Jela Krečič se na primer v *Delu* sprašuje, zakaj je tako nepretenzionen film požel toliko navdušenja in v enem odstavku tudi nakaže enega od zelo verjetnih razlogov: »*Razlog, da film tako razburja filmsko srenjo, je morda v tem, da povsem izstopa iz prevladujoče ameriške filmske produkcije, tako usmerjene v akcijo, spektakle ali preverjene formule drame oziroma romantične komedije. Linklaterjev film je tako bližje tradiciji evropskega avtorskega filma.*« A pri tem ostane in prispevek se naprej razvija v podobno predvidljivi smeri.

Da ne bom pozabil v svoj metakritično kritični poskus vključiti tudi samokritike, naj priznam, da sem po prvem ogledu tudi sam skoraj padel na prvo žogo privlačnosti projekta in edinstvenosti njegove zastavitve. Sam način produkcije, ki je trajala dvanajst let z istimi glavnimi igralci, vsako leto po nekaj snemalnih dni, pri čemer so vsi akterji sodelovali pri pisanju scenarija, je vsekakor opozoril nase. A način produkcije, sicer zanimiv za raziskovanje in analiziranje, načeloma ni del filmske ocene, a je še naprej določal moje preference do videnega in povzročil, da sem spregledal pomanjkljivosti na platnu. A po prebiranju teh zelo enoglasnih kritiških odzivov in navdušenosti gledalcev, ki so sicer, upoštevajoč različne razvrstitev, pokazali nekaj več zadržkov kot profesionalni ocenjevalci, še tako zagrizen pisec podvomi v svoj prvi vtis. To je se dejansko zgodilo kritiku *Los Angeles Timesa* Kennethu Turanu, ki je opazil razkorak med konceptom in končno izvedbo filma, a se je, ker je s svojim mnenjem ostal osamljen odrekel ocenjevanju filma in nalogu prepustil kolegici, ki je kajpak sestavila standardni hvalospev. V kasneje objavljeni razlagi je med drugim zapisal: »Če delaš, kot je treba, je filmska kritika osamljeno delo. Ampak nekateri filmi ga naredijo še bolj osamljenega. Takšni, kot so *Fantovska leta*.«

Turan dodaja še zanimivo tezo, da živimo v kulturi »hiperbole«, v kateri »*hrepenuimo po maziljenju filmov in jih imenujemo mojstrovine mogoče zato, da bi naša lastna kritiška življenja občutili kot pomembnejša, saj lahko trdim, da smo doživeli nekaj grandioznega in relevantnega.*« Na tej tezi svojo kritiko gradi Sam Adams, ki

opozarja, da mojstrovine ne nastajajo z vsiljeno uniformno hvalo, ki je sicer značilnost deških oboževalcev akcijskih filmov, ampak s podrobnim pregledom. Najbolj ga skrbi, da takšni enoglasni zbori utišajo že zgolj delno kritične glasove in navaja blogerko za spletno stran oskarjev Sasho Stone, ki je samo na podlagi skupne standstotne ocene na strani *Metacritic* utemeljevala, da si film zaslubi oskarja, pri tem pa izpodbijala Turanov odpor.

Opisano kaže kar nekaj problemov, ki jih ima sodobna filmska kritika. Prvi in najočitnejši je kvantitativno seštevanje kakovostnih sodb, ki so ne nazadnje le subjektivna ocena posameznika, in preveliko zanašanje na njihov pomen. Opozoriti gre, da tudi vseh 49 kritik na *Metacriticu* ni enakih – čeprav večinoma res hvalijo iste attribute, nekatere ugotavljajo tudi nepravilnosti, a je res, da jih na koncu spelejajo v pozitivno oceno. Branje kritiških kolegov na svetovnem spletu je sicer načeloma priporočljivo, a očitno je tudi pri tem potrebno biti izredno previden in ohraniti lasten pogled. Tudi merjenju gledalskih razvrstitev na priljubljenem IMDB-ju in branju komentarjev ne gre pretirano zaupati, kot se je v kar nekaj primerih izkazalo. To so lahko le signali, koščki mozaika, ki pa ne bi smeli izkriviti posameznikovega mnenja, ko si film ogleda. Sam si raje film ogledam najprej prazne glave, brez dodatnih informacij, če je le možno, in se šele potem zatopim v odzive in analize. Vse dostopne informacije, kulturne vsebine in hitrosti njihovega pretoka lahko imajo prav nasproten učinek. Namesto do raznolikih pogledov, znanja in svobode mnenja, lahko privedejo tudi do nevarno uniformne miselnosti, ki lahko zajame tu-



di načeloma intelektualno dobro podkovano kritičko srenjo. Ta pa nas nato razsvetljuje z absurdnimi opisi, kot ga najdemo na *Gnilih paradižnikih* (*Rotten Tomatoes*), da se »Fantovska leta bolj kot ogled filma občutijo kot živeti življenje samo«.

Za konec še zanimiv pogled Rebecce Mead iz revije *New Yorker*, ki je vsaj delno zajela srž problema. Tudi iz primera *Fantovskih let* je prišla do zanimive besedne zveze »the scourge of relatability«, kar bi lahko v grobem prevedli kot »bič nagovarjanja«. Opaža namreč, da se v ZDA v umetniški in kulturni kritiki v zadnjih letih vedno bolj uporablja pridevnik »*relatable*«, ki bi ga v tem primeru najlažje prevedli v »nagovarjajoč«. Film, knjiga, drama, ki nagovarjajo gledalca. Meadova izraz strogo ločuje od identifikacije. Ta predstavlja enega od užitkov branja knjige ali gledanja filma, saj se gledalec poistoveti z likom, zgodbo ali situacijo. Implicitira, da je bralec ali gledalec vsaj do neke mere aktivno vključen v delo samo, saj se mora vživeti v doživetja akterjev. Medtem ko »*relatable*« zaznamuje obraten proces, namreč da mora delo samo nagovoriti gledalca. Pri tem gledalec ostaja

pasiven, umetniško delo pa naj bi zanj opravilo ves miselni napor in mu serviralo karkoli že. »Če koncept identifikacije sugerira, da posameznik doživlja umetniško delo kot ogledalo, v katerem se lahko prepozna, pa jem 'relatable' implicira, da delo služi kot 'selfie' – laskava potrditev posameznikovega solipsizma,« strme Meadova. In prav film *Fantovska leta* je zanjo apoteoza nagovarjajočnosti (*relatability*), saj nagovarja z »neubranljivo čustveno močjo, izhajajočo iz vpreganja minevanja časa, čemur smo vsi podvrženi,« in ergo nagovorenji. Dodatno stopnjo nagovora pa seveda prispevajo odraščanje, družinski problemi, epizode iz življenja posameznika, ki se nikoli ne združijo v koherentno celoto, a nagovarjajo, ker so tako poznani in bližnji. In tukaj bi lahko ležala ključna privlačna moč filma.

Meadova ugotavlja, da ni spodeljelo umetniškemu delu, ko čutimo, da nas ne odraža v dovolj jasno razvidni obliki, ampak smo s tem spodelili sami. »V ustvarjanju nove besede in sprejetju njenih samonanašajočih se implikacij smo obrezali naše lastne kritične kapacitete.«

Žiga Brdnik

Stilske popoln triler, a s premalo suspenza

Dva obraza januarja (The Two Faces of January)

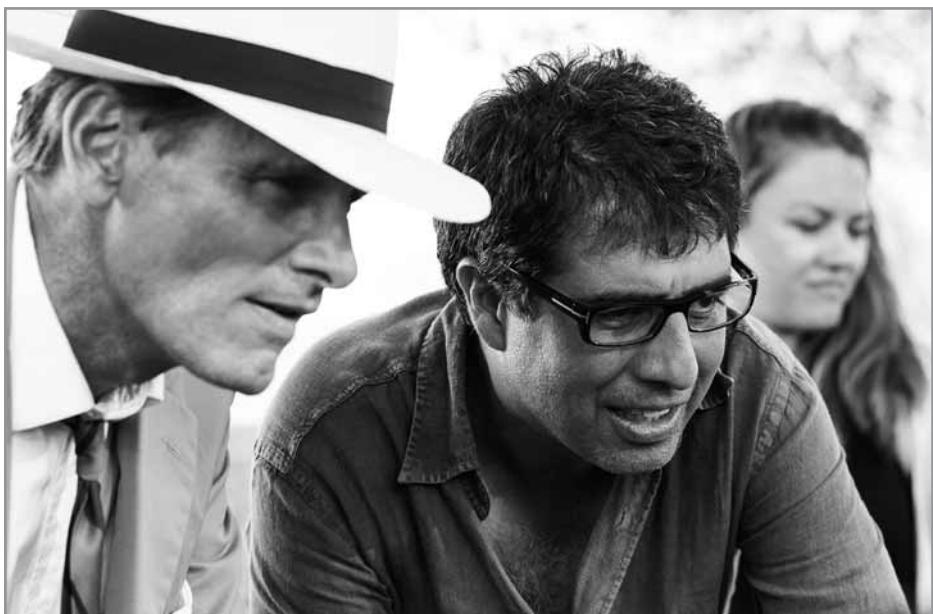
Režija Hossein Amini, 2014,
ZDA, 96 min.

