

O LIBERTARNEM DUHU

Od Wall Streeta
do Maastrichta

FILOZOFSKO KLADIVO

Nova knjiga
Gorazda Kocijančiča

PONAREDKI

Še svežega Jakopiča
ugodno prodam

GLEDALIŠČE

Vojna in mir
Tomaža Pandurja

DIALOGI

Rüdiger Safranski
Igor Samobor



Vodič po 22. Liffu

22

liffe

ljubljski mednarodni filmski festival

Cankarjev dom, Ljubljana, Slovenija 2011, www.cdc.si, oblikovanje: Maja Capan



TOBAČNA LJUBLJANA
DONATOR

DELO
Medijski pokrovitelj



Glavni pokrovitelj



cankarjev dom
9.–20. 11.
www.liffe.si

4 DOM IN SVET

ZVON

6 NAŠE MIŠLJENJE POSTAJA VSE BOLJ PRIMITIVNO

Pretekli teden je Ljubljano obiskal nemški pisatelj, esejist in filozof Rüdiger Safranski, med drugim avtor portretov velikih nemških mislecev in ustvarjalcev (Hoffmann, Schiller, Goethe, Nietzsche, Heidegger), pa tudi komentator aktualnega dogajanja po svetu.



8 SVOBODA IN NEMIR

Zakaj je režiser Tomaž Pandur za svoj prispevek k Evropski prestolnici kulture – Maribor 2012 izbral roman, ki ga očitno ne zanima? Ne zanimajo ga ne odnosi med junaki ne zgodovinsko ozadje ne metafizične silnice, ki jih je Tolstoj mojstrsko prepletel v svojem delu.

9 IZHAJATI IZ PREPROSTIH STVARI

Iva Bittová je ena najprepričljivejših sodobnih glasbenih umetnic in performerk. V njenem muziciranju morda najhitreje prepoznamo poteze ljudske glasbe, ki glasbenico navdihuje s svojim popisovanjem vsakdanjih prigod, pridihom misticizma in seveda melosom.

10 ŠE SVEŽEGA JAKOPIČA UGODNO PRODAM

Prispevki, povezani s ponarejanjem umetnin, se v naših medijih praviloma pojavljajo v povezavi s tovrstnim dogajanjem v tujini, saj še vedno vlada prepričanje, da je to domena vélikega sveta, kjer se na področju umetnosti pretakajo precej večje vsote kot pri nas. Resničnost je povsem drugačna.

11 PALČEK NA RAMENIH VELIKANOV

V okviru drugega festivala evropskega in mediteranskega filma v Kopru so premierno prikazali švedski dokumentarec o WikiLeaksu z naslovom *Wikiuporniki*. Filmu, ki je nastal v režiji Bosseja Lundquista, je sledila razprava, katere sogovorniki so o fenomenu razkrivanja tajnih dokumentov in svobode izražanja spregovorili iz vseh možnih zornih kotov in dokumentarcu dali novo globino in aktualnost.

12 RAZBITJE SE NADALJUJE

Če vaš zanimata seks in oblast in tako naprej ter se ne bojite niti »trde« filozofije niti »višje« matematike, je knjiga Gorazda Kocijančiča *Erotika, Politika itn. Trije poskusi o duši* za vas, čeprav utegne imeti vaša bralska duša pri njej težave z recepcijo. Za esejističnimi poskusi se skriva nekaj radikalno abstraktnega, ki vleče visoko in – kdor visoko leta, nizko pade! – še prehitro vrže v skale konkretnega. Razbitje se nadaljuje.



13-20 VODIČ PO 22. LIFFU

114 filmov, od tega 102 celovečerna in 12 kratkih, je številčna bera letošnjega Mednarodnega ljubljanskega filmskega festivala, ki bo med 9. in 20. novembrom potekal v Ljubljani in Mariboru. O tem, kaj prinaša, pišejo **Denis Valič**, **Špela Barlič** in **Ženja Leiler**.

22 RAZGLEDI

MARKO ŽURAJ – RUDI VOUK: Iz pravnega kotička
MATEJ KRAJNC – IRENA AVSENIK NABERGOJ: Literarne vrste in zvrsti
TINA VRŠČAJ – VIRGINIA WOOLF: Flush: Življenjepis

24 DIALOGI

**NIHČE NI BOG,
DA BI LAHKO SESTAVLJAL
NOVEGA ČLOVEKA**

Pogovor z igralcem
Igorjem Samoborjem



27-28 KRITIKA

KNJIGA: Alojz Rebula: Četverorečje (Barbara Jurša)
KNJIGA: Svetislav Basara: Vzpon in padec Parkinsonove bolezni (Blaž Zabel)
ODER: Ödön von Horváth: Don Juan se vrne iz vojne (Vesna Jurca Tadel)
ODER: Harold Pinter: Prevara (Boštjan Tadel)
ODER: Junaki brez kril (Tina Šrot)
RAZSTAVA: Muzej robotov (Petra Kapš)
KONCERT: Oranžni 2 (Stanislav Koblar)

29 AMPAK

Vladimir P. Štefanec odgovarja kustosu Moderne galerije Marku Jenku, ki se je odzival na njegov članek *Moja, tvoja, naša zgodovina*, **Štefan Vevar** pa se vključuje v polemiko, ki jo je na straneh *Pogledov* junija letos sprožil zapis Draga Bajta *Drobiž za Prešernovega nagrajenca*.

30-31 BESEDA

URBAN VEHOVAR: Proti antiglobalizmu
MLADEN DOLAR: Od Wall Streeta do Maastrichta



NA NASLOVNICI: Prizor iz filma *Melanholija* danskega režiserja Larsa von Trierja, ki bo prikazan tudi na prihajajočem ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. Igralka Kirsten Dunst (na fotografiji) je na letošnjem Cannesem festivalu prejela nagrado za najboljšo žensko vlogo.

pogledi

štirinajstdnevnik za umetnost, kulturo in družbo
izhaja vsako drugo in četrto sredo v mesecu

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 2, številka 21

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIK: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak
LIKOVNI UREDNIK: Ermin Medvedović
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik

POSLOVNA DIREKTORICA: Mojca Medvedović
IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNIK UPRAVE: Jurij Giacomelli
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

NASLOV UREDNIŠTVA:
Pogledi, Dunajska 5, 1000 Ljubljana
TEL. (01) 4737 290
FAKS (01) 4737 301
e-pošta: pogledi@delo.si
www.pogledi.si

Število natisnjenih izvodov 35.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
sonja.juvan@delo.si
TEL. (01) 4737 515
nina.kinkela@delo.si
TEL. (01) 4737 560

Vse pravice pridržane. Ponatis celote ali posameznih delov na katerem koli mediju je dovoljen samo s predhodnim pisnim dovoljenjem izdajatelja in navedbo vira.



Mestna občina
Ljubljana

k u l t u r a
republika slovenija
ministrstvo za kulturo

Pogleda sofinancirata Mestna občina Ljubljana in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Pogledi so začeli izhajati 7. aprila 2010 v okviru projekta Ljubljana – svetovna prestolnica knjige 2010.

Meceni Pogledov so BTC, d. d., Cankarjev dom, Ceeref naložbe, d. o. o., Festival Ljubljana, Mercator, d. d., SRC, d. o. o. in Slovensko narodno gledališče Maribor.

Prvih 5 naslednjih 14 dni

MUZEALCI NA OBISKU

O sodobnih pristopih v francoskih muzejih bo v četrtek, 27. oktobra, predaval Bruno Suzzarelli, direktor Muzeja civilizacij Evrope in Sredozemlja v Marseillu. Nič posebnega, če ta muzej za zdaj ne bi obstajal samo na papirju (in na spletu); odprtje načrtujejo za leto 2013, ko bo Marseille od Maribora prevzel naslov »evropska prestolnica kulture«. Na spletni strani www.mucem.org bljubljajo, da bo to pravi muzej 21. stoletja, ki bo vsakomur lahko ponudil nekaj posebnega: nekateri bodo lahko popotovali v daljne kraje, drugi se bodo predajali branju v dobro opremljeni bralnici, poslušali koncerte, razprave ali gledali filmske projekcije.

V okviru serije predavanj direktorjev znanih francoskih muzejev, ki jo organizira Francoski inštitut v sodelovanju z Narodno galerijo, Slovenskim etnografskim muzejem (SEM) in Moderno galerijo, bo 10. novembra ljubljano obiskal tudi Emmanuel Martinez, generalni sekretar Centra Pompidou-Metz, sedmega decembra bo v SEM predaval Michel Van Praët, direktor Muzeja človeka (Musée de l'Homme) v Parizu.

NOČ GROZE PO IZBORU MARCELA ŠTEFANČIČA, ML.

V noči čarovnic, se pravi z 31. oktobra na 1. novembra, bodo v Kinodvoru predvajali »6 delikates krvavega žanra prvič na velikem platnu v Sloveniji«. V dvanajstih urah se bo zvrtilo šest filmov po izboru Marcela Štefančiča, ml., prvi se bo začel ob sedmih zvečer, ko se bo zunaj že znočilo, in nosi naslov Ne boj se teme (Don't Be Afraid of the Dark). Konec filmskega maratona grozljivk bo nekaj minut čez sedmo zjutraj, ko se bo odvrtila odjavna špica filma Odreši me zla (My Soul to Take) z začetkom ob 5.45. Mogoče je kupiti vstopnice za posamične projekcije, paket za prve štiri ali pa paket za vseh šest filmov, obveščajo organizatorji. Do 8. novembra je v Kinodvoru na ogled tudi »razstava fotografij Kinodvorovih dvornih fotografov« Nade Žgank in Domna Pala z naslovom Mračni utrinki maratonov groze, gorja in gravža.

HARDFUCKERSI VRAČAJO UDAREC

»Vedno me je presenečalo, da Hardfuckersov ne omenjajo kot velik slovenski roman. Mogoče so ga spregledali, ker so nad njim narisane sličice,« je Miha Mazzini zapisal o legendarnem stripu, objavljanem v Mladini v devetdesetih. Zdaj se Hardfuckersi vračajo! V Strip.art.nici Buch v Murgle centru bodo 27. oktobra ob 19. uri predstavili ponatis stripa, obiskovalci pa se bodo lahko pomenili tudi z avtorjema, Zoranom Smiljaničem alias Vittorioem de la Crocejem in koscenaristom Marijanom Pušavcem.

Obenem bo mogoče kupiti tudi tretji del njunega albuma Meksikajnarji. »Albume vam bosta z veseljem podpisala, pa tudi kakšno sličico vam bosta narisala,« sporoča organizator.

MLADOSTNA KLASIKA

3. koncert v okviru Oranžnega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije (v četrtek, 27., in v petek, 28. oktobra v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma) je zasnovan po klasičnih pravilih: kratka uvodna skladba (lahko moderna, ni pa nujno), koncertna skladba za solista in orkester ter eno tehtnejše delo v drugem delu.

Tokrat najbolj zanimiva je solistka Anja German (1985), ki po nadvse obetavnem začetku kariere že v drugi polovici devetdesetih in obsežnem ter uglednem seznamu pedagogov in nagrad dolgo ni dobila priložnosti na najbolj prestižnem domačem odru: tokrat jo ima v 3. Koncertu za klavir in orkester Ludwiga van Beethovna in z zanesljivim dirigentom Jackom Kaspzykom, ki po zelo uspešni svetovni karieri trenutno vodi Wroclawske filharmonike in Orkester Poljskega državnega radia. Takih priložnosti bi mladi slovenski glasbeniki morali dobiti več – ne glede na rezultat, saj bi tudi morebitni manj posrečeni nastopi pomenili dragoceno povratno informacijo o kakovosti pedagoškega dela pri nas!

Kaspzyk je verjetno tudi predlagal uvodno skladbo: *De natura sonoris št. 1* Krzysztofa Pendereckega iz leta 1966, torej še iz njegovega avantgardističnega obdobja, zaključek pa bo mil: Brahmsova zgodnja *Serenada št. 1*, ki je nastajala z upanjem, da bi postala skladateljeva prva simfonija, a jo je imel za premalo tehtno (znana je njegova izjava, kako težko je pisati simfonijo, če ti na rami stoji velikan – Beethoven) in jo je najprej predelal v nonet, pozneje pa še orkestral.

TRANZICIJSKA LOTERIJA

Dobitek na loteriji so sanje marsikoga – seveda pa velja tudi pregovor, da je treba biti z željami previden, saj se lahko uresničijo! Točno to je tema tragi-komedije *Prah* sodobnega madžarskega dramatika Györgya Spirója, ki jo bodo v prevodu Maje Likar premierno uprizorili v ljubljanski Mali Drami v petek, 28. oktobra. Režira Vinko Möderndorfer, kot denarja hkrati veselec in boječ se par nastopata Valter Dragan in Maja Sever.

Kako se ta madžarska zgodba iz podobnega okolja večinsko ponesrečene tranzicije seli k nam, bo gotovo zanimivo – še bolj pa to, ali besedilo iz leta 2005 danes deluje vizionarsko ali zaprašeno? Režiser Möderndorfer se je kot vsestranski gledališki in filmski avtor z vprašanji tranzicije precej ukvarjal.

Tone Pavček 1928–2011



FOTO JOŽE ŠUHADOLNIK

Večerna glasba

Vstopil sem v prostor večerne glasbe.
Mrak pada k nogam kakor zvesta žival
in gode. Nevidni muzik igra na čelo.
Na roke padajo sence, glasne od lastne

ubranosti; le obraz je še v soncu, svetla
kakor akord na visoki noti psalmista.
Glasba se dviga k luči kot čelo
godca, visoko in čisto.

Sonce zajaha. Molitev prihaja kakor zahvala
sama od sebe: iz zemlje, iz zraka, iz vode,
iz ust človeka in rož, iz nozdrvi živali.

Stojim v tem blestečem navalu svetlobe
kot deček v žitu – v zlati katedrali
in jecljam proti nebu potihoma: Hvala.

iz zbirke *Upočasnitve*, 1998 (Založba Mladinska knjiga)

Neenakost poklicev v času krize

»Video je pobil radijske zvezde« je bila slovi-ta prva predvajana skladba in video na novoustanovljenem MTV v zgodnjih osemdesetih. Na enak način naj bi internet in gospodarska kriza kosila po kreativnih poklicih v zadnjih letih, je na spletnem mediju *Salon* zapisal Scott Timberg, kmalu pa mu je na spletišču *The Atlantic Cities* odgovoril Richard Florida, avtor koncepta »kreativnega razreda«, ki so ga v reviji *Esquire* skupaj z Billom Clintonom in Jeffreyjem Sachsom uvrstili med globalne »the best and the brightest«. Po domače torej konservativec – a oborožen s številkami.

Florida se strinja, da je položaj težak, vendar pa dokazuje, da so jo kreativci vseeno odnesli bolje kot mnogi drugi. Seveda so znotraj posameznih segmentov kreativnih industrij velike razlike, predvsem pa se situacija radikalno spremeni, če namesto zadnjih treh let opazujemo celotno desetletje (podatki so za ZDA). V tem času je bilo ustvarjenih 7 odstotkov novih kreativnih delovnih mest, če pa se k temu dodajo še zaposlitve na področju medijev, je številka skoraj dvakrat višja, 13,8 odstotka. Dohodki v tem desetletju so narasli za več kot 30 odstotkov, kar je več kot v katerikoli drugi zaposlitveni kategoriji. Dejstvo je, da so znotraj posameznih dejavnosti velike razlike: število delovnih mest se je radikalno nižalo v medijih (novinarji, fotografi, redaktorji) in v glasbeni industriji – povprečno za okrog 20 odstotkov. So pa za približno dvakrat

toliko zrasli poklici, kot so oblikovalec, producent in režiser ter video ali avdio tehnik. V realnih številkah gre v prvem primeru za okrog 50 tisoč delovnih mest, v drugem pa za 100 tisoč – v istem času pa je iz proizvodnje, gradbeništva in transporta izpuhtelo več kot 6,2 milijona delovnih mest.

A tudi izolirani podatki za krizna zadnja tri leta niso katastrofalni: kreativni razred sicer je utrpel izgube delovnih mest, a te so bile pri 4,4 odstotkih le polovica državnega povprečja, in skoraj štirikrat manjše kot v delavskem razredu, kjer je nezaposlenost preselila 15 odstotkov. Povrh pa so tisti, ki so v kreativnem sektorju obdržali službe, dosegli celo povišanje plač, industrijski delavci pa so ob manj zaposlitvah morali požreti še zmanjševanje mezd.

Vse to gotovo ni prav dobra tolažba za novinarje, ki so ostali brez služb, in za družbe, v katerih mediji zaradi zategovanja pasu slabše opravljajo svojo vlogo psa čuvaja. Vsekakor pa tako globalizacija kot tehnološki razvoj temeljito spreminjata svet in vztrajanje pri preživetih poslovnih in zaposlitvenih modelih ni dolgoročno rešitev. Kako naj mediji poskušajo relevantno odgovoriti na izzive prihodnosti in svoje vloge v njej, pa je vprašanje predvsem za same novinarje in za lastnike medijev – družba bo svoje komunikacijske kanala že našla, kolikšna bo v njih teža dosedanjih ustvarjalcev javnega mnenja, pa je še odprto vprašanje. **B. T.**

IZBERITE NOVO DELO!



IZBERITE NOVO DELO!

Ob nakupu treh izvodov časopisa **Delo** ali **Nedelo** v obdobju sedmih dni, vam podarimo četrti izvod.

NALEPKO za vaš zbirni kartonček ZIPPO ob vsakem nakupu Dela ali Nedela.



Bomo rekli, da je kapitalizem kot tak škodljiv? Mnogi ste gorki kapitalizmu kot družbenemu redu, ki naj bi nas s pehanjem za dobički pripeljal do roba preživetja planeta. Veliko tega je res, vendar ni nujno povezano s kapitalizmom, pač pa z zlorabo moči.



**Ekonomist
Jože P. Damijan**

na razgledi.net o pravih vzrokih ekonomske in družbene krize

Skoraj 15.000-tonska, 30 metrov visoka zagozda v stavbi Muzeja vojaške zgodovine v Dresdnu pomeni radikalen obračun z nemško militaristično zgodovino.



FOTO: AFP

Razmislek o vojski in vojnah

Palača na griču iz leta 1873, v kateri so 14. oktobra odprli prenovljeni Muzej vojaške zgodovine, je ena redkih stavb, ki ni bila poškodovana v uničujočem bombardiranju saške prestolnice Dresden februarja 1945. Večdnevni napad tri tisoč šeststo letal se je končal s smrtjo 25 tisoč civilistov in uničenim mestom, ki ni imelo večje vojaške teže, slovelo pa je kot »Firenze na Elbi«.

Je pa v stavbo, v kateri so si do leta 1990 roko podajali saški armadni muzej, nacistični vojaški muzej in muzej vzhodno-nemške ljudske armade, po nemški združitvi pa jo je v upravljanje prevzela nekdanja zahodna, odtlej pa skupna vojska (Bundeswehr), v postopku sedemletne, 62 milijonov evrov vredne prenove, zagozdo zabil ameriški zvezdniški arhitekt Daniel Libeskind (rojen 1946 na Poljskem). Jochen Klein, vodja projekta v Libeskindovem arhitekturnem biroju, je izjavil, da so pri snovanju prenove izhajali iz stališča, da bo muzej lahko relevanten le, če bo izkazoval oster prelom s svojo urejeno preteklostjo. Glede na to, da so med odzivi tako pritožbe čez pretirano poudarjanje protivojaških stališč kot premalo pozornosti žrtvam organiziranega nasilja, povrh pa še estetski pomisleki, lahko sklepamo, da jim je uspelo.

14.700 ton težka zagozda iz jekla in stekla preseka stavbo na dvoje in na eni strani odpira pogled na mesto, ki ga je bilo pred 66 leti in pol mogoče z istega mesta opazovati v plamenih, na drugi strani stavbe pa prikazuje bombe, ki so povzročile tisto razdejanje. A niso same, kajti namen ni vzbujati sočutje z nemškimi žrtvami – skupaj z »dresdenskimi« bombami so tudi nemške bombe, ki so razdejale Rotterdam, Coventry in poljski Wieluń.

Med kontroverznimi potezami ob prenovi je tudi enotna sekcija muzeja, ki obsega

obdobje obeh svetovnih vojn 1914–45. Med nemškimi zgodovinarji se o tem obdobju vedno pogosteje govori kot o »drugi tridesetletni vojni«, ki da se med obema svetovnimi vojnami ni zares prekinila, to odločitev utemeljuje Hans Günter Merz, ki je oblikoval notranjost muzeja. Posledica tega pristopa je po mnenju mnogih najbolj sporna odločitev, namreč to, da se muzej sploh ne dotika holokavsta. Seveda pa je Nemcem težko očitati, da bi kakorkoli zanimali ta strahotni madež na svoji zgodovini: nenazadnje je sam Libeskind tudi arhitekt znamenitega berlinskega Judovskega muzeja (pa tudi eden od spomenika žrtvam 11. septembra 2001 v New Yorku), pomniki holokavsta pa so v vsakem nemškem kraju.

Direktor muzeja, polkovnik (muzej še vedno upravlja vojska) Matthias Rogg, pravi, da namen muzeja ni posredovanje določene sporočila, temveč to, da ljudje začnejo razmišljati. Kot primer navaja eksponat na sliki, v Afganistanu leta 2004 razstreljeni vojaški terenec, ob njem pa sta razstavljena še glasovalna lističa Angele Merkel in njenega predhodnika Gerharda Schröderja iz nemškega parlamenta ob glasovanju o razširitvi nemške vojaške misije v Afganistanu. Oba sta jo podprla in polkovnik Rogg predstavi tri možne razmisleke: vojaki se morajo vrniti domov, potrebujejo boljšo opremo ali pa to, da jih podpirajo demokratično izvoljeni predstavniki ljudstva. Moderen vojaški muzej izhaja iz predpostavke, da demokraciji naredimo večjo uslugo s provokativnimi vprašanji kot s pridiganjem. Zavrača pa domnevo, da bi odsotnost holokavsta in zarez v stavbi skrajni desničarji lahko razumeli kot »holokavst nad Nemci«. Tudi Libeskindov predstavnik Jochen Klein se strinja: »To je kratko malo nemogoče.« **B. T.**



Muzej pokriva tudi nemško sodelovanje v Natovi misiji v Afganistanu: terenec na sliki je bil razstreljen leta 2004. Arhitekt Daniel Libeskind je prvi z leve.

FOTO: AFP

Kako koristna je ljubiteljska kultura?

V dobi, kjer štejejo le vzpenjajoči se borzni indeksi in številke, je vse treba utemeljiti s podatki. Tudi blagodejni vpliv ljubiteljske kulture, o katerem tistim, ki pri takšnih kulturnih podvigih sodelujejo, ni treba posebej razlagati, saj sami dobro vedo, da jih bogati in notranje izpolnjuje. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD) je prav zavoljo tega vključen v več mednarodnih projektov in LOAC (Learning outcome of amateur culture ali po slovensko »vpliv ljubiteljskih kulturnih dejavnosti na oblikovanje učnega profila«) je le eden od njih, je nacionalno konferenco LOAC uvedel Matjaž Šmalc, samostojni svetovalec za gledališko in lutkovno dejavnost pri JSKD.

LOAC je posebno spletno orodje, pravzaprav vprašalnik v dveh različicah – za posameznike in za organizacije, ki ga je razvil JSKD v sodelovanju s sorodnimi ustanovami iz Danske in Nizozemske.

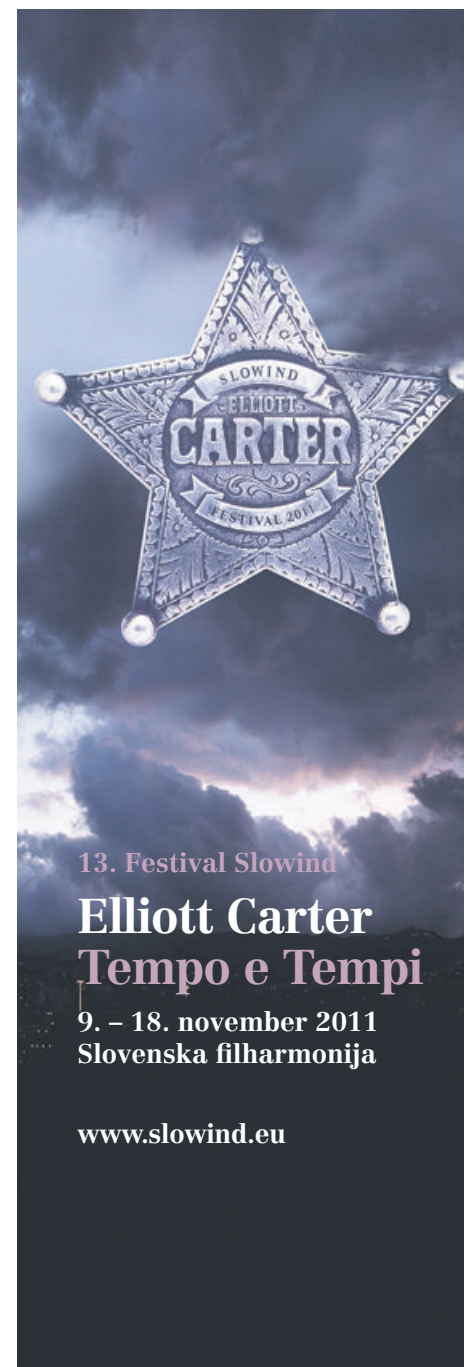
Z Danske, točneje iz Interfolka, instituta za civilno družbo, je na nacionalno konferenco LOAC v Slovenijo prišel danski pogled predstavljat Hans Jørgen Vodsgaard. Prvo vprašanje, ki smo si ga zastavili pri sestavljanju vprašalnika, je bilo, zakaj ljubiteljska kultura sploh obstaja, je povedal Vodsgaard. Kaj bi izgubili, če je ne bi bilo več? Neoliberalizem je na Danskem močno oklestil številna področja, med drugim kulturo in izobraževanje, je poudaril strokovnjak za izobraževanje odraslih. Družba se po Habermasu deli na trg, državo in civilno družbo, vmes pa je javni prostor. Neoliberalizem je že nevarno posegel v civilno družbo in jo začel kolonizirati s svojimi prijemi, ki velevajo ustvarjati dobiček povsod. Zato se tudi o učenju danes vse pogosteje govori kot o investiciji v človeški kapital. Toda direktive EU se neredko razhajajo v temeljnih smernicah o vseživljenjskem učenju, ki vsekakor je eden od ciljev Unije, saj naj bi bilo njeno gospodarstvo prav zaradi nakopičenega znanja med najbolj konkurenčnimi v svetu. Kljub vsemu pa velja poudariti, da so v dokumentih EU nastavki za bolj humanistično pojmovanje učenja in izobraževanja, kar pomeni, da EU ni naša sovražnica, temveč zaveznica, je povedal Vodsgaard.

V nordijskem kulturnem modelu imata umetnost in kultura bistveni pomen za oblikovanje posameznikove osebnosti, zato sta obenem temelja demokracije, država pa ju mora podpirati, ne da bi ju poskušala nadzorovati. V neoliberalnem modelu pa je naloga umetnosti in kulture reševati družbene probleme, denimo pri integriranju oziroma raje asimiliranju priseljencev, ali v t. i. kreativnih industrijah – s čimer se poveča konkurenčnost gospodarstva; v turizmu – umetnost in kultura sta lahko magnet za turiste. Poraja se torej vprašanje, kako narediti umetnost uporabno, ki pa je napačno, saj mora umetnost obstajati zaradi nje same. Civilna družba ne sme nikakor postati servis trga in države, je poudaril Hans Jørgen Vodsgaard.

V drugem delu konference, ki je potekala v torek, 18. oktobra, v prostorih JSKD na Cankarjevi v Ljubljani, so predstavili primere dobre prakse. Kako je ljubiteljsko kulturo mogoče povezati s turistično ponudbo, ne da bi se katera uklanjala zahtevam druge, so dobro dognali v Lokalni turistični organizaciji (LTO) Bohinj. Društvo Gledališče Bohinjska Bistrica (Gledališče 2B), katerega vodja je Klemen Langus, s svojimi predstavami pomeču-

je turistično prepoznavnost Bohinja in Slovenije.

Nataša Bucik z ministrstva za kulturo in Nada Požar Matijašič z ministrstva za šolstvo in šport sta sooblikovali kulturni bazar. Kot pove že ime, gre za nekakšen sejem, ki poteka v predverju Cankarjevega doma, na njem pa se kulturne ustanove iz vse Slovenije predstavijo pedagogom iz vrtcev, osnovnih in srednjih šol, se pravi z vseh stopenj izobraževanja, kjer se izvaja kulturna vzgoja. Strokovni delavci iz vzgoje in izobraževanja na kulturnem bazarju lahko izbirajo med bogato ponudbo, zbrano na enem mestu, in se brez posrednikov povežejo s kulturnimi ustanovami, ki prikrojijo program po njihovih željah ali predlagajo najprimernejše vsebine glede na starost otrok. Kulturno-umetnostni vzgoji v slovenskih šolah sicer ni namenjeno dovolj časa in prostora, je bilo razbrati iz živahne razprave, ki se je razvila. A žal med prepričanimi, kot je pripomnil eden od udeležencev, saj na konferenci LOAC iz razumljivih razlogov ni bilo najti nikogar, ki ne bi soglašal, da je življenje brez kulture in umetnosti prazno ter da je treba vanju vpeljati tudi otroke. Morda nam bo LOAC v pomoč pri prepričevanju odgovornih, naj v šolske programe vključijo več kulturno-umetnostne vzgoje, bi se lahko glasil optimistični sklep, ki ga je bilo slišati med udeleženci diskusije. **A. T.**



13. Festival Slowind

**Elliott Carter
Tempo e Tempi**

9. – 18. november 2011
Slovenska filharmonija

www.slowind.eu

Rüdiger Safranski, pisatelj in filozof

NAŠE MIŠLJENJE POSTAJA VSE BOLJ PRIMITIVNO

EVA VRBNJAK *foto* UROŠ HOČEVAR

Rüdiger Safranski (1945) je nemški pisatelj, esejist in filozof, član Nemške akademije za jezik in pesništvo, ki se je po študiju zgodovine, germanistike in filozofije ter krajši univerzitetni karieri odločil za poklic svobodnega pisatelja in za filozofijo zunaj akademskega diskurza. Njegovi knjižni portreti velikih nemških mislecev in ustvarjalcev (Hoffmann, Schiller, Goethe, Nietzsche, Heidegger) so pravzaprav svojevrstne biografije filozofije nekega časa in prostora, so duhovnozgodovinski uvidi v razplatenost njihovega mojstrstva. In v plasteh je na dan najinega pogovora naletaval tudi prvi letošnji sneg, ki je bil kulisa za okni prijetno tople sobe, prepojene z vonjem po tobaku za pipo, ki jo je premišljeni sogovornik ves čas živahno vrtel med prsti pa nadebudno skrbel za to, da ne bi ugasnila.

Slovenijo je obiskal na povabilo Študentske založbe, kjer je lani v prevodu Alfreda Leskovca izšla njegova knjiga *Mojster iz Nemčije: Heidegger in njegov čas*. V Meßkirchu rojenega Heideggra je označil za svojega »domačega filozofa«, saj je sam odraščal v bližnjem Rottweilu, kjer je bil duh heideggerjanstva močno prisoten. Najin pogovor pa se ni sukal le okrog biografije enega največjih nemških filozofov 20. stoletja, pač pa se je dotaknil še knjige *Nietzsche. Biografija njegovega mišljenja* (v prevodu Toma Virka je prav tako lani izšla pri LUD Literatura), pa tudi aktualnega dogajanja po svetu – Safranski je navsezadnje priljubljeni kolumnist in sovoditelj prodorne televizijske oddaje *Filozofski kvartet*.

Ker ste bran in priljubljen komentator družbenega dogajanja, bodiva za začetek aktualna: kakšen je vaš pogled na vrenje in stavke v Grčiji, na demonstracije zoper naraščajoče razlike v družbi na splošno?

Ravno v tem trenutku lahko beremo in poslušamo, da se v Berlinu na veliko prodajajo stanovanja bogatim Grkom, ki so utajevali davke v Grčiji in zdaj s tem denarjem podjetno kupujejo nepremičnine drugod po Evropi. Skratka, ta težava z Grčijo je očitna, izrazita. Navadni, običajni ljudje so zdaj v Grčiji prisiljeni varčevati, tistih, ki niso plačevali davkov, pa država enostavno ne zna izterjati oziroma nima nekih mehanizmov, da bi ta denar dobila. In to zagotovo ni pravično. Govori se, da gre za 50 milijard evrov utajenih davkov, ki jih država ni sposobna izterjati. Velikansko zadolženost bi Grki dejansko lahko skorajda v celoti poplačali z denarjem od davkov, ki jih tamkajšnji bogataši niso plačevali.

Razumem ogorčenost Grkov, torej običajnega prebivalstva, ki mora zdaj plačevati zaradi teh malverzacij, dejstvo pa je tudi, da je ta država v preteklosti dolga leta trošila bistveno več, kot je ustvarila. A vseeno bi morali biti pri tem pravičnejši.

Kje so po vašem mnenju rešitve? Kakšna je prihodnost kapitalizma oziroma ali smo morda priča njegovemu koncu?

Sam nisem ekonomist, ampak mislim, da gremo lahko naprej samo v primeru, če bo prišlo do res velikih, korenitih sprememb. S tem mislim, da se mora zmanjšati vpliv finančnega sektorja, vloga teh ljudi se mora zreducirati, da ne bodo več služili zgolj kapitalizmu. Nujno je zmanjšati vlogo bančnega sektorja, sicer bo prišlo do katastrofe.

Sicer pa se moramo tudi na Zahodu naučiti nečesa: skrajni čas je, da začnemo



zmanjševati zadolženost držav. Trošiti smemo le toliko, kot dejansko tudi pridobimo, ustvarimo. Sam sem optimist – ne pričakujem zatona kapitalizma, seveda pa je treba reagirati nemudoma, in sicer na dveh ravneh: regulirati finančni sektor in zmanjšati zadolženost držav.

To krizo torej vidite kot priložnost ...

Mislim, da je vsaka kriza tudi priložnost, obenem pa se mi zdi, da je ta velika zadolženost držav predvsem odraz boleznih današnjega časa. In ta bolezen je to, da živimo od prihodnosti, na njen račun, torej od nečesa, kar še nismo »pridelali«. V zahodnih državah smo živeli na previsokem potrošniškem nivoju. Morali pa bi seveda izhajati iz sedanosti; porabimo lahko samo toliko kot ustvarimo. Če nam bo to uspelo uresničiti, bo tudi konec neke vrste infantilnosti današnje družbe, ki jo zaznavam kot poseben fenomen. To bo možnost, da končno odrastemo, da presežemo ta nivo otroka, ki ne zna ravnati z denarjem, ne ve, od kod prihaja itn.

Sedanja finančna kriza EU ni posledica zgolj finančnih težav njenih gospodarsko najrazvitejših članic, ampak je odsev političnih razlik v temeljnih pogledih na vlogo in strukturo EU. Rešitev finančne krize je zato najbrž odvisna od razrešitve temeljnih političnih razhajanj. Kaj menite o prihodnosti Evropske unije?

