

Slovenski kamišibaj v luči kulturne antropologije

Igor Cvetko

Izhodiščna dejstva

Leta 2009 sem s svojega prvega potovanja na Japonsko prinesel nekaj Doshinshinih tiskanih kamišibajev. Zame so bili pravi zaklad. Našel sem jih v srednje velikem supermarketu v Nakashibetsuju na otoku Hokaido. Doma sem lahko v miru proučil kamišibaj in ga poskusil razumeti.

Za rojstni datum gledališča kamišibaj na Slovenskem štejem 15. april 2013. Takrat se je v Hiši otrok in umetnosti na Komenskega ulici 9 v Ljubljani zbralo pet lutkarjev iz dveh lutkovnih gledališč, Zapika in Fru-Fruja, ter v sklopu spremljevalnega programa 16. pripovedovalskega festivala »Pravljice danes« ob 17. uri izvedlo 40-minutni kamišibajski program:

- Igor Cvetko: *Slonček iz gline* (Doshinshin kamišibaj, s spremljavo drobnih zvočil),
- Jelena Sitar: *O lisički in rakunu* (Doshinsha, avtorska kombinacija dveh kamišibajskih zgodb),
- Irena Rajh: *Gorska čarovnica* (Doshinshin kamišibaj),
- Marjan Kunaver: *Pritisni tukaj* (za kamišibaj predelana interaktivna slikanica Hervéja Tulleta, MK, Ljubljana 2011) in par ugank po japonski predlogi ter
- Anže Virant: *Mojca Pokrajculja* (pripovedovanje [brez butaja] ob ilustracijah slikanice).

Program si je ogledalo okrog 20 ljudi, ki so domov odhajali zadovoljni z videnim.

Ljubljanskemu premiernemu dogodku je sledil tridnevni, že tradicionalni Zapikov ustvarjalni in raziskovalno-izobraževalni tabor v Selih na Krasu (5.–7. 7. 2013), na katerem je 12 vabljenih ustvarjalcev v okviru delovnega naslova »Mejne oblike gledališča: kamišibaj« vzelo pod drobnogled to v Sloveniji novo gledališko formo. Delo na individualnih projektih (organizirano po sekcijah) se je prepletalo s pogovori na plenarnih srečanjih. Tabor se je sklenil z javno predstavitvijo kamišibajev, ki so nastali na taboru. Odziv lokalne publike in sodelujočih udeležencev tabora je spet presegel pričakovanja.

Po taboru je nastalo še nekaj novih (avtorskih) kamišibajev in avgusta (22.–24. 8. 2013)

je sledila nova akcija: Zapik je ob pomoči ZKD Piran na Židovskem trgu organiziral informativno kamišibajsko »točko« in tam izvedel 1. Pravljične večere s kamišibajem, *Serata di fiabe con kamishibai*, revijo kamišibaja, podnaslovljeno 1. slovenski festival kamišibaj gledališča. Na njej se je v treh večerih predstavilo dvanajst kamišibajkarjev.

Odziv domače publike in naključnih turistov je bil velik, izreden. Vsi trije večeri so bili polno obiskani – skupaj si je predstave ogledalo več kot 250 obiskovalcev. Organizatorji so jim morali obljubiti, da bodo leta 2014 na Židovskem trgu ponovno organizirali festival kamišibaja. Kamišibaj v Sloveniji je dobil potrebni in zadostni zagon.

Prva »petletka« kamišibaja v Sloveniji

V petih letih se je zgodilo marsikaj: na Zapikovih raziskovalno-izobraževalnih taborih smo raziskovali različne aspekte kamišibaja kot mejne oblike gledališke umetnosti; izvedeni so bili tri- ali štiridelni seminarji, delavnice, tečaji in praktična predavanja, v glavnem sta jih vodila Društvo Zapik (Igor Cvetko in Jelena Sitar) in Atelje Slikovedke (Jerca Cvetko in Jure Engelsberger); Zapik je izvedel tudi tri celovita (tri- do štiridelna) izobraževanja v tujini: 2017 – za Akademijo umetnosti Novi Sad (Srbija), za Filozofsko fakulteto in lokalne vrtnice v Splitu (Hrvaška) in 2018 – v organizaciji CTA (Centro teatro d'animazione v Gorici, Italija), do maja 2018 smo izobrazili prek 500 kamišibajkarjev; organizirali smo vrsto regionalnih festivalov kamišibaja, ki se že od leta 2014 redno odvijajo po vsej Sloveniji.

Združeni slovenski kamišibajkarji smo se avgusta 2013 prvič zbrali v Piranu na Židovskem trgu. Od takrat smo v Piranu izvedli že pet slovenskih festivalov gledališča kamišibaj: v selekciji, s po tričlansko žirijo, podelitvijo priznanj in z glavno nagrado festivala: »Zlatim kamišibajem« za najboljši kamišibaj v celoti.

Doslej smo se uspešno lotili kamišibaja:

- kot medija za umetniško ustvarjanje,
- kot medija za družinsko ustvarjanje,
- kot pedagoškega pripomočka,
- kot terapevtskega pripomočka,
- kot ustvarjalnega ventila, pripomočka za osebno rast,
- kot priložnosti za gledališko in umetniško eksperimentiranje.

Uporabili smo ga pri naslednjih dejavnostih.