Viggo Mortensen, Kirsten Dunst in Oscar Isaac ne napeljujejo k dolgočasnim filmskim kadrom in sekvencam, a jasno pod pogojem, da imajo na razpolago tudi primerno ustvarjen scenaristični prostor in ustrezne režijske napotke. Dansko-ameriški karizmatični Viggo ima gotovo šarm, ki ga filmska kamera ljubi, Dunstova je zadovoljiva v svojih vlogah, dasiravno jo nemalokrat še vedno najbolj jasno vidiš v podobi male vampirke iz filma *Intervju z vampirjem* (1994) (čeprav je seveda ustvarila še kar nekaj odmevnih vlog), Oscar Isaac, pol Gvatemalec in pol Američan pa se nam je nedavno predstavil (in se nam prikupil) tudi kot newyorški kantavtor v filmu Ethana in Joela Cohena *Llewyn Davisu (Inside Llewyn Davis, 2013)*. Vsi trije akterji se lahko pohvalijo s kar dolgim seznamom odigranih vlog. Malo drugače je videti režijska lista Hosseinija Aminija. *Dva obraza januarja* je namreč njegov režijski prvenec, je pa Iranec, preseljen v Veliko Britanijo, gotovo več pisana scenarijev, saj jih – predvsem po knjižnih predlogah – piše že od začetka devetdesetih let. Vseeno pa imam ob njegovi obdelavi predloge za *Dva obraza januarja* nekaj pomislekov. Pred *Januarjem* se je Amini lotil na primer knjige Henryja Jamesa *Let bele golobice (Wings of Dove, 1997)*,

pa dela Thomasa Hardyja *Jude/Temno srce (Jude the Obscure, 1996)*, napisal je tudi izvirni scenarij za film *Vozi (Drive)* iz leta 2011, kot koscenarist pa se podpisuje še pod fantazijski film *Sneguljčica in lovec (Snow White and the Huntsman, 2012)*.

Z *Dvema obrazoma januarja* je Amini torej oral režijsko ledino in domnevno je temu botrovalo predvsem njegovo silno navdušenje nad istoimensko knjigo ameriške pisateljice Patricie Highsmith, ki je izšla l. 1964. Highsmithova je mojstrica suspenza (med drugim tudi avtorica del o »nadarenemu gospodu Ripleyju«, za nabor petih romanov o Ripleyu se uporablja kar izraz »riplijada«) in Amini naj bi imel njeno manj znano delo o karizmatičnem, a v nevarne posle vpletencem Chesterju MacFarlandu (Mortensen), njegovi veliko mlajši, seksi ženi (Dunst) in bolj kot ne neškodljivem prevarantu Rydalnu (Isaac) ogledano kar petnajst let, preden se je lotil scenaristične in režijske adaptacije. Highsmithova je bila ljubiteljica avtorjev, kot so Dostojevski, Kafka in Camus, in gotovo je tudi v *Dveh obrazih januarja*, ki nosi označko psihološki triler, opaziti prvine pisanja vseh treh literarnih gigantov, kar gotovo obeta veliko, vendar se zdi, da Amini vsem dimenzijam in potencialom romana ni bil kos.

Če se spomnimo na film Anthonyja Minghelle *Nadarjeni gospod Ripley* iz leta 1999, pomislimo na zaplete, ki jih je težko predvideti, na vijuge in digresije, ki zgodbo resnično naredijo dovolj napeto, da lahko govorimo o polnokrvnem psihološkem trilerju s prvinami odlično zamišljene kriminalke. Verjetno ima zgodba *Dveh*



obrazov januarja podobne izhodiščne tendenze, vendar film ne izpolni pričakovanj. Morda gre pomanjkanje suspenza iskati v scenaristovi obdelavi predloge, delno pa bi verjetno tudi režijske odločitve lahko delovale bolj v podporo karakteristikam žanra. Na trenutke se zdi, da določene montažne poteze delujejo nekoliko klišejsko, neinovativno. Mortensen je torej premožni Chester, ki si je prisluzil bogastvo na umazan način; trgoval je namreč s fiktivnimi vrednostnimi papirji in tako veliko ljudem pobral velikanske vsote denarja in si nakopal njihov srd. Živi na veliki nogi, neprestano potuje, stanuje v najboljših hotelih, ob sebi pa ima tudi »trofejsko« ženo, blondinko pravilnih proporcev, a ne puhle glave, Colette. Dogajalna premica je postavljena v šestdeseta leta prejšnjega stoletja in Amini je dobro ujal duh časa, tako s kostumi kot s scenografijo. Uvodni kader je impresiven – Amini nas postavi na Akropolo, kjer

postavni, mediteransko zagoreli Isaac mlade, bogate in afer željne Američanke vodi po antičnih poteh in jim za precejšnje vsote razлага grško mitologijo. S svojim privlačnim videzom mu ni težko najti priložnosti za zaslужek, sploh če vključuje ženske cliente. Zakonca MacFarland, ki se prav tisti dan sprehajata po Akropoli, se zdita Rydalu odlična tarča in spretno se jima začne približevati. Kadri poletnih Aten, predvsem strogega centra ob trgu Monastiraki in Plake, so čudoviti, toplih barv, mehkih rezov in prehodov. Napetost v prvem delu zgodbe se kaže zlasti v pogledih, mimiki, dobri igri (predvsem moškega pola) izbrane zasedbe, fabulativna premica pa, kot zapisano, deluje preveč predvidljivo. Rydal, ki je prav tako Američan, se s spretnim govorom in ustrezljivostjo prikupi predvsem Colette (Dunstova je zadovoljiva, vendar jo Mortesen in Isaac zasenčita), Chester pa je skeptičen in Rydala ves čas ocenjuje,

še posebej, ker se mu dozdeva, da je vrgel oko na njegovo atraktivno ženo.

Bolj »zaresno« trilerski del se prične z nenaklepnim umorov zasebnega detektiva, ki v luksuznem hotelu v Atenah zasleduje Chesterja.

Arogantni premožneš se z njim stepe in posledice so usodne. V neprimerenem trenutku v hotel pride Rydal in znajde se sredi zmede z mrtvimi moškimi. Naenkrat tako postane del umora in ne preostane mu drugega, kot da MacFarlandoma in sebi poišče izhod iz Aten. Za zakonca priskrbi lažna potna lista in tako se začne njihova odisejada po Grčiji. Med Rydalom in Chesterjem je zaznati tudi nekakšno freudovsko vez, saj Rydal pravi, da ga poslovnež spominja na nedavno preminulega očeta, s katerim

sta se odtujila. Ko gledamo film, pričakujemo kakšen karakterni zasuk ali pa nenačno, nepredvideno

Rydalovo potezo, vendar v njem ni nikakršne dvojnosti. Prav tako ni nosilec destrukcije, temveč je nekaj naštetega utelešenega predvsem v Chesterju. Odisejada po razbeljeni in kamnitri grški pokrajini ima seveda posledice, ki so neizbežne za triler à la Highsmith. A vse do konca se nikakor nisem mogla znebiti občutka, da v zgodbi nekaj manjka. Amini bi moral svoj scenaristični posel opraviti drznejje, z več izvirnih pristopov in zasukov.

Spoloh sklepni ključni dialog (ki ga je v primerjavi z romanom postavil v druge geografske parametre) deluje tako, kot da gre za šolski primer precej klišejske izmenjave misli med umirajočim in tištim, ki je tako ali drugače emocionalno vpletен v dogodek, ki je povzročil propad (so)protagonista. Ritem dogajanja je vse do zadnjih sekvenc relativ-

no počasen, na trenutke se zdi, kot da bi se Amini želel približati Wellsovemu univerzumu v *Tretjem človeku*, vendar mu to delno uspe šele na koncu (če izvzamemo omenjeni dialog). Atmosfera in fotografija sta v zaključnih fazah temačni, zasenčeni in v ustrezнем *noirovskem* duhu. Čeprav je celoten film po vizualni plati dobro izdelan, bi vseeno tudi v tem kontekstu izpostavila konec. Vse do neposrečene poslovilne kratke izmenjave misli med osrednjima likoma končni del filma *Dva obraza januarja* deluje najbolj dovršeno in zgodbi, ki jo želi povedati, primerno. Ulice Istanbula so videti kot zlovešča mišnica, v katero se – sicer ne proti pričakovanju, a še vedno dovolj domišljeno – ujame glavní plen.

