
U V O D N I K

*Boris Vezjak***O fenomenu množične iracionalnosti****3**

P O G O V O R

*Gorazd Perko - Hart Breyer:***»To, da nekaj moraš, mi preprosto ne gre ... Včasih so temu rekli frajgajst.«****7**

K A P I T A L I Z E M I N Š P O R T

– U V O D V T E M O –*Ciril Oberstar***Kapitalizem in šport v času pandemije****29***Lev Kreft***Čuvaj športa v koronskem času****33***Jernej Pisk***Problemi komercializacije v športu
in e-športu****53***Marc Perelman***Barbarski šport: Kritika globalne kuge****68**

J E Z I K O V N I K O T

*Emica Antončič***Navdušeni nad košarko ali košárko?****77**

K U L T U R N A D I A G N O Z A

— F I L M I —

Marko Stojiljković

Vožnja skozi bolezen, norost, fantazije, spomine in resničnost na alkoholni pogon
81

Veronika Zakonjšek

Fluidnost spola, titana in človeškega mesa
85

— K N J I G E —

Matic Majcen

Obdobje filmskih osamosvojiteljev
89

Veronika Šoster

Soočenje z robom zemljevida
97

Matic Majcen

Most med preteklostjo in prihodnostjo
93

Kaja Kraner

Razredni boj v umetnosti
99

— R A Z S T A V A —

Kaja Kraner

Umeščanje topik
105

— G L A S B A —

Igor Bašin

Glasbena profilaksa Na široko odprta pot
112

Katarina Juvančič

Potovanje v srčiko samote
115

Žiga Pucelj

Temačno zgodbarstvo s kitaro
118

S U M M A R Y

U V O D N I K

O fenomenu množične iracionalnosti

Boris Vezjak

Pandemija virusa covid-19 je nesporno naletela na najbolj neprijetnega in tudi nepričakovanega globalnega sovražnika, zaradi katerega je boj proti njej postal na trenutke dramatično neuspešen. Slovenija ni nobena izjema. Čeprav je zavračanje cepiva nekaj, kar organizacija WHO pojasnjuje s pomanjkanjem zaupanja, iskanjem samozadovoljstva in hkrati življenjskega udobja, se danes nasprotniki cepljenja ena največjih groženj svetovnemu zdravju. Na osuplost mnogih so postali kolosalen družbeni, ekonomski in politični izziv in ne da bi z njimi kdo računal, so v dobršni meri zablokirali prizadevanja znanosti, poglobili zdravstveno krizo in pobelili lase številnim vladam po svetu, končno pa tudi med najboljše prijatelje, znance in tudi družinske člane vnesli razdor ob odpiranju vroče teme o smiselnosti cepljenja.

Naše čudenje uspešnosti proticepilskega gibanja se verjetno še dolgo ne bo poleglo in zahteva dovolj prepričljivo razlago. Od kod se je vzela neskončna množica dvomljivcev, niti malo oddaljena in neznana, ampak sestavljena kar iz naših sorodnikov, prijateljev in znancev? Takšna, ki se je enostavna dejstva o obstoju in širjenju virusa, pa statistike hospitaliziranih bolnikov z resnim potekom bolezni čustveno ne dotaknejo več, posnetki tistih, ki potrebujejo kisik in umetno predihavanje, pa zanje niso dovolj svarilni zgledi niti pred začetkom novih valov pandemije. Množica, ki se ne želi cepiti in širi dvome v vse razumske razlage, se med sabo bodri na družbenih omrežjih, pri tem pa odločno zagovarja svoja prepričanja z gotovostjo kakšnega znanstvenega eksperta.

V zelo tehničnem smislu bi po analizi argumentacijskih shem virusnih skeptikov, ki so v proticepilstvu našli novo ideologijo onstran širjenja klasičnih pomislekov, na koncu najbrž prišli do ene skupne niti: vsi po vrsti navajajo neupravičene bojazni, povezane z boleznijo, zdravljenjem in tudi uradno politiko glede koronavirusa, toda njihovi zadržki v seštevku in noben med njimi posebej niso zadostna podlaga, s pomočjo katere bi v boju proti pandemiji smeli zanikati cepljenje kot pravilno in boljšo izbiro od necepljenja. Povedano preprosteje: iz tega, da so lahko kakšni njihovi pomisleki res umestni ali vsaj deloma smiselni, še ne sledi, da bi smeli njihovo končno preferenco sprejeti kot verodostojno. Ker proticepilci, ki ne branijo zgolj teoretske pozicije v razpravi, ampak predstavljajo ogromno skupino in so ob odklanjanju cepiva za svoja prepričanja pripravljeni marsikaj storiti, so postali ne zgolj poseben družbeni fenomen, ampak tudi realna politična sila, vzbujajoča nelagodje. V Sloveniji, kot smo lahko opazili, predstavlja ta sila tudi udarno moč pomembnega dela protestništva, ponekod se organizira in ustanavlja svoje stranke, se podaja na volitve in odloča o uradni politiki.

V vsaj filozofskem in tudi psihološkem smislu smo se znašli v skušnjavi nepričakovan odpor do cepljenja opredeliti predvsem kot obliko množične iracionalnosti, nikakor ne kot zgolj bolj ali manj slabo artikulirano dvomljenje v znanost. Čeprav se eksperti in politika marsikje trudijo »razumeti« tovrstno pozicijo in z njo računajo pri načrtovanju boja proti epidemiji, je proticepilsko gibanje začrtalo najmanj dve etično relevantni vprašanji. Prvo med njima zadeva že utečeno razpravo o nesolidarnem, nehumanem in egoističnem vzorcu vedenja, kajti res ne moremo mimo dejstva, da se njegovih pristašev ne dotakne ogrožanje zdravja drugih, če so že zanemarili svoje. Posledično jih ob neuspešnih strategijah ustavljanja virusa tudi ne zanimajo škodljive socialne, družbene in ekonomske konsekvence lastnih prepričanj za delovanje države, skrb za druge in družbo pa se v njihovih očeh praviloma izkaže za odvečno. Proticepilci se pri tem modno sklicujejo predvsem na svobodo in pravice do odločanja o lastnem telesu in življenju. Filozof John Stuart Mill je bil popolni svobodi posameznika skrajno naklonjen in je verjel, da se lahko avtonomno odločamo o vseh svojih dejanjih in načinu življenja. Toda pri temeljnih človekovih pravicah je zadržano povedal, da kar zadeva lastni blagor, telesni ali moralni, tej ideji ne moremo slediti, če pri tem oškodujemo druge ljudi – o tovrstni izjemi govori njegovo znano »načelo škode«. Skeptiki glede cepljenja se nanj mimogrede poživžgajo.

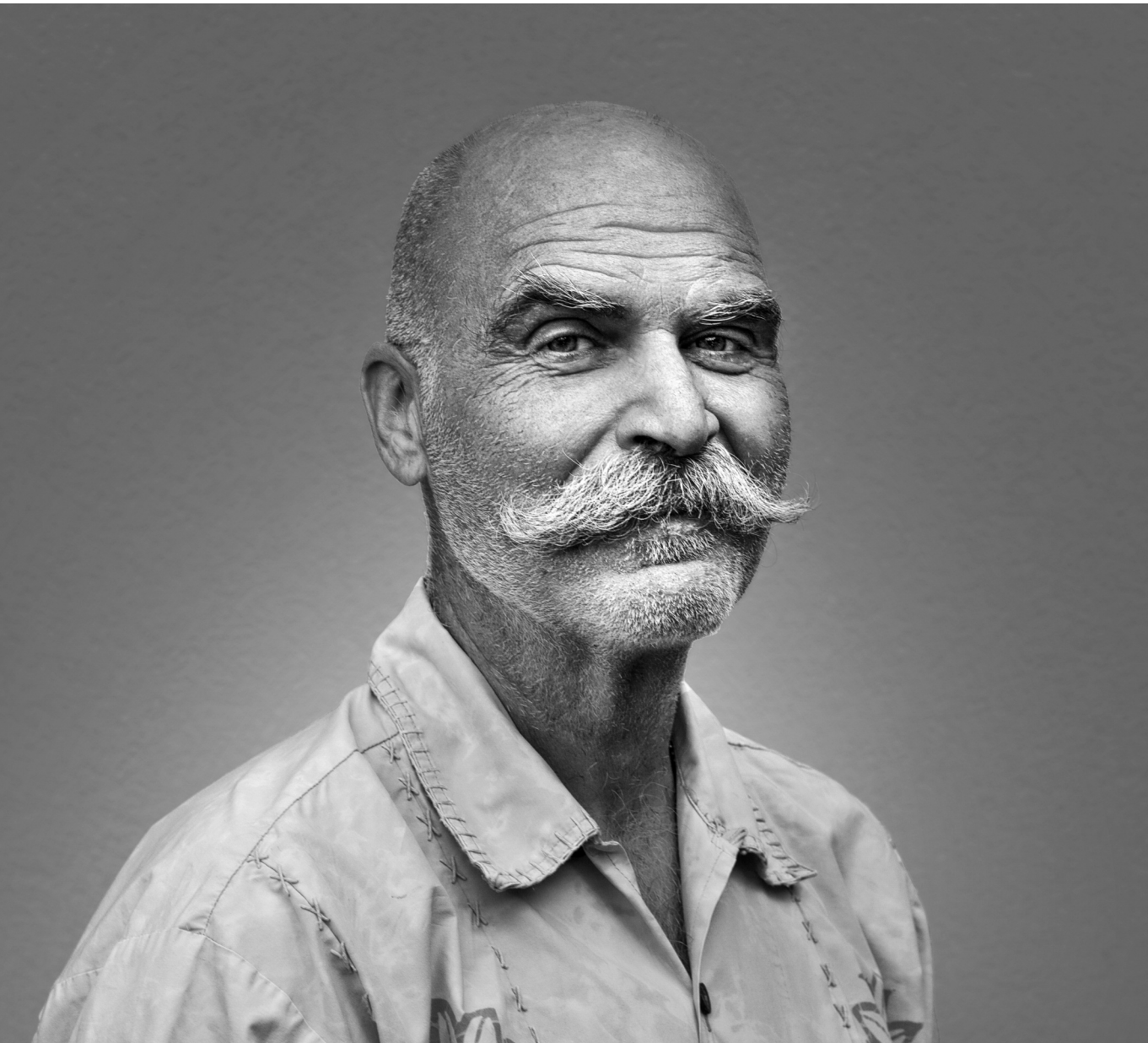
Ob nesolidarnosti se druga etična težava dotika samega jedra racionalnega obnašanja državljanov. Razprava o tem je neljuba, ker se drugim očitati pomanjkanje razuma vselej zdi netaktno posploševanje in analitično pretiravanje, toda pojasnimo stališče z analogijo o vlogi deliberacije v družbenih procesih: bolj kot aktivni državljani javno prispevamo k premisleku o skupnih zadevah v mnogoterih praksah javnih razprav, bolj zrelo in plodno bo deloval demokratični sistem. Oblikovanje in sprejemanje maksimalno treznih odločitev na podlagi karseda tehtnih argumentov, sploh v času pred volitvami, bo zato ključno za razvoj političnega okolja neke družbe. Tokrat se je zataknilo pri nečem bolj temeljnem in ogrozilo že manj kompleksne forme družbene racionalnosti – pri razumski oceni tveganj in prednosti, ki jih prinaša cepljenje sredi smrtonosne pandemije za posameznika in celotno družbo. Kjer kritična masa ljudi ne sledi elementarnim postulatam in pravilom ra-

zumnega, skupnost zelo hitro ne more več funkcionirati. Načelno nezaupanje v znanost na eni strani in v politične voditelje na drugi, osebno udobje v kombinaciji s sebično ležernostjo in nato še konglomerat raznoterih konspiracističnih idej so najbrž štirje najpomembnejši faktorji, ki so pripeljali do legitimacije proticepilske ideje do mere, ko se je ta osamosvojila in postala kompaktna politična sila, ob pogledu nase in svojo množičnost racionalizirajoča lastno iracionalnost.

S tem smo pri pomembnem, ne pa tudi vsakič že nujno navzočem elementu proticepilskega sistema prepričanj. Dandanašnji so konspiracizem in paranoidni vzorci mišljenja sestavni del sodobnih družb, morda celo tvorijo njihovo osrednjo verovanjsko matrico. Velike teorije zarote vedno bolj učinkujejo kot proizvod nakopičenih konfliktov in nemoči neoliberalnega kapitalističnega reda, kjer si ljudje predvsem ob osebnih in poklicnih stiskah ustvarijo zgrešena prepričanja, da so za njihove socialne in osebne stiske krive odtujene politične elite, skrivnostne korporacije in multinacionalke, dogodki v svetu pa so tako ali drugače načrtovano dirigirani iz ozadja. Zato množice v dogajanje, ki kar kliče po razlagi in je včasih dobesedno apokaliptičnih dimenzij, zelo hitro projicirajo preproste razlage, da bi ga oskrbele z instantnim smislom. V pogosto citirani razlagi literarnega kritika in filozofa Fredrica Jamesona je »zarota nezadostno kognitivno umeščanje malega človeka v postmoderni dobi; je degradirana podoba celotne logike poznega kapitalizma, obupen poskus predstavitve današnjega sistema«.

Proticepilstvo je ena bolj uspešnih kolektivnih oblik takšnega umeščanja. Vzpostavilo se je kot nekakšna ultimativna epistemologija za množice, ki iščejo zadnje pribežališče svoje identitete v času, v katerem je mogoče samo identiteto razložiti le še kot konstrukt. Pandemija je prišla kot naročena v težkem trenutku človeštva, že pregnetenem s konspiracistično mentaliteto, nasprotniki cepljenja pa so hitro razvili svojo globalno teorijo, ob kateri se lahko čuti ogroženega slehernik, odprli so vrata bolj ali manj paranoidni sumničavosti, ki jo ob drugih teorijah zarot sicer že desetletja spremljamo v manjših dozah. Velika ironija je, da se takrat, ko se iz upora proti elitam podajo tudi na ulice, nujno v tem koraku ne motijo, vendar so tam zaradi napačnega motiva. Njihovo obnašanje terja celovito razlago, v njem bi morali ugledati pulzirajoč simptom in reakcijo na kompleksna protislovja, s katerimi je v bistvenem globoko zaznamovano družbeno dogajanje v zelo različnih okoljih.

Če je kar iz nič vzniknila moda nezaupanja v znanost, za katerega ni nobenega političnega in še manj ideološkega ključa razlage in ki radikalno ogroža javno zdravstvo, potem moramo samozaverovanost ljudi, da se njim, ki imajo zdrav imunski sistem, že ne more nič zgoditi, dojeti tudi kot znamenje do konca prignanega liberalističnega primata pogleda na svet. Da je vse v naših rokah in se nam, če le živimo zdravo, ne more nič zgoditi, za bolezen pa smo si nasprotno krivi sami, je kot vzorec prepričanja mogoče gojiti le v razmerah, kjer družba neskončno verjame v individualizem. Le v tej perspektivi lahko kdo misli, da je odločitev med življenjem in smrtjo na koncu stvar naše svobodne izbire, vključno z ozdravitvijo, iz nje pa v celoti izključi občestvo drugih. S takšno ideologijo pregnetem svetu pa virusov, kakršen je covid-19, nikoli ne bo mogoče premagati.



• Foto: Mare Mutić

Gorazd Perko - Hart Breyer:

**»To, da nekaj moraš,
mi preprosto ne gre ...
Včasih so temu rekli
frajgajst.«**

Pogovarjala se je *Renata Šribar*

Z dramaturgom, scenaristom, piscem promocijskih besedil, danes pa predvsem odklonskim graditeljem in avtorjem Gorazdom Perkom se pozna že iz obdobja, ko se je posthipijevstvo tudi v Sloveniji že prevesilo v pank. Tedaj puntar, danes po negotovih delovnih možnostih eden izmed simptomov delovanja slovenskih kulturnih politik. Tako kot pri mnogih drugih ustvarjalnih osamelcih in osamelkah brez političnega zaledja in pripadnosti temu ali onemu establišmentu je njegova delovna pot zaznamovana s slabimi zastranitvami in konstruktivnimi odkloni. V zaporednih delovnih fazah se je najdeval, se izgubljal ... za bolj ali manj veliko ceno v kakovosti preživetja, širini in dometu socialnega kroga, skrhanem družinskem in pogosto tudi emocionalnem življenju ... in se nato znova postavil za svojo stvar.

V filmski kozmos je vstopil na AGRFT. Kot scenarist je sodeloval pri mnogih študentskih filmih. Obenem so bile različne asistence v profesionalnih produkcijah tako stvar praktičnega izobraževanja kot študentskega preživetja. Dela v vlogi asistenta režije so postala opazna. Sprva pri snemanju filma *Nekdo drug* (1989) po scenariju Branka Gradišnika in v režiji Boštjana Vrhovca. V isti funkciji se je uril še pri dveh odmevnejših slovenskih filmih. *Do konca in naprej* (1990, scenarij v avtorstvu Nebojše Pajkića in našega intervjuvanca, režija Jure Pervanja) je filmana zgodba, delno resnična, delno fiktivna, o življenju slavnega nacionalnega razbojnika in ženskarja (vsaj tako pravi *Wikipedia*) Toneta Haca. Režisersko sodelovanje pri snemanju televizijskega filma *Primer Feliks Langus ali Kako ujeti svobodo* (1991, Boris Cavazza, režija Anton Tomašič) je zanimivo kontekstualizirano. Glavni akter, igra ga sam scenarist Boris Cavazza, je šofer s psihičnimi motnjami. Ima privide o barikadah, četnikih ... Fikcija, ki je napovedovala resničnost.

Leta 1992 se je življenje Gorazda Perka razprlo tako ustvarjalno kot zasebno. Prišla je samostojna zamisel o snemanju neke konkretne černobilske usode. Realizirala se je v scenariju, ki sta ga napisala z Majo Weiss, tudi režiserko filma *Fant, po-bratim smrti* (1992). Zanj sta skupaj s snemalcem Bojanom Kastelicem dobila pomembno priznanje Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev – Badjurovo nagrado.

Družina se je razširila z rojstvom sina, uspeh imenovanega filma je omogočil, da je bil dvajset let kasneje posnet še drugi del. Zaradi preživetvene nuje je sledil luping v komercialno ustvarjalnost. *Copywriting* za oglaševalsko agencijo Virgo in nekaj let zatem še bolje plačano delo za komercialni televiziji POP TV in Kanal A. V tem obdobju se je kreativnost lahko izrazila v scenarijih za dokumentarne oddaje in mladinski celovečerec. Zgodila se je scenaristična priprava in dodelava ter pomoč pri montaži filma o prvem slovenskem prečenu Grenlandije, ki sta jo na smučeh opravila Stane Klemenc in Andrej Podlipnik (2007). V glavnem pa je šla prodaja dela »svojih rok« in uma za komercialkin marketing in sodelovanje pri resničnostnih šovih, v intelektualnih krogih upravičeno omalovaževanem formatu.

Gorazd Perko se rad predstavi s psevdo imenom Hart Breyer, ki ga v sedanosti od-tuja od opisanega delovanja. Konec koncev je že pred tem prišlo olajšanje in pre-verjeno tudi širša korist, ki sta jo prinesla delo na zemlji in odklonski gradbeni ek-speriment ter pisanje še nedokončanega teksta za mlade.

Ekološko kmetovanje in sonaravna-*upcycling* gradnja se izvajata že nekaj let v zaledju Obale. Domiselna hišica v nastajanju ima prelep razgled na istrska domovanja »štrig in štrigonov«, na čudovito gričevje in tesno dolino. Našega gosta prav lahko srečamo v delovnih oblačilih na enem večjih obalnih odlagališč s polnim prtljažnikom »obtesanega« Mitshubishijevega karavana. Prizor nam, ki ga poznamo, prikličo podobo hiše v gradnji in na temeljih iz odsluženih avtomobilskih gum ... Nevaren tok nekaterih delovnih zadolžitev samostojnega ustvarjalca na področju kulture se je pomiril v tistem zalivu zaupanja v trajnostno matriko človeškega bivanja.

Kaj te trenutno samoidentifikacijsko najbolj zaznamuje? V enem od pogovorov si omenil besedo *brand* (*znamka*) za to, kar na hitro in navzven označuje določeno osebo. S tem si namignil na popredmetenje ali, bolje, samopoblagovljenje – kot da se danes najbolje predstavimo svetu kot osebe-blagovne znamke. Dejansko pa so tudi te, enako kot podobe izdelkov, stvar »revitalizacije«, če še sama uporabim marketinški žargon.

Če me sprašuješ po tem, kako je z mojim samoidentificiranjem v zadnjem obdobju, ti lahko rečem ... ja, lastno identiteto ali brand, če hočeš, na novo ustvarjam. Zaenkrat še iščem svojo tržno nišo. (*smeh*)

Temo »dela in dni« bi rada odprla z vsaj bežnim pogledom v tvoje delovanje še v obdobju dramaturških in scenarističnih angažmajev. Kako in koliko si bil tedaj vključen v javno življenje?

Z vključevanjem in vključenostjo imam, občutlivec kot sem, bolj kot ne težave. Vedno sem se držal bolj zase in nisem rinil v ospredje. Mi je pa seveda godilo, če sem bil upoštevan, in prizadelo me je, če nisem bil. Prepričan sem bil, da vem, kdaj imam prav, in me je bolelo, če karkoli domišljenega pa z repom in glavo ni šlo skozi iz praktičnih, finančno vzdržnih, domnevno sprejemljivejših ali kakšnih drugih neutemeljenih ali slabo utemeljenih razlogov, kot so politika hiše ali ker šef pravi tako in pika.

Rad imam, kadar je pogled na stvari radikalen, postavljen na rob sprejemljivega, nevaren, prevraten, korejsko brutalen, postavljen na nož. (*izrečeno z distancirano dramatičnim poudarkom, ki bi zahteval narekovaje*)

Zdaj, ko gledam nazaj, je pravzaprav to tisto, kar me je pritegnilo h gledališču in filmu. To so prostori, kjer, kot pravi Bartol v motu Alamuta, ni »nič resni-

čno, vse je dovoljeno«. Pokrajine, kjer se lahko zdivjaš, kričiš, pljuvaš, jokaš in pulziraš. Vzporedni svet navidezne svobode, območje notranjih pretresov in spoznanj. Pobeg iz realitet. In sorazmerno varen poligon za izživetje in sintezo notranjih stanj, občutij in spoznanj.

Rad preizprašujem meje in provociram. To me veseli, zabava in intrigira. Ni samo en »prav« na svetu, ene »resnice in pravice«. Nekateri so čisto osebne narave. Recimo, pravica početi stvari po svoje. Drugače. Točka, na kateri zgodba postane zanimiva.

Praviš, da te je v tej sferi zanimal »pobeg iz realitet«, toda ali ni vsako spoznanje in konec koncev tudi notranje stanje vezano na situacije, ki so stvar širših družbenih razmerij in medosebnih prostorov? Je mogoče pobegniti iz realitet in sistemskih pogojev življenja? Oziroma, začasno lahko pobegneš iz odnosov in polja družbeno-političnega, a to, kar v ustvarjalni samoti predeluješ, je vendar tudi njihov produkt.

Od vedno so me fascinirali obstranci, najprej avantgardisti iz tridesetih let prejšnjega stoletja, nadrealisti Hans Arp, Man Ray, dadaist, pravzaprav ustanovitelj gibanja *merz* Kurt Schwitters, potem Beckett, Antonioni, italijanski neoelasti, brata Olmo, Paradžanov, Tarkovski, Sergio Leone, Bertolucci, Kubrick, Ken Russell, Fassbinder, Von Trier ... med igralci Buster Keaton, James Dean, in hej, Oliver Reed, Marlon Brando, Philip Seymour Hofman, Joaquin Phoenix ...; med pisci De Sade, Jack Kerouac, Bukowski ... da ne naštevam naprej.

Če pogledava domačo sceno: Peter Božič, Lojze Kovačič, Gregor Strniša, Vitomil Zupan, Marko Breclj, Ivan Volarič Feo, Emil Filipčič, Dušan Jovanovič, Marko Jakše, Jan Cvitkovič... Sami odpiljenci in prostostrelci, zanimivi pobalini in odbiti liki. V privatnem življenju pa, skoraj po pravilu, pravi težaki. To so moji ljudje in socialni bazen, v katerem sem plaval. Pretežno testosteroni, kot vidiš. Verjetno gre za neko specifično moško občutljivost za lastno avtonomijo, ki mi je blizu in s katero se lažje poistovetim. Se v njej prepoznam. Čeprav bi bilo morda bolje, če bi govorila o uporništvu in nekonvencionalnosti.

Praviš, »testosteron« glede izbranih obstranskih, odklonskih likov. Ženske in druge po spolih robne osebe načeloma ne bi smele biti izvzete. Težko si predstavljam pozicijo biti občutljiv za avtonomijo in obenem ignorirati enako nujno neke druge družbene skupine.

Nisem hotel reči, da ženske nimajo tovrstne občutljivosti. Sploh zato ne, ker žensko občutljivost visoko cenim, spoštujem in občudujem. Kreativno sem

pravzaprav velikokrat sodeloval v tandemu z ženskami. Naj omenim samo Majo Weiss, s katero sva združila moči v dveh dokumentarcih o černobilski katastrofi z naslovoma Fant, pobratim smrti 1 in Fant, pobratim smrti 2. Pet let in nato dvajset let po jedrski eksploziji. Zanimala naju je predvsem osebna zgodba Anatolija Rižova, pričevanje, kako ga je katastrofa najprej že kot osemletnika usodno zaznamovala.

Sam bi v zvezi z občutljivostjo, zlasti za osebno in ustvarjalno avtonomijo, raje govoril o ženskem in moškem principu ali še bolje pristopu. Sam pač pišem z okornejšo moško pisavo.

Med vrsticami nam pripoveduješ o vladajočih predstavah, ki jih vsaj v humanističnih izobraženskih krogih običajno razumemo kot diskriminatorne. Zame sta denimo odlična avtorja z »žensko pisavo« oz. »žensko občutljivostjo« Naoja Šiga v delu Potovanje skozi temno noč in V ženski francoskega poročnika John Fowles. Ali pa Maja Weiss – bi lahko rekel, da gre za »žensko« režijo Fanta, pobratima smrti? Zame pri t. i. ženski pisavi, ali, če hočeš, »ženskem režiserskem dotiku«, ki ju po mojem mnenju lahko proizvede kdorkoli z dovolj senzibilnosti, ne gre za tipologijo zgodb, slog izražanja in upodabljanja. Menim, da se ustvarjalna občutljivost odraža v tančinah, v izgovarjanju in uprizarjanju skorajda neizgovorljivega in komaj predstavljivega.

Gre za posebno subtilnost, ki jo zaznavam kot žensko. Ko gledam film, težko zgrešim pri ugibanju, ali ga je režirala ženska ali moški. Vendar bi, se strinjam s tabo, težko posploševala. Tudi ne bi razpravljajal o tem, kdo in kaj je pravi moški in kakšen moški princip je pravi. Vsak naj se manifestira na sebi lasten način. Na kar sem hotel napeljati, se pravzaprav tiče obeh in sploh vseh spolov.

Veseli me, da sva se nekako zedinila, gre za zelo pomembna in tudi aktualna osebna in družbenopolitična vprašanja. Vrniva se k tipu odklonskih karakterjev, kot se utelešajo ne glede na spol.

Pozicija obstranca verjetno izhaja iz občutka nepripadnosti. Samosti. Prave misli in delati ter čutiti drugače, kot to počne večina ali pričakuje skupina, ki ji domnevno pripadaš. Sam enostavno nisem sledilec, kot pravimo verniku nekoga ali nečesa. Biti sledilec seveda prinaša določene ugodnosti, pa tudi obveznosti in upoštevanje pravil igre, ki jih enostavno moraš sprejeti. To, da nekaj moraš, pa meni preprosto ne gre. Tudi če se spustim v igro ali sem prisiljen stopiti vanjo, se mi na točki, ko nekaj moraš, praviloma ustavi. Včasih so temu rekli frajgajst.

Je pa vsaka skupnost uokvirjena s pravili, že s temi, ki določajo, kdo je noter in kdo naj ostane zunaj. *Membership requirements*, pravila za včlanitev, če karikiram.

Ne oklicujem anarhizma, ampak svobodo sobivanja. Občutljivost do drugega in strpnost do drugačnosti. Treniram nenasilno komunikacijo. Čeprav mi včasih ne gre najbolje. (*samoironičen nasmeh*)

Imam alergijo na samooklicane kralje na Betajnovi, napihnjene župane in sploh na vse »hojsarje«, ki s prisilo in nasiljem pritiskajo na ljudi, naj ne gledajo čez plot, in z močjo uveljavljajo svojo ozkoglednost. Avtoritaren pristop je zame presežen.

Dobro, tudi ideje »strpnost, »drugačnost«, »svoboda«, »občutljivost«, »nenasilna komunikacija« so povezane z načeli človekovih pravic in v praksi napeljujejo na določena pravila skupnosti.

Vem. Tudi sam imam pravila, po katerih živim ali jih vsaj poskušam upoštevati. Pravila so zato, da ne počnemo neumnosti, ki niso v dobro drugega, druge ali skupnosti. Ta pa, ki izkorišča svojo moč in uveljavlja pravila za uresničitev lastnih interesov, evidentno škodljivih za okolico, mora naleteti na odpor. Mehki terorizem Marka Breclja in državljanski protesti so v tem smislu zame tako rekoč državljanska dolžnost.

Kakšno pa je po tvoje danes najbolj vidno odklonsko delovanje?

Eko vasi, komune, take in drugačne alternativne skupnosti niso najbolj po moji meri, ker bolj kot ne iščem svoj mir in samozadostnost. V tem smislu je zame pomembno, da počnem stvari, za katere mislim, da sem jih dolžan samemu sebi. In jih počnem, kot sam hočem in želim. Ker v njih vidim smisel, ki ga drugi morda ne.

Tudi to, da sem na neki, zame prelomni točki neformalno zamenjal ime, začel drugo življenje in postal nov lik, verjetno govori o odklonu.

Da strneva, vedno sem se počutil bolj izključenega kot vključenega. Čeprav sem si vključenosti seveda želel. Vendar pod svojimi pogoji, ki so bili za večji del mojih socialnih navez nesprejemljivi. Vedno je bil vmes ampak. Ampak je straaašno težka beseda.

Ta samoosredotočenost, ki kaj lahko dobi značaj samovšečnosti, je ustvarjalkam in ustvarjalcem na polju umetnosti dovoljena ali se celo kaže kot njihova zelena lastnost. Kot da bi bila narcisoidna težavnost znak in pogoj ustvarjalne izjemnosti. Nedavno sem gledala dokumentarec avtorice Nataše Gaši o vrhunski kiparki

Karli Bulovec Mrak. Prestopala je meje že preizprašanega v likovni umetnosti, obenem pa samozavestno izražala svoj talent (rekla je *genialnost*). Z življenjskim slogom se je v skladu z okoliščinami postavila na eksistenčni rob življenja. V Sloveniji ni dobila pravega priznanja in ga še danes nima, v tujini prav nasprotno. Ali ni to, kar tudi ti osebno zastavljaš kot tujstvo in pravico do individualnega prečenja domnevno samoumevnih meja, produkt družbeno-političnih razmerij? Namreč, kot si povedal že v izhodišču, izključenost ni samostojna pozicija, temveč položaj znotraj kompleksnih pogojev.

Kolikor poznam to sceno, v kateri sem se počutil bolj kot gost, ti lahko le pritrdim. Sam tega ne vidim kot deviacijo. Bolj obrambni mehanizem. Na zavedni ravni gre za izbire in posledice, ki jih izbire potegnejo za seboj. Če te to, kar te vleče in kar rad počneš, vleče bolj kot udobje konvencije, izklopiš tipko konvencija in poskušaš preživeti na sebi lasten način. Gre za različne strategije preživetja in ustvarjanja v danih pogojih. Povečini v umetniški srenji živimo na eksistenčnem robu.

Strategije preživetja so različne, sam sem bil priča izrednih, skrajnih. V Černobil, ki je doživel reaktorsko katastrofo leta 1986, smo na snemanje že omenjenega dokumentarca prvič odšli pet let zatem in se neposredno seznanili z delovanjem sovjetskih oblasti v postapokaliptičnih razmerah in z ravnanjem ljudi. V vaseh v drugi coni nevarnosti so tisti, ki so se zaradi revščine vrnili v svoje domove, »cepali kot muhe« – kot se je izrazil šofer avtobusa – a se obenem trdno držali svojih življenjskih rutin, na primer nabiranja hiperkontaminiranih gob za ozimnico, gojenja redkvic, lovljenja presevanih rib v reki Pripjat, ki teče čez področje nuklearke. Sušene ribe gredo dobro skupaj z vodko. V mestu Pripjat, ki je bilo zgrajeno za černobilske delavce, so ob evakuaciji ljudje pustili za seboj vse. Na črnem trgu je po katastrofi cvetela trgovina s kontaminirano tehnično robo iz zapuščenih blokovskih stanovanj.

Tako kot covid-19 zaznamuje sedanje mlade generacije, je v osemdesetih letih preteklega stoletja Černobil zaznamoval nas. Le da smo sedaj, tole bom izrekla ironično, globalizirani. Če nadaljujeva z dramaturško-scenarističnim obdobjem tvojega dela ...

Beseda dramaturgija marsikomu pade na jezik, ko je treba povedati nekaj pametnega o situaciji, filmu, kontekstu gledališke predstave, o konceptu in tudi vobče. Uporabna je predvsem, ko hočeš narediti vtis. Sam se ob tem najraje namuznem. Kadar sem zajedljiv, pa govorca ali govorko povprašam, kaj pravzaprav s tem misli in kaj dramaturgija je. Ljudje se povečini zmedejo in zapletejo. Tudi kakšnega diplomiranega dramaturga ali dramaturginjo bi se dalo z vprašanjem, kaj dramaturgija pravzaprav je, spraviti v nelagodje. Povečini ne dobiš kakšnega oprijemljivega pojasnila.

Dramaturg, dramaturginja znotraj gledališke pa tudi filmske produkcije ni ključen soustvarjalec. Prej bi rekel, naključen. Dalo bi se razpravljati o tem, koliko je od dramaturga odvisno, ali je film/predstava dobra ali ne. Sam mislim, da je. Predvsem zato, ker je zajem v materijo globlji in širši, britev pa ostrejša. So režiserji, ki znajo tovrstno pamet izrabiti in dobro vnovčiti za svoj namen. Drugi dramaturga ne potrebujejo in jim je odveč. Stvar je, vsaj zame, precej preprosta. Dvojec s krmarjem ali brez. Čoln brez krmarja je lažji, s krmarjem pa precej bolj natančno veš, kam greš in kako priti do cilja. Vloga scenarista je drugačna, čeprav na nek način tudi podobna dramaturgovi. Scenarist je ključna pozicija, brez katere naj filma ne bi bilo. Rezultat je, vsaj po mojih izkušnjah, običajno zelo daleč od vizije, pričakovanj in vloška scenarista ali scenaristke. Razen v primeru, ko scenarij in režijo podpiše ista roka. Na snemanju scenarist ali scenaristka ni zaželena oseba. Stvari pač vidi drugače. Ker so se že zgodile v njegovi glavi. Običajno gre za nek drug film. Čeprav z istimi dialogi in situacijami.

Vesel sem, da se stanje v slovenski scenaristiki rahlo izboljšuje. Ne vem, ali je za to zaslužen prof. Mandić, ki predava na AGRFT, sekcija scenaristov v Društvu slovenskih režiserjev ali morda množična produkcija domačih nadaljevank. Kakorkoli. Vaja dela mojstra in bog je v detajlih.

Na AGRFT običajno diplomirajo trije dramaturgi in dramaturginje na leto, samostojnega študija scenaristike ni. Le na drugi stopnji dramaturgije in filmske režije obstaja predmet scenaristika. V mojih časih jo je učil teatrolog dr. Andrej Inkret. Kot teatrolog je bil izjemen, a po dostopnih virih ni napisal nobenega scenarija. Mene pa je vlekel film. Tako da sem bil odvisen bolj ali manj od sebe.

Kot soscenarist filma *Do konca in naprej* sem se največ naučil pri enem tedanjih odličnejših jugoslovanskih scenaristov Nebojši Pajkiću. O tem, kako nizati prizore in nasploh strukturirati tekst scenarija in ga začiniti z domiselnimi obešenjaškimi vložki. S čim izpopolniti lik. Razbojnik Hacı, ki ga je upodobil Matjaž Tribušon, je v filmu samotni jezdec na kolesu, robinhoodovski lik, »lahak moški«, ki za svoje interese, kot sta pribežališče in denar, izrablja ženske različnih družbenih slojev. Policijskemu inšpektorju se na lovu za njim redno kviri avto, medtem ko filmski Hacı z lahkoto operira na svojem kolesu po vsej Sloveniji.

Kje še so se ti odpirale ali zapirale možnosti, kako si se znašel na tej samostojni poti scenarista in dramaturga?

Med študijem sem bil štipendist Viba filma in sem si obetal službo v oddelku za razvoj scenarijev. Ta se mi je zdela za stalno zaposlitev kar po mojem okusu. Takoj za mestom urednika filmskega programa na javni televiziji, ki je bilo žal zasedeno in nič ni kazalo, da bi se kaj kmalu sprostilo. Na Viba filmu

pa so me tako rekoč čakali, da diplomiram. Na tem oddelku sta svoje čase urednikovala recimo Vitomil Zupan in kasneje Marjan Rožanc.

Kot se v življenju velikokrat zgodi, gredo stvari svojo pot. Tik pred diplomo se je Viba film z dekretom preoblikoval v »tehnično bazo«, v skladišče filmske opreme in rekvizitov. Vsi ostali oddelki, ki niso bili nujni za hrambo, izdajanje in vzdrževanje filmske opreme in rekvizitov, so bili razpuščeni.

Ostal sem na cesti, še preden sem nastopil službo. Lahko bi rekel, da je *road-movie* – film ceste po sili razmer postal moj priljubljeni filmski žanr. (smeh) Ker se mi je zdelo, da še ne vem dovolj, sem na začetku precej asistiral. Hotel sem se izučiti obrti. Asistent režiserja je deklica za vse in tako lahko precej hitro dobiš vpogled v drobovje filmskega stroja. Spoznaš se z orodji, ki jih potrebuješ pri delu in s patologijo medčloveških odnosov v filmski ekipi. Zato asistentsko izkušnjo toplo priporočam vsakemu nadobudnemu filmarju in tudi scenaristu.

Poklicni prelom se ti je zgodil z menjavo področja. S polja umetniške produkcije si v dobri meri prešel v industrijo zabave, javno vidno delo je nadomestil premik v zakulisje, obenem se je zelo zamenjala ciljna skupina tvojega delovnega vložka; zgolj navidezno paradokсно je postal tvoj vpliv mnogo večji.

Prelom?! No, ni bilo tako dramatično. Prej bi rekel, da gre za vzporedno zgodbo. *Second job*. Od dramaturgij in scenarijev se ne da spodobno živeti. Tudi danes, kolikor vem, ni kaj dosti drugače. Prva leta sva s partnerico, oba v umetniškem poklicu, še nekako shajala. Potem je prišel otrok. Treba je bilo najti še kakšno drugo, donosnejše delo za kolikor toliko uravnotežen dotok sredstev v družinski proračun. Sama dobro veš, kako je, če si v svobodnem poklicu. Honorarji pri filmu so mizerni, velikokrat vzameš delo ne zato, ker te zanima, ampak zato, da si zagotoviš kvoto, ki ti prinaša zadostno število točk, da ohraniš status kulturnega delavca in ti ni treba plačevati prispevkov. Glavnino denarja pa zaslužiš drugje. To, kar rad delaš in se ti zdi, da si za to poklican, počneš v prostem času, za hobi ... Tako je s tem. Nisem osamljen primer. Iz stiske in nato tudi že pohlepa po denarju sem postal, kar se v teh poklicih rado zgodi, kreativna oglaševalska vlačuga.

Sama si lahko zgolj deloma predstavljam, kaj se ti je dogajalo v komercialni sferi. V oglaševanje si prišel, ko sem sama že odhajala, ker ta poklic in redna služba v hierarhičnem kolektivu nista bila zame. A vse je mirno teklo, saj se do obdobja t. i. tranzicije ni nič bistvenega spreminjalo. Poklic je bil pojmovan kot kreativen, *fensi*, na vodjih projektov je bilo, da domiselnost in idejno inovativnost zagovarjajo pred naročniki.

V mojih časih je bilo tega že precej manj. Sploh pa me ves ta blišč ni privlačil in sem se ga udeleževal v kar najmanjši možni meri. Na sestanke s poslovnimi strankami sem hodil v raztrganih kavbojkah in skejterskih majicah, kot se za kreativca spodobi. Delo sem opravljal dobro, vendar s precejšnjim prezirom, pravzaprav bolj z distanco, saj mi je bilo še vedno pomembnejše umeetniško izražanje.

Oglaševanje, kot sem ga spoznal, ne pozna etike in morale. Ti dve sta zanj po Hofer ceni. »Lado Hofer« je eklatanten primer. Edini imperativ je povečanje prodaje. Za vsako ceno. Tudi za ceno zanikovanja in žaljenja uma.

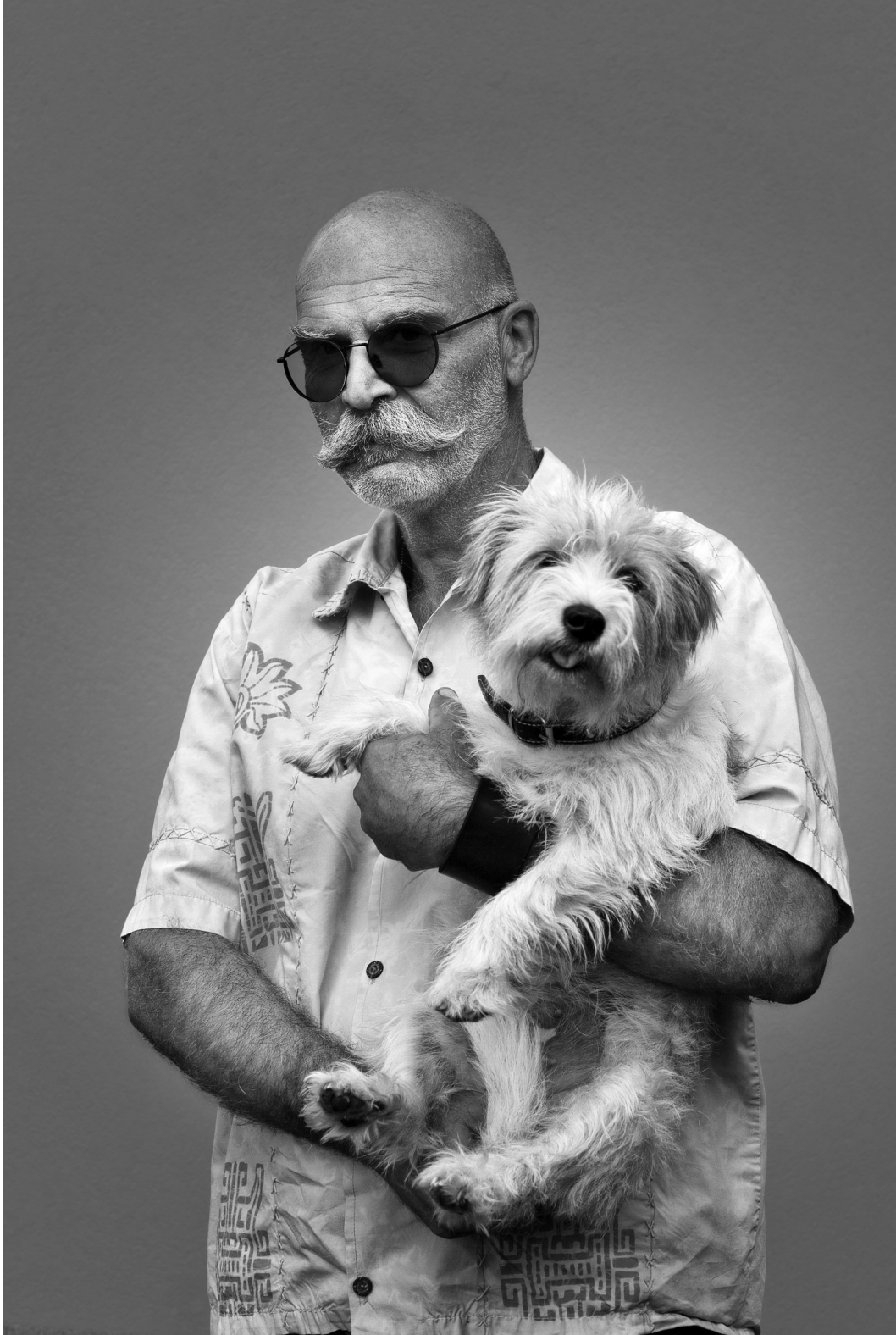
Počutil sem se kot vlačuga in zanimal me je samo denar. "Pare, pare, samo pareee!", kot poje Edo Maačka.

Oglaševalski stroj te izpljune takoj, ko posrka tvojo vitalno moč in ko se začneš postavljati za še večjo rezino kolača, ker tvoje delo prinaša cekine. Na komercialko sem prišel že dobro namazan z vsemi žavbami oglaševalskih manipulacij.

No, kot rečeno, v mojih oglaševalskih časih je bilo drugače. Na individualnih ravneh se je dalo vzdrževati etične standarde in z reklamami promovirati ideje, ki so bile pravzaprav prve lastovke demokratizacije. Mi je pa jasno, da je tvoje delo na komercialki, vključujoče tudi resničnostne šove, še radikaliziralo potop v tranzicijsko premeno vrednotnega sistema. Poleg tega – ali niso bili resničnostni šovi žalitev tudi za tvojo inteligenco?

Na komercialni televiziji je edini imperativ gledanost, ki je seveda posledično povezan s prodajo oglaševalskega prostora. Za razliko od agencijskega oglaševanja, kjer se vse dogaja z zamikom, so učinki na televiziji tako rekoč hipni. Televizija je izjemno močan in sugestivni medij, ki na visokih obratih deluje skoraj na vsa čutila, pa čeprav plehko orje po površini. Dobro zverzirana in uigrana ekipa se na televiziji lahko igra z odzivom v živo, pravzaprav pa manipulira s čustvi, ki jih lahko regulira skorajda s potenciometrom. Gledanost pa se meri v realnem času.

Danes me je sram priznati. Vendar sem v resničnostne šove padel kot zrela hruška. Ko sem dobil prvo biblijo, kot pravijo spremni knjigi kupljenega licenčnega resničnostnega šova, so se mi ovlažile roke. Še sploh, ker sem pred tem gledal film Eksperiment nemškega režiserja Oliverja Hirschbiegla, ki je povzet po resničnih dogodkih in se opira na znanstveni socialni eksperiment v jetnišnici Philip Zimbardo v Stanfordu leta 1971. Morda veš, za kaj gre? Dvajset prostovoljcev so zaprli v prostore jetnišnice in jim dodelili vloge zapornikov in paznikov in jih opazovali z nadzornimi kamerami. Dovolili so, da pazniki sami postavijo pravila. Čeprav je bilo vsako nasilje načelno strogo prepovedano, se je obetal masaker. Ne moreš si misliti, česa vsega je sposoben človek, ki mu je dodeljena oblast.