1. Pri delu z različnimi starostnimi skupinami:

- najmlajšimi (0–3 let),

- otrocih, ki ne obiskujejo vrtcev,
- otrocih, vključenih v vrtce,
- šolarjih,
- srednješolcih in študentih,
- odraslih,
- starostnikov.

2. Pri delu z ranljivimi skupinami:

- gluhi in naglušni,
- slepi in slabovidni,
- ljudje z izkušnjo zlorabe drog in alkohola,
- starostniki s specifičnimi težavami,
- ljudje s čustvenimi in vedenjskimi motnjami,
- ljudje z gibalno in motorično oviranostjo,
- ljudje z motnjami v duševnem razvoju,
- zaporniki ...

Za kamišibaj bi lahko po vsem povedanem rekli, da je to medij, ki se je na naših tleh presenetljivo hitro in uspešno vključil v številne družbene in socialne mehanizme ter se še naprej prilagaja različnim družbenim skupinam in normam.

Kot dolgoletni etnomuzikolog in raziskovalec ljudske kulture si bom ta fenomen zato poskušal razložiti z dveh zornih kotov: z vidika socialno-kulturne antropologije in folkloristike.

Kamišibaj v luči antropoloških in folklorističnih razmišljanj

»Ekspluzijo« slovenskega kamišibaja bom poskušal najprej osvetliti skozi prizmo nekaterih zanimivih pogledov posameznih socio-kulturnih predpostavk in teorij v zadnjih desetletjih 20. stoletja do danes.

Ustaviti se moram ob dveh vprašanjih, ki se mi v povezavi s kamišibajem že dolgo zastavljata.

- Kako je mogoče, da je priljubljenost gledališča kamišibaj pri nas v tako kratkem času dosegla okvir nacionalne razsežnosti?
- Kateri so bili (potrebni in zadostni) notranji (družbeni) razlogi in vzvodi, da je do takega »gibanja« sploh prišlo?

Vprašani sta razvejani in kompleksni ter nanju ni enoznačnih odgovorov. Zato začnimo svoja razmišljanja še s podvprašanjem.

- Je razcvet kamišibaja pri nas v kakršni koli povezavi z majhnostjo in homogenostjo Slovenije, ki jo lahko (po diagonali) z avtomobilom prepelješ v slabih treh urah in v kateri se po vzponu na 2864 m visoki Triglav v dobrih dveh urah lahko okopaš v morju (npr. v Piranu)?

Prepričljiv in enoznačen odgovor sodobne kulturne antropologije se jasno glasi: majhnih dežel ni! Vsaka zaokrožena in znotraj sebe delujoča »etnijska« je samostojna entiteta, znotraj sebe delujoč sistem in funkcionalna celota. Iz zgornje ugotovitve¹ torej sledi, da je lahko posledična opredelitev za »majhnost« neke dežele bolj stvar subjektivne ocene njenih prebivalcev ali »perifernih« zunanjih opazovalcev, ki je praviloma površna, neobjektivna, nestrokovna, nepoznavalska, torej nemeritorna. Z majhnostjo Slovenije si v okviru kulturno-antropološkega razmišljanja o kamišibaju pri nas torej ne moremo prida pomagati. Poskušajmo svoja razmišljanja zato razširiti.

Kulturna antropologija danes zagovarja tezo, da kultura ni nekakšen materialni pojav *per se*, ampak bolj izraz ravnanj, po katerih ljudje zaznavajo, povezujejo in interpretirajo stvarnost in sebe v njej. Torej je vse, kar ljudje delajo in govorijo, njihov družbeni angažma in vse, kar se jim pri tem dogaja, proizvod njihove kulture (prim. Prošev Oliver, »Jezik: lingvistička«).

Poglejmo si, kateri so tisti kulturni mehanizmi, ki lahko neposredno prispevajo k oblikovanju kamišibajskega gibanja pri nas. Že Levi-Strauss ni mogel mimo ugotovitve, da je v človeški družbi kultura njen najzapletenejši in najkompleksnejši del, ter je izpostavil jezik kot *conditio sine qua non*, osnovni pogoj za njeno funkcioniranje.

1. Jezik nam oblikuje misli.
2. S pomočjo jezika spoznavamo svet.
3. Jezik določa in oblikuje naš svetovni nazor.
4. Z njim se sporazumevamo.
5. Z njim se družbeno povezujemo.

Jezik je torej temelj, na katerem funkcionirata kultura in družba in s katerim se identificira določena družbena skupnost. V njej si s pomočjo jezika vsak posameznik tudi oblikuje osebno identiteto in se vključuje v okolje. Pri tem mu jezik predstavlja sredstvo primarne enkulturacije,² procesa sprejemanja kulturnih vrednot, simbolnih praks in njihovega pomena.

¹To mnenje je v svojih delih večkrat zagovarjal James Fergusson (Stanford University).

² Po M. Herskovitsu je to proces osvajanja kulturnih vrednot, simbolnih praks in njihovega pomena.

Ob razmišljanju o odnosu posameznik-skupnost si privoščimo majhno digresijo! Z njeno pomočjo bomo prišli do pomembnega zaključka in morda celo do (delnega) odgovora na zgoraj zastavljeni vprašanji o presenetljivo hitrem in zanimivem sidranju kamišibaja na naših tleh. Poglejmo si od bliže del naše vokalne tradicije³ – način, na katerega ljudje po Sloveniji pojejo. Razumevanje tega »detajla« nam lahko po mojem mnenju v marsičem pojasni notranje občutenje in doživljanje slovenskega človeka.