Težko bi rekla, da me je Aminijev režijski prvenec navdušil, saj sem ob gledanju čutila zelo malo suspenza, ki ga vsak triler mora vsebovati v dobršni meri. Pohvala gre fotografiji in celotni vizualni podobi, ki v kombinaciji z dobro igro ponudi soliden filmski izdelek, ki pa nikakor ne doseže (kaj šele preseže) Minghellove adaptacije Highsmithine uspešnice iz leta 1955, ki je odprla njeno romaneskno sago o Ripleyju. Zgodba nekega gršega poletja pa je bila verjetno dobra vaja za nadaljnje Aminijeve režijske poizkuse. Srečno.

Leonora Flis

Brutalno iskreno o spolnosti

Milena Miklavčič: Ogenj, rit in kače niso za igrače
Jutri, Žiri 2013

Pisateljica Milena Miklavčič se je pred desetimi leti zaradi ignorantskega odnosa različnih institucij, ki do manj uveljavljenih avtorjev in založnikov gojijo podcenjujoč odnos, odločila svojo literaturo izdajati v samozaložbi. Pri izdajanju svojih otroških knjig, kot so *Pri hrastu na levo* (2006), *Marička in medvedek* (2011), *Šnitka* (2011) in *Kdo je razdril lastovičje gnezdo* (2012), se je soočila z vsemi ovirami samostojjnega nastopa na knjižnem trgu: z mučnim trženjem, pogajanjem s knjižnicami in predvsem z opazovanjem, kako imajo prednost v poslu akterji, za katerimi stoji močan oglaševalski aparat. Z današnje perspektive, ko je v avtoričini bibliografiji tudi knjiga *Ogenj, rit in kače niso za igrače*, se zdi, da se je odločitev vendorle poplačala. Ta lani izdana raziskava o spolnosti in življenjskih navadah na zahodnem Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja je sedaj že v 3. ponatisu in bi avtorici utegnila predstavljati tisto odskočno desko, s katero se bo odločneje prebila v širšo zavest slovenskega bralstva. Knjiga namreč ponuja izvrstno branje, ki marsikateri aspekt dandanašnjega vsakdanjika postavlja v novo luč, predvsem mlajšim generacijam, ki niso bile nikoli v stiku s pričevanjem naših starih staršev o življenju na podeželju v preteklosti.

V naslovu knjige je knjižno zapisana različica žirovskega pregovora, ki je svojčas opozarjal in terjal previdnost pri spolnosti kot tisti tabu temi, o kateri se je bolj ugibalo, kot pa da bi o njej

zares kaj dosti vedeli. O njej se pod močnim vplivom cerkve seveda ni smelo govoriti, saj bi si v nasprotnem primeru ljudje »umazali jezik« pred Bogom, od tod pa izvira tudi popolno nepoznavanje osnovnih pojavov človeške spolnosti, o kateri so se zato učili od tistega, kar so videli pri živalih v hlevu. V samem aktu je bil užitek izključno pri moških, ki mu je žena morala biti v vsakem trenutku na voljo, obenem pa opravljati svoji drugi dve opravili: gospodinjenje in rojevanje otrok. Kot je zapisano v knjigi, »če ni bilo vsako leto otroka, se je zgodilo, da župnik pri spovedi ni hotel dati odvez.« V takšnem okolju je sama misel na ženski užitek predstavljala pregreho, rojevanje pa po drugi strani neizogiven imperativ, zato se pogovorom o spolnosti vseeno nikakor ni dalo izogniti. Nič čudnega zato, da je bilo to področje podvrženo preprostim naukom in vražam, ki so se marsikje na slovenskem podeželju ohranili vse do 2. polovice minulega stoletja.

Tukaj se najbolj šokanten aspekt knjige šele dodata začne, saj prav spolnost predstavlja izhodišče za vrsto posegov na vsa področja življenja nekoč:

od vsakdanjih pristopov do higiene, menstruacije, nosečnosti in opravljanja potrebe, do večjih, na več mestih ekstremnih pričevanj o življenjskih usodah, ki so pogosto vključevala al-



koholizem, samomor, nasilje v družini, posilstva, detomore ali pohablenost kot posledico incestuoznih odnosov. Ena izmed takšnih zgodb denimo zaobjema pričevanja, kako so bili zaradi pogostih rojstev v nekaterih družinah tu in tam celo veseli, če je kakšen novorojenček umrl, in so mu »celo pomagali na oni svet.« V ta namen so ga »futrali z nekakšno črno brozgo« ali pa ga je »stara mama položila k oknu sredi zime.« Če je po drugi strani de te preveč jokalo, ga je lahko za vedno utišal tudi kakšen udarec – vse to zato, ker je bilo po vraži dobro imeti že vnaprej koga poznanega v nebesih.

Knjiga je v veliki meri sestavljena iz pričevanj, ki jih je Miklavčičeva opravila (najpogosteje) med ženskami med 75. in 98. letom starosti. Avtorica mnoga pričevanja ohrani v izvirnih citatih, kar pripomore k bolj doživetemu prebiranju zapisanih anekdot. Izključno spolnosti kot naslovni temi knjige je namenjeno le prvo poglavje, v naslednjih poglavijih pa nas avtorica popelje na druga področja takratnega družbenega življenja: v odnose med hlapci in gospodarji, v odnos do življenja in smrti, v življenje v otroštvu, v nekdanje postopke pri zidavi hiš, v vsakem primeru pa so to zgodbe, ki izvirajo iz biografij posameznikov in bi brez takšnega raziskovalnega dela, kot je predstavljeno v tej knjigi, padle v pozabo. Pisanje ima na več mestih tudi političen pridih. Mnogi izpričevalci zgodb so povedali žalostne zgodbe o ubojih, izgnanstvih, odvzemih premoženja in nasilju, ki so ga utrpeli, ker po koncu II. svetovne vojne kot preprosti kmečki ljudje niso bili na pravi strani.

Eden izmed poglavitnih razlogov, zakaj knjiga oriše prepričljivo sliko o življenju nekoč, leži v tem, da avtori-

ca uspe prikazati nestereotipizirano in raznoliko paletu pogledov na določeno temo. Kljub temu, da je bilo življenje najpogosteje kruto in zapisano revščini, so tragičnim zgodbam nasproti postavljenе tiste bolj umerjene. Denimo, kljub vsej nasilni patriarhalnosti, so obstajala tudi razmerja, v katerih je vladala enakovredna ljubezen, kakršno pogosteje videvamo v današnjem času. Skratka, v trenutkih v knjigi, ko pripovedi obetajo, da bodo padle v enoličnost in predvidljivost, sledi presenečenje, ki branje vseskozi ohrani zanimivo. Knjiga *Ogenj, rit in kače niso za igrače* je dokaz, da je življenje samo še vedno najprepričljivejši zapisovalec človeških usod, v njej pa je kar več izvirnih predlog za celovečerne filme, kot bi jih našli v celih zbirkah fiktivne literature.

Zaradi prekrivajočih se zgodb povprek raznolikih tem je knjiga mestoma ponavljajoča, odsotnost akademiskega aparata pa jo zaradi nenavajanja in prikrivanja identitete sogovornikov naredi za znanstveno oporečno, zaradi česar ima namesto antropološke bolj poudarjeno poljubno vrednost. Vseeno pa je priznanja vreden dosežek knjige *Ogenj, rit in kače niso za igrače* predvsem ta, da je avtorica psihičnim ovi ram navkljub (tako pričevancev kot njihovih sorodnikov, ki so avtorici pogosto otežili dostop do zgodb) uspela iz sogovornikov izvabiti odkrite besede iz najtemnejših in najintimnejših predelčkov njihove preteklosti. S svojo brutalno iskrenostjo ta knjiga, ki jo bolj kot želja po neoporečni znanosti poga nja želja po vedenju o naši kulturni preteklosti, predstavlja priporočljivo in razsvetljajoče branje za najširši krog bralcev.