• Foto: Mare Mutić

Lahko si zatiskam oči, vendar je dejstvo, da me je socialni eksperiment, kar resničnostni šov na nekem nivoju je, zintrigiral. In to ne samo kot fenomen, ampak tudi materija, s katero sem imel pri svojem delu opravka. Prvi šov Bar je bil licenca švedske produkcijske hiše Strix, ustanovljene konec osemdesetih let. Bili so vodilni v nordijskem svetu. Ta »barovski« začetek je bil še relativno mehak v primerjavi s kasnejšimi »realitiji«, kjer so se tekmovalci in tekmovalke dejansko znašli v mišolovki

Kako zanimivo z vidika medijskih in političnih študij. Premene v evropski geopolitiki so bile producirane tudi s premenami vrednotnih sistemov v srednje-vzhodni in vzhodni Evropi.

Biblija resničnostnega šova je natančno izdelan peklenski načrt za dvojno manipulacijo. Z igralci in gledalci. Gladiatorska igra na izpadanje. Tekmovalci so izbrani po psiholoških testih, ki predvidevajo njihove reakcije in ne skladje z ostalimi tekmovalci. V zakulisju oddaje se včasih že teden dni vnaprej ve, katera glava bo odletela ali katera mora odleteti, da bo gledanost večja. Če hočeš doseči zeleno, je treba kovati intrige in provocirati. Zamik med dogodki v realnem času in oddajo, ki gre v eter zvečer, se gosti. Adrenalin šprica. Ekipa si ne more privoščiti napake. Glava pade. Tekmovalski par skoči v posteljo. Zakrita golota se za trenutek odstre v kopalnici. Užitek voajerizma. Gledalcem in gledalkam se cedijo sline. Glasujejo za najbolj debilnega tekmovalca. Internetni strežniki pregorevajo, PR dela svoje. Mediji se tepejo za informacije. Reklamni bloki se množijo. Sponzorji si manejo roke. Stroj melje. Cekini letijo.

Manipulacija kot dobičkonosna igra na polju ekonomije, ki zabava in obenem izkorišča ljudstvo in ne več zgolj slast in sredstvo politične oblasti.

V trenutkih popolne manipulacije se hitro počutiš kot bog, kot kreator in zmagovalec. Zamajejo se ti tla. Tako kot v vojni. Izgubiš občutek za realnost in za to, da imaš opravka z živimi ljudmi. Adrenalin in slast zmage prevladata nad slabo vestjo. Moralni maček izgine, ko se družinski proračun okrepi in se krivulja financ obrne navzgor in skrbno načrtovana družinska hiša končno dobi temelje...

Ni bilo več poti nazaj!

Če je oglaševanje soft porno, je komercialna televizija snuff.

V svoji petnajstletni karieri dela na komercialki sem se popolnoma izčrpal. Kot zunanji sodelavec pod krinko lastne butične agencije, s fiktivnim timom sodelavcev in sodelavk sem vsak dan pozno v noč sam garal čez vsako mero. Naročila so deževala. Nihče od odgovornih ni vedel in nikogar tudi ni zani-

malo, koliko imam zaposlenih, dokler je bilo delo opravljeno kvalitetno in v roku. V največji frki, tik pred zaključkom kakšnega velikega projekta, je vsak petek padlo še nekaj nujnih malenkosti, ki jih je bilo treba postoriti čez vikend, v nedeljo popoldan pa sva imela z oblikovalko Sabino Vrhovnik finiš za ponedeljkovo predstavitev. Tako tudi vikendov praktično ni bilo. Ostal je le mesec dni na leto za potovanje z nahrbtnikom na najcenejše odročne destinacije. Tega si nisem pustil vzeti. Običajno je bila avionska karta dražja od potovanja. Videl sem precej sveta. Pretežno revnih dežel. Tam sem se počutil med svojimi. Ne potrebujem veliko več kot topel obrok iz kuhinje na ulici, japonke, kratke hlače in majico, najet moped, »veter v laseh«, morje, ribe in korale.

Toda psihofizično obremenitveno dozo zaradi dela si je težko predstavljati kljub temu mesecu izklopa, o katerem z zanosom pripoveduješ.

S kreativnim delom v komerciali je tako: ko enkrat talent in znanje prodaš za denar, prodaš skupaj z njimi tudi iskrenost in izdaš sebe. Iskrenost pa je nujno potrebna sestavina za dober scenarij in umetnost nasplah. Hočeš-nočeš načne tvojo integriteto, te spridi in dolgoročno naredi iz tebe zmazek.

Hvala za neposrednost. Sama sem potrebovala tri leta, da sem po službi in nato *free-lance* statusu v oglaševanju spet lahko normalno brala knjige, se osredotočila na intelektualno zahtevnejše delo in se nato končno začela realizirati kot raziskovalka in predavateljica. Zato vem, o čem govoriš, ko opozarjaš na psihološki učinek dela v komercialnem poklicu. Tudi če se ne prodaš tako konkretno, kot si se ti, spridiš svoj vsakdanjik in z njim enkratne, bleščeče trenutke. Ker pridejo prav kot ideje za spot ali slogan, denimo.

Res je, kar praviš. Možgani ves čas brnijo. Obračajo podobe in slike. Iščejo kombinacije in delajo piruete. Sam sem kar nekaj časa uporabljal tehnike, kako prelisičiti telo in ga v ranih jutrih na silo spravljati v pogon. Na koncu sem prepoznal vsako fazo posebej, vedel, koliko časa potrebujem za inkubacijo, koliko za razmislek in preverbo idej in koliko za realizacijo. Čeprav kreativno delo težko sistematiziraš. Vendar drugače ni šlo. Vedel sem, da mora prvi zadetek uspeti, drugače se mi ne bo izšlo ... Ves čas si zamaknjen, odsoten in samo na pol priseben. Življenje pa beži mimo tebe.

Opisuješ precej težavno spremembo značaja, ne le zate, gotovo tudi za tvojo okolico, družino. Kako je tvoj potop v trdi in korumpirani svet industrije zabave, kjer ni šlo le za služenje mamonu, temveč, kot si opisal predhodno, tudi za užitek ma-

nipuliranja in moči, učinkovalo na odnos s partnerko, sinom, starši, prijateljskim in kolegijskim krogom? In konec koncev, si imel sploh čas za skrbstveno delo in čustveno prisotnost v družini ali si bil zgolj odtujeni *bread-winner*, poslovenjen kruhoborec?

Pravzaprav ne vem. Zagotovo sem bil odsoten, razdražljiv, napet, kronično utrujen in neprespan. To zagotovo. Da bi manipulacijske vzorce prenašal in uporabljal doma, v širšem družinskem krogu ali med prijatelji in kolegi, se ne spomnim. Upam, da ne. Nisem imel energije za to. Poskušal sem opraviti domače zadolžitve hitro in površno. Pozabljal sem na rojstne dneve, obletnice, ja, tudi na ljubezen, pozornost in nežnost. Postal sem trd in neizprosni. Najprej do sebe, potem še do ostalih. Vsa radost je preprosto izhlapela. Bil sem vse bolj zaprt vase in v svoj svet, ki je postajal vedno bolj prazen.

Intimno krizno obdobje, če prav razumem. V katero obdobje tvojega življenja pa se je umestila velika gospodarsko-finančna kriza, spočeta v ZDA 2007?

Sovpadla je s krizo štiridesetih let. Če sem rahlo ciničen, lahko rečem, da je kriza prišla kot naročena. Ravno ob pravem času skupaj z megalomanskim kreditom v švicarskih frankih za nedograjeno hišo. Komerčialka je zaprla pipo, slika filmske produkcije je zamrznila. Krivulja družinskega proračuna je strmoglavila s prostim padom. Švicarji so napihovali balon kredita kot žvečilni gumi. Obresti so skočile v nebo, glavnica je zrasla čez noč. Dela ni bilo. Leto dni sva z bivšo ženo živela v nedokončani hiši z njeno plačo, od katere nama je ostalo 300 evrov na mesec, vse ostalo je šlo za obroke kredita. Postrgala sva zadnji denar iz pokojninskih skladov, zavarovanj, delnic in hišo dokončala do te mere, da sva jo lahko oddala in z najemnico odplačevala kredit. Hiša se nama je zastudila. Tam so ostala lično zazidana najlepša leta najinega življenja. Zid objokovanja, kot je hišo krstila ona. Meni, gradbeniku po duši, je zid vseeno pomenil nekaj več. Realiziran projekt, pri katerem sem se ob nadzoru obrtnikov naučil veliko praktičnega, kar mi sedaj pride zelo prav. Pa tudi spoznanje, da je hiša brez vsebine, čeprav je na zunaj in navznoter še tako lepa, pravzaprav prazna. Dom naredijo ljudje in odnosi med njimi. Zidovi so samo kulisa za udobje.

To posplošitev težko sprejemem. Izza mnogih bivalnih zidov še zdaleč ni udobja. Pomisli na bivališča revnih ali tistih, ki jim udobje kljub finančni stabilnosti ni na vrhu atributov, ki naj jih stanovanje ali hiša ima.

Govorim ti o svojem osebnem doživljanju. Svoji izkušnji, če dovoliš. Lahko ti povem tudi s sloganom, ki sem ga prodal Pomurski banki, dokler so bili slogani še manj banalni. »Dom je tam, kjer je srce.« Seveda v prekmurščini, da se

približaš ciljni publiki in začutiš tiste dolge razvlečene »aje« in »eje«, ki di-
hajo panonsko ravnico. (*nasmeh*) A naj bo dovolj o tem!

Vsako prosto sekundo sem bil na gradbišču in na nek način tudi užival, ko se
je uresničeval sprva utopični scenarij za film, ki se je realiziral s premajhnim
proračunom. Kakorkoli, z bivšo ženo sva ga speljala. »Do konca in naprej«. Ko
je najemnina za hišo odplačala kredit, sva hišo prodala in se po nekaj letih
razšla.

»Kdo je to naredil? Švicarji!« Tragikomično ... Za zjokat!

**Izguba pogodbenega razmerja v industriji zabave je gotovo prinesla več distance
tako do delovnih pogojev kot do tovrstnega dela samega. Vsaj tako si predstav-
ljam. Se motim?**

Morda nisem bil dovolj ironičen? Ne, ne motiš se. Ni prinesla več distance,
ampak odpor! Enostavno nisem hotel več delati. Majhne stvari so se mi zdele
preslabo plačane, za velike sem postavljaj nemogoče pogoje, meneč, da imam
dobre reference. Ker pa tovrstne storitve vsi hočejo po »Hofer« ceni, ne pri-
dem več v poštev. Pošteno.

Če sva iskrena, sem pravzaprav naredil vse, da ne bi dobil dela, in to nekako
upravičil pred domačimi, ki so prispevali v skupno blagajno. Samo jemal sem
še iz nje. Namesto da bi delal, sem se delal in se še delam, da živim od minu-
lega dela. Od ostankov pogorišča, ki so ostali po kresu ločitve.

**Kljub temu, da je tvoje kulturniško delo zaenkrat še neplačano, prideluješ zele-
njava in imaš tudi kakšen neposreden vir zaslužka. Zato tole tvojo držo težko ra-
zumem.**

Dovoli, da se izrazim tako, kot se počutim. Čeprav s patetiko, leporečenjem in
samoironijo ...

**Zanima me pravzaprav, kako so se tvoje lastne izkušnje dela v popularni kulturi
navezovala na nacionalne in nadnacionalne pogoje dela po začetku globalne go-
spodarske in finančne krize?**

Z besediščem Dragana Živadinova povedano: samoukinil sem se in »odletel«
na Obalo. Lizat rane, pit vino in strmet v morje. Sevdah.

**Si se po prekinitvi pogodbe s komercialko želel vrniti k avtonomni kulturni pro-
dukciji? Ali pa je ob izčrpanosti zaradi preteklih delovnih obremenitev in osebn-
nih okoliščin, ki si jih pravkar omenil, delovni interes pojenjal?**

Umetniško ustvarjalno delo, s kakršnim sem se ukvarjal do preloma tisočletja, me več ne napolnjuje, predvsem pa nimam časa za igranje rulete na filmskem skladu in sumo borbe s stanovskimi kolegi. To me ne zanima. Trdo delam na drugih projektih. Vmes je bil tudi čas žanrskega avtorskega pisanja.

Kako si se iskal na trgu dela, potem ko si preizkusil dve delovni sferi kulture, gledališko-filmsko in medijsko-komercialno?

Nisem se iskal. Iz-našel sem se. Začel sem z osnovami: vdih, izdih, voda, zemlja, ogenj, zrak, vdih, izdih. Potem vržeš seme v zemljo in opazuješ kako klije, se razcveti, kako prileti čebela in obrodi sad. Osnovna delovna sredstva. Motika, kramp, lopata, srp, kladivo, baterijski vrtalnik. Duh po švicu. Pogled v žareče sonce. Vdih, izdih. Postal sem poljedelec in Merzbau graditelj. Uper-cycle-man ali po domače smetiščni maček.

Nekateri pravijo, da sem se vrgel v smeti. Zavrgel svoj talent in se vdal. Kar po svoje drži. Čeprav bi bilo bolje reči, da sem se vrgel na smeti. Dobesedno. Ampak ne tako kot Romi ali kakšni brezposelni modeli, ki zbirajo odpadno železo in svetle kovine in ga na kilograme prodajajo na odpadu. Sam na kosovcih in deponijah nabiram stvari, ki mi pridejo prav za moje graditeljsko-poljedelske projekte. Rešujem jih, obnavljam in jim vdihnem nov smisel. Polomljene in zavržene oživljam in jim podarim ponovno staro ali pa novo vlogo. Za svoje potrebe pač. Včasih v šali rečem, da za njih opravljam socialno funkcijo. Do tega sem prišel pravzaprav čisto spontano. Čeprav sem kasneje okrog svoje graditeljske obsesije zgradil celo filozofijo.

Kot sem zaznala, se je tvoje graditeljstvo tudi samo gradilo, se izgrajevalo med tvojo osebno zgodovino spoznavanja materije. Kje si zdaj v odnosu do gradbeniškega urjenja in eksperimentiranja?

Človek je nagnjen k temu, da si poišče in naredi zatočišče. Varno pribežališče, ki v izrednih razmerah seveda lahko postane tudi dom. Ker sem v taki situaciji že bil, se mi zdi, da dobro razumem nujo in stisko beguncev. Vendar ne bi nadaljeval o tem.

Sam graditeljstvo razumem precej dobesedno. Dom si je treba narediti. Samo tako ga lahko posvojiš, ga narediš za svojega. Pozabi na to, da greš v Ikeo ali Jysk in si kupiš kakor-da Šveda. Na kosovcu ali na bolha.com najdeš mnogo boljše kose ... Ne gre samo za funkcionalnost in obliko. Najti se moraš v njih, jih restavrirati in jim vdihniti dušo, saj z njimi živiš. Pri vsem skupaj gre tudi za radost ulova.

Z graditeljstvom se priložnostno in po sili razmer ukvarjam že od študentskih let, ko sem vsaj zasilno prenavljal najemniške luknje, ki so bile samo po-

gojno primerne za bivanje. Boljšega si z družico, oba samo s štipendijama, pač nisva mogla privoščiti. Ker je šlo za začasne rešitve, so bile stvari s kosovnih odvozov najboljša in velikokrat edina možnost.

Prišlo je prvo lastno stanovanje, garsonjera, ki je terjala kar nekaj inovativnih rešitev v samogradnji. V pričakovanju tretjega člana sva garsonjero zamenjala za razsuto meščansko stanovanje, ki je zahtevalo skorajda popolno obnovo. Zmanjkal je seveda denar za opremo, Več let smo živeli z obnovljenim pohištvom s kosovca, podstrešij sorodnikov in podobno.

Za stanovanjem je prišel vikend v Beli krajini, ki ga je tedanji prijatelj Zoran Hočevnar, slikar in pisatelj, poimenoval dača. Propadajoča lesena viničarska hišica z zunanjim straniščem na štrbunk. Vsak drugi bi poslal buldožer vanj. Po belokranjsko so takim hišam revnih pravili hrami zaradi funkcije, ki so jo tudi opravljale – spravilo pridelkov. Preprosta skeletna gradnja iz tramov in lesenih plohov, ki so na notranji strani ometani z ometom na trstiko, ali vzdolž preklane leskove veje, pritrjene z žebli na leseno konstrukcijo. Hramov ni več veliko. Po obnovi in rekonstrukciji določenih dotrajanih delov hiše, adaptaciji podstrešja in izdelavi terase je iz podrtije počasi zrasla pravljina podeželska hišica z vsem udobjem, seveda brez televizije.

Pri že prej omenjeni modernistični novogradnji sem prevzel v največji meri samo organizacijo in nadzor. Tam je bilo vse popolnoma novo. Premišljeno in izdelano po meri. Izčiščen in funkcionalen dizajn, izpiljen do zadnjega detajla. Kot iz revije. Sanjska hiša, v kateri zdaj sanjajo drugi.

In sedanost ...

Po selitvi na Obalo, ki je sovpadla s petdesetim letom starosti, nisem imel več interesa delati ne za denar in ne za slavo (*samoironičen ton*). Čeprav rad delam. Ker s svojimi navidezno nekoristnimi projekti nisem hotel skubiti družinskega proračuna, sem od znancev dobil v uporabo zemljišče na terasistem pobočju, ki obsega skoraj hektar. V zameno za brezplačen najem ga je bilo najprej treba očistiti robidovja, visokega več metrov. Najprej z mačeto, potem s sposojeno nahrbtno kosilnico. Sprva sem izsekal prostor za vrtiček, ki je kmalu postal vrt z namakalnim sistemom, nato rešil zaraščene oljke, jih obrezal, pomladil, posadil sadno drevje in na roko izkopal in izravnal zemljišče za podvozje svojega merz-upcycling poligona, ki ga v šali večkrat imenujem moj samostan. Lahko si misliš, da sem se ob tem počutil kot na divjem zahodu. Čeprav v resnici v istrskem zaledju.

Praviš »samostan«. Tam delaš in ustvarjaš na robu vasi, videti je, da so te domačini in domačinke lepo sprejeli, obiskujejo te prijatelji in prijateljice ...

V Istro sem se zaljubil, ko sem pisal scenarij Oštrigeca po istoimenskem romanu Marjana Tomšiča, ki žal ni bil realiziran.

Istrski ljudje veljajo za trde in do foreštov precej neprijazne in nezaupljive. Vendar v mojem primeru ni bilo tako. Zemlja in delo na zemlji nas je zblížalo. Tudi imamo o čem govoriti. Isto vreme za vse, sušna poletja, pogovori o tem, kdaj sejati radič in podobno. Dobim tudi domača jajca.

Prijateljice in prijatelji mi pomagajo obirati oljke in grozdje. Organiziral sem tudi dve delovni akciji, »pomagajmo Gorazdu hišico graditi«. Tedaj so se zgodili kar veliki premiki. Slikar Marko Jakše mi je z ilovnatim ometom obdelal eno zunanjih sten hiše, »Markovo steno«.

Uporabljaš besedi *upcycling*, *merz* ... prva bi se slovenjeno glasila »nadcikliranje«. Gotovo upravičeno domnevam, da v tvojem, gradbeniškem kontekstu beseda *merz* pomeni nekaj posebnega. In sploh, kako si prišel do teh odklonskih pristopov h gradnji?

Ne bi rekel, da gre za odklonski pristop. Prej bi rekel, da gre za eksperimentalno gradnjo, ki je kombinacija in preizkušanje različnih graditeljskih tehnik in praks.

V izhodišču je bila vsekakor ideja o »zero money house«, brezplačni hiši. Žal se je sfižila, ker popolnoma brez denarja, samo z vložkom dela, vseeno ne gre. Čeprav se trudim potrošiti čim manj. Prav tako, kot se trudim narediti čim manj škode okolju.

Prvo pravo odkritje zame, takoj po inspirativnem prebiranju Thoreauja, je bil »earthship« arhitekta Michaela Reynoldsa. Naredil je koncept za hišo, ki je zgrajena iz odsluženih avtomobilskih gum, v katere je dobesedno nabutana zemlja. V obodnem zidu iz gum, ometanih z ilovnatim ometom, se akumulira termo masa, ki pomaga pri ogrevanju in hlajenju hiše. Prednji del, ki je po celi dolžini zastekljen, je obenem rastlinjak. Namaka se s filtrirano, že uporabljeno »črno vodo«. Hišo napajajo in ogrevajo sončni kolektorji, deževnica s strehe se zbira v velikem rezervoarju s filtrirnim sistemom. Tako je hiša v veliki meri samooskrbna. V Novi Mehiki so po principu zadržne gradnje zgradili celo naselje takih »zemeljskih ladij«. Njihove variacije zanesenjaki postavljajo v samogradnji bolj prijaznih deželah, kot je zaradi omejujoče regulative Slovenija.

Za dadaista Kurta Schwittersa in njegovo gradbeniško-umetniško prakso sem slišal že mnogo prej. Nanj sem se spomnil šele, ko sem sam začel s svojo eksperimentalno gradnjo in *upcyclingom*.

»Merz«, ime za svoje zasebno avantgardno gibanje, je Schwitters izpeljal iz besede *commerz*, ker ga v dadaistični krog zaradi njegove svojeglavosti niso sprejeli. In Merzbau je le ena izmed izvedenk njegovih umetniških *merz*

praks. Gre za grajen bivanjski kolaž, sestavljen iz najrazličnejših najdenih in podarjenih predmetov, gradbenih in drugih kosovnih odpadkov in zavrženih predmetov. Schwitters je gradil svoje merz bivalne umetnine celo življenje. Najprej sobo in kasneje celo stanovanje v Hannovru, ki je bilo med vojno zbombardirano, potem hišo in uto na Norveškem, kamor je pobegnil. Po nemški invaziji na Norveško je emigriral v Anglijo in v kraju Ambleside zgradil še Merzbarn, ki je ostal nedokončan, saj je Schwitters prej umrl. Schwitters-hytta, poslovenjeno Schwittersova uta na Norveškem in Merzbarn, merzskedenj, sta ohranjena in restavrirana. Naj zdaj razčistiva še, kaj je upcycling?

Seveda – glede na to, da nam je znan koncept recikliranja, nadcikliranja, če prav prevajam, pa ne toliko. Vsaj v tistih kulturniških in gradbeniških krogih ne, ki se jih trajnostno graditeljstvo bodisi strokovno bodisi zasebno še ni dotaknilo.

To je proces uporabe in spreminjanja odpadnih materialov v nove produkte. Izdelki, ki jih po uporabi zavržemo, postanejo odpadki. Ko te odpadke uporabimo kot material za nove izdelke, temu rečemo upcycling. Pravzaprav gre za novo priložnost, ki jo že uporabljen in zavržen predmet, odpadek, smet brez vrednosti dobi. Ne glede na to, ali ima v novem izdelku svojo staro ali drugo vlogo oziroma funkcijo. Postane del nove celote in živi naprej svoje drugo življenje, svoj drugi življenjski cikel.

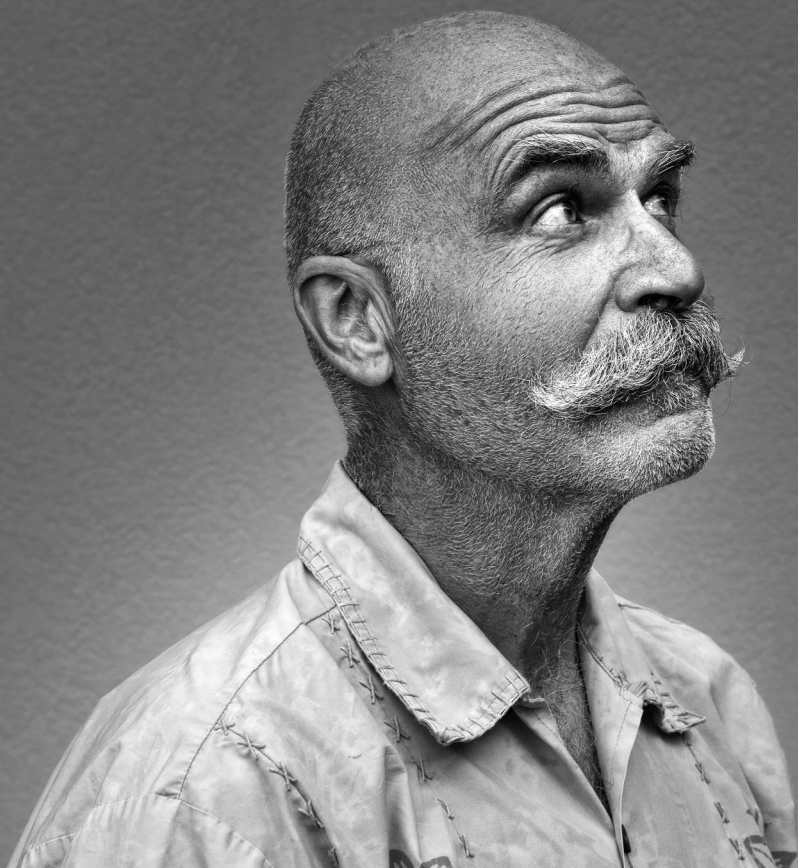
Angleški izraz upcycling uporabljam, ker sam v slovenščini ne najdem prave ustreznice zanj. Ljub mi je, ker sam po sebi govori o novem nivoju.

Ne predstavljam si, kako bi lahko razložita razliko med recikliranjem in nadcikliranjem v primeru, denimo, uporabe zavrženih steklenic v steni iz slame in gline.

Pri recikliranju ne gre za ponovno uporabo steklenic, ampak se zbrana steklovina razbije in v steklarni predela v nove steklenice, pri čemer je ogljični odtis bistveno večji, kot če raznobarvne steklenice različnih oblik vzameš iz kontejnerja, jih vgradiš v steno in postanejo živopisan mozaik, ki osvetljuje tvojo predsobo. Ogljični odtis ostane, kot je bil.

To so navidezno majhni koraki, ki v seštevku vseeno nekaj prinesejo. Veliko različnih majhnih korakov in uporabnih rešitev prinese še več dobrodejnega za okolje. Ne bi rad dramatiziral. Gre za koncept nadgradnje uporabne vrednosti tudi tako preprostih stvari, kot je denimo odvržena steklenica.

Kaj meniš, koliko inovativnosti nudijo modeli nadcikliranega graditeljstva?



• Foto: Mare Mutić

V bistvu gre za stare ideje in prakse, ki so izhajale iz določenih nuj, inventivnih in priročnih rešitev in podobno. Barakarska naselja in »slami« so polni iznajdljivih rešitev, so pravi upcycling centri. Tako kot tudi naravna, sonaravna gradnja in ekološka gradnja z balami slame, luštne »hobit« hiške in tako naprej, vse to pravzaprav ni nič radikalno novega. Prej bi rekel, da gre pri teh, kot jim praviš, odklonskih gradnjah predvsem za vrednote, ki jih ti načini gradnje vključujejo. In to, da je v takih domovih prijetno in precej bolj zdravo živeti. Takšne bolj ali manj naključne in samosvoje rešitve manjših skupnosti so se v okviru trajnostnega razvoja konceptualizirale. Upcycling ne troši energije za to, da bi ustvarili novo surovino iz obstoječih odvrženih stvari, saj te ohranjajo prvotno obliko. Gre za kreativno ponovno rabo. Na ta način

ohranjamo vire, tako energijo kot surovine. Upcycling spodbuja inovativnost in kreativnost, tudi v smislu novega življenjskega sloga.

Koncept, ki je meni samemu trenutno najbližje, je »nazaj k osnovam« in naravnim gradbenim materialom v spregi z upcycling gradivi. Zavreči želim čim manj uporabnega in potencialno uporabnega.

Dejstvo je, da se slabi vplivi na okolje seštevajo in tu zaradi ignorance nočem prispevati več k ogljičnemu odtisu, kot je neizogibno.

Glede na to, da je gradbena zakonodaja v Sloveniji precej rigidna in nima pravega posluha za tovrstne tipe gradenj, kako je s pretokom informacij?

Tisti, ki jih to zanima, ne bi smeli imeti večjih težav z dostopom do informacij. Vsekakor je na prvem mestu treba omeniti knjigo Mira Žitka z naslovom *Gradnja z naravnimi materiali*. V njej so postopki in principi gradnje dovolj dobro opisani. Skeletna gradnja, torej konstrukcija iz lesa, pri kateri se nato stene zapolnijo z različnimi materiali, je vse bolj popularna. Nekaj hiš, zgrajenih s slamnatimi balami, je že legalno postavljenih. Prav tako obstaja par arhitekturnih podjetij, ki načrtujejo hiše, zgrajene z naravnimi materiali. Tudi izvajalcev, ki se ukvarjajo s tovrstno gradnjo, je vse več. Ilovnati ometi so vse bolj priljubljeni zaradi mehkih linij, videza in ugodnega sprejemanja in vračanja vlage v prostor. Na Facebooku je skupina *Naravna gradnja*, v katero se lahko včlaniš, in podobno. Prav tako je YouTube prava zakladnica videov samograditeljev in samograditeljic, predvsem iz tujine. Tu lahko najdeš najrazličnejše informacije in napotke. Tiste, ki ti najbolj ustrezajo, razvijaš naprej in jih prilagodiš svojim potrebam. Če ti ne uspe prvič, popraviš recepturo in postopek ponoviš. Naravni materiali imajo tudi to prednost, da napake mnogo lažje popraviš.

Nam lahko na primeru lastnega projekta približaš odklonsko gradnjo – izraz uporabljam zaradi poudarka na odstopanju od vladajočega gradbeniškega toka. Hišica v kombinaciji kreativne ponovne uporabe, *upcyclinga* in sonaravne gradnje?

Najprej je nastalo podvozje, podlaga iz avtomobilskih gum, nabitih z zemljo. Nanje je naložen stirodur in z vijaki v gume pritrjena vodoodporna lepljenka, ostanek po prenovi nekdanjega fitnes centra. Sledila je skeletna konstrukcija iz odpadnih tramov, ki so fiksirali tovor v ladijskih kontejnerjih. Uporabil sem okna in vrata hiše, ki jo je prijatelj dal porušiti, da bi namesto nje postavil novogradnjo. Vmesni prostori med okni so zapolnjeni z ostanki celulozne izolacije, ki so jih pripeljali na deponijo po gradnji pasivne hiše. Na izolacijo je pritrjena trstika, ki trenutno čaka, da nanjo nanese ilovnat omet. V dveh

prostorih so že položeni tlaki, v kuhinji zavržene ploščice, v kopalnici opečne planete, gradbeni odpadki po prenovi strehe neke hiše v Piranu. Po kopalniških stenah je mozaik iz ploščic mojih nekdanjih gradbenih projektov, nekatere pa sem prinesel tudi z deponije in jim dodal dele zavrženih krožnikov in drugih keramičnih izdelkov. Tuš kabino sem rešil pred odvozom na odpad pri prenovi kopalnic v hotelu Bernardin. Polovica hiše je že ometana z ilovico, nakopano na zapuščeni sosedovi njivi. Konstrukcija strehe je iz odsluženih palet. Streha je ozelenjena. Zaboječke iz stiropora, ki jih odnašam izpred ribarnice, napolnim z zemljo in zlagam drugo poleg druge. Na strehi poleti že cvetijo kaktusi in homulice...

Projekt je kljub mojim prizadevanjem še vedno nekje na sredini. Napreduje, kolikor mi dovoljuje čas. Letos sem poleg verande iz rabljenih plohov naredil še visoke grede iz odpadnih palet in pergolo za kivi.

Lahko opišeš, kako se je to zadnje obdobje odražalo in se še odraža v tvojem zasebnem življenju?

Uf! Veliko se je zgodilo. Pravzaprav preveč... Toliko, da sem začutil potrebo, da zaključim zgodbo svojega prejšnjega življenja in pričnem novo epizodo, postanem nov lik, ki išče in najde svojo novo identiteto. Kolikor je to pač mogoče. Verjamem, da lahko to marsikomu zveni infantilno, vendar me to res ne zanima, ker je iskreno.

Nočem soditi o tem, koliko je Hart Breyer boljši ali slabši od nekdanjega Gorazda Perka. Je pa zagotovo drugačen. Kolikor že je to morda absurdno slišati. Ta navidezno nesmiseln Merzbau projekt, delo na njem in na njivi me osmišlja. O tem, da bom nekoč živel tu, ne razmišljam, ker to pravzaprav ni cilj. V največji meri gre za upcycling mene samega. Čeprav vseeno upam, da s hišico zaključim, preden lastniki prodajo zemljišče, ki so mi ga dobrohotno posodili. Tako kot pravi Charles Bukovski v pismu svojemu uredniku: »Da življenje ni bilo dokončno zapravljeno, se zdi dostojen dosežek, čeprav le zame.«

Kapitalizem in šport v času pandemije

Ciril Oberstar

Danes je šport, še posebej vrhunski, tako zelo zraščen s kapitalizmom, da je o njem težko razmišljati drugače kot v kapitalističnem okviru. V to nas spontano sili način, kako je šport medijsko posredovan. Nastop koronakrize je razblinil to spontanost in prinesel nova spoznanja o odnosu med kapitalizmom in športom. Zato se je sedanji trenutek zdel še posebej primeren za globlji in predvsem kritični premislek o tem razmerju, ki sega onkraj sponzorskih našitkov na oblekah športnikov in z njimi povezanega širšega procesa poblagovljenja športa.

Marc Perelman, eden izmed treh avtorjev, ki ga v tematskem sklopu ponujamo v branje, je v svojih slovitih *Dvajsetih tezah* o športu ugotavljal, da šport ni »transcendentna entiteta, ki je nad zgodovinskimi dobami in produkcijskimi enotami«. Šport, kot ga poznamo danes, se je pojavil v moderni industrijski dobi v Veliki Britaniji in »že od začetka ni bil homogena institucija, temveč razredna praksa«. Šport se skratka spreminja skozi

čas, spreminja pa se tudi s preobrazbo globalnega kapitalizma, ki ga vse bolj prežema. Športne prakse, ki so uveljavljene danes, so povsem drugačne od športov, kakršne so poznali nekoč.

Razredno poreklo posameznih športov je sicer dobro znano dejstvo. Da so k veslanju ali kriketu, ki sta v Veliki Britaniji veljala za paradni šport aristokracije, precej pozno spustili nižje sloje, tudi. Nasprotno pa je boks, kakor je v enem izmed svojih esejev o filozofiji športa poudaril Lev Kreft, še dolgo po vstopu v javno areno veljal za umazanega. Predstavniki elit so nanj gledali kot na »necivilizirano zabavo nižjih slojev«. Šele med obema vojnama je »pridobil popularnost med vsemi sloji evropske kulture, tudi pri damah in gospodih«.

Podobno trnovo pot do Olimpa elitnih športov je moral prehoditi nogomet. Če je svojo kariero začel v blatu improviziranih lokalnih nogometnih igrišč, pa danes spor v vrhovi nogometnih združenj zaradi želj ducata¹ lastnikov klubov po ustanovitvi svoje nogometne *superlige* vrže iz tira celotno svetovno javnost, vpliva na politične debate v posameznih državah ter celo oplazi borzni parket velikih bančnih igralcev.²

Še bolj presenetljivo je, da glavni junaki te zadnje športne drame niso tisti, ki v znoju in modricah tlačijo zelenico nogometnih štadionov, ampak, kot se za obdobje špekulativnega kapitalizma spodobi, tisti, ki zasedajo najvišje položaje v športnem menedžmentu. Ta danes nadzira in obrača več denarja, kot ga je v proračunih večine evropskih držav. Aleksander Čeferin, predsednik UEFЕ, in Andrea Agnelli, lastnik Juventusa, ki sta zadnjih nekaj let sicer tesno sodelovala, sta končala vsak na svoji strani razkola, osebno prizadeta in sprta. Športna drama je vključevala klasični dramski zaplet, vključno z elementom presenečenja (za javnost), zaroto (12 nogometnih klubov proti nogometni zvezi), konec prijateljstva in osebno izdajstvo (Agnelli in Čeferin).

Ta selitev *dramatis personae* z nogometnih zelenic v vrhove menedžerskih ekip se zdi še posebej nazoren primer usode sodobnega športa. Zato nas je v tokratnem tematskem sklopu zanimalo, na kak način je šport, kakor ga poznamo danes, po svojem bistvu kapitalistični pojav in kako se je izoblikoval kapitalistični značaj športne prakse. Pandemija koronavirusne bolezni je na športno udejstvovanje delovala kot postopek elektrolize. Kot poudari Lev Kreft v svojem prispevku, se je na eni strani iz družbe v izčisti obliki izluščil šport kot industrijska panoga, utemeljena na televizijskem prenosu in velikih finančnih vložkih, na drugi pa šport kot rekreacijska in prostočasna dejavnost. Prvo so ukrepi vlad regulativno, organizacijsko in finančno izdatno podprli, saj so oblasti hitro ugotovile, da prenosi športnih tekem služijo kot »spektakularno premeščanje in sproščanje razburjenja in napetosti, in posledično pomiritev tistih prizadetosti in napetosti, ki se kopičijo v ka-

¹ Čeferinu in njegovim podpornikom se je v prvih odzivih na novico o ustanovitvi *superlige* zarekla zanimiva fraza, ki so jo pobrali iz filma. 12 klubskih odpadnikov so v verbalnem zanosu prvega dne poimenovali »ducat umazancev«. Pri tem pa so spregledali, da je bil ta *Ducat umazancev* (The Dirty Dozen, 1967, Robert Aldrich) sestavljen iz 12 izrazito pozitivnih likov, ki so žrtvovali življenja za boj proti nacistični eliti. Fraza je najbrž tudi zato v javnosti hitro poniknila.

² Slednje nas ne bi smelo presenetiti, saj so ključni akterji podviga ustanovitve *superlige* pravzaprav največji akterji na bančnem trgu. Banka JPMorgan Chase & Co. naj bi s svojo začetno investicijo *superligo* sploh omogočila, saj so bili klubi, ki so si jo zamislili, prezadolženi, da bi prevzeli breme začetnega kapitalskega vložka.

rantenah in izolacijah«. Na drugi strani je rekreativni šport pogosto ostal v senci velikega športnega biznisa, neprivačen za državne tokove javnega denarja, namenjenega premagovanju zdravstvene in gospodarske krize.

Moj spomin na šport kot prostočasno dejavnost je pomešan s spominom na zeleni beton. Namizni tenis je namreč igra, ki se lahko igra na mnogih različnih podlagah. Mi smo jo v otroštvu igrali na najslabši možni, to je na betonskih mizah zadaj za osnovno šolo. V večjih mestnih šolah ali pa na turnirjih se je namizni tenis igralo na lepo vzdrževanih lesenih mizah. Čista poezija. Toda betonske mize so bile del javne infrastrukture, dostopne so bile vsem. Na njih so igrali fantje in dekleta, mladi in stari, vsak s svojim loparjem, eni z bolj osnovnimi modeli, drugi z najnovejšimi loparji s podloženo gumo in dobrim oprijemom. V igri smo neverjetno uživali in hkrati gnali svoje mladostniške športne upe do skrajnih meja napora, včasih za ceno odrgnin, dobljenih na grobih asfaltnih tleh, ki so obkrožala mizo.

Razlike v opremi so bile, a so bile majhne. Zaupali smo prepričanju, da so najpomembnejše razlike vendarle nastale zaradi spretnosti pri igri. Najbrž moj spomin nekoliko idealizira obdobje te prostočasne športne aktivnosti, ki je bila od tistih časov deležna mnogo sprememb.

Pingpong je bil zapozneli prišlek v areno televiziranih športnih prireditvev. Morda je prav zaradi te zapoznelosti mogoče bolj jasno videti, kako sta spektakelska funkcija in medijsko vnebovzetje vplivala na njegovo preobrazbo. Igra namiznega tenisa se je namreč bistveno spremenila šele okoli leta 2000. Pri uvajanju novih pravil se vodilnim funkcionarjem niti ni bilo več potrebno sklicevati na višje motive. Najprej je bila tu težava s hitrostjo žogice, zaradi katere je spremljanje tekem postalo skoraj nemogoče. Nevajeno oko širšega občinstva ni več dohitevalo hitrih potez igralcev. Rešitev je prišla s povečanjem velikosti žogice, ki je vplivala na upočasnitev igre. Z večjo žogico je končno tudi prosto (televizijsko) oko lahko spremljalo vedno hitrejšo izmenjavo udarcev. Spremenila so se tudi pravila štetja. Če se je v mojem otroštvu še igralo na 21 dobljenih točk, se zdaj igra do 11. Pred spremembo pravil je vsak igralec imel pet servisov, zdaj ima le še dva. Igra je s tem postala bolj dinamična, bolj vznemirljiva. Takšna skratka, kakršno obožujejo televizijske kamere.

Namizni tenis se na prvi pogled ne zdi ravno fotogeničen ali kinematičen šport, pa se je kljub temu prebil med bolj popularne japonske animeje. Animirani nanizanki Pingpong (2014, Masaaki Yuasa) je dejansko uspelo dramatizirati namiznoteniški udarec, ne da bi se ji bilo pri tem treba opirati na rezultat in napetost štetja. Toda bolj kot prehod športa v animirane televizijske nanizanke je v zadnjem času mogoče opaziti osupljivo selitev športa v računalniška okolja. Tu ne gre le za prehajanje športov v virtualnost, kot na primer pri igri *NBA 2K*, kjer posnamejo košarkarske gibe velevezvezdnikov lige in jih virtualizirajo, vključno z Dončićem seveda. Prej gre za to, da igričarstvo pod nazivom e-šport počasi pridobiva uradni status športne dejavnosti. Kot piše športni teoretik Jernej Pisk, se e-šport približuje statusu olimpijskega športa, in morda ni več daleč čas, ko bo kakšen od e-športov sprejet »v program olimpijskih iger«. Pri tem Pisk opozarja na tisto najbolj ne navadno okoliščino tega statusa, ki je v senzacionalističnih omembah tekmovanj v časnikih pogosto povsem spregledana. Na zasebno lastništvo e-športne infrastrukture oziroma

računalniške kode, kar pomeni, da tukaj pogoji za izvajanje športa niso javni in prosto dostopni vsem, kakor na primer pri namiznoteniskih betonskih mizah, ampak so v lasti zasebnih korporacij, ki v zadnji instanci določajo, kako visok bo plačilni zid.

Vendar pa ta zid med e-športom in realno okolico ni zrasel v praznem prostoru. Kako zelo je gradnja virtualnega zidu utemeljena na predhodnih obzidjih, je mogoče prepoznati iz Perelmanove arhitekturne analize stadiona kot tipičnega prizorišča globaliziranega športnega dogajanja: »Osrčje globaliziranega medijskega dispozitiva, v katerem utripa športni spektakel, je povezano z zgradbo, ki je edina svoje vrste. /.../ Sodobni stadion dejansko spominja na monumentalno junaštvo, med drugim po zunajstandardnem merilu gradnje; dviguje se nad običajne zgradbe, zaseda ogromno prostora, saj naj bo viden že od daleč, od blizu pa naj deluje gromozanski. Znotraj njegovega obzidja gledalci na najoptimalnejši način gledajo in poslušajo športni spektakel /.../ Za stadion je značilna vsesplošna vizualizacija tekme.«

Že sama oblika tega odlikovanega mesta športnega dogajanja in športnega prenosa je simptomatična. Robovi stadiona so pogosto spodviti sami vase, zasnovan je kot avtonomna monada sredi javne infrastrukture cest in ulic, po katerih do njega dostopajo in ga polnijo množice. Od stadiona, kakor ga opiše Perelman, je le še korak do zasebnih mehurčkov virtualnega sveta računalniških iger. Saj je že stadion »v izhodišču zamišljen in nato izgrajen kot mogočen stroj za ustvarjanje podob /.../ Stadion kot arhitektura je idealna forma sklenjene zgradbe, ki se kristalizira v obliki generatorja telesnih gibov in iz katerega se generirane podobe prenašajo naprej v svet«.

S prispevkom Marca Perelmana, ki ga sestavljajo odlomki iz njegove knjige *Barbarski šport*, tematski sklop tudi zaključujemo. Zdelo se je primerno, da temo o kapitalizmu in športu sklenemo z avtorjem, ki se je posvetil kritiki športa, tej očitno izumirajoči zvrsti kritičnega mišljenja. Že omenjenih *Dvajset tez* o športu, ki jih je spisal daljnega leta 1975 in objavil v reviji »*Quel Corps?*«, ni prav nič izgubilo aktualnosti. Berejo se, kakor da bi bile napisane včeraj. Nič čudnega, prvih deset tez namreč pojasnjuje »rojstvo modernega kapitalističnega športa«, drugih deset pa »ideološke funkcije športa«. Toda tako kot šport ni ahistoričen pojav, tako tudi kritika športa ne more biti. V tem tematskem sklopu smo zato poskušali ohraniti Perelmanovo kritično ost in jo uperiti v aktualno športno dogajanje, v kapitalistični šport torej, ki svoj preporod doživlja v e-športih, ter v ideološke funkcije športa, ki jih je pandemija covid-19 le še dodatno zaostrila.

Čuvaj športa v koronskem času

Lev Kreft

Leto dni in še več se je veliko govorilo o trpkem izbiranju, komu je ob omejenih in preobremenjenih možnostih še vredno pomagati in komu se ne splača nuditi pomoči, ker iz te moke ne bo kruha – če nudimo pomoč takemu, ki bo tako ali tako kmalu umrl, bo možnost preživetja izgubil nekdo drugi, ki bi mu pomoč prav prišla. To je seveda velika in etično usodna tema, ki se je ne da zvesti na statistiko. Kljub temu pa postane kmalu opazno, da prav statistika koristnosti in učinkovitosti, dobro znana iz športnih teorij, igra tudi v izrednih razmerah vlogo merila.

Kljub temu, da gre tu za življenje in smrt, v športu pa za mejno koristnost neke poteze v igri, benthamovska statistika ostaja v obeh primerih enaka, in ta statistika je hkrati tudi podlaga etično pravilni odločitvi v primeru izbire med zdravstveno skrbjo ali opustitvijo take skrbi. Epidemije ne bomo že takoj na začetku primerjali z vojno, od koder sicer medicinska etika dejansko izvira iz soočenja z izbiro, komu velja pomagati in koga velja pustiti umreti – pač glede na to, ali se ga bo še dalo usposobiti za vojaka ali ne. Lahko se obrnemo h košarki. V tako imenovanih romantičnih časih so tudi nizki igralci metali vse vrste metov, tudi horog, kakršnega je Ivo Daneu izmojstril do popolnosti. V znanstveni košarki pa je horog postal centrsko polaganje preko glave, ki sploh ni izvedeno do tiste zadnje poteze, ki bi morala zavrteti žogo na konicah prstov, preden odleti v koš, niti se ne izvaja več z vrha rakete, od koder je rad metal Realov krilni center Cliffor Luyk in še kdo. Odstotek zadetih metov te vrste je prenizek, da bi jih še lahko dovolili, in zato so odšli iz rabe. Je pa ostal *pick and roll* (menda bi bil najbližji slovenski prevod *poberi in oddaj*) skoraj edini napadalni prijem, ki ga moštva še uporablja, saj je ne glede na postavljeno obrambo statistično najuspešnejši za napadalca. Izbira, koga se spleča zdraviti in koga ne, ne prihaja iz športne ali medicinske logike, ampak iz logike tistega, kar se spleča. Na to lestvico v prvem primeru postavljamo mero košarkarskim metom, v drugem primeru pa ovrednotimo življenja po njihovi pričakovani bodoči vrednosti, ki jo lahko izmerimo po doživljeni sreči polnega življenja ali pa po koristnosti tega življenja za skupnost. Vendar je v kriznih razmerah tudi brez takih robnih in usodnih izbir ves čas potrebno upoštevati in prerazporejati lestvico, ki odraža, kaj je kot vrednota ali vrednost višje na osebnih in družbenih potrebah, in kaj je vrednota nižjega pomena. Dober primer uporabe načela enakosti in sorazmernosti pri razglašanju ukrepov, ki se nanašajo na izredno stanje, uvedeno zaradi epidemije, predstavlja sklep Ustavnega sodišča o omejitvi pravice do zbiranja, ki vsebuje kar nekaj vrednostnih lestvic med zasebnim in javnim zbiranjem, političnim in verskim, in še kaj.