Pri nas se je pelo od vekomaj. »Trije Slovenci so pevski zbor,« pravi star slovenski pregovor. Kadarkoli se je na Slovenskem zbrala skupina ljudi, se je ob tem tudi zapelo. Ob delu, na zabavah in za praznike, ob vahti mrliča, na ohcetih, v žalosti in veselju. Doma, v gostilni, na procesiji, ob sejmi, na gostijah, ob pogrebih. Nekdo je začel peti, je »vodil«, ostali so mu začeli »pridajati« vsak svoj glas. Dva pevca sta zapela dvoglasno, trije triglasno, štirje štiriglasno in tako do pet- in celo šestglasja. Večglasje je moralo zazveneti »polno«. Po (nepisanih) glasbenih pravilih je to za ljudi tam pomenilo »lepo« petje. Pravila domačega petja so bila vedno spoštovana, znotraj njih pa so si lahko posamezni pevci privoščili precej svobode. Večglasje in zvočno tkivo so pevci svobodno improvizirali, ga sproti gradili in soustvarjali. Vedno za skupen končni rezultat: uglašeno skupno muziciranje, v katerem so neizmerno uživali.

Iz zgoraj zapisanega lahko izpeljemo ključ, kodo za (arhetipsko) razumevanje slovenskega ljudskega občutenja: občutiti individualno – delovati skupinsko. To kodo bi lahko imenovali »pravzorec« slovenske (neverbalne) komunikacije. Poskušajmo zdaj razširiti svoje ugotovitve in si pogledati, ali bi zapisano lahko odgovorilo tudi na naša vprašanja, povezana s komunikativno močjo kamišibaja.

Kamišibaj in njegova komunikativna moč

Že dolgo vemo, da je komunikacija (prenos informacij in sporočil po izbranem kanalu) najpomembnejši dosežek moderne (humane) civilizacije. Sestavljena je iz (grobo rečeno) treh segmentov:

- govornjena komunikacija,
- gesturalna komunikacija in
- grafična (vizualna) komunikacija.

Prav njen zadnji segment, grafična komunikacija, je najbolj specifično človeška. Je

³ Slovensko vokalno izročilo je po pravilu skupno, večglasno in improvizirano petje v 5/8 taktu. Značilno zanj je neenakomeren, sestavljen ritem in rubato izvedba. Ta obvezno temelji na skrajnem sodelovanju »izvajalcev«, ki se jim med petjem po pravilu priključijo tudi »poslušalci«. Tradicija enoglasnega pripovednega petja prastarih balad, predvsem na skrajnem zahodu Slovenije, kjer se izmenjujejo petje (v kiticah) in izrazito dramatisirano, parlando »pripovedovanje« posameznih delov pesmi. Velikokrat se melodija poje na način *katastihona*, antičnega (bardskega) petja ob izvajanju ritmično- melodičnega vzorca, ki dopušča zelo »svobodno« (neverzificirano) sporočanje vsebine.

velika človekova iznajdba. Pri njej se sporočilo (informacija) prenese (v prostor) in se ohranja (v času). Ker je slika in prek nje grafična (vizualna) komunikacija (že od ledene dobe) morda najpogostejši način človekove komunikacije, si pogledjmo, kako se vključuje v našo zgodbo o gledališču kamišibaj!

Že dolgo je znano, da je gledališče tisto med umetnostmi, »kjer se 'zgodí' (čista) komunikacija najbolj neposredno«, celo fizično (Kulenović 35). Če vemo, da je teater nastal iz t. i. ritualnega sinkretizma, spoja govornje besede, geste, giba, mimike, plesa in glasbe (zvoka), je njegova miniaturna izpeljava – gledališče kamišibaj medij, ki ob zgodbi in pripovedi izrazito izpostavi še sliko. Poudarjena vizualna (grafična) komponenta postane pri tem njegova specifika, njegov prepoznavni in izstopajoči del in lahko zato kamišibaj v kontekstu »komunikacijskega gledališča« štujemo za posebno gledališko formo. Pri njem nepremična(!) slika prevzame funkcijo vizualnega pripovedovanja in se tako iz prostorske umetnosti prelevi v časovno umetnost. Slika sporočilo okrepi, ga naredi bolj osebno, konkretnješe, razumljivejše, večplastno, bolj asociativno. »Paketa« pripovedovanje-slika pri kamišibaju izvajalec ne le interpretira in kaže, gledalec ga ponotranji in preko svojega notranjega doživljanja poveže s svetom zgodbe ter v njem aktivno sodeluje. Zgodi se ritual gledališča.

In kakšno vlogo lahko pripišemo ritualu kamišibaja – te drobne umetnostne forme?

Freud je nekje zapisal, da je vsak ritual aktiven socialni ventil in filter družbe, tisti socialni korektiv, skozi katerega se zadovoljujejo potrebe in nagoni skupnosti in posameznika v njej. Temu razmišljanju je pritrnil tudi Bahtin⁴ in poudaril, da družba skozi svoje ritualne manifestacije uravnoveša vse, kar njej in posamezniku preti od močnejših (vladajočih) slojev družbe. Ritualizacija družbenega obnašanja naj bi torej množice brezpravnih posameznikov in skupnost kot celoto varovala pred represijami moči in oblasti.