Matic Majcen

Deleuze in Nietzsche: Usodno srečanje

Gilles Deleuze: *Nietzsche in filozofija*

Krtina, Ljubljana 2011

Eva Bahovec v spremni besedi slovenskega prevoda knjige *Nietzsche in filozofija* citira besede Gillesa Deleuza iz članka *Po čem prepoznamo strukturalizem?* (pri nas preveden v zborniku *Sodobna literarna teorija*, izd. Založba Krtina, 1995), v katerem avtor zapiše: »Nobena knjiga proti čemur koli ni nikoli zares pomembna; štejejo edinole knjige 'za' nekaj novega, ki znajo to novo tudi proizvesti.« Kot dodaja avtorica spremne besede, je Deleuze v tem duhu napisal število takšnih knjig 'za' nekaj, 'za' nekoga: Huma, Bergsona, Spinozo, Leibnitza, Foucaulta, – konec koncev tudi za Bacona in Kafka – ter seveda Nietzscheja. In to ne samo eno, tem več dve. Knjigo *Nietzsche in filozofija*, svojo drugo nasploh, je napisal daljnega leta 1962, drugo, mnogo krajšo in preprosto naslovljeno *Nietzsche*, pa leta 1965. Ključni sta dve stvari: prva ta, kot opozarja Bahovčeva, da je med njima napisal svojo edino knjigo 'proti' nekomu, namreč proti Kantu v *Kantovi kritični filozofiji*, izšli le leta po knjigi *Nietzsche in filozofija*, in ti dve deli sta časovni bližini primerno tudi argumentativno povezani; druga pa, da zadeve vendarle niso tako preproste, kajti Deleuzova afirmacija Nietzscheja zakriva dejstvo, da je slednji vseskozi pisal 'proti' nekomu – krščanstvu, hegelianstvu, nemškemu

duhu. Pravo vodilo Deleuzove knjige je zato »z Nietzschejem proti Kantu« – ne s spodletelim vprašanjem filozofije »Kaj je resnica?«, temveč s tistim »Kdo hoče resnico?«. Nietzsche, tako Bahovčeva, gre v tem do konca: »Resnica izhaja iz volje: iz tega, da se nočem motiti.«

Deleuze zato že na samem začetku knjige *Nietzsche in filozofija* figuro filozofa opredeli kot nietzschejanskega genealoga in ne kot sodnika na sodišču, kakršen je bil pri Kantu. Nietzschejev koncept genealogije je namreč tisti, ki se kaže kot vir kritike in kreacije obenem, saj iz njega izhaja diferencialni element vrednot, ki mu uspe uvesti tako razliko kot inovacijo. Kot pravi Deleuze, prav zaradi tega »ni pri Nietzscheju kritika nikoli pojmovana kot reakcija, temveč kot akcija.« Od tu naprej pot avtorja vodi preko Mallarméja, Spinoze, ter vseskozi seveda preko vidikov Nietzschejeve zavučnine: njegove metode, njegovega odnosa do znanosti, odkritja resentimenta, na vsakem koraku pa tudi preko vprašanja sil – njihovega izvora, merjenja, namena. Zakaj sile? Zato, ker v tem procesu proizvajajanju razlik niso toliko pomembni objekti sami, temveč sile, ki jih obdajajo in ki te objekte tudi ustvarjajo. Od tod Deleuzova kritika atomizma: atomu pri-



pisujejo preveč lastnosti, a te ne pripadajo predmetu samemu in zgolj zamegljujejo dejstvo, da imamo v resnici na vsakem koraku govor o silah, ki te pojavе proizvajajo in jih poganjajo v energetski tok. Te sile, ki vstopajo v odnos z drugimi silami, so pravzaprav tisto, kar Nietzsche imenuje »volja«.

S tem je povezano vprašanje smisla eksistence, »po Nietzscheju najvišje vprašanje filozofije«, ki pa pri Heglu, drugi osrednji tarči kritike, dobi pomen nesrečne zavesti, figure krščanske slabe vesti, ki po Deleuzovem mnenju ogroža celotno filozofijo že od Grkov, ki so to isto eksistenco pojmovali kot zločin. Avtor poudarja, da Nietzschejev celoten opus predstavlja poskus razumevanja prav tega vprašanja, ki bi se v resnici moralno glasiti »Kaj je pravica?« »V resnici se izraža neka volja: Kdo je ta, ki hoče resnico? In kaj hoče tisti, ki pravi: Jaz iščem resnico?« S tem povezana je kritika Heglove dialektike gospodarja in hlapca, ki ni samoumevna, temveč legitimizirana preko hlapčevskega načina mišljenja, preko nekoga, ki prizna gospodarjevo moč. To je tista ključna razlika med Nietzschejevim »da« naproti dialekтиčnemu »ne«. Nietzschejeva filozofija je skrajna antidialektika, ki ima »strašanski domet polemike« in ki razkrinka vse mistifikacije, ki so v dialektiki našle svoje začetišče. »Med Nietzschejem in Heglom kompromis ni možen,« zaključi Deleuze na samem koncu knjige.

Rezultat vsega tega je nova podoba misli – koncept, ki že tukaj močno anticipira Deleuzovo doktorsko disertacijo *Razlika in ponavljanje*, izdano leta 1968. A to je le eden izmed konceptov, ki so tukaj nezmotljivo bolj

kot z Nietzschejem povezani z Deleuzom, a jih slednji izpelje iz prvega. Pomemben razdelek tako denimo dobi koncept meta kock. Deleuze ga najde že pri Zaratustri: »Če sem kdaj pri božji mizi na zemlji z bogovi kockal, da se je zemlja tresla in lomila in puhal navzgor ognjene reke: zakaj zemlja je božja miza in se trese od ustvarjalnih novih besed in božjih lučajev.« Met kock ne afirmira samo postajanja, temveč tudi bit postajanja – Nietzsche je bil tisti, ki je pred Deleuzom iz naključja napravil afirmacijo, preko Zaratustre, ki nosi ime »veliki Hazar«, odrešenik naključja.

Knjiga *Nietzsche in filozofija* je misel nemškega filozofa predstavila francoskemu občinstvu v času, ko se referiranje na njegovo ime še vedno ni povsem znebilo povezav z antisemitizmom. To prepisovanje, osmišljjanje, prisvajanje ter osvetljevanje z vidika francoskega akademskega vrenja šestdesetih let je odraz svojega časa: res je nezmotljivo Deleuzovo, a tudi nasploh strukturalistično. Deleuzova razgradnja Nietzschejeve misli je v tem smislu presenetljivo sistematična, še posebej s stališča, ker je »prav Nietzsche (...) tista zgodovinska oseba in pojmovni lik, ki ga ni mogoče strpati ne v zgodovino filozofije ne v univerzitetno institucijo, kjer se ta poučuje.« Še več, iz njega ni možno narediti niti nikakršne sole, ki so, kot opozarja Bahovčeva, »za Deleusa kontraindikacija.«

Zaradi vseh teh lastnosti in pletanj se že na zavihu naslovnice upravičeno znajde izjava, da je »za Deleuza Nietzsche zagotovo prvi med filozofi«. Ne samo v filozofskem, tudi v osebnem smislu. Nietzsche je Deleuza samega potegnil iz brezna brezupa:

po letu 1952, ko je napisal svojo prvo knjigo, je ta francoski filozof padel v osmih temnih let alkoholizma, in prav Nietzschejeva misel ga je zvabila iz krize. Njuno srečanje in dialog je absoluten in nepovraten: od tu naprej ga je Deleuze v takšnem ali drugačnem obsegu omenjal v vseh svojih kasnejših delih. Ko na koncu knjige *Nietzsche in filozofija* tudi sam izreče: »Mnoštvo, postajanje in naključje so predmeti čiste afirmacije – to je smisel Nietzschejeve filozofije«, je z današnjega nemogoče videti kakšnega drugega celovito pred-deleuzijanskega filozofa kot prav Nietzscheja.

Matic Majcen

Pripovedovanje o pripovedovanju

Alenka Koron: Sodobne teorije pripovedovanja

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU,
Studia literaria, Ljubljana
2014

Naratologija, teorija pripovedovanja, ni v literarni vedi nič novega, saj najdemo njene osnovne elemente (razlikovanje avtorja, pripovedovalca in literarnega lika, razlikovanje snovi in načinov njene obdelave ter razmerja s t. i. objektivno realnostjo predmetnega sveta, razlikovanje literarnih žanrov itd.) že v antiki in srednjem veku. Po drugi strani pa je teorija pripovedovanja kot »sistematicni prikaz najbistvenejših elementov pripovedovanja in njihovih strukturnih razmerij« (9, 20) nekaj povsem sodobnega, na kar je »odločilno vplival razmah romana« (47), medtem ko se je kot disciplina znotraj literarne vede dočela uveljavila šele v dvajsetem stoletju, čemur priča tudi razvoj terminologije v zvezi s teorijo pripovedovanja, ki ga Alenka Koron zvesto in natančno dokumentira.

Prav naratološka terminologija je problem, s katerim

Alenka Koron

Sodobne teorije
pripovedi

STUDIA
LITTERARIA

se avtorica najprej spopade, saj je v poimenovanju teorije pripovedovanja vedno vsebovana tudi opredelitev pripovedi, ki lahko ob predmetu naratološkega preiskovanja določa tudi načine, na katere se teorija pripovedi loteva svojega raziskovalnega predmeta. Zato avtorica razlikuje med »širšim in ožjim obsegom pojma pripovedi« (25), pri čemer je mogoče širšega razumeti kot »semiotični pojav«, ožjega pa kot specifičen »način reprezentacije« (27), za katerega je značilna natančno določena »časovna in vzročna ureditev« (28). Naratologija je torej lahko razumljena kot teorija o pripovedovanju na sploh, kamor je končno mogoče umeščiti celoto človeške komunikacije (govorne in negovorne), lahko pa kot teorija o pripovedništvu kot posebni literarni vrsti, ki se razlikuje od lirike in dramatike. Teoretsko polje, s katerim je Alenka Koron soočena, je zato izrazito vsebinsko raznoliko in večplastno, zato pa tudi terminološko in konceptualno razvezjano.