Iz navedenih razlogov je Ustavno sodišče v okviru načina izvršitve začasnega zadržanja Vladi naložilo, da v primeru nadaljnjega omejevanja shodov v sedemdnevnem roku po objavi tega sklepa sprejme novo ureditev (4. točka izreka). V njej mora Vlada bolj kot sedaj upoštevati pomen shodov za delovanje demokratične države in različne možnosti za omejitve nastanka škodljivih posledic za javno zdravje. Pri tem shodov ne sme obravnavati manj ugodno kot zbiranja za namen verskega udejstvovanja. Ustavno sodišče je za čas do vključno 18. 4. 2021, kolikor bi še veljala zadržana ureditev, še dopustilo začasno prepoved shodov, odločilo je tudi, da se za navedeni način izvršitve začasnega zadržanja uporablja 14. točka 57. člena ZNB. Naveden način izvršitve Vladi omogoča, da za preprečitev nastanka škodljivih posledic določi razumne in argumentirane omejitve, glede na splošno epidemiološko sliko in specifike obnašanja ljudi na shodih.¹

¹ Glej Sklep, ki se nanaša na Pobudo za začetek postopka za oceno ustavnosti in zakonitosti tretjega odstavka 5. člena Odloka o začasni delni omejitvi gibanja ljudi in prepovedi zbiranja ljudi zaradi preprečevanja okužb s SARS-CoV-2 (Uradni list RS, št. 27/21, 30/21 in 35/21) v delu, ki se nanaša na prepoved shodov in za katere po ureditvi o javnih zbiranjih ni potrebno odločanje upravnih organov, ter drugega odstavka 5. člena Odloka o začasni delni omejitvi gibanja

Prav tako so se ob uveljavljanju najrazličnejših ukrepov (ukrepi niso bili poenoteni niti v okviru Evropske unije, kaj šele globalno) pojavljali ugovori, ki so se sklicevali na vrednostno lestvico, češ, zakaj prav to našo dejavnost ali to mojo potrebo omejujete in celo prepovedujete, kar utegne privedi do trajnega uničenja celotnega področja, ko pa je prav ta dejavnost ali ta način življenja kot vrednota pomembnejši od številnih drugih, ki jih niste ali ste jih bistveno manj prikrajšali?! Spuščati se v take razprave, da bi v njih zastopali eno ali drugo stališče, je več kot kočljivo. Ne enega ne drugega stališča o vrednotah v času, ko moramo med njimi radikalno izbirati, ni lahko zagovarjati. Ukrepi niso eksaktna znanost, ampak poskus vplivanja na obnašanje ljudi s prepovedmi in priporočili, torej politično-policijska socialna manipulacija, ki računa na statistično verjetnost učinka prav toliko, kot računa na eni strani na strah in grozo, na drugi pa na možnost upora in morebiti celo na tak upor, da bo zaradi njega treba način vplivanja na prebivalstvo zamenjati z novimi prijemi. Namesto da bi zavzel glede tega kako določeno stališče, se bom postavil na »nevtralno« stran tako, da bom pregledal, katere vrednote in katere dejavnosti so bile pri uvajanju ukrepov zmagovalne in katere so bile v krizi potisnjene med ne tako nujne, če ne celo za osnovno funkcioniranje družbe nepotrebne. Da ne bi zašel v preobsežno zbiranje dejstev, podatkov in nasprotujočih si pogledov z vseh mogočih področij – kajti virusna kriza je bila hkrati totalna (vsa področja osebnega in družbenega življenja) in globalna (vsi konci sveta), se bom omejil na to, kako je pri nas krizo preživel šport, tako profesionalni organizirani² šport kot neorganizirana športna rekreacija oziroma tisto, čemur se reče zdravo športno življenje. Pod profesionalnim organiziranim športom imam v mislih organizirana tekmovanja, ki potekajo v okvirih posamičnih športnih zvez po pravilih, ki so enaka za vse dežele in vse udeležence in udeležence. Ta tekmovanja so hierarhična: omogočajo napredovanje iz nižjih v višje razvrščena tekmovanja vključno z mednarodnimi, in seveda tudi pot navzdol v obratni smeri, in na ta način tako v ekipnih kot v individualnih športnih tekmovanjih formirajo lestvico vrednotenja, na kateri vsak s svojimi dosežki zaseda določeno mesto. Pod neorganizirano športno rekreacijo pa merim na to, kar ljudje počnemo, da bi se telesno razgibali, pa tudi pomerili med seboj, ne da bi to nujno potekalo po vseh pravilih športnih združenj, včasih tekmovalno in včasih brez tekmovanja, vsekakor pa ne z namenom uvrščanja na hierarhično zasnovane lestvice v ospredju.

ljudi in prepovedi zbiranja ljudi zaradi preprečevanja okužb s SARS-CoV-2 (Uradni list RS, št. 27/21, 30/21, 35/21, 40/21 in 43/21) v delu, ki se nanaša na prepoved shodov, ki se jih udeleži več kot deset ljudi in za katere po ureditvi o javnih zbiranjih ni potrebno odločanje upravnih organov. <http://www.us-rs.si/documents/d7/f8/u-i-50-21-sklep-zz2.pdf>, sklep 28, str. 13.

2 Gre za tisto, čemur se v mednarodni angleščini reče *association sport*, kar bi dobesedno pomenilo, da poteka pod okriljem športnih zvez. Športne zveze so prostovoljne organizacije, toda članstvo v njih pomeni, da sprejemate pravila igre, ki jih športna zveza določene panoge sprejema in uveljavlja, in načine tekmovanja, ki so v tej športni zvezi v veljavi. Zato je praviloma za posamičen šport ena sama panožna zveza, če pa jih je več, velja ta šport za neprimerne, da bi se vključil v družino športov pod okriljem mednarodnega olimpijskega komiteja (na primer profesionalni boks, kjer je zmeda popolna). Pri sporu med UEFO in najbogatejšimi klubi gre prav za to: ko so hoteli imeti svoje tekmovanje, ki bi jim prinašalo več zaslužka, so hkrati hoteli še naprej ostala tekmovanja (nacionalne lige, pokalna tekmovanja) igrati pod okriljem UEFA. In tega jim UEFA ne more dovoliti: asociacijski šport torej pomeni organiziran šport, ki pa dopušča, da si notri in sprejema pravila in oblike tekmovanja – ali pa si zunaj: *tertium non datur*, bi lahko rekel Čeferin.

Po vrednote, ki ideološko obvladujejo vrednostno govorjenje o športu, se bom zatekel k *Olimpijski listini*, po vrednote, ki določajo omejitvene krizne ukrepe, pa k okoliščinam izvajanja športa pod pogoji, ki jih ustvarja epidemija, in pod ukrepi, ki jih pod temi pogoji odreja vlada ob sodelovanju epidemiološke stroke in vrhov športnih zvez. Razkorak med vrednostnimi merili, ki veljajo v običajnih obdobjih športne dejavnosti, in tistimi, ki jih potisne v ospredje epidemija kot posebna oblika radikalne krize, bom vzel kot izhodišče za predstavitev vrednotenja športa v etiki športa, kot sta jo zastavila Bernard Suits in William J. Morgan. V zaključku ne nameravam moralizirati o tem, katere vrednote so prave, ampak me zanima vprašanje, ali ob dejstvu, da se bodo globalne krize različnih vrst v prihodnosti redno pojavljale (seveda ne le kot globalne epidemije, ampak zlasti kot globalne ekološke katastrofe, gospodarske krize in potencialno tudi kot globalne vzajemne destrukcije, za katere bodo velesile in tudi nekaj manjše sile z uporabo najrazličnejših sredstev tja do čisto vojaških »čistile« ozemlja za svoje vplivno območje), lahko računamo na odziv, ki bo omogočil, da te krize tudi minejo, ne da bi v minulost odšlo tudi človeštvo, kakršno je nastalo v svoji naravni in kulturni zgodovini. Z drugimi besedami, ali izbira vrednot pod pogoji krize omogoča tudi izhod iz krize? In ali je za to šport, ki ga ima William J. Morgan za moralni laboratorij, primeren smerokaz?

Javne vrednote športa in ukrepi med epidemijo

Olimpijska listina, ki je zrasla zdaj že na knjižno velikost, razglša na začetku Temeljna načela, ki jih navajam v celoti:

1. *Pierre de Coubertin je pobudnik sodobnega olimpizma in na njegovo pobudo je junija 1894 v Parizu zasedal Mednarodni športni kongres. Mednarodni olimpijski komite (MOK) je bil ustanovljen 23. junija 1894. Avgusta 1994 je v Parizu zasedal XII. kongres, stoti olimpijski kongres, imenovan "Kongres enotnosti".*
2. *Olimpizem je življenjska filozofija, ki povezuje v harmonično celoto vrednote telesa, volje in duha. Olimpizem si prizadeva s povezovanjem športa, kulture in vzgoje ustvariti način življenja, ki bi temeljil na veselju, izvirajočem iz napora, na vzgojni vrednosti dobrega vzgleda in na spoštovanju splošnih osnovnih etičnih načel.*
3. *Cilj olimpizma je s športom omogočati harmoničen razvoj človeka in tako povsod pomagati ustvarjati miroljubno družbo, ki skrbi za ohranitev človeškega dostojanstva. Zato olimpijsko gibanje samo ali s pomočjo drugih organizacij v okviru svojih možnosti sodeluje v aktivnostih, ki prispevajo h krepitvi miru.*
4. *Olimpijsko gibanje, ki ga vodi MOK, izvira iz modernega olimpizma.*
5. *Olimpijsko gibanje pod vrhovno avtoriteto MOK obsega olimpijsko gibanje, organizacije, športnike in druge osebe, ki sprejmejo pravila Olimpijske listine. Kriterij za pripadnost olimpijskemu gibanju je priznanje MOK. Organizacijo in upravljanje športa morajo nadzorovati priznane neodvisne športne organizacije.*

6. Cilj olimpijskega gibanja je vzgajati mladino s pomočjo športa in tako pomagati graditi miren in boljši svet brez diskriminacije in v olimpijskem duhu, kar je mogoče doseči le z medsebojnim razumevanjem v duhu prijateljstva, solidarnosti in fair-playa.
7. Delovanje olimpijskega gibanja, ki ga simbolizira pet medsebojno prepletenih krogov, je trajno in univerzalno. Obsega pet celin. Svoj vrh doseže, ko zbere na veliki športni prireditvi, olimpijskih igrah, športnike vsega sveta.
8. Ukvarjanje s športom je človekova pravica. Vsak posameznik mora imeti možnost športnega udejstvovanja v skladu s svojimi potrebami.
9. Olimpijska listina je sistematska ureditev temeljnih načel, pravil in predpisov, ki jih je sprejel MOK. Določa organizacijo in delovanje olimpijskega gibanja in določa pogoje za izvedbo olimpijskih iger.³

Ta *credo* je šolski primer razglasanja ideološke moči, torej tiste vrste moči, ki ji Michael Mann (Mann, 2012) pripisuje sklicevanje na občečloveško potrebo po vseobsegajočem smislu oziroma zagotovljenem smotru življenja. V tej listini se ideološka moč kanalizira v šport. Da bi temu ustrezala, vsebuje tri sestavine:

- dinastični princip, ki vleče verodostojnost iz sklicevanja na prvega mitskega ustanovitelja;
- monopolni princip, ki na opredeljenem polju ne priznava nikakršne konkurence;
- izjavo prave vere, ki navaja vzvišene vrednote, da bi se vsakič znova utelesile na polju, na katerem monopolistično vlada dinastija, in to pretežno nezavedno, z dejavnostjo športnikov in športnic samih, ki – medtem ko športno tekmujejo –, utelešajo ideološke vrednote športnega polja in njegovih institucij.

Da je olimpizem kot gibanje, na katerega se nalagajo univerzalne naloge in vrednote, strukturiran kot prava vera, kaže podrejenost ožje športnih ciljev in vrednot temeljnemu načelom. Zlasti v točkah 2., 3., 6. in 8. so navedeni najsplošnejši cilji in smotri človeka in človeštva: povezanost vrednot telesa, volje in duha; veselje, ki prihaja iz napora; zgled, ki vzgaja; harmonični razvoj človeka, ki omogoča miroljubno sobivanje in osebno dostojanstvo; prijateljstvo, solidarnost in fair-play. Slednje se še najbolj približuje notranjim etičnim načelom športa, medtem ko vse ostale navedene temeljne vrednote merijo onstran športa. Toda to seganje čez šport lahko imamo za nekaj, kar je onstran meja športa samo, če šport pojmuje kot posebno dejavnost v moderni delitvi dela, ki ima lastne, od vseh drugih dejavnosti razločene naloge in cilje. Kot pa vidimo prav iz teh temeljnih načel, se šport (podobno kot umetnost) ravno nima za izločeno dejavnost, ki služi posebnim ciljem (razvedrilo, zdravje itd.), ampak za dejavnost, ki ima univerzalen in vsestranski pomen in se tiče tistih zadnjih ciljev in smotrov človeka in človeštva. Šport se ne identificira kot še ena posebna dejavnost v moderni razpredelnici dejavnosti, ampak je krovna in presečna dejavnost, ki daje celoti življenja in vsem drugim dejavnostim smisel in usmeritev h končnemu smotru. Zato se šport v temeljnih načelih predstavlja kot »življenjska filozofija«, ki ustvarja »način življenja« in je kot tak »človekova pravica«.

³ Celotno Listino, od koder je tudi ta odlomek, se najde na <https://www.zsis.si/wp-content/uploads/2015/11/01-04-OLIMLIST1.pdf> (20. 7. 2021).

Seveda ima ob teh univerzalnih smotrih šport tudi povsem praktične, koristne in instrumentalne cilje, ko ni vrednota sam po sebi, ampak ima veljavo kot sredstvo za doseganje nečesa drugega. Nekdaj je med takimi cilji, za katere je šport primerno sredstvo, veljalo premagovanje mladostnih strasti in nepremišljenosti: otroci naj se ukvarjajo s športom, da ne bodo mislili na neumnosti. Danes, ko šport še zdaleč ni le dejavnost otrok in mladine, je v ospredju doseganje zdravja in primerne življenjske kondicije, da bi bili na red za delovne in siceršnje napore, in se zato ne govori več, naj se s športom ukvarjajo mladi, ampak bi se morali s športom ukvarjati prav vsi ne glede na starost ali kake druge opredelitve.

Za obdobje epidemije velja, da odloča o hierarhiji vrednot strah za preživetje oziroma strah pred boleznijo: osnovna vrednota in smoter vsega drugega ravnanja postane preživetje ta čas. Toda preživetja ne kaže jemati zgolj dobesedno, v pomenu, ki zadeva sleherni osebo, ampak tudi kot preživetje celih dejavnosti in ustanov, interesnih skupnosti in združenj. Med trajanjem epidemije, zlasti tedaj in tam, kjer je tudi pravno razglašena, kar daje izvršni oblasti in njeni strokovni instituciji dodatna pooblastila in večjo moč nad družbo, pogosto tudi na račun spoštovanja človekovih pravic, postane zelo pomembno, do kod v hierarhiji epidemiološke strokovne službe in izvršne oblasti seže vpliv kake od teh dejavnosti, ustanov, interesnih skupnosti in združenj. Tiste, ki uspešno zagovarjajo svoj pomen tudi pod kriznimi pogoji, si lahko zagotovijo ugodnejši položaj med krizo, ki jo povzroča epidemija. pa tudi po njej, ko se bodo preštevali mrtvi in ranjeni in odločalo, kdo je še zmožen zagona v novo življenje. V ta namen se že med epidemijo oblikujejo argumenti, ki navajajo pomen, družbeni smoter in univerzalno vrednost določene dejavnosti, ki se je ne glede na vse ne bi smelo niti pod najostrejšimi ukrepi ustaviti in ukiniti. Šport tu ni izjema, in v korist tega, da bi bil šport čim manj prizadet z ukrepi za omejitev epidemije, kot tudi, da bi mu bila omogočena čim hitrejša obnova po njenem koncu, če bo kdaj do tega konca prišlo, je nastalo kar nekaj javno izraženih zahtev, pritiskov, želja po tem, da se naredi izjema. Vendar se v ospredju teh pozivov, ki se povsem razumljivo zavzemajo za preživetje med in po krizi, ne pojavlja argumentacija, ki bi poudarjala avtotelično – samosmotrno vrednost in socialno poslanstvo športa, ampak se povsem v sozvočju s splošno klimo argumentacij pojavljajo argumenti, ki govore, da je za preživetje športa bolj kot tisto, kar navaja *Listina*, pomembno, da se izpolnijo pogodbene in druge finančne obveznosti, ki potem v šport prinesejo dovolj kapitala za njegovo nadaljnje funkcioniranje, in da se šport vzdržuje kot pripomoček, ki ljudem v težkih kriznih časih zmanjšuje stresnost življenja in utaplja bes zaradi omejitev, tako da množice pomirja v obvladljivo skupnost. Intrinzični pomen športa je glede na te argumente v tem, da je šport tudi sam pomembna kapitalna produkcija, ki ne sme propasti, če ne želimo, da množica ljudi izgubi službe in da ne dosti manjša množica klubov-podjetij bankrotira, ne da bi bili zmožni poravnati svoje obveznosti; in da je šport najpomembnejša sestavina spektakelske dejavnosti, ki krizno in tudi izven krize razklano družbo povezuje v množico, ki ne glede ne vse pomirjeno gleda v ekran. Šport je sposoben postati pomembna krizna dejavnost in krizni ukrep, kar morajo videti tudi avtoritarne oblasti, ki upravljajo z epidemijo. Tudi zaradi take argumentacije je v času korone v ospredju pobud in potez preživetja vrhunski tekmovalni šport, za katerega

se skušajo iznajti najrazličnejši mehanizmi in protokoli, ki ga tudi v nemogočih razmerah ohranjajo pri življenju in na ekranu, medtem ko je množični rekreacijski šport v ozadju in se ga ne rešuje – z izjemo milostnega dovoljenja za rekreacijske sprehode in teke, pa še to ne vedno in povsod (in vsekakor ne čez občinske meje). Argument, da je športna dejavnost pomembna za zdravje, nima več prave teže, kolikor bi se nanašal na dejavnost množičnih športnih društev, zavodov in podjetij. Skrb za ohranitev vrhunškega športa, predvsem njegovih najbolj dobičkonosnih tekmovanj, ki zasedajo privilegirano mesto pri občinstvu, in prispevajo k preusmeritvi pozornosti in pomiritvi množic, je tako zelo v ospredju, da bi bil te situacije kot potrditve svojih tez vesel sam Guy Debord, predvsem pa njegovi nasledniki, kakršna sta Mark Perelman in Jean-Marie Brohm, ki sta se posvetila izključno kritiki športnega kapitalskega in spektakelskega pogona.

In kako ta protikoronska strategija športa deluje v tekmovalni praksi? Čim dlje traja kriza, bolj deluje v neskladju s temeljnimi vrednotami športa, celo s tistimi, ki zahtevajo enake možnosti in fair-play kot bistvena pogoja za odvijanje tekmovanj. Poglejmo le en dan v življenju vrhunškega tekmovalnega športa še pred zaostritvijo drugega vrha epidemije – na prvi jesenski dan, 23. septembra 2020. »Ekipa«, edini športni dnevnik v slovenskem jeziku, je na ta dan poročal o naslednjih dogajanjih v zvezi s protikoronskimi ukrepi v športu, ki merijo na to, da »*show must go on*«, in na to, da je najvažnejše izpolniti pogodbene obveznosti do financerjev, sponzorjev in medijev ne glede na vse, saj je od tega odvisno gospodarstvo, pri katerem šport prispeva pomemben delež, in zadovoljstvo prebivalstva, ki ga šport tako uspešno pretvarja v medijsko občinstvo.

Dean Bombač, rokometaš, ki si služi kruh v Szegedu, pojasnjuje okoliščine svoje karantene, kakor jih določa madžarska vlada za vrhunske profesionalne športnike: »V ponedeljek so me testirali, zdaj čakam na izvide. Da se rešim karantene, moram dobiti dva negativna testa, ampak takrat bom šel lahko samo od doma, igrati pa še ne bom mogel. To je prepoved vlade. Vzeli so nam licence za igranje, tako da bom moral opraviti še zdravniške preglede, kot pred vsako sezono. Vse skupaj bo trajalo še kakšna dva tedna. Šele sčasoma bomo lahko začeli igrati, jaz, ki naj bi bil med tistimi brez simptomov, čeprav sem imel nekaj blažjih, približno čez štiri tedne, tisti, ki jih je bolj zdelalo, pa šele čez šest tednov.« (Ekipa 23. 9. 2020, 14) Na naslednji strani je opisana celotna klubska situacija pred tekmo v poljskih Kielcach: »Juan Carlos Pastor je včeraj na Poljsko, kjer bo njegov Pick Szeged gost Kielc, odpeljal močno zdesetkano ekipo. Manjkalo bo kar devet (!) prvokategornikov ali več kot pol ekipe.« (Ekipa 23. 9. 2020, 15) Koga bodo poslali na teren, ni čisto jasno, vsekakor pa bodo to člani druge ekipe in mladinci. Na isti strani je tudi zgovoren naslov, ki govori o tem, v kakšnih okoliščinah so prisiljene igrati rokometašice Krima iz Ljubljane: »Profit pomembnejši od zdravja igralk« (Ekipa 23. 9. 2020, 15) z nadnaslovom, ki pojasnjuje: »Krimovke po pozitivnem testu ob vrnitvi iz Rusije v karanteno«. Ko so se vračale s tekme v Rusiji, so jih na letališču v Frankfurtu obvestili, da je ena pozitivna, zato je morala vsa ekipa v desetdnevno karanteno. Naslednja mednarodna tekma, ki naj bi jo odigrale doma, je prestavljena za nedoločen čas, v domačem prvenstvu pa se jim bo godilo enako. Resne priprave na sezono tako ali tako niso bile mogoče, poskus, da bi izpeljali mednarodna tekmovanja s potovanji vsak teden gor in dol po vsej Evropi namesto s turnirskim

igranjem v »mehurčku«, pa vodstvo kluba ocenjuje kot brco v zrak. Nekaj strani kasneje se nadaljuje jara kača o ravnanju vodilne športne elite z ministrico vred, ki si je dovolila prireditve brez mask, ker je prireditvi sledila požrtija. (Ekipa 23. 9. 2020, 20) Takoj zraven je škandal, ki je nastal, ker je najvišje uvrščeni bosanski tenisač Damir Džumhur najavil tožbo proti organizatorjem Roland Garrosa, ki so ga izključili iz turnirja, ker naj bi bil njegov trener okužen s koronavirusom. »Džumhur je prepričan, da trener ni okužen, saj je bolezen že premagal, vendar mu v Parizu ne dovolijo ponoviti testa. Test je nato delal še v Srbiji in bil negativen,« (Ekipa 23. 9. 2020, 20). A dokazovanje bo težko, ker so testi nezanesljivi, kar je navedlo organizatorje, da so se proti napačnim rezultatom zavarovali z diskrecijsko pravico. Naslednja vest je prav tako neprijetna: »Zagrebčanke ustavil virus« (Ekipa 23. 9. 2020, 20). Odbojkarice Mladosti so imele nekaj pozitivnih testnih izidov, in pri odbojki, ki sicer ni tako kontakten šport kot rokomet, velja, da so »Zagrebčanke zaradi nekaj pozitivnih primerov koronavirusa in obvezne karantene že izločene iz tekmovanja.« (Ekipa 23. 9. 2020, 21) Pozitivna pa je tudi posledica: naš Kalcit Volley iz Kamnika se je zato brez boja že uvrstil v drugi krog lige prvakinj. Ne da bi sledili tovrstnim vestem dan za dnem vse do ponovne razglasitve epidemije v Sloveniji, potem ko je bil organiziran pravi pravecati pritisk na politike in zlasti na Nacionalni inštitut za javno zdravje, naj popustijo vrhunskemu športu, lahko že iz navedenega sklepamo vsaj dvojce:

1. Pravila ravnanja v športu so bila različna od ene panožne zveze do druge, tako v mednarodnih kot v domačih okvirih. Razlike so le delno izhajale iz razlik v tveganju okužbe pri različnih športih. Večino razlik so narekovali nacionalni inštituti in vlade, ki so se v različnih državah Evropske unije in širše Evrope odzvali različno tako na splošni ravni upravljanja kot tudi na posebni ravni ukrepov na področju športa in športnih tekmovanj. To je bila posledica nepoznavanja lastnosti virusa in razsežnosti epidemije, ki je postala pandemija, pa tudi posledica neupoštevanja značilnosti športa in športov.
2. Tekmovanja so po pomladanski blokadi, ki se je končala prav tako različno v različnih športih (zaključek prvenstva brez prvaka, zaključek prvenstva z razglasitvijo prvaka – pač tistega, ki je bil ob prekinitvi prvi, zaključek prvenstva v »mehurčku«, prehod od ligaškega načina tekmovanja k tekam na izločanje ...), nadaljevala ob upoštevanju možnosti okužbe s hkratnim vztrajanjem, da se morajo nove tekmovalne sezone ne glede na položaj z virusom začeti in tudi končati – seveda na način, ki ga vnaprej sploh ni bilo mogoče predvideti. Pri tem na razlike dodatno vplivajo razlike tudi pri občinstvu: ponekod se igra brez občinstva, drugod je občinstvo preračunano na velikost športnega objekta, eni lahko igrajo le na prostem, medtem ko drugi tudi ob prisotnosti občinstva (seveda na predvideni razdalji med ljudmi ...) igrajo v dvoranah, pri čemer teh razlik ne narekuje le stopnja razširjenosti epidemije, ampak še vrsta drugih razlogov od zanikanja nevarnosti okužbe do želje po podpori domačemu klubu ali državni izbrani vrsti. Tovrstne razlike in nedoslednosti so bile posledica značilnosti vrhunškega športa, kjer je pomembneje priti do zaključka tekmovanja kot pa zagotoviti za to primerne poštene pogoje.

In tu je še tretji sklep, ki sledi iz obeh zgornjih:

3. Tekmovanja so potekala brez zagotovitve enakih možnosti, saj so bile te že od začetka neenake, kaj šele po tem, ko so nekatere ekipe izgubljale tekme bodisi brez igre bodisi z nadomestnimi mladinskimi vrstami. Prvenstva, ki potekajo v znaku vira, so po običajnih športnih pravilih neregularna, in tonejo v neregularnost toliko bolj, kolikor bolj nanje pritiskajo slabi rezultati testiranj športnic in športnikov, pa tudi celotnega prebivalstva.

Ko so sredi oktobra ponovno začeli veljati zaostreni ukrepi, jo je šport bolj odnesel kot spomladi, ko so se vsa ligaška tekmovanja končala, odpovedane pa so bile seveda tudi vse mednarodne prireditve s Planico vred. Tokrat je vladni odlok o začasnih omejitvah pri izvajanju športne dejavnosti⁴ omejil izvajanje športnih dejavnosti in športnih tekmovanj za vse, »razen športnikom z nazivom olimpijskega, svetovnega, mednarodnega in perspektivnega razreda ter poklicnim športnikom, starejšim od 15 let, ki so vpisani v razvid poklicnih športnikov pri ministrstvu, pristojnem za šport.« (Ekipa 22. 10. 2020, 2) Popis izjem se, zanimivo, precej prekriva z listo tistih športnikov in športnic, ki so dolžni vstopati v režim nadzora zaradi protidopinških ukrepov. Tu so namreč vsi tisti, ki so bodisi profesionalci ali skriti profesionalci (športniki in športnice, zaposleni v državnih službah, na primer v policiji in vojski) bodisi sodelujejo kot vrhunski športniki in športnice v tistih športnih spektaklih, katerih slika se pretaka po medijih. Kar je odpadlo, so športna tekmovanja nižjega ranga od druge državne lige navzdol; mladinska, kadetska in otroška tekmovanja vseh vrst; in ves rekreacijski šport razen individualnih sprehodov in teka, kolikor to ne poteka po športnih objektih in površinah, ki so za vse zaprte. In odpadlo je tudi vse občinstvo športnih dogodkov. Najbolj omejeno pa je prav športno gibanje, ki sodi k igrivosti, načinu življenja in množični rekreaciji, ki jo odlok omejuje na družinsko dejavnost, saj pravi: »Ne glede na določbe prvega odstavka tega člena je športna rekreativna dejavnost dovoljena, če so udeleženci člani istega gospodinjstva, pri individualnih športih ter pri športih z največ 6 udeleženci, če je pri vadbi mogoče neprekinjeno vzdrževati najmanj 3 m medsebojne razdalje.«⁵ Zakaj ima vrhunski spektakelski šport tako pomembno družbeno vlogo, je zelo nazorno povedal selektor slovenske nogometne reprezentance Matjaž Kek:

Meni je ogromno energije dalo to, da sem stiskal pesti za Primoža Rogliča v tistih zadnjih dveh kilometrih.⁶ Ko vidiš tisto trpljenje, tisto odrekanje oziroma tisti viteški športni boj v teh težkih časih – tudi oni nosijo maske, tudi oni se morajo testirati -, se je lažje spoprijeti z vsemi težavami. Ne samo v športu, tudi v vsakdanjem življenju. Upam, da nam bo vsem

⁴ Odlok o začasnih omejitvah pri izvajanju športne dejavnosti, *Uradni list Republike Slovenije*, št. 150 (21.10.2020), 1.

⁵ n.i.m., 1.

⁶ V mislih ima vzpon na Angliru – etapa Vuelta v nedeljo, 1. novembra 2020, v kateri je Primož Roglič z veliko težavo uspel zaostati samo deset sekund v skupnem seštevku in obdržal možnosti za skupno zmago – predvsem po zaslugi klubskega tovariša Seppa Kusa, ki ga je »vlekel« zadnja dva kilometra proti cilju, namesto da bi sam skočil na čelo in zmagal.

dalo 'pozitivo'. Ostanimo življenjsko pozitivni, hkrati pa negativni. Če bomo športniki vsaj malo pripomogli k temu, bom vesel. (Ekipa, 3. 11. 2020, 3)

Kaj je tisti najnujnejši in neizogibni pogon športa, ki ga ni mogoče pogrešati niti v skrajnih kriznih razmerah? Celo za ceno rušenja temeljnih načel modernega športa morajo potekati tekmovanja, ki sodijo pod podpisane pogodbe, torej pod športno gospodarstvo in športni spektakel.

Utopični muren in etična skupnost

Bernard Suits *Murna* začne s pojasnilom, da je to prav tisti muren, ki ga je Ezop prikazal kot užitarja, ki ničesar ne dela in zato ne preživi zime. Mravlje, ki so vse poletje pridno znašale hrano v svoje kašče, mu nočejo odstopiti niti koščka svojih zalog. A poanto basni takoj obrne: Muren je junak, ki tvega smrt, da bi vztrajal pri utopiji dobrega življenja, medtem ko mravlje, kaj je življenje, sploh ne vedo, saj ves čas samo delajo – in delo ni dobro življenje. Francisco Javier Lopez Frias dokazuje, da gre pri tem za jasno izraženo kritiko pomena (dobrega) življenja v modernosti, ko instrumentalna dejavnost – delo velja v skladu s protestantsko etiko za dobro življenje (Francisco Javier Lopez Frias 2019, 406–418). To izraža celo Voltairov iztek filozofskega romana o Kandidu in njegovem optimizmu, ki namesto prazne vere v popolnost najboljšega možnega izmed vseh svetov in najboljšega možnega izmed vseh proizvodov narave ponuja povsem praktično življenje v obdelovanju lastnega vrta. V širšo perspektivo obrne to usmeritev Goethejev Faust, ki najde odrešenje od lastnega greha v skupnostnem odvzemanju plodne zemlje morju. Za modernost je dobro življenje posvečeno delu, in v tem smislu je bil socializem povsem moderna tvorba, skorajda religija dela in delavca. Ko Suits zavrne mravlje in njihovo etiko, zavrne modernost kot tako, in v tem je pomen in moč njegove utopije. Da bi prikazal, kako ta Utopija utegne nastati in kako bo delovala, postavi podmeno, da bo delo zaradi avtomatizacije in robotizacije izgubljalo pomen in težo, tako da ga bo na koncu celo zmanjkalo. Ko se bo to pripetilo, bo pglavitni problem, kaj početi – instrumentalno pomembnih dejavnosti ne bo več, in treba si bo najti take, ki so same sebi namen – ki najdejo smoter v tem, da so in kar so. Edina človeška dejavnost, ki ostaja smotrna tudi po tem, ko delo nima več smisla, je tekmovalna igra, ki se izvaja po pravilih tako, da ta pravila preprečujejo lažjo pot do igralnega cilja in mu s tem višajo vrednost, hkrati pa tekmovalno pot do njega naredijo zanimivo samo po sebi.

William J. Morgan v *Sport and Moral Conflict: A Conventionalist Theory*⁷ zagovarja svojo različico konvencionalizma v pojmovanju športa proti formalizmu, kamor šteje tudi

7 Vsi prevodi Lev Kreft.

Suitsa, vendar brani njegovo pojmovanje športa v tistem delu, ko se da Suitsovemu vztrajanju pri igrivi drži pripisati normativno moč. Ta normativnost igrivosti kot pogoja športa, pa tudi kot pogoja za preprečevanje apatije po koncu dela kot temeljnega družbenega razmerja, pomeni, da »sprejetje igralnih pravil tekmovanja obvezuje igralce tako k temu, da imajo igralna pravila za vrednoto in da enako velja za normativne kvalitete (poštenost in podobne), ki so za izvedbo poglavitne.« (W. J. Morgan 2020, 56) Dve moralni teoriji športa se dasta izluščiti iz takih razprav o športu, kakršna je jara kača konflikta med amaterizmom in profesionalizmom. Ena je formalizem, druga je široki internalizem, ki ga včasih imenujejo interpretivizem. Formalistična teorija vidi izvor in jedro moralnih smotrov športa v njegovih pravilih, ki jih je treba znova proučiti, kadar se pojavijo moralne dileme (W. J. Morgan 2020, 4). Po teoriji širokega internalizma pa gre pri športu za nekaj več kot le za pravila, saj moralna načela, ki so za šport pomembna, predstavljajo lastnosti športa kot takega (notranje ali intrinzične lastnosti), medtem ko te etične temelje športa različna ubesedovanja vključno s tistimi v pravilih le opisujejo. Prva od teh značilnosti športa je prostovoljnost, ki pomeni, da nas v šport nič ne sili (na primer kaka nuja, kakršna nas usmerja v delo), zaradi česar šport kljub profesionalizmu po svojem etičnem bistvu ni instrumentalna dejavnost, in zaradi katere je šport kljub sociološko utemeljenim tezam Bera Rigauerja⁸ nekaj drugačnega od dela (še zlasti od mezdne delo v modernosti); druga od teh značilnosti, ki jo navaja John Russell kot notranje načelo, pa je, da gre tolmačenje pravil v smeri, ki poudarja in razvija odličnost pri doseganju cilja, ne pa da bi to odličnost zmanjševala (John Russell 2018, 58–59). Temu širokemu internalizmu pridaja Morgan lastno konvencionalistično verzijo, ki uvaja heglovski historicistični koncept etičnih konvencij, torej njihovo v času in prostoru spremenljivo naravo: etična plat športa je konvencija skupnosti, ki šport prakticira. Konvencija tu ne pomeni nečesa poljubnega ali celo relativističnega, ampak je način nastajanja in ohranjanja prostovoljnosti in odličnosti. Za izhodišče je tu Wittgensteinov stavek iz &241 *Filozofskih raziskav*: »Ti torej trdiš, da o tem, kaj je točno in kaj napačno, odloča soglasje med ljudmi? – Pravilno in napačno je tisto, kar ljudje *izrečejo*, in ljudje se uglasijo med seboj v *jeziku*. To ni kako soglasje v mišljenju, ampak oblika življenja.« (Wittgenstein 2014, &241) In Morgan to pojasnjuje s prenosom na šport: »Mislim, da nas Wittgenstein napeljuje, da je dogovor o tem, kakšno moralno govorico govoriti v odnosu do športa; in o tem, iz kakšnega vrednostnega slovarja izvleči razumno presojo in normativne standarde, da bi ocenili, kako izvajati šport; da je to najprej in predvsem dogovor o smislu in namenu športnih oblik življenja.« (W. J. Morgan 2020, 115) Ne gre torej za dogovor o moralnih pravilih izvajanja športnih iger in tekmovanj, ampak gre sprva in pred vsem drugim za dogovor, podoben družbeni pogodbi, s katero se šport sploh lahko pojavi in začne: dogovor o smislu in smotru športa. In ta dogovor kot dogovor o govorjenju skupnega jezika športa predstavlja soglasje o športni obliki življenja. Normativni in hkrati formalistični pristop s predpostavljanjem konstitutivnih

⁸ Gre za njegovo zgodnje delo *Sport und Arbeit* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969), ki dokazuje še pred prehodom športa iz amaterizma v profesionalizem, da je šport strukturiran kot delo, kar dokazuje že preprost pregled metod treniranja; ta proces »poznanstvenjenja« mu tudi odvzema igrivost.

pravil nekega športa vpreže voz pred konje, saj je vlečna sila športa v njegovem smotru, ki je že tu, še preden pridejo na dan zapisana pravila. Predstavljajmo si komisijo, ki se je leta 1845 sestala na šoli v Rugbyju v sestavi William Delafield Arnold, W. W. Shirley in Frederick Hutchins. Ta komisija je nastala, ker je Williamov oče Thomas Arnold, ki je umrl leta 1842, zapustil šoli v dediščino prepričanje, da je športno tekmovanje moštev najprimernejši način uvajanja mladine v pošteno medsebojno konkurenco, ki jih hkrati navaja na disciplino in pripravljenost na najtežje napore in za povrh ustvarja med njimi tovarišstvo, ki zdrži življenjske preizkušnje še daleč po šolanju, obenem pa ustvarja zavezo generacije k vzdrževanju britanskega svetovnega imperija z vzpostavljanjem korenite moškosti in zavzetosti za doseganje rezultatov. Iz take podmene o obliki življenja je nastal moderni šport, še zlasti po tem, ko je na Arnoldovo pojmovanje oblike življenja Pierre de Coubertin cepil idejo olimpijskega gibanja. Čeprav se Suits in Morgan razlikujeta v etiki športa kot normativizem in konvencionalizem, je njuno soglasje o športu kot obliki življenja jasno razvidno, četudi do njega pride pri vsakem na drugačen način. In vrednote te oblike življenja so tiste, ki smo jih poleg drugih našli v *Olimpijski listini*. Ni dvoma, da Suitsovi igrivi utopiji in proizvodu Morganove športne skupnosti vrednot lahko rečemo ideologija. A kaj smo rekli s tem? Če smo s tem imeli v mislih izvirni pomen besede, je to pač povsem priročna oznaka za medsebojno logično povezanost idej o športu. Če smo s tem imeli v mislih tisti pomen, ki ga je razsvetljskim ideologom vrgel v obraz Napoleon – zmotna zavest filozofov, ki živijo v idejah, ne da bi videli zaresno življenje, potem smo pač vse, kar je sestavljeno iz idej, razglasili za zmoto, in s tem omogočili zgolj, da se da prezirljivo pred vsakim izdelkom miselnega izvora izjaviti: »To je ideologija!« Če smo imeli s tem v mislih Marxovo pretolmačenje ideologije iz *Nemške ideologije*, ki pravi, da si je »Nek poštenjak...nekoč umislil, da se ljudje le zato utapljajo v vodi, ker so obsedeni od misli teže.« (Marx, Engels 1971, 11–12), ki je ideološka predstava, in v *H kritiki Heglove pravne filozofije* že ugotavlja da »Kritika ni uničila imaginarnega cvetja na okovih zato, da bi človek nosil okove brez fantazije in tolažbe, marveč zato, da bi okove odvrnil in si utrgal živ cvet.« (Marx 1969, 192), potem pri Marxu skrivnost ideologije ni v tem, da je napačna zavest, ampak da je zavest napačnega sveta – ni pglavitno to, kar je narobe z ideologijo, ampak tisto, kar je narobe s svetom. Kaj je potemtakem narobe s svetom, ki mu ustreza tak šport? Na to bomo primerneje kot s Suitsom ali Morganom odgovorili, če zgornjim ugotovitvam o popačenosti športa v času krize, ko se je športna institucija bojevala za svoje preživetje in s tem posredno za preživetje športa, dodamo nekaj analize praktičnih ideologij, s katerimi se skuša pridobiti pozornost javnosti in prijaznost oblasti, kakršne delujejo v času epidemije in pandemije. Argumenti za šport iz obdobja krize so drugačni od Suitsove utopije in Morganove etične konvencije športne skupnosti o dobri formi športnega življenja. Med epidemijo (s kritiziranjem sprehajalcev in tekačic na začetku) je vladno in inštitutsko nelagodje ob rekreaciji popustilo pred strokovnim in javnim mnenjem o zdravstveni koristnosti sprehodov in teka, je pa še vedno postavljalo v ospredje izrazito rekreacijski značaj teh dejavnosti in povsem zanemarilo tekmovalnost, ker so jo razumeli kot srečevanje in medsebojno stikanje teles. Kasneje se je v odnosu do organiziranega vrhunškega in mednarodnega športa uveljavil obraten odnos na podlagi drugačnih vred-

not in meril. Za to, da je treba tudi v težkih časih, ko je ljudem toliko gibanja in druženja prepovedano ali najmanj odsvetovano, vzdrževati in opraviti vsa najpomembnejša športna tekmovanja, sta bila v ospredju dva argumenta, ki opredeljujeta izrazito družbeno in politično instrumentalno vrednost športa namesto njegove notranje, intrinzične in avtonomne vrednosti: šport kot mogočen kapitalski pogon, in šport kot prav tako mogočen spektakelski pogon. Če je prvo njegova menjalna vrednost, je drugo njegova uporabna vrednost. Po tej argumentaciji se šport kot menjalna vrednost ne sme zaustaviti, ker predstavlja vrhunski šport z vsemi z njim povezanimi dejavnostmi in proizvodnjami in njihovo finančno realizacijo nezanemarljiv del nacionalnega gospodarstva in nacionalne evforije. Vendar ne gre vse zlahka: pri povsem enakem dokazovanju, da so fitnesi tako kot vrhunski šport pomembna gospodarska dejavnost, poleg tega pa so pomembni še za zdravje prebivalstva, kar za medijske prenose športa ne gre trditi, jo je vrhunski šport kljub temu odnesel mnogo bolje od fitnesov. Razlog lahko iščemo v drugem argumentu za prilagojeno, a vendarle sproščeno vrhunsko športno dogajanje: medijski spektakel, čepravi brez fizično prisotnega občinstva, bo zapolnil čas izolacije, karantene in nasploh omejenega gibanja in stikov med ljudmi, in prinesel boljše razpoloženje, s katerim bodo ljudje prenašali vse, kar si utegnejo še izmisliti politiki in epidemiologi pri poskusih upravljanja z virusno boleznijo, o kateri je bore malo znanstveno potrjenega in strokovno uporabnega znanja, pa toliko več manipuliranja s prebivalstvom. Če malo pomislimo, je manipuliranje s prebivalstvom postalo najbolj igriva dejavnost v času pandemije, le da se z njo žal ukvarja le maloštevilna elita. Če oba uspešna argumenta združimo, ugotovimo, da je vrhunski šport proizvodnja spektakla, s katero upravlja in iz nje črpa dobiček kapital. Kako to, da je športni spektakel tako pomemben za vzdrževanje kapitalskega kroženja posebne vrste, ki ima izjemno ideološko moč?