Evropska unija se v krizi dejansko šele uči na teh primerih. Skuša dohiteti tisto, kar bi morala storiti že zdavnaj, in sicer ob uvedbi evra. Takrat bi bila nujna uskladitev finančnih politik držav članic, torej poenotenje na tem področju. To pa se ni zgodilo – in zato evro ob uvedbi že v osnovi ni imel podlage, ni bila vzpostavljena enotnost posameznih gospodarstev držav članic.

In kar se dogaja zdaj, je najbolje ponazoriti ob primeru Grčije, kajti vsi v Evropski uniji, vse države so začele na svoje sosede gledati le skozi »gospodarska očala«, skozi položaj evra. Druga drugi zdaj očitajo, kdo je bolj insolventen, kdo ima večje težave, kje je evro šibkejši in kako se to odraža v celoti. Skratka, mišljenje Evrope je v tem trenutku nekako osredotočeno oziroma zbanalizirano na položaj evra in to vsekakor pomeni popolno osiromašenje mišljenja. To pomeni primitivizem, zbanaliziranost, posledica tega pa je, da se Evropejci in posamezne države oddaljujejo drug od drugega, namesto da bi si stali ob strani.

Pokazalo se je, da je bil evro uveden prehitro in na trhljih temeljih; to je tisto, kar se nam zdaj maščuje. In to je zagotovo velika nevarnost za Evropo, torej osiromašenje razmišljanja o Evropi na ta način. Vseeno pa mislim, da se je iz tega mogoče izviti.

Pred kratkim sta v slovenskem prevodu izšli vaši knjigi o Nietzscheju in Heideggru, ki povezujeta biografske podatke z razvojem njune filozofske misli. Kolikšno težo imajo po vašem mnenju tovrstne povezave in kakšno je vaše stališče glede imanentne interpretacije filozofskega oziroma literarnega besedila?

Biografsko ozadje je za filozofijo bistvenega pomena. Če vzamemo na primer Nietzscheja, je to popolnoma evidentno, ker je svoje mišljenje dojemal kot življenjski proces. On se je skozi življenje in skozi mišljenje izgrajeval. Njegovo mišljenje ni rezultat, ampak je vedno proces. Nietzsche nas dobesedno sili, da ga beremo in razumemo biografsko. Njegovo mišljenje je dobesedno odraz njegovega individualnega obstoja in postaj na tej življenjski poti.

Pri Heideggru je pa najbrž malo drugače: pomembno dejstvo je, da je bil zaznamovan zaradi stika z nacionalsocialisti v nekem obdobju. To lahko razberemo tako iz njegove filozofije kot njegovega mišljenja, skratka, tu imamo spet ta spoj filozofije in življenja.

Vsaj pri teh dveh filozofih je njuno življenje absolutno treba upoštevati pri branju njune filozofije.

Po začetni univerzitetni karieri ste se odločili za poklic svobodnega pisatelja in za filozofijo zunaj univerzitetnega diskurza. Zdi se, da k filozofiji pristopate z metodo literarizacije, ki se oddaljuje od filozofskih pristopov in interpretacij.

Torej, pisateljska svoboda, ki jo imam, pomeni, da se lahko ukvarjam s temami, ki me res eksistencialno zanimajo in niso zgolj del nekega univerzitetnega kanona, ki ga je treba obdelati. Skratka, imam to svobodo in zelo sem vesel, ker se posvečam osebnostim, ki se me tudi notranje dotaknejo.

Uporabljam narativno in hermenevitično metodo. Z narativnim mislim to, da pripovedujem zgodbe in pripovedujem/upovedujem mišljenje. Menim namreč, da je tudi mišljenje mogoče pripovedovati. Ne zanima me toliko sistem, ampak bolj sam proces, ne toliko rezultat, pač pa pot, po kateri se gre do tja. Vsak rezultat je mogoče zrelativizirati, proces pa je tisti, ki je na koncu najbolj zanimiv in bistven.

Lahko bi rekli tudi takole: zanima me, kako nekdo pride do nekega stališča, in ta »kako« je zame bistveno bolj pomemben kot stališče samo.

V knjigi *Mojster iz Nemčije* Heideggruovo življenjsko pot ves čas vpenjate v širše družbene dogodke, orišete izvore in spremembe njegove filozofije, sopotnike, vplive ... Pri Nietzscheju je ta pristop, razen v zadnjem poglavju, nekoliko drugačen, z njim se ukvarjate bolj z »dušeslovnega« vidika. Zakaj?

Knjiga o Nietzscheju je res precej drugačna, o njem obstaja zelo veliko dobrih raziskav, ki zajemajo celoten njegov kontekst; zato sem se sam odločil, da se bom osredotočil na njegov notranji razvoj. Če povem drugače: Nietzsche mi pomeni komorno glasbo, medtem ko je Heidegger simfonični orkester, v katerem je ogromno nekih likov in detajlov, ki se morajo vsi spojiti v celoto. Zato sem se zavestno že na začetku odločil drugače koncipirati ti dve knjigi.

Obstaja pa seveda stična točka obeh pro-

NIETZSCHE MI POMENI KOMORNO GLASBO, MEDTEM KO JE HEIDEGGER SIMFONIČNI ORKESTER.

jektov – pri obeh mi gre za proces. Pri Nietzscheju sem toliko bolj osredotočen na njega samega, pri Heideggru pa bistveno vlogo odigra tudi zgodovinski čas.

Katere povezovalne elemente med njima bi izpostavili? Heidegger se je pri določenih izpeljavah opiral na Nietzscheja, denimo na njegovo idejo o nadčloveku ali voljo do moči.

Tu bi se rad navezal predvsem na pojem *volja do moči*, kajti Nietzsche je v njem videl bistveno potozko takratnega sodobnega sveta. Ta sintagma pomeni, da si poskušamo vse podrediti, da hočemo vse obvladovati, torej s pozicije moči nadvladati naravo in ljudi. Na to Nietzschejevo misel se je navezal tudi Heidegger in jo je tudi uporabil v svoji lastni volji do moči. Zato je tudi simpatiziral z nacionalsocializmom oziroma nacistično ideologijo. Heidegger na neki način uporabi Nietzscheja, da bi razumel samega sebe.

Čeprav Nietzsche nikoli ni izražal političnih stališč, je bil zlorabljen za politične ideje, namene. Kakšna pa je bila ta politična izpeljava pri Heideggru? Kako vi vidite različno usodo njunih filozofij?

Pri Nietzscheju je stvar taka, da se je umaknil v osamo, na podeželje. O stanju sveta je filozofiral s stališča opazovalca, medtem ko je Heidegger hotel dobesedno poseči v vrtenje kolesa zgodovine. To je sicer naredil na precej čuden način, zato je bil v Nemčiji označen za »ožigosanega otroka«, bil je zaznamovan.

Za Heidegrov razvoj je pomembno, da razumemo to povezavo, ki jo ima njegova zgodnja filozofija s poznejšo. Njegova poznejša filozofija je reakcija na njegovo »nacistično obdobje«. Najprej je bil aktivist (v nacionalsocialističnem obdobju), potem je pa postal taoist, navezal se je na vzhodnjaško mišljenje, ki mu je omogočilo umik v pasivnost, kontemplativnost. In če je aktivist

Heidegger postal nacionalsocialist, potem je taoist Heidegger postal kontemplativni mislec.

Ali obstaja Heideggerova eksplicitna kritika nacizma? Pišete o tem, da nikoli ni naredil notranje revizije svojih stališč in delovanja, ko je bil član NSDAP.

Zelo bi si želel od Heideggra slišati kako filozofsko misel o tem njegovem nesrečnem sodelovanju. Ampak tega ni nikoli storil, pri njem se je zgodilo neke vrste zanikanje vsega tega obdobja. Heidegger bi moral resno razmisliti o tem; leta 1927 je skoval eksistencialistični pojem samolastnosti (*Eigentlichkeit*), torej da vsak svoje življenje vodi/usmerja na sebi lasten način in tako pride do svojega bistva ... skratka, to je popolni postulat individualizma. Kako je lahko ta postulat individualizma preslikal na celoten narod? Kako lahko narod kot tak postane sebi lasten, če pa je to v bistvu individualistična poza? Torej ta kolektivizacija individualnosti – o tem bi se Heideggru splačalo razmisliti. Velika škoda je, ker moramo to namesto njega storiti mi, in v tem vidim bistvo te težave.

Samo posameznik lahko postane sebi lasten, narod je pa vedno nekaj pluralnega. In narod zvesti na neko kolektivno ednino tako v jezikovnem kot v etničnem smislu je velika napaka. V bistvu Heidegger očitno ni razumel, kaj je demokracija. Demokracija izhaja iz pluralnosti, torej ljudje oblikujejo neko pluralno skupnost, ne pa eno veliko enost. Demokracija je živa pluralnost; vse drugo, kar poskušamo narediti iz nje, pa je čisti in nevarni kolektivizem. Heidegger je v osebi Hitlerja dejansko videl to utelešenje skupnosti kot enega.

Nietzscheja nam razkrivate kot misleca, ki se samoizdeluje, ki oblikuje samega sebe v dionizični individuum. Ta njegova »druga narava« je tesno zavezana jeziku, Nietzsche je bil fasciniran nad močjo jezika. Vi celo pravite, da Nietzschejeva filozofija ni koke-tiranje z literarnim, ampak je literatura.

Ni nekega zidu, neke jasne meje med literaturo in filozofijo, po mojem mnenju zelo prehajata druga v drugo. To je natančno to, kar vseskozi vidimo tudi pri Nietzscheju; njegovo mišljenje živi v modificiranju skozi jezik, v formalizaciji skozi jezik. In ta jezik ima pri njem celo avtosugestiven pomen – on samega sebe izgrajuje skozi jezik, oblikuje se skozenj. Nietzsche je bolj ali manj živel kot samotar in sam se je lahko oblikoval samo skozi ta avtosugestivni potencial mišljenja in jezika.

Na starost ga potem seveda doleti katastrofa, in sicer je to izguba ironičnega momenta. Ker kdor se oblikuje samo skozi jezik, se mora ves čas zavedati, da je to umeten postopek. In to se mora na neki način izražati skozi ironijo, skozi dejstvo, da samega sebe ne jemlje preveč resno in preveč dobesedno. Na koncu se Nietzscheju zgodi, da izgubi to ironijo, zmeša se mu in postane to, kar misli. Ni več nobene distance med tem, kar misli/ubeseduje, in tem, kar je. Distanca in ironija vedno sovpadata. Izostanek distance je za posameznika zato zelo nevaren.

Kakšna je dediščina obeh filozofov danes? Kakšen je njun odmev, vpliv na stanje duha v Nemčiji, na nemških univerzah, filozofskih stolicah?

Vpliv obeh je še vedno močno prisoten. Pri tem Nietzschejev vpliv ni omejen le na filozofijo oziroma univerzitetni diskurz, temveč na vsa področja literarno-kulturne javnosti. Njegove ideje so namreč pljuska le na številna področja – psihologija, kritika metafizike, družbena teorija ... Bil je ognjemet idej. Ne le v Nemčiji, pač pa lahko rečemo, da po vsem svetu velja za zelo razburljivo, intrigantnega filozofa, vedno znova sproža razmisleke, refleksije itn. Močno je prisoten tudi zunaj stroge akademske sfere.

Pri Heideggru je to nekoliko drugače, on ima velik vpliv kot temeljni analitik tubiti (*Dasein*), saj je skušal na novo utemeljiti človeka v njegovem času. V zvezi s to novo utemeljitvijo daje neke subtilne odgovore, ki so zelo zanimivi; ampak škoda, da je današnji interes nekako prekrit s tem madežem, to senco nacionalsocializma. Pod to plastjo nejasnosti potem izginejajo vsi ti zanimivi vidiki poznejše Heideggrave filozofije.

V zadnjih letih je opazen trend naraščanja biografskih in avtobiografskih knjig politikov, umetnikov, športnikov, gospodarstvenikov itn. Kje so po vašem mnenju vzroki za razcvet tega žanra?

Interes za biografije je vedno obstajal. Novo pri tem je, da ta biografski vidik vdira tudi v filozofsko pisanje ali pisanje o filozofiji.

Zakaj?

Zato ker se je pojavilo neke vrste eksistencialno izpraševanje filozofije, ki ga do sledi ni bilo. S tem imam v mislih eksistenco filozofov in njen pomen za njihovo filozofijo. Do zdaj smo se vedno osredotočali na sistem filozofije, na strukturo posamezne filozofske šole.

SAMO POSAMEZNIK LAHKO POSTANE SEBI LASTEN, NAROD JE PA VEDNO NEKAJ PLURALNEGA. IN NAROD ZVESTI NA NEKO KOLEKTIVNO EDNINO TAKO V JEZIKOVNEM KOT V ETNIČNEM SMISLU JE VELIKA NAPAKA. V BISTVU HEIDEGGER OČITNO NI RAZUMEL, KAJ JE DEMOKRACIJA. /.../ V OSEBI HITLERJA JE DEJANSKO VIDEL UTELEŠENJE SKUPNOSTI KOT ENEGA.

Ta individualni eksistencializem filozofov je začel zbuhati zanimanje pri ljudeh. Heidegger je nekoč lepo povedal, da prava filozofija izhaja iz življenja, se poraja iz njega, in nato udari nazaj v življenje. To je eksistencialistični vidik filozofije.

Skupaj s Petrom Sloterdijkom že več let moderirate odmevno televizijsko oddajo *Filozofski kvartet*, kjer odpirate raznovrstne teme, denimo o neobičajnem spoju politike in religije, o svetovni finančni krizi ... Novembra lani ste vodili pogovor z naslovom *Univerzum ohne Gott* (Univerzum brez Boga). Ali se v konstrukciji biti in bivajočega nereligiozno ali celo antireligiozno stališče v nekem trenutku le ne kaže kot iskanje boga?

Zame je jasno, da ima Heideggrava filozofija o biti neki kriptoreligiozni pomen, torej da je v podtonu na neki način religiozna filozofija. Kajti on o biti razmišlja tako, da pri tem vedno ohranja neko skrivnostnost, neko nejasnost, mističnost. Od tod tudi njegova kritika redukativnega, popredmetenega življenja in razmišljanja.

Če sedaj povlečeva vzporednice z današnjim časom, ko vse motrimo skozi »evro očala«, o čemer sva govorila na začetku ... pa tudi če razmišljamo s pomočjo naravoslovnih znanosti – tu se je izgubilo nekaj zelo pomembnega, ker je naše razmišljanje vedno znova zreducirano na te posamične stvari. Heidegger pa vedno skušal »postaviti nogo med vrata«, ohraniti rezo, ki omogoča to skrivnost biti, ki jo je tako poudarjal.

Kakšno težo imajo danes ideje o nihilizmu in koncu metafizike? So še vedno žive?

Nihilizem vsekakor je naša težava, kajti mišljenje, ki ostaja odprto, se ne zapira v neko posamično, znanstveno ali kakršnokoli mišljenje. In to je tudi izziv mišljenja danes, torej kako ga ohraniti čim bolj odprtega. To postaja tudi vedno bolj aktualno, zato ker smo vedno bolj nihilisti, vedno bolj smo ekonomisti, vedno bolj smo fokusirani na naravoslovne znanosti ... Naš svet postaja vedno bolj kompleksen v tem smislu, vedno več stvari se odpira; pri tem pa je zanimivo to, da naše mišljenje, paradoksalno, postaja vse bolj primitivno. ■

SVOBODA IN NEMIR

Zakaj je režiser Tomaž Pandur za svoj prispevek k Evropski prestolnici kulture - Maribor 2012 izbral roman, ki ga očitno ne zanima? Ne zanimajo ga ne odnosi med junaki ne zgodovinsko ozadje ne metafizične silnice, ki jih je Tolstoj mojstrsko prepletel v svojem delu.

VESNA JURCA TADEL

Pričakovati, da bi v gledališki adaptaciji enega temeljnih del svetovne književnosti lahko bila zaobsežena vsa njegova vsebina, je seveda nesmiselno. Jasno je, da je potrebna selekcija gradiva, po možnosti na podlagi osnovne misli ali vizije: branje Darka Lukića in Tomaža Pandurja se, kot je razbrati iz gledališkega lista, giblje med pojmom svobode in nemira.

Pojem svobode naj bi po mnenju Lukića tako kot Tolstoj – kot »zgodovinsko epopejo, vpleteno v intimne zgodbe o mejah in ceni svobode« – tematiziral šele ameriški romaniopisec Jonathan Franzen v svojem zadnjem romanu *Svoboda* (Freedom, 2010, slovenski prevod je tik pred izidom): Tolstojevo Natašo Rostovo primerja s Franznovo Patty Berglund (za kar je podlago našel v dejstvu, da Patty dejansko prebira *Vojno in mir*, preden moža končno prevara) in se sprašuje, zakaj je med obema romanoma preteklo toliko časa: »Ali zato, ker je bilo v tem krvavem medčasu vprašanje svobode tako fanatično idealizirano, da se ga ni moglo umestiti v okvirje malih človeških nespečnosti? Kakorkoli, današnje branje Tolstoja je prav v teh prostorih vznemirljivo sodobno in aktualno.« Pojem nemira pa vpelje sam Pandur kot ključ za sodobno občutenje miru (kot prostora brez vojne), pri čemer se sprašuje, ali sploh obstaja ali pa: »Je to le idealizirana slika naših sanj, davno izgubljen zemeljski raj, nekakšen povsem sterilni raj zamrznjenih slik, idealen prostor zaledenelih občutkov, že oproščenih napak, premaganih želja in zaceljenih ran?«

Lukićevo izhodišče za razumevanje *Vojne in miru* najdemo še v naslednjem uvidu: »Danes nas bistveno označuje naša historičnost – živimo v povsem določenem času in bistveno vplivamo na sedanost in s tem tudi na preteklost.« Izvemo pa tudi, da tisti, ki roman poznajo, »pričakujejo prepoznavnost zgodbe, tisti, ki ga ne, pa spoznavanje zgodbe.«

KAJ SE DOGAJA NA ODRU?

Ali je to prepoznavanje oziroma spoznavanje uspelo, najlažje preverimo, če povzamemo, kaj se na odru v več kot štirih urah dejansko odvija.

Ko se zastor dvigne, je desna polovica odra zakrita z belo zaveso. Ko se odstre, zadoni čustvena klavirska glasba (kot vedno primerno všečen/dramatičen prispevek dua Silence) in zagledamo nem *tableau*: večina nastopajočih v raznih pozah sedi ali stoji, čisto zadaj je še nagačen medved. Priteče nasmejana Nataša in se ustavlja pred nekaterimi od nemih likov, nekoliko dlje se pomudi pri tistem, za katerega se pozneje izkaže, da je Andrej Bolkonski. Medtem slišimo namig o nemirni situaciji v Evropi, sluga začne popravljati parket. Potem spremljamo niz hitro menjavajočih se prizorov, ki v fragmentarnih, hlastnih dialogih prinašajo drobce mnogih zgodb, ki so spletene med Tolstojevimi junaki. Nastopajoči (tako osrednji kot bolj obrobni) so izjemno slabo



Zrinka Cvitešič kot Nataša Rostova in Milena Zupančič kot njena mati.



Livio Badurina kot Sluga, izmišljeni lik, nekakšen spiritus agens uprizoritve, in Bojan Navojec kot Napoleon.

prepoznavni (kar gre vsaj delno pripisati tudi slabo povednim kostumom Danice Dedijer). Prizori med razposajeno mladino Rostovih minejo kot blisk: dva se poljubita (tisti, ki so brali roman, predvidevajo, da sta to Nikolaj in Sonja, drugi najbrž ne). Pojavi se Pierre Bezuhov, v upodobitvi Gorana Grgića sicer simpatični, a povsem neartikulirani lik brez razvidnih načel in vloge (Lukić pravi, da »kot žogica v fliperju skače in spreminja smer«), z Andrejem Bolkonskim igrata badminton in se pogovarjata o Evropi in o tem, kaj bosta počela v vojni. Na hitro se izriše zakonski prepir med Liso in Andrejem, on je precej grob in zoprn (na čemer Milan Pleština v celoti zasnuje lik). Potem spoznamo starega kneza Bolkonskega (vložek staroste Pera Kvirgića je precej enoplasten) in njegovo hčerko Marjo (močna in v danih okoliščinah dosledna kreacija Alme Prica).

Enkrat vmes se očitno začne vojna, saj v klavirsko glasbo zarežejo zvoki topovskega grmenja, vsake toliko časa pa čez oder levo in desno prebegne množica nastopajočih. Sledi nekaj prizorov z bojišča. Pred tem umre Pierrov oče, na hitro se izvede Pierrova predaja lepi Heleni.

Vmes je nekaj deklarativnih izmenjav replik ali monologov, ki jih govori Milena Zupančič (v osebi grofice Rostove je združenih par Tolstojevih likov, funkcija je v glavnem rezonersko proruska). Vsake toliko časa oder preleti bosa Nataša. Mimogrede se zgodi tudi

njena zaroka z Andrejem (potem ko ta ovdovi), potem pride mimo Anatol Kuragin in naenkrat se z Natašo združita v nekakšnem koitusu – s čimer bi se popolnoma in v trenutku porušila vsa logika odnosov med glavnimi liki, če bi bila do tega trenutka seveda vzpostavljena; a ker ni bila, vzamemo to informacijo kot dejstvo, da ga je tale frivolna Nataša pač malo bolj konkretno lomila, medtem ko je bil zaročenec v vojski. A zaročenec tega niti ne izve. Vmes je še par prizorov bitk, nekaj učinkovitih in duhovitih rešitev (konje odigrajo kar konji z ročaji – telovadna orodja). Drugi del se zaključuje z Napoleonovim govorom, v katerem obžaluje, da vojna z Rusijo ni bila tako dobra, kot je hotel, in zaključuje z mislijo, da je želel, da bi bila Evropa ena država (pri čemer pozanje klice odobravanja v publiko).

In potem pride tretje dejanje, ki je na prvi pogled pravi vizualni, kaj šele vsebinski šok. Oder je namreč čisto plitek, ves v bleščeče belih ploščicah, samo nekaj modernih foteljev in črn kavč, tudi strop je znižan. Potem ko Nataša v mikrofon odpoje »When I fall in love (it will be forever)«, daje vse skupaj vtis nekakšne čakalnice v bolnici, saj sem in tja nenehno marširajo ženske v belih uniformah. Sluga (v osebi Livio Badurine skozi predstavo dobiva vedno večjo vlogo) nastopi v vlogi konferansjeja; pove, da je minilo sedem let, zdaj pa bomo v prizorih »osmih belih noči« videli, zakaj se je kaj zgodilo. In dobimo v *instant* obliki servirane epiloge zgodbe, ki smo jih prej raztrgane spremljali:

na vzporednih mizah ležita smrtno ranjena Anatol in Andrej; spremljamo hitro Andrejevo smrt; Nataša in Nikolaj kar iz romana prebereta opis Natašinega zakona s Pierrom, pri čemer je eden od prizorov podložen z glasbo iz (tudi) zelo poenostavljene koprodukcije televizijske nadaljevanke po istem romanu, ki se je pri nas vrtela pred nekaj leti. In tako naprej, do konca, ko sluga/konferansje v kabaretnem stilu na oder pokliče igralce po imenu in pove, katere vloge so igrali. Natašo in Pierro sprašuje, ali sta končno srečna, v estradno nonšalantnem stilu pa sebe in publiko sprašuje tudi, kaj je pravzaprav *Vojna in mir*? Epopeja o veličini duše?

NEPREGLEDNO IN ZAPRAŠENO

V Pandurjevi režiji prav gotovo ne. Nekdanje ugotovitve, da Pandur pri svoji realizaciji *gledališča sanj* iz zakladnice svetovne klasike jemlje najbolj zahtevna, najbolj kompleksna in najbolj večplastna dela in iz njih naredi lepe, a prazne slike, je po *Vojni in miru* treba nekoliko popraviti, saj tu izostane celo vizualna fascinacija. Od močnih podob, ki so nekdaj zaznamovale njegove predstave, ostaja tu v spominu le nekaj bolj opaznih domislic: npr. Marjina poduhovljenost se izraža tako, da se, kadar moli, s klopco vred dvigne v zrak; ali dovolj učinkovita menjava prostorov in prizorov s pomočjo preproste bele zavese.

Sicer pa je v štirih urah prepletena nepregledna množica likov, ki so povsem brez kakršnekoli oznake in določitve, tako da tudi njihovi morebitni konflikti ali ljubezenske naveze učinkujejo povsem poljubno, nezavezujoče, naključno in efemerno. Dialogi so torej le pregovorjeni, odnosi so neobstoječi ali zbanalizirani, liki popreproščeni do enoplastnosti in deklarativnosti (kar je razvidno že tudi iz nekaterih opisov posameznih oseb v gledališkem listu). Kakšno vlogo igra pri vsem tem Zgodovina, avtorjev ne zanima – kaj šele, kakšno je razmerje med njo in akterji, ki se v njej znajdejo. In tako Nataša leta po odru kot metuljček, stari Bolkonski rohni, grofica Rostova rezonira, ostali pa se sprehajajo po odru in, kadar so na vrsti, oddeklamirajo svoj tekst, ne da bi bilo povsem razvidno, zakaj. Tretje dejanje, ki naj bi predstavljalo konceptualno bistvo – sodobni komentar –, pa je v resnici tako po formi kot vsebini precej zastarel princip, ki smo ga sredi osemdesetih radi občudovali pri gostovanju znamenitih nemških predstav. Šlo pa je za premiero uprizoritve, ki naj bi pomenila enega osrednjih projektov v okviru EPK Maribor 2012. ■

NEKDANJE UGOTOVITVE, DA PANDUR PRI SVOJI REALIZACIJI GLEDALIŠČA SANJ IZ ZAKLADNICE SVETOVNE KLASIKE JEMLJE NAJBOLJ ZAHTEVNA, NAJBOLJ KOMPLEKSNA IN NAJBOLJ VEČPLASTNA DELA IN IZ NJIH NAREDI LEPE, A PRAZNE SLIKE, JE PO VOJNI IN MIRU TREBA NEKOLIKO POPRAVITI, SAJ TU IZOSTANE CELO VIZUALNA FASCINACIJA.

LEV NIKOLAJEVIČ TOLSTOJ

Vojna in mir

AVTOR DRAMATIZACIJE DARKO LUKIĆ
REŽISER TOMAŽ PANDUR
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE
ZAGREB
14. 10. 2011
260 MIN.

IZHAJATI IZ PREPROSTIH STVARI

Iva Bittová je ena najprepričljivejših sodobnih glasbenih umetnic in performerk. V njenem muziciranju morda najhitreje prepoznamo poteze ljudske glasbe, ki glasbenico navdihuje s svojim popisovanjem vsakdanjih prilog, pridihom misticizma in seveda melosom. A njeno ustvarjanje je v enaki meri pregneto tudi z jazzovskimi, klasičnimi in avantgardnimi godbami oziroma pristopi.

MAŠA OGRIZEK

Glasbenica, ki je imela na Češkem malodane status rokavske zvezde, se je pred nekaj leti preselila v ZDA. Kot mi je – razkušana in bosonoga – povedala med pogovorom, za ustvarjanje potrebuje predvsem mir in tišino. Oboje je našla v majhni hišici sredi velikega gozda na severu države New York, od koder se z vlakom ob prelepi reki Hudson vozi v mesto, na Manhattan, kjer z užitek ustvarja s številnimi izvrstnimi glasbeniki.

Vaš koncert je potekal v okviru mednarodnega festivala sodobnih umetnosti *Mesto žensk*, ki si je letos za vodilo izbral magični *Abrakadabra!*. Tudi vas bi lahko označili kot čarovnico. V prvi vrsti seveda zato, ker dobesedno čarate z glasom. A tudi neukročnost vašega petja – ki si med drugim dovoli vreščanje, krohote in ječanje – sodi v arhetipsko predstavo čarovnice.

Nedavno me je ena od novinark vprašala, ali me na odru ni strah, ker sem tako gola. Dejala je, da se le v nekaj minutah spremenim iz deklince v čarovnico. V mojih interpretacijah so zajeti vsi tipi žensk; na ta način se lahko kot človeško bitje opišem z vseh strani, saj smo zelo barviti. Pomemben del moje umetnosti je tudi humor, ker je v nas toliko žalosti. Obstaja veliko obrazov; vpijam vse stvari, ki se mi zdijo pomembne za življenje, in jih nato vrnem nazaj občinstvu. Zatorej morajo biti zajete vse podobe.

NEDAVNO ME JE ENA OD NOVINARK VPRAŠALA, ALI ME NA ODRU NI STRAH, KER SEM TAKO GOLA. DEJALA JE, DA SE LE V NEKAJ MINUTAH SPREMENIM IZ DEKLICE V ČAROVNICO. V MOJIH INTERPRETACIJAH SO ZAJETI VSI TIPI ŽENSK; NA TA NAČIN SE LAHKO KOT ČLOVEŠKO BITJE OPISEM Z VSEH STRANI, SAJ SMO ZELO BARVITI.

Vaši nastopi so zelo ekspresivni, fizični – med petjem in igranjem delate grimase, vijete roke, plešete, poskakujete ... Našteto ima še danes konotacije norosti, histeričnosti ...

Ne maram histeričnosti ne v ženskem ne v moškem obnašanju. V histeričnem obnašanju je veliko afektov, sama si prizadevam za resnična občutja, brez pretvarjanja in manipulacije. Igram se s človeško naravo, z različnimi čustvi, ki jih imamo. To je najbolj pomembno. O sebi ne razmišljam kot o ženski; počutim se kot človek, ki raziskuje različna občutja.

Želela sem reči, da so bile v zgodovini izrazito ekspresivne ženske pogosto interpretirane kot histerične.

To drži. Ženske so pogosto reducirane na podobo prijetne, lepe ženske ali matere, ki poje uspavanko otroku. To je lahko prelepa podoba, a v vsakem od nas – posebej v materah – se dogaja marsikaj. Zato so moje interpretacije in moji nastopi odprti za različne stvari, ki jih nosimo v sebi. Zelo pomembno je, da svoja občutja pokažemo. Če vedno želimo nekaj prikriti, potem se ne zgodi nikakršna sprememba. Moramo povedati, kar želimo povedati, in pokazati, kar želimo pokazati.

Pogosto cel spekter čustev preigrate v eni sami pesmi. Krasna pesem *Sto let* na primer pripoveduje o dvomu, ali bo ljubezen z leti minila. A vaša interpretacija ni sentimentalna, namesto strahu pred zapuščenostjo je čutiti hudomušno samozavest starke.

Vedno se trudim zlomiti utečeni pomen in razgaliti njegove različne strani; vsak pomen ima dve ali več plati in prav to si želim pokazati. Navdihujejo me drobne ljubezenske izjave. Zavedam se, da je včasih zares težko, zato se moramo prosti in dodati kanček humorja. Tako življenje postane



FOTO UROŠ HOČVAR

lahkotnejše, ne tako resno. Danes je ljubezen, ki bi trajala »sto let«, sicer možna, a je zelo težko uresničljiva.

Večina vaših pesmi je v češčini. A četudi ne razumemo pomena besed, čutimo magično moč glasu – da uspava, zapelje, uroči, objokuje ... V kakšnem razmerju sta pri vas pomen in zven besed?

Na začetku kariere sem razmišljala, da bi – od samega začetka sem namreč veliko potovala – pela tudi v drugih jezikih in prevajala besedila pesmi. A to je velik problem, ker določene poezije preprosto ni mogoče prevesti. Veliko ustvarjam v drugih jezikih, a ne gre za prevode. Pojem v kitajščini in jidišu, odkar sem se preselila v ZDA pogosto uporabljam tudi angleščino. Vsak jezik ima drugačno melodijo, drugačno izgovorjavo, je neke vrste glasba. Zavedam se, da moram v svoj nastop vložiti celo telo in dušo, da bi ljudje, ki ne razumejo besedil, dobili predstavo o vsebini pesmi. Za to pa je potrebno tudi veliko domišljije in odprtosti med gledalci.

Kot ste omenili, je v vašem delu veliko duhovitosti, v njej pa zasledimo tudi duhovnost. To ni ravno pogosta kombinacija; najdemo jo na primer tudi pri Bobbyju McFerrinu.

Z njim sem že pela, a je zelo drugačen od mene. On je osredotočen le na eno pot, sama pa sem zelo razpršena oseba, odra za navdihe z različnih strani. A z vsakim od njih se moram strinjati, poznati njegovo globlje ozadje, potem pa se odločim, ali bom krenila po določeni poti ali ne.

Je skupni temelj obeh – duhovitosti in duhovnosti – preprostost, primarnost?

Vsakdo se lahko sam odloči, če želi ubirati zapletene, pretkane poti oziroma uporabljati visokointelektualne reči. Taka je na primer Laurie Anderson, s katero me včasih primerjajo, čeprav sva si zelo različni. Sama sem prepričana, da nas osrečujejo preproste stvari in da nam ni treba uporabljati veliko igračk in zapletenih tehničnih pripomočkov. Zame je ustvarjanje zvoka nekakšna igra. Seveda je violina zelo zapleteno glasbilo in moram trdo delati, a vedno želim preizkusiti preproste stvari in iz njih zgraditi nekaj večjega in močnejšega. Izhajati iz preprostih stvari – to je pot, ki mi je všeč.

Kako sami razumete ustvarjalni proces, kaj vas najbolj stimulira?

Gre za zmes moje povezanosti z družino, naravo in ljudmi, ki me obkrožajo. Sem zelo občutljiva in moj instinkt zelo dobro deluje. Čutim vibracije kraja, čutim ljudi, kakšni

so, in večinoma imam prav. Zame je vsaka situacija nekaj posebnega. Nisem religiozna oseba, a imam svojo vero; ta je v mojih mislih in je zame zelo pomembna. Ko postajam starejša, se vse bolj zavedam, da moram – če želim biti navzoča kot umetnica – skrbno delati vsak dan in biti pri tem previdna, da prihranim energijo. Te male stvari mi namreč omogočajo, da sem v določenem trenutku sposobna pred občinstvom izraziti to, kar si želim, in to, kar moram. To je moja igra z Muzo.

Igrate več instrumentov, a ob glasu – pa tudi gibu – je vaše najmočnejše izrazno sredstvo violina. Kot poudarjate, je za igranje violine potrebno trdo delo, disciplina. Je petje bolj intuitivno?

Upam, da bom nekega dne zapisala vse svoje vtise, saj je moja povezanost, moj dialog z violino res nekaj posebnega. Čutim, da je violina učiteljica mojega glasu. Klasično glasbo vadim na violini vsak dan; to je zelo zahtevno, a mi obenem prinaša neizmerno svobodo pri uporabljanju glasu in pri lastnem glasbenem ustvarjanju. Pomembno se mi zdi, da nečemu namenim svoj čas, ljubezen in disciplino, kar se ti zagotovo povrne na zelo prijeten način. Vaja in disciplina me bogatita kot umetnico in kot pevko. Na odru je to videti tako preprosto, a zahteva dejansko zelo veliko časa.

Pred nekaj leti ste se nastanili v New Yorku; zakaj ste se odločili za selitev?