Raznoliko celoto naratologije avtorica sistematizira z zgodovinskega in teoretskega vidika, pri čemer uspešno prikaže tudi časovno-prostorske specifične različnih naratoloških smeri v njihovem zgodovinskem razvoju in medsebojnem vplivanju. Za naratologijo je namreč značilno, kot ugotavlja avtorica, da »se ne prilega kaj prida okvirom tradicionalne literarne zgodovine« (35). Kljub temu Alenki Koron uspe pokazati, da ima teorija pripovedi tri razvojne faze: predstrukturalistično, klasično (strukturalistično) in postklasično (poststrukturalistično) fazo. Ta razdelitev je smiselna in ustrezna, saj temelji na vpledaju v metode, ki sestavljajo teoretsko ozadje teh pristopov. Kot ugotavlja avtorica, »Celovita rekonstrukcija diastro-

nega razvoja discipline torej (še) ne obstaja« (36), kar zgodovinsko sistematizacijo Alenke Koron dela za prvenstven podvig ne le znotraj slovenske naratologije, ampak tudi znotraj teorije pripovedi v svetovnem merilu.

Zgodovinski sistematizaciji in pregledu naratoloških teorij in pripovednih vidikov filozofskih in jezikoslovnih teorij Alenka Koron dodaja (kritično) teoretsko obravnavo ključnih naratoloških pojmov ter njihovih slovenskih ustreznikov ter tako v precejšnji meri ustvarja terminološki kanon teorije pripovedi na Slovenskem, kljub temu da so mnoge teoretske in praktične vidike teorije pripovedi v preteklosti partikularno uporabljali in obravnavali tudi drugi raziskovalci in raziskovalke, ki jih Alenka Koron v tretjem delu svoje knjige tudi razporeja v historično razvojno strukturo teorije pripovedi na slovenskem.

Posebna odlika *Sodobnih teorij pripovedi* je, da avtorica v postklasično fazo razvoja naratologije ne vključi le poststrukturalističnih in dekonstrukcijskih pogledov na pripoved in njene sestavne člene, temveč tudi druge sodobne (interdisciplinarne) naratološke pristope (psihoanalitični, kognitivni, fenomenološki, psihološki itd.). Izpostavi, da je »ena najobetavnejših smeri postklasične naratologije« (124) kognitivna naratologija, prav tako pa v posebnem razdelku, morda tudi zaradi razširjenosti tovrstne filozofije na Slovenskem (v kombinaciji z marksizmom in dekonstrukcijo), obravnavo psihoanalitični pristop k analizi pripovedi.

Glede na to, da avtorica sistematizira zgodovino in teorijo naratologije, je razumljivo, da se bolj natančno in obsežneje ukvarja s pristopi, ki so bili doslej v literarni vedi najvplivnejši

(strukturalistični, fenomenološki, psihohanalitični), nekoliko ob strani pa pušča tiste, ki se šele razvijajo (psihološki, kognitivni, nevrofenomenološki), čeprav tudi te omenja – največ seveda kognitivni pristop (Monika Fludernik), pa tudi nevrofenomenološkega (Francisco Varela) in psihološkega (čeprav ga ne imenuje psihonaratologija, tako kot to počneta Merissa Bortoloussi in Peter Dixon).

Med najpomembnejšimi prednostmi te knjige je prikaz logično-problemske povezanosti različnih naratoloških perspektiv v zgodovinskem razvoju, pri čemer avtorica poudarja, da je za naratologijo značilno to, da se lahko v konkretnih analizah aplicirajo različni pristopi, ne glede na njihovo zgodovinsko pozicijo – v naratologiji torej skorajda ni zastarelih modelov.

To zelo uspešno ponazarja zadnji del knjige, ki je posvečen aplikaciji naratoloških kategorij na konkretno analizo literarnih tekstov (»naratologija in analiza dram Dušana Jovanoviča«), analizo njihovih elementov (»vsevedni pripovedovalec«), analizo žanrskih in literarno-vrstnih vprašanj (»avtobiografija in naratologija«, »vidiki naratologije drame«) itd. Te analize ne delujejo le kot primeri naratološke prakse, temveč tudi kot medij, skozi katerega se razvija sama teorija. Tako je denimo ob »razvoju naratologije družbenih spolov« (218–225) izpostavljeno vprašanje relacije med tekstualnimi prvinami (zaimkovni izrazi, eksplicitni opisi itd.) in bralčevou recepcijo družbenega spola na kognitivni ravni. Zato avtorica izpostavi poimen naratoloških konceptov za razumevanje delovanja in formiranja družbenega spola na ravni »tekstualnosti literature« (225), ne pa na ravni ideologije ali na ravni biografije. S tem pred-

videva nadaljnji razvoj teorije pripovedovanja v smeri detekcije jezikovnih (znotrajtekstualnih) označevalcev družbenega spola na eni strani, na drugi strani pa še razvoj (psihološke, kognitivne) teorije kognitivnih mehanizmov, ki so povezani z razumevanjem »razmerij družbe, moči in seksualnosti« (225).

Končno Alenka Koron odpre še vprašanje historičnosti literarne zgodovine – to je vprašanje pripovednosti zgodovine, ki se eksplicitno ukvarja s pripovedjo samo. To je dimenzija zgodovinospisnega diskurza, ki jo uvede novi historizem, vendar je v literarni vedi še bolj eksplicitno problematična, saj so dejstva in dogodki literarne zgodovine apriori pripovedi in jih ni mogoče razumeti kakorkoli drugače. Avtorica zagovarja stališče, da »je literarnozgodovinska pripoved še vedno izziv, ki si ga je mogoče predstavljati hkrati kot most in mejo, ki definira igrišče literarnozgodovinskih tekstnih struktur« (246). S tem soglaša s tistimi literarnimi zgodovinarji (Janko Kos), ki menijo, da je historičnost neizogibni in nujni del literarne (pa tudi vsake družge) zgodovine.

Sodobne teorije pripovedi je jezikovno natančna in teoretsko/zgodovinsko poglobljena analiza teorij(e) pripovedi, ki je za vsakogar, ki ga zanimajo pripovedni postopki in njihovi elementi (bodisi literarni bodisi kakšni drugi), neizogibno čtivo, ki ne odpre le razumevanja sodobne naratologije, ampak ga usmeri h ključnim problematskih sklopom ter ponudi prepričljive predloge rešitev (teoretske in terminološke), ki se bodo, kot pravi Tomo Virk, »v stroki verjetno uveljavili kot standardni«.

Igor Žunkovič

Umet(el)nost srednje poti

Sebastjan Vörös: Podobe neupodobljivega
KUD Logos, Ljubljana 2013

»Med kognitivnimi znanstveniki je razširjeno prepičanje, da predstavljajo človeški možgani, sestavljeni iz milijard med seboj povezanih nevronov, najzapletenejšo tvorbo v vesolju. A kaj naj potem rečemo za družbene pojave, ki so proizvod vzajemno delujočih možganov?« S temi besedami Gregor Tomc v *Šestem čutu* opisuje kompleksnost človeških skupnosti, porajajočih se iz kompleksnosti človeške kognicije.

Če je torej že osnovna biološka in nevrološka danost človeške kognicije kompleksnejša od matematične podobe vesolja in je razumevanje človeškega socialnega življenja še nprimerno bolj zapleteno, kako se lotiti doživljanja, ki je mejno tudi v tistem skrivenostnem, iz biološke kompleksnosti nastajajočem, svetu mišljenja in spoznavanja? Zapletenost gordijskega vozla mistike je treba razvezovati, kot pokaže Vörös, najprej s postavitvijo pravih vprašanj: Kaj je mistika? Kaj je mistično doživetje in od kod prihaja? Kaj je pomen mistike in mističnega doživetja in ali imata kakšno spoznavno vrednost?

Vörösev pretanjen občutek za jezikovne formulacije zaplenih filozofskeh in znanstvenih problemov nam pomaga, da skozi ta vprašanja v zgodovinskem pregledu med perenializmom in konstruktivizmom pristopimo k bistvu mističnega doživetja (izkustva), ki ga avtor umešča v polje re-

ligioznega (ne religijskega), to je Enonič.