Mimo že prej navedenih treh pogledov na ideologijo, ki se pogosto med seboj prepletajo na neprimeren način, je tu bolje uvesti družbeno analizo moči, kakršno je razvil Michael Mann v štiridelnem delu *The Sources of Social Power*, zlasti v četrtem delu, ki govori o globalizaciji in je hkrati tudi nekakšen povzetek celote (Michael Mann 2013). Za Manna je predmet sociologije družbena moč, ne pa kaka družbena institucionalna struktura, ker družbe niso stvari in sociologija ne more odkrivati zakonov na način socialne fizike, kot si jo je zamislil Auguste Comte. Družbeno moč deli Mann na štiri snope, ki so medsebojno prepleteni in hkrati vsak zase avtonomni: ekonomski (obvladovanje materialnih virov), politični (upravljanje z administrativno infrastrukturo), ideološki (določati sisteme pomena) in vojaški (monopol nad uporabo fizičnega nasilja). Za pridobitev sleherne od teh pozicij moči poteka neprestan spopad. Pomembne pa so tudi nekatere druge ločnice, na primer med ekstenzivno in intenzivno močjo, med avtoritativno in difuzno močjo, in posebej pri ideološki moči med transcendentalno in imanentno ideološko močjo. Moč utegne biti ekstenzivna in intenzivna: ekstenzivna je kombinacija nizke stopnje mobilizacije in nadzora nad obsežnim ozemljem, intenzivna pa ima visoko stopnjo mobilizacije, a nadzira le ozko območje. Avtoritativna moč, kakršno smo izkusili med razglasitvijo izrednega stanja pa tudi mimo izrednega stanja, upravlja družbo s poveljevanjem, medtem ko difuzna moč računa z navadami in utečenimi praksami prebivalstva, ki jih bolj ali manj mani-

pulativno nagovarja. Po Mannu so družbe, ki imajo v svoji ideološki in kulturni dediščini kalvinizem, bolj vajene disciplinarnega urejanja družbenih odnosov, kar se v koronski krizi sicer ni potrdilo. Imanentna ideološka moč krepi obstoječe skupnosti – omrežja, medtem ko transcendentna sega preko vseh meja k univerzalni veljavi za vse ljudi in ima obvezne rešitve za vse primere. V sodobnosti sta taki transcendentni ideologiji neoliberalna dogma in novodobni fundamentalizem. Fundamentalizmov je glede na različna religiozna, nacionalistična, imperialistična ali kulturno-ideološka izhodišča več, vsem pa je skupno, da je za razlike in ne glede nanje vedno ena sama prava rešitev. Pod sodobnostjo ima Mann v mislih globalizacijo, ki pa je ne razume kot enovrsten in enosmeren proces, ampak kot splet raznolikih in ne istousmerjenih tendenc, in omenja, kako pomembno vlogo je imelo pri nastajanju teh tendenc ideološko polje, za katerega nekateri teoretiki celo trdijo, da je proizvedlo globalizacijo.⁹

Kar skušajo športni forumi in organizacije doseči z argumentacijo v korist delovanja vrhunškega športa pod pogoji pandemije, je družbena moč športa, ki jo pretežno opredeljujejo kot ekonomsko in kot ideološko moč. Argumentacija z ekonomsko močjo po svoji logiki ni dosti drugačna od drugih dejavnosti, ki so se znašle pred usmeritvami, omejitvami in prepovedmi, kot sta na primer turizem in gostinstvo. Bolj zanimivo je poudarjanje ideološke moči športa, če to razumemo tako kot Mann, torej kot moč, ki izhaja iz človeške potrebe po zadnjem odgovoru o smislu življenja in po privrženosti pravilom in vrednotam, ki omogočajo medsebojno sodelovanje. Ker nam pri vprašanju o smislu vsega bivajočega in še posebej našega lastnega življenja ni dano priti do gotovosti, se oklenemo te ali one ideologije, ki ponuja verjetne, a nedokazljive poglede na svet. Suits poudarja ono prvo, namreč da je športna igrivost odgovor na smisel življenja oz. o dobrem življenju, medtem ko Morgan daje poudarek drugemu, torej pravilom in vrednotam, ki jih ustvarja in si jih sproti prilagaja skupnost, ki igra šport. Strategija preživetja v krizi in nadaljnje krepitve športa po krizi je usmerjena predvsem zoper tiste poglede epidemiološke stroke, ki vidijo v športnih tekmovalnih praksah nevarna tveganja za prenašanje okužbe (potrditev iz Bergama!), in nestrokovnih pogledov na šport, ki ga potiskajo na mesto razveseljive, a nikakor ne nujne dejavnosti za preživetje in obstoj. Odziv športnih oblasti na take poglede je logičen, saj pozivanje na šport kot človekovo avtentično in samosmotrno vrednoto v takih ideoloških okoliščinah ne deluje dovolj uspešno – odgovor na tako argumentacijo bi bil, da moramo najprej premagati bolezen, ki je za dovršen del skupnosti smrtno nevarna, potem pa se bomo vrnili k avtoteličnim dejavnostim, ki prinašajo druženje in tesne socialne stike. Ali se bolezen sploh da premagati, še ni gotovo, gotovo pa je, da edino trdno varnost zagotavlja cepljenje, za katerega pa je treba ustvariti podobno etično skupnost, o kakršni govori Morgan pri športu. Do zdaj to ni uspelo. Odgovor športa je uspešnejši, če vpraša, zakaj se govori o ohranjanju delovnih mest in nujnem nadaljevanju vseh proizvodnih dejav-

9 Michael Mann navaja Rolanda Robertsona (*Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992; Malcolm Watersa (*Globalization*. New York: Routledge, 1995) in Johna W. Meyerja (»The Changing Cultural Context of the Nation-State: A World Society Perspective«. *State/Culture: State Formation After the Cultural Turn* (ur. G. Steinmetz). Ithaca in London: Cornell University Press, 1999, 123-143)).

nosti (ob izvajanju vseh priporočil in navodil), pa se pri tem izloča šport, kot da v športu ne bi bilo delovnih mest in kot da šport ni v resnici ena od kapitalsko najbolj ekspanzivnih proizvodenj že vsaj zadnjih petdeset let. Po drugi plati pa vse vlade želijo doseči mimo prisile izrednega stanja lagodno razpoložljivost prebivalstva za ukrepe, tako ljudstvo, reducirano na prebivalstvo, ki bi sledilo vladnim navodilom tako, kot so podgane in končno še prebivalci sledili piskaču iz Hamelina. Šport se kaže kot (za razliko od kulture, ki velja za prevladujoče subverzivno v odnosu do politične moči) spektakularno premeščanje in sproščanje razburjenja in napetosti, in posledično pomiritev tistih prizadetosti in napetosti, ki se kopičijo v karantenah in izolacijah, predvsem pa v občutku, da postaja sleherna oseba le stvar, s katero upravljajo od zgoraj. Spektakelski šport, če ga vlade in epidemiološka stroka prav dojamejo v njegovi moči, je neizogiben spremljevalec epidemioloških ukrepov, ki jim omogoča ugodnejše sprejetje in manj kritičnih odzivov med prebivalstvom. V krizni situaciji se izkaže, da avtoteličnim argumentom, ki dokazujejo, da je neka dejavnost sama po sebi smotrna, ne zaupamo dovolj, vsaj ne toliko, da bi z njimi, tako kot v neokrnjeni modernosti, dokazovali pomen, smisel in smotrnost. Instrumentalni smisel športa je med epidemijo povsem izrinil njegov samosmotrni smisel.

Ta argumentacijska odzivnost športnih institucij in organizacij na krizno situacijo pa ne pomeni, da z njo šport zavrača tiste samosmotrne, utopične in skupnostno etične utemeljitve, kakršne smo srečali v *Olimpijski listini* ter pri Suitsu in Morganu. Tudi te so ideologija, in če ideologijo razumemo kot polje, na katerem potekajo konflikti za pridobitev ideološke moči, ki je največ pripade tistemu, ki najbolj prepričljivo ponuja nedokazljiv smisel življenja oziroma formo življenja, te ideologije niso nezdružljive z argumentacijo, da je šport poleg tega tudi dober posel, ki vzdržuje kapitalizem, in odličen spektakel, ki vzdržuje avtoritarno demokracijo v mejah reda in miru. Kot univerzalna dejavnost (univerzalna, ker sega prečno v vse druge dejavnosti in polja) in globalno dejstvo športna struktura dosega ideološko, pa tudi ekonomsko in politično moč zlasti s strategijo, ki kot taktična sredstva in načine svojega pojavljanja glede na okoliščine uporablja tako avtoritarno kot difuzno moč, tako ekstenzivno kot intenzivno moč, in še posebej, ker gre za ideološko moč, tako transcendentno kot immanentno moč. Iz tega arzenala, ki že sam po sebi, kot pravi tudi Mann, ni izbira med ekstremnimi možnostmi, ampak pretežno zmes obeh polov, uporablja tudi šport kot izjemno uspešna (post)moderna vrsta kulture strateško prilagajanje, ki glede na okoliščine časa, pa tudi prostora, izbira argumente moči tiste vrste, ki utegnejo biti najuspešnejši, hkrati pa ohranja tudi drugi pol načina uveljavljanja ideološke moči, ki utegne že čez trenutek spet pridobiti veljavo.

Ideološka moč športa deluje ekstenzivno, ko se nanaša na množični šport in celo na izvenšportno rekreacijo, saj skušajo z obema, čeprav nista podrejeni športnim združenjem, upravljati in nanju odločilno vplivati. Hierarhični vrh združenj in olimpijskih komitejev se tudi v širši javnosti predstavlja kot krov in poveljstvo vseh gibalnih in posledično tudi rekreacijskih dejavnosti. Na drugi strani pa se, kot smo tokrat videli, v krizah izreka za privilegirano podporo spektaklu in vrhunskemu športu, medtem ko neodvisni strokovnjaki s področja športa tudi med krizo in pod izrednimi pogoji poudarjajo predvsem omogočanje rekreacijskih dejavnosti. Ta ideološka moč managerjev vrhunskega športa je ek-

stenzivna: deluje na zelo širokem in razvitem polju, nima pa visoke mobilizacijske zmožnosti. Zato pa v okvirih tekmovalnega organiziranega športa športna institucionalna struktura z olimpijskimi komiteji na čelu deluje intenzivno, prav tako kot sleherna cerkev, ki neprestano ponavlja, da izven njenih okvirjev ni rešitve: izven okvirov združenj in olimpijad ni športa. Nihče, ki deluje v športu, ni izven dosega te moči in njene ideologije. Vendar glede na drugo dvojico moč športnega pogona ni le avtoritativna, ampak tudi difuzna – ni le poveljevanje, ampak igra na navajenost, prepričljivost, predvsem pa na privlačnost telesnega gibanja in športnega tekmovanja v okvirih društvenega in javnega priznanja in pozornosti. Sklicevanje na potrebo množic po športnih spektaklih, kar naj bi olajšalo upravljanje z množicami v izrednih razmerah, denimo, je sklicevanje na difuzno moč športa, ne pa na avtoriteto športne hierarhije. Ideološka moč, razdeljena na imanentno in transcendentno, deluje v športu vedno z naporom, da bi se smoter, ki je postavljen nad meje športa kot takega v območje univerzalne veljave športa kot odločitve za način življenja usklajeno razvijal skupaj z vsem tistim, kar krepi že obstoječa, predvsem hierarhična omrežja v športu. Ko bi kot Bernard Suits govorili v ezopskem jeziku, bi morali ugotoviti, da med skupnostjo, ki izvaja vrhunski tekmovalni šport, in skupnostjo, ki se posveča delu zaradi preživetja, ni razlike: pravzaprav s(m)o vsi mravlje, kot je ugotovil že Bero Rigauer (1981). Gre za različne prijeme, ki jih moč oziroma ideološka moč lahko uporablja pri uveljavljanju. Razlika med periodičnimi in epohalnimi časi je očitna tudi pri uporabi sredstev za pridobivanje moči. Pri ideološki moči športa je ta sprememba posebej vidna pri preklopu s sklicevanja na transcendentno k argumentaciji imanentnega tipa, ko šport namesto smotra po sebi postane sredstvo za doseganje ideoloških ciljev, prikladno ne le za šport kot tak, ampak zlasti kot orodje in pripomoček, ki pomirja vznemirjeno množico, in kot ekonomsko moč, ki je ne kaže krniti in omejevati niti v obdobju izrednih razmer, vsaj kar zadeva najbolj donosne kapitalske pogone. Pri družbeni moči in tudi pri njeni ideološki vrsti polarne različice moči ne delujejo po načelu izbire *aut* – *aut*, ampak po načelu *vel*: ne »ali eno ali drugo, nikakor pa oboje hkrati«, ampak »eno in drugo, še najraje pa oboje hkrati«.

Glede na to, kar se je dogajalo v športu in s športom v kriznih razmerah, pa bi veljalo dodati Mannovim binarizmom še eno dvojico, ki ni izključujoča, ampak sta na jedilniku ideologije obe hkrati, kadar je le mogoče. To sta dejanska ideološka moč in iluzorična ideološka moč. Institucionalizacija ideologije v institucije, organizacije in združenja dodeli idejam, povezanim v snop ideologije kot načina življenja ali pogleda na svet, dejansko moč delovanja na ljudi in stvari, tako da se ideologija opredmeti v pravilih, ritualih, ukrepih in drugih načinih ideološke vladavine institucij. A še tako institucionalizirane ideje, ki stremijo k doseganju ideološkega monopola na širokem ekstenzivnem polju, potem ko so si ga izborile na ožjem intenzivnem območju tekmovalnega, predvsem pa donosnega spektakularnega športa, ne morejo obstati brez uporabe difuzne moči, ki uporablja sodobna sredstva komuniciranja s prijemi proizvajanja javnega mnenja, ki so vsi po vrsti manipulacija z iluzijami – ne ravna se po dejstvih, ki bi jih bilo treba posredovati ljudem, ampak po institucionalnih ideoloških ciljih, ki naj jih ljudje sprejmejo za svoje, potem ko padejo v oblak ideoloških sporočil. Ta iluzorična moč ni nekaj novega, vendar je sejanje iluzij, da ne

rečemo kar polresnic in čistih lažnivosti, postalo v času množične globalne komunikacije tako močan in celo prevladujoč način javnega komuniciranja, da je z njim še posebej športni komunikacijski prostor pogosto z vseh strani nasičen. Med primeri, ki kažejo v to smer, je denimo prelevitev novinarskega komentatorstva v športnem časopisu iz strokovno podprtega in esejistično razmišljujočega pisanja izpred nekaj desetletij v zdajšnje pripovedovanje zgodbic, ki brez znanstvenih in intelektualnih ambicij čvek spreminjajo v komentar. Nekdaj je bilo pomembno, da se je v športnem mediju pojavil tudi način razmišljanja o njem, ki je kazal na to, da je šport nekaj intelektualno zahtevnega in kulturno globokega. Danes za kaj takega ni potrebe, saj ima šport zagotovljeno mesto kapital-sko in spektakelsko pomembne dejavnosti, pa tudi svoje lahkotne razvedrilnosti se ne sramuje več.

Zaključek

Suitsa je navdihovala Aristotelova etika, ki ji je dal svoj prijem in obrat. *Nikomahova etika* se začneja takole: »Vsaka umetnost in vsako raziskovanje, kakor tudi vsako dejanje in odločanje, teži – po splošnem naziranju – k nekemu dobru; od tod tudi lepa oznaka, po kateri je ‘dobro’ ‘smoter, h kateremu vse teži’. Vendar je med smotrom in smotrom razlika: včasih je smoter že udejstvovanje samo po sebi, včasih pa so to dela, ki so plod udejstvovanja. V primerih, kjer je smoter izven dejanja, je delovni učinek pomembnejši kot pa samo udejstvovanje.« (Aristotel 1994, 47) Le nekaj strani kasneje Aristotel vse skupaj še enkrat ponovi in postavi končni smoter na posebno mesto med vsemi smotri. Najpopolnejši končni smoter je smoter, »ki ga želimo doseči zavoljo njega samega«, in to tak, »ki ga nikdar ne želimo doseči kot sredstvo za dosego nekega drugega smotra.« (Aristotel 1994, 57) Na splošno rečeno gre za razlikovanje med *energeia*, ki sama po sebi sproži smotrno dejanje, in *kinesis*, pri kateri dejanje ni smotrno, če ne doseže instrumentalnega cilja, ki ni vsebovan v gibanju samem. Športno udejstvovanje je lahko samo po sebi smotrno zlasti zaradi igrivosti in tekmovalnosti, lahko pa je instrumentalno, ker prispeva k zdravju ali pa celo oplaja kapital in nudi razvedrilo žejnim množicam spektakla. Ideološka moč športa se črpa prav iz dvostranskosti, ko je lahko bodisi eno bodisi drugo, najpogosteje pa oboje hkrati ne glede na napetost in razliko med dvema načinoma prisotnosti smotra v dejavnosti, in da na dejavnost samo – na športno tekmovalnost – taka ali drugačna kombinacija smotrov niti ne vpliva, saj se mora predvsem odvijati po univerzalno priznanih pravilih, znotraj vsepovsod priznanih načinov tekmovalnosti in pod okriljem za to edino pristojnih organizacij in institucij. Za obdobje razglasitve epidemije, pa tudi širše, dokler so določeni ukrepi še vedno v veljavi in se pričakuje nove valove okužb, velja, da se prostor za športni upor institucijam in združenjem, ki hočejo imeti vse pod nadzorom, radikalno zmanjša vse do gole hoje in tekanja, ki nimata več kaj dosti športnih značilnosti, ampak postaneta

še sama prebivalstveni zdravstveni ukrep. S to redukcijo vred ideološko moč športa širi in potrjuje sleherno tekmovanje v okviru nadzora športnih združenj enostavno s tem, da se dogaja. Zato tudi športniki multimilijonarji prisegajo, da so v športu zaradi čara igre in ne zaradi denarja, že vsak na pol vrhunski tekmovalec ali tekmovalka pa izjavi, da je treba pri športni tekmi odmisлити vse razen lastnega uživanja v izvajanju, celo misel na zmago je treba zatreti, da lahko v športu uživaš, in šele ko resnično uživaš, lahko tudi zmagaš. V isti sapi pa vsi vedo, neredko pa tudi izjavijo, da si drugega nihče ne zapomni – le zmagovalka nekaj velja. Ideološki naboj športa je v tem, da je oboje res: humani smoter športa je postal žrtev psihološko izpopolnjenega pretvarjanja, češ, na zmago niti pomisliti ne smeš, vendar le zmaga v športu nekaj pomeni. V krizi se je ideološka moč športa zožila na izpostavljanje dobičkonosnosti in spektakelske funkcije, v odnosu do vlad, ki obvladujejo izredno stanje mimo strokovnih institucij, pa na to, da se da prav s pomočjo športa v takih okoliščinah in pod takimi vladnimi ambicijami dobro upravljati s prebivalstvom. To zoženje je po eni strani pokazalo, kje ima športna hierarhija korenine svojega najglobljega interesa (ustvarjati dobičke in privlačiti občinstvo), kar še zlasti odseva v popolnem pomanjkanju skrbi za gibalne dejavnosti prebivalstva, potem ko so se mladim zaprle šole, vsem pa organizirani skupinski načini vadbe. Na drugi strani pa je to zoženje sledilo ugotovitvi, da je epidemioška dejavnost tako vlade kot stroke odvisna od ideološke moči, ki jo vzpostavi nad prebivalstvom, in je za obstoj športa v času krize potemtakem odločilno, ali bo njegovim vodilnim strukturam uspelo šport prikazati kot odlično sredstvo prav take vrste. To sicer sploh ni tako težko: nekatere športne institucije in združenja (na vrhu sta olimpijsko gibanje in globalni nogomet) že dolgo obvladujejo šport po eni strani z veličastno količino denarja, ki ga služijo in razdeljujejo, po drugi pa s prav tako veličastno utelešeno in iluzorno ideologijo. Filozofija umetnosti je v devetnajstem stoletju širila prepričanje, da je religiji kot povezovalni sili družbene skupnosti odzvonilo in da bo njeno vlogo prevzela umetnost. Danes se nekaj podobnega dogaja v filozofiji športa in se z vso silo uveljavlja med epidemijo. Šele posledice, ki jih zdaj ugotavljajo predvsem pri šolajoči se mladini, niso pa nič manjše pri odraslih v delovni dobi, kaj šele pri starejših, ki so tedne in mesece zaprti v domovih, so prinesle nekaj opozoril, da ni vsa epidemiologija v manipulacijski moči športa, ampak bi veljalo najprej poskrbeti za zdravo rekreacijsko dejavnost prebivalstva – torej za telesno-kulturno in ne za vrhunsko športno dejavnost.

Vendar ne kaže biti tako ozkosrčen, da bi si dovolili zanikati tiste smotre, ki niso končni smotri, in zahtevali, da se šport vedno dogaja kot delovanje za doseganje zadnjega končnega smotra, v odnosu do katerega so vsi drugi smotri le športu zunanji in potemtakem instrumentalni. Med *energeio* in *kinesis* deluje vzajemna presnova, in ideološka moč športa je prav v tej zmožnosti pretvarjanja ene v drugo in nazaj, v zavzemanju cele vrste vmesnih položajev med obema skrajnima točkama, in taktičnimi premiki, ki omogočajo učinkovito izvedbo funkcije ideološke moči, ki je, kot pravi Mann, izvedena iz človekove potrebe najti končni smisel življenja in si z drugimi ljudmi deliti norme in vrednote ter sodelovati pri skupnostnih estetskih in ritualnih praksah.

Ne bi pa bilo prav, ko bi po poststrukturalističnem, že pri Foucaultu posplošenem načelu, v vseh ideoloških praksah videli le nadzorno uveljavljanje moči, kjer je resnica vedno

proizvod moči in ne obratno, da se moč črpa iz resnice. Manipulacija, s katero sodobna totalitarna ideologija novomedijsko deluje, se sama odločno odreka resnici, in tudi trdi, da je resnica tisto, kar proizvaja močnejši, ko uveljavi svojo moč. A vendar: kako se da v resnici postaviti laži po robu drugače kot z močjo resnice? Mogoče res, še posebej v krizi, vse kaže na to, da ideološki mehanizmi športa in celotnega sistema gospodarstva, politike, vojaštva in kulture delujejo kot proizvajalci iluzije, ki ji pripade pravica močnejšega, in je zgolj to tista pravica, ki velja za resnico. A tako mogočna vendarle ne more biti, če se mora ves čas sprenevedati, da je resnica, in je tako pogosto le slabo prikrita laž. Prav s sprenevedanjem in prikrievanjem kaže, da ve za obstoj resnice, ki jo prav zato skuša čim bolj zamegliti, narediti nedostopno in odstraniti. Če ostanemo pri športu: samo iz utopije, iz forme življenja, iz končne vrednote dobrega življenja lahko šport črpa svojo samoutemeljitev. Iz danega stanja človeštva je ne more, in zato šport neprestano potrebuje samoutemeljitev. Ko bi bil šport zgolj koristen za vzdrževanje obstoječega stanja na njegovi dobičkonosni in spektakularni strani, bi njegova privlačnost, od katere sta odvisna tudi dobiček in globalni vpliv na občinstvo, ne bila več zaznavna. Šport, ob vsem, za kar velja, je vendarle tudi način, da ne pozabimo svojega utopičnega potenciala. Športna združenja in institucije, ki tako zadovoljno upravljajo s svojim poljem, bodo tudi same morale v naslednjem obdobju ponovno najti navezavo na ta potencial, če bodo hotele ohraniti ekonomsko, družbeno in kulturno moč.

Literatura in viri:

Aristotel: *Nikomahova etika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1994.

Bero Rigauer: *Sport and Work*. Berkeley: Columbia University Press, 1981.

Michael Mann: *The sources of social power. zv. 3, Global empires and revolution, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Michael Mann: *The Sources of Social Power. zv. 4: Globalizations (1945-2011)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Odlok o začasnih omejitvah pri izvajanju športne dejavnosti. Ljubljana: Uradni list Republike Slovenije, št. 150 (21.10.2020).

Francisco Javier Lopez Frias: *Bernard Suits' Response to the Question on the Meaning of Life as a Critique of Modernity*. Sport, Ethics and Philosophy, 13 (2019), 3-4.

William J. Morgan: *Sport and Moral Conflict: A Conventionalist Theory*. Philadelphia – Rome – Tokyo: Temple University Press, 2020.

John Russell: *Broad Internalism and the Moral Foundations of Sport*, Ethics in Sport (ur. W. J. Morgan), Champaign: Human Kinetics, 2018. 58–59.

Ludwig Wittgenstein: *Filozofske raziskave*. Ljubljana: Krtina, 2014.

Karl Marx in Friedrich Engels: *Nemška ideologija*, v: Izbrana dela v petih zvezkih – zv. 2. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.

Karl Marx: *H kritiki Heglove pravne filozofije: Uvod*, v: Izbrana dela v petih zvezkih – zv. 1. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1969.

Povzetek

Med krizo postanejo nasprotujoče si poteze slehernega pojava, ki so bile tam že prej, jasno vidne in skrajno napete. Šport ni izjema. Toda športna etika, ki se je razvila po univerzah, na primer pionirski pristop Bernarda Suitsa in nedavni prispevek Williama J. Morgana, četudi sta si različna po mnogih drugih vidikih, vztrajata pri notranji vrednosti športa: če se šport podredi instrumentalnim vrednostim, se izgubi njegova privlačnost. Organizacijske definicije smotra in etike športa, na primer najpomembnejša definicija v *Olimpijski listini*, ponuja notranje vrednosti eno za drugo, in navaja najbolj vzvišene smotre teh vrednosti, kot sta mir in usklajenost človeštva. A med zaporo, ki je bila naložena tudi športnim dejavnostim zavoľjo covida-19, so se športne ustanove postavljale ukrepom po robu tako, da so dale instrumentalne vrednosti športa v ospredje: njegov pomirjujoči vpliv na družbo in zdravilni učinek na prebivalstvo. Zdelo se jim je celo, da je sprejemljivo nadaljevati z elitnim športom, ne da bi bile zagotovljene enake možnosti, da bi le izpolnili pogodbene obveznosti in pridelali več denarja. Kako to pojasniti? V tem članku predlagam, da uporabimo sociologijo moči Michaela Manna skupaj z nasprotujočimi si dvojicami značilnosti družbene igre moči.

Ključne besede

etika športa, notranje in zunanje vrednote, družbena moč, Bernard Suits, William J. Morgan, Michael Mann

Summary

During a time of crisis, conflicting features of any phenomenon which were there even before become clearly visible and extremely intensive. Sport is no exception. But sport ethics, which developed in academia, for example the pioneering approach by Bernard Suits and the recent contribution by William J. Morgan, while different in many other aspects, insist on the intrinsic value of sport: if sport is subordinated to instrumental values, its attractiveness is lost. Associational definitions of the end and ethics of sport, for instance the most important definition of the *Olympic Charter*, offer intrinsic values one after another, and list lofty purposes of such intrinsic value, such as peace and harmony of humankind. However, during the Covid-19 lockdown imposed on sport activities as well, sport institutions fought back by placing instrumental values of sport at the forefront: its calming effect on society, and its healthy effects on the population. They even found it acceptable to continue with elite sports without any guarantee that equal opportunities would be provided, just to meet their contractual obligations and make more money. How can this be explained? This article proposes applying Michael Mann's sociology of power, together with its oppositional pairs of social powerplay characteristics.

Keywords

Ethics of sport, intrinsic and extrinsic values, social power, Bernard Suits, William J. Morgan, Michael Mann

Problemi komercializacije v športu in e-športu

Jernej Pisk

Razumevanje športa se je v zadnjih sto letih v marsičem korenito spremenilo. Sprememba, ki je najbolj vplivala na vse ostale, je komercializacija športa. Od športa kot prostočasne dejavnosti z začetka 20. stoletja, v kateri naj bi celo najboljši športniki bili amaterji, amaterizem pa je bil ideal, ker je razkrival resnico o naravnih sposobnostih posameznika, ki bi ga sicer sistematični trening (tj. delo) profesionalcev zakril, do vsesplošne komercializacije in profesionalizacije športa, ki je postal del bodisi zabavne, zdravstvene ali vzgojne industrije. Izmed teh je posebej prva tista, ob kateri se krešejo mnenja, ali je dobičkonosnost »produktov« v športu nekaj pozitivnega ali negativnega, je to napredek ali nazadovanje športa?

Je šport, ki ni zaradi športa samega, sploh še pravi šport, ali zgolj zabava in spektakel za množice ter v finančno korist lastnikom športnih podjetij? Večina strokovnjakov se strinja, da so s komercializacijo posebej na udaru notranje vrednote športa, kot so razvoj osebnih telesnih in moralnih sposobnosti, saj jih zamenjujejo zunanje vrednote, kot sta telesna podoba in finančni dobiček, a na drugi strani je prav komercializacija športu dala pospešek v sledenju olimpijskim idealom po »hitreje, višje in močnejše«, tako na športnem kot na finančnem področju.

Če je šport za preobrazbo od prostočasne amaterske dejavnosti do komercializacije in profesionalizacije, kot smo jima priča danes, potreboval skoraj stoletje, pa lahko podoben proces spreminjanja opazujemo tudi v e-športu, le da gre tu vse precej hitreje. Zdi se namreč, da se je e-šport od prvih samoiskanj in poskusov samorazumevanja, ko je svojo dejavnost vrednotil in opravičeval predvsem s primerjanjem s klasičnimi notranjimi vrednotami športa (razvijanje sposobnosti igralcev s treningom in tekmovanji), v zadnjih letih vedno bolj osredotoča na zunanje vrednote, ki uspeh svoje dejavnosti merijo predvsem po kriterijih zabavne industrije – številu sledilcev in finančnem dobičku. Ali je to pot v svetlo prihodnost ali pa, nasprotno, v težavno situacijo, kjer v kapitalističnem duhu peščica vrhunskih e-športnikov – igralcev, trenerjev, organizatorjev in programskih hiš živi na račun velike množice udeležencev in gledalcev, je vprašanje, ki se ga bomo dotaknili v nadaljevanju.

Šport in e-šport

Ob komercializaciji športa ni mogoče mimo drugega dejstva, da se ta v različnih športnih dogaja različno hitro. V nekaterih športih (predvsem določenih športnih igrah) se že tekmovalci v tretji ligi lahko preživljajo s svojim nastopanjem, medtem ko v drugih športih niti najboljši v mednarodnem merilu s športom ne zaslužijo za preživetje. Ključna stvar pri tem je, kako popularen je nek šport med gledalci. Večje število gledalcev pomeni večji potencial za komercializacijo in profesionalizacijo nekega športa. V tem prispevku ne bomo analizirali in med seboj primerjali različnih športov, pač pa bomo (klasični) šport primerjali z e-športom, ki se je posebej močno razvil v zadnjih letih. Ob tem je prav vidik hitre komercializacije e-športa tisti, ki posebej izstopa. Videli bomo, da je to tudi posledica smeri razvoja, ki jo je ubral e-šport, ki pa obenem zanj prinaša številne izzive.

Od svojih začetkov se je e-šport poskušal uveljaviti kot nova športna panoga, zato je svojo dejavnost primerjal s klasičnimi značilnostmi športa (Pisk 2021). Rok Gumzelj o tem pove: »Podobnost z običajnim športom je v tem, da gre tudi tu za tekmovanje, merimo, kdo je boljši v izvajanju naloge, opravljanju izziva. Enako kot pri športu – kdo bo prej dal gol, kdo bo prej osvojil nasprotnikovo polje. Podobnosti so tudi v tem, da ima tekmovanje pritisk, od igralcev zahteva koncentracijo, znanje, sposobnost sodelovanja, mentalno

pripravljenost. Pri tem imata vlogo tako talent kot pripravljenost za treniranje.« (Zavrtanik 2020) Od takšnega primerjanja s klasičnim športom pa je e-šport hitro naredil korak naprej v smeri večje komercializacije, ki jo je mogoče zaznati tudi v opredeliti e-športa na spletni strani E-športne zveze Slovenije (2021): »E-šport (tudi elektronski šport, tekmovalno igričarstvo in profesionalno igričarstvo) je krovni izraz, ki se uporablja za opis tekmovanj v videoigrah med poklicnimi igralci. Igralci navadno pripadajo določenemu moštvu ali športni organizaciji, ki jih sponzorirajo različna podjetja. /.../ Prevladujoči organizacijski model e-športa je osredotočen na tekmovanja, ki si jih lahko navijači ogledajo v živo ali pa preko živega prenosa na različnih spletnih medijih (npr. Twitch.tv ali YouTube), obenem pa profesionalni komentatorji poskrbijo za lažje sledenje igri.« Iz same opredelitve e-športa je mogoče razbrati, da je ta šel v izrazito spektakelsko smer zabave za množice igralcev in gledalcev. Korona virus, ki je v letu 2020 preplaval svet in omejil fizično zbiranje ljudi v športu, pa je povzročil še dodatni zagon e-športov, saj se tekmovanja v njih lahko dogajajo na daljavo, prek računalniških omrežij. Zato je Samo Zavašnik, predsednik društva za elektronske športe SPID.SI prepričan, da je »prihodnost športa dejansko e-šport, ki bo prvega presekel po vseh metrikah in je vse drugo le še vprašanje časa.« (Suhadolnik 2020) »Metrika«, ki pri tem posebej izstopa, je prav komercializacija. Zato si velja podrobneje ogledati nekaj značilnosti komercializacije v športu.

Komercializacija in poblagovljenje športa

Proces izrazite komercializacije je v športu mogoče posebej opazovati v zadnjih desetletjih. Sama komercializacija zato pred teoretike postavlja kopico etičnih in političnih vprašanj o njenih pozitivnih in negativnih posledicah: ali komercializacija škoduje duhu športa, ali ga korumpira, ali je to sploh še šport in kako razumeti športnike vpete v ta sistem?

Pri razumevanju komercializacije ne moremo mimo poblagovljenja, ki predstavlja gonilno sila kapitalizma. Poblagovljenje se zgodi takrat, ko stvari, ki imajo same po sebi uporabno vrednost, poleg tega pridobijo še neko menjalno vrednost na trgu. Šport z vsem, kar spada vanj, pri tem ni izjema. Komercializacija pa se zgodi takrat, ko je določeno blago, storitev ali ideja pripravljena za prodajo na trgu, pri čemer jo podpira ustrezna medijska propaganda, ki ustvarja željo po njej ter s tem vpliva na njeno tržno vrednost. Komercializacija športa ustvarja športu vrednost s tem, da šport postane predmet želje in povpraševanja med ljudmi. Od kod in zakaj to povpraševanje oziroma želja ljudi po športnih produktih, je temeljno vprašanje, ki pa se mu bomo v tej razpravi izognili, saj bi obravnavala zahtevala samostojno razpravo.

Poblagovljenje športa se kaže na več ravneh: »Poblagovljenje športa se nanaša na razumevanje športa kot blaga, ki ga je mogoče prodati potrošniku. To se lahko nanaša na

sama športna tekmovanja, kjer se prodajajo vstopnice ali televizijske pravice. Pa tudi drugo blago, kot so klubske majice, šali, skodelice in vrsta drugih pripomočkov. Tiče pa se tudi športnikov in igralcev, katerih storitve se kupujejo in prodajajo na trgu.« (Ryall, 226) A temu bi bilo mogoče dodati, da so se poblagovila tudi najbolj osnovna naravna telesna gibanja človeka, dobro znana že našim prednikom. Osnovna gibalna vadba, kot je tek ali različne vrste gimnastičnih vaj, ni več stvar, ki bi jo vsakdo lahko počel sam, pač pa se reklamira in prodaja pod podobo množice različnih vodenih vadb s privlačno zvenečimi tujimi imeni in s čudodelnimi obljubami o njihovi učinkovitosti – a pod raznoliko pisano embalažo temeljni principi telesne vadbe ostajajo nespremenjeni. S športom pa se je poblagovilo tudi naravno okolje, ki je bilo še pred leti le nekoristen svet v obliki gozda, gora ali rek, brez »dodane vrednosti« in prosto dostopno vsakomur, danes pa se prodaja kot potreben kraj za športno vadbo. Kot morda najbolj problematično pa se danes kaže poblagovljenje vrhunskih športnikov in trenerjev oz. vaditeljev.

Poblagovljenju, ki se dogaja v športu in ki mu ni videti konca, zato Walsh in Giulianotti v svoji knjigi *Ethics, Money and Sport: This sporting Mammon* označita kot »hiper poblagovljenje« (2007, 14). Med drugim se hiper poblagovljenje kaže v tem, da so se cene televizijskih pravic za prenose športnih tekmovanj v zadnjih desetletjih povečale tudi za več 1000 %, ob tem da prenosi športnih tekmovanj danes pogosto ponujajo le malo športa ob kupu reklam. Pravzaprav se včasih zdi, da je nekaj športa vrinjenega med bloke reklam in ne obratno. Športni klubi so se iz društev preoblikovali v podjetja in vedno več je profesionalnih športnikov in drugih, ki živijo od športa. Walsh in Giulianotti ob tem poudarita tudi močan vpliv denarja na rezultate športnih tekmovanj. To se dogaja s pomočjo dveh vrst poblagovljenja v športu: z »umazanim poblagovljenjem« in »kvazi poblagovljenjem« (2007, 93). »Umazano poblagovljenje« označuje ilegalno uporabo denarja za prirejanje rezultatov tekmovanj, na primer dogovarjanje za poraz na tekmi v zameno za finančne koristi. S tem se očitno zanemarjajo notranje vrednote športa, kot je pošteno tekmovanje, ki od vsakega tekmeca zahteva, da igra v skladu s pravili in po svojih najboljših močeh. Tudi »kvazi poblagovljenje« označuje uporabo denarja v športu, da bi s tem vplivali na rezultate tekmovanj, a na legalen način. Ko na primer bogati lastnik nekega kluba kupi najboljše igralce, pride do očitne povezave med kapitalom in uspešnostjo na športnem tekmovanju. Zmagovanje tako hitro postane privilegij bogatih. To pa je tudi ena pogostejših kritik prostega trga v športu, ki pa jo, kot bomo videli pozneje, poskušajo športne lige nadzirati s tem, da omejujejo izplačila igralcem in slabšim klubom omogočajo prvi izbor novih tekmovalcev v prestopnem roku.

Šport in trg

Glavna ideja in naloga prostega trga je, da izpolnjuje naše želje. Pri tem pa naloga trga ni, da presoja, kaj si je vredno želei. Nihče namreč naj ne bi vedel bolje od posameznikov samih, kaj si v resnici želijo. Zato spada k spoštovanju posameznikove avtonomije in individualnosti, da se ne poglobljamo v vprašanje, zakaj si nekdo nekaj želi in ali si je to v resnici vredno želei. Kot ugotavlja Morgan (2014, 308), ima enako nalogo tudi športni trg. Razvoj športa v zadnjih desetletjih nam kaže, da športni trg s svojo »nevidno roko«, kot jo metaforično opredeli Adam Smith, dobro deluje. Šport je poln želja, ki ta trg spodbujajo, a se na tem mestu ne bomo poglobljali v množico različnih teorij privlačnosti in vloge želje v športu, od filozofskih (Pisk 2019, 257) do socioloških, psiholoških in psihoanalitičnih (Vodeb 2001). Trg deluje po svoji egoistični logiki, ki jo implementira v vse pore športa. S tem pa močno vpliva na spremembo vodilnih vrednot v športu. Športniki ne tekmujejo zato, ker bi jim to ugajalo ali bi bilo dobro za »nekoga« zunaj samega sebe (npr. državo), pač pa tekmujejo zato, ker se jim to finančno splača. Gre za prehod od tako imenovanih notranjih vrednot športa na zunanje vrednote. Podobno tudi organizatorji tekmovanj (npr. Mednarodni olimpijski komite) ne organizirajo tekmovanj (zgolj) zato, ker bi idealistično verjeli v vrednote športa, pač pa ker se jim to splača. Smith in drugi pristaši prostega trga v tem ne vidijo problema, saj so prepričani, da je maksimiziranje posameznikove finančne dobrobiti obenem tudi način maksimiziranja dobrobiti družbe v celoti. To, da vrhunski športniki za igranje v svojih klubih dobijo plačilo, samo po sebi še ne uničuje športa. Zdi se tudi, da je zunanji motiv za ukvarjanje s športom mogoče uskladiti z notranjim: Luka Dončić sicer igra košarko za denar, a kot večkrat poudari, mu je pomembno osebno zadovoljstvo ob igranju ter uspeh ekipe. Toda, ali je komercializacija športa že prestopila meje in posegla v notranjo vrednost športa samega? So športniki še motivirani, da se ukvarjajo s športom iz »pravega« razloga? Na tem mestu se bodo kritiki upravičeno vprašali, ali sploh obstaja športu inherentni pravi razlog udeležanja športa? Govoriti o tem, da je šport zaradi komercializacije notranje pokvarjen, predpostavlja, da obstaja večno notranje bistvo športa, ki ga komercializacija uničuje. Po prepričanju Morgana (2014, 306) je namreč šport mogoče razumeti tudi kot vsakokratno kulturno dobrino, ki se spreminja glede na situacijo, čas in vrednote aktualne družbe. Če prevzamemo takšen pogled, potem seveda o nazadovanju ali korupciji v športu lahko govorimo le pod pogoji, da se trenutno sprejeti model športa ne uresničuje na nam želeni način.

A vrnimo se k notranjim in zunanjim vrednotam. Alasdair MacIntyre problem zunanjih vrednot ponazori z otrokom, talentiranim za igranje šaha. Otrok sam sicer nima interesa igrati šaha, a ga motiviramo s tem, da mu v zameno za igranje ponudimo bombon. Če v igri zmaga, pa dobi dva bombona. Zunanja vrednota sicer začasno motivira otroka k igranju, a otrok nima pravih razlogov, da med igro ne bi poskušal goljufati (MacIntyre 2007, 188). Podobno je v športu, če finančni uspeh postane prevladujoči razlog za udeležbo v športu. Ko ni več zunanje nagrade, tudi razloga za nadaljevanje dejavnosti ni več. Poleg tega je takšna dejavnost veliko bolj izpostavljena možnosti goljufanja. Prava notranja

vrednota športa naj bi bil šport zaradi športa samega ter lastnega osebnega izpopolnjevanja (vzgoje), ne pa šport zaradi služenja denarja. To idejo je gojil amaterizem, ki je v športu prevladoval v začetkih 20. stoletja. Toda problem amaterizma v športu je v tem, da je zgodovinsko izredno močno prežet z razredno nagnjenostjo k višjim slojem. Amaterizem je sicer od začetka podpiral notranje vrednote športa, kot so osebno napredovanje in odličnost, a temu so se lahko posvetili le tisti, ki so imeli za amatersko ukvarjanje z njim dovolj časa in tudi denarja, ki ga v športu niso smeli zaslužiti. Amaterizem je bil pravzaprav amaterizem elite, saj si samo bogati lahko privoščijo, da se posvetijo iskanju odličnosti v športu brez plačila.

Poblagovljenje športnikov

Temeljna oblika poblagovljenja človeka se nanaša na človekovo zmožnost dela. V športu so predvsem športniki tisti, ki ponujajo specifično vrsto dela, športno delo, športnemu trgu. Za opravljeno delo dobijo plačilo, manjšina takšno, ki jim omogoča razkošno življenje, večina pa lahko preživi zgolj s podporo staršev in prijateljev (USA Today 2021). A pogosto spregledano dejstvo pri tem je, da prvi ne morejo uspeti brez drugih – bodisi kot trening partnerjev ali tekmecev, saj se šele na tekmovanju ob primerjanju z nasprotnikom lahko izkaže odličnost izbrancev. V tem smislu je večina športnikov »mezdnih delavcev« za golo preživetje, čeprav je njihova vloga v športu nenadomestljiva, podobno kot lastnik podjetja ne more uspeti brez navadnih delavcev. Rezultat športnega tekmovanja so vedno zmagovalci in poraženci. Prvi je eden, preostala večina je poražencev. Že zasesti drugo mesto pomeni biti prvi poraženec. To pa odpira vprašanje o poštenem plačilu ne le za najboljše, pač pa tudi za vse ostale športnike, ki so nujni pogoj, brez katerih tudi najboljših ne bi bilo. Zdi se namreč, da so pogodbe, ki jih za svoje delo v športu podpišejo športniki, pogosto izkoriščevalske. Marksistično prepričanje je, da je vsako delo za plačilo izkoriščevalsko v primeru, da športniki ne dobijo tega, kar so prispevali k finančnemu uspehu nekoga kluba. Dobiček lastnika kluba je namreč razlika med plačilom igralca in resnično vrednostjo njegovega dela na trgu. Športniki so tako ena vrsta izkoriščanih delavcev na športnem trgu; izkoriščani od športnih kapitalistov. A verjetno bi se le redko kdo strinjal, da je Luka Dončić izkoriščan v športu, saj dobi izredno visoko plačilo, in najbrž bi se večina ljudi prostovoljno javila, da bi bila na Dončičevem mestu. Vendar ne gre le za najboljše športnike, pač pa množico ostalih, ki so nujni pogoj tega, da najboljši lahko sploh pokažejo in dokažejo svojo superiornost. Tudi v športu velja temeljno načelo trga, da se cena prilagaja ponudbi: če je ponudbe na trgu veliko (povprečni športniki), bo cena nizka, če je ponudbe malo (najboljši športniki), bo cena visoka.

Poleg opozoril o izkoriščanju športnikov imamo na drugi strani ideje libertarcev, kot je Robert Nozick, ki poudarja prednosti prostega trga in svobodnega trgovanja na njem. V

svoji knjigi *Anarchy, State and Utopia* (1974) Nozick zavrne idejo, da bi država smela posegati v svobodno izbrana dejanja posameznikov, če se sami s tem strinjajo. In šport pri tem ne sme biti nobena izjema. Vsaka pogodba, sklenjena na prostem trgu med svobodnimi in racionalnimi osebami z obojestranskim strinjanjem, je veljavna in zavezujoča. Torej, če športnik podpiše pogodbo z nekim klubom za milijon dolarjev na leto, ta velja, in če jo podpiše za sto dolarjev na leto, ta prav tako velja (Walsh 2015, 412). Toda vprašanje je, ali so pogajanja dejansko pravična? Za mnoge športnike šport ni priložnost za polni delovni čas, ki se ji lahko svobodno odpoveš ali jo zamenjaš. Športniki so že v rani mladosti zapustili običajno življenje svojih sovrstnikov in vse podredili športnim ciljem. V šport so vložili preveč in sedaj nimajo več prave izbire. Kot zapiše Kreft: »Ko si na tem, da te vpisejo med elito in s tem pod nadzor, si že daleč od tega, da bi še lahko izbral med prostovoljno športno dejavnostjo in navadnim življenjem brez športa: v šport si vložil več, kot je šport vložil vate, in zdaj bi se to lahko obrnilo.« (2011, 118) Nekateri športniki gojijo nekakšno romantično podobo športa: so zaljubljeni v svoj šport in bi ga izvajali ne glede na vse, zato so lahek plen izkoriščanja. Ali pa prihajajo iz revnih okolij in bi zato podpisali kakršno koli pogodbo, ki bi jim omogočila malenkost boljše življenje. Športniki postanejo blago, predmet prodaje in kupovanja na športnem trgu. Športnike se obravnava instrumentalno, kot sredstvo za finančni uspeh.

Ko razmišljamo o ljudeh kot sredstvih, ne moremo mimo nemškega filozofa Immanuela Kanta (1724–1804), ki je v svoji drugi formulaciji kategoričnega imperativa zapisal, da bi vedno morali delovati tako, da bomo ljudi imeli za cilj in nikdar zgolj za sredstvo. Gre za načelo dostojanstva in spoštovanja človeka, ki pa ga trgovanje s športniki na športnem trgu vsaj deloma zanemarja, kot na primer v primerih, ko si klubi med seboj prodajajo določenega igralca. Obstajajo namreč stvari, ki po Immanuelu Kantu nimajo cene, imajo pa dostojanstvo, ker jih ni mogoče zamenjati. To je oseba. V tem smislu sta cena in dostojanstvo izključujoča pojma. O tem Kant zapiše: »V kraljestvu koncev ima vse svojo ali ceno ali dostojanstvo. Če ima ceno, ga je mogoče zamenjati z nečim drugim enakovrednim. Če je povzdignjen nad ceno in tako brez možnosti ustrezne nadomestitve, potem ima dostojanstvo.« (2012, 46) Toda zdi se, da športniki spadajo v skupino stvari s ceno – na hrbtih nosijo številke in prav vsakega igralca je mogoče na igrišču zamenjati z drugim. Zagovorniki komercializacije športa bodo seveda takšnemu razumevanju nasprotovali ter dokazovali, da še zdaleč ne gre za popredmetenje športnikov, namreč ravno s tem, ko športnike dobro plačamo, jim pokažemo, kako zelo jih cenimo. To pa vodi tudi k večji motivaciji in osebnemu izboljšanju športnikov samih. Po prepričanju zagovornikov prostega trga v športu bi zato bilo vsakršno poseganje države v podpisovanje pogodb športnikov nedopustno kršenje individualnih svoboščin športnika.

Negativni in pozitivni vidiki komercializacije

Težave, ki danes tarejo svet športa, v neki meri prihajajo iz pretirane komercializacije in kapitalistične miselnosti, ki ima tudi v športu en sam cilj – finančno korist. Lastniki s športnimi klubi upravljajo kot s podjetji, katerih glavni namen je dobiček. Pri tem pa posegajo v samo dejavnost športa, ne da bi dobro razumeli njene interne zakonitosti delovanja in tradicijo. Na to se navezuje ideja »zmage za vsako ceno«, ki prežema sodobni šport. S tem se osrednje vrednote športa od notranjih (veselje ob igri in lastnem napredovanju) prestavijo v zunanje (dobiček). Prevlada vrednot finančnih trgov v športu pomeni tudi povsem drugačen pogled na šport in vrednotenje športa samega. Izvor dopinga in drugih afer v športu je pogosto mogoče slediti nazaj v pretirano poudarjanje finančnega uspeha. Ob tem se osredotočenost na zunanje vrednote kaže tudi v tem, da se pravila v posameznih športih v zadnjih letih spreminjajo predvsem zato, da se poveča privlačnost športov za gledalce, saj to prinaša večji dobiček. To so lahko predpisane (oprijete) obleke tekmovalk v odbojki na mivki, pa tudi težnja za čim večjim številom tekmovalj, krajšimi igralnimi časi ter hitrejšim in večjim doseganjem števila točk na tekmovalju. To obenem za seboj pripelje negativne posledice za igralce, saj vodi v povečanje števila poškodb in izgorelosti igralcev. Walsh in Giulianotti (2007, 120) izpostavita štiri moralne patologije, kot posledice pretirane komercializacije športa:

1. Motivacijska patologija: Tekmovalce žene naprej predvsem zunanja motivacija za udeležbo v športu. To lahko vodi v goljufanje, doping ali vnaprejšnje dogovarjanje za rezultate tekmovalj – zmaga za vsako ceno.
2. Instrumentalistična patologija: Vsi vidiki športa se presoja po cilju, ki je finančni dobiček. V tem so tudi športniki sami obravnavani kot blago, ki se ga kupuje in prodaja na trgu.
3. Distributivna patologija: Zaradi visokih cen vstopnic za ogled nekaterih športnih tekmovalj so pravi navijači izključeni iz dogajanja v športu.
4. Pragmatična patologija: Predstavlja nevarnost za sam dolgoročni razvoj in obstoj športa, saj se zaradi osredotočenosti na čim večji finančni izplen tukaj in zdaj zanemarljivo vlaganje denarja v podmladek in razvoj novih igralcev, ki bi omogočil dolgoročno prihodnost športa.