Če predpostavimo, da je v nekaterih pogledih (zaradi enostavne komunikacije in učinkovite in aktivne izbire tematike) kamišibaj lahko celo radikalizirana gledališka oblika, mu v tej zvezi zlahka pripišemo precejšnjo moč, celo določeno stopnjo subverzivnosti, kar se je ne nazadnje izkazalo tudi v njegovi relativno kratki zgodovini, zlasti med in po drugi svetovni vojni. (prim. Nash). Kamišibaj je že ob svojih začetkih (na prehodu iz 19. v 20. stoletje) v sebi nosil izrazit ritualni in socialnokorektivni naboj. Rodil se je na začetku gospodarske krize v poznih 20. letih na Japonskem in tam takrat, predvsem pa med in po drugi svetovni vojni, izkazal veliko prevratniško, povezovalno in aktivacijsko moč. Verjetno ni naključje, da se je izrazito vitalno razširil in se udomačil tudi po (revolucionarni) Srednji in Južni Ameriki ter da je odigral aktivno vlogo tudi v slovenski zgodbi.

Kakšna je pravzaprav narava komunikacije, ki jo sproža kamišibaj?

⁴ Bahtin je potrebo in prizadevanja družbe po karnevalizaciji poimenoval s svojo znamenito sintagmo o »kultura smeha« - odredilno iznajdbo in učinkovit vzvod človekove kulturne in civilizacijske evolucije.

Pripovedovanje in slika se pri kamišibaju združita v enotno sporočilo. Kamišibajkar (izvajalec kamišibaja) se publiki predstavi s svojim komunikacijskim »paketom«, ki ga je predhodno »zapakiral« doma, pred publiko pa ga začne postopoma »odvijati«. Po načelih kibernetike začne zdaj delovati mehanizem, na las podoben tistemu, ki smo ga spoznali že pri skupnem (ljudskem) petju: kamišibajkar (oddajnik) »vodi« dogajanje, publika (sprejemnik) se aktivno vključuje in dopolnjuje kamišibajkarja; vsak gledalec po svoje, vsak malo drugače, voden od svojih (individualnih) izkušenj in lastnega občutenja. Pa vendar vsi udeleženci tega procesa začnejo doživljati zgodbo (sporočilo) skupaj, saj vsi gledajo isto predstavo! *Kijokan* kot temu skupnemu doživljanju rečejo Japonci, ki se pri tem ustvarja in širi, je natančno ta občutek soudeležbe, ki ga v predstavi začuti občinstvo. Energija, ki nastaja ob butaju, se prenese v publiko, pri tem se oplemeniti z individualnim (po)doživljanjem in »soustvarjanjem« posameznika ter se po fizikalnih zakonih (resonance) okrepi, zaokroži in se tako okrepljena vrne nazaj k oddajniku (izvajalcu). Skupinsko občutenje »enosti« in individualni občutek »multiple povezanosti« posameznika s skupino je tisti hipnotični občutek zamaknjenosti (odtujitve) in notranje povezanosti skupine, ki spremlja vse ritualizirane dejavnosti človeka od pradavnine do danes.

Kamišibaj s stališča kulturne antropologije

Omenil sem že zgodovinski kontekst, v katerem je kamišibaj že ob nastanku odigral zanimivo družbeno aktivacijo. Poglejmo si kulturno in družbeno okolje, v katerem se je pojavil in udomačil kamišibaj (ta zanimivi kulturni novum) na Slovenskem! Kako nam lahko ta fenomen približa kulturna antropologija, veda, ki raziskuje človeka kot kulturno bitje oz. kot pojav kulture?

Pogoj za »udomačitev« česar koli v družbi ali za »modernizacijo« že obstoječega v njej so specifične kulturne oznake te družbe, njena družbena logika in njeni tradicionalni mehanizmi delovanja. Ob tem je M. Morishima v osemdesetih letih 20. stoletja, ko je razmišljal o »vsakokratni družbeni modernosti« zapisal, »da mora vsaka družba priti v stanje modernosti na sebi lasten način, ki se sklada z njeno družbeno, kulturno, ekonomsko in politično zgodovino« (prim. Godina 65) pri čemer uporabi (implementira) že obstoječe in delujoče družbene mehanizme, institucije in prakse.

To idejo je leta 1994 slikovito in duhovito dopolnil M. Sahlins: »Intenca (neevropskih ljudstev, tistih, ki se približujejo zahodu) ni, da postanejo takšni, kot smo mi, ampak da postanejo še bolj takšni, kot so sami. Tuje dobrine ta ljudstva spreobrnejo tako, da le-te služijo domačim idejam in jih propagirajo. Z njimi potem opredmetijo svoje razumevanje dobrega življenja in svoje odnose in delovanje« (nav. po Godina 77). Proces tovrstnega prilagajanja takim »uvoženim« rešitvam je poimenoval »indigenizacija modernosti«.

Mislím, da je ta Sahlinsova ugotovitev ključ do razumevanja večine družbenih in enkulturacijskih procesov danes, saj gre (še posebej zaradi neustavljivih procesov globalizacije) pri slehernem od njih tudi za tuje kulturne vplive, udomačitve in/ali modernizacije le-teh. Prav »indigenizacija modernosti« je, po mojem mnenju, »spiritus agens« celotnega družbenega napredka.