A Vörös ne razpre le specifično filozofske razsežnosti mističnih doživetij, temveč povzema in kritično ovrednoti tudi sodobne kognitivne poskuse njihovega opisa, ki jih glede na naravo modela kognicije, s katerim opisujejo mistična izkustva, deli v tri skupine: nevroznanstvene, evolucijske in genske. Tem pristopom je skupno, da »skušajo religijske pojave pojasniti z delovanjem človeškega kognitivnega aparata« (106). Tudi te pristope avtor postopoma razvije skozi njihov zgodovinski razvoj, kar nam omogoča spremeljanje vloge, ki jo ima pri razvoju teorije napredek tehnologije, s katero lahko bodisi proučujemo možgane bodisi preko analogije primerjamo delovanje možganov. Lep primer, ki ga avtor analizira, je razvoj »računalniške metafore« od preproste, na mehanistični logiki temelječe, analogije pa vse do kompleksnih konekcionističnih modelov in računalniških simulacij delovanja možganov kot celote in specifičnih možganskih struktur.

Najpomembnejša prednost nevroznanstvenih pristopov k študiju človeške kognicije (ne le mistike) je, da imajo dostop do »empiričnih podatkov« (112), čeprav v tej empirično-podatkovni polnosti Vörös vidi tudi bistveno težavo nevroznanstvenih pristopov: da »počivajo na nereflektirnih, heterogenih in neenotnih predpostavkah« (112).

Za večino nevroznanstvenih pristopov k mistiki Vörös ugotavlja, da predmeta svojega proučevanja niso dovolj natančno opredelili, zaradi česar ostajajo rezultati merjenj možganske akvitnosti, vsaj kar se tiče

opisa mističnih doživetij, neuspešni. Vendar to ni edini problem nevroteoloških pristopov k mističnim doživetjem (čeprav številni raziskovalci, kot opozarja avtor, sploh ne razlikujejo med različnimi vrstami teh doživetij, največkrat pa celo med mistiko in religioznoščjo ter religijskostjo ne). Vörös opozarja tudi na (trenutno) nezadostno poznavanje (funkcij) človeških možganov, omejen domet tehnologije, s katero merimo možgansko aktivnost (in posledično pretirano poenostavljanje in pospoljevanje dognanj), in ne-popolnost kognitivnih modelov (prepoenostavljanje), ki opisujejo človeško mišljenje. Pomemben problem, ki ga avtor izpostavlja, je še (pomenska) praznost nevroznanstvenih informacij, ki ne prodrejo v pomen mistične izkušnje, temveč ga poskušajo reducirati (izničiti) na povsem monološko strukturo ne-delovanja določenih nevronskih sklopov. Slednje se ne kaže nujno v suhoparnosti uporabljanega izrazja, temveč v nezadostni sistematizaciji in hermenevtični šibkosti interpretativne plati nevroznanstvenih raziskav.

V nasprotju s čistim konstruktivizmom (pristopi, temelječi na predpostavki konstruiranosti kognicije) in čistim perenializmom (pristopi, temelječi na predpostavki ontološke povezanosti vseh religijskih izkustev) poskuša Vörös poiskati srednjo pot, pri čemer se opira zlasti na t. i. nevrofenomenologijo Humberta Maturane in Francisca Varele. Bistvo te drže je zavest o nerazdružljivosti biološke in duševne plati človeškega izkustva. Ker pa meta-metoda, ki bi lahko povzela oboje, ne obstaja, je potrebno upoštevati tako fenomenološko (doživljajsko, pomensko, dialektično) kot nevro-

znanstveno (opisno, monološko) plat izkustev (še posebej mističnih izkustev). Vörös torej afirmira pomen dialoga med prvoosebnim doživetjem in tretjeosebnim opisom, pri čemer izpostavlja sistematično strukturo izkustva, ki je po Vareli lahko temelj formalizacije fenomenologije. S tem se po eni strani priključi trendu, ki poudarja povezovanje med nevroznanostjo in humanistiko v spoštljivi izmenjavi stališč (Paul B. Armstrong: *How Literature Plays with the Brain*), po drugi strani pa to načelno afirmacijo dialoga presega s (fenomenološko) sistematizacijo tega dialoga samega (373), ki bi lahko postal (znanstveno preverljiv in ponovljiv) model tovrstnega raziskovanja nasploh.

Avtor torej ne povzema le številnih znanstvenih (evolucijskih, nevroznanstvenih) in filozofskih (fenomenoloških, kognitivnih) pristopov k razumevanju mistike in mističnih doživetij, temveč se v sklepnom delu knjige ukvarja tudi s primarnimi teksti, to je s pričevanji mistikov znotraj evropske krščanske tradicije in tudi azijskih religiozno-filozofskih tradicij.

Vörös na podlagi teoretske analize in sistematične interpretacije mističnih izkustev afirmira dialektiko opisa in pomena, ki jo imenuje »utelešena paradiigma«.

Ukvarja se torej



Sebastjan Vörös

**PODOBE
NEUPODOBLJIVEGA**
(Nevro)umanost, fenomenologija, mistika

z opisom pogojev mističnih doživetij in z razumevanjem njihovega pomena (sporočila) za posameznika. V luči te teoretske sinteze poudarja pomen prakse, zlasti meditacije. Spoznavna vrednost mističnih doživetij, če si lahko dovolim nekoliko svobodnejšo interpretacijo Vöröseve izvirne misli, je torej v tem, da ponuja telesno/duhovni vpogled v resničnost bivanja, ki presega ujetost v dialektiku subjekta in objekta.

Poljski filozof Leszek Kolakowski razmerje med znanostjo opiše takole: »Namesto, da bi gradili racionalne in navidezno racionalne verige sklepanj, ki nas bodo povzdignile k Bogu, / ... / poznajo mistiki Boga kot dejstvo izkušnje, če lahko tako rečemo, kot tisto, kar je neposredno dano, ne kot abstrakcija, ne kot rezultat deduktivnega in induktivnega postopka.«

Vöröseva misel torej nujno sega onstran ustaljene znanstvene epistemološke paradigme »propozicionalnega spoznanja« (482) in se opre na širše pojmovanje spoznanja, ki vključuje izkušnjo ne-dualnosti. Problem, ki pri tem nastane, je seveda vprašljivost možnosti jezikovnega posredovanja spoznanj, ki temeljijo na izkušnji ne-dualnosti. S tem problemom se Vörös sooči v predzadnjem razdelku svoje knjige, kjer detektira tudi možnosti (ne)jezikovnega izražanja mističnega spoznanja (izkustva): molk, telesno dejanje, via negativa itd. To je problem, ki tudi v Vörösevi perspektivi, če ga poskušamo dojeti znotraj klasične epistemološke paradigm, ostaja nerazrešen, ker je v njej neraščljiv zaradi narave jezika samega. Vrednost mističnega izkustva pa – to

pomeni za nekoga, ki (še) ni izkusil ničesar podobnega, izjemno koristno informacijo (tudi skozi jezikovno posredovanje katerekoli vrste: via negativa, prispodobe, metafore itd.) – se »kaže in s tem potencialno so-udejanja tukaj in zdaj« (515).

Bistvo mističnega se torej izkaže kot izkušnja, ki ima spoznavno vrednost, četudi ni »znanstveno« spoznanje. Vörös je moral, če je hotel afirmirati spoznavno vrednost mističnih izkustev, razširiti pojem spoznanja, toda to je korak, ki se v luči dialektike med humanistiko in znanostjo zdi upravičen. Posebno, če pomislimo na to, da se tudi mnoga druga spoznanja, recimo izkušnje ob branju romanov, nikakor ne izčrpajo v propozicijah, ki jih lahko izvlečemo iz napisanih stavkov, temveč zahtevajo telesno participacijo, katere smisel je v čutno-čustveno-pojmovni polnosti/izkušnji.

Vörösevo delo je kljub zahtevni tematiki napisano navdihujoče in prepričljivo. Podobe neupodobljivega je izjemen tekst, katerega sistematizacije in formulacije oblikujejo nov standard filozofskega in znanstvenega soočenja z mistiko na Slovenskem.

Igor Žunkovič

Še zmeraj politično aktualen roman

Truman Capote: *Hladnokrvno* (*In Cold Blood*, 1966)

Literarni svet letos obeležuje 90-letnico rojstva ameriškega pisatelja, režiserja in igralca Trumana Capoteja (1924–1984), ki je po svetu in tudi v Sloveniji najbolj zaslovel z romanoma *Zajtrk pri Tiffanyju* in *Hladnokrvno*. V slovenščino imamo prevedeno tudi njegovo kratko prozo. Obletnica pisateljevega rojstva pa naj bo tokrat predvsem povod za ponovno branje njegovega romana *In Cold Blood*, ki je bil končan leta 1965, v izvirniku pa je prvič izšel januarja leta 1966 pri založbi Random House. Slovenski prevod je že leta 1967 izdala založba Mladinska knjiga in je delo Maile Golob.

