

Ičo Vidmar

KDO SE BOJI ...?

Drago Ivanuša je letnik 1969. Ljubljčan prihaja iz Lendave. Je glasbenik, ki po svojem širokem delokrogu, pristni radovednosti skladatelja in privrženca živega muziciranja, pripada danes največji skupini poklicnih glasbenikov v »zahodnem« svetu. Živi od komponiranja in izvajanja svoje glasbe. Je samozaposleni neodvisni glasbenik. Ceni ustvarjalno svobodo, prisega na avtonomijo umetnosti in njeno izjemno družbeno vlogo, privlačita ga drznost in brezkompromisnost v glasbi, a je obenem vpet v posebna institucionalna razmerja glasbenega življenja v Sloveniji in deloma v tujini, kjer se vsak glasbenik sooči z značilnimi in tudi simptomatičnimi vrednostnimi lestvicami, ki imajo zgodovinske usedline in doživljajo sprotne popravke. Ti zadnji v spreminjajoči se družbeni klimi, ki je čedalje bolj zadušljiva, ignorantna in žaljiva do načel, ki jih zagovarja in poskuša prenesti v svoje komade, ne pomenijo nujno izboljšav.

Včasih se je koristno vprašati, kaj takšen neodvisni glasbenik počne in kako je na svoji življenjski in glasbeni poti, ki sta pri njem prepleteni, krmaril skozi vse čeri v institucionalnem in zunajinstitucionalnem ustroju »domače kulture« in se dokopal do današnjega položaja, o katerem zgovorno govorijo na videz suhoparne številke: kot skladatelj je ustvaril glasbo za približno 130 gledaliških in plesnih predstav, 23 filmov (kratkih in celovečernih) in skladal za komorne zasedbe in orkester. Ta teža števila navaja k domnevi, da je Ivanuša uveljavljen slovenski skladatelj, precej solidno usidran v svetu domačega gledališča in filma, tudi kot prejemnik nagrad za svoje delo, ne glede na to, ali ga domači »uradni skladateljski ceh« priznava ali ne. Prav mogoče je, da bodo zaradi impresivne statistike v njegovi biografiji kdaj ob njegovem imenu zapisali, da je gledališki skladatelj ali avtor scenskih glasbenih del – in se zmotili. Ivanuša je namreč glasbenik, ki komponira in muzicira, na klavirju ali harmoniki izvaja

vnaprej zamišljena, zapisana dela, a tudi prosto improvizira, v skupinah, bendih ali samostojno. Spaja kompozicijo in improvizacijo, domišljeno in izmišljeno, dolgotrajno in hipno. Je prej skladatelj improvizator, ki je moderen, naklonjen inovacijam v različnih glasbenih svetovih, a nič manj zazrt v selektivno tradicijo zgodovinskih inovacij, tako v evropsko skladateljsko kot v popularno glasbeno, v njune pogoste stike in spodletela srečanja. Njegova pogosta praksa – živo izvajanje glasbe za predstavo, na odru ali ob njem – izdaja nemirnega, eksperimentu naklonjenega glasbenika, ki želi ustvarjati presenečenja med potekom predstav in rad aktivno posega v njihov način podajanja, je v sprotni interakciji z drugimi nastopajočimi kot glasbeni igralec. S takšnim akterjem predstava nikoli ni nekaj fiksnega in nespremenljivega. To je precej »neskladateljska drža«, drugačna od konvencionalne in zakoreninjenih predstav. Bližje je tistim glasbenim praksam in tradicijam 20. stoletja in današnjega časa, ki jih je panevropska tradicija glasbe skladateljev s specifično delitvijo dela na avtorja (skladatelja) in izvajalce (glasbenike) zgodovinsko potlačila – možnost ustvarjanja/skladanja nove glasbe med samim muziciranjem, kar je v zahodni glasbeni svet najbolj odločno vnesel džez, sprva izrazito urbana kontrakultura zatirane manjšine v ZDA. Ivanuša je v mlajših letih resno razmišljal, da bi se po končani srednji glasbeni šoli v Mariboru in po svojih rednih stikih z gledališčem ter učenju v krogu sovrstnikov v Gledališkem studiu, odpravil študirat džez v tedaj najbolj dostopen avstrijski Gradec.