Pri analiziranju mehanizmov in procesov, ki poganjajo družbo (ne le njeno ekonomsko plat), je v sedemdesetih letih 20. stoletja A. Inkeles opredelil vrsto »družbenih vrednot« kot predpogoj za uspešen razvoj družbe in dobro počutje posameznika v njej. Naj jih nekaj naštejem: pripravljenost za nove izkušnje, odprtost za novosti, sledenje lastnemu mnenju, pomen izobraževanja, usmerjenost na sedaj, pogled naprej, gospodarjenje z lastnim življenjem, težnja k zastavljenim ciljem, nagrajevanje v skladu z vloženim delom in trdom ... (prav tam 99)

Mc Lelland pa je ob podobnem razmišljanju poudaril, da je ključni dejavnik družbenega in kulturnega razvoja v največji meri t. i. »motivacija za dosežek«. Ta je po njegovem mnenju celo gonilo družbenega razvoja (prav tam).

In če se natančneje ozremo po Inkelesovem spisku družbenih vrednot in mestu posameznika v njih, vidimo, da prav vse točke, ki jih avtor navaja, veljajo tudi za aktivnosti, mimo katerih ne more nihče, ki se je namenil ustvariti kamišibaj – *tezukuri*, lastni, avtorski kamišibaj. Njegov spisek je pravzaprav navodilo, kako se lotiti kamišibaja in zakaj!

Kratek zgodovinski obris slovenske kulturne biti

Poglejmo si še, kako se Sahlinsova razmišljanja o »indigenizaciji modernosti« skladajo s profilom slovenske družbe.

Slovenska družba (bolj zaprta kot odprta in komunikativna s pridržki) je morala biti v zgodovini dovolj pretočna (predvsem v odnosu do sosedov), saj v izolaciji ali ob občutku samozadostnosti nobena družba dolgoročno ne more preživeti. Sprejemanje tujega je bilo v tem okolju vedno nekaj, čemur se nismo mogli izogniti, ohranjanje in negovanje lastnega pa tisti globoki motiv in mehanizem, ki nas je v dolgih stoletjih, na stičišču treh tujih velikih etnij (romanske na zahodu, germanske na severu in madžarske na severovzhodu) in v sosedstvu s Hrvaško ohranil etnično (iz)oblikovane in prepoznavne.

»Statična kultura«, s katero nekateri etiketirajo (celo karikirajo) slovensko etnično bit, se po eni strani večkrat res izkaže kot moteča lastnost te družbe, a se po drugi šteje, da je (bila) obenem prav ta tisti potreben »preživetveni« moment, ki nas (je)

vso zgodovino držal in tudi obdržal pri življenju. Da v nadaljevanju ne bi zašel v nepotrebno historiziranje, se bom skušal na kratko zaustaviti le ob nekaterih, za razumevanje naše teme relevantnejših dejstvih.

Razlog, da se Slovenci tako množično, aktivno in poglobljeno posvečamo kulturi, je zagotovo zgodovinsko dejstvo, da je (bila) kultura za nas vedno tista centripetalna sila, ki nas je (sprva bolj jezikovno, kasneje pa tudi narodnostno) povezovala in nam dajala občutek etnične skupnosti in pripadnosti.

Leto 1848 in z njim politični program Zedinjene Slovenije, ki je zahteval eno upravno enoto in enakopravnost slovenskega jezika znotraj avstro-ogrske monarhije, pa je prvič jasneje izpostavil velike državotvorne ambicije slovenskega ljudstva. Ker za to ni bilo potrebne politične podpore, je pobudo in povezovalne aktivnosti prevzela kultura. Tabori, organizirana množična politična zborovanja in odmevne kulturne akcije (pevske zbori, godbe, gledališke predstave, literarne predstavitve ...) ter sokolska društva (fizikalne, kulturne in politične dejavnosti) so gojili (organizirano) množično kulturo. Ta pa se je vzporedno in spontano odvijala tudi na podeželju: pevske zbori, ljudski odri, godbe, folklor, plesne skupine ... Kulturna društva so med obema vojnama združevala ljudi, gradili so se kulturni domovi, bogata kulturna dejavnost pa se je odvijala celo med drugo vojno na osvobojenih ozemljih. Socialistična oblast je tudi po vojni nadaljevala z intenzivno kulturno politiko. Povezovalca množične kulturne organiziranosti je predstavljala Zveza kulturnih društev, krovna organizacija, ki je povezovala (in delno financirala) več tisoč raznovrstnih kulturnih društev, skupin in posameznikov, številne in raznovrstne šolske kulturne dejavnosti pa so se odvijale tudi prek šolskih in pedagoških ustanov.

Po razpadu socialistične Jugoslavije in v kriznem času pred in po naši osamosvojitvi (1992) ter še posebej ob vključitvi Slovenije v večnacionalno evropsko družino, EU (2007), naj bi postalo slovensko etnično in narodno organiziranje in profiliranje pomemben del tudi naše države in nacionalne strategije. Ta pa se je med in zlasti po gospodarski krizi, ki nas je doletela leta 2008, z nepremišljenimi neoliberalnimi prijemi začela obnašati do kulture precej mačehovsko. Če je prej socializem gojil in podpiral naravno potrebo ljudi po kulturi in kulturnem organiziranju in delovanju, kapitalizem tem prizadevanjem ni bil enako naklonjen.