Zato ker sem in še vedno delam s številnimi ameriški umetniki. Zame je to nov navdih – njim je všeč, kar počnem jaz, in meni je všeč, kar počnejo oni. Vsi so zelo profesionalni. Zame je zelo primeren čas, da spoznam in se naučim česa novega ter ponovno postanem močnejša. Zelo uživam z vsakim od njih, saj so vsi zares odlični glasbeniki. Na Češkem želijo umetniki pokazati – oziroma se jim zdi, da morajo pokazati –, kako dobri so. Ameriški glasbeniki pa preprosto uživajo v igranju z drugimi ljudmi oziroma v glasbi sami, kar je nekaj povsem drugega. Kot bi se odločil, da se naučim novega jezika. To je zame zelo pomembno. Ne vem, koliko časa bom ostala, a zdaj sem tam. Obenem pa veliko potujem. ■

IVA BITTOVÁ, GLAS, VIOLINA

VLADIMÍR VÁCLAVEK, KITARA

Cankarjevi torki in Mesto žensk

LJUBLJANA, KLUB CANKARJEVEGA DOMA

11. 10. 2011

Ponaredki na našem umetnostnem trgu

ŠE SVEŽEGA JAKOPIČA UGODNO PRODAM

Prispevki, povezani s ponarejanjem umetnin, se v naših medijih praviloma pojavljajo v povezavi s tovrstnim dogajanjem v tujini, saj še vedno vlada prepričanje, da je to domena vélikega sveta, kjer se na področju umetnosti pretakajo precej večje vsote kot pri nas. Resničnost je povsem drugačna.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Četudi dela najbolj cenjenih slovenskih likovnikov starejših generacij ne dosegajo cen njihovih slovečih tujih kolegov, pa imamo tudi mi nekaj avtorjev visokega cenovnega razreda, katerih stvaritve so že zdavnaj postale prestižne dobrine in predmet poželenja tako pravih zbiralcev kot vsakovrstnih uspešnežev in investitorjev. Konec koncev imamo tudi pri nas nekakšen trg umetnin ali vsaj nekaj temu podobnega, in na njem se občasno obračajo kar konkretni zneski. Za ta trg so značilne tudi običajne lokalne deviacije, ki povzročajo, da na primer dela naših znamenitih, pri kupcih še vedno zelo zaželenih impresionistov, dosegajo nesorazmerno visoke cene, o čemer smo se lahko prepričali tudi ob nedavni dražbi v dunajskem Dorotheumu, kjer so eno Jakopičevih del prodali po za naše razmere dokaj nizki ceni. Za nekatera dela sta na našem trgu torej vedno interes in denar, in kadar je tako, niso daleč niti tisti, ki želijo položaj izkoristiti po svoje.

Ponarejanje del naših avtorjev ni novost, a zdi se, da je v zadnjih letih doseglo do sedaj nepredstavljivo množičnost, postalo nespregledljiv del dogajanja na našem trgu. Ponareja se različno kvalitetno in na različne načine in tudi načini ponujanja ponaredkov so različni. Po eni strani gre za dokaj amaterske ponaredke, ki ji ponujajo po raznih spletnih straneh, se pa zgodi tudi, da kvaliteten ponaredek prinese ponuditi kar kakšen za cenitev umetniških del pooblaščen sodni izvedenec. Ponudba je torej raznovrstna in odraža različne segmente ponarejevalcev in potencialnih odjemalcev. Svoje k zadevi najbrž prispeva tudi slab gmotni položaj večine domačih likovnikov, ki nekatere spravi v skušnjava. Sliši se, da so bili nekateri naši slikarji (iz razumljivih razlogov je tako pri nas kot v tujini največ ponaredkov slikarskih del) že deležni nespodobnih ponudb za tovrstnen dodaten zaslužek, drugi, tudi



Ivan Grohar: Štemarski vrt, 1907, olje na platnu, 55 x 44 cm, Narodna galerija, Ljubljana

dovolj znani, pa so se po kakšnem kozarčku preveč menda kar sami hvalili, da dobro služijo s ponarejevalsko obrtjo, da kdaj pa kdaj mimogrede namalajo kakšnega »Stupico« ali »Preglja«.

Resni ponarejevalci, tudi v tej obrti namreč obstaja hierarhija, delujejo podobno kot njihovi uspešni tuji kolegi. Najprej nekoliko proučijo biografije ciljnih umetnikov, izvedo za morebitna pogršana, izgubljena dela, pa takšna z neznanim nahajališčem, najbolj pa so seveda zadovoljni, če ugotovijo, da je podoba takšnih del ohranjena na kakšni fotografiji ali reprodukciji. Lep primer takšnega pristopa se je pojavil po retrospektivni razstavi našega svetovljanskega umetnika Vena Piona pred slabim desetletjem v Moderni galeriji. Razstavo je spremljal obsežen in za naše razmere nenavadno natančen katalog, v katerem so bila navedena vsa avtorjeva kadarkoli znana dela, tudi tista, za katerimi se je pozneje izgubila sled. Retrospektiva je seveda tudi



Slab ponaredek Groharjevega Štemarskega vrta

oživila interes za predstavljenega umetnika, povečala željo po njegovih delih. In kjer je povpraševanje, je tudi ponudba ...

Kustosinja Pilonove retrospektive in urednica kataloga, dolgoletna kustosinja Moderne galerije Breda Ilich Klančnik pove, da se je kakšno leto po razstavi pojavilo precej »ponovno odkritih« avtorjevih del. Eno od njih je Moderni galeriji ponudil eden od naših sodnih izvedencev, drugo je prinesel galerist Emil Šarkanj, ki je kljub spremljajoči strokovni ekspertizi podvomil o njegovi pristnosti. V obeh primerih se je izkazalo, da je šlo za ponaredek, posebej poučna pa je zgodba o drugi od obeh slik. Šlo je za krajinski motiv in slika so poskušali prodati kot delo *Vipava* iz leta 1927, v katalogu retrospektive opremljeno z navedkom »nahajališče neznano« ter z informacijo o tem, kje so bile objavljene reprodukcije te slike. Ponarejevalci so si za predlogo očitno izbrali reprodukcijo, leta 1931 objavljeno v reviji *Ilustracija*. Slika so vestno in dovolj kvalitetno preslikali, a spregledali pomembno podrobnost. Reprodukcijsko pri objavi v reviji nekoliko »odrezali«, manjkal je ozek pas na desni strani, na katerem je bil tudi del umetnikovega podpisa, njegov priimek. Ponaredek je bil torej zelo netipično podpisan le z avtorjevim imenom, celoten motiv pa okrnjen na desni strani. To je bilo toliko lažje potrditi, ker je bila nedotaknjena reprodukcija iste slike nekoč objavljena tudi v reviji *Modra ptica*, ki je ponarejevalci očitno niso imeli.

Emil Šarkanj, lastnik ljubljanske in mariborske Galerije Hest, pravi, da je tudi njemu tistega »Piona« prinesel isti sodni izvedenec, ki seveda ni nujno vedel, za kaj gre, saj da je bil ponaredek vrhunski. Razkrije, da je ponudba sumljivih »Tisnikarjev«, »Spacalov«, »Černigojev«, »Slanovih grafik« vse večja, da mu nekateri kar po telefonu ponujajo »Picasse«, »Van Goghe« in podobno »vrhunsko robo«. Kot možni kraj izvora nekaterih ponaredkov omeni Velenje, sumljive grafike so se pred leti pojavile tudi na mariborskem koncu ... Problem vidi v tem, da tisti, ki bi lahko razkrili poreklo ponaredkov, o tem ne želijo pričati, nihče se ne želi izpostavljati,



Dober ponaredek Groharjevega Štemarskega vrta

razlog za vse skupaj pa se mu zdi pohlep. Namesto da bi ljudje kupovali preverjena dela domačih, tudi mlajših umetnikov, želijo za sorazmerno majhen denar (ponaredki so praviloma ponujani po nižjih cenah od običajnih) priti do prestižnih del, včasih so to replike, drugič ponaredki. Zgodi se, da kdo v kakšni spletni trgovini kupi na primer ponarejenega Mušiča, nato pa ga nosi po galerijah, kjer ga želi prodati z dobičkom.

Šarkanj opozarja, da ponarejena dela pogosto spremljajo različni »certifikati« iz Beograda, ki se v tukajšnjih zgodbah redno pojavlja kot eno od ponarejevalskih središč (tak sloves se je pred leti držal Budimpešte), s podobno »beograjsko robo« pa se je srečal že tudi Brane Volkar, lastnik ljubljanske galerije Zala. Ta pravi, da se na trgu pojavljajo tri vrste trgovcev: resni, takšni z »mešanim blagom«, torej mešanico originalov in ponaredkov, ter tretji, ki so »strogo goljufi«. Po naših krajih naj bi vse pogosteje krožili tudi tujci, različni »kufer galeristi«, pa sumljivi »švicarski certifikati«, dela slovečih avtorjev po nenavadno nizkih cenah ali diletantski ponaredki, na primer »baročne slike«, naslikane z vodnimi barvicami, ki jih lahko verni ljubitelji včasih celo kupijo ... Volkar vidi razloge za poplavo ponaredkov v splošnem nižanju standardov in moralnih meril pri poslih, v razmerah, kjer je edino, kar še šteje, denar.

Galeristi se poskušajo pred ponaredki zavarovati tako, da okrog sebe ustvarijo zanesljiv varovalni krog sodelavcev, poznavalcev, restavradorjev, med njimi pa se je oblikovala tudi zamisel o spletni strani, na kateri bi objavljali reprodukcije in podatke o ponaredkih in sumljivih delih in tako potencialne kupce opozarjali na nevarnost. Dobro bi bilo, da bi pri tem konstruktivno vlogo odigralo tudi ministrstvo za kulturo.

Eden od branikov pred še svežimi Jakopiči, Renoirji, Petkovški, Maleviči ... je Restavratski center Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Tamkajšnji svetnik Ivo Nemeč razloži, da imajo kar nekaj tehnike in tehnologije, ki lahko pripomoreta k ločevanju pristnih od nepristnih del. Na voljo so jim rentgen in analizni aparati za materiale,



Mnogi ponaredki so opremljeni s podobnimi beograjskimi »dokumenti«.

tako pa so razkrili že marsikateri ponaredek, užalostili marsikaterega srečnega kupca, ki je najprej kupil in se šele potem prišel prepričati, kaj pravzaprav ima, pa tudi kakšno igralnico, v kateri je razsipni tujec svoje izgube zavaroval na primer s kakšno sliko »vrhunskega renesančnega slikarja«. Ob analizi slike, pripisane zgoraj omenjenemu ruskemu suprematistu, so recimo ugotovili, da je naslikana s titanovo belo barvo, ki je prišla v uporabo šele leta 1930, čeprav naj bi delo nastalo že leta 1912 – in še bi lahko naštevali.

Ivu Nemcu se zdi problematično ne vedno najboljšo sodelovanje s pomembnimi državnimi galerijami in muzeji, pa tudi dejstvo, da ob velikih retrospektivah ne dobijo vedno priložnosti, da bi ugotovili, ali je vse razstavljeno res pristno. Tudi v prostore javnih zbirk se kdaj pa kdaj namreč utegnejo vtihotapiti stvaritve dvomljive pristnosti, kakšna »ikona« na primer, ki je v resnici le prelakiran potiskan papir, nalepljen na staro črveno desko ... Pozdravlja primer piranskega Pomorskega muzeja, od koder so se o pristnosti nekega dela »avstrijskega dvornega slikarja« prišli prepričati še preden so ga kupili in s tem prihranili precej denarja, saj je šlo za stvaritev prav nič dvornega malarja. Restavrator opozarja na potrebo po interdisciplinarnem pristopu različnih institucij pri soočanju s to problematiko in predlaga vzpostavitev banke podatkov, registra »prstnih odtisov« posameznih del in avtorjev.

Eden od problemov se zdi tudi, da dela, razkrita kot ponaredki, praviloma poniknejo neznano kam; tudi s »Pilonovima« slikama, ki ju je prinesel omenjeni sodni izvedenec, se je zgodilo tako. Najbrž slej ko prej najdejo kupca in tako krožijo naprej. Znan mi je le en primer (šlo je za dolgoletnega zbiralca iz našega zamejstva), da je lastnik dela, za katera se je izkazalo, da niso pristna, uničil in jih tako za vedno vzel iz obtoka. V tistem primeru je šlo za »pripravljalne risbe za izgubljeno delo«, kot so pogosto označeni ponaredki, v katere so njihovi avtorji vložili nekaj raziskovalnega napora.

Četudi se o ponaredkih in ponarejevalcih v našem prostoru v umetnostnih krogih marsikaj ve, pa jih kakšne resne posledice praviloma ne doletijo. V prejšnjem sistemu naj bi se v zvezi s tem zgodil le en sodni proces, v času samostojne države pa prav tako le eden. Tako odločno se je zase postavil Zvone Taljat, znani poslovnež, zbiratelj in, prek svojega podjetja, sponzor ljubljanske Galerije ISIS, ki je, skupaj s svojimi svetovalci, postal žrtev dobro pripravljene in za naše razmere velikopotezno izpeljane prevare s ponarejenimi slikami. Slikar Marcel Valentini, sicer znan kopist umetniških slik, ga je s pomočjo starejše sodelavke, ki je odigrala vlogo ženske z bogato umetniško dediščino, ki potrebuje denar za nakup stanovanja za svojo nečakinjo, namreč olajšal za precejšen kupček denarja, v zameno pa mu je dal enajst platen, nekaj »Jakopičev« in po enega »Jamo«, »Sternena«, »Vesela«, »Kregarja« ... Od Valentinija je Taljat v civilni tožbi iztožil povrnitev izgubljenega denarja, njegova sodelavka pa je bila obsojena v kazenski zadevi, zaključeni letos. Obsojeni ponarejevalec kazenske pravde ni dočakal, saj je prej umrl.

Ta primer skupaj z nekaterimi drugimi kaže, da pred ponaredki ni varen tako rekoč nihče, da tudi poznavalci, sodni izvedenci in ostali strokovnjaki lahko nasedejo spretnežem, ki se zadeve resno lotijo in premorejo dovolj znanja. Nobena skrivnost namreč ni, da je mogoče na trgu kupiti stare ali »stare« barve, pigmente in različne druge materiale, da jih je z nekaterimi dokaj preprostimi postopki mogoče tudi umetno postarati, potem zraven pritakniti še prepričljivo zgodbo o poreklu umetnin, jim nastaviti vabljivo ceno – in navadno je to dovolj. Marsikdo bi pač na domači steni ali v zbirki svojega podjetja rad gledal Jakopiča, Sternena, Groharja ..., mojstri pa so naslikali le toliko, kot pač so, kar je veliko premalo za današnje povpraševanje.

Ko boste torej kupovali svojega prvega ali naslednjega Jakopiča, najprej zahtevajte, da vam ga snamejo iz okvirja, potem pa poskusite kje zadaj ali ob strani odkrhniti majhen košček barve in ga pokažite komu, ki se na to vsaj približno spozna. Izogniti se utegneta napaki svojega življenja. ■

PALČEK NA RAMENIH VELIKANOV

V okviru drugega festivala evropskega in mediteranskega filma v Kopru so 13. oktobra premierno prikazali švedski dokumentarec o WikiLeaksu z naslovom *Wikiuporniki*. Filmu, ki je nastal v režiji Bosseja Lundquista, je sledila razprava z naslovom *WikiLeaks – nespodobna radovednost ali demokratična inovacija?*. Omizje kompetentnih sogovornikov je o fenomenu razkrivanja tajnih dokumentov in svobode izražanja spregovorilo iz skoraj vseh zornih kotov in dokumentarcu dalo novo globino in aktualnost.

AGATA TOMAŽIČ

Polni pepelniki, rahlo zanemareni mladeniči z revolucionarnim žarom v očeh, temačni prostori s pridihom subverzivnosti in konspirativnosti. Če bi takšne prizore, kakršnih je v dokumentarcu *Wikiuporniki* kar nekaj, uzrli v filmu z datumom nastanka v osemdesetih ali kakšno leto pozneje, vsekakor pa pred začetkom informacijske dobe, potem ne bi bilo treba ugibati več kot enkrat, o katerem družbenem pojavu teče beseda: Brigade Rosse, Baader-Meinhof ali podobna radikalna levičarska gibanja. Ker pa so kadre posneli lani in so jih prvi gledalci videli decembra 2010 (odtlej pa, kot pritiče vsebini, je dokumentarec zlahka dosegljiv tudi na internetu), so novodobni revolucionarji spletni uporniki, ki si prizadevajo sneti svet s tečajev z objavo tajnih dokumentov. In brez žrtev – z izjemo kredibilnosti nekaterih organizacij, kot je recimo ameriško zunanje ministrstvo, katerega ugled je bil že prej marsikje okrnjen ... Da o diplomaciji in diplomatih ne govorimo; ti so se po zaslugi depeš State Departmenta, ki sodijo med one z najbolj škandalozno odmevnostjo, razkrili kot tračarska združba zlobnih ljudi, ki hodijo po svetu, jedo in pijejo in o tem poročajo svojim nadrejenim – tako nekako jih je označila dr. **Sandra Bašić Hrvatina** na okrogli mizi, ki je sledila premiernemu predvajanju dokumentarca.

O WikiLeaksu in njegovem protagonistu, Julianu Assangeu, vsi že vemo vse. Ali vsaj dovolj, da nam dokumentarec ne more postreči več z ničimer novim, ne s podrobnostmi iz njegovega življenja ne z novimi razsežnostmi etičnih dilem, ki jih tako razkrivanje povzroča. Morda pa vendarle? Assangeova življenjska zgodba je prvovrstno blago tako za dokumentarce kot za igrane filme, je na okrogli mizi poudaril tudi častni gost, režiser **Bosse Lundquist**, ki je med drugim priznal, da za Assangea in WikiLeaks ni slišal, dokler mu niso ponudili, da bi o njem snemal film. Po začetnem srečanju z Assangeom si je najprej nekaj časa prizadeval priti do dna, ali je njegov sogovornik res nor ali se samo dela, kmalu pa se s tem ni več ubadal, ker se je odločil, da bo film posnel v vsakem primeru – zavoljo zgodbe, ki da je, resnična ali ne, imenitna. Toda dokumentarec iz mamljivo bogatih izhodišč ne izpelje zgodbe, kakršno bi lahko. Morda bi jo, če bi imel na voljo malce več časa; švedski izdelek je nastal v vsega nekaj mesecih, začeli so jeseni 2010 in končali decembra.

Najplemenitejša oznaka, ki bi jo dokumentarcu lahko nadel, je »izvrsten protivoini film«. Tako ga je poimenoval dr. **Mirko Cigler** s slovenskega zunanje-ga ministrstva, še eden od razpravljajcev

v okrogli mizi pod vodstvom dr. **Janeza Šušteršiča**, in to zaradi brutalno realističnega posnetka streljanja civilistov na bagdaskih ulicah, ki je priplaval na površje v svežnju zaupnih dokumentov ameriške vojske v Iraku. V navalu zlobe pa bi filmu lahko pritaknili tudi kaj tako nizkotnega, kot je »propaganda«. Protagonisti in snov so predstavljeni dokaj nekritično, spor med Julianom Assangeom in Danielom Domscheit-Bergom, ki ni zanemarljiv in je eden redkih elementov zgodbe, ki še ni medijsko izkoriščen preko vseh meja dobrega okusa, je zgolj omenjen. Za negledalce in tiste, ki za Daniela Domscheit-Berga (prej Daniela Schmidta) še niso slišali: gre za (nekdanjega) Assangeovega sodelavca, ki je navdušen nad možnostmi za prekrojevanje družbe, kakršne ponuja WikiLeaks, v službi dal odpoved in se povsem posvetil razkrivanju zaupnih dokumentov. Potem pa sta se njuni poti nepreklicno razšli, Domscheit-Berg je v kamero mirno povedal, da se Assange »obnaša kot kak cesar ali lastnik sužnjev«. Do septembra 2010 je opravljal naloge WikiLeaksovega tiskovnega predstavnika (potem je to funkcijo prevzel islandski novinar – in Islandija v dokumentarcu nasploh igra pomembno vlogo), januarja letos pa je šel na svoje z OpenLeaks.

Drugo razodetje, ki ga doživi gledalec, je, da informacijski uporniki, znani tudi kot hekerji, ne ustrezajo (vedno) stereotipu zamaščene, očalaste asocialnega genija, ki ne čuti potrebe, da bi svoje dosežke v virtualnem svetu delil s komerkoli zunaj svojega stanovanja, kjer doberšen del preživi prilepljen ob računalnik. Spletni revolucionarji, ki so se kalili z WikiLeaksom, so precej zadovoljni, če ujamejo svojih petnajst minut slave. Vsaj njihov kolovodja: Assange že na začetku dokumentarca razloži, kako WikiLeaks danes »nadzoruje 120 tajnih služb«.

Naj Assangeova izjava drži ali ne, nič ne spremeni dejstva, da tudi WikiLeaks ni vsemogočen sam po sebi, temveč se mora, kakor je lepo ubesedel že francoski srednjeveški modrec Bernard de Chartres, »kot palček zavihetati na ramena velikanov, naših prednikov« (*nanos gigantium humeris insidentes*). V primeru WikiLeaksa to pomeni, da bi lahko na svoji spletni strani, eni od brezštevilnih v globočinah interneta, objavil karkoli, pa tega ne bi nihče niti povohal, če ne bi bil opozorjen. In kdo je pri opozarjanju učinkovitejši kot že utečena omrežja – javna občila? Navsezadnje so največji sveženj tajnih dokumentov razkrili v dogovoru z največjimi medijskimi hišami. Česa drugega kot takšnih rahlo samovšečnih ugotovitev izpod prstov novinarke niti ne gre pričakovati. Podobnega mnenja je

tudi **Ervin Hladnik Milharčič**, ki se je okrogle mize udeležil kot predstavnik sedme sile. »WikiLeaks? Meni je ta fenomen zelo všeč. Ne vem, zakaj bi spravljali ob kruh medije,« je začel svoj ekspezo v značilnem dobrodušno zafrkljivem slogu. Potem ga je podprl s primerom: WikiLeaks lahko funkcionira le kot eno od orodij za preverjanje dejstev, v diplomatskih depešah je tako dobil potrditev za sum, da je bil podpis Vilniuške izjave za Slovenijo predpogoj za vstop v Nato.

Preobljile informacij na spletu in s tem povezana spregledanost je bila ena od kosti, ki jo je pred **Vuka Čosića**, spletnega strokovnjaka, vrgel povezovalac okrogle mize. »Ne obstaja fenomen viška informacij, obstajajo samo slabi filtri,« je Čosić razblinil vse dvome in v trikotniku politikagospodarstvo-javnost kot enega ključnih problemov izpostavil dejstvo, da je znotraj njega transparentnost večkrat enosmerna. WikiLeaks je zato enkratna priložnost za vpogled v delovanje sistema.

Najpozneje z repliko dr. **Andraža Terška**, ustavnega pravnika, se je razprava okrogle mize pomaknila na področje slovenske politike, kar je bila spričo bližajočih se volitev povsem pričakovana smer. WikiLeaks je zadnji dokaz, da v naši družbi obstaja imunski sistem, je prepričan Teršek. WikiLeaks je jedro svobodnega izražanja, vsebina, ki jo objavljajo, pa je nedotakljiva. Iz tega neizogibno izhaja, da State Department nima pravice do zasebnosti. »Perverzno je trditi, da je šokantnost takih informacij argument, da se jih lahko skrjuje pred javnostjo. Velja ravno obratno!« je bil neomajen Teršek. Živimo v sistemu, v katerem je temeljno vezivo nezaupanje, edini učinkoviti nadzornik pa so mediji. Nadalje je okrcal Slovence, ki da niso pripravljene tvegati in se spustiti v politiko novih ljudi; ter se izrekel za reformo političnega sistema, ki bi omogočala udeleževanje političnim skupinam namesto strankam. Terškovo poziv k večji politični angažiranosti je lepo zaokrožilo Šušteršičevo vprašanje o okoliščinah, v katerih je nastajala nova islandska ustava, pri kateri so državljani mogli sodelovati tudi preko Facebooka, Twitterja idr.: »Vseh 300 tisoč Islandcev je skupaj pisalo ustavo, Andraž, kako ti to zveni?« ■

Wikiuporniki

(WIKIREBELS: THE DOCUMENTARY)
REŽIJA JESPER HUOR/ BOSSE
LINDQUIST
ŠVEDSKA, 2010
58 MIN.

RAZBITJE SE NADALJUJE

Če vaš zanimata seks in oblast in tako naprej ter se ne bojite niti »trde« filozofije niti »višje« matematike, je to knjiga za vas, čeprav utegne imeti vaša bralska duša pri njej težave z recepcijo. Za esejističnimi poskusi se skriva nekaj radikalno abstraktnega, ki vleče visoko in – kdor visoko leta, nizko pade! – še prehitro vrže v skale konkretnega. Razbitje se nadaljuje.

ALEN ŠIRCA

Gorazd Kocijančič je fundamentalen filozof. To razkriva že sam njegov besednjak, saj so mu ljubi pojmi, kot so bit, nič, drugi itn. Vendar je njegova temeljitost in korenitost pravzaprav »vsebinskega« značaja: uperjena je proti vsem mogočim sodobnim filozofskim fundamentalizmom (in teh ni malo), najsi bodo sociobiološke ali ontološke provenience. Takšna fundamentalnost zahteva razbijanje. Za Kocijančiča so domala vse postmoderne filozofske de(kon)strukcije tradicionalne metafizike še premalo razbijaške. Namen hipostatične filozofije, kot je Kocijančič krstil svoje filozofsko početje v prejšnji, recimo ji kar prelomni knjigi, v *Razbitju*, je radikalizirati oziroma dovršiti sodobne de(kon)strukcije vseh vrst.

V novi knjigi Kocijančič torej udriha s svojim filozofskim kladivom naprej. Zdaj je čas za raz-bitje erotike, politike in nečesa, kar enigmatično označi z *itn.* (»in tako naprej«). Že v uvodu nam izda, da ima tridelna zasnova tega dela (»Trije poskusi«) globlji smisel: ustrezala naj bi strukturi »prastare anime – duše, kajpada. V dobi, ko je ta postala samo še »veter« iz telesa, čudna guba kože, se morda to sliši precej anahronistično. No, celotna knjiga nas poskuša prepričati, da to ni res. Torej vsaj od Platona naprej se duša deli na *eros* (spolna želja), *thymos* (jeza, srd) in *logistikon* (umevanje, mišljenje, za logos zmožni del duše). Prvemu torej ustreza esej o erotiki, drugemu o politiki in tretjemu o *itn.* (potrpate, nekoliko pozneje bom izdal, kaj se pravzaprav skriva pod to oznako).

Poglejmo si čisto na hitro, kako Kocijančič izžene demone iz vseh treh delov duše, da bi jo tako očistil za nekaj (povsem) drugega.

Najprej razbitje erosa. Nemalo škandalozna se utegne zdeti Kocijančičeva trditev, da jaz »v globini nimam spola«. In: »Moja najgloblja 'identiteta' je nespolna.« Še bolj pa razbijaško svarilo: »Kdor sebe v svoji največji globini razume kot nekoga, ki je določen s spolno željo, pravzaprav razkriva, da ne misli.« Kajti »v globini sem sam, eden, pred dvojnostjo spola,« gol pred drugim (od) biti. Panseksualizirana mainstreamovska zdrava pamet tega razbijanja prejkone ne bo prenesla. Vendar se Kocijančič ne odpoveduje spolnemu užitku, čeprav svari, da je fiksacija na »mundano« erotiko umor misli. Hipostatična filozofija namreč zahteva tematiziranje tudi nekega (povsem) drugega užitka, užitka, za katerega so »spolne radosti« samo šibka metafora. (Gre morda za užitek, tisti *encore*, ki je skamnel v Berninijevi Tereziji? Kocijančič zagonetno pravi: »Berninijeva Tereza uživa malo preveč in neskončno premalo ...«) Zato je govor o erosu za Kocijančiča nujno teološki. Teologija pa se tako pokaže za eminentno »znanost« o užitku – seveda ravno iz nasprotnega konca, kot bi hoteli (slovenski) lakanovci, ki so tu na tihem predmet razbitja (klin se pač s klinom izbije). Eros je za Kocijančiča vsekakor precej manj udomačljiv in precej bolj eratičen kot za večino sodobne filozofije. Sam ga razume kot nekakšno pulziranje biti, ki je, paradokсно, pogoj vsakršne e(ste)tike. Zato se Kocijančič zavzema za nenehno etiziranje in estetiziranje spolnosti, kajti le tako se eros izvije iz dialektike s svojim nujnim protipolom, tanošom, seveda pa pri tem trči v še »mračnejšo« smrt, smrt, ki se navsezadnje spremeni v življenje in radost. Paradoks na kvadrat, bi lahko rekli.

Politična filozofija je filozofija timosa, jeze. Kocijančič konstituira politično oziroma družbeno v hipostazi. (Ta je to, kar ostane po radikalni subverziji subjekta – za poglobljeno razumevanje te knjige bo zato nujno, kot je najbrž že postalo



Gorazd Kocijančič

DOCUMENTACTIA BELA/LJUBO VURELČIČ

jasno, treba poseči po *Razbitju*.) Onkraj vsakršnega banalnega dnevnopolitičnega »za« in »proti« se po Kocijančiču resnično politično dogaja neke povsem druge, v svobodi »eksistence«, kajti »vsi družbeni sistemi imajo eksistencialno resnico«. V tem oziru se Kocijančič ogreva za »tretjo« (ne)opcijo, za t. i. konservativni an-arhizem. Za kaj pri tej »poziciji« pravzaprav gre in kakšne »mikrosuverzije« ponuja, naj si bralec/bralka pride na jasno kar ob branju knjige same, saj gre za esej, ki bi ga moral prebrati vsak, ki mu dnevna politika dan za dnem »kravžlja« živce.

Filozofsko najmočnejši in najprepričljivejši je esej o *itn.*, v katerem Kocijančič razvija apeirologijo (»vedo« o neskončnem) ob vozlišču matematike, filozofije in teologije. Po nekoliko ekstenzivnejši *Begriffsgeschichte* neskončnosti prepričljivo pokaže, kako je apologetsko sklicevanje na matematiko enega izmed največjih sodobnih levičarskih filozofov Alaina Badiouja v temelju nekaj banavzičnega, ideološkega (temu, kot je znano, je teorija množic dokaz Božje smrti). Matematični koncept neskončnega po Kocijančiču prej kaže v prav nasprotno smer. Toda tu je v igri veliko več kot samo razkrinkavanje sodobnih filozofskih slepomišenj, saj gre pri neskončnem, kot decidirano pravi Kocijančič, za samo »filozofskost filozofije«. Kocijančič meri na to, da je mišljenje neskončnega kratko malo mišljenje rojstva in smrti misli same, končnega, ki zadeva v svoje drugo, v neskončno. Treba se je prebiti pred razcep misli in realnosti. To v razoru hipostatičnega obrata pomeni: misliti neskončnost je neskončenje mene samega. Zato je takšno neskončenje moje raz-bitje.

Seveda vem, da se resnične filozofije, se pravi filozofije, ki zares misli, ne da parafrazirati ali jo navajati, lepiti kolaž miselnih drobcev in jo s tem morda še bolj ponarejati. Filozofijo je treba brati – brati zares. Zato morda ne bo odveč opozorilo, da to ni filozofija nekakšnega poljubnega nizanja paradoksov, ki bi se kljub sklicevanju na neko kriptično paralogiko iztekla v *anything goes* »filozofščino«, maškarado ekstravagantnih metafor, teoretski mišmaš, temveč gre za v

sebi izjemno konsistentno misel, pri kateri je ritmika sledenja neizrekljivosti ves čas »stroga«, seveda za občutljivega, kontemplirajočega, tj. v svoje lastno konkretno intimo zadržega bralca. V tem je njen čar in moč, njena zavezujočnost. V tem je njena nepreosljliva »transcendentalnost«, ki se zadržuje pri skrajno naporni – »filozofija je napor pojma«, je rekel Hegel – refleksiji porajanja misli iz predmiselnega oziroma nemisljivega: pretanjena mačje-filozofska hoja okrog vrole kaže neizrekljivega, bi lahko hudomušno parafrazirali.

In končno, kljub razbijaškim tonom oziroma prav zaradi njih – saj je vse, kar ne gre čez rezilo smrtnosti, plehko, pritlehno – je to filozofija radosti in miline oziroma, kot pravi filozof sam, milosti. Filozofija zahvaljevanja, ki se zaveda, da je misli vse podarjeno, da je vse dar. Tu ne gre za dilemo, ali gre za filozofijo, ki bi bila *plus platonizans quam christianizans*, (»bolj platonizirajoča kot kristjanizirajoča«), kakor so na primer nekateri razumeli *Razbitje*, saj je tu »krščanskost« nekaj, kar v to misel prihaja *post festum* oziroma po »skoku v vero«, ki jo čista misel, pri kateri Kocijančič ves čas vztraja, ne more nikoli doseči. Zato gre za filozofijo v odlikovanem pomenu besede, za očiščeno mišljenje, ki ni apriorna apologija kakršnega koli verjetja ali verovanja, čeprav je odprta za krščansko vero (od tod tudi teološki korolariji na koncu esejev). Prav zato je morda tako težka in zahtevna.

Za razumevanje te misli bo marsikomu v pomoč spremno besedilo Vida Snoja, ki si je zadal težko nalogo ekstenzivnega – napisal je preko sto strani! – uvajanja v Kocijančičevo filozofijo. Snoj na primer »razbitja« zadnjih monografij razlaga kot radikalizirano nadaljevanje miselnih nastavkov iz Kocijančičevega filozofskega prvenca *Posredovanje*. Nič čudnega ni, da to besedilo tudi samo ob osvetljevanju poglavitnih miselnih vozlov postaja sofilozofirajoče zahtevno, abstraktno.

Ne pozabimo: takšna abstrakcija je pogoj možnosti za vstop v konkretno, v vse preveč konkretno, ki ga kot takega lahko le redko prenesemo. ■

GORAZD KOCIJANČIČ

**Erotika, politika itn.
Trije poskusi o duši.**

SPREMNA BESEDA VID SNOJ
SLOVENSKA MATICA,
LJUBLJANA 2011,
455 STR., 35 €

Gorazd Kocijančič

**EROTIKA,
POLITIKA ITN.**

Trije poskusi o duši



Spolzki svet

VODIČ PO LIFFU



Viharni vrh



Pogovoriti se morava o Kevinu



Pisma sv. Nikolaju



Faust

Enkrat je preprosto *life* (življenje), drugič je *real life* (resnično, še bolje, pristno življenje), pa *love life* (ljubi življenje), letos *reel life* (denimo kolut življenja). Njegova kratica, precejena iz začetnic angleškega prevoda v tem smislu neuporabnega slovenskega imena festivala, očitno ne more nikamor drugam kot – k življenju. Film in življenje se pač ogledujeta kot v zrcalu. Ni pomembno, kdaj je večje življenje in kdaj je to film. Kdaj je življenje resničnejše od filma in kdaj film od življenja. Vsak film ima pač svoj pogled. In vsak gledalec svojega. A mnogih med njimi pri nas ne bi bilo, če ne bi bilo *Liffa*. Letos bo prikazal 114 filmov, od tega 102 celovečerna in 12 kratkih. Nekateri med njimi so si ogledali **Denis Valič**, **Špela Barlič** in **Ženja Leiler**, da bi vam bila morda odločitev za pot med njimi lažja. A odločitev je seveda vedno stvar intimnega – pogleda.