Walsch (2015, 414) ob tem opozori tudi na izgubo »vključujočega demokratičnega prostora«, ki ga je nekdaj družbi nudil šport. Večina športnih prireditev ima posebne lože in sedeže za bogate, zato ne prihaja več do srečevanja ljudi iz različnih življenjskih okolij, kot je bilo to nekdaj. Spomnimo, da si je začetnik olimpijskih iger moderne dobe Pierre de Coubertin olimpijske igre zamislil kot mesto srečanja ljudi iz različnih držav, slojev, kultur, religij in ras, da bi se tako spoznali med seboj in s tem prispevali k medsebojnemu spoštovanju in miru na zemlji. To pa je zaradi družbenega in socialnega ločevanja znotraj športa in med športi omejeno.

Sodobno poblagovljenje športa je vodilo v vedno večjo komercializacijo, s tem pa je šport postal statusni simbol v družbi. Določeni športi so postali privilegij bogatih. Nekdaj

tenis, danes golf, smučanje v tujini ali jadranje sporočajo, kam nekdo spada. Premožni starši bodo svoje otroke usmerili v alpsko smučanje, najeli zasebnega učitelja tenisa ali jih poslali v malo šolo golfa. Poleg denarja, ki je pogoj možnosti udejstvovanja v nekem športu, ima podobno vlogo tudi prosti čas, ki se z denarjem pogosto povezuje. Družbeno in ekonomsko boljje stoječi posamezniki so privilegirani v tem, da jim ostane več časa, energije in denarja za športne dejavnosti. Od fizičnega delavca, ki v službi od jutra do večera, dan za dnevno gara za borno plačilo, je nemogoče pričakovati, da bo po tem, ko se utrujen vrne domov, imel dovolj volje, energije in denarja, da bi se aktivno podal v športno rekreacijo in s tem poskrbel za svoje zdravje. Nekateri obsedijo pred TV sprejemnikom, kjer morda prav v ogledu športnih tekmovanj dobijo nekaj prepotrebne duševne in telesne utehe ter počitka za prenašanje tegob vsakdana. Podobno je iluzorno pričakovati od kmeta, ki cele dneve fizično dela v naravi, da bo v svojem urniku našel čas za športno dejavnost. Na drugi strani pa bo dobro plačanemu pisarniškem delavcu popoldanska športna aktivnost prišla kot naročena – in tega bo družba hvalila kot zavednega državljana, ki mu ni vseeno za svoje zdravje.

Pretirana komercializacija športa pa v sebi skriva še eno past. Če nek šport postane preveč komercializiran, če mu preveč očitno gre le še za denar, potem to pogosto odvrne gledalce, zaradi česar postane manj komercializiran. Sicer paradoksalno, a potrebno je upoštevati, da če nek šport želi biti finančno uspešen, potem ne sme biti v družbi razumljen kot tisti, »ki mu gre samo za denar«. Zato je potrebno biti pozoren na to, da »jezik komercializacije« v nekem športu ne prevlada (Walsch 2015, 417).

Kako ublažiti negativne posledice komercializacije v športu? Ryall (2016, 229) navaja več predlogov, kot je na primer dobra regulacija, s čimer bi preprečili korupcijo v športu. Z regulacijo bi tudi zmanjšali neenakosti kot posledice kapitalistične miselnosti v športu. Dober šport namreč temelji na predpostavki, da je rezultat tekmovanja negotov, to pa je zaradi pretirane komercializacije in bogatih ekip, ki v svoje vrste poberejo najboljše igralce, okrnjeno. Poleg tega bi bilo potrebno zagotoviti, da bodo predani navijači še lahko spremljali šport, da torej vstopnice ne bodo predrage, tekmovanja pa bodo dostopna gledalcem na različnih televizijskih kanalih. Prav tako pa je potrebno zagotoviti, da bodo bogati klubi vlagali v mlajše kategorije in si s tem zagotavljali podmladek. Zato bi bilo smiselno, da športni klubi ne bi bili v lasti multinacionalnih podjetij, pač pa (lokalnih) skupnosti, katerih cilj ni zgolj profit, pač pa razvoj športa.

Na drugi strani pa bi kot pozitivno stran komercializacije lahko izpostavili dejstvo, da le-ta spodbuja šport v njegovem tekmovalnem bistvu. V svojem temelju je namreč šport perfekcionistična praksa. Športniki si stalno prizadevajo doseči odličnost na svojem področju. To pa od njih zahteva, da se temu popolnoma posvetijo, da šport postane njihovo delo za poln delovni čas, za katerega dobijo tudi ustrezno plačilo. V tem se je šport izenačil z marsikaterim drugim človeškim poklicem. Zagovorniki komercializacije športa zato navajajo boljše možnosti posameznikov za profesionalno kariero v športu, saj bi jih siceršnje vsakodnevno delo za preživetje odvrnilo od ukvarjanja s športom. S tem je povezan tudi večji napredek v športnih sposobnostih in rezultatih, kar vodi tudi k večjemu zadovoljstvu gledalcev (Morgan 2014, 307).

Če kritike prostega trga pogosto izpostavljajo, da na njem prihaja do poskusa monopolizacije najmočnejših podjetij, ki iz trga poskušajo izriniti svojo konkurenco, pa je zaradi specifične narave športni trg v tem smislu nekaj posebnega. Športna podjetja (klubi), ki delujejo na nekem trgu (npr. v določeni športni ligi), ne delujejo na način, kot je tipično v poslovnem svetu – ne gre namreč za to, da bi neko podjetje poskusilo ustvariti monopol ter iz njega izriniti ostala konkurenčna podjetja, pač pa delujejo v nekakšnih kartelih (ligah), kjer sicer vsak želi zmagati, a obenem nima cilja, da bi iz trga izrinil vse preostale klube. Šport pač ne more obstajati brez tekmovalnosti med različnimi športniki in klubi. Zato športne lige celo pomagajo šibkejšim klubom tako, da bi postali močnejši (npr. nabor novih igralcev v ligi NBA) in tekmovali še naprej, ter tako zagotovili dolgoročno tekmovalnost in privlačnost športnih proizvodov. Ob tem zagovorniki komercializacije radi poudarjajo, da športnikom daje več razlogov za ukvarjanje s športom: notranjega (športna odličnost) in zunanjega (denarna nagrada, delo za polni delovni čas). Šport na ta način ustvarja »nova delovna mesta« in skrbi za »vsesplošen napredek«. Znanе fraze, ki jih je mogoče prepoznati tudi v temeljih kapitalistične ureditve družbe, kot smo ji priča na zahodu.

V nadaljevanju bomo kratko orisali razvoj in komercializacijo e-športa. Zanimivo je, da se je e-šport od sprva močnega zgledovanja po (pozitivnih) notranjih vrednotah športa preusmeril k primerjanju v zunanjih vrednotah, kot so število gledalcev ter posledično tržna vrednost in finančna rast e-športa. V teh kategorijah se trenutno zdi potencial e-športov celo večji kot v klasičnih športih.

Komercializacija e-športa

Od leta 1972, ko naj bi se zgodilo prvo »e-športno« tekmovalje v igranju računalniških iger (Spacewar!), razvoj e-športa sledi razvoju informacijske tehnologije. Pomembni točki preloma pa se zgodita leta 1999, ko je bila ustanovljena *Online Game Association* (OGA) na Akademiji športa v Londonu, kjer je že bilo napovedano, da bodo v prihodnosti e-športi predvajani na TV kanalih tako, kot je predvajan običajen šport. Res so že leta 2015 na ameriškem športnem kanalu ESPN2 dejansko prvič predvajali zaključek turnirja v igri *Heroes of the Dorm* (Anzeljc 2016, 6). Zaradi hitrega naraščanja števila igralcev in gledalcev, ki naj bi jih bilo po svetu že več kot 1,5 milijarde (Kržišnik 2020), je e-šport postal izredno komercialno zanimiv. Športni organizatorji ocenjujejo, da je v Sloveniji občasnih igralcev okoli 700.000, kar 40.000 pa naj bi bilo potencialnih e-športnikov (Zavrtanik 2020). Zaradi visokih števil igralcev e-športa ne morejo več prezreti niti države (v ZDA in Južni Koreji univerze poleg svojih športnih ekip ustanavljajo tudi e-športne ekipe, igralcem pa ponujajo e-športne štipendije ter vize za tujce) niti Mednarodni olimpijski komite (MOK). Leta 2018 so bili e-športi prvič vključeni v program športnih tekmovanj

pod okriljem MOK-a, in sicer na Azijskih igrah, leta 2024 pa naj bi bili na nek način prisotni tudi na Olimpijskih igrah v Parizu. Kot ugotavlja Hvala, je v ozadju velikega zanimanja za e-športe s strani »klasičnih« športnih institucij predvsem denar: »Če se bodo e-športi uvrstili na Olimpijske igre, bo to zaradi denarja. Namreč, tako bi lahko pritegnili populacije mladih« (E-šport 2, 2018). Povprečna starost udeležencev in gledalcev v e-športih je namreč nižja kot v klasičnih športih. Populacija do starosti 35 let tako predstavlja kar 50 odstotkov e-športnih navdušencev, medtem ko je zastopanost te starostne kategorije v klasičnih športih le 25 odstotna.

Če je šport za današnjo stopnjo komercializacije potreboval več kot petdeset let, pa se je podoben proces v e-športih odvil v enem desetletju. E-športna tekmovanja so se razvila v močno industrijo, ki jo spremlja na milijone gledalcev. Svetovna prvenstva v igri *League of Legends* v ZDA že dosegajo večjo gledanost kot finale lige NBA in NHL. Po podatkih spletne strani Newzoo (2021), ki sledi dogajanju na trgu računalniških iger, se letna tržna rast e-športa giblje okrog 14 odstotkov, medtem ko se letna rast števila gledalcev giblje okrog 10 odstotkov. To se kaže tudi v zaslužkih najboljših e-športnikov, ki so že super zvezdniki. Kyle Giesdorf je leta 2019 za zmago v igri Fortnite prejel 2,7 milijona USD, kar je več, kot je za zmago v Wimbledonu prejel Novak Đoković (Esports Earnings 2021). Zaradi izredne gospodarske rasti, ki se dogaja v svetu e-športa, je zanimanje finančnih trgov za nadaljnja vlaganja v e-šport izredno (Jones 2020). Izbruh epidemije koronavirusa pa je to le še pospešil. Mnogi ljudje so bili namreč prisiljeni šolati se in delati od doma, preko računalnikov, kar je še povečalo dostopnost in priljubljenost računalniških iger. Prav tako epidemija ni omejila mednarodnih e-športnih tekmovanj tako, kot se je to zgodilo s športnimi tekmovanji, saj se e-športna tekmovanja lahko dogajajo brez fizičnega stika, preko računalniških omrežij.

Tu pa so še druge značilnosti e-športa, ki prispevajo k večji komercializaciji. Veliko privlačnost in strmo rast števila udeležencev med mladimi dosegajo s splošno digitalizacijo družbe in dostopnostjo naprav za igranje. Preko živobarvnih vmesnikov podprtih z atraktivnim zvokom lažje pritegnejo pozornost kot klasični športi. Če ob tem upoštevamo še dejstvo, da klasični športi zahtevajo telesno gibanje, povezano s precejšnjim fizičnim naporom, bolečino in možnostjo poškodb, medtem ko je fizični napor v e-športih manjši, bolečin in fizičnih poškodb (tudi ob neuspelem poskusu) pa skoraj ni, je razumljivo, da e-šport predstavlja privlačen prostor za množice, vajene lagodnega sodobnega načina življenja.

Hitra komercializacija pred e-športe postavlja tudi številne izzive. Zaradi osredotočenosti na zunanje vrednote zmage ter finančne dobičke se hitro lahko izgubi pomen notranjih vrednot lastnega napredovanja in poštenega tekmovanja, kar prestavlja plodna tla za goljufanje in korupcijo ter s tem razkroj e-športa. Ker je kapital na prvem mestu, se dogaja, da so e-športniki zgolj blago, s katerim se trguje na trgu. Pri tem imajo finančno korist predvsem najboljši igralci, medtem ko se slabšim slabo piše. Pravzaprav lahko v e-športu, podobno kot tudi v športu, v sodobnem kapitalističnem svetu prepoznamo znane vzorce porazdelitve bogastva: nekaj najboljši igralcev zasluži toliko kot preostala večina

skupaj (Murray 2020). Če ekipi ne gre, jo lastnik enostavno razpusti; tako so mnogi e-športniki obsojeni na prekarno delo.

Problemi zasebnega lastništva e-športov

Danes nad športom bdijo različne športne institucije, od lokalnih društev do nacionalnih in mednarodnih panožnih zvez. Naloga teh je, da prirejajo in skrbijo za športna tekmovanja ter za razvoj in promocijo športa. Toda za sam obstoj in izvajanje določenega športa institucije niso bistvene, saj športi lahko obstajajo brez institucij. Pravzaprav so institucije posledica razvoja športa, kar je pripeljalo do potrebe po institucionalni organizaciji športa. Športi (tek, plavanje, različne športne igre ...) se prav lahko dogajajo tudi brez nadrejenih jim institucij. Športne institucije nimajo športa v lasti. To pa v primeru e-športov ne velja. Zgovorno je že samo poimenovanje, ki se pri tem uporablja, saj se običajno govori o e-športnih *podjetjih*, ki se jih primerja s športnimi *klubi* oziroma *ligami* (Wallach 2021). Posledica tega je tudi zasebno lastništvo, ki danes prevladuje v e-športu. V nasprotju s klasičnimi športi so e-športi v privatni lasti programskih podjetij, ki so naredili te računalniške igre. Za uporabo le-teh pa se, tako kot za ostalo programsko opremo, zahteva plačilo. Ta podjetja v veliki meri tudi sama skrbijo za promocijo in organizacijo turnirjev v njihovih igrah. Ker gre zaradi zasebnega lastništva e-športov za komercialne interese posameznih podjetij, je razumljivo, da je težko priti do ene krovne svetovne e-športne organizacije (Abanazir 2019), kar predstavlja eno od ovir pri sprejemu e-športov v program olimpijskih iger. Težav v takšni obliki pa v klasičnem športu ni: igranje nogometa, košarke, tek ali plavanje itd. je prosto dostopno brez nakupa licenc, ki bi jih od športnikov zahtevale nacionalne ali mednarodne športne zveze izbranega športa. Športi kot taki so za uporabo brezplačni in dostopni vsem, medtem ko so e-športi v zasebni lasti podjetij, ki z njimi ustvarjajo lastno materialno korist, ob čemer imajo tudi absolutno oblast nad pravili in prilagajanjem pravil v izbranem e-športu. V tem smislu so e-športniki v nezavidljivem položaju delavcev, prepuščenih odločitvam »z vrha«, sprejetih pod vidikom lastnih finančnih koristi programerskih podjetij. Po drugi strani pa nekateri poudarjajo, da je e-šport vendarle cenejši kot klasični športi, saj je vsaj za izvajanje nekaterih športov potrebna ustrezná športna infrastruktura s športnimi objekti, ki zahtevajo gradnjo in vzdrževanje, kar lahko bistveno podraži športno udejstvovanje. Za e-šport se razen domačega računalnika, ki se uporablja še za vrsto drugih opravil, druge posebne opreme večinoma ne potrebuje.

Sklep

Proces komercializacije športa lahko spremljamo že več kot petdeset let. Ta je s seboj prinesel nekatere pozitivne pa tudi negativne spremembe. Poleg tega, da se je s tem v športu poblagovilo vse, kar je mogoče prodati na trgu, gre za premik od notranjih k zunanjim vrednotam športa. Podoben proces pa je mogoče opazovati tudi v e-športu. Ta je od svojih začetkov do današnje stopnje komercializacije potreboval le nekaj let. Če se je sprva e-šport primerjal s športom predvsem po notranjih in za šport bistvenih vrednotah, kot so predanost, razvoj telesnih sposobnosti in sistem tekmovanj, pa danes pravzaprav ni več e-športne institucije, ki ne bi na prva mesta postavljala številčnosti in finančnih potencialov e-športa ter se predvsem s pomočjo tega primerjala s športom (EŠZS 2021; IESF 2021). Vse to pa tako pred šport kot še posebej pred e-šport postavlja nove izzive, če želita ohraniti nekaj »športnega duha« in ne postati zgolj vrsta odtujitve in poceni zabava za množice.

Literatura

- Abanazir, Cem: *Institutionalisation in e-sports*. Sport, Ethics and Philosophy, 13(2)/2019, 117–131.
- Anzeljc, Jure: *Razumevanje E-športa kot pravega športa*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2016.
- Esports Earnings*, 2021; www.esportsearnings.com (14. 8. 2021)
- E-šport 2: Profesionalni igralci videoiger*. MMC RTV Slovenija. 3. 5. 2018; <https://4d.rtvlo.si/arhiv/od-bita-do-bita/174535325> (1. 7. 2021)
- E-športna zveza Slovenije*. 2021; <https://eszs.si/> (1. 7. 2021)
- International Esports Federation*. 2021; <https://ie-sf.org/esports> (1. 7. 2021)
- Jones, Katie: *Online Gaming: The Rise of a Multi-Billion Dollar Industry*, 15.7.2020; <https://www.visual-capitalist.com/online-gaming-the-rise-of-a-multi-billion-dollar-industry/> (20. 8. 2021)
- Kant, Immanuel: *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Kreft, Lev: *Levi horog*. Ljubljana: Sophia, 2011.
- Kržišnik, Mina: *Goljufanje pri komercialnem igranju iger na spletu*. Računalniške novice. 5. 11. 2020; <https://www.racunalske-novice.com/igre/novice/dogodki-in-obvestila/goljufanje-pri-komercialnem-igranju-iger-na-spletu.html> (1. 7. 2021)
- MacIntyre, Alasdair: *After Virtue 3rd ed*. Notre Dame IL: Notre Dame University Press, 2007.
- Morgan, J. William: *'Spoiled Sports': Markets and the Corruption of Sport*. The Bloomsbury Companion to the Philosophy of Sport. Ur. Torres, R. Cesar. London: Bloomsbury, 2014. 306-319.
- Murray, Sean: *Capitalism Is Eating Esports Alive*, 19. 1. 2020; <https://www.thegamer.com/capitalism-is-eating-esports-alive/> (24. 8. 2021)
- Newzoo's Global Esports & Live Streaming Market Report 2021*, 9. 3. 2021; <https://newzoo.com/insights/trend-reports/newzoos-global-esports-live-streaming-market-report-2021-free-version/> (14. 8. 2021)
- Nozick, Robert: *Anarchy, State and Utopia*. Oxford: Blackwell, 1974.
- Pisk, Jernej: *Ali je e-šport nova športna panoga? Razmislek o športnosti e-športov*. Šport 1-2/2021, 5-13.

Pisk, Jernej: *Filozofski pogled v drobovje športa*. Ljubljana: Slovensko društvo za filozofijo športa in Fakulteta za šport, 2019.

Ryal, Emily: *Philosophy of Sport. Key Questions*. London: Bloomsbury, 2016.

Suhadolnik, Gorazd: *E-šport lahko postane novi nogomet*. Finance. 14. 5. 2020; <https://manager.finance.si/8961535/E-sport-lahko-postane-novi-nogomet> (1. 7. 2021)

USA Today. Sports: *Survey finds Olympic, elite athletes struggling financially*; <https://eu.usatoday.com/story/sports/olympics/2020/02/24/survey-finds-olympic-elite-athletes-struggling-financially/111365842/> (24. 8. 2021)

Vodeb, Roman: *Šport skozi psihoanalizo*. Trbovlje: Fit, 2001.

Wallach, Omri: *How Do Esports Companies Compare with Sports Teams?* 29. 1. 2021; <https://www.visualcapitalist.com/esports-companies-compare-with-sports-teams/> (24. 8. 2021)

Walsh, Adrian in Giulianotti, Richard: *Ethics, Money and Sport. This sporting Mammon*. London: Routledge, 2007.

Walsh, Adrian: *Sport, Commerce and the Market*. Routledge Handbook of the Philosophy of Sport. Ur. McNamee, Mike in Morgan, J. William. New York: Routledge, 2015. 411-425.

Zavrtanik, Miha: *Igranje videoiger kot šport? Poznavalci napovedujejo, da gre za neizogiben razvoj*. MMC RTV Slovenija. 21. 12. 2020; <https://www.rtvsllo.si/znanost-in-tehnologija/igranje-videoiger-kot-sport-poznavalci-napovedujejo-da-gre-za-neizogiben-razvoj/546325> (1. 7. 2021)

Povzetek

S procesom poblagovljenja in komercializacije se je šport bistveno spremenil. Športni klubi postajajo podjetja, ki morajo prinašati dobiček, ta pa je odvisen predvsem od spektakla in zabave, ki jo lahko določen šport ponudi gledalcem na trgu. Ob nekaterih pozitivnih posledicah komercializacije športa, kot je možnost športnikov, da (pre)živijo od svojega dela v športu, je ta prinesla tudi več težav. Te se odražajo v zanemarjanju notranjih vrednot športa pa tudi v popredmetenju športnikov, s katerimi trgujejo lastniki klubov. Proces komercializacije, ki je v športu potekal skoraj eno stoletje, pa je mogoče danes opazovati tudi v novonastalih e-športih (tekmovalnem igranju računalniških iger), le da tu poteka mnogo hitreje. V slabem desetletju so e-športi napravili pot od časov, ko so še iskali svoje lastno bistvo ter ga najdevali predvsem v primerjanju s pozitivnimi vrednotami športa, kot so predan trening in izboljševanje lastnih sposobnosti, pa do današnjega dne, ko se je e-šport potrdil kot dobičkonosen na trgu, s čimer si kot merilo svoje uspešnosti postavlja predvsem rast v številu igralcev in gledalcev ter v večjih finančnih dobičkih. Zdi pa se, da je takšna pot lahko za dolgoročni razvoj in pozitivno vrednotenje e-športa v družbi tudi nevarna.

Ključne besede

poblagovljenje, prosti trg, profesionalizacija, vrednote

Summary

Sport has been changed significantly by the process of commodification and commercialization. Sports clubs are becoming companies that have to make a profit, and this depends mainly on the spectacle and entertainment that a particular sport can offer to spectators in the market. Along with some positive consequences of the commercialization of sports, such as the possibility of athletes to earn a living from their work in sports, this has also brought a number of problems. These are reflected in the neglect of the intrinsic values of sport as well as in the objectification of athletes traded by club owners. The process of commercialization, which has been going on in sports for almost a century, can also now be observed in the recently emerging field of e-sports (competitive playing of computer games), but here it is taking place much faster. In less than a decade, e-sports have made their way from the times when they were still searching for their own essence and finding it mainly in comparison with the positive values of sports such as dedicated training and improving one's own abilities, to the present day, when e-sports has been confirmed as profitable in the market, thus setting growth in the number of players and spectators and in higher financial profits as a measure of its success. However, it seems that such a path can also be dangerous for the long-term development and positive evaluation of e-sports in society.

Keywords

Commodification, free market, professionalization, values

Barbarski šport

Kritika globalne kuge*

Marc Perelman

Tekmovalni šport – Globalizirani spektakelski šport – Nacionalni šport

Vse dvajseto stoletje in na začetku enaindvajsetega se je tekmovalni šport razvijal v okviru pospešene, spektakularne kapitalistične globalizacije, ki presega ozki in še vedno legitimni okvir naroda. Pri vseh narodih so se športna tekmovanja močno namnožila, spletla orjaško, neverjetno obsežno in hkrati silno robustno mrežo z vidnimi in nevidnimi, ekonomskimi, političnimi in ideološkimi omrežji.¹ *Športno tekmovanje je vseprisotno in ne-*

* Odlomki so iz knjige Marca Perelmana *Barbarski šport: kritika globalne kuge* (Le Sport barbare: Critique d'un fléau mondial), ki bo v prevodu Saše Jerele v kratkem izšla pri Založbi /*cf. Odlomka objavljamo z dovoljenjem založbe.

1 Poleg poletnih olimpijskih iger, te potekajo vsaka štiri leta in se izmenjujejo z zimskimi, ki pridejo na vrsto vsako drugo leto, naj omenimo: Azijske (ali Vseazijske) igre, Vseafriške igre, Sredozemske igre, Vseameriške igre, Vsearabske igre, Mladinske olimpijske igre za mladino med 14. in 18. letom, pred kratkim nepojmljive Živalske olimpijske igre na Kitajskem ... in potem še Olimpijske igre ogorčenih – »alternativne olimpijske igre« – ki bi nam rade postregle z »najbolj temeljno pravico: užitkom«, in sicer tako, da bi »na prizorišču Grande Arche de la Défense uporabile mrakobno stavbo, ki tam kraljuje«, torej sam slavlolik, kot »največji nogometni gol na svetu« (www.agoravox.fr/tribune-libre/article/les-jeux-olympiques-des-indignes-103921). Miniatura državnice Katar, ki je hkrati tudi orjaška naftna vrtina, med drugim kupuje lastniške deleže na nogometnem trgu. Prav Katar bo, čeprav je na Fifini lestvici nogometnih moštev šele na 113. mestu, organiziral Svetovno prvenstvo v nogometu 2022, leta 2015 pa je gostil rokometnega; postal je 70-odstotni delničar nogometne ekipe Paris-Saint-Germain in se hkrati zavihtel v položaj, s katerega se je lahko potegoval za odkup televizijskega kanala Canal+. Katar privlači predmestno mladino. »Zakaj smo potrkali na vrata Katarja? Medtem ko je Evropa v krizi, Katar naravnost cveti,« odgovarja poslanec, ekolog in profesor Fouad Sari iz mesta Vigneux-sur-Seine v departmaju Essonne. V naših četrth so mladi nad novim lastnikom PSG in organizatorjem Svetovnega prvenstva v nogometu 2022 navdušeni.« (*Le Parisien*, 20. novembra 2011). Katar torej poskuša preko športa ustvariti pozitivno podobo države, ki ni ravno demokratična.

pretrgano. V mestih kot prostorih, kjer gostuje in se razkazuje (ulice so preplavljene s tekaškimi prireditvami in maratoni, s proslavljanji po tekmah, množijo se športne dvorane *ad hoc*, stadioni rastejo kot gobe po dežju), ali kot nosilcih (z oglaševalskimi panoji, prometom itd.); v občilih in množičnih medijih, tisku, v katerem mrgoli športnih dogodkov; na radiu, televiziji, mobilnih telefonih in orjaških zaslonih (postavljenih na mestnih trgih), ki s skupnimi močmi ustvarjajo nepogrešljivi športni dogodek; in v vsakdanjem življenju, običajnih pogovorih, v katerih je glavna tema nadležnega razpredanja uspeh in poraz poljubne ekipe, poškodovano koleno poljubnega športnika, ljubezensko življenje poljubne prvakinje ... Šport s svojo neustavljivo uročno močjo zaseda celoto eksistence, eksistenca posameznikov pa je kot celota podrejena športu in njegovi organiziranosti. Športna tekmovalnost je univerzalna stalnica, v njenem imenu se v mestih v vseh državah, na vseh celinah in v vseh naravnih elementih vrstijo neštete tekme: olimpijske igre, svetovna prvenstva, svetovni, medcelinski, evropski in nacionalni pokali, razni ponavljajoči se turnirji ter vse bolj nerazumni izzivi na nebu, morju in v gorah, ki so po vsem svetu glavna tema v novicah. Nedavno so začeli arhitekti razvijati celo načrte za gradnjo stadiona na Luni!

Tekmovalni šport je danes organizacija, ki nima konkurence, z lastnimi nedemokratično urejenimi ozemlji, docela centralistično strukturo upravljanja, vladajočim panteonom in brezštevlnimi podaniki. Sam zase je velesila, njene svetovne, nacionalne in lokalne institucije (MOK, Mednarodna nogometna federacija (FIFA), Mednarodna avtomobilistična zveza (FIA), Združenje evropskih nogometnih zvez (UEFA), klubi ...) so, če govorimo o proračunu (Fifin je višji od proračuna Francije), medijski navzočnosti in širjenju ideologije med vsemi narodi, mogočnejše od institucij, kot sta OZN ali Unesco. Športna institucija se je sprva globalizirala preko svojih institucionalnih, nadnacionalnih struktur, lovka-sto razvejane uprave, hkrati pa se je v narodih zakoreninila preko krovnih zvez posameznih športnih disciplin. Šport je imperialističen, ne le zaradi same kolonizacije ozemelj ali dejanskega uničevanja kultur podjarmljenih ljudstev, temveč tudi zaradi izginevanja nekdanjih lokalnih praks v prid nekaj globaliziranih in globalizirajočih športnih disciplin, denimo nogometa. Športni imperij se utrjuje kot premično ozemlje spopadov, vozlišče izmenjav, skupek je organiziran v družben projekt, ki, integriran v svet, dezintegrira zgodovinsko raznovrstnost tega sveta in deluje v prid uniformirajoče športne globalizacije. Ali bolje rečeno, šport je postal način in vzorec današnje globalizacije, je več kot le odsev in več kot sklic, je njen resnični projekt. Njegovo totalitarno naravo je torej treba razumeti ob upoštevanju vpliva, ki ga ima na družbo in posameznike, vpliva, ki ga še dodatno krepijo mediji, pa čeprav sploh niso v njegovi službi, kot se morda komu zdi: *šport je namreč postal najmočnejši medij na svetu*.

Športni spektakel, torej dandanašnji šport kot spektakel, ali še natančneje, odnos posameznikov do športa, ki je s podobami športa v središču medijske pozornosti, je velika centrifuga naše dobe. Spektakelski šport namreč absorbira in pregneta velikansko količino dejstev in podob – in dandanes tudi podob kot dejstev –, iz katerih ustvarja novo sintezo, to pa potem razširja po vsem svetu. Ideja naroda, centrifugirana v vrtečem se bobnu športa, je, denimo, predelana tako, da je postala nejasna ideološka forma, popačenje izvor-

nega pomena. Med tekmo ragbija na svetovnem prvenstvu leta 2007 je, na primer, v trenutku, ko je povedla francoska ekipa, komentatorju ušel neverjeten komentar. »Narod je rešen!« je vzkliknil brez zadržkov, in s tem nacionalno ragbijsko ekipo poistovetil s Francijo. V splošnejšem smislu ob zmagah posamezne nacionalne ekipe (Anglije, Francije, Nemčije, Italije ...) slavimo sam narod kot institucijo, ki je tesno povezana s športom. Pravo ozemlje športa je potemtakem Narod, spet najdeni Narod, legitimni Narod, utelešeni Narod. Na stadionih gledalci razgrinjajo in mahajo z zastavami, jih vihtijo na oknih; športniki malone vsi na ves glas pojejo nacionalne himne, kadar objokani stopijo na zmagovalni oder, in skupaj z njimi trume navijačev na stadionih; številni navijači so v nacionalnih dresih, nad tribunami pogosto razkazujejo, razvijajo in razgrinjajo nacionalne zastave, številni navijači se celo ogrinjajo vanje. Drugače povedano, reprezentacija Naroda ni več vezana na ljudstvo, poslej ga predstavlja ekipa; Narod ni več samo z mejami določeno ozemlje, temveč naj bi bil stadion obzidje, v katerem se odigrava usoda Naroda; Naroda ne povezuje več skupni jezik, temveč združeno navijaško vpitje. Spektakelski šport naj bi tako pripomogel k ponovnemu rojstvu nacionalne enotnosti, ki popušča pod udarci globalizacije; prav globalizacija je namreč porušila vsa oporišča Naroda. Kadar se Narod pod pritiskom globalizacije umakne ali celo razkroji, je, kakor se zdi, šport zadnji branik ali zadnji fenomen, ob katerem se posamezniki srečujejo, se zbirajo in kljubujejo neustavljivemu. Veliki izbruhi akutnega nacionalizma se, če odmislimo čas vojn, po novem dogajajo med športnimi tekmovanji. Navdušenje nad športom, goste trume športnih privrženec, takojšnje usmerjene množične mobilizacije, ki jim po obsegu ni para (in ki jih športna tekmovanja sprožajo na mestnih ulicah ali pred televizijskimi ekrani), kažejo, kolikšno stopnjo šovinistične ali celo nacionalistične privrženosti so dosegli nekateri posamezniki, naj bo v Evropi, Afriki ali Aziji.

/.../

Šport: star kakor svet? – Novi športni red

Šport seveda ni »star kakor svet«; rodil se je v Angliji, »klasičnem prizorišču« (Karl Marx) produkcijskega načina, ki je danes razširjen po vsem planetu (vključno s Kitajsko): kapitalizma. Čeprav je bil izvirno nekaj, kar se je takoj izkazalo za razredno prakso, se je šport razvil v devetnajstem stoletju sočasno z utrditvijo imperializma. Različni športi (ragbi, nogomet, atletika ...) so se razširili po vseh državah in pognali korenine na sveže pridobljenih ozemljih, pogosto koloniziranih po zmagi v vojnah. Tekmovalni šport se ima za svoj htri razvoj zahvaliti skrajšanju delovnega časa, močni urbanizaciji, organizaciji prometa in – ne tako davno nazaj – zagonu orjaške medijske infrastrukture. Športna institucija je ena ključnih ustanov liberalnokapitalističnega sistema. Osnovne celice te institucije so klubi, ki delujejo kot konkurenčna podjetja: najbolj nadarjene športnike kupujejo in spet prodajajo.

jajo najboljšemu ponudniku, ob tem pa se v športu razvijajo tudi proletariat, polproletariat in celo lumpenproletariat. Meščanstvo se je za športni svet zagrelo že zgodaj in se naglo zavihtelo na čelo klubov in mednarodnih krovnih zvez, s prizorišča je pregnalo staro aristokracijo in preveč toge vojaške predstavnike. Športna institucija se je v kapitalistični produkcijski način vpisala kot specifična veja delitve dela. Vzporedno s »poblagovljenjem« športa se je razvil množični športni spektakel z lastno industrijo produktov (športne opreme), promocijskega gradiva na stadionih (velikih znamk množične proizvodnje) in posrednih davščin (lota, spletnih stav). Toda športna institucija se je razvijala iz krize v krizo, ki jih je premagovala kot ovire na poti med noro dirko za eksploatacijo in nadvlado nad prostorom (vsemi narodi) in časom (24 ur na dan). Športno tekmovanje je zdaj permanentno in je zajelo vse države sveta; tega se, med buljenjem v televizijske zaslone, dan in noč veselijo televizijski gledalci, ki nam lahko potrdijo: prenosov športnih prireditev nikdar ne zmanjka. Celoto športnega sistema pa vendar redno pretresajo korupcijske afere: nezakonito prisvajanje sredstev, goljufije vseh vrst, stečaji in lažni stečaji, dogovorjeni izidi tekem (v nogometu, tenisu, košarki ...),² malverzacije ter zlorabe javnih sredstev in javnega položaja, ki sprožajo nove krize in porajajo nenehne konflikte interesov. Šport v svoji aktualni socialnopolitični razsežnosti nima torej nič opraviti s telesnimi dejavnostmi iz daljnih časov, kot so *soule*, *calcio* ali *jeu de paume*. Od njih ga razlikuje nova časovnost v prakticiranju samega športa, ki ga določata stalno merjenje časa (s kronometrom) in ritem športnih tekmovanj, ki se vrstijo pospešeno drugo za drugim. Temeljito je prenovljen tudi prostor: sodobni šport ima absolutno potrebo po osvajanju prostorov, osredotoča se na strateške točke, kot so stadioni, in iz njih s pomočjo televizije učinkoviteje prenaša tekme med gledalstvom. Šport se organizira v zaprtih prostorih, v stadionih, ki so zazrti vase in kažejo hrbet mestu. Tekmovanja na prostem – tek, kolesarske, avtomobilске in motoristične dirke in celo dirke na morju (regata America's Cup) – so pogosto zamejena z umetno urejenimi progami ali celo bojami. Vsa takšna tekmovališča so bodisi urejena s krepkimi posegi ali kot celota zgrajena iz trdnih, trajnih materialov, kot je beton. Šele na podlagi takšnega zamejenega prostora je šport sploh omogočen, saj je s tem uokvirjen, obdan in občrtan. Kar razlikuje sodobni šport od starega iz časa do devetnajstega stoletja, je torej pogojeno z globoko prostorsko-časovno transformacijo v povsem spremenjenem ekonomskem okviru. Prešli smo od sužnjelastniškega produkcijskega načina, ki se je kot celota reproduciral v kapitalističnem produkcijskem načinu, ta pa širše gledano reproducira mednarodni kapital, ki temelji na stalnem iskanju možnosti za izkoriščanje dodane vrednosti. Če se je sužnjelastniški sistem skliceval na večni, naraven, neobrnljiv red, so sodobne olimpijske igre priznanje družbenega, racionalnega, metodičnega in učinkovitega sistema. Pri antičnih igrah je šlo za obredno zadevo znotraj religioznega območja, z drugimi besedami, njihova smotrnost je bila zunaj njihove lastne sfere, sicer pa je

² »Julija [2007] so bile glavna tema kronike dogovorjene tekme v [ameriški] profesionalni košarkarski ligi NBA s podkupljenimi sodniki. Aprila je priljubljeni časopis *USA Today* objavil na naslovnici obraze vseh 42 igralcev iz 18 različnih klubov ameriške nacionalne nogometne lige NFL, proti katerim so bile leta 2006 vložene obtožnice v zadevah, povezanih z drogami, goljufijo ali fizičnim nasiljem in celo uporabo strelnega orožja.« (*Le Monde*, 9. oktober 2007).

bilo zanjo značilno še to, da je bila predvsem grška; nasprotno pa sodobne igre temeljijo na popolni prilastitvi in popolnem prevzemu telesa kot delovne in storilnostne sile. Antične igre si niso prizadevale za rekord, temveč za zmago nad nasprotnikom. To sta glavni razliki med antičnim in sodobnim športom. Vendar obstaja tudi kontinuiteta, stalnost, vztrajanje starega v novem, antičnega v sodobnem. Od daleč sta si teka podobna, gibi so primerljivi, telesne tehnike niti ne tako oddaljene druga od druge. A vendar je med antičnim in sodobnim razloček, prelom, razcep: prelom med dvoma vrstama športa, čeprav ni celovit, popoln ali absoluten, saj še vedno vztrajajo kontinuitete, sorodnosti in kljubujejo delovanju zgodovinskega časa. Korenine sodobnega športa nesporno segajo v antični šport, čeprav se sicer v vseh pogledih razlikujeta. Ostaja dejstvo, da so težave z razumevanjem – včasih celo nepripravljenost na razumevanje – dialektičnega odnosa med starim in modernim značilne za tako rekoč apolitično stališče. Jasno je to v mladostni polemiki s političnim nasprotnikom izrazil Marx: »[...] kadar mu uspe uzreti razliko, ne vidi enotnosti, in kadar mu uspe uzreti enotnost, ne vidi razlike. Brž ko izlušči razločevalne lastnosti, mu že okamniyo v rokah.«³

Če pustimo ob strani analizo povezav med antičnim in sodobnim športom, je šport predvsem red, saj daje *legitimnost ustaljenemu redu*, kateremukoli že. Vselej je vključujoč, nikoli oporečniški in redko na udaru kritik, zato ima tako rekoč apologetsko vlogo v odnosu do prevladujočega produkcijskega načina, in v tem sistemu ni samo kolesce ali kolesje, temveč eden od njegovih najučinkovitejših pogonskih motorjev. Šport ima vlogo učvrščevanja uveljavljenega sistema, ki ga dosega z identificiranjem s prvaki (»bogovi stadiona«) in z depolitizacijo, h kateri vodi z racionalizacijo velikih mitov (zdrava tekmovalnost med posamezniki), s spoštovanjem naravne hierarhije med močnimi in šibkimi, z družbeno neenakostjo pod krinko lažne enakosti med udeleženci, s tvorbo čvrstega družbenoideološkega in praktičnega bloka, z vzpostavitvijo pravic verige od selekcije, urjenja do merjenje in rekorda ... Šport je pravzaprav novi opij ljudstva (bolj odtušujoč kot religija), saj privablja z obljubo socialnega napredovanja posameznikov in z obetom vzporedne hierarhije. »Protesta« proti resničnosti, ki je po Marxovem mnenju še prisoten v značaju religije, v športu ni več, saj se je utopil v njegovi neskončni moči razkrajanja, ki jo sproža s tem, da jemlje zavesti posameznikov sleherno osvobajajočo in emancipacijsko energijo.⁴

Tekmovalni šport je prevzem oblasti nad telesom, ki ga pripravi na delo kot delovno silo, ki jo lahko »prosto« izkorišča in razkazuje. Načelo telesne storilnosti in produktivno-

³ Karl Marx, *Die moralisierende Kritik und die kritisierende Moral, Beitrag zur Deutschen Kulturgeschichte Gegen Karl Heinzen von Karl Marx*, nav. po fr. prev., »La critique moralisante et la morale critique. Contribution à l'histoire de la civilisation allemande contre Karl Heinzen, v: *Deutsche-Brüsseler-Zeitung*, št. 86 z dne 28. in 31. oktobra, 11., 18. in 25. novembra 1847, fr. prev. *Écrits de jeunesse 1842–1847*, Spartacus, Pariz, 1977, str. 101.

⁴ Karl Marx označi religijo kot opij ljudstva takole: »Religiozna beda je izraz dejanske bede in hkrati protest zoper dejansko bedo. Religija je vzdih ogrožene kreature, čustvo brezsrčnega sveta, kot je tudi duh brezdušnih razmer. Religija je opij ljudstva.« Karl Marx, »Pripisavek h kritiki Heglove pravne filozofije: Uvod«, v: Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrana dela v petih zvezkih*, Zv. 1, prev. Božidar Debenjak et al., Cankarjeva založba, Ljubljana, 1979, str. 192. Šport ni niti takšne vrste protest.

sti organizma je v športu načelo *sui generis*: mehanizacija in taylorizacija gibov, morala truda, ideološka in politična nevtralnost. Modus dominacije, ki oblikuje odnos posameznikov do lastnega telesa, je poleg tega utemeljen na sadomazohizmu: zadajati bolečino in uživati v bolečini. Šport je najmočnejši spodbujevalec »dezerotizacije«, ki je najprej deseksualizacija čutilnega in mišičnega aparata.

Vsi avtoritarni in totalitarni režimi so se za novačenje mladine zatekali k športu, njihov cilj je bil ustvariti avtoritarne, agresivne, narcisistične osebnostne ustroje in zlasti slepo poslušne množice. Na stadionih, ki jih gradijo za olimpijske igre ali razna svetovna prvenstva in pokale (v atletiki, nogometu, ragbiju), se občinstvo spremeni v velikanske množice, ki spajajo razkropljene posameznike, jih združujejo v celoto in tvorijo pravi pravcati množični spektakel, ki se s televizijskimi prenosi širi po vsem planetu. Na stadionih so množice, sklenjene v »obroč«⁵ in vključene v učinkovit vizualni in zvočni dispozitiv, popolnoma privržene športnemu spektaklu in s tem uspešno prepričajo tudi televizijske gledalce, ki so še neskončno številnejši in še bolj razkropljeni. *Množični red je množica reda*. V teh prostorih množica sprošča svoje napadalne nagone v – pogosto strašljivem – mehanizmu za proizvodnjo katarze. Prav totalitarna masifikacija posameznikov, ki se zlijejo v eno s stadionom, je močan dejavnik *čustvene fašizacije množic*, in sicer pod vizualnim in zvočnim vplivom reda, ki ga ne samo sprejemajo, temveč tudi zahtevajo: vplivom parad v normiranem koraku, podeljevanja medalj, nacionalnih himen in pozdravov zastavi, da niti ne govorimo o nasilnih, morilskih trkih med športniki na najbolj priljubljene tekmovalnih. Notranji red na stadionu, ki se uveljavlja z rešetkami, redarji in video nadzorom, se dopolnjuje z redom kot takšnim, redom, ki ga vzpostavlja vojaško-policijski aparat, ki je med visoko tveganimi prireditvami vseprisoten tako v mestu kakor znotraj in zunaj stadiona. V športnem redu stadiona kraljuje politika reda.

/.../

Spektakelski stadion

Osrčje globaliziranega medijskega dispozitiva, v katerem utripa športni spektakel, je povezano z zgradbo, ki je edina svoje vrste. Po obliki je, čeprav se je v svoji zgodovini nekoliko spreminjala, takoj prepoznavna: stadion je sam po sebi prav edinstvena, samonikla arhitektura, zlasti pa je impozantna vizualna struktura, ki vsiljuje svoje videnje sveta kot strukture. Sodobni stadion dejansko spominja na monumentalno junaštvo, med drugim po zunajstandardnem merilu gradnje; dviguje se nad običajne zgradbe, zaseda ogromno prostora, saj naj bo viden že od daleč, od blizu pa naj deluje gromozanski. Znotraj njego-

5 Elias Canetti, *Množica in moč*, prev. Mojca Kranjc, Študentska založba (zbirka Koda), Ljubljana, 2004, str. 22.

vega obzidja gledalci na najoptimalnejši način gledajo in poslušajo športni spektakel, hkrati v živo in – po zaslugi zaslonov sredi stadiona ali v vogalih, nameščenih nad njihovimi glavami – še v posnetku. Za stadion je značilna vsesplošna vizualizacija tekme, dosežena s produkcijo podob, ki se prenašajo navzven in se predvajajo v milijonih domov, ki jih razsvetljuje televizor. Povezan je torej z derealizacijo sveta, saj je svet v njem predstavljen z edinega možnega in zaželenega vidika srditega športnega tekmovanja med tekmeči, ki se borijo za zmago, in kot vizualna realnost pomanjšanega sveta, ki ga obvladuje na vse konce planeta razširjen spektakelski šport. Ta derealizacija se, da tako rečemo, nadaljuje s poplavo stadionskih zaslonov vseh velikosti, ki naj bi pomagali še bolj občudovati igro športnikov pod koti, ki jih oko ne more ujeti, in jo predvajati iz različnih perspektiv – vemo, kako pomembno vlogo v ocenjevanju športnih gibov imajo upočasnjeni posnetek, veliki plan, ponovno predvajanje brezkončnega venčka »tehničnih« dosežkov ... Stadion je danes že v izhodišču zamišljen in nato izgrajen kot mogočen stroj za ustvarjanje podob, ki je podrejen funkcionalnosti in racionaliziran. Prav iz stadiona kot osrednjega žarišča širjenja športa, njegove edinstvene oddajne točke, se športne podobe prenašajo naprej v vse s televizijskim sprejemnikom opremljene prostore. Stadion kot arhitektura je idealna forma sklenjene zgradbe, ki se kristalizira v obliki generatorja telesnih gibov in iz katerega se generirane podobe prenašajo naprej v svet. Stadion je osupljiv prostor akumulacije teles, totalne koncentracije športnih gibov in njihovih podob, ali bolje povedano, izraz arhitekturno organizirane, v zgradbo spremenjene telesne mase. Če parafraziramo Guyja Deborda, lahko na kratko rečemo, da so na stadionu športni gibi akumulirani do te mere, da postajajo podoba.