In danes? S sistemskimi varčevalnimi in politično vodenimi ukrepi se politika odloča za usmerjeno favoriziranje »nacionalk« in kulturnih ustanov – na račun (naj)širše organizirane (ljudske) kulture. Vse to pa se posledično izkazuje v grobem siromašnju amaterizma in postopnem usihanju organiziranih »masovnih« kulturnih aktivnosti pri nas, kar je bilo vso zgodovino osnova našega kulturnega in nacionalnega obstoja. Mislim, da smo danes prvič resneje soočeni z institucionalnim kratenjem (že omenjene) človekove naravne pravice do kulture, predvsem s strani oblasti, ki se obnaša do kulture širše vzeto – nenarodotvorno!

Kamišibaj – oblika novega slovenskega kulturnega gibanja?

Ob vsem povedanem se zdi, da je kamišibaj zašel v Slovenijo v času, ko je lahko ljudem ponudil potencialno možnost širokega kulturnega samoorganiziranja in jim nakazal pot, po kateri bi posameznik skozi lastno ustvarjalnost lahko »prišel do sebe« in se izrazil na sebi (in okolici) primeren način. Analogno in humano! In to v času, ki je poudarjeno brezoseben, digitalen, virtualno voden in agresivno komercialno usmerjen.

Oglejmo si zgornjo trditev še z vidika bogate slovenske folkloristične tradicije!

Očitno je, da je slovenski primer *kamišibajskega gibanja* (Igor Cvetko) prerasel okvire enodnevne »modne muhe« in se v marsičem že približal pojmu *kamišibajske kulture* (Tara McGowan).

Ta ugotovitev me je tako pritegnila, da sem si ob fenomenu »brstenja« kamišibaja na Slovenskem začel zastavljati naslednja vprašanja:

- na čem temelji fenomen slovenskega kamišibajskega gibanja,
- kje tiči vzrok, da si je ta majhna »uvožena« gledališka oblika pri nas tako hitro pridobila zanimivo »domovinsko pravico«, in
- kaj je tisto v kamišibaju, kar »ga dela« našega?

V družbi lahko torej uspešno delujejo le ustanove in prakse, ki so usklajene z lokalnimi kulturnimi mehanizmi (Sahlins). Na novo se lahko torej »prime« le tisto, kar je usklajeno z že obstoječim (Morishima). Morebitno ukinjanje le-teh pa po pravilu pusti posameznika v družbenem in kulturnem vakuumu.

Najprej si na kratko pogledjmo, katere so na Slovenskem tiste (tradicionalne) kulturne in družbene prakse, ki bi jih lahko uvrstili v kategorijo tradicionalnih in zgodovinsko pogojenih lokalnih kontekstov, tj. mehanizmov in dejavnikov, ki po mojem mnenju najbolj poganjajo in oblikujejo kamišibajsko gibanje,⁵ ki smo mu priče.

Jezik

Pod ta termin lahko uvrstimo številne mehanizme, ki so slovenščino stoletja dolgo ohranjali, širili in plemenitili. Če za koga velja, da je »jezik naredil narod«, to zagotovo velja za Slovence. Prvi ohranjeni zapisi v slovenščini segajo v 10. stoletje (Brižinski spomeniki), prve tiskane knjige v slovenščini (Trubarjeva *Abeceknik* in *Katekizem*, Dalmatinov monumentalni tiskani prevod *Biblije ...*) pa v sredino in drugo polovico 16.

⁵ Na predvečer začetka mednarodnega simpozija Umetnost kamišibaja, 9. maja 2018, se je po vsej Sloveniji na pobudo in v organizaciji Društva kamišibaj.si igral kamišibaj. V 24 urah je bilo odigranih 775 kamišibajev, ki si jih je ogledalo več kot 35.000 ljudi! Celotna akcija tega zanimivega kulturnega eksperimenta, s katerim smo se hoteli »prešteti«, je skrbno dokumentirana in arhivirana.

stoletja. Od takrat se pojem »Slovenec« istoveti s slovenščino – z enotnim (pisanim, uporabljanim in funkcionalno izdelanim) jezikom. Danes združena knjižna produkcija slovenskih založb letno dosega okoli 4000 naslovov (3800 leta 2017), leta 2005 pa, ko je bila »rekordna«, skoraj 5000 »resnih« knjižnih izdaj.

Gledališče

Gledališče je bilo od nekdaj pomemben del naše (ljudske) tradicije. Pasijonske procesije (od leta 1617 – v spomin in opomin na epidemije kuge) in pasijonske igre (npr. *Igra o paradizu*, 1670), ki so jih izvajali jezuiti po ulicah večjih slovenskih mest, so bile slikovite dramatisirane procesije z »živimi slikami iz Kristusovega življenja«. »Igralcem« so v procesijah sledili bičarji in prenašalci križev. Škofjeloški pasijon (1721) je še vedno priljubljena prireditev in živa tradicija (Škofja Loka, danes celo pod Unescovo zaščito).

Ljudsko in ritualizirano ljudsko gledališče

Pust je bil pri nas vedno poseben dogodek *par excellence*, klasičen primer ritualnega sinkretizma, radikalnega obrednega ljudskega teatra, o katerem sem nekaj že govoril. Šeme, pustni obhodi in pustne povorke – žive in presenetljivo vitalne še danes – predstavljajo (med drugim tudi) pomemben del slovenske ljudske likovne in pripovedne izraznosti ter ustvarjalnosti. Naličja (lesene, kaširane, usnjene, kovinske ... maske) in kostumi so proizvod spontane ljudske domišljije in tradicionalnih (likovnih) rešitev. Pustni scenariji so domišljene, največkrat improvizirane in avtentično odigrane (večkrat tudi »odplesane«) burke, travestije in komični (scensko-ritualni) prizori. Največkrat jih spremljata tudi hrupen zvok (zvonci, biči, rogovi, zvočila ...) in glasba. Pust se v Sloveniji danes odvija v svoji prvotni obliki⁶ in funkciji⁷ na mnogih krajih, zlasti po deželi, urbane pustne šege pa so bolj karnevalskega tipa in vsako leto privabljajo veliko število gledalcev in obiskovalcev.