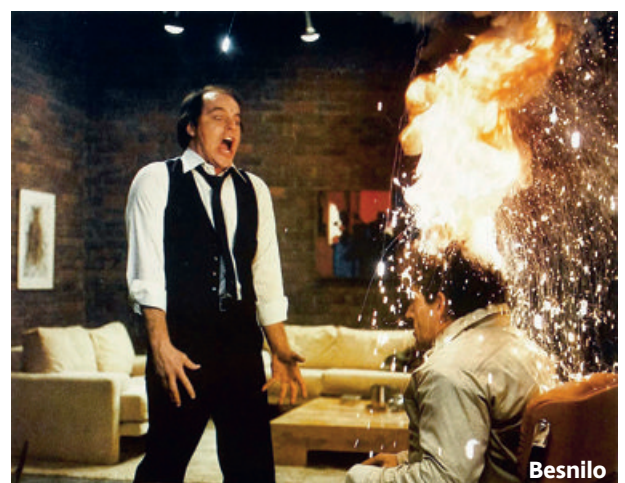
Le Havre



Koyaa



Gospodinja



Besnilo

22. ljubljanski mednarodni filmski festival

LJUBLJANA, MARIBOR
9. 11. DO 20. 11. 2011
PRODUCENT CANKARJEV DOM
PROGRAMSKI DIREKTOR SIMON POPEK

Perspektive

Od individualnega k družbenemu

Čeprav nikoli ne premorejo velikih imen, pa so *Perspektive* vendarle tista sekcija Liffa, ki najbolj vznemirja ljubitelje filma. Vsako leto namreč prinaša iskrivost, raznovrstnost in svežino najmlajše generacije filmskih ustvarjalcev z vsega sveta, opozarja nas na rojevanje novih trendov ter nam odkriva nova avtorska imena, nadarjene cineaste, ki avtorskemu filmu utirajo nove poti. Skratka, *Perspektive* so tu zato, da nazorno pokažejo, kakšna bo podoba avtorskega filma v prihodnosti.

DENIS VALIČ

Pa lanski izvrstni letini, ki je pokazala nekaj izjemnih filmov in nas utrdila v prepričanju, da se lahko slovenski avtorski film kljub krajši krizi povsem enakovredno kosa z ostalimi izbranimi deli in da je še vedno v samem središču svetovnih tokov, smo kar s strahom pričakovali letošnji izbor. Redkokdaj se namreč zgodi, da je produkcija po svoji silovitosti in prepričljivosti tako konstantna, še manj pogosto pa je v tej konstantnosti soudeležen tudi slovenski film. A pregled letošnje bere je na naše veliko presenečenje potrdil oboje! Ponovno je pred nami kakovostno izenačena in glede pristopov raznovrstna selekcija desetih celovečercer, ki pa je tokrat geografsko bolj osredotočena na stari kontinent. Iz Evrope namreč prihaja kar šest od desetih filmov, trije so nastali v Južni Ameriki in eden v Združenih državah. A ta geografska razporeditev nam pravzaprav govori le to, kar nekaj časa že vemo: da so evropske kinematografije trenutno na ustvarjalnem vrhuncu, da se ta pri južnoameriških mehča, medtem ko je pri Američanih prisotna kontinuiteta. Pravzaprav je v tem izboru z geografskega vidika presenečenje le eno – da v njem ni nobenega

IZBOR

Brez očeta (*Die Vaterlosen*), r. Marie Kreutzer, Avstrija 2011, 104 min.

Attenberg (*Attenberg*), r. Athina Rachel Tsangari, Grčija 2010, 95 min.

Vsi vaši mrtveci (*Todos tus muertos*), r. Carlos Moreno, Kolumbija 2010, 88 min.

Izlet, r. Nejc Gazvoda, Slovenija 2011, 85 min.



Brez očeta



Vsi vaši mrtveci

filma iz Azije. In tako, kot je bilo že lani, se je med filmi edine tekmovalne sekcije festivala ponovno znašlo tudi slovensko delo. Še bolj zanimiva in presenetljiva kot geografska razporeditev je razdelitev po spolih. Resnično se ne spomnim, kdaj je bila ta tako izenačena kot letos, saj so kar polovico tekmovalnih filmov podpisale avtorice.

Če se ozrem še na tematsko pokrajino, ki jo ponuja letošnja deseterica, lahko ugotovim, da sestavlja eno med njimi ponovno družina. A če je bila lani ta največkrat predstavljena prek perspektive posameznika, ki se poskuša znajti sredi temeljno disfunkcionalne družine in jo želi zakrpati ali pa od nje zbeži, lahko letos opazimo, da večina filmov usmerja pogled od družine k širši družbeni okolici, pa naj bo ta generacijsko omejena, kot na primer pri francoskem filmu *Pobalinka* (*Tomboy*, 2011), ali pa vseobsegajoča, kot pri kolumbijskem filmu *Vsi vaši mrtveci* (*Todos tus muertos*, 2011). Toda tudi tisti filmi, ki svojo zgodbo podajajo skozi perspektivo ene osebe, kot na primer nizozemsko-belgijski *22. maj* (*22 Mei*, 2010), tekom filma ta pogled razširijo na širše družbeno okolje. Ob tem pa premore večina filmov še en skupni imenovalac: kritični pogled, ki motri družbo sredi očitne krize vrednot.

V tem pogledu sta še posebej siloviti dve deli, *22. maj* belgijskega cineasta Koena Mortierja, ki smo ga pri nas že spoznali prek njegovega prvenca *Ex bobnar* (*Ex Drummer*, 2007), ter *Vsi vaši mrtveci* Kolumbijca Carlosa Morena. Mortier v *22. maju*, filmu o varnostniku nakupovalnega centra, ki nekega dopoldneva postane žrtev bombnega napada neznanca, a ga kot eden redkih preživi, na prvi pogled sicer pripoveduje predvsem zgodbo o usodi posameznika in njegovih odločitvah. Film je namreč nekakšna re-

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

Fant s kolesom

(*Le gamin au vélo*), r. Jean-Pierre in Luc Dardenne. Belgija, Francija, Italija 2011, 87 min. Predpremiere

Belgijska brata, že dvakratna dobitnika zlate palme, sta se morala s filmom *Fant s kolesom* na letošnjem Cannesem festivalu zadovoljiti »le« z veliko nagrado žirije, pa še to sta si delila s turškim režiserjem Nurijem Bilgejem Ceylanom in njegovim filmom *Bir zamanlar Anadolu'da* (Bilo je nekoč v Anatoliji), ki ga bo prav tako mogoče videti na Liffu. A Dardenna, ta topla realista in glasnik »zavrženih«, nagrad ne potrebuje več, saj imata svoje zvesto in hvaležno občinstvo. Tako bo najbrž tudi s *Fantom s kolesom*, ki ga poganja enajstletni Cyril. Nikakor se ne more sprijazniti, da ga je njegov starševstvu scela nedorasli in neodgovorni oče prepustil internatu in izklopil iz svojega življenja. Po naključju Cyril spozna Samantha, frizerko, ki se ponudi, da ga ob vikendih vzame k sebi domov. Sprva zavrača njeno naklonjenost, očetovsko figuro pa najde v lokalnem prestopniku, ki ga zapelje v svet nasilja in kriminala, celo do tragičnega dogodka, refleksija katerega Cirila požene v iniciacijo v odraslost. Naslov ni brez neposrednih povezav s filmom: dirkajoče kolo je namreč glavno gibalno

ttega simpatičnega filma, ki bo vseč tudi odraščajočim najstnikom. **Ž. L.**

Faust

(*Faust*), r. Aleksandr Sokurov. Rusija 2011, 134 min. Kralji in kraljice

Aleksandr Sokurov, brez dvoma najpomembnejši sodobni ruski cineast, s svojim novim delom zaključuje filmsko tetralogijo, posvečeno koruptivni moči vladanja in nadvlade. A če se je s prvimi tremi deli te tetralogije lotil realnih zgodovinskih oseb, avtoritativnih vladarjev, tiranov 20. stoletja, ki so zlorabili svojo moč – v *Molohu* (Molokh, 1999) Hitlerja, v *Taurusu* (Telets, 2001) Lenina in v *Soncu* (Solntse, 2005) Hirohita –, pa se tokrat loti reinterpretacije literarnega mita o Faustu. A *Faust* še zdaleč ni zvesta priredba Goethejevega istoimenskega, monumentalnega dela, tragične pesnitve, ki jo je pisal vse življenje in nikoli dokončal: če je Goethejev Faust pri hudiču svojo dušo zastavil za neomejeno vedenje in življenjske radosti, pa Faust Sokurova hudiča prosi le še za mesene užitke. Sokurov je tudi tokrat veliko pozornosti namenil brušenju vizualne podobe filma, ki jo gradi na skoraj monokromatski fotogra-

fiji in osupljivi scenografiji. In vse to mu je na beneškem festivalu prineslo zlatega leva. **D. V.**

Gospodinja

(*Potiche*), r. François Ozon. Francija 2010, 103 min. Predpremiere

Gerard Depardieu, ki v disku miga na *Saturday Night Fever*, Catherine Deneuve v rdeči Adidas trenirki in z navijalkami v laseh, hlače na zvonec, sintetične bluže, tapete z grafičnimi vzorci in ostali sočni retro dekor sedemdesetih let, vključno s poplavami gorčične barve. Kaj več bi še hoteli za lahkoten jesenski večer?

Ozonova poskočna, teatralna adaptacija v sedemdesetih izjemno popularne gledališke bulvarke nadgradi feministično temo njegove glasbene detektivke *8 žensk* (2002). Suzanne je odlična gospodinja, »superžena« napihnjenega provincialnega mogotca, lastnika tovarne dežnikov Roberta Pujola. Ko se v tovarni zgodi stavka in delavci Roberta vzamejo za talca, Suzanne stvari vzame v svoje roke in začne voditi tovarno. Čeprav ni ravno najbolj bistre sorte, ji gre delo presenetljivo dobro od rok. Pri vsem skupaj pa ji pomaga sindikalni vodja Maurice, Suzannina



Zaklonišče



22. maj

konstrukcija trenutkov pred eksplozijo, v katerih je varnostnik naletel na različne ljudi, ter trenutka, v katerem so ti umrli. A Mortier prav preko spominskih *flashbackov*, v katerih sestavlja portrete ubitih ljudi, tke družbeno tkivo, prepleteno z odgovornostjo posameznikov, starševstvom, ljubeznijo in delom, ki pa ga nato dejanje nezadovoljnega posameznika brutalno razpara na koščke. Mortierjev film, ki mu daje pečat sprana fotografija in hipnotični ritim spominskih rekonstrukcij, je silovita in izvirna kritika razdiralne moči posameznika, pa naj je ta terorist ali politik. S politiko, a tokrat v njeni kolektivni podobi vladajoče oblasti, se ukvarja tudi drzno in brezkompromisno kritično kolumbijsko delo *Vsi vaši mrtveci*. Moreno je posnel nekakšno satiro o lokalnih volitvah,

ki pa bo zaradi svoje srhljivosti le redko komu privabila nasmeh na usta. V njej sledimo zgodbi preprostega kmeta, Salvadorja, ki na volilno nedeljo sredi svojega koruznega polja odkrije grmado trupel. V državi, v kateri je izvrševalec množičnih pobojev lahko le država oziroma oblast, se Salvador znajde sredi hude dileme, saj ne ve, ali naj o poboju spregovori ali ne. *Vsi vaši mrtvi* je neposredno družbenokritično delo, ki pa kljub poudarjeno lokalni zgodbi ne govori toliko o Kolumbiji sami, kot o vsesplošni krizi vrednot, ki je zajela družbo na sploh.

Posebno pozornost velja nameniti tudi dvema generacijskima filmoma. Prvi je slovenski *Izlet*, celovečerni prvenec Nejca Gazvode, ki spregovori o ponovnem snidenju treh mladih prijateljev. To srečanje je umeščeno ne-

SLO NA LIFFU

Slovenski film je na Liffu prej občasen kot reden gost, prej malo- kot mnogoštevilen. Pa vendar je kljub temu precej uspešen.

Leta 2001 je film *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča prejel vodomca, torej nagrado za najboljši film tekmovalnega sporeda. Leta 2003 so filmu *Pod njenim oknom* Metoda Pevca podelili posebno omembo. To je leta 2005 prejel tudi drugi Cvitkovičev celovečerni film *Odgrobadogroba*, ki je ob enem, kot edini slovenski film doslej, odpiral festival. S posebno omembo je bil nagradjen tudi kratki film *Vučko* Matevža Luzarja. Svoje filme so na Liffu prikazali še Janez Burger (*Ruševine*, 2004), Maja Weiss (*Instalacija ljubezni*, 2007), Damjan Kozole (*Za vedno*, 2008), Dražen Štader (*Paradiž TV*, 2009) ... in Mitja Okorn – njegov prvenec, pozneje uspešnica *Tu pa tam*, je bil tisto leto (2004) znan po tem, da ga niso pripustili na Festival slovenskega filma. A če je bil *Tu pa tam* tako rekoč brezproračunski film, se Okorn, ki zadnja leta kot režiser popularne televizijske serije deluje na Poljskem, letos vrača na Liffe zelo velikopotezno in prav nič gverilsko: v sekciji *Predpremiere* bo prikazan njegov film *Pisma sv. Nikolaju*, božična romantična komedija, ki jo je posnel za poljskega producenta.

V letošnji tekmovalni spored, sekcijo *Perspektive*, se je uvrstil igrani celovečerni prvenec Nejca Gazvode *Izlet*, ki je na letošnjem domačem filmskem festivalu prejel pet vesen, med njimi za najboljši scenarij, zelo uspešno pa se predstavlja tudi na tujih festivalih. V sekciji *Kinobalon*, namenjeni mladim gledalcem, bo prikazan kratki film Kolje Saksida Koyaa – *Ljaf je čist odbit*. Nekaj »slovenskega«, natančneje Katarina Čas, bo še v lahкотni irski komediji *Policist* (The Guard) Johna Michaela McDonagha, filmu, ki odpira letošnji festival. Kar nekaj slovenskih sogovornikov pa je nagovoril tudi dokumentarec sarajevskega režiserja Pjera Žalice *Orkester*, ki je pred kamere postavil zgodbo o 25-letni karieri Saše Losića in njegovega Plavega orkestra. **Ž. L.**



Izlet

kako v zaključek njihovih mladostniških let, v trenutek, ko se poslavljajo od mladostniške brezskrbnosti in se pripravljajo na vstop v svet, kjer mora vsakdo prevzeti odgovornost za svoja dejanja. Takrat se njihovo prijateljstvo znajde na hudi preizkušnji, saj na dan pridejo okostnjaki preteklosti, ki postavijo pod vprašaj vse, v kar so do takrat verjeli. Gazvoda je posnel prepričljivo in aktualno delo, s katerim se je na neki način poklonil generaciji, s katero je študiral. Mladostnik oziroma mladostnica je prav tako v središču mehiškega filma *Naprej, Alicia* (Vete más lejos Alicia, 2010). Režiserka Elisa Müller pripoveduje zgodbo o 19-letni Mehičanki, ki se odpravi od doma v upanju, da bo uspela uresničiti svoje sanje, a se zatem sredi tuje dežele zave, da vendarle ni sanjala pravih sanj. Avtorici je uspelo s posebnim stilističnim

pristopom – protagonistka spremlja dogajanje skozi digitalno kamero – ter umestitvijo glavne junakinje v tuje, hladno okolje argentinskega juga prepričljivo pokazati razblinjenje njenih sanj in vstop v svet, v katerem bo morala redefinirati lastno identiteto.

Za konec velja omeniti še dve izjemni deli. Nenavadno, skoraj bizarno delo Grkinje Athine Rachel Tsangari *Attenberg* (2010), zgodbo o odraščanju, ki sledi trendu poudarjene absurdnosti, ki ga lahko opažamo v mladem grškem filmu, hkrati pa prevzema tudi njegovo militantno držo v odnosu do sodobne grške družbe. Ter morda najbolj kompleksno in celovito delo sekcije, avstrijski prvenec Marie Kreutzer z naslovom *Brez očeta*, ki je brutalno silovita družinska drama – obračun z generacijo očetov. ■

Izbor Špela Barlič, Ženja Leiler in Denis Valič

bivša ljubezen, ki je vanjo še vedno zagledan. Zabavno in nostalgčno. **Š. B.**

Habemus Papam: Imamo papeža

(*Habemus Papam*), r. Nanni Moretti. Italija 2011, 104 min. *Predpremiere*

Imamo papeža je bil na letošnjem canneskem festivalu dolgo pričakovan »vatikanski« film tega jeznega mladeniča italijanske kinematografije. A kdor je pričakoval značilno morettijevsko krohotajočo se, a ostro družbeno kritiko, tokrat pač vatikanskega sveta, je ostal razočaran. Zgodba o pravkar izvoljenem papežu (igra ga francoski veteran Michel Piccoli), za katerega se zdi, da ne bo kos tej zahtevni in odgovorni nalogi – tik preden bi moral nagovoriti množico čakajočih vernikov, se ustraši in zbeži –, je namreč prej kot film o intimni drami novoizvoljenega papeža lepo posneta kostumiada. V njej Moretti sicer servira svoj znani »intelektualistični« citatni mikš iz nekaj stavkov Freuda, nekaj citatov iz *Svetega pisma*, pa malo Darwinove evolucije itn., kot papežev psihiater uprizori dolgovozno igranje odbojke med kardinali, medtem ko čakajo na razplet, kot piko na i pa pošlje papeža v teater gledat *Tri sestre* Čehova,

dramo, ki jo zna tesnobni papež na pamet, saj je hotel postati igralec, pa ga niso sprejeli na akademijo ... no, potem je zavil v bolj duhovne vode ... Vse to povzroči, da *Imamo papeža* ni ne zgodba o papežu, ki se prestraši svoje vloge, ne zgodba o papežu in psihiatru, ki mu skuša pomagati, ne zgodba o skrivnostih vatikanske klavzure – skratka, ni povsem jasno, zakaj se je Moretti teme sploh lotil. Kot bi se – tako kot njegov filmski papež – prestrašil odgovornosti in zahtevnosti naloge. A ljubitelji Morrettija zaradi tega ne bi smeli obupati. **Ž. L.**

Havre

(*Le Havre*), r. Aki Kaurismäki. Finska, Francija, Nemčija 2011, 93 min. *Predpremiere*

Finski mojster Aki Kaurismäki sodi med najbolj izrazite avtorje evropske kinematografije. S tokratnim filmom se je vrnil v Francijo, v obmorsko industrijsko mesto Le Havre, da bi tam posnel svoj doslej najbolj neposredno družbenoangažiran film. Čeprav je za Kaurismäkija značilen zelo specifičen, topel in luciden, pa tudi precej ciničen občutek za humor, je prav tega tokrat za spoznanje manj, kot smo vajeni. A z razlogom.

Le Havre je namreč film o zelo realističnem problemu Evrope – problemu beguncev. Marcel, čigar priimek ni nujno Marx (z vseskozi prijaznim obrazom ga igra veteran André Wilms), je nekdanji pisatelj, predvsem pa boem, ki se je na stara leta preselil v pristaniško mesto, kjer si služi denar s čiščenjem čevljev, čeprav vsi nosijo superge. Njegovo zadovoljno življenje poteka med delom, lokalnim barom in skromno ter skrbno ženo, dokler mu ne pride na pot najstniški afriški begunec. Da bi mu pomagal, se mora spopasti s hladnim svetom človeške brezbrilnosti. Njegovo edino orožje je optimizem, pa tudi povsem neverjetna in enotna solidarnost lokalnih sosedov ... Kaurismäki je mojster detajlov, pa tudi tega, kako s skopo odmerjenimi besedami, in seveda z izjemnim občutkom za vizualno naracijo, zlepit male intimne zgodbe in ustvariti univerzalni svet. Čeprav govori o aktualni in še kako realni problematiki, pa film, ker gre seveda za Kaurismäkija – ni tudi film realizma. Še vedno imamo pred seboj evropskega melanholičnega, pa tudi humorno-ciničnega poeta s posebno simpatijo do vsega »proletarskega«, z artifično insceniranim svetom, ki izgleda kot tisti iz sredine prejšnjega stoletja. Predvsem pa film, ki temeljno ne izhaja iz realizma življenja, ampak iz artizma filma, torej iz filma kot potencialne umetniške forme. Le redki režiserji znajo ■

Retrospektiva – Zgodnji Cronenberg

Horor za intelektualce

David Cronenberg gotovo sodi med najpomembnejše režiserje žanra grozljivke; poleg tega je eden redkih, ki se mu je uspelo iz skupinice gorečih privrženecv groze in gnusa pretolči v Hollywood in prepričati širok krog gledalcev, mimogrede navdušiti tudi najbolj zahtevne kritike in vseeno ne izgubiti naklonjenosti tistih, ki so že ob prvem stiku z njim padli na njegovo prvinsko norost.

ŠPELA BARLIČ

Njegovo ime boste našli na večini lestvic najboljših režiserjev vseh časov, Cronenberg pa velja tudi za enega najbolj kontroverznih avtorjev, ki je s svojim imaginarijem še posebej v prvem desetletju svojega ustvarjanja hudo razburjal nič hudega sluteče občinstvo. Če ne zaradi želodec obračajočih podob, kot so eksplozije človeških glav, iz katerih frčijo kepe mesa in krvi (*Skanerji*, 1980), pa zaradi domišljije pri orisu vsakovrstnih seksualnih iztirjenosti ali pa na primer kastinga takrat zloglasne pornodive, znamenite Marilyn Chambers, v glavni vlogi njegovega četrtega celovečerca (*Besnilo*, 1977). Vedno je rad izzival potrpežljivost javnosti in dražil svoje davkoplačevalske financerje, ki so težko pogoltnili dejstvo, da se javni denar zapravlja za kaj tako nezaslišano ekscesnega.

Njegovi filmi so kot sporadični izbruhi potlačenega, ki se kar vrača in vrača. Ko se nam že zdi, da smo končno predelali njegovega zadnjega, pride nov in nas spomni, da nekje spodaj, globoko pod površjem naših navidezno urejenih življenj, še vedno tiči kakšna speča pošast, ki jo je vredno obelodaniti. Cronenbergove grozljivke kljub svojemu včasih naravnost ostudnemu podobju nikoli niso bile trivialne ali senzacionalistične zavoljo senzacionalizma samega. Nasprotno, bile so (in še vedno so) presneto brihtne – intelektualne, cerebralne, filozofske.

IZBOR

Besnilo (*Rabid*), r. David Cronenberg. Kanada 1977, 91 min.

Skanerji (*Scanners*), r. David Cronenberg. Kanada 1980, 103 min.

Videodrom (*Videodrome*), r. David Cronenberg. Kanada 1982, 87 min.

V enem svojih zgodnjih intervjujev je Cronenberg dejal: »Veliko ljudi film razume kot sredstvo za umik v svet zabave. Zame so grozljivke umetnost. To so filmi, ki te prisilijo, da se soočiš s tistimi platmi svojega življenja, s katerimi se je težko soočiti.« Natanko to mu je tudi uspelo. Njegove zgodbe konstruirajo svetove, ki so videti tako zelo drugačni od tistega, v katerem živimo, da se nam zdi, da se lahko od dogajanja na platnu popolnoma izoliramo. To je svet ekstremov, transgresij človeške psihe in telesa, svet spečih človeških potencialov in destruktivnih iracionalnih gonov, o katerih raje sploh ne bi razmišljali, čeprav slutimo njihovo tiho prisotnost. In vendar gledamo. Gledalec je nevidni objekt Cronenbergove prikrite psihokirurgije.

Teme in podobe iz Cronenbergovih filmov se kot moraste sanje zahrbtno plazijo v svet navadnih ljudi in njihovih navadnih življenj. Meja med tistim, kar smo pripravljeni pripustiti v našo realnost, in tistim, kar moramo pustiti zunaj, da bi svet ostal trden, jasen in vsaj navidezno varen, se vedno bolj briše. Cronenbergova veščina zbujanja groze korenini prav tu, v njegovi sposobnosti upodabljanja najhujših človeških strahov – predvsem tistega po izgubi kontrole nad lastnim delovanjem.

Njegovo zgodnje, predholivudsko obdobje je najbolj zaznamovala tematska obsesija z nečim zunanjim, kar vstopi v telo in prevzame nadzor nad človekovimi psihološkimi in fiziološkimi procesi. Tisto, kar je pri vsem skupaj najbolj grozljivo, pa niso ti tujki sami, ampak razdejavnje, ki ga povzročajo v človeških telesih. Nosilci Cronenbergove groze niso ogabni paraziti, ampak navadni ljudje, »oropani« kulturnih inhibicij in prignani do skrajnosti svoje psihofizične substance. Ljudje, reducirani na gone in strasti, nevarna, iracionalna telesa, ki glodajo družbeni red in ga razpuščajo v kaos.

Glavni dejavnik tega kaosa je želja po razvoju in napredku. V Cronenbergovem svetu človeško lakoto po znanju in vedenju,



David Cronenberg na letošnjem beneškem filmskem festivalu

FOTO AP

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

posneti tako preproste, nepretenciozne, tatijevsko humorne filme, ki s svojo kvazidokumentarnostjo, nostalgijo, s po melvillovsko stiliziranim svetom in humornimi anahronizmi na izviren in nevsiljiv filmski način kažejo občutje in podobo sodobnega življenja. **Ž. L.**

Koža, v kateri živim

(*La piel que habito*), r. Pedro Almodóvar. Španija 2011, 116 min. Predpremiere

Almodóvarjevi filmi sestavljajo opus enega največjih mojstrov stila in kompleksnih zgodb sodobne kinematografije. Tudi tokrat gre za eno značilnih Almodóvarjevih tem prespraševanja posameznikove (spolne) identitete, pa vendar smo le redko, če sploh kdaj, videli pri njem tako umirjeno in nadzorovano režijo, s tako malo »kričavimi« odenki kot v njegovem zadnjem filmu *Koža, v kateri živim*. Antonio Banderas igra srednjeletnega vdovca in priznane ter bogatega plastičnega kirurga, ki si po smrti svoje žene – ta umre za posledicami opeklin – v svojem skritem laboratoriju, daleč od oči javnosti, prizadeva ustvariti »nadmestno« človeško kožo. A v tem filmu suspenza je to le krinka za neko povsem drugo zgodbo ... **Ž. L.**

Melanholija

(*Melancholia*), r. Lars von Trier. Danska, 130 min. Predpremiere

Filozofskost in meditativnost filma, podprta z viscontijevsko-wagnerjansko romantično scenografijo viharških barv in apokaliptičnega vzdušja, pa tudi kar nekaj počasnega »meditativnega« teka, bi na letošnjem canneskem festivalu pri žiriji gotovo dosegli več od »zgolj« nagrade za najboljšo žensko vlogo Kirsten Dunst (ta se je von Trierju sicer pripetila tudi za film *Antikrist*), če ga festival zaradi njegovih spornih izjav ne bi licemersko razglasil za persono non grata. A kaj bi to: po *Melanholiji* se bo tistim von Trierjevim oboževalcem, ki so *Antikrista* težko pogoltnili, če so ga sploh lahko, gotovo odvalil kamen od srca. Ne pa tudi tesnobno občutje življenja, ki je eden glavnih protagonistov tega filma. Po uvodni sekvenci, v kateri je uvertura Wagnerjeve opere *Tristan in Izolda* podlaga za prikaz prihajajoče kataklizme, se namreč znajdemo na protokolarni, hiperdizajnirani in natančno po pravilih pripravljene poroki v podeželskem dvorcu. V ospredju sta sestri Justine in Claire (Kirsten Dunst in Charlotte Gainsbourg). Mlajša Justine, nevesta, kljub pogovorno »najsrečnejšemu dnevu« ne more premagati svoje globoke

depresije – lik Justine ne skriva, da je pravzaprav avtobiografski, saj je znano, da se von Trier že vse življenje spopada z depresijo. Poroka je tako Justinin obupani poskus postati »normalna«, se vrniti v življenje. Nasprotno se njena sestra Claire do nje obnaša kot skrbna, močna, zaščitniška mati. Ko se na obzorju prikaže planet Melanholija, ki bo trčil v Zemljo, se njuni mesti počasi zamenjata. Bližje, kot je kataklizma, močnejša postaja Justine, medtem ko je Claire vse šibkejša in vse bolj anksiozna. V tem smislu *Melanholija* najbrž ni toliko film o koncu sveta kot o načinih, kako se spopadamo s strahom pred smrtjo in pred – ničem. Pa spet: v radikalni interpretaciji je lahko tudi film, ki ne govori »le« o fatalnem koncu življenja, ampak tudi našega dojemanja življenja. Kaj lahko sledi temu koncu? **Ž. L.**

Norveški gozd

(*Norwei No Mori*), r. Tran Anh Hung. Japonska 2010, 133 min. Kralji in kraljice

Priznani vietnamski režiser, ki pa že od svojega dvanajstega leta živi v Franciji, se je uveljavil z »vietnamsko trilogijo« – tvorijo jo filmi *Vonj po zeleni papaji* (1993), za katerega v Cannesu prejme zlato kamero za prvenec,

po raziskovanju in premikanju meja ne-gibno spremljata kaos in uničenje. Njegov univerzum groze je poln znanstvenih zarot, raziskovalnih kiksov, norih znanstvenikov, pobežljane tehnologije, fiktivnih kvaziznanstvenih institucij s čudaskimi medicinskimi praksami in eksperimentov, ki so ušli izpod nadzora.

V prvencu *Stereo* (1969) se sfiži eksperiment, v katerem se sedem prostovoljcev podvrže možganski kirurgiji, ki jim odvzame dar govora in poveča njihovo zmožnost telepatije, v *Zločinih prihodnosti* (1970) znanstveniki iščejo zdravilo za smrtonosno bolezen, ki jo povzročajo sodobni kozmetični izdelki in je zdesetkala žensko populacijo, v *Srhu* (1975) dr. Hobbes razvije obliko medicinskega parazita, ki budi nenadzorovan seksualni apetit in se sprevrže v nepredvidljivo biološko orožje, v *Besnilu* neki drugi zdravnik na dekletu opravi poskusno presaditev kože in jo pri tem okuži s skrivnostno mutacijo, ki jo sili v nenadzorovane napade na ljudi okrog nje in pitje njihove krvi, v *Zalegi* (1979) spet neki tretji zdravnik razvije medicinsko prakso, s katero se travmatični spomini njegovih pacientov preobrazijo v fizične manifestacije na njihovih telesih, kar pri eni izmed pacientk rezultira v zalegi deformiranih, krvoločnih otrok, ki delujejo v skladu z nezavednimi impulzi besne matere, v *Skanerjih* se za prevlado nad svetom spopadejo mutanti z nadnaravnimi sposobnostmi telekineze, v *Videodromu* (1982) pa se človeško telo začne stapljati s tehnologijo. Prihodnost je skozi Cronenbergovo oko videti nadvse apokaliptična.

Ob vsem tem njegovi filmi degeneracije in mutacije telesa in duha prikazujejo tako slikovito, da so si mnogi prizori že zdavnaj zagotovili mesto v antologiji najbolj notoričnih prizorov iz zgodovine filma. V žanr grozljivke je vpeljal povsem nov tok, ki je postal znan pod imenom »telesna grozljivka« (body horror), vanj pa sodijo tudi dela drugih avtorjev, ki grozo prav tako destilirajo iz telesnih degeneracij, mutacij, parazitov, bolezenskih stanj in pohab.

Na tem mestu je dovolj prostora le za kratek oris Cronbergovih zgodnjih filmov, ki bodo na letošnjem Liffu zaslužen doživeli retrospektivo. Ti filmi so seveda le del obsežnega in presenetljivo konsistentnega avtorskega opusa, ki šteje 19 celovečercv, med njimi tudi filme *Muha* (1986), *Smrtonosna dvojčka* (1988) in *Trk* (1996). V retrospektivi bo prikazan tudi za Cronberga zelo netipičen in precej manj grozljiv film *Hitra družba* (1979), športna drama o veteranu avtomobilskih dirk in njegovem zlobnem menedžerju, v sekciji *Predpremiere* pa si bo mogoče ogledati tudi njegov najnovejši film *Nevarna metoda* (2011), ki je premiero doživel na letošnjem beneškem festivalu. Zgodovinska kostumska drama z zvezdniško zasedbo (Viggo Mortensen, Michael Fassbender, Keira Knightley) pripoveduje zgodbo o zapletenem razmerju med Sigmundom Freudom in C. G. Jungom ter žensko, ki se je vrnila med njiju. Žal boste, z izjemo zanimanja za psihologijo, v njej našli bore malo slastno cronbergovskega. ■

Retrospektiva – Metafilm

Trinajst vase zagledanih

Druga letošnja retrospektiva ni avtorska, ampak tematska, slogovna in žanrska hkrati – odvisno, s katere strani gledate. V njej je zbranih trinajst reprezentativnih primerkov fenomena, imenovanega metafilm. Za kaj pravzaprav gre?

ŠPELA BARLIČ

Metafilm je precej izmuzljiv pojem, ki ga različni avtorji različno interpretirajo, a v najširšem smislu lahko preprosto rečemo, da gre za film o filmu. Če vzamemo za izhodišče področje literature, kjer se je prefiks »meta« prvič prilepil na kakšno umetniško formo, potem metafikcija pomeni tisto obliko fikcije, ki se obrača sama k sebi, reflektira lastne postopke fikcionalizacije in ob tem razkriva svojo fiktivno – torej neresnično – bit.

Čeprav metafikcijske postopke najdemo že v antiki in se sporadično pojavljajo skozi vso zgodovino umetnosti, se je metafikcija najbolj razmahnila (in celo razvila v svojevrsten žanr) prav v obdobju postmodernizma. Nič čudnega, postmoderna razsređčenost sveta je idealno gojišče za razvoj literature, ki enega preko drugega nalaga in prekriva različne nivoje resničnosti, bralec pa je postavljen v vlogo detektiva, ki se ob vsakem novem odkritju zadovoljno hahlja, le zato, da bi trenutek zatem spoznal, da ga je njegov lažnivi avtor znova prinesel naokoli.

Dvajseto stoletje je dokončno uvidelo, da enostavnih odgovorov ni več mogoče najti. Metafikcija se je izkazala za idealen ustvarjalni princip, ki lahko že s svojo formalno zasnovo učinkovito upodobi občutenje sveta, v katerem ni več nobenih gotovosti, človek

IZBOR

Zgodilo se je čisto blizu vas (*C'est arrivé près de chez vous*), r. Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde. Belgija 1992, 96 min.

Ogledalo (*Ayneh*), r. Jafar Panahi. Iran 1997, 95 min.

Tristram Shandy (*Tristram Shandy: A Cook and Bull Story*), r. Michael Winterbottom, 2005, 94 min.



Osem in pol

pa je primoran po svojih najboljših močeh krmariti med množstvom resnic, ki se mu ponujajo v uporabo. Zato ni trajalo dolgo, preden je metafikcija prepojila še druge umetnostne prakse – tudi film. Morda je tu teren zanjo še celo primernejši kot v literaturi. Film s svojo množico pripovednih registrov ponuja še več načinov, kako upodobiti svet, ki je izgubil trdnost, in človeka, ki ne ve več, kam naj gleda, da mu ne bi od nasprotujočih si informacij, ki se z vseh strani lepijo nanj, postalo slabo.

Metafilm je skratka film, ki se zaveda samega sebe, svoje lažnosti in lažnivosti, in se nameri gledalcu razkriti lastno iluzijo. Za to razkritje ima na voljo različna orodja. Dovolj je že, da prekrši konvencijo klasične filmske naracije in pritegne pozornost k svoji materialni realnosti – recimo tako, da v montaži naredi grob preskok ali pa da pri organizaciji mizanscene izbere kakšen čuden, nenaraven kot kamere. Druga figura, ki se v metafilmu

pogosto pojavi, je uporaba zanke »film v filmu«. Vsi filmi, ki pripovedujejo zgodbo o snemanju filma in reflektirajo postopke njegove produkcije, so na neki način »meta« – še toliko bolj, če govorijo o snemanju filma, ki ga ravnokar gledamo.