Najsplošnejši oris položaja neodvisnih glasbenikov na nemirnih in čedalje bolj prepredenih ustvarjalnih glasbenih robovih v zahodnem kapitalističnem svetu, ki niso docela podvrženi komercialni logiki in novovljivi hipnosti standardiziranih obrazcev ali niso del varnega zavetja še vedno privilegirane sveta akademskih »klasičnih« glasbenikov, izda naslednje: ti glasbeniki, ki se preživljajo z glasbo ali vsaj delno živijo od nje, nimajo redne zaposlitve, ampak še vedno so »polno zaposleni«. Veliko jih poleg muziciranja dela drugje, imajočasne zaposlitve, s katerimi krpajo osebni mesečni proračun. Med tistimi, ki živijo samo od glasbe, jih le malo zasluži dovolj zgolj z muziciranjem in snovanjem glasbe. Tisti, ki jim uspeva zaslužiti dovolj z glasbenim udejstvom, muzicirajo v številnih glasbenih skupinah različnih glasbenih vrst (v rock, džez, pop bendih, klasičnih komornih ansamblih), so tudi studijski in spremljevalni glasbeniki ali glasbeni producenti. Nekateri med njimi občasno poučujejo na glasbenih šolah. Bolj večji med njimi so skladatelji za različne vrste »nediegetske glasbe« v elektronskih medijih in na filmu, za gledališke in plesne predstave. Zgornji oris ponazarja obče razmere v kateri koli zahodni družbi in večjih mestih, od Berlina, New Yorka do Carigrada. Te razmere zgodovinsko niso nove, a so danes toliko bolj očitne in vsakdanje. Kreativni glasbeniki z robov postajajo del množičnega umetniškega proletariata, ki tekmuje za čim boljši položaj na širšem kulturnem in ožjem glasbenem trgu ali za kose pogače, ki jim jih kot varovalko snovanja namenjajo posttržne ustanove javnih, zasebnih in mešanih podpor. Glasbeniki, ki poudarjajo svojo (ekonomsko in estetsko) neodvisno držo, na različne načine iščejo poti v bolj donosne (ali znosne) glasbene svetove, pri tem pa nekako poskušajo ohraniti osnovno držo in verovanje v širjave umetniške svobode.

Časi, ki iz vsakega kulturnega proizvoda poskušajo takoj iztisniti menjalno vrednost in ga kapitalizirati, so za nemirnega glasbenika nadvse negotovo stanje, toliko bolj v manjših družbah in mestih, kjer razkričanega čarovniškega glasbenega trga in manjših, segmentiranih trgov pravzaprav ni. Slovenija spada mednje.

Pri tem so današnji »večopravilnik« neodvisni glasbeniki, bodisi akademsko izobraženi bodisi taki, ki se nenehno samoizobražujejo skozi muziciranje, razvili kar najbolj različne glasbene kompetence, poglobljali in širili svoj *metier*, segali na različna področja umetniškega udejstvovanja in jih kombinirali.

Ivanuša, ki je glasbenik iskanja, nenehnega samoizobraževanja zunaj togih kodov glasbenih izbraževalnih ustanov, poglobljanja v različne glasbene svetove in njihove skladateljske in izvajalske tradicije, je točno tak tip neodvisnega novega glasbenika. Pregled njegove raznovrstne muzične prakse pokaže, da kot glasbeni ustvarjalec goji radovedni glasbeni eklekticizem, ki je doma tako v komponiranju »nediegetske glasbe« z različno močno zaslonbo in odmerjenimi finančnimi nagradami za delo (v tradicionalno dobro stoječem gledališču, manj stabilnem filmu, celo v takoj donosnem svetu oglaševanja) kot na področju živega muziciranja, ki je pri nas povsem podhranjeno, a zanj v nasprotju s skladateljsko osamo in snovanjem v »lastni sobi« predstavlja še vedno temeljno družabno in socialno dejavnost glasbenika, ki je noče in ne more ločiti od prve.

Bolezen, s katero vsak dan bije bitko, ga je pognala v čudovit ustvarjalni zagon, pravo hlastanje za izrekanjem še neizrečenega. Med drugim smo v zadnjem letu doživeli tudi njegovo ekspresivno solistično pianistično inkarnacijo v džezovskem svetu improvizirane godbe in temeljno spraševanje o družbenosti notranjega glasu v glasbenem performansu *Dviganje glasu* s skupino sotrudnikov in sotrudnic.