Peto pripovedovanje, »peti cajtengi«, so bili ob koncu 18. stoletja iznajdba na Koroškem in po Pohorju (sever Slovenije), ki je imela vzporednico v nekoliko starejšem petju moritatov, srhljivih in nenavadnih zgodb, in javnem prepevanju iz pesemskih letakov. Pomemben avtor te »tradicije« je bil Jurij Vodovnik, »novičar«, njegove pesmi (in pesmi njegovih posnemovalcev) pa so nekakšni peti dokumentarci, pete slike iz življenja ljudi in dogodkov, (p)opisovanje aktualnih in žgečkljivih tem ter komentarjev skozi pesmi (Cvetko, *Jaz sem Vodovnik*). Najbližji sorodnik petim cajtengom bi lahko bil kar peti kamišibaj.

⁶ To so obhodi maskirancev in godcev. Ti pri vsaki hiši obvezno zaplešejo z domačini, ki jih ob tem obdarujejo. Glavni lik pustnega rituala je *Pust*, krivec za vse, kar se je slabega zgodilo v preteklem letu, ki ga ob koncu pustovanja obredno pokončajo.

⁷ Obred preganjanja zime je obračun z vsem starim in potencialno nevarnim in prebujanje novega življenja.

Ljudsko pripovedovanje je bilo stoletja dolgo obvezen del tradicije pri vsaki hiši. Načrtno se še vedno goji tudi po vrtcih in osnovnih šolah. V zadnjih 15 letih so se pripovedovalci organizirano predstavljali tudi po priljubljenih pripovedovalskih festivalih, tako da je kakovostno pripovedovanje zgodb danes v vzponu.

Ljudsko in amatersko gledališče je bilo izredno živo in vitalno še ves čas po drugi svetovni vojni. Od skoraj 500 osnovnih šol po Sloveniji so bile še pred nekaj desetletji redke tiste, ki niso imele organizirane svoje lutkovne skupine in/ali dramskega krožka.

Film in zlasti *strip* sta v vzponu in dosejata mednarodne standarde.

Ljudska likovnost

Vpogled v likovno (slikovno) tradicijo (ljudskega izročila) nam za slovenski etnični prostor kaže naslednjo sliko.

Ljudsko slikarstvo in freskarstvo. Cerkvice in kapelice, posejane po Sloveniji, so bile od srednjega veka v veliki meri poslikane s freskami samoukov in ljudskih podobarjev ter opremljene z njihovimi izdelki (kipi, slikami, rezbarijami, dekorativno opremo ...). Veliko likovnih motivov (križevi poti, tematsko zasnovano freskantstvo, slikovni prizori ...) se večkrat približuje pripovedovanju v slikah, načinu izražanja, ki je (bil) našim ljudem od nekdaj blizu.

Slike na steklo, ki še danes visijo po številnih kmečkih domovih in krasijo prenekatero cerkev, so bile od konca 18. do začetka 20. stoletja priljubljen okras predvsem po Gorenjski. So sestavni del bogate ljudske ustvarjalnosti na Slovenskem.

Panjske končnice so edinstven kulturno-umetnostni spomenik Slovenije, avtohtoni kulturni fenomen. Gre za poslikane čelne stranice (deščice) panjev, »kranjičev«, z nabožnimi, historičnimi, legendarnimi ali žanrskimi prizori, ki so zanimivi za pripovedovanje v slikah. Nastajati so začele v drugi polovici 18. stoletja in so bile priljubljene med čebelarji do začetka 20. stoletja. Ustvarjali so jih pretežno pripadniki nižjih (kmečkih) družbenih plasti. Čebelarški muzej v Radovljici in Slovenski etnografski muzej v Ljubljani hranita skupaj skoraj 2000 (zelo različnih) primerkov panjskih končnic. Danes se v trgovinah s spominki prodajajo na novo naslikane končnice, posnete po starih, tradicionalnih motivih in v prepoznavni tradicionalni tehniki in stilu.

Okraševanje. Sem prištevamo tradicionalno: čipkarstvo, izdelovanje pirhov, lectarstvo in svečarstvo, rezbarstvo, kamnoseštvo, umetno kovaštvo, barvarstvo, tkalstvo ...

Zaključek

Kamišibaj je na Slovenskem nastal kot socialno-kulturni eksperiment majhne skupine lutkarskih zanesenjakov in v kratkem času postal nadvse aktivna in v določenem pogledu subverzivna umetniška gledališka forma! Je vsakemu dosegljiv, poceni, prenosljiv, priročen, relativno »enostaven«, učinkovit in prepričljiv ob stiku s publiko. Ponese jo s seboj, jo nahrani in »poboža«.