Oblika stadiona je popolnoma usklajena z možnostmi percepcije in recepcije športnega spektakla, ki jih imata »gosta množica«⁶ in – zunaj stadiona – raztresena množica, sestavljena iz recepcijskih točk, ki so resda izolirane, a jih športni spektakel združuje v novo »emocionalno skupnost« (Max Weber). V splošnejšem smislu vse dostopne zasebne ali javne prostore – stadione, stanovanjske prostore, ulice in mestne trge –, zaseda in včasih preplavlja razraščajoč se avdiovizualni sistem prežemanja individualnih zavesti z določeno vsebino, saj je temu sistemu podrejena vsa uporabljena tehnologija. V osrčju stadiona sta vizualno in zvočno v svojem zaprtem okviru in na podlagi »zastajajoče množice«⁷ gledalcev mobilizirana skupaj; v domove televizijskih gledalcev se prenašata sočasno. Odtujitev, za katero gre na stadionu, je povezana s to usmerjeno *kolonizacijo vizualnega in zvočnega*, ali natančneje, z načinom, kako je vizualno zoženo ali celo sploščeno v svojo najsiromašnejšo obliko: svojo mediatizacijo po zaslonu. Totalnost vizualizacije, ki se organizira na stadionu – neposredni ogled, ogled, ki ga omogočajo posnetki kamer itn. –, je zvedena na abstraktnost videnja; videnje je dobresedno odtujeno od športa, saj šport odtuja sleherno videnje. Če se realnost stadiona polno razmahne v vizualnem, ali drugače povedano, v reorganizaciji pogleda z namenom medijskega novačenja v tako zoženem okviru,

6 Elias Canetti, *op. cit.*, str. 11.

7 *Ibidem*, str. 28.

to pomeni, da je tega deležno vse telo, ali bolje, celota teles, saj tudi njih doleti abstrahiranje, odtujitev od svojih čutov, nekakšen »izstop« iz sebe, svojevrstna metamorfoza.

Eden od primerov nove generacije stadionov je ameriški stadion Dallas Cowboys, ki so ga zgradili v sodelovanju s Sony Electronics. Dallas Cowboys je svoje dovršeno avdiovizualno okolje dosegel z orjaškim zaslonom v velikosti 49 x 28 metrov, ki ga je obesil nad trato sredi stadiona, in s še dvema zaslonoma v velikosti 30 x 12 metrov, ki sta nameščena ob strani. Po zaslugi produkcijskega studia lahko gledalci vidijo in slišijo pogovore med igralci ter med igralci in njihovimi trenerji; v okolici stadiona pričaka gledalce kakšnih dvajset ekranov, v notranjosti jih ohranja v stalni potopljenosti v dogajanje 3 000 ravnih zaslonov LCD, tako v luksuznih ložah kot v halah, v conah za pooblaščen prodajalce, na hodnikih in v toaletnih prostorih ... A tudi to še ni vse. Če pridemo na stadion s prenosnim računalnikom ali najnovejšo elektronsko napravo, imamo dostop do brezžičnega spleta. Po zaslugi nove miniaturne video naprave, modela LVIS, ki ga je ustvarilo podjetje WiseDV, lahko navzoči, televizijski in celo videogledalci po zaslugi osmih kamer spremljajo prenos tekem, sočasno pa gledajo premike svojih najljubših športnikov v živo. Ti gledalci novega tipa lahko torej spremljajo tekme s pomočjo tehnologije podobe, prilagojene športni tekmi: z neposredno podobo akcije in ročnim nadziranjem podobe, s takojšnjim ponovnim predvajanjem, takojšnjim dostopom do statistik, simultanim ogledovanjem drugih športnih dogodkov, spremljanjem neposrednega komentiranja pridruženih radijskih postaj itn. Oblika in položaj zaslonov na izvornem stadionu ustvarjajo zmedo v smislu prepletanja med realnim in fiktivnim: podoba in realnost se nalagata drug na drugega v nerazločljiv skupek, na zaslonu ni robov, zaslon se staplja s podobo na ozadju gledalcev, ki pa so sami še kako resnični. Drugače povedano, podoba na zaslonu je videti še resničnejša, kot da bi se vpijala v okvir stadiona, kot da bi se stadion sam vpiljal v zaslone.

V splošnejšem smislu aktualna realnost športa vse bolj postaja realnost podob športa in potemtakem temelji na prelomu, ločitvi med realnostjo in reprezentacijo, ki jo te podobe vzpostavljajo. Moč stadion je v tem, da ohranja videno realnost – v tem primeru se športna tekma pred očmi gledalcev najprej odvija brez filtra, brez zaslona – skupaj s posredovano realnostjo, predvajano na vse številnejših zaslonih na stadionih in seveda zunaj stadionov, v vseh gospodinjstvih. V tem je notranja moč z zasloni preplavljenega stadiona: da briše meje, premešava realno in fikcijo, staplja realnost in reprezentacijo realnosti ter ju prepleta do te mere, da ju ne moremo več razločevati.



Navdušeni nad kóšarko ali košárko?

Piše Emica Antončič

Ob odličnih igrah slovenskih košarkarjev na olimpijskem turnirju v Tokiu so lahko pozorni poslušalci medijev opazili rabo dveh variant na različnih zlogih naglašene samostalnika košarka: na prvem zlogu najpogosteje naglašujejo košarkarji (sedanji in nekdanji igralci, trenerji ipd.), tudi številni navijači, na drugem pa predvsem poklicni govorci (komentatorji, novinarji, napovedovalci). Kako je do te dvotirnosti prišlo in kaj pomeni?

Ali rečeno z besedami tistih, ki jih zanima jezikovna raba: Kaj je prav?

Odgovor na zadnje vprašanje najdemo seveda v Slovenskem pravopisu, ki predpisuje normo za slovenski knjižni jezik in tudi njegov pravorečni del. V pravopisu je celotna besedna družina naglašena na drugem zlogu, se pravi: košárka-e, košárkar, košárkarica, košárkarski. Ta naglas se pri pregibanju ne premika na druge zloge, kar pomeni, da besede sodijo v nepremični naglasni tip na osnovi, ki je v slovenskem jeziku najpogostejši. Pravopis torej za zborni knjižni izreko predpisuje naglaševanje košárka. Tega se morajo držati vsi poklicni javni govorci. Ob poslušanju bi si upala trditi, da se jih veliko tega drži, vendar ne vsi, saj se jim pogosto vsiljuje raba košarkarskih praktikov, tj. kóšarka. Varianta z naglasom na prvem zlogu je med ljudmi v vsakdanji rabi tudi sicer veliko pogostejša. Vendar ta druga varianta, če upoštevamo Slovenski pravopis, ni knjižna. Od kod je prišla in zakaj je tako pogosta in vztrajna, da knjižno varianto v rabi že kar ogroža?

V severovzhodnem vogalu mariborskega športnega parka Ljudski vrt, kjer je danes žal samo še parkirišče, je nekoč stalo asfaltirano košarkarsko igrišče z majhnimi tribunami, ob njem pa še eno pomožno. Od pomladi do jeseni smo mulci z mariborskega levega brega Drave na Braniku (tako se je tej lokaciji in klubu reklo) tam trenirali in odraščali. In vsi smo seveda govorili, da treniramo kóšarko. Pa ne zato, ker smo bili Štajerci, ki po prevladujočem prepričanju Ljubljancanov vse naglašujemo na prvem zlogu.

V sedemdesetih letih, ko je na Braniku prevladovala moja generacija, je bilo navdušenje nad košarko seveda predvsem posledica zmage jugoslovanske reprezentance na svetovnem prvenstvu v Ljubljani leta 1970. V sedemdesetih letih se je poleg ameriške in ruske razvila tudi jugoslovanska košarkarska šola, ki še danes proizvaja številne vrhunske igralce in igralke, čeprav države ni več, ostala pa je precejšnja košarkarska povezanost med novimi državami s tega področja. V tej jugoslovanski šoli so absolutno prevladovali Hrvati in Srbi, tudi v reprezentanci je bilo igralcev iz ostalih republik le za vzorec. V tisti iz 1970 sta bila tako le dva Slovenca: Ivo Daneu in Aljoša Žorga. Da se je košarkarski žargon razvijal pod vplivom srbohrvaščine in da so vsi neslovenski jugoslovanski igralci tudi sredi Ljubljane govorili samo srbohrvaško, je bilo samoumevno. Kljub deklarirani enakopravnosti med jeziku v SFRJ je bila v praksi srbohrvaščina prevladujoča, predvsem za moške, ki so služili v JLA, kjer je bila jezik poveljevanja, in če ne prej, so se je tam vsi navzeli. Otroci v Sloveniji pa smo seveda v osnovni šoli tudi imeli eno leto obvezni predmet srbohrvaščina. Slovenščina se po drugih republikah po drugi strani ni obvezno poučevala. Ne pomnim, da bi takrat sploh obstajal kdo, kot je Ivica Kostelić, ki je 30 let kasneje s slovenskimi novinarji zmeraj govoril slovensko. Za današnje mlade je takratno razmerje med južnoslovanskimi jeziki (o albanščini se tako ni govorilo) v SRFJ nepojmljivo. Moja otroka in njuni prijatelji danes na hrvaškem morju govorijo slovensko in samo starejše generacije Slovencev tam še preklaplajo v nekdanjo srbohrvaščino. S prijatelji in znanci iz drugih držav nekdanje SFRJ ti mladi komunicirajo bodisi tako, da vsak govori svoj jezik in pri tem povsem dobro razumejo drug drugega, ali pa komunicirajo v globalni angleščini. Vendar pa to ne velja za vso mlado generacijo. Mladi iz prve, druge ali tretje generacije priseljencev z jezikovnega področja nekdanje srbohrvaščine (v politično in nacionalno motivi-

rane nove variante tega policentričnega jezika se tu ne bom spuščala) jo še aktivno govorijo, mnogim je materni jezik.

A vrnimo se k srbohrvaščini in našemu naglaševanju kóšarka v sedemdesetih. Če so prihajali v Slovenijo številni trenerji iz drugih republik (spomnim se starejšega gospoda iz Srbije, ki me je v nekaj dneh naučil več košarkarskih prijemov kot moja slovenska trenerka v celem letu), če se je igrala liga, v kateri so prevladovali hrvaški in srbski klubi, je povsem jasno, da je na izrazje vplival tudi prevladujoči jezik. V srbohrvaščini se naša košarkarska besedna družina takole izgovarja: kòšarka, košàrkāš, košarkàšica, košàrkāški, pri čemer à pomeni kratek naglašen samoglasnik, ā pa dolg ponaglasni samoglasnik. V srbohrvaščini se torej košarka naglašuje na prvem zlogu in od tod je ta varianta v času skupne večkulturne države prodrla v slovenščino.

Naglasna varianta kóšarka je v pogovorni slovenščini izredno razširjena in bi se verjetno obdržala tudi, če danes slovenska košarkarska scena ne bi bila več povezana z nekdanjim jugoslovanskim prostorom, a seveda še zmeraj je. Pravzaprav ta prostor v svetu košarke še zmeraj obstaja na ravni klubov in kadrov, le da se ne imenuje več jugoslovanski in da so reprezentance novih držav zdaj na mednarodnih tekmovanjih nasprotnice. A vsi se poznajo med seboj.

Naglasno varianto kóšarka je treba razumeti torej kot besedo iz pogovorne slovenščine, ki pa ni knjižna. Knjižna varianta je košárka in norma vztraja pri njej. Zakaj? Zato, ker je sistemska, je del besedne družine z naglasom na istem zlogu, ki se ne premika. Za knjižno normo pa je bistveno, da so pravila logična in da je v njih čim manj izjem. Za slovenske poklicne govorce oz. športne novinarje in komentatorje torej velja, da je za njih naglaševanje košárka obvezno.



K U L T U R N A D I A G N O Z A

F I L M

Marko Stojiljković

Vožnja skozi bolezen, norost, fantazije, spomine in resničnost na alkoholni pogon

Petrov's Flu (Petrovy v grippe)

2021 | Rusija, Francija, Nemčija, Švica
| 145 min.

Režija Kiril Serebrennikov
| scenarij Kiril Serebrennikov (po romanu
Alekseja Salnikova)

| fotografija Vladislav Opelyants
Igrajo: Semyon Serzin, Chulpan Khamatova,
Yuliya Pereslid, Yuri Borisov

Dojemanje bolezní in strahu se spreminja v skladu z geografsko dolžino in širino. V Rusiji se obolelost telesa pogosto dojema v luči obolelosti uma, zato v ruščini izraz „imeti temperaturo“ pomeni „ne biti prav priseben“. Film Kirila Serebrennikova *Petrov's Flu*, predvajan v tekmovalni selekciji letošnjega Cannes, se ukvarja ravno s takšnimi (umskimi bolj kot telesnimi) borbami glavnega junaka z gripo v času

ene noči in dneva (v novoletnem vzdušju) v neimenovanem mestu tranzicijske Rusije devetdesetih let. Ogled takšnega filma je bil zagotovo povsem drugačen v vzdušju polnih dvoran, pogovorov o pandemiji in o rednih testiranjih, kot pa v kontekstu *programa* Kinoscope v Sarajevu, v večernem terminu in v prijetno polprazni dvorani.

Gorje, ki ga je prestajal Kiril Serebrennikov, pa ni nujno povezano s pandemijo. Ko je režiser dvignil obilo prahu s kritiko ruske družbe v svojem filmu *(M)učenec*, prikazanem v Cannesu leta 2016, in ko je javno kritiziral Putinov režim in njegovo politiko do pripadnikov LGBT skupnosti, je ta gledališki, televizijski in filmski režiser kar naenkrat končal v hišnem priporu zaradi (najbrž lažnih) ovadb za goljufijo s finančnimi sredstvi za eno njegovih gledaliških predstav. V hišnem priporu, v katerem je ostal skoraj dve leti, je končal svoj naslednji canski projekt: vizualno impresiven, eterično-atmosferičen glasbeni „biopic“ *Leto* (2018), ki je v primerjavi z *(M)učencem* deloval nekoliko mlačno in razvlečeno. Medtem so njegovo kazen zmanjšali, a ne tudi ukinili, zato zdaj Serebrennikov ne sme zapustiti Rusije, ampak *Petrov's Flu* že s svojim videzom deluje ne le kot delo nekoga, ki je spuščen na svobodo, temveč tudi kot delo nekoga, ki mu je svoboda dodeljena – ali pa si jo je sam vzel. Gre za gibanje med realnostjo in sanjami, med spomini in halucinacijami, vse pod vplivom alkohola, kjer se

vse tekoče izmenjuje med seboj, tako da večinoma ni jasno, kdaj se eno neha in drugo začne.

Serebrennikov film se začenja v nabitom polnem mestnem avtobusu. Protagonist (Semyon Serzin, izvrsten igralec) kašlja tako močno, da mu eden od potnikov reče, da je videti, kot da bi imel raka. Petrov odgovori, da gre za navadno gripo. Ostali potniki so videti globoko potopljeni v svoje skrbi in probleme. Starejši možakar kar z lepega začne žaliti deklico, oblečeno v kostum snežinke, in ji reče, da bo kurba in lažnjivka kot vse ženske, a nato se vmeša fant v klasični „skinhead“ uniformi in ga udari. Voznik ustavi vozilo in policija odpelje fanta. Kmalu zatem vozilo še enkrat nenadoma ustavi, tokrat zaradi osebe s pogrebnim vozilom in značko, ki išče Petrova ter ga odpelje. Celotna silovita sekvence, polna dogodkov, statistik in komentarjev iz ozadja, denimo o „migrantih in Židih, ki vladajo v Rusiji“, tako tipična slika ruskega vsakdana iz kateregakoli zgodovinskega obdobja, je bila posneta v enem kadru ali vsaj v zelo prepričljivi simulaciji le-tega, in je šele uvod v to, kar nas čaka v naslednjih dveh in pol urah.

Kmalu postane jasno, kdo je skrivnostni človek z značko – to je Petrovov znanec Igor, s katerim skupaj popivata. Igor in še nekaj njegovih pijancev bo pogrebno vozilo uporabilo za svojo pijano šalo, vsi so na poti k Viktorju, ki je paranoičen teoretik zarote in skriboman, a prav Igor je bil tisti, ki mu je ponudil Petrovovo pomoč. Medtem pa Petrovova „boljša polovica“ (Chulpan Khamatova), končuje svojo izmeno v knjižnici, kjer gosti literarno srečanje. Udeleženci se kregajo, žalijo in na koncu tepejo, a jih ona prekine s tem, da „ponori“. Njene oči postanejo črne, naen-

krat dobi supermoči in scena oddrvi v smeri koreografiranega krvavega nasilja v stilu vzhodnoazijskih akcijskih filmov.

Petrov se najbrž ne zaveda, da ima poleg sebe superjunakinjo, ker se po prihodu domov z njo pogovarja izključno o svojem pijanstvu, odsotnosti, o skrbi za sina in o gripi. Slednja Petrova že pošteno „trese“ in je že „prijela“ Petrova mlajšega (Vladislav Semiletkov), vse bolj se je boji tudi sama Petrova. Na nivoju „realnosti“ se *Pavlov's Flu* nadaljuje v noči, v kateri se razkrije, da je Petrovov konjiček risanje stripov, ideje pa črpa tudi od sina, in v naslednji dan, v katerem Petrov pelje sina na lokalno novoletno zabavo (fant se očitno edini v celem filmu veseli praznovanja). Na drugih nivojih pa imamo tu njegov odhod z bolnim sinom v bolnišnico (morda v sanjah), fantazijo o tem, kako Petrov pomaga nerazumljenemu mlademu piscu pri samomoru, da bi le-ta čim prej prišel do slovesa velikega umetnika, spomine na davno novo leto v otroštvu, posnete v povsem drugačnem slogu ter drugi paleti barv, in celo verjetno povsem izmišljeno zgodbo o osebi (Yuliya Pereslid), ki jo po naključju srečata Petrov kot fantek in njegova mati, posneta pa je črno-belo in v slogu sovjetskega filma tistega časa.

Zdi se, kot da Serebrennikov v svojem filmu pri kritiziranju ruske družbe skozi različna časovna obdobja ni cilj al na nič posebnega, je pa “zadel” vse, od težke zgodovinske zapuščine pa do, pogojno rečeno, sedanosti in prihodnosti, ki jo napoveduje. V filmu je več kot dovolj tekoče satire, zapakirane v svobodno formo, podobno ruski sodobni literaturi s koreninami v avantgardi iz sovjetskega obdobja. To ne bi smelo biti presenečenje, saj je *Petrov's Flu* pravzaprav priredba romana Alekseja



Salnikova *Petrovi z gripo in okoli nje* iz leta 2016. Serebrennikov mojstrsko ujame vzdušje romana, ki ga je sicer precej težko prevesti v kinematografski jezik, zato se po ogledu filma zdi, kot da smo tudi roman prebrali hkrati, v eni sapi.

Serebrennikov se nekoliko opira tudi na svoje gledališke izkušnje, pri čemer stavi na scenografijo z obilo detajlov, mizanscene in trdno napisanimi dialogi, mestoma sicer v dokaj obsežnih, dolgih replikah. Vseeno pa *Petrov's Flu* še vedno ostaja njegov najbolj kinetičen in celo najbolj ci-

nematičen film. Razlog za to se vsekakor skriva v njegovem odličnem poznavanju filmskega jezika in izraznih sredstev, predvsem pri ustvarjanju vzdušja, torej različnih vzdušjih in prehodih med njimi, ki so za tak film absolutno ključni. Izbira igralcev je izjemna, Serebrennikov praviloma nikoli ne išče velikih zvezdnikov, saj lahko mnogi igralci opravljajo svoje precej zahtevne vloge, tudi če nimajo jasnega loka, ampak se dramaturško zanašajo na skoke in presenečenja. Igralci Semyon

Serzin, Chulpan Khamatova in Yuliya Pereslid vsak zase delujejo kot odkritje.

Režija Kirila Serebrennikova deluje inspirativno tudi po drugih kriterijih. Režiser odlično postavlja dolge prizore in sekvence, praviloma posnete v dolgih kadrih-sekvencah, ki se premikajo po vseh treh osebah v prostoru. Tako doseže vtis kaosa, ki pa je v resnici popolnoma načrtovan in nadzorovan, zato nas kot gledalce popelje na vožnjo po tematskem parku nočnih mor, ki jih ustvarjajo „navadna življenja“, kamor so se zatekli glavni akterji, ki poganjani z alkoholom drviyo v brezup, iz katerega se ne morejo izvleči. Serebrennikov spretno spreminja tudi sloge, zato se sanje, resničnost in halucinacije včasih tako mešajo, da jih je težko ločiti. Petrovovi spomini na otroštvo in odrasčanje, ki se ne razlikujejo zelo od tistih, ki jih ponuja svojemu sinu, so predstavljeni v toplih barvah zahodnih »lažnih sedemdesetih«, pogosto s subjektivnimi posnetki, medtem ko se črno-belo posneta stranska zgodba o Marini, ženski, s katero je morda takrat imel kratko srečanje pri novoletni predstavi o Božičku in Sneguljčici, in njenih težavah pri delu, poroki in moževih starših, zdi kot zvesta priredba drugega,

starejšega romana z nekoliko drugačno temo na sledi družbenokritičnega socrealizma.

Eden od junakov tega filma je zagotovo direktor fotografije Vladislav Ope-lyants, s katerim je Serebrennikov že delal tako (*M*)učenika kot tudi *Leto* in ki je posnel tudi filme Nikite Mikhalkova, režiserja vpadljivega vizualnega sloga in visokih zahtev. Možno je, da je bil *Petrov's Flu* s svojo raznolikostjo in konceptom, po katerem se resničnost in domišljija prekrivata in združujeta, njegova najtežja in najbolj ambiciozna naloga, a delo, ki ga je opravil in za katero je navsezadnje prejel tehnično nagrado CST v Cannesu, je res izjemno, k čemur pripomore tudi precej širok format slike „cinemascope“, ki zahteva ogled v kinu in ne doma.

Petrov's Flu je tako eden izmed filmov, ki jih ne bi smeli preveč analizirati (kar je tudi težko storiti), saj ujame svojega gledalca in ga popelje s seboj na vožnjo, ki jo včasih na visceralnem nivoju ni lahko prenašati, vendar je tudi ni mogoče kar tako pozabiti. *Petrov's Flu* je eden najboljših filmov na letošnjem »festivalnem ciklu« in eden izmed filmov leta.

F I L M

Veronika Zakonjšek

Fluidnost spola, titana in človeškega mesa

Titan (Titane)

2021 | Francija, Belgija | 108 min.

Scenarij in režija Julia Ducournau

| direktor fotografije Ruben Impens

| glasba Jim Williams

Igrajo: Agathe Rousselle, Vincent Lindon,

Garance Marillier, Laïs Salameh

Titan, najnovejša transgresivna in šokantna senzacija francoske režiserke Julie Ducournau, ki ji je – šele kot drugi ženski v zgodovini – prinesla cansko zlato palmo, se odpre kot eksplozija surove, ognjene energije, ki nas od prvega kadra bučnega avtomobilskega podvozja, iz katerega curlja kri, drži priklenjene na sedež. Gre za filmski spektakel v najboljšem pomenu besede: za film, narejen za veliko platno, za gledanje v temi kinodvorane, med ljudmi, ki pod maskami družno zajemajo sapo, si zatiskajo oči, se nelagodno prese-dajo, v mešanici nejevere in navdušenja krohotajo. Julia Ducournau, ki nas je do kosti pretresla že s svojim subverzivnim, kanibalskim prvcem *Surovo* (*Raw*, 2016) – projekcijo katerega je na torontskem filmskem festivalu skupina nezaves-tnih ljudi zapustila v rešilcu – ter jasno na-

kazala svojo afiniteto do preobračanja družbenih kodov, tabujev in stereotipnih pričakovanj o človeški spolnosti, pože-lju, lakoti in identiteti, pa si s svojim no-vim celovečercem (do)pusti še nekoliko več (pre)drznosti, nasilja, igrivosti, ener-gičnosti, barvitosti in nepričakovanega humorja, ki se subtilno dopolnjuje s tihimi elementi nežnosti in vznikanjem novih družinskih vezi.

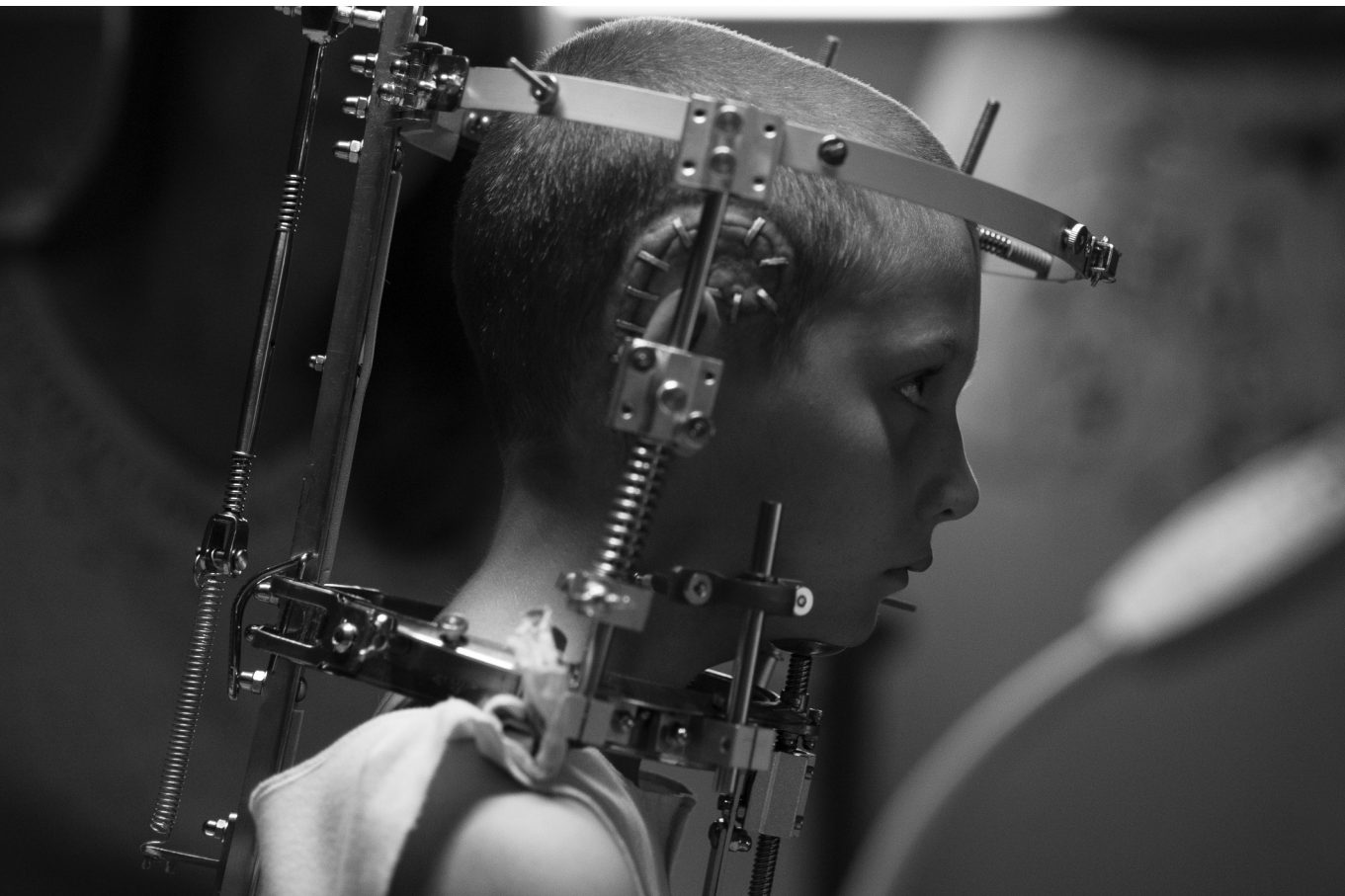
Ko se kamera, fiksirana na kovinsko podvozje, premakne v notranjost družin-skega vozila, smo tam takoj seznanjeni s hladno, odtujeno, disfunkcionalno dina-mike hčerke, ki na zadnjem sedežu glasno imitira zvok motorja, in razdražljivega, ne-strpnega očeta, ki za volanom poskuša od-misliti njeno prisotnost. Trenutek nepa-zljivosti, ko se izgubi v besu nad otroškim direndajem, in avto nekontrolirano zdrsne s ceste, v betonski steber, ki pohabi kovin-sko ohišje, zdrobi okenske šipe in razbito vozilo nasilno »zaustavi« na robu prazne, obmestne avtoceste. A čeprav uvodna špica krvave prometne nesreče kar kliče po postavljanju vzporednic s filmom *Su-rovo*, kjer se avtomobilske razbitine izka-žejo kot sinonim za krvoločno transforma-cijo, nov začetek, »rojstvo« primarne narave in kanibalskega apetita protago-nistke, Ducournau, ki se skozi celotno bi-zarijo *Titana* izzivalno poigrava z našimi pričakovanji in ustaljenimi filmskimi kon-vencijami, kmalu skrene na povsem nepri-čakovane, čudaške, provokativne, a premi-šljeno intrigantne tirnice. Ko se družina znajde na urgenci, kjer deklico pokrpajo in ji v odprto, zdrobljeno lobanjo vstavijo ploščico iz titana, zdravniki starša nemu-doma posvarijo, naj ostanejo pozorni na morebitne osebnostne spremembe, a za to se zdi že v tistem trenutku prepozno: ko

majhna Alexia steče iz bolnišnice, jo pot hipoma odnese do razbitega avtomobila, ki ga polna še nepoznanih, nerazumljivih čustev objame in poljubi. Čustev, ki v tem erotičnem, morilskem, identitetno fluidnem in neopisljivo unikatnem canskem zmagovalcu kmalu prerastejo v poželenje, seksualni nagon in meseno naslado nad vsem kovinskim, hladnim, neživim.

Ko le trenutek kasneje film v montažnem rezu preskoči v briljantno kader-sekvenco avtomobilskega »šova«, ki ga zapolnjujejo neonske luči, erotične plesalke, ki *twerkajo* na havbah razstavljenih vozil, in sintetični ritmi, pospremljeni s kitar-skimi rifi komada ameriškega dua The Kills, *Doing It To Death*, nas ta vrže v podzemno realnost odrasle, androgene Alexie (Agathe Rousselle), ki svojo seksualno slo do prevoznih sredstev sedaj potešuje z nočnimi plesnimi spektakli, obdana z gručo pohotnih moških, ki z očmi – in telefonskimi kamerami – požirajo njene gibe. A prizora nikakor ne gre brati kot režiserkin internaliziran »moški pogled«, ki se v opisanem primeru nazadnje ustvarja le posredno: z opazovanjem moških, ki Alexo opazujejo v njeni plesni ekstazi, in prisotnost katerega se razblini v trenutku, ko se kamera fiksira na njej. V ospredje tako stopi njeno poželenje do avtomobilov, iz katerega bliskajo narisani plameni; njen užitek in njena kontrola nad situacijo, znotraj katere predrzno (po)gleda v kamero, v nas. V nobeni instanci tako ne gre za seksualizirano ali popredmeteno žensko telo, temveč za žensko, ki si lasti občinstvo, svojo seksualnost, naš pogled; vse dokler v bizarnem zapletu dogodkov med nočnim, samotnim občevanjem z avtomobilom, ki se poigrava z elementi sadomazohizma, ne zanosi. Njen trebuh raste, iz

njenih prsi se cedi motorno olje, Ducournau pa pred nami počasi odstira izzivalno zgodbo o brisanju mej med spoli in seksualnostjo.

Alexia je psihopatska, nehumana antijunakinja, ki s svojo titansko ploščico čuti več afinitete do neživih materialov okoli sebe kot do ljudi, ki jih ob bližnjih srečanjih, ki pogosto hitro prerastejo v neželene dotike, nerecipročne seksualne sugestije in srh vzbujajoča zalezovanja v temnih uličicah, hladnokrvno, neusmiljeno in brezčutno ubija. Kot Justine, ki se v *Surovo* bori s svojo lakoto po človeškem mesu, tudi Alexia ne internalizira svoje bolečine življenja v ženskem telesu, ki je kodirano kot lepo, krhko, nežno, feminilno, podrejeno. Na katerega moški projicirajo svoje fantazije ter nanj gledajo enako popredmeteno kot na avtomobile, na katerih Alexia ponoči poplesuje. A hkrati telesu, ki v hiši hladnih, odsotnih staršev nikoli ni izkusilo ljubezni, topline, empatije, sobivanja, komunikacije. Njena komunikacija tako postane nasilje, ki pa je vselej v enaki meri nasilje nad drugimi, kot tudi nad sabo. Najhujše nasilje – ki mu je, za razliko od ostalih morilskih pohodov, povsem odvzet tudi vsakršen komični element – Alexia nenazadnje izvaja nad ženskimi deli svojega telesa: ko si s trakom povija in skriva prsi; ko si poskuša odrezati noseč trebuh; ko si pobrije glavo in nameroma zlomi nos na robu kopalniškega umivalnika. A njeni izgubljeni delčki humanosti niso zares izbežani na površje, dokler se ji življenjska pot ne prekriža z ostarelim gasilcem Vincentom (Vincent Lindon), h kateremu se zateče v begu pred policijo. Ta jo nepričakovano sooči s čustveno paletto očeta, starša, prijatelja in zaupnika, a do točke, ko prestopi prag nje-



gove hiše, Alexia že zamenja svojo identiteto ter v brutalnem aktu samopoškodbe postane Adrien, Vincentov že desetletje pogrešani sin.

Ducournau, ki v film sprva skorajda igrivo vpeljuje vse arhetipske spolne stereotipe seksualiziranih, objektiviziranih, (navidezno) ranljivih žensk na eni strani, ter mačističnih, hipermaskulinih, testosterona polnih gasilcev na drugi, pa servirane vizualne kode branja spolnosti in spolne identitete kmalu prične enega za drugim dekonstruirati, dokler jih popol-

noma ne znegira, zavrže in izniči v fluidnem raziskovanju in prepletanju vsega, kar razumemo kot »žensko« ali »moško«. Z našo percepcijo se nenazadnje igra že s samimi barvami: ko v kader stopajo ženske, te obdajajo hladni, »kovinski« odtenki modre in sive, medtem ko se v prizorih, kjer v ospredje stopajo moški, barvna paleta otopli in omehča s pridihi roza-vijolične; efekt, ki ga prvič do skrajnosti pripelje v sceni, kjer skupina mišičastih, močnatih teles gasilcev v počasnem posnetku pleše na glasbeno podlago The Zom-

bies, *She's Not There* in v kateri ena ob drugo trčita dve »nasprotujoči« si perspektivi hipermaskulnosti in homoerotizma. Tako kot film z Alexio/Adrienom povsem dekonstruira ideje o ženskosti in ženski identiteti – ta postaja vse bolj zbrisana, nejasna in nepomembna; kot pri plesu na gasilskem avtomobilu, pri katerem se ponovijo gibi iz prvotne scene, a sedaj pred moškimi zapeljivo pleše Adrien –, pa je podobne obravnave deležen tudi Vincent. Njegova pojava je na videz možata, mišičasta, zaščitniška: a pod močnim oklepom se skriva zlomljen, krhek, žalujoč in osamljen človek, ki je za ponovno ustvarjanje svoje družine več kot pripravljen sprejeti osebo, ki krade identiteto njegovega preminulega sina. In čeprav film interpretacijo samoprizadetega nasilja nad telesi vselej prepušča gledalcu – gre za simbolizem nasilja, ki se mu ženske podvržejo s kozmetičnimi operacijami? Nasilja, ki ga družba izvaja nad transspolnimi osebami? Nasilja, ki si ga ženske s telesno dismorfijo prizadenejo same sabi? –

To vendarle ne ostaja omejeno na žensko telo. Nenazadnje se v ohranjanju svoje alfa mačo pozicije, ki ga postavlja na čelo družbe gasilcev, pohablja tudi sam Vincent, ki si v ritnice dnevno vbrizgava steroide in nemočno joče, ko njegovo postarano telo kljub kemičnemu forsiranju ne doseže zelene moči in drugih fizičnih ekstremov.

Titan je tako v prvi vrsti film o osamljenosti, ljubezni, fluidnosti spola in seksualnosti, a predvsem tudi o na novo stkanih družinskih vezeh, ki se izgrajujejo na požarnem pepelu biološkega sorodstva. In čeprav se primerjave s *Trkom* (*Crash*, 1996) Cronenberga na trenutke pišejo kar same, uspe Ducournau s svojo (re)interpretacijo *body horror* žanra ponovno ustvariti nekaj izrazito unikatnega, samosvojega in prelomnega; tako v filmskem izrazu kot v smislu zgodovine, v katero se bo zapisala kot komajda druga režiserka – po Jane Campion in *Klavirju* (*The Piano*, 1993) – ki ji je v roke priletel prestižni Palme d'Or.

K N J I G A

Matic Majcen

Obdobje filmskih osamosvojiteljev

Peter Stanković

Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma 2, Preporod slovenskega filma (1988–2004)

Fakulteta za družbene vede | Ljubljana 2020

Če lahko slovensko kinematografijo po domala vseh kriterijih opišemo kot majhno, pa ta scena kljub temu dandanes kaže brstečo zgodovino pisno aktivnost. Po prelomu stoletja so namreč kar trije avtorji v svojih monografijah izčrpno popisali razvoj slovenskega filma vse od njegovih začetkov do današnjih dni. Medtem ko je denimo Zdenko Vrdlovec leta 2013 v svoji knjigi *Zgodovina filma na Slovenskem* v eni knjižni izdaji pokril celotno obdobje med letoma 1896 in 2011, je Marcel Štefančič po knjigi *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma* (2005) kasneje že izdal tudi ločeno knjigo *Slovenski film 2.0* (2016), v kateri je s kritičnim očesom pokrnil poosamosvojitveno obdobje med letoma 1991 in 2016. Temu je zdaj sledil tudi Peter Stanković, ki je leta 2013 najprej izdal prvi del svoje *Zgodovine slovenskega celovečernega igranega filma* s podnaslovom *Slovenski klasični film (1931–1988)*, zdaj pa je to knjigo nasledil s poosamosvo-

jitvenim nadaljevanjem, ki tokrat nosi podnaslov *Preporod slovenskega filma (1988–2004)*.

Že same letnice omenjenih izdaj nam marsikaj povedo o pristopu posameznih avtorjev k zgodovinopisju. Medtem ko Vrdlovca denimo zanima zgodovina slovenske kinematografije v vsej svoji celovitosti in z večjim poudarkom na aktualnosti, je Stanković izraziteje osredotočen v kulturološko kontekstualizacijo in tekstualno interpretacijo slovenske filmske produkcije. Slednji v svoji interpretativni razsežnosti sicer ne gre v takšne subjektivistične ekstreme kot Marcel Štefančič, temveč tudi v tej drugi knjigi ostaja zvest trdno zakoličeni strukturi knjige, ki je v svojih motivih celo nekoliko bližje povsem

neinterpretativnim zgodovinskim popisom, kakršna je denimo *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*. Filmi obravnavanega obdobja si namreč tudi tukaj eden za drugim sledijo v kronološkem vrstnem redu, zapisi pa so zvesto pospremljeni



s sinopsisi, biografijami režiserjev ter z uradnim fotografskim gradivom.

Prav takšna ambicija po večplastni obravnavi filmov, ki je hkrati striktno faktualna in interpretativna, daje Stankovićevi knjigi tisto širino, zaradi katere jo lahko uporabljamo kot izredno koristno referenčno gradivo pri iskanju informacij o slovenskem filmu v omenjenem obdobju. Vseeno pa se jedro avtorjevega pisanja vendarle skriva prav v tistih zapisih, kjer

filme umesti v čas nastanka in jih tudi kritično ovrednoti. Stanković prav s tem kritičnim pogledom ubere tvegan korak v procesu sestave tovrstnega obširnega knjižnega dela. Kot v uvodu že sam slikovito razloži, je „kakršno koli ocenjevanje kulturne produkcije (...) neogibno subjektivno, kar pomeni, da ni nujno točno oziroma da je lahko točno samo za nekaj posameznikov – mogoče celo samo za dotičnega kritika samega.“ Tveganje je tu seveda v tem, da utegne ta korak vrednotenja ob kakšni napačni potezi vzeti veljavnost tistemu, kar sama knjiga propagira v naslovu, namreč njeno zgodovinopisno vrednost, ki bi lahko na ta način bila videna kot del širšega subjektivnega izkrivljenja, kakršno po tej definiciji pritiče delu filmskega kritika.

Stanković je seveda preveč prekaljen interpret kulturne produkcije, da bi se kaj takega na ravni celotne knjige zares zgodilo. V večini primerov je ta interpretativna svoboda predvsem udejanjena s tem, da podatke o filmih nadgrajuje z izjemno dobro in jedrnato ubesedenim prikazom družbenega konteksta obdobja, ko je slovenski film najprej padel skupaj z bivšo skupno državo, nato pa rasel – in se tudi preporodil – s povečanjem poosamosvojitvenega optimizma, ki je trajal vse do svetovne gospodarske krize. S tega distančnega vidika se nekateri filmi že začnejo kazati v drugačni luči. Vzemimo primer *Varuha meje* (2002) Maje Weiss, ki je od izida do danes doberšen del pozornosti dobil kot prvi celovečerni film kakšne ženske režiserke pri nas, danes pa v oči zbode predvsem njegova obravnava tradicionalizma, ki jo Stanković prepozna kot vizionarsko. Kot pravi avtor, je šlo ob izidu filma še za dokaj obroben pojav, medtem

ko je ob nastajanju knjige že postajalo jasno, da „gre Slovenija v tem pogledu po poti drugih vzhodnoevropskih držav, ki so se po vstopu v Evropsko unijo začele – paradoksalno – obračati k fundamentalističnemu tradicionalizmu, ki je v neposrednem nasprotju z vrednotami, na katerih je bila Evropska unija utemeljena.“

Zelo zgovorna je tudi Stankovićeva obravnava prehodnega obdobja slovenskega filma, ko je izstopal obrat k žanru, predvsem k tistemu ameriškemu. Avtor namreč, morda celo nekoliko presenetljivo, za izhodiščni film napovedi slovenske filmske osamosvojitve in kasnejšega preporeda izpostavi drugi celovečerec Damjana Kozoleta *Remington* (1988). Kot zapiše, lahko ta film „razumemo tudi kot zgodovinsko zanimivo pričanje (...) o pomembni simbolni zmagi kapitalističnega reda nad socializmom, konkretno večjo atraktivnostjo zahodnih potrošniških dobrin od tistih, ki smo jih poznali v socialističnih državah.“ Ne gre torej toliko za to, da je Kozole oral ledino produciranja igranih celovečercev izven državnih okvirov, temveč za vizualne in narativne označevalce, s katerimi se poigrava scenarij filma. V ospredju je namreč vrsta elementov, ki utelešajo izrazito afirmativen odnos do zahodnega potrošništva, pa naj gre za oblačila, glasbo, tehnične pripomočke in pa predvsem (in tudi najbolj očitno) ameriški avto v središču pripovedi. Stanković prav slednjega prepozna kot izrazito pomemben nosilec pomena ter to potezo umesti v siceršnjo kulturno obsesijo z avtomobili kot „sredstvom posameznikove samoreprezentacije“, zaradi česar je potrebno narativno neutemeljeno uporabo rdečega Chryslerja v filmu prepoznati kot izrazito „kulturno ekspresivno“, še posebej

zato, ker se tovrstni prijemi kot nit vlečejo skozi več filmov tistega obdobja, od *Remingtona* preko prvega poosamosvojitvenega filma *Babica gre na jug* (1991) vse do *Rabljeve freske* (1995), *Patriota* (1998) in *Bluesa za Saro* (1999). Tovrstni sijajni uvidi so ob obravnavi filmov pogosto obogateni tudi z družboslovnimi koncepti, kot je denimo koncept balkanizma Marije Todorove pri filmu *Felix* (1995), diskusija o moškem in ženskem glasu Kaje Silverman pri *Outsiderju* (1997) ali z razpravo o razmerju med svobodo in prisilo Thomasa Hobbesa pri *Zvenenju v glavi* (2002), kar daje knjigi dodatno razsežnost in je tudi njen velik plus.

Knjiga torej prav v teh kulturoloških interpretativnih momentih zares pridobi polnovreden status zgodovinske monografije in s tem bistveno preseže omenjeni striktno faktualni značaj publikacij, kakršna je *Filmografija slovenskega celovečernega filma*. Mesta v knjigi, kjer je avtorju mogoče ugovarjati, so zato predvsem tista, kjer se interpretativnost prelije v izražanje piščevega okusa, saj ga mestoma pripelje na nekoliko presenetljiv teren, ki pogosto ni v skladu s siceršnjim zgodovinskim statusom posameznih filmov. Zgovoren primer tega je denimo Stankovičeva obravnavo filma *Morana* (1994), ki ga v knjigi navkljub skromnemu gledalskemu in kritičnemu odzivu povsem na novo prevrednoti ter izpostavi njegove domnevne kvalitete ter zdaj v njem uvidi več pozitivnih kot slabo realiziranih plati. V skladu z začetnim zaznamkom avtorja, da bo v knjigi šlo za njegov pogled na te filme, je tovrstna poteza torej povsem legitimna, a dvomljivo je dejstvo, da avtor nato v skladu s svojim pogledom izbira tudi pregled kritičskih odzivov v času izida filma, ki

spremljajo vsak vpis v knjigi. Pri *Morani* tako izpostavi zgolj mlačen odziv Zdenka Vrdlovca iz njegove knjige, ne omeni pa, da je šel negativen sprejem tega filma celo tako daleč, da je ta celovečerec dokaj hitro postal svojevrstna slovenska „so bad it's good“ klasika, pri kateri se gledalci pogosteje smejujejo njegovim pomanjkljivostim, kot pa da bi se kdaj sploh gledal zaradi njegovih domnevnih kvalitete.

Podobno je tudi s Kozoletovimi *Rezervnimi deli*, vsekakor mnogo boljšim, a nadvse kontroverznim filmom. Stanković film pohvali, ker je prikazal temačen pogled na provincialno družbeno realnost, ki je bila ob izidu povsem „v nasprotju z optimističnimi uradnimi diskurzi tistega časa“. Avtor ta film vidi kot enega prvih, ki se je začel trgati od „standardov slovenske ‘preporodne’ kinematografije“, tako v tematskem kot estetskem smislu, ter ga označi za „prvi polnokrvni socialnorealistični film v zgodovini slovenske poosamosvojitvene kinematografije.“ Podobno kot pri *Morani* pa tudi tu pri pregledu kritičskih odzivov omeni zgolj opazko Marcela Štefančiča, da gre za „predvidljiv poskus sledenja trendom“, ter ta odziv hkrati označi za „zelo krivičen“, medtem pa znova povsem ignorira dejstvo, da je prav ta film povezan z izjemno notorično epizodo v zgodovini slovenske filmske kritike, ko so kritiki revije *Ekran* v odmevnem članku neizprosno obračunali s filmom. Takšni namenski spregledi morda res potrjujejo avtorjev v začetku zastavljeni subjektivni pogled, a obenem jemljejo kredibilnost zgodovinopisnim namenom knjige, ki bi vendarle morali podati realno sliko recepcije posameznega filma, zato lahko prav ta pomanjkljiv vidik knjige označimo za zamujeno priložnost pri

tvorbi še popolnejše zgodovinske monografije.