Filmski metamoment se prav tako zgodi vsakič, ko se igralce obrne v kamero, direktno nagovori gledalca in s tem podre nevidni zid med fikcijo in resničnostjo. Ne smemo pa pozabiti niti na tiste načrtane in predvsem nagledane filme, ki radi citirajo, parafrazirajo, namigujejo, kopirajo, kolažirajo in parodirajo pretekle filmske podobe in žanrske klišeje. Pomislite le na režiserskega samouka Quentina Tarantina, največjega amaterja med holivudskimi profesionalci, ki se je filmanja učil preprosto tako, da je filme gledal, zato je celoten njegov opus bogata zbirka posvetil filmom in žanrom, ki jih ima rad: špageti vesternom, italijanskim giallo grozljivkam, francoskemu novemu

Cyclo (1995), s katerim v Benetkah osvoji zlatega leva, ter film z mednarodnim naslovom *The Vertical Ray of the Sun* (2000) –, prek katere je izčistil svoj značilni vizualni slog in se uveljavil kot eden najbolj prefinjenih estetov sodobnega azijskega filma. Tokrat se je lotil priredbe *Norveškega gozda*, romana o hrepenenju, izgubi in spolni zvedavosti, ki ga je napisal mednarodno uveljavljeni japonski pisatelj Haruki Murakami in tako kot sploh prvi cineast v filmske podobe prevedel eno njegovih del. Murakamijevo klinično opisovanje Watanabejevih ljubezni in njegovega vsakdana je prelevil v čudovite, vizualno osupljive podobe, a pri tem je malce pozabil na psihološko globino njegovih likov. **D. V.**

Nujno ubijanje

(*Essential Killing*), r. Jerzy Skolimowski, Poljska, Norveška, Irska, Madžarska 2010, 85 min. *Kralji in kraljice*

Ko se je leta 2008, po dolgih osemnajstih letih odsotnosti, Skolimowski vrnil z delom *Štiri noči z Ano* (*Cztery noce z Anna*), si nihče ni upal predstavljati, da bo ta veteran, ena osrednjih figur poljskega novega vala, tako udarno nagovoril svojega gledalca. Toda tokrat je njegov nagovor še bolj silovit: *Essential Killing* je aktualno, drzno in brez-

kompromisno delo, vizualna bravura, podana z elementarno filmsko govornico. Zgodbo o talibskem borcu (pravzaprav bi lahko bil tudi pripadnik Al Kaide ali iraški odpadnik), zajetem med akcijo ameriške vojske in nato predanem obveščevalcem, ki ga odpeljejo v enega tajnih zaporov na ozemlju vzhodnoevropskih držav, ter njegovem poznejšemu pobegu, Skolimowski poda praktično brez besed. Njegova nepopustljiva borba za preživetje, ki jo bije sredi tuje, hladne in v belino snega vkopane pokrajine, tako preraste v enega največičastnejših filmskih bojov za svobodo. **D. V.**

Orkester

(*Orkestar*), r. Pjer Žalica. Bosna in Hercegovina 2011, 105 min. *Panorama svetovnega filma*

Dokumentarec o 25-letni karieri Saše Lošiča in njegovega legendarnega *Plavega orkestra* je bolj kot glasbeni film dokument nekega obdobja. Pjer Žalica vzame razvojni lok *Plavega orkestra* le kot izhodišče za pričaranje vzdušja družbe na vrhuncu svojih moči in razmislek o ustvarjalnem naboju edinstvene evropske čorbe kultur, jezikov, ver in senzibilitet. Film oriše portret generacije Titove mladine, razpete med ideje Zahodne in Vzhodne Evrope, generacije,

ki se danes bliža petdesetim letom (ali pa je že čez) in je doživela in preživela razpad nekdanje skupne države.

Spremenil se je družbeni sistem, skrčile so se državne meje, vrednote so se obrnile na glavo, fantje pa še zmeraj hodijo naokoli neobriti, v usnjenih jaknah in pobalinskih čepicah. V filmu spregovori množica znanih osebnosti, ki so pomembno zaznamovale tisti čas – ne le glasbeniki, ampak tudi politiki, igralci, režiserji, konceptualni umetniki, pisatelji, novinarji, producenti in Saševi prijatelji iz mladosti, ki izrišejo dejanski in emocionalni zemljevid neke preteklosti. Jugonostalgično. **Š. B.**

Pisma sv. Nikolaju

(*Listry do M.*), r. Mitja Okorn. Poljska 2011, 116 min. *Predpremiere*

Edini slovenski film, posnet na Poljskem. Mitja Okorn, domači režiserski naturščik, ki je leta 2004 napisal, produciral in režiral komedijo *Tu pa tam*, ki je postala eden najbolj gledanih slovenskih filmov, jo je potem, ko pri domačih ušesih kljub svojemu gverilskemu uspehu ni naletel na veliko posluha za svoje filmske ideje, popihal na Poljsko. Tam je posnel nekaj epizod prve in celotno drugo sezono popularne poljske



Strel ni bil izbrisan

valu, japonskim samurajskim filmom in še marsičemu. Tudi Wim Wenders se v filmu *Stanje stvari* (Der Stand der Dinge, 1982) subtilno poigrava z referencami. Že sama zgodba o filmski ekipi, ki sredi snemanja ostane brez denarja in brez filmskega traku, poustvarja situacijo, v kateri se je v trenutku snemanja nahajal Wenders sam: filma se je namreč lotil potem, ko je F. F. Coppola, producent njegovega *Hammetta* (1982), nepričakovano prekinil produkcijo, da bi šel lahko snemati lasten film. Wendersova diegetska ekipa snema rimejk filma Rogerja Cormana, ki se v filmu potem pojavi v vlogi odvetnika, medtem ko Samuel Fuller, prav tako legenda B-filmske produkcije, prevzame vlogo direktorja fotografije.

Možnosti, ki jih ima metafikcija v filmu, je veliko, vsem pa je skupno »odčaranje filmske iluzije« in poigravanje z različnimi nivoji resničnosti. V nasprotju z »običajnimi« filmi, ki se na vse kriplje naprezajo, da bi ustvarili iluzijo, ki bi delovala bolj resnično od resnice same, se metafilmi trudijo to iluzijo razbiti, stresti gledalca za rame in zminirati njegovo vero v kredibilnost svoje pripovedi. Vsi filmi v Liffovi retrospektivi uporabljajo različne kombinacije prej omenjenih tehnik in v ospredje postavljajo vprašanje kompleksnega razmerja med fikcijo in resničnostjo.

To pa še ne pomeni, da so tako zelo samovšečni, da se ukvarjajo le sami s sabo. Nikakor ne. Mnogim uspe, svoji samopašnosti navkljub, spregovoriti tudi o konkretnih problemih v filmskih industriji ali pa seči še dlje, v širši družbeni kontekst in problematike, ki s filmom nimajo nobene neposredne zveze. *Irma Vep* (1996) Olivierja Assayasa denimo problematizira položaj tujca v Franciji in komentira takratno stanje v francoski filmski industriji. *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952),

navidezno lahkotni holivudski muzikal z romantičnim zasukom, je vrhunski manifest ene največjih prelomnic v filmski zgodovini, prihoda zvočnega filma, in sprememb, ki jih je prinesel s sabo.

Nekateri režiserji gredo še dlje. Iranski film *Ogledalo* (Ayneh, 1997) Jafarja Panahija, ki spremlja majhno deklico na poti skozi hrupno kakofonijo in kaos sodobnega Teherana, mimogrede spregovori o položaju žensk v iranski družbi. Iranski film je tudi sicer razvil prav posebno afiniteto do metafilma, ki je postal ena najbolj prepoznavnih potez t. i. iranskega novega vala. Podobno tudi Srđan Karanović v *Za zdaj brez dobrega naslova* (Za sada bez dobrog naslova, 1988) skozi zgodbo o srbskem filmskem režiserju, ki zbira informacije in gradivo za svoj novi dokumentarni film o Srbiji, ki jih Albanci preganjajo s kosovskega ozemlja, opozori na enega najbolj akutnih problemov nekdanje Jugoslavije, ki še danes povzročata nesoglasja na spornem območju Kosova.

Pri metafilmu torej nikakor ne gre le za kozmetiko. Tudi če se film ukvarja le s svojo lastno realnostjo, se vedno vsaj malo igra tudi z vašo. Ali kot pravi Monte Hellman, režiser filma *Pot v pogubo* (Road to Nowhere, 2010), edinega novejšega filma iz retrospektive: »Učili so me, naj nikdar ne naredim česa, kar bi gledalcu izničilo iluzijo filma. Gaydosov scenarij je omajal temelje mojega šolanja in izkušenj. Ko smo začeli film predvajati, me je navdušila moč 'voljnega odloga nejevere'. V poskusu gledalca prepričati, da gre samo za film, storimo vse, samo kamenjamo ga ne. In že naslednjo sekundo je vnovič popolnoma prevzet.« Metafilmi z očarljivo lahkoto demonstrirajo in testirajo moč filmskega medija. In vsi, ki se znajdemo z njimi v zatemnjeni kinodvorani, sodelujemo v eksperimentu. ■

Fokus – Mladi grški film

Secirnica grške družbe

Čeprav se Grčija zvija v krčih hude finančne krize in nad njo kot Damoklejev meč visi nevarnost popolnega ekonomskega zloma, zaradi česar je prihodnost grške družbe videti kot nekakšna »pokrajina v megli«, prežeta s pesimizmom, pa njena kinematografija že dolgo ni bila tako plodna, prodorna in mednarodno prepoznavna kot prav v zadnjih nekaj letih.

DENIS VALIČ

Zdi se celo, da se med grškimi cineasti, akterji mladega grškega filma, razrašča nekakšen optimizem, na krilih katerega so se podali v bitko proti družbenemu razkroju.

Da bi bolje razumeli ta optimizem, ki kljubuje razraščaju se ekonomski in z njo tudi družbeni krizi, nenazadnje pa tudi ustvarjalni preporod, ki ga je v zadnjem desetletju doživel grški film, se velja vsaj od daleč seznaniti z razmerami, ki so v zadnjem desetletju vladale v grški kinematografiji. Tako kot v številnih drugih državah, kjer si je politična elita izborila privilegiran položaj v družbi in si porazdelila nadzor na

različnimi interesnimi področji, se je tudi v Grčiji filmska industrija znašla v rokah vladajočih političnih strank, ki so si podredile delovanje različnih institucij in komisij na filmskem področju. Tako so se javna sredstva stekala v roke vedno istih, vladajočim strankam zvestih producentov in režiserjev, medtem ko so cele generacije mladih cineastov, ki so svoje projekte prijavljali predvsem preko neodvisnih producentov, ostajale brez državne podpore. V zadnjih letih je položaj postal nevzdržen, nenazadnje tudi zato, ker je šolanje zaključila ena najbolj nadarjenih generacij grških cineastov v zadnjih desetletjih, ki pa je le izjemoma lahko pokazala, kaj zmore. Zakonodajca, ki naj bi pomemb-



Zapravljena mladost

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

televizijske serije *39 in pol* ter si na poljski komercialni televiziji priboril zavidljiv proračun za svoj prvi »profi« celovečerec.

Porabil ga je za božično romantično komedijo, posneto po principu več vzporednih zgodb, ki se na koncu zlijejo v eno. Pet zgodb petih žensk in moških se usodno preplete na predvečer božiča v Varšavi. Vsi imajo različne življenjske sloge, drugačne prioritete in vsi so v svojem življenju nekaj izgubili. Skupno jim je edino to, da si vsi želijo spremembe. Mitja vrača udarec. **Š. B.**

Pogovoriti se morava o Kevinu

(*We Need to Talk About Kevin*), r. Lynne Ramsay. Velika Britanija 2011, 110 min. Predpremiere

Film škotske režiserke Lynne Ramsay, narejen po romanu Lionela Shriverja, je bil na letošnjem Cannesem festivalu, ki je sicer v tekmovalni program spustil »kar« štiri režiserke, neupravičeno spregledan. Gre namreč za odlično in sugestivno zrežirano dramo, v kateri se mora Eva (igra jo Tilda Swinton), nekoč pisateljica in založnica, spopasti z življenjem, potem ko je bila njena družina brutalno uničena: njen šestnajstletni sin Kevin, težaven otrok od vsega začetka, v lokalni šoli z lo-

kom umori nekaj otrok, potem pa še svojega očeta in sestro. V filmu, ki je grajen s fluidnimi prestavljanji iz sedanjega v pretekli čas in nazaj, s suspenzom na koncu, se Eva (in gledalec) spopada z vprašanjem, ali je Kevin »slabo seme« ali pa ga je v pošast spremenila njena poporodna depresija oziroma njeno sprva ne povsem predano materinstvo. *Pogovoriti se morava o Kevinu* pa ni zgodba, ki bi svoj problem postavljala v kontekst in ga z njegovo pomočjo skušala razložiti in razumeti – Eva ni nič slabša mati od večine mam, le prizna si, da ni idealna –, ampak je problem pravzaprav že kontekst sam. Kevin najbrž je »slabo seme«, slaba narava, Eve pa seveda to dejstvo ne odreši travme. »Bistva ni«, ji na vprašanje, zakaj je storil, kar je storil, odvrne Kevin, ki ga zdaj obiskuje v zaporu. »Bistvo je v tem, da bistva ni.« Kot ni odgovora, zakaj je Kevin izrojen, ali odgovora, zakaj je svet nasilen. **Ž. L.**

Policija

Polisse, r. Ma wenn Le Besco. Francija 2011, 128 min. Panorama svetovnega filma

Polisse (mišljena je policija, a z namerno pravopisno napako, v slovenščini bi bila ustreznica *Policia*) je film, ki

ga je spodbudil dokumentarec o posebni pariški policijski enoti za zaščito otrok. Gre za izrazito dialoški film in film realizma, ki v svoji maniri spominja na *Razred* Laurenta Canteta (zlata palma leta 2008), prinaša pa natančen in psihološko domišljen vpogled v skupino policistov, ki se iz dneva v dan soočajo z nasiljem nad otroki, pedofilijo, zanemarjanjem otrok, siljenjem otrok v kriminal ... Vse to ima seveda posledice tudi v njihovem zasebnem življenju, odnosu do lastnih otrok (ki je marsikdaj celo preveč »korektno« odmerjen), pa predvsem odnosu znotraj skupine same, ki deluje kot velika družina: kolegialno, marsikdaj tudi konfliktno. Režiserka Ma wenn Le Besco, ki smo jo pri nas doslej poznali predvsem kot igralko iz filma *Peti element* Luca Bessona, v ospredje ne postavlja otrok in njihovih zgodb (so pa vsi prikazani primeri resnični), prav tako ne vemo, kaj se z njimi pozneje zgodi (kot tega v resnici ne vedo niti policisti), ampak portretira predvsem posamezne policiste in njihovo zmožnost obvladovanja čustvenega stresa, ki je sestavni del njihovega dela.

Poleg tega zelo nevsiljivo pripelje v film družbeno kritiko: ne seveda le kritike razmer, v katerih se lahko znajdejo otroci, ampak tudi politično vplivanje, s pomočjo katerega

nejšo vlogo v nacionalni filmski produkciji namenila tudi neodvisnim producentom, je bila pripravljena že več let (njene temelje je že leta 1986 postavila Melina Mercouri), a zaradi različnih političnih interesov so njeno sprejetje in potrditev odlagali iz leta v leto. Grški filmski ustvarjalci so se počutili že tako ogrožene, da so sami sebe poimenovali »filmski ustvarjalci v megli« (po filmu *Gorile v megli*, ki je govoril o tej izumirajoči živalski vrsti). A nato so se v drugi polovici zadnjega desetletja začeli združevati in nastopati organizirano, kar je njihovim zahtevam dalo veliko večjo moč. Leta 2010 se je nato na filmskem festivalu v Solunu zgodil veliki upor cineastov in grški parlament je decembra istega leta končno sprejel spremenjeno zakonodajo, ki je le utrdila vse pomembnejšo vlogo, ki so jo v grški kinematografiji odigrali neodvisni producenti in cineasti mlade generacije.

V ustvarjalnem pogledu se je vzpon mladega grškega filma, ki ga ne smemo enačiti z novimi grškimi filmom sedemdesetih in osemdesetih let, na čelu katerega je bil Theo Angelopoulos (saj je ponudil povsem samosvoj, izrazito moderen estetski pristop in ustvarjalno raznovrstnost), začel že konec devetdesetih let, ko so se pojavila prva dela, ki so prinašala drugačne tematske in estetske preokupacije. Na čelu tega novega vala, ki je prinašal tako novo vizualno podobo grškega filma kot tudi njegovo veliko bolj militantno držo do družbene stvarnosti, se je znašel Constantine Giannaris s filmom *Na robu mesta* (Apo tin akri tis polis, 1998), sledili pa so mu še številni drugi, od Yannisa Fagra, Angelosa Frantzisa, Alexandra Voulgarisa, Thanosa Anastopoulou, do morda najpomembnejšega avtorja zgodnjega obdobja tega novega vala, Yannisa Economidesa. To so bili generacijsko raznoliki in z vseh vetrov zbrana »skupina«, ki pa jo je družil novi etos, novi pristop k filmskemu ustvarjanju, ki je temeljil na sodelovanju, prav tako pa tudi želja, da ne bi nagovarjali samo domače, temveč tudi mednarodno občinstvo. V veliki meri so se oprli na nove tehnologije in na profesionalne mreže, ki so jih vzpostavili med gostovanji na mednarodnih festivalih (tako glede razvoja projektov in njihovega

financiranja kot tudi promocije in distribucije posameznih del).

Temu je sledil drugi val ustvarjalnega preporoda, v katerem so sodelovali nekateri avtorji prvega, pridružili pa so se jim tudi številni mlajši cineasti. Ta je grški film dokončno vrnil na mednarodno prizorišče in hkrati potrdil, da se v njem resnično dogaja nekaj silovitega. Začel se je z avtorji, kot sta bila Alexis Alexiou in Panos Koutras, vrhunec pa je dosegel z deli Yargosa Lanthimos, Athine Rachel Tsangari ter Argyrisa Papadimitropoulosa. Ti avtorji so ponudili ostra, provokativna in stalno prevprašujoča dela, ki so od gledalca terjala, da se opredeli (ena značilnosti njihovih del je manko enoznačnega konca, ki gledalca sili v lastni razmislek možnih zaključkov). Jasno jim je bilo, da ustvarjajo sredi morda najhujše krize, ki je zajela povojno Grčijo, zato so grški družbi s svojimi deli vseskozi postavljali ogledalo, v njih izpostavili kulturne modele in družbene prakse, ki so bili na delu v grški družbi, in tako ljudi opozarjali nanje in jih nagovarjali k refleksiji. Ostro so odreagirali na dekadenco v sodobni grški družbi, dokumentirali moralno krizo in razkroj ter neusmiljeno napadli družbeno hipokrizijo in manko vizije rešitve socialne družbe.

Izbor, ki ga prinaša festival, nam nudi izvrsten pregled nad razvojem tega novega gibanja v sodobnem grškem filmu in hkrati tudi vpogled v ustvarjanje nekaterih najpomembnejših avtorjev. Tako si bomo lahko ogledali dve deli enega začetnikov tega ustvarjalnega vrenja, Yannisa Economidesa. Njegov celovečerni prvenec z naslovom *Sod smodnika* (Spirtokouto, 2002) je silovita, družbenokritično nastrojena družinska drama, začinjena z ostrim črnim humorjem, ki prevprašuje reakcije malega človeka na pojave družbene krivičnosti, ki jih prinaša zaostren ekonomski položaj. Tudi v svojem zadnjem delu, *Zahrbtnezu* (Macherovgaltis, 2010), je v središče postavil nasilje kot reakcijo na zaostrene življenjske in ekonomske okoliščine. Z dvema filmoma bo zastopan tudi osrednji predstavnik drugega vala ustvarjalnega preporoda grškega filma, Yorgos Lanthimos, ki je lani s filmom *Podočnik* (Kynodontas, 2009) na Liffu osvojil vodomca. Ogledali si bomo njegov nenavadni prvenec *Kinetta* (2005), ki se izmika klasični žanrski klasifikaciji in s svojo resnično nenavadno, absurdno zgodbo gledalca sili k nenehnemu razmisleku videga. V svojem zadnjem filmu, *Alpe* (Alpeis, 2011), pa preko zgodbe o nenavadni metodi žalovalnega svetovanja spregovori o ljudeh, ki hočejo ubežati svojemu življenju in se zato pretvarjajo, da so nekdo drug. Ob tem pa velja izpostaviti vsaj še nenavadni celovečerni prvenec Athine Rachel Tsangari, *Sposojeni spomini* (The Slow Business Of Going, 2000), ki zoperstavi intimno in javno, spomin in film, in se sprašuje o njihovih razmerjih, ter svežo in udarno *Zapravljeno mladost* (Wasted Youth, 2011) avtorskega dvojca Argyris Papadimitropoulos/Jan Vogel, ki je nekakšen sodobni portret Aten. ■

IZBOR

Kinetta (*Kinetta*), r. Yorgos Lanthimos, Grčija 2005, 95 min.

Sod smodnika (*Spirtokouto*), r. Yannis Economides, Grčija 2002, 80 min.

Zapravljena mladost (*Wasted Youth*), r. Argyris Papadimitropoulos, Grčija 2011, 98 min.

Sposojeni spomini (*The Slow Business of Going*), r. Athina Rachel Tsangari, Grčija 2000, 101 min.

Attenberg (*Attenberg*), r. Athina Rachel Tsangari, Grčija 2010, 95 min. (v sekciji Perspektive)

se roki pravice izogonej elitneži, konformizem policijskih oblasti, trenja znotraj samih policijskih enot, kjer velja enota za zaščito otrok za manj vredno, in podobno. *Policija* je film, ki gledalca zlahka angažira, hkrati pa mu ne ponuja patetičnih moralok ali sentimentalnih vab. Njegova odličnost je v dejstvu, da deluje trdo neposredno, obenem pa se vsake toliko časa gledalec oddahne ob glede na situacijo povsem nepričakovanem, celo neprimernem humorju, ki ima seveda vlogo edine mogoče obrambe v svetu nasilja, s katerim se policijska enota vsakodnevno sooča. **Ž. L.**

Policist

(*The Guard*), r. John Michael McDonagh. Irsko 2011, 96 min. Predpremiere

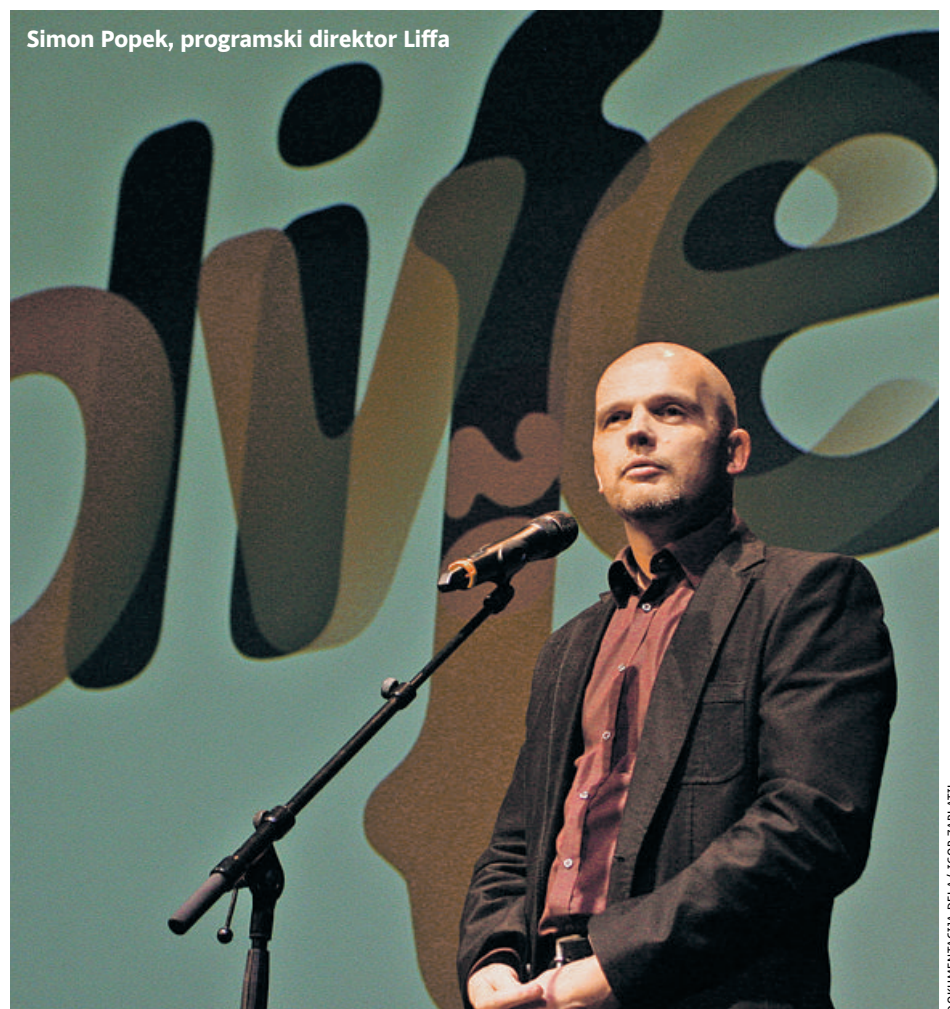
Priimek McDonagh bo vsem ljubiteljem evropskih žanrskih subverzij takoj vzbudil pozornost, a pozor: tokrat ne gre za Martina McDonagha, avtorja sočne, obešenjaške krimi shrlljivke *Morilca na kolektivca*, temveč za njegovega brata, Johna Michaela McDonagha. A vse ostalo je precej podobno, od domiselnega nizanjanja žanrskih stereotipov in sprevačanja pravil žanra, prek žmohtne in brezkompro-

misne politične nekorektnosti, do zasedbe glavne vloge, v kateri ponovno nastopi izjemni Brendan Gleeson. Sicer predvidljivo, a tudi že prav nesramno duhovito zgodbo, v kateri se Gleeson, nepomembni, a korpulentni policist v zaspanem irskem obmorskem mestecu spopade s tolpo veletgovcev z mamili, začinita še prav tako odlični Don Cheadle in »naša« Katarina Čas. **D. V.**

Polnoč v Parizu

(*Midnight in Paris*), r. Woody Allen. Španija, ZDA 2011. 94 min. Predpremiere

Polnoč v Parizu sledi Allenovi evropski filmski nianzi zadnjih let: po Barceloni (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008) in Londonu (*Srečala boš visokega temnega tujca*, 2009) je prizorišče romantičnih ljubezenskih prigod in nezgod postala še francoska prestolnica. Allen ima rad šarm Evrope, pa čeprav tja vedno znova pripelje Američane, tokrat mlada zaročenca, ki v tem večnem mestu zaljubljenec in umetnikov – Allen ga ponuja v njegovih različnih obdobjih – spoznata, da morda le nista za skupaj. **Ž. L.**



Simon Popek, programski direktor Liffa

DOKUMENTACIJA DELA / IGOR ZAPLATIČ

SKRATKA, VSE JE LOGIČNO POVEZANO

V programu letošnjega Liffa se je znašlo tudi nekaj skrivnostnih kuriozitet, zato smo programskega direktorja Simona Popka prosili, da z nekaj besedami pospremi dve najbolj nenavadni festivalski sekciji: *Kino-integral* in *Carte blanche Ferronijeve brigade*.

V sekciji Kino-integral letos predstavljate izbor kratkih španskih eksperimentalnih filmov. Kako to, da ste se odločili prav za špansko avantgardo?

Za retrospektivo španskega eksperimentalnega filma smo se odločili iz dveh razlogov. Najprej zato, ker je Špansko veleposlaništvo v Ljubljani ponudilo celosten in izvrstno kuriran paket filmov v šestih sklopih, ki zadnji dve leti potuje po celem svetu. Drugi razlog je ta, da s tem nadaljujemo s predstavitevjo zelo živahne in ustvarjalne španske avantgardne produkcije, katere center je bila od šestdesetih let naprej španska vzhodna obala – Barcelona, Valencia ... Mnogi velikani sodobnega španskega filma, npr. José Luis Guerín ali Pere Portabella, so izšli iz tega kroga. Ta tradicija je močno vplivala tudi na mlajše katalonske režiserje, na primer na Marca Recho, Isakija Lacuesta ali Alberta Serraja, ki smo jih na Liffu v fokusu sodobnega katalonskega

filma predstavili leta 2008. Skratka, vse je logično povezano.

Novost v programu je tudi t. i. sekcija Carte blanche Ferronijeve brigade, ki predstavlja nekaj reprezentativnih del klasičnega finskega filma. Kdo so člani te skrivnostne brigade?

Ferronijeva brigada je avstrijsko-nemška (rahlo čudaška) skupina kritikov in programerjev. Njeni osrednji člani so Olaf Möller (evropski urednik pri newyorški reviji *Film Comment*), Christoph Huber (kritik pri dunajskem dnevniku *Die Presse*) in Barbara Wurm, nemška predavateljica in programerka. Vsi so zapriseženi apologeti drugačnega, izzivalnega filma, zelo duhoviti, dobro načitani in nepopustljivi »kontreri« z jasno izoblikovanimi mnenji, praviloma usmerjeni »proti toku«, a hkrati dojemljivi do mainstreama.

In s čim so si prislužili lastno sekcijo na letošnjem festivalu?

Ker lani niso bili povabljeni na Liffovo mednarodno konferenco o »kontriranju med kritiko«, so bili malo užaljeni, pa sem jim kot gesto sprave ponudil programiranje lastnega tematskega sklopa ...

ŠPELA BARLIČ

Premirje

(*Peremirje*), r. Svetlana Proskurina. Rusija 2010, 95 min. Kralji in kraljice

Svetlana Proskurina, ena najvidnejših predstavnic »poetične« linije v ruskem filmu in sodelavka Aleksandra Sokurova pri *Ruskem zakladu* (Russkiy kovcheg, 2002), se po gostovanju s filmom *Najlepši časi* (Luchshee vremena goda, 2007) ponovno vrača na Liffe, tokrat s *Premirjem*, svojim najnovejšim delom. Že v njenih predhodnih filmih smo lahko opazili stremeljenje k redukciji klasične filmske zgodbe, a tokrat je naredila še korak dlje: iz sosledja podob bi težko izpeljali kakršnokoli zgodbo, pa čeprav se v njem neprestano nekaj dogaja. Prav tako pa svoje »pripovedi« ne gradi na atmosferi in čustvih, kot na primer njen kolega Sokurov, temveč na prizorih, ki so nosilci prenesenih pomenov, metafor in prisposodob. Dogajanje je umestila na brezimno rusko podeželje, kjer je odsotnost osrednje avtoritete, pa naj bo ta politična ali moralna, še toliko bolj očitna. Nenavadno, na trenutke celo begajoče delo, ki pa vseeno tudi navdušuje. **D. V.**

Ekstravaganca

Nezloščeni biseri

V srcu najbolj zagretilih cinefilov, tistih, ki z največjim veseljem brskajo po pozabljenih, spregledanih ali preprosto nikoli zares odkritih predelih na margini zgodovine filma, ima med vsemi sekcijami *Liffa* ena prav posebno mesto: *Ekstravaganca*. Ta namreč med najbolj nemogočimi žanrskimi miksi, odvrženimi smetmi žanrske produkcije in norimi avtorskimi projekti išče nezloščene bisere, dela, ki se s svojo inovativnostjo, domiselnostjo ali zgolj drznostjo dvigajo visoko nad lastne omejitve.

DENIS VALIČ

V tem pogledu se letošnja ponudba te sekcije prav v ničemer ne razlikuje od tistih, ki smo jim sledili v preteklih letih. Ponovno nas bodo namreč zapeljevala dela, ki jih sicer nikoli ne bi ugledali ne v temi komercialnih dvoran ne tistih, namenjenih avtorskemu filmu. Vseeno pa se zdi, da nam vsaj večji del letošnjega izbora prinaša tudi nekakšen obrat ... Če se namreč ozremo k lanskoletni ponudbi, bi zanjo lahko rekli, da so v njej prevladovali tipični avtorsko-žanrski spoji s predznakom »psihološki«, pa naj je šlo za francosko eksperimentalno srhljivko *Amer* (2010) ali pa za japonsko nadrealistično komedijo *Simbol* (Shinboru, 2009). Nasprotno pa nam letošnja *Ekstravaganca* prinaša hudo izvirne avtorske vizije klasičnih žanrov, v okviru katerih lahko opazujemo celo dva različna trenda: enega, ki bi ga lahko poimenovali *retro*, saj evocira duha in vizualno podobo žanrskih del iz sedemdesetih let, ter drugega, ki – kar bo za mnoge že kar šokantno – k žanru pristopa z načeli dokumentarizma oziroma pravilneje mokumentarizma ali lažnega dokumentarca.

A pogledjmo si konkretnije letošnji izbor. Za ljubitelje *retro* žanra sta tu dva, ki vsak po svoje, z zvrhano mero humorja in inventivnosti obujata eno najbolj plodnih obdobij žanrskega filma, sedemdeseta leta. Z absurdom

IZBOR

Naj živi Riva! (*Viva Riva!*), r. Djo Munga, Kongo, Belgija, Francija 2010, 98 min.

Vampirji (*Vampires*), r. Vincent Lanoo, Belgija 2010, 88 min.

Lovec na trole (*Trolljegeren*), r. André Øvredal, Norveška 2010, 90 min.



prepojena *Guma* (Rubber, 2010), ki je drugi celovečerec skoraj neznanega francoskega cineasta Quentina Dupieuxa, sicer priljubljenega glasbenika z vzdevkom Mr. Oizo, ki se je uveljavil na področju elektronske glasbe, obuja žanr ameriških *on the road* grozljivk, v katerih so ubijali različni stvori, v prvi vrsti oživljena pločevina različnih oblik in velikosti. Pri tem obujanju pa je Dupieux naredil »manjšo« redukcijo: ohranil je namreč le za tovrstna dela tako značilni duh absurdnosti ter umestitev zgodbe v brezmejno (tako v pogledu prostranosti kot tudi puščobe) pokrajino centralnega zahoda Združenih držav, medtem ko je ubijalski »stroj« zreduciral na zavrženo avtomobilsko gumo. Tako v filmu sledimo morilskemu pohodu odvržene avtomobilske gume, ki se nenadoma zave svojih telepatskih sposobnosti in prične moriti najprej naključno mimoidoče živali, nato pa se načrtno spravi še na ljudi. A čeprav je izhodiščna zamisel nadvse izvirna (kot tudi Dupieuxova odločitev, da z umestitvijo gledalcev v samo zgodbo filmsko realnost

razcepi na več nivojev), se vseeno zdi, da bi moral film vendarle imeti še nekaj več, da bi deloval kot uspešna celota. Podobnega obujanja žanrske estetike sedemdesetih se je v svojem najnovjšem filmu lotil tudi japonski režiser Noboru Iguchi, mojster erotičnih filmov, ki je v zadnjem desetletju zaplaval v bizarne vode japonske filmske fantastike in si kmalu pridobil kulturni status. Tudi tiste, ki ste že vpeljani v čudaški, močno kičasti svet japonske fantastike, bo *Karate-Robo Zaborgar* (Denjin Zaboga: Gekijo-ban, 2011) s svojo naivno, plastično vizualno podobo vsaj presenetil, če že ne povsem šokiral. Iguchi je namreč vehementno zavrgel vse čudovite možnosti, ki bi mu jih lahko nudila računalniško obdelana podoba, in se pri podajanju zgodbe o tajnem agentu in njegovem robotomotorju raje odločil za *retro* estetiko izvirne TV-serije.