Prihodnje leto bo torej minilo natanko pol stoletja od dokončanja Capotejeve uspešnice *Hladnokrvno*, ki velja za enega izmed zgodnejših poskusov leposlovnega prikaza resničnosti in tudi po petdesetih letih ostaja ameriška literarna klasika. Ne le, da se Capote v delu ukvarja z večnimi vprašanji dobrega in zla, kazni in zločina, pravice in krivice, torej z vprašanji, ki izvirajo iz človeških značajev in razmerij, temveč večne teme ubeseduje v izbrušenem in izjemno zgoščenem slogu. Gre za tako imenovani resničnostni oziroma dokumentarni roman, ki ga literarna teorija uvršča na področje literarnega žurnalizma oziroma natančneje v novi žurnalizem. Novi žurnalisti so pisali o re-

sničnih dogodkih, ki so jim bili sami priča ali so jih razbrali iz dokumentov ob raziskovanju in pogovorih s pričami. Zanje je veljalo, da morajo biti, za razliko od umetnikov, pri pisanju natančni in točni. O resničnosti napisanega so skušali bralce prepričati tudi s podnaslavljanjem svojih del. Capote je svoj roman podnaslovil z *Zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah* (*A True Account of a Multiple Murder And Its Consequences*). Čeprav hoče biti roman resničen, je pripoved seveda podrejena določenemu okviru romana, njegovi strukturi in kontekstu. In čeprav Capote na začetku svojega resničnostnega romana zapiše, da je vse v delu bodisi sad njegovih opazovanj ali povzeto iz uradnih dokumentov oziroma intervjujev z različnimi vpletevimi, je priznal, da si je konec romana preprosto izmislil. Kritiki so opozorili še na nekaj drugih izmišljij, predvsem pa so avtorja spraševali, ali se je pri pišanju resničnostnega romana sploh mogoče izogniti izmišljevanju dogodkov, delov dialogov itn. Seveda se tudi bralec sprašuje, kaj od zapisanega je res, kaj ni, kaj je dodano. Pri razpravi o izmišljenem se pojavi še en pomislek, namreč, ali je resnica iz druge roke, posredovana resnica, še vedno resnica ali pa gre že za odmik od nje in torej za spremenjeno, interpretirano, po »avtorjevo« razumljeno resnico. Po drugi strani pa lahko bralec vse te pomislike pusti ob strani in se odloči, da bo delo bral kot fikcijo, kar na trenutke nedvomno olajša prebijanje skozi zelo podrobne opise okrutnih dejanj. Vsekakor gre za izjemno pisavo in izvrstnega stilista. In prav slog botruje temu, da ima bralec pogosto občutek,

da bere fikcijsko delo. Kriminalko v dovršenem slogu. Ne glede na še vedno aktualne polemike o tem, ali je roman *Hladnokrvno* fikcija, temelječa na domišljiji, ali nefikcija, temelječa na dejstvih, pa je gotovo pomembno, da je izid romana *Hladnokrvno* pred skoraj pol stoletja za novi žurnalizem pomenil svež zagon in da je Capote s svojo uspešnico nakazal nove smernice za njegov nadaljnji razvoj, današnje branje pa spodbuja k razmisleku o vrednosti življenja in smrti, k spraševanju o vrednotah, stališčih in družbenopolitičnih sistemih. In beseda *hladnokrvno* danes prav tako kot ob izidu najbolje ustreza opisu stanja prenekatere stvari.

Hladnokrvno je okrog nas. Pa naj gre za *hladnokrvno*, o katerem vsakodnevno poročajo mediji, ali cel spekter *hladnokrvnega*, ki se manifestira na vrsto različnih načinov. Podobno kot pred pol stoletja so tudi danes strani časopisnih črnih kronik polne novic o okrutnih umorih. Takšne vesti ljudem služijo v opozorilo, razmislek in olajšanje, da se grozovite reči dogajajo drugim. In tako se je pravzaprav tudi porodila ideja za *Hladnokrvno*. Povod za Capotejev dokumentarni oz. resničnostni roman je bila ravno preprosta časopisna vest iz črne kronike *New York Timesa*, 16. novembra 1959, ki je govorila o tem, da so bili na prvi pogled brez očitnega razloga umorjeni širje ljudje: Herbert Clutter, njegova žena Bonnie ter njuna šestnajstletna hči Nancy in petnajstletni sin Kenyon. Na prvi pogled se zdi zamisel o tem, da se preprosto nekajvrstično vest razvije v roman, precej vprašljiva, vendar se je Capoteju to zdela prava tema, resnica, ki je ne mo-

re spremeniti; in hkrati priložnost, da preizkusi svojo dolgoletno teorijo, da je v rokah pravega pisatelja resnična zgodba prav tako zanimiva kot izmišljena. Prepričal je revijo *The New Yorker*, da ga je poslala v Kansas, kamor ga je spremļjala prijateljica iz otroštva pisateljica Nelle Harper Lee. Tako je začel nastajati roman *Hladnokrvno*, ki ga je zaradi obsežnega raziskovanja in zbiranja podatkov ustvarjal kar šest let. Obdobje nastajanja tega resničnostnega romana prikazuje film *Capote* Bennetta Millerja iz leta 2005, v katerem Capoteja izvrstno upodablja Philip Seymour Hoffman.

Eden od razlogov, da je Capotejev *Hladnokrvno*, podnaslovljen z *Zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah (A True Account of a Multiple Murder And Its Consequences)*, uspešnica, je gotovo, da po zasnovi spominja na grško tragedijo. Seveda ne gre zgolj za natančno kroniko okrutnega zločina – umora štiričlanske družine Clutter – in kompleksen opis posledic tega dogodka, ampak na eni strani za zgodbo o dobri in pošteni družini, ki je bila umorjena v spletu iracionalnih okoliščin in ki so jo pregnale ter uničile neznane sile, ter po drugi strani za življenjsko zgodbo morilcev Dicka Hickocka in Perryja Smitha. Capote je v roman povezel veliko likov, podatkov, okoliščin, pravniških razlag in psiholoških študij, ki seveda vplivajo na bralca in vzbujajo empatijo celo do okrutnih morilcev Hickocka in Smitha.

Prav Perry Smith in Dick Hickock sta v središču romana od začetka zgodbe do njune

usmrtitve. Truman Capote ju po eni strani prikazuje kot povsem hladnokrvna morilca, po drugi pa kot človeka, ki v življenju nista imela sreče in sta se tudi zato znašla na napačni, zločinski poti. Večina resničnostnega romana govori o njunem iskanju. In želja bralca, da čim prej odkrije, kdo je morilec, je eden najpomembnejših elementov zgodbe. Poleg tega bralcu zanima tudi, kako se je umor zgodil. Capote namreč na začetku izpusti opis umora. Pozneje, ko morilca končno priznata svoje okrutno dejanje, pa enostavno vključi opis zločina. Dodatno napetost ustvarja tudi dejstvo, da motiv štirih umorov do priznanja zločincev bralcu ni znan.

Seveda je zgoda o družini Clutter in njenih morilcih tudi zgoda o priljubljenem literarnem motivu in fenomenu, ki ga poznamo pod imenom »the American dream«. Družina Clutter na nek način predstavlja ameriške sanje, ki pa so uničene s prihodom Dicka Hickocka in Perryja Smitha. Capote tako sporoča, da so pogosto zelo opevane ameriške sanje izjemno krhke, izmuzljive in da se lahko kaj hitro razblinijo. Kot vse iluzije.

Roman *Hladnokrvno* je tako kot ob izidu še vedno izjemno politično aktualen, ker obravnava problem smrtnne kazni in človekovih pravic. Capote se do smrtne kazni tudi jasno opredeli – je proti. Jasno oporeka dolčilu »M'Naughten Rule« (test, ki se uporabi, da se ugotovi, ali je bila oseba v času storitve kaznivega dejanja prisебna; norost se lahko uporabi kot opravičilo za kaznivo dejanje), sicer ne bi uporabil psihologovega zamolčanega mnenja. Capote hoče bralcu razkriti vsa tista dejstva, ki jih je

sodišče skrilo pred poroto. Meni namreč, da bi morala biti porota pred izrekom smrtnne kazni seznanjena z vsemi informacijami, ki so na voljo. V primeru Clutter pa niti psiholog ni povsem prepričan, ali je Smith paranoičen shizofrenik ali ne. Avtor v tem primeru bralcu ponuja možnost odločiti se namesto psihologa, presoditi o tem, ali je Smith nor in ali si zasuži smrt ali ne.

Naslov romana *Hladnokrvno* torej ne odraža zgolj hladnokrvnega zločina, ki sta ga storila Perry Smith in Dick Hickock, temveč simbolizira tudi hladnokrvnost, s katero so morilcema dosodili smrtno kazen z obešanjem. Tako Capote opozarja na kršenje človekovih pravic tistih, ki so obsojeni na smrt in čakajo na usmrтitev. Roman je vsekakor tudi kritika pravnega in sodnega sistema Združenih držav Amerike, o katerem Capote, kot je razvidno iz dela, ni imel dobrega mnenja.