Njegova odločitev oziroma sprejeto naročilo za avtorsko predelavo velike fantazije o Orlandu v svojstveno glasbeno-gledališko predstavo – s ponovno aktivno vlogo glasbenika v njej – ni presenečenje. Vedno aktualna magična pripoved o umetniški duši, ki obsega 400 let in zamaje družbene prestave o trdnih spolnih identitetah, kar kliče po subtilnem eklekticizmu glasbene obravnave in hkratnemu poznavanju glasbe kot označevalke časov in prostorov, kjer se odvija.

Toda navsezadnje nas napotuje tudi k sami Virginii Woolf in družbenemu času, v katerem se je pisateljica sodobnega romana formirala, mu pripadala in vanj posegla, sprva predvsem kot članica slovite izobraženske in umetniške skupine Bloomsbury v Londonu, ki se je za nazaj prijela – ne neupravičeno – oznaka »intelektualna aristokracija«. Ta intelektualna frakcija angleške buržoazije, torej vladajočega razreda, je tedaj v okviru meja lastnega horizonta kritizirala vladajoči red na širokem področju – njegov militarizem, zatiralski kolonializem, stihijski kapitalizem, spolno neenakost, hipokrizijo, brezbržnost do umetnosti. Član skupine Bloomsbury je bil med drugim ekonomist John Maynard Keynes, ki je hotel ohraniti racionalizacijo tedanjega ekonomskega sistema tako, da bi se razmahnilo resnični procesi civiliziranega življenja, kakor so ga razumeli krogi te kulturne formacije.

Sodobna britanska družbena kritična misel o kulturi in družbi, ki jo je predstavljal Raymond Williams, je ravno v času neoliberalne vladavine Margaret Thatcher opozorila na Keynesove zadrege pri uvajanju nekonsistentnega sistema javnih podpor umetnostim prek Arts Councila, ki so ga po vojni v Britaniji ustanovili na njegovo pobudo. Ekonomist »welfare state« je v svoji argumentaciji v prid podporam drsel z ene opredelitve namena tega neodvisnega telesa na drugo, začevši z najbolj znano prvotno zamisijo o zmernih podporah likovni umetnosti (in pozneje drugim umetnostim), ki na trgu ne more preživeti sama. Njej je zoperstavljen verjetje, da bi se morale umetnosti po začetnih spodbudah na koncu vendar vzdrževati same. Toda ekonomist je imel svojo pobudo vseeno za poseg pri preoblikovanju tržnega gospodarstva oziroma intervencijo v sam trg, iz katerega je izvzel umetnost. Williams opozori še na eno možnost oblikovanja resne, širše in spremenljive popularne kulture, ki se spreminja tako, kot se spreminja tudi tradicionalna umetnost in z njo vred njena publika. To ne pomeni zavračanja podpore tradicionalni umetnosti in ustanovam, ki bodo vedno deležne vsaj omejene naklonjenosti širše javnosti. Ta možnost je tista, za katero je vredno zastaviti svoj glas in se ne večno opravičevati zaradi načela javne finančne in drugačne podpore umetnostim.

Danes država odkrito odpoveduje kot zanesljiva spodbujevalka, podpornica umetnosti in širše kulturne produkcije. Kulturno ministrstvo v duhu varčevalnih ukrepov in proračunskih prisil izvaja tiho administrativno selekcijo med različnimi kulturnimi sektorji in področji, med javnim in nevladnim sektorjem, institucionalno in neinstucionalno kulturo, tradicionalnimi in sodobnimi umetnostmi, kulturno in kreativno industrijo, dediščinsko in živo kulturo.

Pesnitev, ki jo je v razdobju 400 let začel plesti čedni mladenič in ob kritičnem laskanju končala 20 let starejša lepa pesnica, je izvrstna popotnica v uprizoritvi, ki kar kliče po majhni subverzivnosti, nenadejani glasbeni potezi, kjer glasba ni le ponižna služkinja in spremljevalka, marveč gre po samosvojih potih presenečenja, ki dregne v poslušalcev in gledalčev vsakdan in zastavi kakšno neprijetno vprašanje. Da je vsaj nekaj dragocenega nelagodja, subjektivne stiske in zoprnije kakor v tisti izštevanki iz drame in filma – Kdo se boji Virginie Woolf?