Tisto pravo presenečenje letošnje *Ekstravaganca* pa prihaja iz Evrope. Ogleдали si bomo namreč lahko dva sveža in prepričljiva filma, ki značilni bizarno-fantastični svet klasičnih

žanrov, kot sta grozljivka in vampirijada, poveže z dokumentarnim dispozitivom in iz te povezave črpa svoj presenetljivi in iskriivi humor. Oba filma sta namreč posneta kot lažna dokumentarca, a ne kot variacija *Čarovnice iz Blaira* (*The Blaire Witch Project*, 1999), pač pa njena parodija. Norveški *Lovec na trole* (*Trolljegeren*, 2010), prvi samostojni celovečerec Andréa Øvredala, se začne povsem nedolžno, kot vsaka prava grozljivka, ki si zasluži to ime: skupina treh študentov filmske režije se odpravi v norveške gozdove, da bi tam dokumentirala razloge za številne pokole, ki redčijo živino tamkajšnjih kmetov. A med svojo raziskavo kmalu naletijo na čudnega tiča, Hansa, ki se jim predstavi kot uslužbenec urada za zaščito pred trolji. Kljub samozavestnemu nastopu je s strani študentov deležen odkritega posmeha, zato se proti pravilom svoje službe odloči, da jih bo seznanil z grozo, pred katero jih sicer varuje. Preprosto, a skrajno domiselno in duhovito delo, ki bo očaralo mnoge. Takšna je tudi odštekana belgijska vampirijada, pod katero se je podpisal za svoja dela že večkrat nagradjeni dogmatik Vincent Lanoo. *Vampirji* (*Vampires*, 2010) nam pod preobleko lažnega dokumentarca o (ne)vsakdanjem (ne)življenju družine vampirjev – ki prevprašuje naravo teh po krivem stigmatiziranih bitij (vsaj tako menijo ustvarjalci), pri tem pa dobljeni odgovori več povedo o ljudeh in njihovem družbenem okolju kot o preiskovanih vampirjih – ponuja s subverzivnim humorjem prepredeno delo, ki brezkompromisno napada najrazličnejše tabuje naše družbe. Z njim Belgija v svet pošilja še eno potencialno kulturno delo, pravega naslednika že skoraj 20 let starega *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1992), s katerim si deli njegovo očarljivo motenost in ki ga bo prav tako mogoče videti na letošnjem Liffu, in sicer v sekciji *Retrospektive*, posvečeni metafilmu. ■

IZBOR IZ SEKCIJ PREDPREMIERE, PANORAMA SVETOVNEGA FILMA, KRALJI IN KRALJICE

Sramota

(*Shame*), r. Steve McQueen. Velika Britanija 2011, 99 min. Kralji in kraljice

Že v uvodni, čudoviti 8-minutni sekvenci, v kateri nam avtor Steve McQueen z izjemnim občutkom za kompozicijo in praktično brez pomoči besed predstavi osrednji lik svojega novega dela, Brandona, moškega sredi tridesetih let, ki je zasvojen s seksom, se bo gledalec zavedel, da je pred njim novo brezkompromisno in neustrašno prevpraševanje človekove narave oziroma različnih načinov rabe in zlorabe lastnega telesa. A če je bil njegov prvenec, *Lakota* (Hunger, 2008), klavstrofobična študija človeka, zaprtega v utesnjenjujoče okolje in oropanega svobode, ter njegovega odnosa do lastnega telesa, pa je *Sramota* študija osebe, ki ji je že v izhodišču dano vse. Ob tem gre opozoriti še na skrajno intenzivno, že skoraj zastrašujoče fizično igro znova navdušujočega Michaela Fassbenderja, ki ob dolgih kadrih in vseskozi nadzorovanem ritmu montažnih rezov prihaja še bolj do izraza. Brez dvoma eden vrhuncev letošnjega festivala. **D. V.**

Torinski konj

(*A torinói ló*), r. Béla Tarr. Madžarska/Francija/Nemčija/Švica/ZDA 2010, 146 min. Kralji in kraljice

Še eno skrajno nenavadno, a tudi preprosto čudovito delo madžarskega posebnega Béle Tarra, ki bi mu brez zadržkov lahko podelili naslov enega najbolj samosvojih cineastov sodobnosti. Tarr si za izhodišče vzame znano anekdoto o nemškem filozofu Friedrichu Nietzscheju in konju. Ta pravi, da je bil Nietzsche leta 1889, med postankom v Torinu, na ulici priča temu, kako se je začel neki kmet izživljati nad svojim konjem. Nietzsche je prizor tako pretresel, da je hotel zaščititi konja. Kmalu zatem so ga proglasili za mentalno bolnega in Nietzsche naslednjih 11 let ni več spregovoril. A Tarr se v svojem delu ne obrača k usodi tega filozofa, pač pa k »zamorčani« usodi konja in njegovega gospodarja. Tako sledi izčiščena, v vsega 30 dolgih kadrih posneta meditacija o človeški vztrajnosti, ki je zaznamovana predvsem z izjemno, hipnotično atmosfero, stkano iz dramatične črno-bele fotografije in sugestivne zvočne podobe. **D. V.**

Viharni vrh

(*Wuthering Heights*), r. Andrea Arnold. Velika Britanija 2011, 129 min. Predpremiere

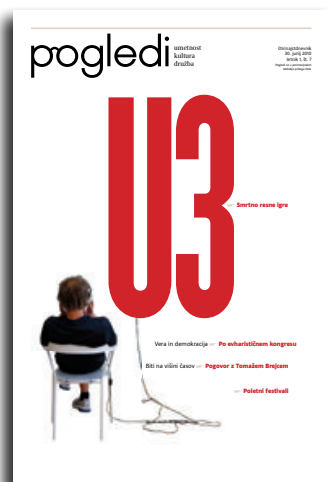
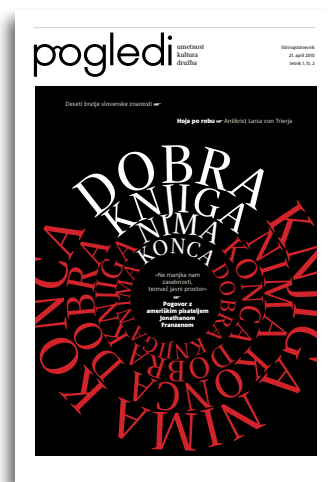
Le dve leti po odličnem celovečernem prvencu *Akvarij* (Fish Tank, 2009), sodobni zgodbi o odraščanju sredi betonske džungle, se britanska ustvarjalca Andrea Arnold vrača s priredbo angleške literarne klasike iz sredine 19. stoletja, *Viharnega vrha* Emily Brontë, romana o kipečih strasteh sredi yorkshirske pušče, ki bo literarne puriste šokirala, tiste, ki iščejo sveže in drzne adaptacije klasik, pa prijetno presenetila. V nasprotju z večino dosedanjih filmskih priredb tega dela, ki so v njem videle predvsem romanco in patos, se je Andrea Arnold odločila za povsem drugačen pristop – v njenem delu ne bomo videli lepih panoramskih posnetkov, sijajnih kostumov in čustveno nabrekle glasbene spremljave, saj je z zgodbe Emily Brontë odločila vse odvečno in jo slekla do najbolj elementarne, gole in pristne ter na trenutke celo grobe mladostniške strasti. S tem ko je Heathcliffa spremenila v temnopoltega fanta, pa je refleksijo z razredne prenesla na rasno razslojenost britanske družbe. **D. V.**

**NAJVEČ
POGLEDOV
NA ENEM MESTU**
na umetnost, kulturo, družbo

- ☛ IZOSTRENO in izbrano
- ☛ ZA ZAHTEVNE in radovedne bralce
- ☛ VSAKO DRUGO IN ČETRTO sredo v mesecu

☛ NAROČILA
www.pogledi.si
080 11 99
01 47 37 600

ZAKAJ ŽE?



KUPON ZA BREZPLAČNO PREJEMANJE POGLEDOV

Delo, d. d., bo osebne podatke naročnika uporabljalo za izpolnjevanje naročniškega razmerja. Podatki se uporabljajo in shranjujejo skladno z Zakonom o varstvu osebnih podatkov (ZVOP-1-UPB-1, Ur.l.RS, št.94/2007). Z naročilom dovoljujem, da Delo, d. d., moje osebne podatke obdeluje v svojih zbirkah ter jih uporablja za naslednje namene: statistično obdelavo, segmentacijo kupcev, obdelavo preteklega nakupnega vedenja, izpolnjevanje pogodbenih obveznosti, obveščanje kupcev o morebitnih napakah na izdelkih, pošiljanje ponudb, oglasnega gradiva, revij in vabil na dogodke Dela, d. d., in partnerskih podjetij Dela, d. d., ter za telefonsko, pisno in elektronsko anketiranje ter zbiranje naročil. Njegove/njene osebne podatke lahko Delo, d. d., hrani in obdeluje neomejeno oziroma do pisnega preklica privolitve naročnika. Naročniku pripadajo vse pravice skladno z Zakonom o varstvu potrošnikov (ZVPot, Ur.l.RS, št.20/98-86/2009). Veljavnost naročilnice je do 31. 12. 2011.

- Želim brezplačno prejemati Pogleda en mesec.
- Želim se naročiti na Pogleda za eno leto po posebno ugodni naročnini 26,59 EUR*.

*Izračun cene se nanaša na obdobje od 1. 11. 2011 do 31. 10. 2012. Cenik je objavljen na www.etratika.delo.si.

Ime in priimek: _____

Organizacija (za pravne osebe): _____

Naslov: _____

Poštna številka: _____ in kraj: _____

Telefon: _____ E-naslov: _____

Davčna številka (za pravne osebe) **S I** _____ Podpis _____

Družbene razprave

MOČ PRAVNIH ARGUMENTOV
IN DRŽAVLJANSKE NEPOKORŠČINE

MARKO ŽURAJ

RUDI VOUK: *Iz pravNega koticčka*. Komentarji na pravni položaj koroških Slovencev. Mohorjeva založba Celovec, 2010, 219 str., 17 €

V Sloveniji še vedno prevladuje negativna podoba o koroških Slovencih: slovenska javnost nas pozna kot politični problem, ki ne zna rešiti vprašanja dvojezičnih tabel. A Slovenci v Avstriji smo prepoznavni predvsem skozi kulturo,« je maja letos za časnik *Večer* dejal vodja Slovenske prosvetne zveze v Celovcu, Janko Malle. Dodal je, da je kultura koroških Slovencev v Avstriji narodnoobrambna in osredotočena na narodopisje, in da s tem daje vtis o »folklorizaciji in stagnaciji«.

Po branju lahko Mallejevi ugotovitvi (na žalost, a čigavo?) pritrdimo. Knjiga Rudija Vouka, koroškega Slovenca in odvetnika, namreč ne ovrže »ustaljenih« predsodkov, ki jih imajo »povprečni«, »tipični« Slovenci (vsaj tisti »mlajše« generacije) o »manjšinski problematiki« koroških Slovencev. Da so namreč »politični problem«. Zgodovina tega je pogojena z mitologijo, predsodki, resentimenti, nezaupanjem in podobnimi negativnostmi, ki zaznamujejo to, kar na Slovenskem (večinoma) označujejo kot »manjšinsko vprašanje«. Voukova knjiga obravnava manjšinsko problematiko – ob tem pa se zastavi tudi vprašanje, zakaj večinoma pišemo o »manjšinski problematiki«, »manjšinskih vprašanjih« ipd., kot da ne bi mogla manjšina oziroma manjšine bivati »same po sebi«, brez apriornih problemov ali »vprašanj«.

Rudi Vouk je pravnik in politični aktivist, ki pooseblja državljansko nepokorščino s pravnimi argumenti; čeprav je »hardliner«, ki se zaveda, da pravo ni brez »lukenj«, hkrati opozarja, da je pravna pot edini način in da moramo delovati, kot da teh »lukenj« ni. ¶

zavedala tudi avtor in urednik in prvi sklop besedil, morda iz previdnosti, poimenovala *Ne spozna se samo na table*. Čeprav je tabla, dvojezična, že na naslovnici! Drugi sklop pa so poimenovali *Zgodovinski uspehi Rudija Vouka za slovenski uradni jezik in dvojezično topografijo na avstrijskem Koroškem*. In spet imamo, prozaično, »zgodovinske uspehe« v zvezi s tablam; ena tu, druga tam.

Branje nam v spomin priključuje zastave, grbe, koroški plebiscit, krajevna in ledinska imena in podobne historično-mitološke usedline, ki so imele konjunkturo v nekem drugem, oddaljenem času. Res pa je, kar večkrat poudarjajo tudi Avstrijci (a ne tisti s Koroške), da čas tam (na avstrijskem Koroškem) teče drugače. A k tem historično-mitološkim paradigmam je pripomogla tudi »matica« (Slovenija), ki je preko svoje znanstvene in literarne produkcije in pa, seveda, politike (»naše« in »njihove«, mislimo na kontinuiteto »slovenske« politike skozi čas) prispevala h »koroškemu imaginariju« (»tu« in »tam«).

Tako se zdi, da gre za »dvojni pogled«: »našega« o koroških Slovencih, ki se večinoma giblje med nakazanimi parametri, in »njihovega«, tistega, ki ga imajo koroški Slovenci o »nas«, »matičnih« Slovencih. Tako denimo Vouk piše o romski družini Strojčan (eden izmed političnih vrhuncev v Sloveniji leta 2006), ki so jo pregnali iz (domačega) Ambrusa, nato pa so iz raznih krajev Slovenije dnevno prihajale novice, da tam (prav tako) niso zaželeni. Dogodek je na Slovenskem obudil nekatere pozabljene običaje iz lokalne tradicije (vaške straže, javne tribune z, milo rečeno, vzdušjem linča, »civilne« iniciative itd.). Vouk komentira: »Po domače povedano: če bi se kaj takega dogajalo drugod, bi že zdavnaj govorili o pogromih.« Zaključiti, da se »pogled čez mejo vedno znova spleta«, kar je vedno znova dragoceno spoznanje. Tako kot pri komentiranju »slovenskih zadev«, imamo tudi pri problematiki koroških Slovencev »dva pogleda«, dve pojmovanji, ki sta v nasprotju, a najbrž, kot so nas učili, nobena ni pravilna, sta pa obe produktivni. Le da ju ločuje meja, pa še kaj. V tem kontekstu se tudi vztrajne (in včasih bizarne) borbe za dvojezične krajevne table (in ponekod za dodatne male tablice) (po)kažejo kot (bolj) razumne.

Iz pravNega koticčka je sveže, iskrivo, »simpatično« delo, s aktualnimi tematikami, ki marsikatero ugotovitev (predsodek?) relativizirajo. Gre za zbirko šestinpetdesetih »radijskih kolumn«, ironičnih, pravno-političnih komentarjev, ki jih ima Vouk od leta 2001 za Radio dva (prej Radio Korotan). Struktura »žanra« pogojuje kratke tekste, ki ne dolgočasi, branje lahko (kadarkoli) prekinemo in nadaljujemo, čeprav bi dolgočasna vsebina (lahko) imela tudi nasproten učinek. *Entertainment*, tako rekoč. *Political Entertainment*.

Rudi Vouk je »zaslovel«, ko je leta 2007 z aktivisti Narodnega sveta koroških Slovencev izvedel samoovadbo, ker so (se) prehitro peljali skozi petindvajset krajev na dvojezičnem ozemlju, ki imajo (le) enojezične krajevne table z modrim robom, ne pa dvojezičnih, ki bi morale biti v teh krajih. Ker politični kompromis ni bil moč, je Vouku preostala le »pravna pot«. Dobesedno, po cesti, po edini pravni poti. Človek s takšnim humorjem in filigranskim razumevanjem prava deluje, z donkihotsko držo, simpatično, celo unikatno. (Čeprav se Vouk ne bori z mlino na veter, prej s tablam, in je bil pri reševanju pravnih sporov glede manjšinske problematike velikokrat zmagoval, zato verjetno sintagma o »zgodovinskih uspehih«.)

Samoovadba prav tako naddoloča način pisanja, ki ga odlikuje zdrava mera (intelektualnega) humorja, cinične distance in (samo)ironije, kar je pri tematiki, obremenjeni s



toliko mitološke simbolike, hvalevredno; tudi v Sloveniji namreč pisci pri tej in podobnih temah humor avtocenzurirajo. Res pa je, da je atmosfera (če uporabimo Voukov besednjak) na Koroškem bizarna in da bizarne razmere zahtevajo bizarno reševanje problemov. Zato samoovadba. Voukov besednjak je zgolj dopolnilo njegovega *modus operandi*.

Vodilna tema komentarjev oziroma Voukovih prizadevanj je to, kar je Sergij Vilfan imenoval pomen vzročnosti pri nastanku pravnih pojavov, tj. dejstva, ki so povzročila (sprožila) neki pravni pojav, zakonsko iniciativo ali vplivala na formulacijo zakona. Ali kot argumentira sam: »Ravnanje v skladu s pravno državo je samoumevno; če bi šlo samo za uveljavljanje pravnih norm, ne bi potrebovali politike. Popolnoma bi zadostovalo nekaj odvetnikov in sodnikov, vendar je politika, zlasti tudi manjšinska politika, dokaj več kakor samo golo sklicevanje na pravno državo.« Tisti »več« je v ljudeh, kot je politični aktivist Vouk, ki pooseblja državljansko nepokorščino s pravnimi argumenti; čeprav je »hardliner« (zavrača konsenz, kar je v dobi modnih konsenzualnih rešitev simpatična in načelna poteza), ki se zaveda, da pravo ni brez »lukenj« in te uporablja v borbi za svoj prav, hkrati opozarja (in pooseblja), da je pravna pot edini način in da moramo delovati, kot da teh »lukenj« ni, oziroma kot da je pravo edina možna in »popolna« rešitev. Takšen občutek dobi tudi bralec; brezkompromisna stališča so omehčana z ironijo, pa čeprav pri (resnih) pravnih in političnih problemih. (Vouk je v več kot petdesetih postopkih, ki jih je sprožil pri avstrijskih pravnih instancah, dosegel novo razmišljanje ali spremembo zakonodaje na področju manjšinske problematike.)

Še to: pri »nas« je bilo nekaj časa modno, da so korifeje iz prava razlagale, da se morajo ljudje (sami) pozanimati o svojih pravicah oziroma si te izboriti. Pogled čez mejo pokaže, da so tam uspešni zgledi. Se spleta. ■

Literarna teorija

NA POL POTI

MATEJ KRAJNC

IRENA AVSENIK NABERGOJ: *Literarne vrste in zvrsti*. Cankarjeva založba 2011, 624 str., 37,96 €

Monografija, ki nosi jednat naslov *Literarne vrste in zvrsti*, naj bi bila prva tovrstna načrtna knjiga pri nas. To v najožjem smislu sicer drži, vendar ni povsem avtorska, o čemer več v nadaljevanju. Avtorica je doktorica literarnih ved, predava na več slovenskih univerzah, poznamo pa jo med drugim po monografiji *Ljubez in krivda Ivana Cankarja*, ki je leta 2005 izšla pri Mladinski knjigi.

Pričujoča knjiga – njena poglobljena znanstvena podlaga je bila, poleg avtoričinega gradiva, zbranega med njenim fakultetnim delom, ter gradiva z univerze v Cambridgu, nemška monografija o literarnih vrstah in zvrsteh, ki je izšla leta 2009 v Stuttgartu – je sestavljena iz dveh delov: prvi, temelječ na filozofskih vprašanjih, se loteva vprašanja literarnih vrst in zvrsti glede na resničnost in fikcijo ali, bolje povedano, glede na razmerja med zgodovino, mitom in fikcijo. Tako nam o resničnosti v literaturi spregovorijo veliki svetovni pisci, filozofi in polihistorji, vse od Platona in Aristotela, prek Akvinskega in Goetheja, do Auerbacha, Tolstojana in Cankarja. Resničnost in mit, literaturi in zgodovini je prikazana z izbranimi odlomki iz svetovne književnosti: poezije, dramatike, *Biblije* itd.

Delu umanjka predvsem avtoričina opredelitev, ki bi iz povprečja navajanja tega, kar so že dognali drugi, naredila znanstveni presežek. ¶

To je v redu, vendar pogrešimo nekaj več avtoričinih lastnih opredelitev, saj na koncu prvega dela ostane nekakšen priokus navajanja in naštevanja brez dodane vrednosti; odgovor na to pripombo je lahko seveda, da se avtorica že po privzetem opredeljuje tudi s širokim izborom imen, ki jih obravnava, in skozi njihove teoretične pisave kaže tudi svoje estetsko prepričanje.

Drugi del monografije obravnava literarne vrste in

način teoretične opredelitve pojma, prevedenega iz že omenjene nemške monografije, in dodanega vzorčnega besedila. Izbor teh besedil je raznorodno in vključuje tako tuje kot domače avtorje. Avtorica zapiše, da je pri odlomkih iz besedil težišče na slovenski literaturi, kar naj bi nadgrajevalo nemško različico. Prav, dokler se ne vprašamo, čemu avtorica odkrito prizna, da je njen najobsežnejši del pravzaprav preveden (četudi prirejen). Potemtakem gre v drugem delu bolj za adaptacijo in bi se tudi na ovitku spodobilo navesti izvirnik ali pa, še bolje, objaviti dve knjigi. Tako bi vsak posamezen del prišel bolj do izraza. Poleg že paradigmatskih Prešerna in Cankarja srečamo avtorje iz različnih obdobj slovenske književnosti, od Linhart, prek Finžgarja, Ježka, Strniše, do Borisa A. Novaka in Andreja Blatnika (zanimivo je, da v podobnih knjigah vedno umanjajo kakovostni slovenski avtorji, ki nimajo tako opaznega medijskega profila). Ni vedno čisto jasno, po kakšnem ključu se je avtorica odločala za delež slovenskih in tujih avtorjev, zdi pa se tudi, da so teoretične opredelitve, povzete po nemški knjigi, včasih nekonsistentne: nekatere zvrsti so opredeljene obširno, z zgodovino in teorijo pojma, dolgimi odlomki (roman, lirika ...), nekatere pa odpravljen zelo na hitro (satira, strip ...). To tehtnico bi avtorica pri adaptaciji lahko uravnala in s tem dodala pomembno avtorsko težo (in presežek) knjigi. Ne bi škodilo, če bi prav vsak pojem (in ne samo nekateri) premogel poleg teoretične tudi zgodovinsko opredelitev; tudi za literarne zgodovinarje je lahko zanimivo, kako je denimo strip, če je že omenjen, skozi zgodovino variiiral od zabavnega čtiva do literature, od Disneyja prek Mustra do Lavriča in Smiljanica. In čemu naj bi, največjadnje in posledično, bil strip toliko manj pomemben od romana. Res, roman je razvezen in ima številne podmnžice, pa vendar. Pri satiri pogrešimo vsaj navedbo nekaterih velikih imen te zvrsti (poleg Prešerna): Pope, Byron, pri nas Levstik, Rob, Menart, Fritz ... Tudi ne bi bilo treba objaviti celotne *Nove pisarije*; dovolj bi bil odlomek, pa morda še kak odlomek iz *Don Juana*, *Desetega brata* ipd. Če se izvirnim avtorjem ne ljubi poglobiti v vse vrste in zvrsti, še ni rečeno, da je to tudi prav; tudi literarna zgodovina pričča o nasprotju – in to bi avtoričini dodatki lahko popravili. Vprašamo se: ali se je avtorica res morala tolikanj opirati na izvirnik, da se ji je adaptacija v obliki dodanih slovenskih avtorjev zdela dovolj in da ni občutila potrebe po izboljšavi, če je navedena kot avtorica monografije? Bralec tako v drugem delu spozna definicijo pojma, umanjka pa mu določen del konteksta; če monografija ni čisti prepis nemške (kot trdi, da ni) in če je namenjena tudi učbeniški rabi, kot piše v predstavitvi, utegne to biti nerodno, ker ciljno bralstvo dobi napacno

predstavo o določenih vrstah in zvrsteh, predvsem o njihovem pomenu. Navajam seveda zgolj nekaj primerov, kjer me je to zmotilo.

Knjiga je obsežno delo in navkljub pomislekom na slovenskem trgu dobrodošla kot dopolnilo ter sopotnica knjigam o literarni teoriji (in zgodovini), ki jih je pri nas kar nekaj in so nekoliko drugačne (bolj zgoščene) teoretično-zgodovinske narave (J. Kos, Kmecl, T. Virk, B. A. Novak, Hladnik, Janež, Trdina ...). Težko pa je, tudi iz zgornjih razlogov, govoriti o njenem dolgoročnem pomenu in (znanstveni) referenčnosti, saj knjigi, kot že večkrat rečeno, umanjka predvsem nekakšna avtoričina opredelitev, ki bi iz povprečja navajanja tega, kar so že dognali drugi, naredila znanstveni presežek. Strokovna monografija mora operirati z viri in sklicevanji, vendar pri vsej zgoščenosti imen in sklicev umanjka tisto nekaj, kar bi tako monografijo povzdignilo nad preglednico. Seznam virov in literature je obsežen in znanstveno raznolik, kot se za tovrstno monografijo spodobi, kar se odraža tudi v imenskem kazalu. Premore pa tudi povzetek v angleščini. ■

Literatura

O ŽENSKAH IN PSIH

TINA VRŠČAJ



VIRGINIA WOOLF: **Flush: Življenjepis**. Prevedla in spremno besedo napisala Jana Unuk. Založba Modrijan, Ljubljana 2011, 141 str., 23,90 €

Virginia Woolf je odraščala ob življenjepisih, saj je bil njen oče Leslie Stephen, biograf in zgodovinar, prvi urednik *Nacionalnega biografskega slovarja*. Že od malega se je soočala z usodami pomembnih ljudi, strnjanimi v besede, in odteje je vedno, vse do svoje smrti pred okroglimi sedemdesetimi leti, na vprašanje, kako ujeti življenje v besede, ga tako rekoč verbalno konzervirati, iskala in našla najrazličnejše odgovore. Njen prozni opus je zato zelo raznolik in vsebuje kar nekaj življenjepisov, med njimi tudi *Flusha*. Povsem tradicionalen in stvarjen je življenjepis *Roger Fry* (1940), v katerem se je avtorica držala predvsem dejstev, da ne bi žalila duha pokojnega slikarja in tesnega prijatelja ter njegovih svojcev. V življenjepisnih romanih, npr. *Jakobovi sobi* (1922), pa si pisateljica jemlje vso svobodo, kakršno nudi leposlovje, in v spajanju resničnosti s fikcijo kaže precej eksperimentalnega duha. Nekaj povsem samosvojega je poetično fantastični življenjepis intimne prijateljice Vite Sackville-West *Orlando* (1928), katerega junak je aristokrat, veleposlanik, pesnik, ciganka, pisateljica in lepotica v isti osebi, hkrati pa je ta roman široka freska družbenozgodovinskega dogajanja od konca 16. do začetka 20. stoletja.

Flush (1933) je v primerjavi z *Orlandom* (in drugimi pisateljičinimi deli) manj ambiciozen, zaradi česar so ga literarni kritiki in zgodovinarji pogosto kar spregledali ali ga označili za trivialnega, a mu je v mnogih pogledih zelo podoben. Osrednja vprašanja obeh so, kaj je življenje, kaj ljubezen in kaj literatura. Tudi slogovno sta si življenjepisa precej sorodna. Polna sta simbolike in metaforike, ki slika razpoloženja, in bogata s pesniškim pretiravanjem, ki učinkuje blago ironično. Pri obeh imamo življenjepisa, ki se pojavlja z duhovitimi komentarji in biografsko pripoved tu in tam podkrepi s kakšnim citatom ter tako ozavešča in smeši konvencije pisanja življenjepisov; pri *Flushu* nas ob koncu zabava celo dodatek z opombami in viri. In podobnosti je še več. Virginii Woolf, ki kot ženska

Flush je res predvsem lahkotno in prikupno branje. A ta roman o psu govori tudi o iskanju svobode znotraj omejitev, ki jih vsaka po svoje postavlja narava in kultura. Z obravnavo človeško-živalskih odnosov kaže na družbeno hierarhijo (de)privilegiranih, žensk v odnosu do moških, in je feministična alegorija svojega časa. ¶

v viktorijanski Angliji sicer ni imela formalne izobrazbe (njeni bratje so šli v šole), je pa zato zelo veliko brala, razmišljala in pisala, je šlo nekoliko v nos, da so bili predmet tradicionalnih zgodovinskih in biografskih knjig vselej moški; ženske v življenjih teh pomembnežev kot da niso obstajale. Predmet *Orlanda* je tako moški, ki se naravno in samoumevno kmalu preobrazi v žensko, torej gre za žensko različico zgodovine in biografije, ali vsaj različico onstran spola. Podobno prevratniški je tudi *Flush*. Predmet tega življenjepisa je namreč nekdo, ki je iz vrst še bolj družbeno obrobnih, ponižanih in manjvrednih (tu je Virginia res pokazala sočutje do tistih, ki so po krivici na tleh) – kokeršpanjel. Duhovita pripoved, ki se v veliki meri opira na dejstva, se začne z razpredanjem o izvoru besede španjel in nadaljuje z omembo, da *Flush* kot čistokrvni kokeršpanjel sodi k pasji aristokraciji (tudi *Orlandovi* predniki so bili plemenitaši). Rodil se je bržkone – podatki so namreč nezanesljivi, vzeti iz raznih ust, pesmi in pisem – leta 1842 in kot mlad kuža živel pri gospodični Mitford na Three Mile Crossu. Ta ga nato podari prijateljici, »najodličnejši angleški pesnici« Elizabeth Barrett, ki zaradi šibkega zdravja in oblastnega očeta biva v temni sobi v zadnjem delu hiše na Wimpole Streetu v Londonu. Pes in nova gospodarica sta si silno podobna (če si ogledamo kako pesnično fotografijo, lahko le potrdimo, da je s svojo pričeško videti kot španjel) in se tudi zelo navežeta drug na drugega. Do gospodarice *Flush* goji tako močna čustva, da zavoljo nje zataji svoje gone. Ostaja pri njej v temni sobi, namesto da bi šel pustolovščinam naproti. A v njem se bije spopad vrednot: na eni strani zvestoba in ljubezen, na drugi svoboda. Gre za človeku dobro poznani razkorak med nagoni in vzgojo, med naravo in kulturo, ki pa ga prav živalim navadno ne pripisujemo. Osrednja metafora romana je klic roga iz pradavnine, ki v *Flushu* budi nagon. Najhujši notranji konflikt *Flush* doživi tedaj, ko se pojavi snubec njegove gospe, pesnik Robert Browning. Razpet med silno ljubezen do gospodarice in brezumno ljubosumje do Browninga slednjega dvakrat tudi ugrizne. Resnični pesničin *Flush* je bil, po virih sodeč, pač nagnjen k strahopetnosti in zdramam.

Ko se pasji junak s skrajnimi napori duha nauči sovraštvo preusmeriti v ljubezen, roman doseže dramatični vrhunec: *Flusha* ugrabijo. Tedaj na eni strani spremljamo ugla-

jeno in urejeno Wimpolsko ulico z Elizabeth, ki svojega psa želi nazaj za vsako ceno, na drugi, čisto zraven, siromašno četrt z izsiljevalci. Angleška razslojenost je boleča. *Flush*, pripadnik modre krvi in vaje udobnega življenja, se znajde sredi smradu, revščine in izstradan. Njegov ugrabitelj Elizabeth grozi, da ji bo v paketu poslal psičkovo glavo, kar je nedvoumen namig na razvpite kirurške umore Jacka Razparača, ki je razsajal po predelu Whitechapela, čeprav nekaj desetletij pozneje. Osvoboditev pasjega ljubljence napoveduje rešitev pesnice iz kreppljev očeta; Elizabeth in Robert se skrivaj poročita ter pobegneta v Piso. V sončni in veseli Italiji, odkriva *Flush*, ni tolikšne razslojenosti med psi, ker so vsi mešanci in nihče na nikogar ne gleda zviška. Sledi še kratek obisk Anglije, nekoliko čudaška epizoda z duhovi ter veličastno tiha junakova smrt; in njegova biografija je pri kraju. Hkrati je zgodba o *Flushu* tudi oris življenja njegove varuhinje Elizabeth Barrett Browning, v katere pismih in pesmih lahko, če nas zanima, najdemo še več podatkov o obeh. In njuni zgodbi vsebujeta avtobiografske aluzije na življenje Virginie Woolf.

Življenjepisec piše o španjelu pretežno od znotraj, tako da se z njim spusti na vse štiri in si resnično pridobi pasji zorni kot. Potaplja se v njegove čute in zavest (da, tudi psi imajo zavest in čute ter celo nezavedno, o čemer pričajo sanje, čeprav bi Descartesovi zagovorniki menili drugače). *Flush* svet je svet vonjev – kot Grenouillov v *Parfumu*. Avtoričin slog je prikladen za popisovanje pasjega doživljanja, saj je nasploh poln čutnih vtisov, vse okuša in se navdušuje nad običajno prezrtimi podrobnostmi. Hkrati večče slika leta in leta, pokrajine ter mesta in z ritmom pripovedi ustvarja vtis minevanja, bogstva in enoličnosti življenja. Virginia Woolf odlično upodablja notranje doživljanje svojih junakov, kdorkoli in karkoli so – to je njena osrednja modernistična zasluga –, a hkrati junake vpenja v družbeno in zgodovinsko perspektivo.

Glavni vir zabave in razmisleka v romanu je primerjanje pasjega sveta s človeškim. Če Društvo španjelov predpisuje, kaj so španjelove slabosti in kaj vrline, katere primerke je treba podpirati, razmnoževati, katere zamejiti in iztreti, pa nihče ne skrbi za čistost človeške vrste. Še več. Psi lahko izkusijo čisto ljubezen, kakršna ljudem ni dostopna. Tudi Firenze je *Flush* spoznal tako, kot jih ne more noben človek. »Poznal jih je, kot lahko kaj pozna samo nemo bitje. Niti enega izmed miriade njegovih vtisov niso nikoli popačile besede.« Woolfovi so bili najbolj pri srcu ljudje, ki so molčali, in živalim je bila med drugim naklonjena zato, ker ne govorijo. Pasjega junaka je sicer tudi nekoliko počlovečila, ga oblikovala po človeku – po Darwinovih odkritjih (knjiga *O izvoru vrst* je izšla nekje v času *Flush*ove smrti) se je meja med človekom in živaljo zrahljala –, a ne toliko, kot je to storil Hoffmann v *Življenjskih nazorih mačka Murra*. Antropomorfizem se lepo dopolnjuje z nasprotno težnjo, namreč animalizacijo človeškega. V dojemanju in popisovanju sebe in drugih se je avtorica rada zatekala k živalskim primeram in v zasebnem življenju se je z družinskimi člani ter ožimi prijatelji pogosto klicala z živalskimi vzdevki (kozel, opica, mandril), ki so imeli ljubkovalne in erotične konotacije.