Splošna težava je v tem, da je Stankovičeva kritična naravnost izvršena v rokvavicah, saj se večinoma omejuje na razpravo o scenarističnih izpeljavah posameznih filmov, medtem ko marsikatero širše vprašanje s tovrstnega kritičnega vidika ostaja zamolčano. Knjiga tako denimo ne odpre pomembnih vprašanj, kot so centralizem slovenske filmske produkcije v obravnavanem obdobju ter razprava o mednarodni vrednosti slovenskega filma. Zgodovinopisna težnja, da bi šlo za afirmacijo svojega objekta, tako zaide v neizogiben konflikt z uporabljenimi kritično metodo. Vseeno bi ta delno kritičen pogled, katerega ovire in omejitve avtor tudi sam izrazi v uvodu, le stežka označili za tako veliko oviro, da bi imeli zaradi tega težave pri procesu prepoznavanja knjige kot pomembnega dela na področju domačega filmskega zgodovinopisja. V večjem delu knjige je namreč prav takšna narav-

nanost – z vsemi prednostmi in slabostmi – zelo dobrodošla, saj njegovemu pisanju daje dotik neposredne komunikativnosti, slogovne barvitosti ter argumentativne neposrednosti, ki pri striktnem objektivnem popisovanju zgodovinskih dogodkov ne bi bil mogoč. Drugi del *Zgodovine slovenskega celovečernega igranega filma* je knjiga, ki terja aktivnega bralca, takšnega, ki bo znal stopiti v kritični dialog z njo ter bo tudi sam tehtal avtorjeve pogosto subjektivne trditve. A že zaradi izčrpnega vpogleda v nastanek obravnavanih filmov, za katerega je avtor informacije dobil s pomočjo povsem novih intervjujev s filmskimi ustvarjalci, ter zaradi kulturološke kontekstualizacije filmske produkcije v tem obdobju, je Stankovičeva knjiga izvrstno branje, ki na več mestih daje novo perspektivo na to še ne tako oddaljeno obdobje v zgodovini slovenskega filma, ter je zaradi tega ena tistih nepogrešljivih knjig o slovenskem filmu, ki ne bi smela manjkati na nobeni knjižni polici domačih cinefilov.

K N J I G A

Matic Majcen

Most med preteklostjo in prihodnostjo

Laura Mulvey

**Afterimages: On Cinema, Woman and
Changing Times**

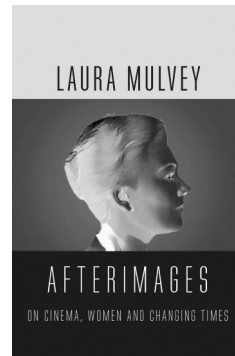
Reaktion Books | London 2019

Ime Laure Mulvey se je v filmskoteoretske učbenike vpisalo v sedemdesetih letih, ko je na vrhuncu britanskega vala filmske misli pod okriljem revije *Screen* objavila esej *Vizualni užitek in narativni film* (1975). V njem je s pomočjo teorije aparata in freudovske psihoanalize na jedrnat način razgalila dominantni hollywoodski film z vidika njegove spolne neuravnoteženosti in je na konkretnih primerih demonstrirala, kako se ta neenakopraven odnos konkretno udejanja v uporabi filmskega jezika. Tekst velja za enega mejnikov sodobne feministične filmske teorije – pojmi, kot je „moški pogled“, so s tem nemudoma prešli med nepogrešljive koncepte filmske analize, njeno delo pa je pridobilo še dodatno vrednost, ker ga je Mulveyjeva v tistem času dejansko nadgradila z lastnim filmskim ustvarjanjem. Skupaj s svojim soprogom Petrom Wollnom, prav tako filmskim teoretikom, sta posnela vrsto eksperimentalnih filmov, ki

so intervenirali v vplivne teoretske diskusije tistega časa, med katerimi je najbolj daljnosežen vpliv dosegel celovečerec *Sfingine uganke* (*Riddles of the Sphinx*, 1977). Ker prav ti dve poglavji iz avtoričine poklicne poti še danes žanjeta največ pozornosti, nekoliko v ozadju ostaja dejstvo, da Mulveyjeva vse od tedaj redno piše in izdaja monografije. Nazadnje se je tako leta 2019 podpisala pod knjigo *Afterimages* in glede na to, da smo v uvodu tega zapisa znova toliko pozornosti namenili njenemu delu iz sedemdesetih let, bi bil povsem na mestu očitek, da iz njene obširne bibliografije in filmografije znova postavljamo en in isti esej, skupaj z omejenim spremljajočim filmom. A razlogi za tak uvod so vendarle povsem na mestu.

Pisanje Laure

Mulvey namreč še danes ostaja izrazito nostalgичno naravnano. Ne samo, da se v svojih analizah v veliki meri vrača k filmom svoje mladosti – k hollywoodski produkciji, ki tvori tudi predmet analize v *Vizualnem užitku* –,



temveč ker tudi sama dejansko nenehno obuja spomine na svoje zgodnje avtorsko obdobje. Zdi se zatorej nekoliko paradoksalno, da se ravno takšna avtorica v svoji novi knjigi izrazito ukvarja z vprašanjem prihodnosti filma, ko se sprašuje, kakšne so in kakšne bodo poti še vedno vzhajajoče ženske filmske produkcije. A Mulveyjeva se vseeno prav s takšnim značilnim retrospektivnim slogom venomer vrača h koreninam, tako osebnim kot teoretskim, da bi

na ta način izluščila nekaj temeljev, na katerih bo film prihodnosti gradil nove filmske izraze.

Avtoričino gledanje nazaj je najbolj izraženo v zaključnem sklopu knjige, v katerem odgovarja na najbolj pogosta vprašanja, s katerimi so jo bralci soočali v vseh teh letih po objavi eseja *Vizualni užitek in narativni film*. Mulveyjeva to priložnost po eni strani res izkoristi za to, da navede nekaj osebnih (a še vedno zelo informativnih) anekdot, po drugi strani se pa odzove na nekaj zelo legitimnih kritičnih argumentov. Najbolj tehtno izmed teh je vprašanje, zakaj je v omenjenem eseju za svoj feministično usmerjeni argument uporabila freudovsko psihoanalizo, če pa je bil prav ta konceptualni okvir skupaj z njegovim avtorjem večkrat obtožen mizoginije. A Mulveyjeva na tem mestu navede zelo prepričljive argumente. Najprej citira Juliet Mitchell, ki je zapisala, da je bila za Freuda „psihoanaliza falocentrična prav zato, ker je človeški družbeni red, pojmovan skozi individualni človeški subjekt, tudi sam falocentričen.“ Če se avtorica odpravi kritizirati ta red, potem je najustrežnejši inštrument prav tisti, ki čim bolje razkriva simptome t. i. „patriarhalnega nezavednega“. Kot drugo pa izpeljujoč iz tega Mulveyjeva prizna, da je bila ob pisanju *Vizualnega užitka* tudi sama presenečena, kako dobro deluje psihoanalitično orodje za namen feministične kritike dominantnega hollywoodskega filma.

Na drugi strani je tu vprašanje, zakaj v svojem vplivnem eseju poleg podrejenega ženskega pogleda ni obravnavala še kvirovskega, niti ni omenjala še toliko bolj očitnega vprašanja rase. Mulveyjeva tu kar nekoliko preseneti, ko zapiše tole: „Ko gledam nazaj, se mi zdi čudno, da hollywood-

skega študijskega sistema takrat nisem dojemala kot apartheidne kinematografije, kot jo dojemam zdaj. Čeprav sem dobro poznala ameriško zgodovino in kulturo in sem ob tem gojila trden interes za afroameriško literaturo in glasbo, je trajalo nekaj časa, preden sem se začela zavestno dati, da je belskost hollywoodskega zaslona moč pripisati zavestni implementaciji rasističnih ukrepov v filmski industriji.“ Mulveyjeva po priznanju te napake vendarle zatrdi, da bi takšna razširitev argumenta z vprašanja spola na vprašanje rase porodila povsem drugačen, bistveno bolj neosredotočen esej, ki ne bi bil samo teoretski, temveč tudi zgodovinski.

Skratka, Mulveyjeva ima tu vsekakor prav, ko meni, da se izvirni esej v tem primeru ne bi ponašal s takšno udarnostjo in osredotočenostjo, kot jo je imel, ter da je bilo bolje, da je ta vprašanja raje prepustila drugi priložnosti in drugim avtorjem.

Vsa ta nostalgija torej ima konkreten namen. V osrednjem delu si avtorica postavlja zelo pomembno vprašanje za današnje filmsko prizorišče in prav to vprašanje je tisto, ki se kot dolga, naraščajoča linija razteza od avtoričinih začetnih korakov v poklicu. Mulveyjeva namreč potrjuje, da so teoretska in siceršnja prizadevanja za emancipacijo ženskega spola v filmskem svetu na dolgi rok začela kazati svoje učinke, a smo še vedno prej sredi nekega dolgoročnega procesa, kot pa da bi bili zares blizu kakršnikoli zaključni točki. Vprašanje, ki je tako pomembno danes, je torej, kakšne bodo, če sploh, oblike vzhajajočega, domnevno novega „ženskega filma“ ter kako se ti filmi narativno in estetsko razlikujejo od dominantne falocentrinčne kinematografije, ki je prevladovala do sedaj? Avtorica v ločenih po-

glavjih v knjigi oriše daljnosežen dramaturški lok, ki sega vse od njenih formativnih let pa do nekaterih najbolj prebojnih filmskih izrazov današnjega časa. Prva polovica knjige ima zaradi tega pri izbiri primerov za analizo že skorajda pretirano izrabljen pridih, saj se znova ustavi pri nekaterih že močno obdelanih klasikih zahodnega filma ter njihovih najpomembnejših akterjih. Ti eseji vseeno izpadejo smiselni, saj jih združuje zelo pomemben motiv tematiziranja točke preloma v zgodovini filmske industrije, s subjekti teh nariacij pa tudi refleksijo tega preloma. Lep primer tega je denimo film *Lola Montès* (1955) Maxa Ophülsa, satira industrije zabave, ki je nastala ravno v času, ko so na filmsko prizorišče vstopale nove tehnologije snemanja filmov, kot je CinemaScope, kar je bil tudi pogoj, da je Ophüls sploh lahko dobil financiranje za film. Avtorica v zgodbi o cirkuški karavani tako vidi analogijo filmske industrije, „obliko množične zabave, ki še ni mehanično reproducirana“, ta oblika „primitivne ekonomije zabave“ pa napoveduje prihodnjo, industrializirano zabavo. V središču te pripovedi je protagonistka, ki se znajde sredi imperativov, ki jih nalagajo vzhajajoče ekonomske zahteve, s čimer postane izkoriščen subjekt v neusmiljenih mehanizmih industrije.

V naslednjem eseju je tu – že kar nekoliko klišejsko, glede na status filma ne samo v kanonu svetovnega filma, temveč tudi v filmski teoriji – Hitchcockova *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958). Mulveyjeva tu priznava, da je v času pisanja *Vizualnega užitka* spregledala nekatere vidike tega filma, ker je bil njen pogled preveč usmerjen v kritično refleksijo. Tisti spregledani element je bil ta, da je Hitchcockov film

dejansko tudi refleksija samih Freudovih konceptov voajerizma in fetišizma. Torej: če je v omenjenem eseju Scottieja razgallila kot nosilca moškega pogleda in moškega spolnega instinkta, to nekoliko podcenjuje Hitchcockov film, saj je tudi celovečerec sam po sebi svojevrstna analiza prav teh konceptov, ki jih je Mulveyjeva obelodanila v filmskokritičnem diskurzu. *Vrtoglavico* zdaj avtorica predstavi kot izrazito „samorefleksiven film in meditacijo o aktu gledanja filma, kjer je Madeleine svojevrstna personifikacija kina samega kot nečesa, kar goji svojo umetelnost in s tem doseže svojo zapeljivo iluzijo“.

V morda najboljšem eseju v knjigi pa se Mulveyjeva osredotoči na lik Marilyn Monroe, še posebej z vidika primerjave s Charliejem Chaplinom, saj gre za dve figuri iz zgodovine filma, ki sta „tako nemudoma prepoznavni karikaturi, da lahko njune osnovne značilnosti s svinčnikom na papir narišemo z nekaj potezami“. Monroejeva in Chaplin na prvi pogled res predstavljata nasprotja – žensko proti moškemu, belo proti črnemu, bogastvo in blišč proti bedi in revščini, a njuni življenjski zgodbi imata ogromno že skorajda neverjetnih podobnosti. Oba izhajata iz revnejših družin, oba sta bila brez izobrazbe, oba nezakonska otroka, materi obeh sta bili zdravljeni v psihiatričnih bolnišnicah, oba sta bila nagnjena k perfekcionizmu, oba politična levičarja. Oba sta imela s svojo karikaturno prepoznavnostjo ogromno vlogo vsak v svojem trenutku v zgodovini ameriškega filma: medtem ko je bil Chaplin ikona vzpostavitve zvezdniskega sistema v Hollywoodu, je Monroejeva kot igralka dozorevala ob njegovem padcu štiri desetletja kasneje. Mulveyjeva tu na-

daljuje svojo temo o potvorjenosti in prepričljivo oriše zadnja leta življenja Monroejeve kot zgovoren primer tega, kako je upor proti tej industrializirani podobi – simbolu igralkinega uspeha, a tudi izkoriščanja – pripeljal do odrešitve tudi v njenem osebnem življenju. Monroejeva je namreč s filmskim studiem 20th Century Fox bila dolg boj glede podobe seksapilne blondinke, saj sama po določenem času ni več želela nastopati v tovrstnih stereotipiziranih vlogah, temveč se je želela uveljaviti kot resna igralka. Na ta način „osvobojena“ je na koncu posnela samo en film – *Nepriлагоjeni* (*The Misfits*, 1961) Johna Hustona –, preden je njeno pot prekinila mnogo prezgodnja smrt. Ta motiv točke preloma Mulveyjeva razširi tudi v esej o Gardovem *Preziru* (*Le mépris*, 1963).

Od tu naprej se avtorica vendarle osredotoči na prakse, ki predstavljajo prihod novega ženskega filma. Izhodiščno točko tega gibanja vidi v filmu *Jeanne Dielman* (1975) Chantal Akerman. Ta film v marsičem uteleša avtoričin zgled filmov, ki uvedejo rez v razmerju do dotedanjih dominantnih načinov pripovedovanja. Kot prvo, celovečerec v popolnosti privzema žensko perspektivo, ne samo s pripovedjo, temveč tudi estetsko, obenem pa je radikalen tudi v slogovnih inovacijah. Mulveyjeva celo zapiše, da „se je zdelo, kot da obstaja čas pred in po *Jeanne Dielman*, na isti način, kot smo nekoč poznali čas pred in po *Državljanu Kanu*.“ Od tu naprej so avtorice, ki jih našteva, večinoma manj znane. Tu je Judie Dash s svojim filmom

Daughters of the Dust (1991), esej o delu režiserke Rakhshan Bani-Etemad, pa Aline Marazz, Clio Barnard, v zadnjem poglavju še eksperimentalno delo Morgana Fisherja, Marka Lewisa, Isaaca Juliena in Mary Kelly. Mulveyjeva opaza, da je od sedemdesetih let, ko so izšli prelomni feministični filmi, ustvarjanje ženskih avtoric na vseh področjih močno naraslo. Morda je paradoksalno, da v skladu s tem večinoma izpostavlja dela filmark in filmarjev z obrobja, saj bi v skladu s to opazko inovacije lahko našli pri mnogo bolj izpostavljenih ženskih avtoricah. A na tej točki je potrebno tudi priznati, da je ta strategija povsem v skladu z nazorom, ki mu je bila Mulveyjeva zvesta že od samega začetka: da se spremembe dogajajo na robu in da je njihov prehod v kanon (lep primer tega je prav *Jeanne Dielman*) zgolj sekundarni učinek njihove radikalnosti in možnosti spremembe filmskega jezika.

Na koncu Mulveyjeva v treznem tonu ugotovi, da nekega „inherentnega ‘ženskega filma’“ v resnici ni, temveč da v diskurzu o tovrstnih praksah prej govorimo, da filmi pod vodstvom žensk „načenjajo teme in vidike, ki so bili spregledani ali pa si jih moško dominantna kultura ni mogla zamisliti“. Gre še samo za enega v seriji mnogih na prvi pogled paradoksalnih mikrokro obratov v knjigi, ki pa imajo na koncu popoln smisel. Tovrstna mešanica relevantnih vprašanj in pogosto presenetljivih odgovorov je konec koncev še enkrat več tisto, kar delo Laure Mulvey dela tako prebojno in fascinantno.

K N J I G A

Veronika Šoster

Soočenje z robom
zemljevida

Selja Ahava

Preden moj mož izgine

Prevod Julija Potrč Šavli | KUD Sodobnost
International | Ljubljana 2020

Finska pisateljica Selja Ahava, pravo literarno odkritje, je v slovenskem prevodu prvič navdušila z romanom *Stvari, ki padejo z neba* (KUD Sodobnost International, 2019), zdaj pa smo dobili še prevod njenega tretjega romana *Preden moj mož izgine*, s katerim je avtorica na podlagi osebne izkušnje ustvarila večplastno in kompleksno delo, polno čustvenih trenutkov in globoke refleksije. Osrednja zgodba o možu, ki dolgoletni ženi prizna, da si je »vedno želel biti ženska«, se prepleta s podvigi Krištofa Kolumba, ki se na svojih potovanjih nenehno izgublja in najdeva. Ahava spregovori o težki tematiki, ki je v literaturi redko prikazana, to pa stori na prefinjen, umirjen, tudi simboličen način, pri tem pa ni prav nič populistična in ne posplošuje. Skozi poglavja se tvorijo vprašanja o identiteti, izgubi, žalovanju in sprejemanju. Roman se (rahlo cinično, kar je značilen nadih za vse zapise o slavnem pomorščaku) začne z navajanjem Kolumbove obljube: »Svečano prisegam, da si

bom na potovanju natanko zapisal vse, kar bom iz dneva v dan naredil, videl in izkusil. Poleg tega /.../ bi vam želel izdelati nov zemljevid morja.« Tudi odnos med protagonista in njenim možem se znajde na robu zemljevida, saj se po njegovem priznanju znajdeti na tako rekoč neznanem ozemlju, pred vprašanjem: Kaj pa sedaj?

Par v štiridesetih se mora tako najti na novo, skupaj ali posamezno, in Ahava zariše jasen, a ne banalen lok od začetnega sprožilca do končnega sprejemanja. Protagonistka se vsak dan znajde pred novo preizkušnjo, počuti se, da se spreminja v elastiko, ki se razteguje. Na začetku si misli, zakaj ne more biti njen mož ženska samo

enkrat na teden; seveda v tem razberemo neko sebičnost, ampak obenem zaznamo, kako se zgodi tektonski prelom v odnosu, ki se začne nezadržno krušiti. Ker to ni v resnici nikogaršnja krivda, skeli še bolj, kot bi sicer. Iz njenih začetnih odzivov in pomisle-



kov se razbira tudi pritisk družbenih konvencij in norm (»Bodi ženska, toda ali je treba, da se to vidi?«). Postajata ruševina in opisovanje je skozi celotno delo nalašč izjemno fizično, avtorica uporablja vse čute, da naslika polnokrvno izkušnjo. Ženinino čustvovanje je razdelano, pred nami riše zemljevid svoje izgube, ki se zdi osamljena, samotna, saj samo ona dojema, da njen mož izginja in da bi morala o njem začeti govoriti v pretekliku. Njeno žalovanje gre skozi stopnje in pri tem je jasno, da je

njena izkušnja specifična, a obenem skrajno univerzalna, saj izguba, pa naj bo kakršnakoli, boli. Čeprav jo prizadenejo njegove zgodbe iz otroštva, ki ga zdaj kažejo v drugačni luči, še vedno iz nje sije iskrena ljubezen, saj ji »postane toplo pri srcu, ko vidim, kako srečen je«. Vseeno pa se ji zdi, kot da bi »preživljala zadnje poletne počitnice z nekom, ki ima neozdravljivo bolezen«. Kasneje pride še razkritje okolici in vsiljiva ali šokirana vprašanja, pa njegovo priznanje prijatelju, da je vedel od zmeraj, ki jo še posebej razburi in prizadene, kot da ji je lagal in je bil cel njun odnos le laž. V želji po nadzoru v trenutkih nemoči se ozira v preteklost in se oklepa vsega, kar je poznala: »Preden moj mož izgine, bi ga rada natančno opisala. Rada bi poimenovala vse njegove koticke, vsako dlako, mišico in del telesa. Rada bi dokazala, da je obstajal.« Proti koncu izvede tudi simbolični pokop, a še vseeno se počuti sama v svoji žalosti in bolečini. Ahava protagonistko izpiše spretno, zelo človeško, z vsemi napakami, zmotami, obžalovanji. Realistično prikaže, kako se ob ženinem spopadanju s situacijo izmenjujejo dobri in slabi dnevi, kako se ji v misli prikradejo grde, hudobne, sebične, nepriemerne«, »nekorektne« misli, kako so prvi impulzi nekaj čisto drugega od tistega, kar si res misli in kar doživlja, saj pogosto premisli, prediha in ji je kasneje žal, pa tudi, kako se krivi. Interakcije med njima so oti-

pljivo boleče (»Iz tebe molijo deli telesa mojega moža.«), vzdusje je polno napetosti, saj se znajdetata na različnih bregovih – na trenutke je nestrpna, celo kruta, on pa je včasih brez takta in sočutja do njene izkušnje, saj je izgubila partnerja, ki ga je ljubila.

Občutek opeharjenosti, ki prevlada v ženinem pripovedovanju, se zrcali v Kolumbovi zgodbi, ki je obenem analogija za to, kako daleč v napačno smer je očitno šel njun odnos oziroma kako se je v njem izgubil njen nekdanji mož kot Kolumb v svojih izračunih. V teh delih prevlada pikrost, ne samo zaradi Kolumbovega konteksta in kaj ta prinaša s sabo, ampak tudi zaradi vzpostavitve dinamike med širšim družbenim pojavom in osebno zgodbo, ki se zdi ženi svetovna katastrofa. Kolumbova poglavja so šibkejša in malo preveč vsiljiva z jasnimi motivi, ji pa močno pomagajo pri rahljanju čustvenega naboja osnovne zgodbe, saj s Kolumbom v roman vpelje zdravo distanco. Roman tako preveva poetično pisanje z veliko naboja, ki pa ni nikoli pretiran, v njenih besedah sobivata krhkost in rušilna moč, konec pa prinaša še nekakšno katarzo, zato je branje res intenzivna izkušnja. Fascinantno delo *Preden moj mož izgine* nas sooča in spodbuja k razmisleku, sočutju, spraševanju o sebi, bližnjih, identitetah, družbi in vseh zemljevidih, ki jim še ne vidimo čez rob.

K N J I G A

Kaja Kraner

Razredni boj v umetnosti

Rade Pantić

**Umetnost skozi teorijo:
Historičnomaterialistične analize**

Prevod Nil Baskar | Založba *cf.
| Ljubljana 2020

Besedila v knjigi *Umetnost skozi teorijo: historičnomaterialistične analize* srbskega zgodovinarja umetnosti Rada Pantića so nastajala v okviru raziskovalnega projekta »Teorija simbolnih formacij: ideologija, kultura, umetnost«, ki ga je avtor izvajal v sodelovanju z Rastkom Močnikom na beograjski Fakulteti za medije in komunikacije, na kateri oba tudi poučujeta. Fakulteta, na kateri je Pantić leta 2014 doktoriral iz althusserjanske teorije umetnosti in ki se ponaša z bogatim založniškim programom s področja teorije umetnosti, je med drugim objavila tudi nekaj izsledkov omenjenega raziskovalnega projekta, in sicer v zborniku *Savremena marksistična teorija umetnosti* iz leta 2015. V tej navezavi velja omeniti tudi tematsko številko hrvaške revije *Život umetnosti* iz leta 2019, osredotočene na kritiko politične ekonomije umetnosti, kjer je Pantić v članku razvil temelj svojega pristopa k obravnavi umetnosti, kakor ga

predlaga predvsem v drugem delu svoje knjige.

V uvodnem delu knjige *Umetnost skozi teorijo* Pantić pojasni svoj metodološki pristop k obravnavi umetnosti, četudi je ta morda najbolj natančno pojasnjen v Močnikovi spremni besedi. Kot je mogoče sklepati po podnaslovu knjige, gre za historičnomaterialistično obravnavo umetnosti, ki črpa iz marksističnih teorij ideologije (predvsem Althusserjeve) in iz sovjetske literarne teorije, to presečišče pa omogoča, da se v obravnavo vključi vse segmente umetniške produkcije, od zgodovinskih formalno-estetskih postopkov umetnikov, interpretacij umetnosti, do

družbenih in ekonomskih okoliščin produkcije umetnosti. Pantićeva težnja po upoštevanju relativne avtonomije umetnosti, pri tem slednje ne zavrača na institucionalni okvir moderne umetnosti, ampak se osredotoča na formalno-tehnične probleme



matike umetnosti oziroma zgodovinske artikulacije umetnostnih postopkov, preko katerih se družbene okoliščine »prevajajo« v relativno avtonomijo umetnosti, kar je nedvomno mogoče opredeliti za ključni izvirni prispevek knjige.

Prvo poglavje, naslovljeno »Nastanek umetnosti v antični Grčiji«, pričanja s kontekstualizacijo sprememb v okviru klasične grške umetnosti, natančneje formacije prakse proizvodnje figuralne kiparske reprezentacije, ki v strogem smislu ne pripada več religioznemu ritualu, v katerega so vključeni maloštevilni privilegirani posamezniki, ampak ima določeno funkcijo v vsakdanjem življenju polisa in v novo

ustanovljenih *javnih* svetiščih. Sprememba v umetniškem upodabljanju je torej povezana z družbeno-političnimi spremembami grške družbe, ki predstavljajo pogoj za oblikovanje kiparske umetnosti, vključno z vzpostavitev zametka ideje, da ima umetnost nekaj opraviti z veščinami teh, ki jo proizvajajo (bolj kot z mediacijo med posvetnim in božanstvom). Za pojasnitev družbeno-političnih sprememb grške družbe Pantić uporabi Marxove opredelitve azijskega produkcijskega načina, na podlagi česar natančneje povzame osnovno organizacijo mikenske birokratsko-redistributivne države. Ta temelji na osnovni ločnici med neproduktivnim vladajočim razredom in produktivnim razredom kmetov in rokodelcev, ki jih na eni strani nadvladuje državni aparat, na drugi strani pa imajo lastno organizacijsko strukturo v obliki vaških skupnosti. Kot pokaže, po razpadu mikenskega kraljestva okoli 12. stoletja pr. n. št. pride do razkroja tega državnega sistema, na mestu katerega se izoblikuje decentralizirana pomikenska Grčija, ki temelji na sistemu družbeno kohezivne recipročne in tekmovalne menjave.

Nadalje Pantić oriše okoliščine nastanka atenske demokracije, ki izhaja iz začetnih strateških sklepanj koalicij aristokratov z demosom, izoblikovanja generacijskih razmerij na račun sorodstvenih, ki vodijo v oblikovanje novih institucij, hkrati pa v družbeno organizacijo, kjer postanejo dominantna predvsem politična razmerja. Družbene spremembe atenske demokracije na neki točki vodijo v formiranje več institucij, preko katerih se medira in zagotavlja družbeni kompromis med bogatimi in revnimi državljani, med katere je mogoče všteti tudi liturgijo in re-

toriko kot različici tekmovalne statusne diferenciacije aristokratov. Pantić torej na primeru atenske demokracije pokaže zametke funkcije umetnostne sfere, ki so jo historičnomaterialistične analize praviloma analizirale predvsem v formativnem kontekstu modernosti in vzporedno s formiranjem meščanskega razreda, tj. večplastno kompenzacijsko funkcijo umetnostne sfere. Liturgiji in retoriki tako pripade funkcija zagotavljanja aristokratskega družbenega statusa, denimo na način tekmovalnosti v tem, kdo od aristokratov bo bolj izdatno financiral dramske zборе. Na eni strani sta vpeti v proces redistribucije bogastva preko investiranja v javne kulturne, športne, religiozne dogodke za »splošno dobro« polisa, na drugi strani pa gradnika distinktivne identitete, kot v primeru telesne politike in govorniških tekmovalnosti med visoko izobraženimi aristokrati in posamezniki bolj skromnega porekla, ki so imela funkcijo zagotavljanja videza egalitarnosti na terenu umetnosti in kulturi domnevno imanentne plemenitosti in elitnosti.

Natanko nova pozornost na distinktivno telesno vedenje in besedno izražanje, ki je promoviralo javno demonstrirano umerjenost, nadzorovanje čustev, sorazmernost in samoobvladovanje kot ključne atenske vrline, naj bi v temelju vplivali tudi na spremembe grškega kiparstva oziroma na pomik od poudarka na razkošnosti materialov, redkosti in kolosalnih dimenzijah proti semantičnim funkcijam, vsebini in tehnični veščini izdelave. Šlo naj bi torej za predelavo novih politično-ideoloških problematik v formalno-tehnične, in sicer v mediju modeliranja teles v gibanju, prikazu napetosti med gibanjem in mirovanjem, doseganju harmonije. Ta

prevod v formalno-tehnične problematike kiparskega uporabljanja telesa, naj bi se na neki točki relativno avtonomiziral v smislu, da je postal predmet občudovanja onstran ideološke (politične, religiozne) reprezentativnosti, hkrati pa zastavek v medsebojnem tekmovanju v kiparski veščini med proizvajalci. Proces avtonomizacije Pantić v drugem poglavju nevede kot samoumevni rezultat, ne da bi – kot to stori z drugimi procesi – natančneje pojasnil, zakaj in kako točno do njega pride. Vsekakor ima avtonomizacija – kot je to očitno v primeru zahodne modernosti – nekaj opraviti z vzpostavitvijo trga javnih in zasebnih kiparskih naročil, ki omogoča oblikovanje potrošniških navad, potreb in zahtev, hkrati pa oblikovanje konkurence med proizvajalci, ki poganja njihovo medsebojno tekmovanje v veščini.

Od konteksta atenske demokracije, ki mu sledi dodatek o prisvojitvi in dekontekstualizaciji grškega kiparstva v času rimskega imperija, ki še poglobi avtonomizacijo umetnostnega upodabljanja, se Pantić v drugem poglavju prestavi v samo jedro zahodne modernosti ter pod drobno-gled vzame Manetove slikarske formalno-tehnične invencije. Poglavje naslovljeno »K teoriji ideologije umetnostnega postopka: Manet, estetizem in liberalna demokracija« si tako zada nalogo prispevati izvirno nadgradnjo obstoječih historično-materialističnih teorij umetnostnega postopka, pri čemer v prvi fazi razgrne nekatere od obstoječih socioloških obravnav Maneta in esteticizma, ki so po avtorjevem mnenju nezadostne. Pantić na podlagi konkretnega primera Maneta in njegove slikarske prakse, kot pojasni, kombinira analizo, ki se osredotoča na formalni vidik modernizma (v tem primeru

se opre predvsem na prispevke ruskega formalizma) in sociološko kontekstualizacijo. Kot poudari, je v okviru obstoječih sociološko-kontekstualizacijskih analiz Manet praviloma inavguriran kot začetnik modernizma, ki pretrga z zahodno tradicijo štafelajne slike in iluzionizmom, temu ustrezno pa tudi kot »prvi gibalec« teleologije modernizma kot samokritično orientiranega projekta, ki naj bi se iztekel sredi 20. stoletja.

Na podlagi šibkih točk obstoječih socioloških analiz, ki pogosto izhajajo iz ideje odraza družbenih okoliščin v umetnostih formalno-estetskih inovacijah, sam predlaga kompleksnejši model sledenja medsebojnemu vplivu sprememb sistema družbenih formacij in sprememb sistema umetnosti, ki povratno vplivajo na spremembe na formalno-estetski ravni umetnostnega postopka. Za kontekstualizacijo sprememb sistema družbenih formacij se avtor opre predvsem na Wallersteinovo analizo svetovnih sistemov s poudarkom na obdobju po francoski revoluciji, ko se izoblikujejo tri ključne moderne ideologije – konservativizem, liberalizem in socializem –, naposled pa prevlada liberalni kompromis (predvsem tudi zaradi strahu konservativcev pred uporabo »nevarnih razredov«, ki vodi v njihovo kooptacijo). Izhajajoč iz razrednih bojev v Franciji 19. stoletja poskuša Pantić razumeti tudi Manetove slikarske inovacije, pri čemer se v prvi fazi osredotoči na to, kako se omenjeni boji prve polovice 19. stoletja »prevajajo« v boj med klasicizmom (Ingres), realizmom (Courbet) in romantiko (Delacroix). Manet – predvidljivo – nastopi kot logična posledica kompromisa centrističnega liberalizma, četudi se s pomočjo citiranja umetnostnih žanrov in pristopov

spogleduje tako s socialistično kot konservativno ideologijo. Pantićeva natančnejša analiza posameznih slikarskih del v nadaljevanju je zanimiva natanko v osredotočanju na proto-postmodernistično citatnost Manetovega slikarstva, vendar se hkrati zdi, da slednjo nekoliko preveč neposredno obravnava na podlagi historičnomaterialističnih zgledov osredotočenih na literaturo. Od tod sledi tudi interpretacija esteticističnega citiranja kot pozicije, ki je v skladu z interesi centrističnega liberalizma in kapitalističnega razreda in ki jo poganja zahteva ali ideja, da je umetnost družbeno nedoločena. Za podprtje te teze mora Pantić zanemariti vidik, da ima esteticistična ideologija vendarle tudi utopične, kompenzacijske in eskapistične komponente, ki jih ni mogoče v polni meri zvesti niti na ideologijo družbeno nedoločene avtentičnosti niti nacionalne umetnosti.

Morda gre za popolno naključje, a ko se lotevajo sodobne umetnosti, sodobne historičnomaterialistične analize zelo pogosto uporabljajo podlage v antropoloških študijah 20. stoletja. Druga podobnost je, da se njihove analize sodobne umetnosti (morda zato, ker bralec sodobni produkcijski kontekst in logiko umetnostnega polja precej bolje pozna) pogosto zdijo manj prepričljive in bolj redukcioniistične kot obravnave predhodnih obdobj. Pantić tako tretje poglavje naslovljeno »Sodobna umetnost kot »ritual preobrata«« pričenja z rituali preobrata, ki jih je antropolog Max Gluckman odkril v afriških družbah. Kot pojasni, gre za rituale, ki začasno radikalno preobrnejo obstoječe družbene norme (mlade ženske nosijo moška oblačila, ščite in kopja, izvajajo opravila, ki so sicer rezervirana za pripadnike moškega

spola itn.), vendar je v končni instanci njihova funkcija spodbujanje obstoječega družbenega reda. Na tej podlagi se Pantić prestavi na področje sodobne umetnosti, ki naj bi se kazalo kot prostor absolutne svobode in kršenja vseh pravil (nacionalne umetnosti, medijsko-specifičnega modernizma itn.), kar naj bi izhajalo iz institucionalizacije avantgardne transgresije v formativnem kontekstu sodobne umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja dalje. Specifika postavantgardistično-transgresivne situacije, ki sledi imperativu kršenja vseh norm, je, da naj bi se poglobila odvisnost sodobne umetnosti od institucionalnega pripoznanja (tudi teoretskega, kritiškega), ki je tudi predpogoj za vključitev v umetnostni trg oziroma tržno valorizacijo. Nadalje Pantić situacijo na področju sodobnih umetnosti – predvsem zavračanje nacionalne reprezentativnosti sodobnih umetnosti – kontekstualizira z neoliberalnim prestrukturiranjem nacionalnih držav in formacijo globaliziranega umetnostnega sveta.

Ko Pantić predhodno historičnomaterialistično kontekstualizacijo sodobne umetnosti »preveri« na konkretnem umetniškem primeru, ki je – kot je sklepati – zaradi kontroverznosti odmeval v srbski javnosti, vsekakor izbere paradigmatičen primer intervencijske sodobne umetnosti. A ta primer je bolj kot v vidiku transgresivnosti morda paradigmatičen v tem, da za razumevanje in interpretacijo predpostavlja kontekst, saj je sam po sebi, v lastnih formalno-estetskih kvalitetah in materialnosti (ki je v strogem smislu dokumentacija procesa) zgolj pogojno komunikativen. Pantić tako razgrne recepcijski proces dela Zorana Todorovića naslovljenega *Cigani in psi*, ki je temeljilo –

kot je sklepati po naslovitvi – na enostavni gesti, da je umetnik za izvedbo dela uporabil potepuške pse in romske otroke, ki prosjačijo po ulicah, kot snemalna stojala, na podlagi nastalega video materiala pa ustvaril video instalacijo, ki je zaradi okoliščin nastanka in ambivalentnega političnega pozicioniranja umetnika sprožilo burno javno debato v umetnostnem polju in širše. Kot opisuje Pantić, je Todorovićevo delo v srbski javnosti povzročilo podobna prevpraševanja glede politične korektnosti in pozicioniranosti umetnika kot v osemdesetih letih Laibach: »so Laibach fašisti ali kritizirajo fašizem?« oziroma »je Todorović rasist ali rasizem kritizira?«

Pantić torej izbere primer, ki bi ga lahko (onstran najočitnejše sorodnosti s številnimi deli Santiaga Sierre) v slovenskem okolju primerjali tudi denimo s katerim od sodobnih umetniških del, ki je bilo obtoženo, da žali verska čustva, ali s škandalom, ki so ga izzvala dela Maje Smrekar in dramatičarke Simone Semenič, ko sta leta 2018 prejeli nagrado Prešernovega sklada. Skupna točka vseh naštetih je, da je do polemike prišlo, ko so – pogosto brez ustrezne kontekstualizacije – dela zakrožila izven ožjega polja sodobnih umetnosti in njegove javnosti, se denimo pojavila v dnevnem tisku. Pantić tako na primeru Todorovića in ob znatnem opiranju na prispevke francoske teoretičarke Nathalie Heinrich izpelje sklep, da celotni spekter pozicij znotraj polja sodobnih umetnosti temelji na transgresiji, ki polarizira javnost, sproži debate in neštete interpretacije, na tak način pa umetniku s pomočjo vidnosti v javnem prostoru na neki točki zagotovi tržno realizacijo dela. Aktivizem, družbena angažiranost in politiziranost

sodobne umetnosti naj bi bila torej povsem podrejena reprodukciji obstoječih razmerij moči in ideoloških pozicij, hkrati pa povsem v službi ustvarjanja simbolnega kapitala, kar Pantić znova potrdi z vrnitvijo na začetno referenco v ritualih preobrata.

Drugi del knjige, naslovljen »Skozi politično ekonomijo«, se natančneje osredotoči na ekonomiko umetnosti, pri čemer v prvi fazi izhaja iz pomembnega prispevka umetnika in kuratorja marksistične provenience Dava Beecha *Umetnost in vrednost: ekonomska izjemnost umetnosti v klasični, neoklasični in marksistični ekonomiki* iz leta 2015. Na podlagi natančnega povzetka Beechevih ključnih poant, se Pantić osredotoči na njegove šibke točke, vključno s preuranjenim zaključkom, ki naj bi se po natančni analizi prevesil v »apologijo avtonomije umetnostne produkcije, ki kljubuje kapitalu (174)«. Pantić se na podlagi Beechevih ugotovitev o specifikah ekonomije umetnosti osredotoči na okoliščine prevlade finančnih spekulacij nad produkcijo, ki jih je mogoče opaziti od sedemdesetih let 20. stoletja. Pri tem izhaja iz teze, da umetnine funkcionirajo kot fiktivni kapital, v kar so pomembno vključene tudi umetnostne institucije in spekter strokovnjakov, ki umetnost interpretirajo, valorizirajo in ustvarjajo t. i. umetnostno ali simbolno vrednost. Na podlagi bolj doslednega sledenja ključnim postavkam Marxove kritike politične ekonomije Pantić torej v poglavju dopolni Beechevo analizo ekonomske izjemnosti gospodarstva umetnosti, ki jo primerja z malo kmetijsko proizvodnjo. Kljub temu, da slednja – podobno kot gospodarstva umetnosti od modernosti dalje – temelji na tem, da so ne-

posredni producenti lastniki produkcijskih sredstev in končnega izdelka, temu ustrezno pa bi lahko na prvi pogled govorili o deloma avtonomnem produkcijskem načinu, vendarle obstaja v okvirih dominantne kapitalistične družbene formacije, ki se ji v zadnji instanci neizbežno podredi. Za razliko od Beecha, Pantić – in tukaj se vsekakor lahko strinjamo – trdi, da so natanko umetnostne institucije in spekter omenjenih strokovnjakov tisti, ki v primeru umetnosti prispevajo pogoj za njeno financiacijo, »pri čemer postane cena umetnine kapitalizirana renta, tisto, kar se kupuje, pa je pravica do pričakovane priznanja, ki ga bo umetnina dobila od umetnostnega sveta, tj. pravica do dobčka, ki izhaja iz povečanja njene cene (192).« Potrebno je vendarle dodati, da je Pantićeva bolj dosledna izpeljava kritike politične ekonomije umetnosti ustreza predvsem za okolja, kjer je umetnostni trg dejansko razvit – zgolj pogojno pa pojasni situacijo v okoljih (kakor je denimo slovensko), kjer gre v glavnem za ekonomiko javnih sredstev.

Zadnji dve poglavji drugega dela knjige predstavljata pomembno obravnavo politike umetnosti specifično v (bivšem) jugoslovanskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja in od srede 20. stoletja. V predzadnjem poglavju se Pantić tako osredotoči na intimistični estetizem dvajsetih let 20. stoletja na ozemlju Kraljevine SHS in pozneje Jugoslavije ter poskuša nadgraditi dve ključni obstoječi interpretaciji z natančno kontekstualizacijo produkcijskih in razrednih razmerij. Na podlagi primerjave prehoda iz fevdalizma v kapitalizem v Angliji in Franciji avtor tako diferencira model prisvajanja z ekonomsko (kapitalizem) in politično akumulacijo

(absolutizem), na tej podlagi pa dopolni najbolj uveljavljene razlage enotne kapitalistične modernizacije. Nadalje zagovarja tezo, da medvojna Jugoslavija ni bila kapitalistična družbena formacija, dominantna oblika prisvajanja je namreč temeljila na *politični* akumulaciji, gospodarsko politiko države pa je obvladoval tuji kapital, ki je imel v medvojnem obdobju tudi monopol nad industrijo ter državno gospodarstvo izrabljal kot »poceni surovinsko bazo za industrije svojih matičnih držav (226)«. Slikarstvo intimističnega estetizma kot dominantni umetniški tok tega obdobja pri tem Pantić razume predvsem kot izraz občutja nostalgije po premodernih časih, bolj kot za reprezentanta (zahodne) modernosti (ki sledi ozkemu fokusu na formalno-estetsko raven tega slikarstva). Kljub temu, da je jugoslovanski intimistični esteticizem črpal iz sočasnega dogajanja v francoskem prostoru, ima lokalno specifične ideološke konotacije, ki jih Pantić smiselno razloči na temelju diskurza balkanizma. Na tej podlagi pokaže tudi, kakšno funkcijo nosi avtonomna sfera kulture v (pol)perifernem kontekstu: ta si nadene »podobo individualne svobode sredi primitivnega balkanskega kolektivizma«, na tak način pa kulturna modernizacija (tj. vključitev v evropski kulturni tok) postane »nadomestek za politično-ekonomsko modernizacijo (241)«.

V zadnjem poglavju se Pantić loti še (re)interpretacije znamenitega spora na umetnostni levici oziroma njegovega izteka v uveljavitvi nacionalne jugoslovanske umetnosti, ki temelji na sintezi neposredno politične umetnosti (socialistični realizem sovjetskega tipa) in esteticistične umetnosti, ki zagovarja avtonomijo

umetnosti. V obravnavi dobro pokaže notranje kontradiktornosti kulturnopolitične »tretje poti«, kjer umetnosti pripade vloga kulturalizacije političnih konfliktov. Relativno kratko poglavje na žalost ne obravnava nekaterih ključnih kulturnih bojev od šestdesetih, sedemdesetih in naposled osemdesetih let 20. stoletja v jugoslovanskem prostoru, torej obdobju, ko se je postopoma formirala ideološka podlaga sodobne umetnosti. Ta dodatek bi vsekar lahko predstavljal izhodišče za smiselno nadgradnjo predhodne, nekoliko poenostavljene obravnave sodobne umetnosti na konkretnem primeru srbskega umetnika, ki izhaja iz teze o globalnem produkcijskem načinu umetnosti, temelječem na transgresivnosti. Morebitna razširitev zadnjega poglavja bi denimo lahko prispevala razredni vidik kulturnega boja med modernizmom in t. i. alternativno kulturo v jugoslovanskem prostoru, ki se vleče od druge polovice 20. stoletja in naposled izteče v sodobni umetnosti od devetdesetih let. Kljub temu manku je knjigo kot celoto nedvomno mogoče opredeliti za pomemben prispevek k obstoječim historičnomaterialističnim obravnavam umetnosti, ki sta jih v lokalnem prostoru v glavnem prispevala predvsem Rastko Močnik in Maja Breznik.

R A Z S T A V A

Kaja Kraner

Umeščanje topik

Spoznanje! Upor! Reakcija!
Performans in politika v devetdesetih
letih v jugoslovanskem kontekstu

Muzej sodobnih umetnosti Metelkova
 | Ljubljana, 24. junij 2021 – 10. oktober 2021

Devetdeseta leta so v slovenskem kulturnem prostoru nedvomno obdobje spodbujanja nastajanja umetniških projektov izven konvencionalnih prezentacijskih prostorov, ponovnega prepletanja civilnodružbenih aktivnosti in umetnosti ter postopne »institucionalizacije« lokacijsko specifične umetnosti, kar se je na širšem jugoslovanskem prostoru sicer začelo uveljavljati že vzporedno s pojmom inter- in transmedialnosti oziroma razširjenega pojmovanja umetniškega medija od sedemdesetih let dalje. V knjigi *Umetnost in demokracija v postkomunistični Evropi* iz leta 2010 poljski umetnostni zgodovinar Piotr Piotrowski specifično glede družbeno angažirane umetnosti devetdesetih let na območju vzhodne Evrope izpostavi dva ključna fenomena, ki naj bi nanjo temeljno vplivala: postsocialistična agorafobija in postsocialistična agorafilija. Medtem ko naj bi bila agorafobija predvsem stranski produkt ponovnega sproščanja nacionalizmov in rehabilitacije tradicionalnih avtoritet (denimo cerkvenih, pa-



• Postavitev razstave v Muzeju sodobnih umetnosti Metelkova (MSUM | foto: Dejan Habicht, Moderna galerija Ljubljana

triarhalnih itn.), naj bi bila agoraflija, razumljena v razširjenem smislu kot težnja po vstopanju v javno sfero, želja participirati v javnem prostoru, oblikovati javno življenje ter izvajati kritične funkcije znotraj družbenega prostora, predvsem stranski produkt umika socialistične državne ideologije iz javnega prostora. Postsocialistični kontekst naj bi torej po Piotrowskem na eni strani zaznamovala novo in drugačno koloniziranje urbanega javnega prostora (denimo sproščanje mesta za ideologijo konzumerizma), na drugi strani pa njegovo sproščanje – tudi za umetnost.