Ko kamišibajkar nastopa, je tam zaradi svoje publike in predvsem zanjo. Za vsakega od njih posebej! S publiko deli čustva in jim sporoča: »Niste sami, jaz sem z vami!« Ob koncu nastopa ga prav ta publika z aplavzom nagradi za čas, ki ga je presedel ob ustvarjanju kamišibaja, za vse vloženo delo in napore, ki so botrovali nastanku njegovega kamišibaja, ter za njegovo pripravljenost podeliti svojo intimno ustvarjalnost z njo. In z vsakim novim kamišibajem in kamišibajkarjem je družba malo bogatejša. Z njim pridobijo vsi: tako posameznik kot družba v celoti. Celo več: z vsakim gledalcem, ki je skupaj s kamišibajkarjem doživel *kijokan*, se tehtnica družbenih vrednot pomakne v smer razvoja.

In zakaj se socialno-kulturno okolje v Sloveniji zdi kot naročeno za razvoj t. i. kamišibajske kulture (*kamishibai culture*), o kateri govori Tara McGowan v zaključku svoje knjižne uspešnice *The Kamishibai Classroom*?

Ali morda zato:

- ker pri nas itak vsi delajo vse sami,
- ker so si še do nedavna ljudje na deželi sami gradili hiše in delali vse drugo kar v lastni režiji in izvedbi, v veliki meri s sosedsko pomočjo,
- ker smo družba, v kateri je večina ljudi na podeželju gasilcev – prostovoljcev,
- ker pri nas še danes težko najdeš koga, ki ne bi bil vključen v nobeno prostočasno interesno dejavnost (kultura, šport, rekreacija, neinstitucionalno izobraževanje, osebna rast, potovanja, družbeno-socialne aktivnosti ...) in
- ker pri nas še vedno denar ni kralj sveta za vse?

Zagotovo ne. Tudi ne zato, ker bi si (enkrat ... »ko bomo dovolj dobri«...) želeli kamišibaj komercializirati po zgledu založniških hiš, ki tiskajo kamišibaj in z njim zalagajo šole, vrtce in knjižnice. Kot kaže, bi bil tak poskus pri nas danes celo kontraproduktiven.

Verjamem pa, da je družba, v kateri:

- nastajajo kamišibaji kot po tekočem traku,
- se z njim ukvarjajo vse starostne skupine ljudi, od vrtcev do domov za starejše,
- se kamišibajkarji med sabo srečujejo in se o kamišibaju pogovarjajo,

- se kamišibaj uporablja kot pripomoček pri delu z ranljivimi in deprivilegiranimi,
- postaja: enim (ustvarjalcem) kamišibaj cilj, pribežališče in motivacija za ustvarjalnost, druge (kot gledalce) razveseljuje in polni, družba pa stopa po poti, na kateri kultura iz samostalnika postaja »glagol« (McGowan 86).

Kaj ni v marsičem ta glagol pri nas nekoč že obstajal, pa smo nekje »na poti« na to skoraj pozabili?

Literatura

- Bakhtin, Mikhail M. *Toward a Philosophy of the Act*. University of Texas Press, 1993.
- Cvetko, Igor. *Jaz sem Vodovnik Juri, o slovenskem ljudskem pevstvu 1791–1858*. Partizanska knjiga, 1989.
- . *Zvoki Slovenije, od ljudskih godcev do Avsenikov*. Katalog razstave. SEM, 2007.
- Godina, Vesna V. *Zablode postsocializma*. Beletrina, 2014.
- Kulenović, Tvrtko. *Umetnost i komunikacija*. Veselin Masleša, 1983.
- Matsui, Noriko. *How to perform Kamishibai*. Doshinsha, 2008.
- McGowan, Tara M. *The Kamishibai Classroom*. Libraries Unlimited, 2010.
- Nash, Eric P. *Manga Kamishibai, the Art of Japanese paper Theater*. Harry N. Abrams, 2009.
- Prošev Oliver, Borjana. »Jezik: lingvistička, kulturna i/ili društvena kategorija.« *Philological studies = Filološke pripombe*, let. 1, 2010, philologicalstudies.org/dokumenti/2010/vol1/1/Prosev%20Oliver.pdf. Dostop 16. maj 2019.
- Say, Allen. *Kamishibai Man*. Houghton Mifflin, 2005.

Igor Cvetko je magister etnomuzikologije, lutkar in publicist. V svojem raziskovalnem obdobju (15 let sodelavec Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU v Ljubljani) je bil deset let tudi predavatelj etnomuzikologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru ter vrsto let kustos za duhovno kulturo v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani. Svoje izsledke je objavjal v številnih znanstvenih publikacijah in člankih, predvsem otroško narodopisno gradivo pa je izdal v odmevnih (strokovnih in popularnih) knjigah, med njimi: *Slovenske otroške prstne igre*. Didakta, 1996; *Najmanjše igre na Slovenskem*. Didakta, 2000; *Aja, tutaja. Slovenske ljudske uspavanke*. DZS, 2005; *Trara, pesem pelja. Otroška ljudska glasbila na Slovenskem*. MK, 2006. *Veliko malo prstno gledališče*. Didakta, 2010; *Slovenske otroške igre od A do Ž*. Celjska Mohorjeva družba, 2017. Kot lutkar je Igor Cvetko skupaj z Jeleno Sitar soustanovitelj Lutkovnega gledališča Zapik, v slovenskem prostoru znanega predvsem po svojstveni in zanimivi estetiki ter principu kontaktnih predstav za najmlajše gledalce. V teh predstavah je Igor Cvetko podpisan predvsem kot izvajalec, likovnik in glasbenik, režija pa je največkrat skupno delo Igorja Cvetka in Jelene Sitar.

lutke.zapik@gmail.com