Flush je bil za časa pisateljičinega življenja njena najpopolnejša in dobro prodajana knjiga ter ena njenih redkih, ki se je približala prav navadnemu bralcu. Avtorica sama se je od nje v svojem dnevniku nekoliko distancirala, češ da gre za neumno šalo in da je *Flush* zoprni pes. Utružena od ustvarjanja liričnih *Valov* (1931), svoje najtežje knjige, si je s pisanjem o kokeršpanjelu pač privoščila oddih. *Flush* je res predvsem lahkotno in prikupno branje. A ta roman o psu govori tudi o iskanju svobode znotraj omejitev, ki jih vsaka po svoje postavlja narava in kultura. Z obravnavo človeško-živalskih odnosov kaže na družbeno hierarhijo (de)privilegiranih, žensk v odnosu do moških, in je feministična alegorija svojega časa. Usodo žensk v patriarhalni družbi je bilo menda res mogoče vzporejati s položajem psa na vrvici. Še sreča, da so se današnje ženske (zahodnega sveta) strgale s povodcev. ■

slovenski knjižni sejem
www.knjiznisejem.si

23.–27. 11. '11

Gospodarska zbornica Slovenije

cankarjev dom

Združenje knjižnih založnikov

Igor Samobor, igralec

NIHČE NI BOG, DA BI LAHKO SESTAVLJAL NOVEGA ČLOVEKA

BOŠTJAN TADEL

Igor Samobor je na pravkar končanem Borštnikovem srečanju nastopil v kar treh magistralnih vlogah: kot Neznavec v Strindbergovi trilogiji *Damask*, kot Shylock v Shakespearovem *Beneškem trgovcu* (oboje iz njegove matične ljubljanske Drame) in kot pripovedovalec v *Bartlebyju, pisarju* po Hermanu Melvillu (Mini teater) in za vse tri skupaj prejel edino moško igralsko nagrado, *Bartleby, pisar* pa je bil izbran tudi za najboljšo predstavo v celoti. Poleg tega je trenutno ravno na sredini predvajanja televizijske nadaljevanke *Na terapiji*, v kateri igra kompleksno in zahtevno vlogo psihoterapevta Romana.

V naslednjih dveh mesecih ga čaka študij vloge svetovnega šahovskega prvaka v letih 1969-72 Borisa Spasskega v dokumentarni drami *Boris in Bobby* Dušana Jovanovića, Mitje Čandra in Eve Mahkovic. Vse to pa na tri desetletja velikih vlog od Trepljeva in pozneje Trigorina v *Utvi* Čehova prek Peera Gynta, Macbetha, Jimmyja Porterja,

Tartuffa, Seidune v *Alamutu* in številnih drugih. Pred dvema letoma je prejel tudi nagrado za glavno moško vlogo v filmu Igorja Šterka *9:06*. Lani je prvič režiral, opravil je habilitacijski postopek za poučevanje igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo.

Poslušamo, kako se časi spreminjajo. Vi ste že tri desetletja igralec. Kaj se je spremenilo?

V gledališču? Mnoge stvari so se bistveno spremenile. Ne govorim o kvaliteti. Če danes gledamo posnetek kakšne dobre predstave izpred let, je ta še vedno dobra, celo odlična, lahko je umetnina za vse čase. Se je pa v tem času spremenilo pričakovanje publike in v mnogočem se je spremenil proces dela – rekel bi, da zdaj vse skupaj počnemo bolj poglobljeno. Na mnogih področjih se stvari dogajajo na višjem, bolj profesionalnem nivoju. V mislih imam predvsem pristop. Zdi se mi, da se zdaj projektov lotevamo bolj celovito. Igralci smo

bolj vpleteni. Od nas se pričakuje, da smo tudi snovalci in nosilci ideje predstave.

Precej se je spremenil tudi stil igre. Desetletja je v gledališču veljal za normo neke vrste realizem, jaz mu pravim »približni realizem«. Igralec je podajal nekaj, kar je publika razumela kot »realno«. Nekakšna dogovorjena norma. To je bila nekakšna naša »nadgradnja« metode Stanislavskega.

Danes v osnovi, v izhodišču igramo bolj »dokumentarno«. Iz te platforme potem startamo tudi v take in drugačne stilizacije. Morda je to zaradi drugih medijev, televizije, filma, interneta, mogoče zaradi moči resničnostnih šovov in vsesplošne prisotnosti zasebnosti? Čutim, da se zdaj vedno bolj pričakuje, da se igralec tudi privatno in celo intimno izpostavi in se takšen da na ogled.

Hočete reči, da je v igralčevi kreaciji znotraj tega stila igre več samega igralca in morda manj dramskega lika, ki ga igra?

Po vdoru *realityja* nas vedno bolj zanima brskanje po tuji intimi. Tudi in predvsem v smislu voajerizma. Občutek imam, da gledalci pričakujejo podobno razgaljanje tudi na odru. Igralčeva osebna, intimna, privatna odprtost, danost na razpolago, postaja vedno bolj zanimiva. Svojo najglobljo intimo dajemo na razpolago liku, ki ga igramo. To je res drugače, kot je bilo pred tridesetimi leti.

Velja to v podobni meri tudi za film in televizijo?

Vsekakor se je največja sprememba zgodila v gledališču. In to v enaki meri velja za stile, ki se lahko med seboj tudi zelo razlikujejo. Ponujamo več sebe oziroma tistega, kar pač imamo v sebi.

Film je tako ali tako od nekdaj večinsko zahteval realizem. Televizija je bila zmeraj nekje vmes, poskušala je biti film, uporabljala je pa številna gledališka sredstva. Televizija, seveda govorim o žlahtnem dramskem žanru, je bila, kot da bi od blizu gledal teater. V



nadaljevanki *Na terapiji*, ki jo zdaj snemamo, igramo čisto tako kot danes igramo v gledališču, ali kot če bi igrali v filmu ... Nobene razlike ni več, trudimo se biti popolnoma naravni, realistični, dokumentarni. In to je res velika sprememba.

Kaj pa dve veliki klasični vlogi, ki ste ju odigrali v zadnjem letu, v Strindbergovem *Damasku* in v Shakespeareovem *Beneškem trgovcu*? Ali k takšnim vlogam in tako obsežnim nalogam pristopate kako drugače?

Ne, vsak lik si najprej ogledam iz njegove »osebne-intimne« osnove. Shylock, na primer, ima hčerko, ki je toliko in toliko stara, iz česar si izračunam, koliko je star on. Izkaže se, da je star približno toliko, kot sem sam. Nato naju primerjam. Iščem skupne točke. Poskušam ugotoviti, katere so tiste lastnosti, ki so skupne ... Podobno se lotevam katerekoli druge vloge. Nobene druge platforme ni kot ta in ta lik, ki ima pri tej in tej starosti ta in ta temeljni problem. In podobne probleme prav gotovo najdem tudi v sebi.

Na to se šele začnejo nalagati družbeni, filozofski in drugi problemi in izhodišča. To je pa že stvar konstrukta. Stvar naloženega znanja, odnosa do sveta ... Pri Shylocku je to vprašanje okolja, v katerem živi, v kaj je vpet, kaj je njegov interes, kaj ga bremeni in kaj ga vleče naprej. Na osnovi vseh teh silnic poskušam ugotoviti, kako bi se jaz obnašal v takšnem položaju. Nobenih drugih skrivnosti ni. *Damask* je študija osebne krize. Krize identitete. Take krize do neke mere poznam in z njimi se včasih intimno ukvarjam tudi sam. In ta intimna spoznanja so prisotna v vlogi. Morajo biti. Sicer bi bilo dolgočasno.

Mar ni o nečem podobnem v svoji metodi govoril tudi Stanislavski?

Seveda. Stanislavski je bil tisti, ki je omogočil vstop osebne igralčeve psihologije v igralsko umetnost. Osnova vsake umetnine je po mojem psihologija. Vsak umetnik skozi svoje psihološko sito zaznava svet in ga potem vrača preobraznega. Vsaka umetnina je zaznamovana z umetnikovo izkušnjo.

V vaši karieri obstajajo tri izrazita obdobja, bolj ali manj se ujemajo z desetletji: mladostno v osemdesetih, nato recimo temu dokončna uveljavitev po Ibsenovem *Peeru Gyntu* leta 1991 – in žlahtna zrelost po *Jezu Conorja McPhersona* (2001). Je ta vtis točen ali vi vidite svojo umetniško pot drugače?

Sam ne vem; moj občutek je, da se občasno vzpenjam po nekakšnem stopnišču, potem pa pridem na podest. Tedaj se mi zazdi, zdaj sem pa tukaj in je vse v redu. In nekaj časa hodim po podestu sem in tja, potem pa postane dolgočasno, ne zadošča mi več, zato začnem spet iskati stopnišče. Nekaj časa ga iščem, ko ga najdem, pa se začnem vzpenjati do novega podesta. V nekem obdobju več akumuliraš, nabiraš izkušnje, odrasčaš, v drugem daješ – ne poznam nikogar, ki bi imel kariero v eni sami strmi puščici ali ki ne bi kdaj pa kdaj na kakšnem podestu malo počival. To se ne sliši dobro, počival, bolj res je, da morda malce zastaneš.

Potem te pa seveda radovednost in izkušnje nesejo naprej: dobimo otroke, nekaj nam dajo, pa tudi učimo se od njih, kdo, ki ga imamo radi, nam umre, in tudi od tega se nekaj naučimo, dobimo rano in okrog nje

SLIKARJI, PISATELJI, SKLADATELJI IMAJO TO SREČO, DA NJIHOVO DELO KOT UMETNINO LAHKO PREPOZNAJO TUDI POZNEJE PO DESETLETJIH, CELO STOLETJIH, PRI IGRALCIH PA ŽAL NI TAKO: SMO UMRJIVO BLAGO IN NAŠA UMETNOST JE PRAV TAKO UMRJIVA. VŠEČNO IN UMETNIŠKO STA SI PO MOJEM V GLEDALIŠČU ZELO BLIZU.

vzbrsti nekakšen cvet. To mogoče ni najboljša metafora, ampak vsak tak velik dogodek te močno zaznamuje, te spremeni.

Revija *Intelligent Life* v vsaki številki objavlja vizualne biografije igralcev, med njimi so bili Hellen Mirren, Emma Thompson, nazadnje Gary Oldman. Poanta rubrike so celostne transformacije igralcev v izjemno različne like. Na prvi pogled bi rekel, da je tako celostnih preobrazb pri nas manj. Se vam zdi, tudi v luči tega, kar ste govorili o iskanju po svoji duši, da pri nas drugače razumemo igralsko umetnost?

No, če bi fotografije mojih vlog v zadnjem desetletju dali eno zraven druge, bi bile transformacije opazne. Upam, da je tako.

Načelno sem globoko prepričan, da ima vsak v sebi vse in da je treba znati to izbrskati. V različnih življenjskih obdobjih izbrskaš različne stvari. Vsekakor se zelo trudim, da bi bile moje vloge kar se da različne, čeprav vse izhajajo iz mene.

Osebnost se zelo trudim graditi na transformaciji, kar sicer pri nas ni ravno modni trend. Trenutno je običajen pristop to, da igralec vzame vlogo in jo prilepi nase – jaz pa mislim, da je treba narediti obratno: sebe prilepiti na vlogo in njej s tem omogočiti življenje. Vloga je, kakršna je, čaka te.

Ko berem črke, iz katerih bo (med drugim) sestavljena vloga, se mi zdi, kot da gledam nekoga v hibernaciji. In začnem razmišljati o tem, kako bi ga lahko prebudil, odmrznil – če uspe, v predstavi nekaj časa živi skozi tebe, nato pa se vrne v hibernacijo in čaka nekoga drugega, morda boljšega, morda slabšega, vsekakor pa drugačnega. Vsak igralec vsakemu liku nekaj da in nekaj od njega vzame. Njegovo izkušnjo nosiš s sabo, postane del tebe in uporabljaš jo pri svojem delu. Tega ne moreš pozabiti, prav tako kot ne moreš pozabiti, kar si v resnici doživel.

Se pravi, da je v vašem Shylocku tudi nekaj Tartuffa?

Seveda. In v obeh je nekaj Igorja, ki pa je postal tudi nekaj Tartuffa in postaja nekaj Shylocka ali Neznanca. Vsi so prisotni in vsakič znova grejo v neko novo reinkarnacijo.

In v bistvu podobno vprašanje, povezano tudi s tem, da začenjate poučevati na AGRFT, koder študira tudi vaš sin – kako se da učiti igro, se je da naučiti?

Poučujem še ne, čakam na mesto, imam pa opravljene vse habilitacijske postopke. In moram priznati, da se mi v tem čakanju nekoliko izgublja spomin na tisto motivacijo, ki me je gnala, da sem šel skozi te postopke.

Vsak študent, ki je prišel na akademijo, ima določen prepoznani talent. In temu talentu je treba pomagati. Največ, kar igralski pedagog lahko posreduje učencu, je radost do odkrivanja samega sebe.

Znani so poskusi nekaterih pedagogov, da bi osebnost svojih študentov razstavili, nato pa jo ponovno vzpostavili. Meni se zdijo ti poskusi zelo klavrni, saj nihče ni Bog, da bi lahko sestavljal novega človeka. Krasno pa je, če v učencu prepoznaš njegovo edinstvenost in jo znaš razvijati. To pa seveda predpostavlja določeno mentorsko inteligenco in resnično spoštovanje do otrok, takšno, ki zna prepoznavati in ceniti različnost. Ključno je, da mentor zna razvijati p-osebno študenta. Če smo vsi enaki, usklajeni z neko profesorjevo »ločino«, je zelo dolgočasno.

Po drugi strani je pa nekaj tehničnih reči, ki jih je pač treba obvladati. Za razumljiv govor obstaja tehnika, za to, da tvoj glas nese sto metrov daleč, obstaja tehnika, za to, kako se moraš gibati po odru, da si viden, obstaja tehnika. Vse to igralca bogati v smislu izraznih sredstev – ampak tisto, kar je noter, v duši in v glavi, za tisto ni zaslužna akademija – ne more biti.

Spričevalo jamči, da si lahko obrtnik. Zanimiva vsebina pa je eden od pogojev, da si lahko tudi umetnik. Dušo pa napolniš, ji daš vsebino s stvarmi, ki te obkrožajo: z izkušnjami, z umetnostjo, s krizo, z vojno, z otrokom, s smrtjo, to so stvari, ki te polnijo in lahko iz tebe naredijo umetnika, če imaš potencial, da si umetnik. Če ga nimaš, si pa

DUŠO NAPOLNIŠ S STVARI, KI TE OBKROŽAJO: Z IZKUŠNJIAMI, Z UMETNOSTJO, S KRIZO, Z VOJNO, Z OTROKOM, S SMRTJO, TO SO STVARI, KI TE POLNIJO IN LAHKO IZ TEBE NAREDIJO UMETNIKA, ČE IMAŠ POTENCIAL, DA SI UMETNIK. ČE GA NIMAŠ, SI PA LAHKO ODLIČEN OBRRTNIK.

lahko odlični obrtnik. Takih je veliko in to ni nič slabega.

Kje je pri igri meja med tem, kaj je nekomu všeč, kaj pa je umetniško? Kako gledate druge, kako vidite sebe?

Všečnost je lahko stvar navdiha, stvar nekakšnega erosa v zraku, ki mu ne poznamo vzroka. O okusih se ne razpravlja. Tudi zaljubimo se, ne da bi vedeli, zakaj. To je izrazito osebno, subjektivno. Za gledališče ne vem, kolikšen procent subjektivnega bi dal objektivno. Ne vem, kdaj predstava zraste v umetnino. Slikarji, pisatelji, skladatelji imajo to srečo, da njihovo delo kot umetnino lahko prepoznajo tudi pozneje po desetletjih, celo stoletjih. Takih primerov je kar nekaj, pri igralcih pa žal ni tako: smo umrljivo blago in naša umetnost je prav tako umrljiva. Govorim o gledališču, ne o filmu – ampak ravno ta enkratnost, unikatnost je tako vznemirljiva. Všečno in umetniško sta si po mojem v gledališču zelo blizu.

Vsaka predstava je unikat: nikoli ni enaka, tudi če določeno uprizoritev igramo sto

Igor Samobor v predstavi *Bartleby, pisar* (režiser Miloš Lolić)

petdesetkrat, vsaka publika vidi nekoliko drugačno predstavo. Nekaj svojega prinesejo ljudje, nekaj damo mi, atmosfera je vsakič nekoliko drugačna.

Zadnja leta so v vaši karieri izjemna: magistralne vloge si sledijo ena za drugo, tudi v filmu in zdaj še v nadaljevanki *Na terapiji*. Tudi režirali ste že in spet boste. Kaj vas trenutno najbolj vznemirja: estetski koncepti, nova dela, kompleksni psihološki profili, ki jim kot igralec poskušate priti pod kožo?

Radoveden sem. V enem samem letu ali pa največ dveh sem bil na Alamutu, pa z Ivanom Karamazovim, v istem letu sem bil tudi na Tibetu s Čimekundanom – kje drugje lahko doživiš kaj takega? Predelaš tri tako različne vsebinske sklope? To me najbolj zanima. Strindberg me je zanimal, recimo. Nato me je začelo zanimati, kaj od tega, kar je imel on v sebi, je v meni ... No, zelo sem radoveden in če imaš kot igralec srečo, lahko dobesečno goltaš zgodbo, in če imaš talent, te zgodbe prihajajo na dan predelane v nove vsebine. In tudi v nove oblike.

V filmu *Mefisto* je znani prizor, v katerem naslovni junak, ki ga igra Klaus Maria Brandauer, na apel, naj pred nacisti pobegne v tujino tako kot vrsta drugih znanih ustvarjalcev, odgovori z besedami: »Potrebujem vendar ta moj nemški jezik ...« Kako pomemben je za vas jezik?

Jezik je na vrhu piramide, z njim se artikliramo. To se mi zdi primerljivo s trivrstičnim haikujem, ki prav tako pride na koncu nečesa velikega. Igralci se izražamo z vsem, ampak zame osebno je jezik tisto, s čimer posredujemo bistveno in s čimer se najlažje izrazimo. Navsezadnje se tudi midva pogovarjava, ne pa si mahava.

Enkrat samkrat sem snemal v tujem jeziku, v nemščini – in zame je bila to ena največjih frustracij v življenju. Kar nekaj razumem nemško, tekst sem se gladko naučil, ampak govoriti tekst, ki ni bil popolnoma moj, je bila grozna frustracija. Premleval sem vsako besedo in se spraševal, ali poznam sinonim zanjo – in ga nisem. Materni jezik je materni jezik.

S tem nočem reči, da je besedilo edini temelj gledališča. Pomemben element je,

osnoven. Ampak je samo element, samo predloga za gledališko umetnino. Jezik pa je sredstvo. In hkrati vrt, pokrajina.

Druga velika zgodba zadnjih desetletij poleg vizualnega gledališča pa je koncept postdramskega. Kaj to pomeni za igralca? Kaj igra v postdramskem gledališču – ima v njem še značaj, ga preoblikuje dramsko dejanje, skozi katero se temu značaju nekaj zgodi? Je igralec v postdramskem gledališču človek ali je, tako kot je že pred stoletjem dejal Gordon Craig, nadmarioneta? Kaj se zgodi z iskanjem po sebi?

Vsaka dramska oseba je živa. Lik živi tudi, če si na odru zgolj kot funkcija ali če izvajaš biomehanske gibe ... Vseeno, v vsakem primeru si na odru prisoten s svojim telesom, da sem se nekaj naučil o življenju. Kadar gledam velike scenografske koncepte, kadar gledam premikajoče se slike, me to sicer lahko fascinira, me navda z občudovanjem – katarze pa ne doživim nikoli. Doživim pa jo, če se me dotakne po človeški plati. Katarza pa se mi še zmeraj zdi glavni motiv, da hodimo v gledališče.

Osebno verjamem v gledališče, kjer se lahko identificiram s človekom, z zgodbo, z njegovo usodo. Na to se pripnem in se preselim v drug svet. To je zame gledališče, kakršnega rad gledam in kakršnega tudi rad delam. Od takšnega gledališča nekaj imam. Vsaka taka dobra predstava mi daje občutek, da sem se nekaj naučil o življenju. Kadar gledam velike scenografske koncepte, kadar gledam premikajoče se slike, me to sicer lahko fascinira, me navda z občudovanjem – katarze pa ne doživim nikoli. Doživim pa jo, če se me dotakne po človeški plati. Katarza pa se mi še zmeraj zdi glavni motiv, da hodimo v gledališče.

Ali v postdramskem svetu katarza obstaja? Ali je lahko le posledica drame?

Ne vem, kako se postdramski koncepti teoretično lotevajo tega problema, vem pa, da gledalci hodijo v gledališče zaradi katarze. Katarze pa ne doživiš ob konceptih, ampak ob človeških usodah. To, kar gledam, me mora nagovoriti – sploh ni nujno, da je vrhunsko, in vseeno je, kako se imenuje, važno je, da me pritegne z nečim, kar se me tiče.

Težko si je predstavljati, da bi kot igralec umetniško segli višje – ali na vaši ravni še

obstaja to, da gledate tega ali onega kolega in si rečete, »kako je pa to dobro!«?

Seveda. Kadar vidim, da je nekdo drzno, kvalitetno, globoko brskal po sebi in po materialu, obenem pa to prikazal tako, da jaz to razločno vidim, tedaj si rečem,

ZNANI SO POSKUSI NEKATERIH PEDAGOGOV, DA BI OSEBNOST SVOJIH ŠTUDENTOV RAZSTAVILI, NATO PA JO PONOVRNO VZPOSTAVILI. MENI SE ZDIJO TI POSKUSI ZELO KLAVRNI, SAJ NIHČE NI BOG, DA BI LAHKO SESTAVLJAL NOVEGA ČLOVEKA.

»uf, je frajer« – ampak s tem sva spet tam, kjer sva bila na začetku: nekdo ti to pokaže bolj jasno, drugi manj. Mogoče nekoga lažje »bereš«, ker ti je bližje in mu zato prej ploskaš. Zakaj je tako, tega se pa po mojem ne da definirati. Včasih sem se zelo trudil uravnati svoje občutke, prav mučil sem se, da bi bil pravičen, do vseh enak, zdaj pa vem, da tako pač je. Eden ti je všeč, drugi pa ne. Tega se ne da razložiti. Tudi jaz mnogim nisem všeč, zakaj bi morali pa meni biti vsi? En pisatelj ti je bližje kot kakšen drug in enako velja za igralce. Gledanje umetnine je povsem subjektivna reč.

Skozi ves pogovor sva se izogibala verjetno najpomembnejšemu igralčevemu sodelavcu, režiserju. Tudi sicer za zadnja desetletja velja, da so v znamenju tako imenovanega režiserskega gledališča. Koliko je za igralca to sodelovanje res odločilno?

Menim, da so leta »režiserskega« gledališča mimo. Prihaja obdobje skupnega ustvarjanja. Prepričan sem, da gledališče resnično živi samo v sobivanju. Izključno režisersko

gledališče, kot ga poznajo kje v Nemčiji in kot so ga nekateri občasno poskusili prinesiti tudi k nam, mene nikoli ni pritegnilo. Predstava je kot slika in vsaka barva na njej nekaj doda. Če sem mogoče kdaj za hip mislil, da je režiser slikar in igralci samo barve, zdaj verjamem, da vsi držimo čopič. Zmeraj sem govoril, da moram vedeti vse. Kadar sem imel občutek, da se stvari dogajajo mimo mene, sem se zmeraj uprl. Verjamem, da več ko imam možnosti za sodelovanje, boljši je rezultat.

Prej ste omenili *Peera Gynta*: s študijem smo začeli spomladi, tako da smo pred jesensko premiero imeli poletne počitnice. In mene, ki sem igral naslovno vlogo, je režiser Unkovski prosil, da čez poletje potegnem črte skozi najbolj gostobesedni osrednji del, ko se Peer potika po Afriki. Saj sem vedel, da je bila to finta, ampak ne bi me mogel bolj motivirati. Pa ne samo motivirati, tudi res sem se poglobil v najbolj kompliciran del teksta. In ko je črte pogledal, se je z njimi v celoti strinjal in mi je s tem dal vedeti, da sva na skupni ladji in da podobno razmišljava. Kadar mi pa nekdo ne pokaže odprtih kart ali samo bolj ali manj izdaja napotke, sem užaljen in se uprem temu, da bi bil samo izvajalec konceptov nekoga drugega.

In če končava tam, kjer sva začela: kako so se pa v teh treh desetletjih spremenili režiserji?

So se spremenili, seveda, pa tudi igralci smo se spremenili. V času mojih začetkov so bili nekateri uveljavljeni igralci zame pravi giganti. Včasih se sprašujem, ali študentje pri dvajsetih tudi mene gledajo enako, ampak ko sem jaz v tistih letih gledal recimo Rozmana, Kralja, Baloha, sem imel občutek, da se oder kar strese, ko stopijo nanj. In te igralce so takratni režiserji obravnavali z nekim drugačne vrste *rešpektom*. Sedeli so v parterju in spoštljivo posredovali svoje pripombe.

Danes je drugače, zdaj smo bolj prepleteni, stvari počnemo skupaj, skupaj razvijamo idejo in jo pripeljemo do realizacije. Vse je skupno delo. Samega sebe na odru seveda ne morem videti, ampak tisto, kar me res veseli, je prav to skupno delo. In rezultat je potem pogosto več kot zgolj vsota posameznih členov. ■

● ● ● KNJIGA

Enoglasje o četverorečju

ALOJZ REBULA: **Četverorečje**. Mohorjeva družba, Celje 2011, 272 str., 27 €

Glavno dogajanje novega Rebulovega romana, postavljenega v dobo razsvetljenstva, zadeva narodnobuditeljska prizadevanja protagonista Norberta, nadarjenega nezakonskega otroka s podeželja, ki pridobi izobrazbo v krogih duhovščine, in njegovo fascinacijo s francosko revolucijo, ki ga nazadnje popelje v Pariz ter smrt pod Robespierrovo strahovlado. Za roman središčna simbolika četverorečja kot zemeljskega raja se veže predvsem na odmaknjeno zgodbo o klišejski usodni ljubezni, ki se splete med protagonistom in francosko aristokratino, prebeglo v naše kraje. Besedilo predstavlja ljubezensko dvojino in revolucionarno politično udejstvovanje kot medsebojno izključujoči se poti v rajsko stanje ter se nagiba k odločitvi za prvo, ker naj bi bila ta zanesljivejša. Norbert in njegova izbranka Jeanette poosebljata esencialistični patriarhalni pojmovanji »ženskosti« in »moškosti« ter v svoji ljubezenski sreči, ovekovečeni v patetičnih dialogih, kot Adam in Eva zaznavata prisotnost še »Nekoga«. Roman sledi še globoko razsvetlenski miselnosti, s strogim ločevanjem med razumom in čustvi, kjer so slednja, ki so vrednote nižje, asociirana z »ženskostjo«. Norbert ugotavlja, da se je z Jeanette dalo pogovarjati o političnih idejah, »čeprav je bila vmes distanca ženske občutljivosti, ženske z njenim lastnim misterijem«. Beremo lahko tudi, da je ženska »zmožna človeških mer, ki jih moški teže zmore« – »ženska kot taka«, karkoli naj bi že to bilo, je v romanu predstavljena kot resnično bitje, ki mu manjka zdravega revolucionarnega žara.

V zgodbo o doživljanju francoske revolucije, od daleč in blizu, je vpisana tema domoljubja. Ker naj bi ideje svobode, bratstva in enakosti Slovincem kot koloniziranemu narodu obetale enakovrednost in enakopravnost z drugimi narodi, dogajanje na tujem okrepil protagonistove upe o prebujenju narodne zavesti v njegovi domovini. V svoji heroizirani nacionalni zavednosti je fanatičen: svojim sonarodnjakom skače v besedo, da bi popravil »Kranjce« v »Slovence«, in poljubi tla, preden zapusti ozemlje, na katerem se govori slovensko, posebno zgovoren pa se zdi izbor besed, ko izjavlja, da si od Slovencev v prihodnosti želi »božje moštosti«. Povsem resno se sprašuje: »Slovensko – kaj je to? Moral bo razmisliti o tem ... saj je čutil v tem nekakšno skrivnost, kakor so bile skrivnost voda, dreveje, zvezde ...« Ne preseneča, da se roman zaključuje z njegovim vzklikom, ki izpod giljotine oporeka uradno pripisanemu mu madžarskemu poreklu. Takšne vrste transparentna tendenčnost ponuja vzgledne narodne samozavesti, ki se lahko zdijo nevarni: Jeanette ima denimo raje Norberta, ki je »cel Slovenec«, kot svojega prejšnjega snubca, ki je bil le »pol Slovenec«.

Potrebno je tudi omeniti, da se roman vedno znova vrača k tematiki *Skrivnosti Cerkve*. Protagonist, ki verjame, da je potrebno krščanstvo oživiti z duhom francoske revolucije, sčasoma spozna, da slednja ne »maršira« skupaj z evangelijem. Zdi se, da besedilo obsoja francosko revolucijo prav iz tega razloga.

Četverorečje ne vzpostavi stika z zgodovinskim časom, v katerem je nastalo, in ostaja gluho za zgodovinske zahteve literarne forme. S svojo oblikovno in vsebinsko konservativnostjo ne uspe ustvariti polifonije pogledov. Tudi ob vprašanju, ali je mogoče o terorju revolucije zadovoljivo spregovoriti na tako pomirljivo »realističen« način, zakrknje. Tako ostaja precej puhličasto in papirnato delo, ki nas z ohranjanjem opozicije med čustvom in razumom oklepa v ozkogledno obzorje (še vedno) razsvetljenske kulture. **BARBARA JURŠA**

● ● ● KNJIGA

Smešna zgodovina Parkinsona

SVETISLAV BASARA: **Vzpon in padec Parkinsonove bolezni**. Prevod in spremna beseda Đurđa Strsglavec. Modrijan, Ljubljana 2011, 200 str., 21,20 €

Vzpon in padec Parkinsonove bolezni srbskega pisatelja Svetislava Basare je prvi prevod katerega izmed naslovov tega avtorja v slovensčino. Čeprav je poznan predvsem po delu *Fama o biciklistima*, ki velja za enega najboljših jugoslovanskih romanov osemdesetih let, in njegovem nadaljevanju *Na gralovom tragu*, je z *Vzponom in padcem* prejel nagrado NIN za najboljšo prozno delo v Srbiji leta 2006.

Zgodba se začne s predgovorom agenta tajne ruske službe Kasatkina, ki vohuni za zgodovinarjem Voznenskim. Ta namreč raziskuje življenje in delo skrivnostnega Demjana Lavrentjeviča Parkinsona, izumitelja parkinsonove bolezni, ki nima ničesar skupnega z znano okvaro živčnih celic. Še več, sodobna parkinsonova bolezen je ponaredek z namenom, da bi se zakril prvotni pomen pravega parkinsonizma. Parkinsonova bolezen ni nič drugega kot grešno telesno življenje, ki smo ga ljudje podedovali po padcu prvih staršev. Ker nas bolečina in telesni napor na to opominjata, sta edina pot do odrešenja duše, ki se lahko osvobodi telesa le preko njegovega zaničevanja. Zato je potrebno zboleti, ugotavlja Parkinson in poskuša na vse načine bolezen politizirati in

jo uzakoniti. Svet lahko namreč rešimo le, če ljudje zbolijo za parkinsonovo boleznijo, država pa mora biti organizirana tako, da bodo državljani to najlaže dosegli. Rezultat zgodovinarjevega desetletnega mukotrpnega dela v ruskih arhivih je njegov dnevnik in nekaj različnih gradiv, spisov in pisem, ki direktno ali posredno omenjajo Parkinsona. Tem je Kasatkin prišel na sled, jih zbral in uredil v poročilo, ki ga sedaj predstavi bralcu.

Čeprav deluje zgodba na prvi pogled nenavadno, forma pa dolgočasno in odbijajoče, je (podobno kot v nekaterih zgodnejših delih) posebnost romana prav značilen humor z duhovitimi liki, nadrealističnimi dogodki in smešenjem znanih oseb, ki so mnogokrat tudi avtorji katerega izmed spisov. Tako je na primer Dostojevski predstavljen kot strastni hazarder, ki v eni sami noči zakocka toliko denarja, da bi lahko Rusijo rešil pred oktobrsko revolucijo. Ali pa podatek, da je Parkinson izumitelj avtoštopa. In srednjeveška Hilde Burkhardt, ki je s pomočjo spisov o magiji iskala nekje v sebi točko G, prinašalko nepopisnega užitka. Naj za primer navedem le en odlomek: »Vrnitev v Mitrofanovsk se je zelo razlikovala od odhoda iz njega. Parkinson je namreč v vaški krčmi nekemu klatežu, ki se je hotel nastaniti v Tolstojevi bližini, prodal večji kos zemlje, last grofa Tolstoja. In je sedaj potoval po gosposko. V prvem razredu. Z mirno vestjo. Veliki pisatelj zagovarja odpravo zasebne lastnine; naj vidi, kako je to v praksi. Medtem ko vlak izginja za ovinkom, lahko za hip tudi vidimo, kako je to videti. Tolstoj je ves iz sebe. Spet kliče na pomoč. Starešina, služabniki, služabnice primejo nesrečnega kupca. Pretepejo ga s palicami. Namažejo s katranom. Posujejo s perjem ...« Vendar humor v romanu ni le samemu sebi namen. Z neprestanim spreminjanjem zgodovinskih dejstev in nenavadnimi interpretacijami avtor poskrbi, da njegova proza deluje kot čista fikcija. Ker so opisani dogodki skrajno bizarni, smešni in neverjetni, bralec ne more verjeti niti eni sami besedi. Z neprestano protislovnostjo arhivskega gradiva, citiranjem različnih delov romana in številnimi opombami Basara preigrava temo avtorja, prirejevalcev in ponarejanja. S tem zgodoviniopisje prikaže kot literarni konstrukt zgodovinarjev, ki stvari interpretirajo, prirejevalcev, ki z dokumenti manipulirajo, in pisateljev, ki ustvarjajo fiktivne rokopise in ponaredke. Humor torej nastopa v vlogi posrednika med izmišljeno literaturo in zgodovinsko stvarnostjo. Zaradi smešnih situacij, interpretacij in dogodkov ostaja literatura v sferi fiktivnega, s formo poročila in dokumentov pa zopet ustvarja realnost. S tem literatura ni več tista, ki bi zgodovino opisovala bolje od zgodoviniopisja (kar je tema marsikaterega sodobnega zgodovinskega romana), ampak postane tvorec zgodovine. Ali kot zapiše avtor: »V ambivalentnem razmerju med književnostjo in stvarnostjo vplivi ne tečejo, kot menijo površni realisti, v smeri realnost–književnost, temveč ravno narobe, književnost–stvarnost. O čemer se bo mati Rusija kmalu prepričala, ko bo *Manifest Komunistične partije* postal družbena ureditev.« Tako na primer v romanu izvemo, da je za umor Franca Ferdinanda kriv odred beogradske lože Črna Roka, za prvo svetovno vojno pa kar Parkinson. Tudi Lou Salomé je prijateljvala z Nietzschejem zgolj zaradi njega. In oktobrsko revolucijo je zakrivil upor čevljarjev, ki so prenehali izdelovati čevlje in raje ustanovili svojo mistično sekto, seveda pod vplivom enega izmed Parkinsonovih spisov.