Razstava *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu*, ki se je ko-

nec junija odprla v prostorih Muzeja sodobnih umetnosti Metelkova (MSUM), se na podlagi premisleka o povezavi umetnosti in politike v začetku tranzicije na prostoru bivše Jugoslavije v veliki meri osredotoča natanko na to, kako se je umetnost devetdesetih let odzivala na politične dogodke ter sooblikovala politične razprave in javni prostor. Razstava, ki jo je kurirala Bojana Piškur, je sicer rezultat dela večjega števila gostujočih kustosov iz območja bivše Jugoslavije, pri čemer združuje 120 umetniških del, arhivski material in video dokumentacijo. Oblikovana je okoli ključnih krovnih tem – vojne, nacionalizma, telesa, novih prostorov, demonstracije, države, teritorijev, nove meje, drugih/drugosti, feminizma in medijev –,

ki so zaposlovala tovrstno umetniško produkcijo, pri čemer poskuša premisliti, kot je zapisano v spremljajočem besedilu, »kaj je performans prinesel, pomenil ali spremenil v širšem polju umetnosti v pojugoslovanskem kontekstu devetdesetih let.«

Splošno rečeno, se razstava torej ne osredotoča toliko na formalno-estetske specifikke performansa neke regije, na podlagi česar bi jo bilo mogoče postaviti v bližino s prvim večjim razstavno-raziskovalnim projektom umetnosti bivših socialističnih držav Moderne galerije *Body and the East: od 60. let do danes* iz leta 1998, ki je tlakoval konceptualno osnovo za fokus mednarodne zbirke *Arteast 2000+* (predstavitev *Body and the East* je sicer tudi vključena v to razstavo). Četudi se *Spoznanje! Upor! Reakcija!* nedvomno umešča v razstavno, zbirateljsko in zgodovinsko kontinuiteto MG+MSUM, kakor se je izoblikovala pod direktorstvom Zdenke Badovinac, jo je potrebno razumeti predvsem kot aktualizacijski umetnostnozgodovinski projekt, ki poskuša na podlagi ponovnega pogleda na preteklo izbrskati njegove potenciale za današnji čas. Natanko na podlagi tovrstne zainteresirane, »benjaminovske« zgodovinske zastavitve, je *Spoznanje! Upor! Reakcija!* mogoče postaviti predvsem v bližino s kuratorskim projektom *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*, ki ga je leta 2019 ravno tako kurirala Piškur. Skupna točka obeh razstav namreč ni le aktualizacijska težnja (v primeru *Južnih ozvezdij* denimo ideja »neuvrščene sodobnosti«), ampak tudi kuratorski pristop, ki enakovredno sopostavi umetniška dela, dokumentacijo, ki nima neposredne zveze z umetnostjo na eni strani, in civilnodružbene iniciative na drugi, hkrati pa izbor relativno poznanih

umetniških projektov iz slovenskega kulturnega prostora vpne v večjo geopolitično entiteto bivše skupne države.

Natanko slednje, ki je v zadnjem letu v navezavi na razstavo *Večje od mene – Južnaški glasovi iz nekdanje Jugoslavije* v rimskem MAXXI bilo deležno nekaj neodobravanja, se v zgodovinenju specifičnih umetniških fenomenov izkaže za smiselno. Na eni strani vpenjanje izseka umetnosti devetdesetih iz slovenskega kulturnega prostora v večjo geopolitično entiteto bivše skupne države nakaže na posebnosti prve, kot so denimo relativna oddaljenost vojne (zaradi česar v slovenskem prostoru z izjemo predstavljenega cikla videoperformansov Marine Gržinić in Aine Šmid, tudi ni veliko del, ki so zelo neposredno v tem referenčnem horizontu) in blažja različica nacionalizmov, saj devetdeseta v Sloveniji predstavljajo obdobje vladavine (levo)liberalne politične pozicije, kar umetnikom omogoči bolj distancirane in parodične tematizacije nacionalne ikonografije. Na drugi strani to vpenjanje v večjo geopolitično entiteto izpostavi, da je politično dogajanje v bivši skupni državi v slovenskem prostoru devetdesetih let vendarle rezoniralo – vsaj v okviru izseka politično angažirane umetniške produkcije, ki se je kot taka nanašala, umeščala in odzivala na aktualne družbene, tehnološke in politične problematike. Vojne na Balkanu so v tem obdobju v končni fazi pomembno zaznamovale tudi del za lokacijo in kontekst pogosto manj pozorni novomedijsko umetnost in medijsko teorijo, ki se je raziskovalno osredotočala zlasti na povezavo (novih) medijev, medijskega poročanja, novih modelov oblasti in prakticiranja vojne, pri tem pa pogosto črpala iz teoret-

skih refleksij zalivske vojne, kakor so jih ponudili ključni medijski teoretiki tega obdobja (Paul Virilio, Jean Baudrillard idr.).

Razstava, umeščena v drugo nadstropje MSUM, pričenja z osnovno kronologijo med leti 1990 in 1999 ter izpostavi dogajanja, omejena na ključne dogodke ob razpadu Jugoslavije, ki nizajo podatke o vojaških operacijah, sporazumih, deklaracijah in pokolih. To daje vnaprej slutiti, da je pretežni fokus izbranih projektov na tematizaciji vojne in širšega političnega dogajanja v Jugoslaviji, četudi sta vojna in novi nacionalizmi zgolj ena od zastavljenih topik razstave. In dejansko je pri večini predstavljenih umetnikov predvsem iz BiH, Srbije in Hrvaške, ki so že v osemdesetih letih zamenjali klasične vizualnoumetniške medije za telo in performativne situacije, galerijske prezentacije pa za javni prostor, zaznati temeljne spremembe ikonografije: devetdeseta leta pri našajo prehod od ciničnega in ironičnega odzivanja na socialistično ideologijo osemdesetih let k tematikam, ki so veliko bolj intimno zvezane s telesom, njegovo reprodukcijo oziroma preživetjem, posledično pa tudi z vsakodnevnim, univerzalnim in navadnim. Socialistično ikonografijo tako v performativnih delih pogosto zamenjajo geste in rituali prehranjevanja (problem lakote in preživetja), čiščenja (aluzija na etnično čiščenje), preživetja, krvi in mesa. Telesa performerjev so skratka spremenjena v snov, material, golo življenje, postanejo sredstva odpora in demonstracije, hkrati pa skrbniki in gradniki – zaradi obleganj, bombnih napadov, privatizacije – radikalno transformiranega urbanega in javnega prostora.

Umeščanje telesa v javni prostor je v tem primeru – vsaj kadar imamo v mislih oblegana mesta, kjer je bilo prepovedano javno zbiranje, telo pa je bilo neprestani objekt nadzora ali imelo status potencialne tarče ostrostrelca – potrebno samo po sebi razumeti kot gesto. Umetniška dela tega obdobja (znova: v določenih urbanih kontekstih bivše skupne države) izgubljajo značaj avtonomne dejavnosti ne le zato, ker je v vojnem stanju nesmiselno ali neodgovorno raziskovati umetniške formalno-estetske probleme, temveč ker vojne okoliščine enostavno ne vzdržujejo pogojev avtonomije umetnosti. Temu ustrezno se radikalno transformira tudi način tvorbe pomena umetniškega dela, ki v bivšem jugoslovanskem prostoru ni nujno zgolj rezultat avtonomnega razvoja *sodobnih* vizualnih ali uprizoritvenih umetnosti, ki se izoblikujejo in definirajo natanko v devetdesetih letih. Pomik proti t. i. kontekstualno določenemu pomenu v primeru intervencijskih in relacijskih pristopov na področju vizualnih umetnosti ali proti postdramskemu gledališču na področju uprizoritvenih umetnosti, ki prekine z uveljavljenimi modeli označevanja, je torej mogoče razumeti tudi na podlagi specifičnih družbeno-političnih okoliščin.

Telo kot meso, snov in sredstvo produkcije prostora, ruševine in drugi dostopni vsakodnevni materiali kot izrazno sredstvo, distanciranje od klasičnih ali uradnih umetniških prezentacijskih kontekstov, politični performans devetdesetih let do neke mere približajo sleherniku in sferi vsakdanjosti, kar je mogoče razumeti tudi kot upor institucijam, ki jim v tem obdobju pripade vloga generatorjev etnonacionalističnega diskurza (v slovenskem kontekstu skepsa do institucij sicer kore-



• Postavitev razstave v Muzeju sodobnih umetnosti Metelkova (MSUM | foto: Dejan Habicht, Moderna galerija Ljubljana

nini predvsem v osemdesetih letih). Prvi razstavni prostor *Spoznanje! Upor! Reakcija!* tako med drugim združi dela beograjske skupine Škart, ki je v zgodnjih devetdesetih izvajala performativne akcije v javnem prostoru, kot je predstavljeni projekt *Žalost* (1992–1993), performans *Dubrovnik–Valencia–Dubrovnik* (1993) in akcijo *Črni križ* (1992) Slavena Tolja, ki temo vojne, obleganega in porušenega mesta spoji z zgodovino umetnosti, grafičarsko akcijo Zlatka Kopljarja iz leta 2000, v kateri ta obeležuje smrt svojega očeta v bombardiranju leta 1992, performans *Hrana za preživetje* (1993) Tolja in Marie Grazio, ki jih družijo izražanje znamenj žalosti/žalovanja in druge življenjske izkušnje vojne – z izjemo dela *War* Laibach iz

leta 1994 (tj. videospota za istoimensko skladbo), ki se teme, najbrž tudi zaradi njene relativne oddaljenosti, loteva na radikalno drugačen način.

Nadalje predstavljeni projekti izpostavljajo omenjeno zvedenost telesa na meso in snov ter nasilje, kamor je mogoče umestiti *Od kiča do krvi je le korak* (1991) veterana performansa v BiH Jusufa Hadžifejzovića in delo *Sarajevski strel* (1992–1994) Anta Jurića, Zorana Bogdanovića, Predraga Čančarja idr. Poleg teh so zastopani tudi projekti, ki pogosteje uporabljajo ruševine, krogle, tulce ipd. kot ustvarjalni material, denimo ulične akcije in delo *Duhovnost, destrukcija* (1992) Sarajevčanov Ante Jurića, Zorana Bogdanovića, Predraga Čančarja. Sledi razstavnici

prostor, ki sopostavi večje število video del in dokumentacije, ki segajo od posnetkov del Damirja Bartola Indoša oz. eksperimentalne skupine gledališča Kugla, ki je v devetdesetih izvedla protivojna performans *Vojna kuhinja* in *Konjski rep*, predstavitev Sarajevske skupine New Primitives (povezane s kultno radijsko nadaljevanko *Top lista nadrealista*), video dela nekaterih ključnih slovenskih videastov, ki so delovali že v osemdesetih, kot sta Gržinić in Šmid ter Marko Kovačič, akcije agitiranja v javnem prostoru Montažstroja, delo *Trust System-15* (1999) in *Rešolucija UCOG-14* (1996) Marka Peljhana, ki uporablja tehnologije vojne industrije, delo *Paranoia Art* Tomislava Gotovca (1990) idr.

Sledi razstavni prostor, ki združi projekte z bolj neposredno zastopano begunsko tematiko, kot je *Svoboda gibanja* (1999) makedonskega umetnika Olivera Musovika, izveden na meji med Švico in Francijo in drugih lokacijah, v katerem (zahodni publiki) izpostavlja nesamoumevnost prostega prehajanja meja za določene populacije, delo *Strah pred pitjem vode* (1994) Jusufa Hadžifejzovića, ki je sestavljen iz geste izkoriščanja umetniškega konteksta za povabilo umetnikovega številčnega sorodstva iz BiH v Črno goro, projekt *Nepopravljivi optimisti* (1992–1996) – kolektiv beguncev iz BiH, ki ga je ustanovila igralka Dragica Potočnjak in je deloval v prostorih KUD-a France Prešeren, hkrati pa druge gestične in intervencijske protivojne projekte, ki nago-varjajo življenjske teme po vojni ali raziskujejo, kako je vojna življenje spremenila. Tak primer je denimo projekt *Priča* (1998) Danice Dakić, instalacija v javnem prostoru, v kateri je umetnica izkoristila iz-

praznjene podstavke kipov, odstranjene zaradi obstreljevanja mesta.

Nadalje razstava ponudi predstavitev projektov, ki v ospredje postavijo transformacijo urbanega prostora v prvem desetletju postsocialistične tranzicije, kot so na primer *Kralji ulice* (1995) Tadeja Pogarja, *No Lyrics, No Music, No Country, Nothing...* (1997) in *Čiščenje smeti pred veleposlaništvu EU za prosilci za vize* (1999) Nebojše Šerić Shoba. Razstavljenim delom in dokumentaciji pa se hkrati pridruži predstavitev ključnih medijev devetdesetih let, ki so pomembno prispevali k političnemu komentiranju in aktivizmu, na primer *Radia Študent*, ki je s pomočjo oddaj vzdrževal vezi na območju bivše skupne države, hrvaškega političnega tednika *Feral Tribune* in *Koha*, srbske tedenske revije *Vreme*, revije *Akzin* idr. Naslednji razstavni sklop združuje umetniška dela – protestne akcije, ki segajo od lepljenja plakatov v javnem prostoru (*Krvava gruda – Plodna zemlja* Novega kolektivizma, *Živeli osvoboditelji našega Sarajeva* Bojana Šarčevića, *See You See Me* Roberta Jankulowskega), postavljanja zastav (*Pod vsemi temi zastavami* Nebojše Šerić Shoba, *Črte*, javna intervencija skupine Bijesne gliste & Iva Matija Bitanga) in drugih oblik interveniranja v javnem prostoru (*Črni Peristil* Igorja Grubuća, *88 jajc za novo opozicijsko oblast* skupine Magnet idr.), ki se z uporabo metafor in simbolike poetično odziva na raznolike sočasne politične dogodke.

Poleg teh so na razstavi pozornosti deležna dela, projekti in iniciative, katerih osrednje izhodišče je produkcija javnega prostora in med katere je mogoče umestiti protorelacijske umetnine kot je delo *Kuponi za preživetje* Škart (1996–2000),

predstavitev Mreže za Metelkovo, ki je sodelovala pri zasedbi Metelkove jeseni leta 1993, torej obdobju privatizacijskih procesov oziroma prehoda v tržno gospodarstvo, pa tudi ustvarila razmisleke o statusu javnega in skupnega v urbanem kontekstu. Predstavljene pa so tudi feministične skupine, ki so delovale od srede osemdesetih do srede devetdesetih let v Sloveniji, Mirovni inštitut, ki letos praznuje tridesetletnico, hkrati pa različne iniciative, ki so delovale tudi v »mediju« političnega performansa oz. aktivizma, mestoma tudi socialnega dela, kot so Center za kulturno dekontaminacijo, Avtonomna tvornica (ATTACK), Žene u crnom idr. V tem razstavnem prostoru so posebej izpostavljeni tudi umetniški projekti, ki obravnavajo vprašanje spola, nasilja nad ženskami (*Woman at Work: Under Construction* in *Dressed Up* Maje Bajević, *Obraz jezika* Sanje Iveković, *Sprehod* Anele Šabić in Suzane Cerić idr.), spolne identitete (*Homoseksualci nomadi* Ivane Popović), poleg tega pa tudi nekaj manj znanih performansov iz slovenskega prostora, kot je delo *Pokop* (1998) Arjana Pregla, Mihe Štruklja in Marka Zatlerja, takrat še študentov na ALUO.

Zadnji razstavni prostori se od znatno zastopane tematike vojne osredotočajo predvsem na postsocialistični kontekst ustanavljanja nacionalnih držav in institucij – denimo s pomočjo številnih pristopov k parodiranju institucionalne logike (Muzej kolesarske vstaje, Raziskovalni inštitut za geo-umetniško statistiko RS Alenke Pirman, Vuka Ćosića in Irene Woelle, različni projekti v okviru *NSK – država v času* NSK idr.), nacionalnih simbolov in ritualov (*Ribezova bomba* Ivane Popović, proslava *Kons* S Matjaža Ber-

gerja) ter političnega diskurza kot takega (*Govornik* Maje Bajević). Hkrati pa je bolj obsežno predstavljena produkcija, ki se nanaša na telo, pri čemer se – v primerjavi z deli, bolj osredotočenimi na referenčni horizont vojne – srečamo z nekoliko drugačnim bodyartističnim brutalizmom (ne nujno zgolj človeške) telesnosti. Ta sega od del Gorana Bertoka, dela *Atelje* Janje Žvegelj, ki je v devetdesetih subtilno nagovala relacije moči znotraj umetnostnega polja, Vlaste Delimar, performans *Točka G kot umetniško delo* Petra Mlakarja, dela Iva Tabarja, mehkopornografskega tandema Eclipse, *Geometrija krvoželjnosti* Svena Stilinovića, ki nagovarja ritualno kolektivno konzumiranje jagnjeta in znano delo *Where is the line?* Franca Purga, v katerem je ta gledalcem v galeriji ŠKUC ponudil pojedino, medtem ko se je v sosednjem prostoru odvijal zakol telička.

Ključna manka razstave sta predvsem dva. Na eni strani je to pregosta postavitve umetniških del, ki na eni strani onemogoča zajetje posameznih v njihovi singularnosti, na drugi pa – kar bi bila ena od možnih rešitev predstavitve tako velikega števila del in dokumentacije v zgolj enem od nadstropij MSUM – hkrati ne uspe v poudarjeno kričavem bombardiranju z zastavljenimi umeščenimi topikami razstave. Zdi se, da razstava tako niha med izključujočim se: razprostitanjem raznovrstnosti pozicij, pristopov in (nacionalnih) kontekstov političnega performansa in njihovim umeščanjem v topike, ki pa bi lahko bilo morda bolj učinkovito z bolj radikalno izbiro manjšega števila bolj neposredno reprezentativnih primerov. Nedvomno pomemben raziskovalno-razstavni projekt, ki naj bi postregel tudi s katalogom in natančnejšimi raziskavami po-

litičnega performansa v posameznih nacionalnih kontekstih, v sami razstavnici prezentaciji hkrati poskuša načenjati rekonstrukcijo širšega konteksta (poleg omenjene kronologije dogodkov ob razpadu Jugoslavije tudi pomen vzpostavljanja nevladnega sektorja, festivalov, Soro-sevih centrov itn.), a ta z golo sopostavitvijo delom v sami razstavnici postavitvi ostaja relativno mlačno artikuliran. Razstava tako (znova) nakaže enega ključnih notranjih antagonizmov znotraj prezentacijskih strategij na področju sodobnih vizualnih umetnosti, ki so v primeru MG+MSUM nedvomno tudi rezultat njenega statusa in pozicije osrednje nacionalne javne institucije za moderno in sodobno umetnost pri nas. In sicer med na eni strani »nevtalnim« zgodovino-pisno-arhivskim pristopom, ki naj bi temeljil predvsem na selekciji, postavljanju dokumentarnega materiala v prostor in njegovi bolj ali manj didaktični kontekstualizaciji, pri čemer naj bi ohranjal oziroma ne zabrisoval heterogenosti in raznovrstnosti obravnavanega materiala. Na drugi strani med bolj avtorskim artikulacijsko-problemskim kuratorskim pristopom, ki si lahko dovoli zavzemati zainteresirano zgodovino-pisno pozicijo, predvsem pa omogoča terminološko in raziskovalno kreativnost. Zdi se, da se razstava *Spoznanje! Upor! Reakcija!* v nekoliko večji meri umešča v okvir prvega pristopa, zaradi česar tudi ne prinaša natančnejše teoretske in formalno-estetske obravnave ikonografije in poetike umetnosti nekega obdobja.

GLASBA

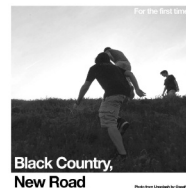
Igor Bašin

Na široko odprta pot

Black Country, New Road
For The First Time

Ninja Tune | 2021

Na zadnji predkoronski Ment, ki se je odvil tik pred svetovno pandemijo februarja 2020, še v neokrnjeni »normalnosti«, je med množico nastopajočih posebej izstopala mlada londonska zasedba *Black Country, New Road*. Na ljubljanski showcase festival je prispela kot eno najbolj vročih in svežih imen aktualne britanske glasbene scene, oprtana z dvema singloma, *Athen's, France in Sunglasses*, ter žegnom kopice kritiških pohval, polnih pričakovanj in upanj v svetlo ustvarjalno prihodnost zasedbe. Na odru Gale hale je takrat ta sedemčlanski glasbeni kolektiv pustil mešane občutke; internacionalna množica pod odrom ga je navdušeno spremljala med nenastopaškim, zato pa razdrobljenim izvajanjem, ki je pokazalo tudi kakšno slabost, a vendarle je glasbeni brikolaž namignil na visoko zastavljene ustvarjalne cilje te mlade družine, katere članice in člani so komaj dopolnili dvajset let. V fe-



stivalsko kratko odmerjenem času za nastop se zasedba ni mogla dovolj razigrati, da bi njena vizija svobodne sestavljenke dobila dovolj žara, homogenosti in prepričljivosti ter da bi nenazadanje opravičila dotlej zbrano naklonjenost in hvalospeve.

Ko smo leto dni kasneje, že v koronških časih, dobili v roke prvenec zasedbe, se je z njega razlegla široka delta zvokov, pristopov, žanrov in melosov, ki se je raztekla v zelo homogeno in široko celoto. Pomembno naslovljeni debi *For The First Time*, s katerim je kolektiv Black Country, New Road kronal uvodno obdobje delovanja, je bil posnet le dober mesec po ljubljanskem koncertu in končan lanske jeseni, v času prvega zaprtja angleške družbe, pod taktirko uveljavljenega in preverjenega snemalca, zvočnega inženirja in producenta *Andyja Savoursa*. Z nabranimi izkušnjami v delu s Sigur Ros, Arctic Monkeys, The Horrors, The Killers, My Bloody Valentine, Rayom Daviesom, Goldfrapp, The Pains Of Being Pure At Heart, The Kills in mnogimi drugimi je usodno dodal k izoblikovanosti plošče s šestimi skladbami, katerih dolžina je razpeta od pet do deset minut. Ujel je neposrednost izvedbe, uredil eksperimentalni kaos prepleta kitara, violine, saksofona, klaviatur in bobnov, poudaril kompleksnost kompozicij, poskrbel, da plošča kot celota nikoli ne zdrsne in ne sproži dvoma, ampak zagradi z razgibano in pisano govorico. Prežeta je s presenečenji in preskoki, umirjenostjo in frenetičnostjo, naelektrenostjo in atmosferičnostjo. Vse skupaj naredi pretežno dolge skladbe nerazvlečene, ki poslušalca ko držijo na trnih in ga nagovarjajo k angažiranemu poslušanju.

»Reference, reference, reference,« nabija frontman *Isaac Wood* v skladbi *Science Fair*, na prvem singlu s plošče, in teh je v godbi Black Country, New Road res polno. Iz komada v komad se nam ponujajo na pladnju, dobesedno gomazijo in se prepletajo in križajo, a še zdaleč ne jemljejo kredibilnosti in prebojnosti ustvarjalnemu potencialu tega mladega kolektiva. Nasprotno, priča smo močnemu in svobodnemu avtorskemu slogu, ki zavzeto zaobjame in premeša dobršen del strunarskih godb od postpunka naprej in vsega, kar je spodbudil in se je porodilo iz njega v zadnjih štiridesetih letih. Postpunk je samo temelj, na katerem gradi londonski septet, le ena izmed referenc njegove zvočne podobe. Tako kot je nemogoče preslišati prvake The Fall, sploh zaradi primerljivosti Woodove vokalne gestikulacije z nedavno preminulim Markom E. Smitom, je v gradnji strunarske godbe še kako zaznati kreativni duh ameriških Slint, kolektivni eksperiment Kanadčanov Godspeed You! Black Emperor, frenetičnost nizozemskih The EX, baladno spevnost Tindersticks, romantičnost Sufjana Stevensa, himničnost Arcade Fire, zvočnost Sun O))), sarkazem Fat White Family, angažiranost The Yossarians. Z odprto formo in svobodnim duhom presnavlja vplive in reference v lastno govorico in skupaj z zasedbami, kot so prijatelji *black midi*, Famous in Jerskin Fendrix, ki so mimogrede omenjeni tudi v besedilih, ter drugi sodobniki Squid, TV Priest, IDLES tvori prodorno ost aktualnega britanskega novega rocka.

Že uvodni *Instrumental* najavi visoko napetost. Orkestrirano stopnjevanje in pogosti crescendi privlečejo iz zaprašenega spomina skoraj pozabljeni newyorški

orkester Motherhead Bug iz zgodnjih devetdesetih let, ki se je skotil v krogu blizu Jamesa Thirlwella, bolj znanega pod artističnim imenom Foetus, oziroma zasedb Cop Shoot Cop, Railroad Jerk in Firewater. Vendar poseganje po klezmerju in na drugi strani zapletanje (z)godbe s freejazzovskimi obstrukcijami, ki smo jim priča v nadaljevanju plošče, prej izvirata iz domačih logov kot pa z druge strani luže. Pestro dogajanje na londonski novojazzovski sceni v zadnjih letih in zasedbe, kot so Sons Of Kemet, Melt Yourself Down in Comet Is Coming, so nedvomno vplivale na široko razsežnost Black Country, New Road, ki v svoj hibrid sinkopira še afrobeat, krautrock, postrock, folk. Sproti razbija uniformiranost in predvidljivost neopostpunka, da ni ne duha ne sluha o kakšni retromaniji, revivalu in, bog ne daj, nostalgiji, ker te preprosto ne more biti. Black Country, New Road so mladina 21. stoletja, ki ji ne gre očitati naivnosti v občasno mistiko oblečena besedila. Z njimi pripovedujejo svojo zgodbo, bruhajo svoje frustracije, razgaljajo potrošniški svet in reflektirajo čas in prostor, v katerem živijo/mo. Ne zatekajo se v eskapizem in ne nudijo odrešitve, ampak upanje, ali če povzamemo po izmišljenem imenu za bend, iščejo novo pot (New Road) iz opu-

stošenega industrijskega sveta (Black Country).

Z dooblikovanim in koherentnim prvencem je Black Country, New Road zaključil obdobje iskanj, poskusov, pretiravanj, slabosti in začetniške naivnosti. Prelet čez dosedanje diskografijo kolektiva opozori na njegovo posebnost. Na prvencu najdemo novi različici prvih dveh singlov, po njem je sredi leta postregel z novo verzijo *Track X*, podnaslovljeno (*The Guest*). Ne pusti se ujeti v pasti rutine, ne pristaja na zakoličenost izraznosti, ampak pušča odprta vrata izrazni svobodi, posledično nadaljnjemu iskanju, poskusom, pretiravanjem, spreminjanju. Ne gradi na korektnosti in točnosti, ampak se vsakič znova kot živ ansambel loti svojih skladb kot prvič, da nikoli niso enako zaigrane in se tako v živo kot tudi na ploščah vsakič slišijo drugače, kot nov original. Zato je lanske objava *Manchester xx/xx/20 (improvised)* s posnetkom improvizacije z vaje v neki manchestrski kleti z začetka leta 2020 simpotmatična: prav improvizacija in eksperimentalni pristop ostajata izvorni in primarni postulat tega živega in še razvijajočega se organizma, ki vliva upanje, da še zdaleč ni rekel zadnje, da je to šele začetek. Pot mu je na široko odprta, samo da ne zaide z nje.

G L A S B A

Katarina Juvančič

Potovanje v srčiko samote

Chris Eckman

Where the Spirit Rests

Glitterhouse | 2021

»In če zopet govorimo o samoti, postaja vse jasneje, da v bistvu to ni nekaj, za kar se lahko človek odloči ali se tega vzdrži. Smo sami. Glede tega se lahko varamo in se delamo, da ni res. ... A koliko lažje je priznati, da smo sami in da iz tega spoznanja nato tudi začnemo izhajati ... Svojo resničnost moramo sprejeti v kar največji meri; vse, tudi tisto, kar je brez primere, mora biti v njej mogoče. To je konec koncev edina vrsta poguma, ki se od nas zahteva: pogum, da se soočimo z najbolj čudnimi, najbolj nenavadnimi, najbolj nerazložljivimi izkušnjami, ki nas lahko srečajo.« Ne pomnim, kolikokrat sem v zadnjem letu in pol vase vdihnili ta odstavek, ki se je pred sto štirinajstimi leti zapisal nemškemu liriku Rainerju Marii Rilkeju. Ga dihala in predihavala skozi najbolj čudne, nenavadne, nerazložljive izkušnje našega časa in pro-



stora. Udomačevanje samotnosti zahteva pogum, da odlevimo vse zunanje plasti kože in zlezemo globoko vase, dokler ne najdemo tistega kraja ali stanja, v katerem lahko duh vsaj malo počije. *Where the Spirit Rests*.

Tako je naslov petemu samostojnemu albumu seattlesko-ljubljanskega glasbenika, producenta in kreativnega vodje world music založbe Glitterbeat Records *Chrisa Eckmana* (The Walkabouts, Chris & Carla, Dirtmusic, Light & Sky, The Strange, The Frictions itd.). Ob prvem poslušanju samotnih pokrajin, ki jih posekuje kantavtor, mi prsti zopet nehote zdrsnejo v Rilkejeva Pisma mlademu pesniku. »Kaj (se morda vprašaš) bi bila samota, če ne bi imela neke veličine? Kajti samo ena je samota, velika je in ni je lahko prenašati. Prihaja skoraj ves čas, ko bi jo z veseljem zamenjali za kakršen koli občutek pripadnosti, pa čeprav banalen in poceni. ... Morda pa je to ravno čas, ko dozori samota; njeno zorenje je lahko boleče kot rast fanta in žalostno kot začetek pomladi. ... Kar potrebuješ, je zgolj to – samota, velika notranja samota. Vstopiti in se ure in ure srečati z nikomer drugim – to se je treba naučiti doseči.« Samotnost, ki jo je Rilke v davni korespondenci tako elokventno motril in atrikuliral, odzvanja skozi teh sedem pesmi, skozi Eckmanov zamolkel, šepetajoč glas, ki na trenutke spominja na Coheno-vega z zadnjih albumov. Z mano se vozi po osamelih brezpotjih zgodnjega večera, en obrat plošče, drugi, vse do gluhe teme.

Čudovit in obenem težak občutek samote je vedno prostor, skozi katerega stopamo v kontemplacijo z neznanim. »*This year has been one for the books*« (To leto si bomo zapomnili), izreče v nosilni pesmi, po kateri se imenuje album. Ne dopušča

mehkega uvajanja v srž bolečih spoznanj, ki so se tako vanj kot v vse nas vrezale s prisilno osamitvijo in turbulentnimi osebnimi oscilacijami. Že v uvodni pesmi *Early Snow*, med ogolelostjo raskavega, utr(u)jenega glasu in mehkega prebiranja kitarских strun, njegov vstop v polje samote začutimo kot alienacijo, izgubo, (ob)žalovanje, pozabo. Kot (mestoma) nostalgičen, a nujen odmik od pogorišča nedanosti in normalnosti, ki je ni več. Kot ponotranjanje surovih lekcij in iskanje smisla v nečem, kar se s spustom vase in podomačevanjem samosti šele poraja. Naseliti tišino naše samote pomeni prenehati s pripovedovanjem svoje zgodbe na način, kot smo to počeli do takrat. Nizanje alegorij, drobnih in zapomljivih verzov (v katere večkrat vplete popularnoglasbene, literarne ali politične reference) ali repetitivnih refrenskih fraz priključa ta prelom, iz katerega meži avtorjeva ranljivost, razbolelost, nelagodje, resignacija: »*Some nights can be fucked up and long, just like that Sinatra song, about the wee small hours*« (Nekatere noči znajo biti zajebane in dolge kot kakšna Sinatrova pesem o temnih urah pred zoro), potoži v *Cabin Fever*. Ali: »*Got so tired of being tired, high and lonesome is a bitch*« (Utrujen sem biti utrujen, kako hudičevo je biti zadet in osamljen) v *This Curving Track*. Osamljenost govori z drugim jezikom kot samota in ravno izkušnja samotnosti je očitno tišča, ki naracijo sčisti nepotrebnega balasta in jo naredi žlahtno preprosto.

Nenazadnje pa intenzivno pletenje notranjega življenja in sestop v visceralnost bivanja odkriva tudi sprijaznjenost z vsem nepoznanim, strašljivim, pa tudi zlomljenim in odvrženim. »*There are things we all gave up, but their essence*«

(Nekaterim stvarjem smo se vsi odrekli, samo njihovemu bistvu ne), poje v *Northern Lights*. »*There's a lesson hidden, so mehwere deep and dark, inside this*« (Nekje v temi in globini tega je skrita lekcija), prizna v *Early Snow*. Pesem od avtorja_ice ne zahteva družbe ali navodil, temveč del globoke in neprekinjene samote, je nekoč zapisala ameriška pesnica Mary Oliver.

V pesmi se vpleta tudi iskanje ali spominjanje druge(ga), ki ga/jo kantavtor nagovarja v komadih: »*Let me know where you are*« ... do ... »*Let me know where you've gone*« (Povej mi, kje si ... povej mi, kam si šla/šel). Zdi se, da ni naslovljeno le na drugo/drugega, ampak je pravzaprav povabilo v družbo neznanega sebe, ki strmi v nas iz temine sveta. Biti sam pomeni razumeti edinstvenost človeškega obstoja ob doživljanju globoke fizičnosti, ki nas veže na druge, pa če si to priznamo ali ne. Tudi v drugih bolj lirično obarvanih besedilih (*Northern Lights*, *Where the Spirit Rests*, *CTFD*) drugoosebno naslavljanje – »*you*« oziroma ti – tako lahko razumemo ne le kot (prekinjeno ali ne) vez z drugo osebo, ampak tudi kot pot k lastni odgovornosti, svobodi, odkritju, celjenju, ki je neizogiben del avtorjeve poti.

Vabilo k odkritemu premisleku o intimnih in kolektivnih prelomih ter transformacijah ni le kvaliteta Eckmanove pesniške osebne izpovednosti in refleksije. Polzi tudi skozi vsak ton glasbenih krajin, ki jih je med karantenskimi časi prvenstveno ustvarjal v povsem minimalistični kantavtorski formi (glas in kitara), na plošči pa jo razpirajo aranžmajsko premišljeni instrumentalni pristavki. Ti pretanjeno podčrtujejo melanholično, žalobno vzdusje, na *Drinking in America* (slednja

vleče vsebinske paralele s pesmijo *Young Man in America* kantavtorice Anais Mitchell) pa se »prosto po Neilu Youngu« prevalijo tudi v rokersko razpoloženje. Pedal steel kitare Chucka Johnsona in Jona Hyda v skladbi *This Curving Track* ter *Drinking in America* vnašata okus americane, epsko *Where the Spirit Rests* pa violina/viola Catherine Graindorge ter wurliitzer klaviature, ki jih igra Chris Cacavas, prelijeta s »cavovskim« ambientalnim občutjem. Mehki »grunt« sta, kot že na prejšnjih albumih, tudi tokrat dodala dolgoletna Chrisova somuzičista – tolkalist Blaž Celarec in kontrabasist Žiga Golob. Celovito glasbeno podobo prostranih, zračnih, dolgih komadov, ki puščajo dovolj prostora za meditacijo, tišino in neizrekljivo (tako sošpilavcev kot nas, poslušalk in poslušalcev), pa mu je pomagal zaokrožiti prav tako v Ljubljani živeči britanski soproducent in multiinstrumentalist Alastair McNeill.

Chris Eckman je v tem pandemičnem času ustvaril sijajen album, ki bi ga posvo-

jili tudi glasbeni profeti in resonatorji same, kot so denimo Townes Van Zandt, Nick Cave in Neil Young. Na njem tako sebe kot vse, ki ga poslušamo, uči sobivanja s samoto. Pripoveduje o tem, kako je ljubiti njene temine, kako potelesiti njena razkritja, kako nagovarjati izgube. ... Ko smo sami, je naše telo prej kot s trditvami poseljeno z dvomi in vprašanji. Vsa protislovja, odhajanja, kaos in razpoke, vse, kar »odnaša srce in trese kosti«, je Eckmanov intimni, iskreni, umetniški in povsem človeški poskus iskanja mesta, kjer počiva duh, ki v resnici ni nič drugega kot vélika, dragocena Samota. Tista, ki jo dajemo drug drugemu v varovanje. In v posluh.

»Nikoli nisem našel spremljevalca, ki bi bil tako družaben, kot je samota,« se je pred več kot stoletjem in pol pridušal ameriški naturalist in transcendentalist Henry David Thoreau. Jaz pa pravim – nikoli ne boste našli spremljevalca, ki bi bil tako družaben, kot je *Where the Spirit Rests*.

G L A S B A

Žiga Pucelj

Temačno zgodbarstvo s kitaro

Gašper Letonja
Ivy

Samozaložba | 2021

Prvi solistični vzdevek vsestranskega glasbenika, kitarista in elektrofonika, studijskega snemalca ter producenta *Gašperja Letonje* je Warlord Chipmonk.



Pod tem vzdevkom je Gašper v zadnjih letih nanizal kopico izdaj, vsekakor pa je tempo njegovega dela po spremembi, ki mu jo je v življenje vnesel novi čas po nastopu v irusa lani, narasel. Gašper je v prvi vrsti ključni člen čislane domače postmetalske zasedbe *The Canyon Observer*, s katero že dolgo redno izdaja plošče in koncertira, v zadnjih dveh letih pa je nastopil tudi kot del glasbenoumetniškega multimedijskega kolektiva *Marta Fakuch*. Poleg tega, kakor rečeno, nudi solistično glasbo, katere ustvarjanje in izročanje je močno pospešil od trenutka, ko mu je obupna situacija novega časa počasi začela odžirati in nato popolnoma odvzela redno zaposlitev. Sreča v nesreči ga je torej zanesla na pot poskusa preživetja z delom v glasbi in poslušalci smo hitro občutili učinke te nove

Gašperjeve realnosti. Od aprila lani je Warlord Chipmonk na Bandcamp naložil album in dve krajši sestrski izdaji, v letošnjem letu pa nadaljuje še z novo solistično identiteto pod lastnim imenom. Gašperjeva nova plošča *Ivy* zveni kot precejšnja novost znotraj kanona njegovega ustvarjanja. Gre za pretežno "akustično", kitarsko ploščo. Na njej slišimo godbo osrediščeno okoli avtorjevega pevskega glasu in kitare, slišimo pesmi, s katerimi se dotakne temaćnih žanrskih meja metalskega in grungerskega glasbenega izročila, kjer se oba žanra soočata s folk rockovsko kitarsko preteklostjo in jo po svoje prenavljata, vpeljujeta v naš čas, ki je znotraj miljeja alternativnih kitarskih glasb vsekakor ploden za tovrstna naprežanja.

Če so plošče izdane pod psevdonimom Warlord Chipmonk pričale o Gašperjevem dolgoletnem ukvarjanju z elektronsko glasbeno produkcijo in so morda za "kitarsko glavo" stopile na tuj, meglen teren, kjer so težko iskale prostor zase, potem je Ivy avtorjeva domačna solo plošča. Če so sprva tehnoide in nato vse bolj eksperimentalne ter hrupne kompozicije avtorjevega prvega solističnega vzdevka stale relativno negotovo, preizkušale teren, tipale po okolici in raziskovale ter v tem morda še niso zmogle doseči polnega potenciala ideje v sebi, je Ivy izredno gotova, izkušena, izdelana plošča, ki sloni na številnih jesenih pisanja kitarskih riffov ter takih in drugačnih pesmi.

Kot je Gašper že v Chipmonkovo ploščo *Dementia* vnesel morbiden preudarek staranja in izgube, seveda Ivy, ki v veliki meri sloni na besedilni izpovednosti, poskuša nekaj povedati tudi v besedah in tematskih idejah. V najmočnejše folkovski maniri plošče gre po tej plati za nabirko

temačno mističnih zgodb in liričnih pripovedi. Gašper tu poje o posameznikih, ljudeh, bodisi izmišljenih, bodisi povzetih po resničnih zgodbah, ki so se znašli v situacijah soočenja s smrtjo, nesrečo, trpljenjem, zlomom, vojno, žalovanjem. Bese-dila v angleščini delujejo izredno doživeto, so prepričljiva tako na papirju kot v pevčevi interpretaciji, tudi izgovarjavi, ki je v glasbenih delih nikakor ne gre jemati kot nepomembno. Tematsko vlogo na plošči prevzamejo tudi določeni prenosi ali premestitve pomena oziroma vsebine, denimo v uporabi citata Wernerja Herzoga, ali v glasbeni referenci frazemov oziroma oblik spevov tradicionalne pogrebne glasbe. S tematskega vidika, ki se pretanjeno zliva v celoten ton plošče, gre za izdelano, celovito in v tem večplastno delo, univerzalno in intimno hkrati, kakršni so le presežki žanrov. Vprašanje trpljenja, ki preganja človeška prepričanja, rituale in upanje, je tu pesimistično, brez barvanja škropljeno po senčnih licih duhov in sivo zeleni podobi pod bršljanom razpadajočih životov. Resno je toliko, da prehaja v skoraj sanjske podobe ali morda pretiran, karikiran, vendar suh popisovalčev ton. Potencial povednosti plošče je torej napolnjen, podani preudarek pa je prepuščen poslušalcu, ki mu je zaupana odgovornost introspekcije in vpogleda v življenjske odnose med nami, globoko prepletene s trpljenjem, ki nam je dano tako po veri kot po prizemljenem izkustvu.

A glavne presežke plošče Ivy gre vendarle iskati v njeni aranžmajski pretanjenosti, izkušeni zmernosti in zaokroženosti. Žanrsko se plošča morda res napaja v določeni nostalgiji, v času avtorjevega osebnega in glasbenega odraščanja, vendar vzdržuje radovednost, ne zveni konservativno, za-

stalo v času, nerazgledano. Pravzaprav biva v ohlapnem glasbenožanrskem miljeju, ki je vseskozi, pa tudi konkretno v današnjem času, s številnimi izvajalci po svetu, zelo živ in popularen pri publiku alternativnih kitarskih glasb. Nad povprečje take godbe ploščo povzdigne avtorjeva obrt, njegovo zgodbarstvo s kitaro v roki. Njena pripoved je izredno uravnotežena in umerjena. Uvodni del plošče s kompozicijama *Crimson Soil* ter *Satin Hill* deluje precej zblaznelo, čeravno ne divje in ne razbija, temveč kot da s plašnicami utre pot, zre zgolj v tla pod seboj, ne taktizira. Scenosled se nato razbremeni vztrajnega pogona iz uvoda in v inštrumentalni kompoziciji *Battle Of The Idiots* ponudi abstraktnejši format, prebiranje strun ter šum, dratanje, drgnjenje, umazane, terenske in telesne hrupe. V drugem, daljšem delu plošče, s skladbo *The Well* glasba počasi vstopa v vse močnejše ritualističen, močnejše folkovski in sočutno obarvan ton, kompozicije se raztegnejo, riffove tu razkaže več korenin in izrastkov, glasovi se počasi množijo in namnožijo, v njeni atmosferi se vzdigajo in začno rojiti duhovi. Plošča doživi vrh tik pred iztekom z naslovnim komadom *Ivy*, ter nato v umirjanju zaključne *Lungs*. Obe izzvenita resnično široko, uspeta seči iz glasbega formata v nekaj, kar bi lahko bilo tudi univerzalno prepevanje, grenki sloves ter vzklik, klic, ubogo slavljenje minevajočega in minulega.

Ivy razkrije izkušenega pisca glasbe in pesmi, ki nam tokrat daje košček svoje mladosti zavite v spoznanje grenkobe, preživete praznine življenja, ki se razvije, ko človek dozori in resnično spozna svojo okolico. Gašper je zdaj tudi solistično pokazal svoj obraz v luči kitarske godbe, ob kakršni je zrastel ter se oblikoval v glasbenika in poslušalca.



S U M M A R Y

In the *editorial Boris Vezjak* addresses what is currently the most burning issue globally: where does the anti-vaccination movement come from and why? This “colossal social, economic and political challenge” has “largely blocked the efforts of science, exacerbated the health crisis and caused problems for many governments, and sparked conflicts among family members, best friends, and acquaintances.” Although it is tempting to interpret the phenomenon as a new form of irrationality, Vezjak notes that it is mainly a sign of a liberal view of the world taken to its extreme, in which society has infinite faith in individualism.

“Where a critical mass of people does not follow the elementary postulates and rules of reason, the community very quickly fails to function,” writes Vezjak, concluding that in a world shaped by such an ideology, the Covid-19 virus will never be overcome.

Sociologist *Renata Šribar* talks with former dramaturg, screenwriter and copywriter *Gorazd Perko* and presents him as a symptom of the effect of Slovenian cultural policies. Perko opted out of the relentless pace imposed by the work obligations of a self-employed cultural worker and found himself in organic farming and sustainable upcycling construction.

Social sciences editor *Ciril Oberstar* has prepared a thematic section entitled *Capitalism and Sport*. Today, top level sport is completely fused with capitalism. The latest sports drama, in which there was a dispute between UEFA and the owners of a dozen clubs who wanted to set up their own super league, has revealed that its main characters are not athletes but sports managers.

“Therefore, in this thematic section, we were interested in how sport, as we know it today, is essentially a capitalist phenomenon and how the capitalist character of sports practice was formed,” writes the editor in the introduction. In his article, philosopher *Lev Kreft* points out that during the pandemic, on the one hand sport emerged from society in its pure form as an industry de-

pendent on television broadcasts and large financial investments, and on the other as a recreational and leisure activity. The first was heavily supported by government, regulatory, organizational and financial measures, as the authorities quickly realized that sports broadcasts served as “spectacular diversions and release of excitement and tension, and consequently calming the effects and tensions that accumulate in quarantines and isolations.” Recreational sports, on the other hand, have often remained in the shadow of big sports business, unattractive to injections of public money designed to overcome the health and economic crisis. In his article, sports theorist *Jernej Pisk* examines the commercialization of sport: “Sport has been changed significantly by the process of commodification and commercialization. Sports clubs are becoming companies that have to make a profit, and this depends mainly on the spectacle and entertainment that a particular sport can offer to viewers in the market. Along with some positive consequences of the commercialization of sports, such as the possibility of athletes to earn a living from their work in sports, this also brought a number of problems. These are reflected in the neglect of the intrinsic values of sport as well as in the objectification of athletes traded by club owners. The process of commercialization, which has been going on in sports for almost a century, can now be observed in the recently emerging field of e-sports (competitive playing of computer games), but here it is taking place much faster.” The thematic set is concluded with selected excerpts from the book *Barbaric Sport* by sports critic *Marc Perelman*.

In her regular feature *Language corner*, editor-in-chief *Emica Antončič* keeps to the theme of sports with a column that looks at the variable syllable stress in the Slovene word for “basketball” (*kóšárko/košárko*). She asks what these frequently heard alternative pronunciations mean and where they came from.

In *Cultural diagnosis* our contributors review the films *Petrov's Flu* (*Marko Sojiljkovič*) and *The Titan* (*Veronika Zakonjšek*), the books *The History of Slovenian Feature Film 2* by Peter Stanković and *Afterimages* by Laura Mulvey (both reviewed by *Matic Majcen*), the novel *Before My Husband Disappears* by Finnish author Selja Ahava (*Veronika Šoster*) and the book *Art Through Theory: A Historical Materialist Analysis* by Rade Pantić (*Kaja Kraner*). Kraner also reviews the exhibition *REALIZE! RESIST! REACT! Performance and Politics in the 1990s in the Post-Yugoslav Con-*

text at the Museum of Contemporary Art Metelkova in Ljubljana. The issue concludes with some music reviews: *Igor Bašin* writes about the album by the British band Black Country, New Road entitled *For The First Time*, *Katarina Juvančič* about the album *Where the Spirit Rests* by songwriter Chris Eckman, and *Žiga Pucelj* about the CD *Ivy* by Gašper Letonja.

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>

<https://www.facebook.com/revijadialogi>

<https://www.eurozine.com/journals/dialogi/>