Avtor je roman razdelil na štiri sklope, in sicer: »The Last to see Them Alive« (»Zadnji, ki so jih videli žive«), »Persons Unknown« (»Storilec nepoznan«), »Answer« (»Odgovor«), »The Corner« (»Kot«). Zanimivi so Capotejevi pripovedovalski prijemi. Čas in prostor dogajanja velikokrat spremeni preprosto z uvedbo novega lika. Kar zadeva čas, velja omeniti, da je večina zgodbe pripovedovana v pretekliku. V sedanjiku je zgolj nekaj opisov, na primer opis vasi Holcomb na začetku romana, in del, v katerem Smith prizna svoj zločin. Ta del je tudi vrh romana, saj je skrivnost, kako se je zgodil zločin, končno razvozljana, iskanje morilcev je končano, znan je tudi motiv: rop polnega sefa.

Opisi v romanu so natančni ter segajo do nenavadnih, morda fiktivnih, in na prvi pogled nepomembnih podrobnosti, Capote preseneča z zanimivimi dejstvi in podatki, ki bralca pritegnejo. Gre za podatke, ki presegajo novinarske kriterije o tem, kaj je pomembno za poročilo ali reportažo.

Brez dvoma gre za delo, ki ima kljub ali pa prav zaradi novinarskih tehnik zbiranja podatkov, veliko literarno vrednost. Kompleksna ni le zunanjja struktura romana, kjer se hitro menjajo čas in kraj dogajanja ter njegovi protagonisti, s čimer avtor v romanu ustvarja dodatno napetost, temveč tudi struktura povedi. Capote uporablja kompleksno stavčno strukturo s številnimi priredji in podredji, ki jih prekinja z enostavnimi povedmi, s čimer še prepričliveje daje vtis dramatičnosti. V besedilu je obilo pridevkov, okrasnih pridevkov, primerjav in drugih literarnih sredstev, s katerimi pisatelj učinkovito slika pokrajino, ljudi in situacije.

Bralec, ki pozna Capotejevo življenjsko zgodbo, takoj opazi podobnost med avtorjem in morilcem Perryjem Smithom. Te podobnosti se je, če ne zavestno, pa gotovo podzavestno, zavedal tudi pisatelj. Mogoče je prav to eden izmed razlogov, da je lik Smitha bolje razvit. Bralec dobi tudi občutek, da je Capote Perryju Smithu naklonjen bolj kot Dicku Hickocku. Medtem ko je Hickock klasični kriminalec, je Smith zagotovo najbolj dodelan, kompleksen in najbolje razvit lik v knjigi, pravzaprav sodi med najbolj dodelane ameriške literarne junake iz obdobja druge polovice šestdesetih let dvajsetega stoletja. Opis njegove preteklosti je tudi najdaljši del romana.

Nekateri bližnji opazovalci so takšno zasnova lika povezovali s Capotejevo pretirano naklonjenostjo Smithu, ki naj bi prerasla celo v zaljubljenost, zaradi česar naj bi imel Capote težave v zasebnem razmerju z Jackom Dunphyjem.

Junakov v tradicionalnem smislu v tem resničnostnem romanu ni. Dick Hickock in Perry Smith sta nekakšna antijunaka romana. Capote ju večinoma imenuje z imenoma, torej Dick in Perry, proti koncu pa postane v odnosu do njiju bolj uraden in začne, ko prioveduje o morilcih, uporabljati njuna priimka. Namesto tipičnih junakov so za roman pomembni vsi tisti liki, ki so v določenem trenutku pomembni za zgodbo. Na začetku so to člani družine Clutter in prebivalci Holcomba, potem agenti KBI-ja, zatem tisti, ki so kakorkoli povezani z morilcema, skratka vsi, ki se jih na kakršen koli način dotakne *hladnokrvno*.

Jasna Potočnik Topler

Summary

This expanded issue of Dialogi is devoted to the *theme of cities, their classes, and their art*. “The city itself, as a real existing entity, is always only a specific place,” writes editor *Ciril Oberstar* in the introduction. “Benjamin’s Paris, Kracauer’s Berlin, Maribor and Ljubljana in the 1920s, Slovenian cities during the most recent parliamentary elections. The city as a historical phenomenon is in reality just a reconstruction co-shaped by ideological, theoretical, literary, film, statistical, anthropological, urban planning and other appropriations. This thematic issue attempts to show how various artistic genres have appropriated the city, how theorists, architects, and urban planners thought about it, and how on the other hand social classes also appropriated it, how they transformed and ordered it, and how they do so even today.”

The thematic set of articles opens with an *interview* with Slovenian sociologist and communicologist *Breda Luthar*, who studies the connections between social classes and culture. She recently edited the collection of papers *Culture and Class*, which among other things includes a cultural and class portrait of Slovenia’s two largest cities, Ljubljana and Maribor. Breda Luthar discloses a number of interesting sociological findings, for example this one: “Class boundaries in Slovenia run within popular culture, not between popular and high culture, and can be seen as differences in urban cosmopolitan popular culture on the one hand and rural folklorist mass culture on the other.”

The Salaried Masses, the unusual sociological analysis by Siegfried Kracauer that describes the mass culture, everyday urban life, and ideology of white-collar workers in the Weimar Republic, served at the editor’s request as an optional starting point for authors’ reflections. This work, though dating from the late 1920s, only recently came out in Slovenian translation yet offers astounding parallels between the social problems at that time and those today.

The articles published in this issue of Dialogi deal with how the literary intelligentsia, who were simultaneously flâneurs, urban strollers, wrote about it (*Anja Naglič*); how filmmakers filmed it, inventing their own unique genre, the city symphony, as their cameras and montage encountered the city (*Andrej Šprah*); how it was depicted and drawn over the long 20th century by comics (*Gašper Rus* and *Domen Finžgar*); how theorists such as Kracauer and Benjamin attempted to formulate the problem of the city (*Nil Baskar*), and how architects and urban planners charged with finding solutions to the housing crisis in big cities, in which the demand far outstripped the supply, dealt with it; how suburbs and the urban culture of the proletariat developed (*Maja Godina Golija*); which self-delusions today’s middle class labors under (*Primož Krašovec*); and how

the geography of present-day Slovenia is viewed by the creative class, which appears to be an entirely appropriate contemporary replacement for Kracauer's salaried masses (*Jani Kozina*).

This topic is followed by *Cultural diagnosis*. Blaž Lukan writes about the performance of *Revenir* staged by French director Pascal Ramberg in Ljubljana's Mini teater (Mini Theatre) using his own text. Tanja Tolar reports on two London exhibitions: Matisse's collages under the title *The Cut-Outs* in the Tate Modern and an exhibition by the Iranian artists Golnaz Fathi in the October Gallery. Next are reviews of three films: the British film *A Field in England*, reviewed by Ana Šturm, the American film *Boyhood*, reviewed by Žiga Brdnik, and the American film *The Two Faces of January*, reviewed by Leonora Flis. Matic Majcen reviews the book *Fire, Asses, and Snakes Are Not Playthings*, in which Slovenian author Milena Miklavčič inventoried sexuality and customs in western Slovenia in the first half of the 20th century. In the next article Majcen reflects on Deleuze's relationship with Nietzschean philosophy on the occasion of the publication of the Slovenian edition of Deleuze's book *Nietzsche and Philosophy*. Igor Žunkovič presents the book by the young Slovenian philosopher Sebastjan Vörös *Images of the Unportrayable*, which opens up the philosophical dimension of mystical experiences and evaluates contemporary cognitive attempts to describe them. Žunkovič also presents the book by comparativist Alenka Koron titled *Contemporary Theories of Narrative* as a theoretically and historically detailed analysis of narratology. On the occasion of the 90th anniversary of Truman Capote's birth Jasna Potočnik Topler takes a new look at his 1966 novel *In Cold Blood*.

Spoštovani,

če so vam Dialogi všeč in bi jih radi redno prebirali,
se lahko nanje naročite. Cena številke za naročnike je
4,00 evre.

Revija izhaja sedemkrat na leto, naročnina se plačuje
enkrat v letu.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

DIALOGI, Založba Aristej, p.p. 115, 2116 Maribor ali na
telefaks **02 252 18 97**. Naročite se lahko tudi
po telefonu **02 250 21 93**, elektronski pošti
info@aristej.si ali preko spletnne strani **www.aristej.si**

NAROČAM REVIVO DIALOGI

IME IN PRIIMEK _____

NASLOV _____

PoŠTA _____

TELEFON _____

DATUM _____

PODPIS _____