Slog romana je enoten in precej nerazgiban, čemur zvesto sledi tudi prevod. Čeprav je jezik odrezav in humoren, se skozi različne spise in dokumente spreminja zelo malo, kar je moteče, saj bi ob navidez različnih avtorjih gradiva pričakovali bolj izrazito slogovno spreminjanje. Približno tako, kot je avtorju uspelo že v *Fami o biciklistima* in *Na gralovom tragu*, kjer odlično oponaša biblični slog, monolog Karla Grdega ali pa suhoparni pravniški jezik ustave. Podobno je tudi s slikovnim gradivom, ki se je v njegovih zgodnjih delih lepo povezoval z nenavadnimi interpretacijami in je veliko prispeval k svojskosti, v *Vzponu in padcu* pa se mimogrede pojavi le ena sama sličica.

Roman Svetislava Basare odlikuje predvsem značilen humor, ki se lepo poveže z idejo romana, kar je posebna značilnost pisave tega srbskega pisatelja. Tema in forma sta pravzaprav že poznani iz nekaterih drugih avtorjevih del, drugačna je le vsebina. Občasno motita nenavadna zgodba in nekoliko nerazgiban slog. Zaradi teh malenkosti *Vzpon in padec* ne dosega odličnosti zgodnjih Basarovih romanov, še vedno pa je zanimivo, duhovito branje ter velika literarna mojstrovina. **BLAŽ ZABEL**

● ● ● ODER

Don Juan se vrne iz vojne. In?

ÖDÖN VON HORVÁTH: **Don Juan se vrne iz vojne**. Prevod Urška P. Černe, režija Dušan Jovanović. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 13. 10. 2011, 100 min.

Po zadnji premieri v Mestnem gledališču ljubljanskem lažje razumemo, zakaj avstrijskega dramatika madžarskega rodu von Horvátha bolj poznamo po igran *Kazimir in Karolina* ter *Zgodbe iz dunajskega predmestja* (imenitno uprizoritev v režiji Janusza Kice smo v sezoni 2003/4 gledali v ljubljanski Drami) kot pa po drami *Don Juan se vrne iz vojne*, ki je bila sicer od zdaj v Sloveniji uprizorjena le enkrat. Ob zadnjem poskusu sodobnega branja te predelave

mita o don Juanu se namreč izkaže, da bi potrebovala bolj tehten premislek o tem, kako se nas lahko danes dotakne. Možnost relevantnosti (ki jo sicer prizadevno, a zaman in polni pričakovanj glede nove uprizoritve iščejo tudi avtorji prispevkov v gledališkem listu) je seveda tisto, kar naj bi dalo alibi uvrstitvi te dame na repertoar (poleg tega, da nudi vloge kar desetim igralkam in enemu samemu igralcu, kar seveda ni zanemarljiv element, a ne more biti edini.)

Von Horváthova drama se dogaja po prvi svetovni vojni; svet je porušen, vrednote so spremešane, v odsotnosti moških pa ženske ena za drugo cepajo ob pojavi don Juana, ki se ranjen, prav nič zmagoslavno, vrača iz vojne. Avtor ga v predgovoru označi takole: »Ne uteleša samo moške seksualnosti, čeprav je kajpak njen najsilnejši predstavnik, temveč je njegova posebnost neka izjemna, globoko intimna in nepoljubno izražena metafizična vez te seksualnosti, ki ima takšno moč, da ji ženske ne morejo uiti.« A v igri don Juan vsaj sprva ni lik, kot ga poznamo iz mita, pač pa bolj njegovo nasprotje: ob srečanju s smrtjo med vojno se je namreč pokesal vseh svojih nekdanjih grehov, tako da se zdaj vrača k svoji zaročenki, ki jo je nekoč brezvestno zapustil. Igra je sestavljena iz triindvajsetih postaj na tej don Juanovi poti, kjer se srečuje tudi z različnimi ženskami iz svoje preteklosti; njegov novi jaz pa ob takojšnji fascinaciji vseh žensk, ki mu pridejo na pot, nekako neopazno izgine in tako začne pred našimi očmi povzročati nove travme in za sabo puščati nove žrtve. Dokler na koncu ne prispe na cilj, kjer ga čaka le grob zaročenke – in ob tem spoznanju se odloči, da bo za vedno ostal pri njej.

V tej nenavadni, a glede svoje končne intencije vendarle nejasni parafrazi donjuanovstva je sicer potaknjenih nekaj duhovitih, pa tudi ostrih in družbenokritičnih observacij, ki se v glavnem generirajo iz rahlih moralnih okvirjev v postapokaliptičnem času; žalostne in povedne so tudi usode žensk, ki doživijo srečanje z don Juanom, pa vendar se zdi, da to ni dovolj. Kot da bi tudi samemu avtorju umanjkal fokus: precej radikalna, a neizpeljana (tudi v predstavi povsem nereflektirana) je na primer obtožba, ki doleti don Juana tik pred koncem, ko je iz udobnega gnezda, kjer erotično obvladuje vse tri ženske v hiši, tako rekoč prisiljen pred policijo zbežati v zadnji objem k mrtvi zaročenki.

Pa vendar bi nudil avtorjev posebni stil, daleč od realizma, nekaj možnosti za vznemirljivejšo interpretacijo. Uprizoritev pod režijskim vodstvom Dušana Jovanovića pa sicer poskrbi za pregledno nizez prizorov, a se ne ukvarja s tem, da bi jih obravnavala kot povsem samostojne enote, čeprav se to tekom predstave, ob odsotnosti kake močnejše ideje, polagoma izkaže kot najzanimivejša možnost. Najbolj učinkoviti, dodatno osmišljeni pa tudi vizualno ambicioznejše rešeni in atmosfersko povedni so namreč tisti prizori, ki na potek zgodbe pogledajo z distance; tak je na primer prizor drsanja ali tisti, ko mrtvo utrjeni don Juanov obraz v živem posnetku spremljamo v velikem planu. Zdi se, da je režiser nihal med tem, da bi don Juanovo zgodbo zaokrožil v celoto, in tem, da bi jo bolj radikalno razdrobil na kosce, pri čemer se ni trudil iskati vzporednic med takratnim postapokaliptičnim in sedanjim predapokaliptičnim vzdušjem – ravno zato pa je splošni vtis in končni rezultat precej medel.

Igralke so ob tem dobile nekatere več in boljše, druge manj in slabše priložnosti. Najbolj sta jih izkoristili Mirjam Korbar Žlajpah (z verjetno tudi najbolj celovito izrisanim likom vdove) in Mojca Funkl (kot najbolj ranjena don Juanova žrtev), kot serija žensk pa so v več vlogah nastopale še Iva Kranjc, Petra Rojnik Veber, Judita Zidar, Tjaša Železnik, Stannia Boninsegna, Anja Drnovšek, k. g., Barbara Ribnikar, AGRFT, Tina Gunzek, k. g. Uroš Smolej je pregledno vodil sicer nedorečeni von Horváthov naslovni lik: od začetne utrujenosti in želje po vrnitvi v varen pristan do refleksnega prebujanja njegove stare zapeljivosti in potem nazaj do naveličanosti in končne želje po izničenju. A še tako zagreti igralski vložki ne morejo dati smisla predstavi, ki se mu je očitno izognila že v izhodišču. **VESNA JURCA TADEL**

● ● ● ODER

Dobri igralci brez režiserja

HAROLD PINTER: **Prevara**. Prevod Lija Pogačnik. Nastopajo Jernej Šugman, Maša Derganc, Uroš Fürst. Siti Teater BTC in Kreker. Premiera 13. 10. 2011 (zapis po ponovitvi 16. 10.), 80 min.

Prevara (Betrayal, 1978) je eden bolj komunikativnih tekstov Harolda Pinterja (1930–2008), ki je bil v svetovnem merilu zadnjega pol stoletja med najodmevnejšimi dramatik. Tudi v Sloveniji je bil veliko igran, tudi *Prevara* v ljubljanski Mali Drami le leto dni po krstni izvedbi v Londonu, ki jo je v National Theatre režiral Peter Hall.

Igra v obratnem kronološkem zaporedju prikazuje zgodbo sedem let trajajočega ljubezenskega trikotnika med najboljšima prijateljema iz študentskih let ter ženo enega od njiju (poročen je tudi drugi). Pinter je izjemno spretno zasnoval zgodbo, ki povsem organsko teče od konca proti začetku in zaradi tega še pridobiva na vznemirljivosti, saj poudarek ni na kaj, se pravi na poteku zgodbe, temveč na zakaj in kako se je sprožila in razvijala.

Na tem mestu se tudi pokaže pomanjkljivost dela

brez režiserja: trije izkušeni igralci iz ljubljanske Drame so se očitno odločili, da si donosnost »tezge« izboljšajo tako, da sami opravijo to delo. Resnici na ljubo zgodba teče, večjih napak ni, čeprav bi režiser poskrbel za kakšno dinamično variacijo ali interpretacijski poudarek več. Najbrž v razmerah slovenskega komercialnega teatra ne bi bilo potrpežljivosti za filigransko režisersko delo, s kakšnim se je v sezoni 2007/8 Pinterjeve *Vrnitve domov* lotil Matjaž Zupančič v Mali Drami (v tej predstavi sta igrala tudi Fürst in Šugman), verjetno pa bi režiser poskrbel za to, da bi konec dal uprizoritvi piko, ne pa je razvrednotil.

Uprizoritev v Siti Teatru je sicer prav v redu, manjka pa ji odločitev, kakšne vrste teater to je. Seveda Pinter na več mestih ponuja možnost za hahljanje, je pa tudi nekaj kar ostrih situacij: ko mož denimo odkrije, da ima žena razmerje že odkar je zanosila z njenim drugim otrokom. Ali ko se prijatelja po tem dobita in ljubimec ne ve, da njegov najboljši prijatelj vse ve. Zaostritve bi lahko bile močnejše – ali pa bi se lahko odločili za vedrejši ton, žal pa uprizoritev ostaja nekje na sredi. Gledalec ne ve, zakaj je bilo nujno upoštevati letnico nastanka teksta in pozorno s svetlobnim zapisom beležiti leta, v katerih se prizori dogajajo od 1977 do 1968 (prva dva prizora se godita dve leti po koncu razmerja) – dokler zadnji prizor ne postreže z ikonografijo hipijevskega časa in domnevno s tem povezano promiskuiteto. In to je problem predstave: sedemletno razmerje, ki je uničilo globoko prijateljstvo in zakon, se na koncu pokaže kot posledica nekega bolj ali manj zadetega »trenutka resnice« (za to v tekstu razen enega stavka ni podlage). Pa tudi to bi šlo, če bi se v celi predstavi odločili za bolj lahkoten ton – tako pa deluje kot napaka in konec ni tako močan, kot bi lahko bil. Škoda.

Vseeno pa gre za hvalevreden poskus z resnim dramskim tekstom v kontekstu in prostoru komercialnega gledališča. Škoda je, da to pri nas nastaja v tako gverilskih razmerah, da stiska pri stroških tudi tam, kjer res ne bi smelo. Tudi tako dobri igralci, kot so Maša Derganc – njena junakinja Emma v resnici vodi igro – ter Šugman in Fürst, bi s sodelovanjem režiserja veliko pridobili in uprizoritev še uspešneje tržili.

BOŠTJAN TADEL

● ● ● ODER

Pod kožo ni nihče izbranec

Junaki brez kril. Koreografija in režija Simone Sandroni. Mednarodna koprodukcija EnKnap in Deja Donne (Praga). Slovenska premiera 17. 10. 2011, Center kulture Španski borci, Ljubljana, 60 min.

Italijanski koreograf Simone Sandroni je najbolj znan kot ustanovni član flamske plesne skupine Ultima Vez, skupino Deja Donne (DD) pa je skupaj z Lenko Flory ustanovil leta 1997 v Pragi. EnKnapGroup (EKG), edina profesionalna skupina sodobnega plesa v Sloveniji, je pod vodstvom Iztoka Kovača v štirih letih obstoja sodelovala že z več uveljavljenimi koreografi in režiserji. Rezultat je viden, člani EKG so formirani plesalci, sposobni različnih umetniških izrazov.

Vsak od plesalcev je s svojo močno prezenco in igralskim talentom učinkovito upodobil izbranega karikiranega stripovskega junaka. Tako so se na odru srečali: lahkotna Spider Woman (Ana Štefanec, EKG), temperamentna Wonder Woman (Tina Runko, DD), zapeljiva Cat Woman (Martina La Ragione, DD), pojeviti Superman (Luke Dunne, EKG), elegantno lahkotni Zorro (Vladimir Ilich Rodrigues Chaparro, DD), skrivnostni Batman (Gyula Cserepes, EKG) in dobrovoljni Robin (Tamás Tuza, EKG). Junaki z nadnaravnimi močmi so simbolizirali plesalce, ki poskušajo s svojim entuziazmom, predanostjo in delom doseči več kot »običajni« ljudje. Vsak od nastopajočih je občinstvu zaupal osebno zgodbo o odraščanju, ki je bila zaznamovana s plesom. Brez zadržkov so se pred nami odvijale duhovite izpovedi o najbolj sramotnih dogodkih, ki so jih zaznamovali za vse življenje. Nasmeljali smo se ljubkim točkam, s katerimi so nastopili kot malčki (posebej zabavno je ples kače prikazal Kolumbijec Rodrigues Chaparro). »Avtobiografije« plesalcev so vzbudile naše zanimanje (Ana Štefanec je sprva hotela postati drsalka, Tina Runko je bila članica akrobatske plesne skupine, Tamás Tuza je treniral gimnastiko ...). Na dan so prišle tudi zelo intimne izpovedi iz obdobja adolescence – Luke Dunne je z občinstvom velikodušno delil težave svojega burnega spolnega dozorevanja ... Kot nujni del plesnega življenja so v samopredstavitvi prišle na vrsto tudi poškodbe. In ker plesalci med seboj radi tekmujejo, so jih izčrpno naštevali (zraven so dodali tudi tiste, ki niso nastale na plesnih treningih), kot da bi bile dokaz o tem, kdo je bolj pridno treniral in posledično postal najboljši plesalec.

Jasne in pristne pripovedi so povezovali plesni segmenti na glasbo Draga Ivanuše. Skozi dovršen gib, ki je vseboval tudi prepoznavne elemente igranih stripovskih junakov (denimo Supermanova dvignjena roka), so plesalci prikazali gorečo pripadnost svojemu umetniškemu poslanstvu, zaradi katerega se hočejo predstavljati kot bitja s skoraj že nadnaravnimi sposobnostmi. Duhoviti dueti med junaki so tako kot osebnoizpovedne zgodbe izvajali nasmehe. Najbolj tragičen lik, tudi nesprejet med »kolegi«, je bil Batman oziroma Gyula Cserepes, ki nam je zaupal svoje

travme iz otroštva, za katere je okrivil varuško. Osamljeno se je držal ob strani in nemočno opazoval druge. Proti koncu predstave mu je prekipelo: medtem ko so se drugi igrali, je besno posegel mednje, zgrabil ljubljeno Spider Woman in se brutalno znesel nad njo. V svoji želji po maščevanju ženskemu svetu zaradi agresivne varuške je zlil nanjo svojo agresijo ter jo pognal v neustavljivo kričanje in jok. Prizor je bil izjemno pristen in srhljiv.

Predstava se je končala z duetom »lepega, poštenega in zvestega bika« Luka Dunna (kot se je sam predstavil) in koketne italijanske plesalke Martine La Ragione, ki sta uprizorila igro zaljubljenec v divjem plesu hormonov. Simone Sandroni je spretno spajal posamezne zgodbe, k temu je pripomogla tudi glasba, pa duhoviti kostumi ter učinkovita kičasta scena s preveč lučkami (oboje Lenka Flory) in svetloba Arnauda Poumarata. *Junaki brez kril* so po premierah v Nemčiji, Italiji in Sloveniji krenili še na dvomesečno turnejo po Evropi in Mehiki. Tudi tam bodo počlovečeni stripovski junaki občinstvu odpirali različna vprašanja. Najočitnejše pa je: kdo je resnični junak – tisti, ki premišljeno goji podobo »izbranca«, ali tisti, ki je sposoben pogledati vase in si priznati, da je le ... človek? **TINA ŠROT**

● ● ● RAZSTAVA

Problematično v odsotnem

Muzej robotov. Srečo Dragan, Stefan Doepner, Luka Drinovec, Luka Frelj, Sanela Jahić, Zoran Srdić Janežič, Boštjan Kavčič, Nika Oblak & Primož Novak, Borut Savski, Sašo Sedlaček, Maja Smrekar, son:DA, Robertina Šebjanič, Igor Štromajer in Branko Zupan. Maribor, Umetnostna galerija in Razstavni salon Rotovž. Koprodukcija Mladinski kulturni center Maribor. Do 6. 11. 2011.

Muzej robotov je razstava zvenečega imena, ambicioznega cilja in skrajno problematične uresničitve. Sugestivnost naslova predpostavlja sistematično raziskovanje, proučevanje, shranjevanje, predstavljanje ter interdisciplinarni pristop, z namenom kompleksne obravnave »muzealizirane materije«. Cilj razstave je »predstaviti celovit pristop k temi fenomena robotike v sodobni slovenski umetnosti«. Njena dejanskost pa je bliže poljubnemu naboru umetniških del, ki jih je sicer v posameznih prvinah mogoče postavljati v razmerje s fenomenom robotike, a skozi takšno sito bi padla večina produkcije v umetnosti, ali vsaj tista, ki zagovarja tehnologijo in znanost. Istočasno razstava ne pozna odsotnosti številnih ključnih tega s tega področja: *Ballettikka Internettikka* Igorja Štromajerja in Braneta Zormanca, *Ultramono* Tanje Vujinović, *Brainloop* Janeza Janše, *RoboVox* Martina Briclja, projekti skupine BridA, *TH Strategije* Iztoka Amona in drugih.

Razstava je zato problematična v manjkajočem. Ob odsotnosti teoretskega aparata in poglobljene analitične raziskave je sklizevanje na nujnost selekcije brez pomena, morebitno pomanjkanje strokovnjakov, denarja, tehnologije, prostora itn. pa bi lahko vzpodbudilo iskanje drugačnih rešitev. Neskladje med konceptom in konkretnostjo razstave ni novost, pogosta je pri obsežnih, preglednih projektih, še zlasti pri tistih z jasno izraženo namero po zgodovinjenu, prilaščanju »pravice« nad umetninami, referencami, interpretacijami. Le da je takšno neskladje bolj nedopustno, ko se pod razstavo podpisuje umetnostna institucija nacionalnega pomena. Kako namreč ob tovrstnih praksah sploh še misliti in vrednotiti vlogo umetnostnih institucij?

Snovalca razstave Jože Slaček (avtor koncepta) in Meta Kordiš (kustosinja razstave) sta izbrana dela razdelila na dve lokaciji in pri tem izhajala iz dveh nasprotujočih si možnosti razstavnega formata, od katerih prvi omogoča vizualno percepcijo, drugi pa k udeležbi vabi še druga čutila, glas, telo. A tudi ta kuratorska odločitev se izkaže za nedosledno udejanjeno: robotski objekt Boštjana Kavčiča se odziva na gibanje opazovalčevega telesa, slednjega senzor zazna in sproži premikanje skulpture. Pa vendar je delo umeščeno v sklop, v katerem publika zgolj opazuje. Istočasno je kiparsko delo Zorana Srdića Janežiča parafraza in komična ironizacija »osebnih robotov« brez kakršne koli neposredne odzivnosti na obnašanje publike. Instalacija je vizualno privlačna in neodvisna od žive participacije, a ji je dodeljeno izpostavljenost mesto v interaktivnem razdelku.

V nasprotju s problematičnostjo razstave in njene komunikacije s publiko so dela in projekti nesporno kakovostni in relevantni. Večinoma so rezultati dolgotrajnih raziskovalnih in umetniških procesov, pogosto v sodelovanju z znanstveniki. Zastopajo vrsto specifičnih razmerij med aparati, instrumenti, konstruiranimi tehnološko-kineo-organo mašinami, sofisticirano umetno, strojno-digitalno inteligence ter v biološko, socialno, politično in estetsko raztezajoče se implikacije.

Borut Savski s kinetičnimi telesi lucidno poudarja poetičnost in metaforičnost; opazovalca zaplete v igro zrenja in čudenja nad avtonomnostjo ter koordinacijo gibajočih teles. To, da umetnikovi produkti pogosto ne delujejo, njihovo interpretacijo obarva s slutnjo črnega humorja. »Pohištveno-gospodinjiski« objekti Stefanja Doepnerja z vnaprej programiranimi sklopi nalog vstopajo v estetično aparaturo robotiziranega vsakdana. Tudi njegova dela izpostavljajo avtomatizirano premikanje ter so odlične

metafore ujetosti, samo-referenčnosti ter *on-off* razpoložljivosti. »Prižgati – ugasniti« (svetilko, radio, električni nož ...) tematizira starodavno fascinacijo nad elektriko in njenim »fluidom« ter prvotno navdušenje nad suverenostjo robota, ki človeka nadomešča pri izvajanju nalog. Takšen je robotiziran podpisovalec lastnih imen Nike Oblak in Primoža Novaka. Tandem *son:DA* v avto-ironičnem video delu z vzporednicami med kolektivnostjo delovanja v umetnosti in robotom ter samo-destruktivnostjo namiguje na omejitve v trajanju tako umetniških kot robotskih konstruktorov ter tragikomično uprizorja posebljanje človekovih »sužnjev« – umetnikov, robotov. Sašo Sedlaček z izvrstnim *Žicarjem* išče dejanske možnosti za družbeno (ne)sprejemljive posameznike in izumi odzivno elektronsko skulpturo, robotski prosilec za denar. Propagira princip *naledi sam* in recikliranje računalniške opreme. S potovanjem po svetu *Žicar* uteleša vzorce človekovega odzivanja na robota. Slednji dobesedno prevzame samo-opazovalno nalogo obnašanja ljudi v aktualnih, s tehnologijo predoločeni pogoji bivanja, v katerih pa sta kritična prav nerazumevanje in odsotnost refleksije tehnologije.

Muzej robotov ne uresniči platforme, skoz katero bi razstavljene umetnine, sami sebe ter sodobne načine bivanja opazovali in premišljevali kot nujno večpomensko in sistemsko konstruirano matrico. **PETRA KAPŠ**

● ● ● KONCERT

Introvertirano in anemično

Oranžni 2. Orkester Slovenske filharmonije. Dirigent Kenneth Montgomery, solist Eugene Ugorski (violina). Spored: Sibelius, Janáček, Smetana. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 6. in 7. 10. 2011

Le dober teden po zanosnem večeru z vsestranskim violinistom in dirigentom Julianom Rachlinom je na abonmajiški oder Slovenske filharmonije stopil mladi ameriški violinist (ruskega porekla) Eugene Ugorski. Kakšna razlika! Med vznesenim Mozartom in strastnim Piazolo Juliana Rachlina in kompleksnim, zamotanim Sibeliusom Ugorskega, med ekstrovertiranim virtuozom in neokretnim, v svoj notranji svet zagledanim lirikom. Pa tudi med dirigentoma; zanesljivim, a precej anemičnim irskim dirigentom Kennethom Montgomeryjem in prekipevajočim Rachlinom. Navsezadnje zato tudi med samima koncertoma, kar je bilo čutiti že pri lenobno začelih in ohlapno vodenih *Oceanidah* Jana Sibeliusa, ki so se v nadaljevanju – v razvojnem delu še najbolj opazno – prevesile na trenutke prav pusto preigravanje, v katerem je celo vrhunec skladbe, nagli *crescendo* kot metafora velikanskih oceanskih voda, izzvenel zgolj kot naključje. Tako je bilo doseženo bore malo od filigransko zasnovanega, impresionizmu bližnjega dela, polnega zanimivih instrumentacijskih prijemov (zadušana tremola godal, *glissandi* harfe, fantazmagorije pihal in podobno), s katerimi se avtor »potaplja« v zgodbo homerjevskih *Oceanskih nimf* (po finskem izvirniku).

Druga Sibeliusova skladba, po formi in izvajalsko-tehnični plati izstopajoči *Koncert za violino in orkester*, zahteva od solista tehnično suverenost, izjemno koncentracijo ter tonsko in čustveno vzdržnost pri zelo dolgih in zahtevnih liričnih linijah. Nekaj od teh vrlin smo lahko prepoznali tudi pri Ugorskem: zbranost, lep, poln in barvit ton, vendar zgolj v lirskih delih, kantilenah! Pri tehnično zahtevnejših točkah skladbe, prebijanju skozi labirinte prvega stavka (tri ekspozicije – teme, virtuozni kadenčni vložki), vodenju zapletenejših dialogov z ne vedno natančno odzivnim orkestrom, interakcijah v improvizacijsko naravnanih reekspozicijah, tendenci k nekoliko počasnejšim tempom, pa se je Sibeliusov *Koncert* izkazal za pretrd oreh, predvsem zaradi tehnične podhranjenosti solista, ki je bila opazna celo pri ne prav težkih *legato* pasajah. Splošnega vtisa necelovitosti interpretacije ni omajala niti čustvena izvedba drugega stavka, saj v nedognani igri *Finala* – zlasti tonsko neizraznem *martellatu* sicer melodično in ritmično klenega *ostinata* –, glavnega stebra zgradbe tretjega stavka, ni doživela izrazno ustrezne nadgradnje, prav tako ne prepričljivega sklepa.

Relativno pogosto izvajana opera *Lisička zvitorepka* Leoša Janáčka – tokrat v obliki dvostavčne suite, ki jo je pretežno iz delov prvega dejanja tesno sledeč izvirniku priredil Václav Talich – je hvaležno koncertno delo. Kot tako se je pokazalo tudi v izvedbi Filharmonikov, ki so ga zaigrali zagnano in z izbrušeno interpretacijo temeljnih lastnosti dela – samosvoje, megleno impresionistične pisave, očiščene potencialno cenenih deskriptivno-onomatopoeičnih zvočnih primesi – dosegli najbolj prepričljiv trenutek večera.

Zaključni skladbi, *Vltava* in *Iz čeških logov in gajev*, izbor iz cikla *Moja domovina* Bedřicha Smetane, sta stekli brez opaznih izvajalskih zdrsov pa tudi presežkov. Če je Vltava že po dveh sezonah (tedaj v izvedbi slovaških filharmonikov) znova prišla na abonmajiški spored, bi pričakovali bolj inovativen pristop. Ob tako bogati melodiki, harmonizaciji in instrumentaciji, značajski raznolikosti in prepletenosti, tudi občasnih duhovitih mojstrskih domislicah (dialog med temo in fugatom), bi se s temeljito revidiranim, ne pa rutinskim pristopom k interpretaciji dalo podoživeti marsikaj še neodkritega. **STANISLAV KOBLAR**

MOJA, TVOJA, NAŠA ZGODOVINA Spoštovani g. Marko Jenko,



ki ste se v imenu Moderne galerije (*Pogledi*, 12. oktober 2011) odzvali na moj zapis o razstavi 20. stoletje, *Kontinuitete in prelomi*. Želel sem si odgovora na v besedilu zastavljeno vprašanje, a pričakoval sem, da bo ta bolj vsebinski in manj jeznorit. Obtožujete me neumestnega, »v resnici na ničemer dejanskem ali dokazljivem« osnovega insinuiranja, pa žaljivih domnev, namigujete na moj slab spomin, nepoznavanje, namerno podtikanje ... Uf, lahko bi se še zamislil nad seboj, ampak ...

Da boste vi in bralci razumeli, za kaj pravzaprav gre, se moram vrniti malce v preteklost, v leto 2007, ko je bila v ljubljanski Galeriji ISIS postavljena razstava »novoodkritih del Ivana Čarga in slovenske zgodovinske avantgarde«. Prijetno vznemirjenje spriči razstavljenega velikega korpusa domnevno novoodkritih del iz tega zanimivega umetniškega kroga je kmalu zmotilo javno zastavljeno vprašanje novinarja *Dela* Marijana Zlobca, ki se je v svojem zapisu o razstavi vprašal, ali so dela z nje pristna. Ker odgovora ni dočkal, je svoje vprašanje čez nekaj mesecev ponovil, s tem sprožil krajšo polemiko, a odgovora še vedno ni bilo, nato pa je po tukajšnji stari slabi navadi vse potihnilo. Lahko si torej predstavljate, da sem se ob ogledu nove »stalne« postavitve v vaši galeriji zdrznil, ko sem na zidu zagledal eno od del tiste razstave v Galeriji ISIS. Zdi se mi prav, da se zadeve razčistijo, zato sem zastavil svoje javno vprašanje. Da je javno razčiščevanje blizu tudi vam, priča dejstvo, da ste svoje sprva zasebno pismo zaostriili in ga spremenili v javno. Javno vam zato tudi odgovarjam.

Do sedaj ni bila nikjer javno objavljena trditev, da je bilo z deli z omenjene razstave zares kaj narobe, tudi sam tega nisem trdil, ampak sem o tem le povprašal. V svojem odzivu na moj zapis ste vi prvi javno spregovorili o »ponarejenih, ki so bili razstavljeni v Galeriji

ISIS«, sam pa sem ugotovil, da na vaši »stalni« razstavi visi eno od del z omenjene razstave, torej ...? Gre za delo, označeno: Avgust Černigoj: Bauhaus, 1927, ročno koloriran linorez, zasebna last. Razstave v Galeriji ISIS resda ni spremljal katalog, a moj spomin ni tako slab, kot mu pripisujete, saj je mojemu opažanju pritrnila tudi gospa Breda Ilich Klančnik, donedavna kustosinja Moderne galerije, na katero se sklicujete v svojem odzivu. Lahko vam tudi zaupam, da je omenjena grafika še vedno v okvirju, v katerem je visela v Galeriji ISIS, le da je ta medtem doživel manjšo poškodbo. Toliko o mojem spominu; kar pa zadeva Černigojevo delo, to po mojih podatkih ni bilo deležno tako natančne preiskave, kot dela na platnu z iste razstave, saj gre za stvaritev manjše vrednosti, ki naj za ponarejanje ne bi bilo tako zanimivo.

Tako, g. Jenko, kot vidite, je vaša triumfalna ugotovitev, da mojo domnevo »v celoti pozovi že razstava oziroma katalog razstave TANK!« iz leta 1998, le vaša pobožna želja, saj je tista razstava v zvezi z »novoodkritimi deli« z razstave leta 2007 povsem irelevantna. Če parafraziram zajedljivo pedagoški zaključek vašega pisanja: »saj v resnici ni treba veliko: če obstajajo dvomi ali pomisleki ..., se enostavno pokliče ali piše, kajpak vpraša – in tako kaj več izve« o tem, kaj visi na zidovih vaše galerije. Če pa želite o tematiki ponarejenih umetnin v našem prostoru izvedeti še kaj več, lahko preberete moje besedilo v tej številki *Pogledov*.

Vročna glava je slab svetovalec, g. Jenko.

Vladimir P. Štefanec

DROBIŽ ZA PREŠERNOVEGA NAGRAJENCA

Ob rob

Pridružujem se ilustrativni polemiki med Bogdanom Gradišnikom in Dragom Bajtom na eni strani ter Andrejem Ilcem in častnim razsodiščem pri Društvu slovenskih književnih prevajalcev na drugi. Najprej bi se ustavil ob vprašanju upravičenosti vzporednih prevodov. Mislim, da drži tisto, kar se je razjasnilo že v polemiki, namreč, da so ti smiselni, če jih porodijo estetska hotenja. Premalo pa je polemika potipala v smer, kaj tedaj, kadar jih ne. V tem je bila namreč srčika konflikta. A ravno o tem

se častno razsodišče pri DSKP ni izreklo. Ker je s svojimi stališči nastopilo v javnosti, se kot član nadzornega sveta pri upravnem odboru Društva javno oglašam tudi sam.

Okrogla miza pri DSKP, ki je polemiko sprožila, je bila resda ihtava in osredotočena na konkreten nevalgični primer, vendar ni mogoče spregledati, da je prav ta primer paradigmatičen za naše avtorsko in prevodno okolje. Mladinska knjiga je bila kot grešni kozel večera zatem nemudoma deležna javnega opravičila upravnega odbora DSKP in to je bilo zaradi vehementnega načina, na katerega je bila založba ožigosana, po svoje tudi na mestu. A zdi se, da bistvenega UO DSKP ni postoril. Ni ugotavljal, ali so navedbe enega od članov DSKP proti Mladinski knjigi upravičene. Spregledal je, da se je Društvo že pred časom preoblikovalo v interesno skupnost, ki si solidarnostno prizadeva za izboljšanje statusa književnega prevajalca v družbi in da je v ta namen že veliko postorilo. Med postorjenim je tudi vzorčna pogodba, ki prevajalcu zagotavlja bolj enakopravno pogodbeno vlogo in ki je, če sem na tekočem, v procesu sprejemanja pri Javni agenciji za knjigo. Okrogla miza je bila za DSKP nekakšen »Rodus«, moralo bi – po načelu: *hic Rhodus, hic salta*, – skočiti in pokazati, da misli resno. Opravičilo bi moralo spremljati vprašanje, ali založba res tako slabo vrednoti avtorsko delo, kakor je bilo predstavljeno na okrogli mizi, in ali se je res zaradi denarja odrekla Janezu Gradišniku kot potencialnemu prevajalcu *Jonathana Livingstona Galeba*. Vse, kar smo o primeru vedeli dotle, so bile kuloarske govornice, ki so se razširile z Mladinske knjige, namreč, da ima družina Gradišnik previsoke zahteve. A če si oglemo konkretne podatke, dobimo precej drugačno podobo. Pogodbeno politika Mladinske knjige med prevajalci ni tajnost, temveč ena od nevalgičnih osi pomenkov; znano je tudi, da je Mladinska knjiga v času tranzicije honorarje več kot prepolovila; zato v splošnem bržkone ne bom povedal nič neznanega, a konkretni podatki bi bili vseeno izjemno zanimivi.

Sicer jih ne morem javno razgrniti v številkah, ker naj bi bili tajni. Lahko pa iz njih po svojih močeh izpeljem preverljiv izračun. Ta pokaže, da naj bi Janez Gradišnik prejel po

realizirani prvi pogodbi (iz leta 1991, poplačani leta 1999) ter po predlagani (sporni) drugi pogodbi za skupno (za slovenske razmere) izjemno visoko naklado honorar v višini 1 ali 2 promilov od prodajne vrednosti naklade. Razlika med 1 in 2 promiloma izhaja iz tega, ker je težko natančno oceniti, kolikšno vrednost je imel leta 1999 v tolarjih izplačani mu honorar. Ker se družina ni strinjala z absurdno neizenačenim predlaganim razmerjem 1 % : 999 % oziroma 2 % : 998 %, je njen pravni zastopnik gospod Lado Hribar Mladinski knjigi pri novi (neuresničeni) pogodbi predlagal razrez v razmerju 3 % : 97 %, pri katerem bi bila Mladinska knjiga zaščiteni še s tem, da bi plačala nadomestilo samo od prodanih izvodov; zastopnik je predlagal še omejitev naklade na prvo izdajo v višini 1000 izvodov in (bržkone zato, da bi se izognili večkratnemu in obenem zelo negotovemu in nepreglednemu izplačevanju »drobiža«) tudi triodstotni predjem od pričakovane prodaje.

Zdi se mi, da ta dejstva skoraj ne potrebujejo komentarja. Mladinski knjigi bi od prodanega izvoda knjige, ki jo trenutno prodaja po 19,95 evra, potem ko bi poplačala Gradišnikove, ostalo 19,35 evra. Premalo? Ob izjemno ugodnem razmerju za založbo (97 % : 3 %), ki ji je bilo predlagano, se poraja vprašanje, kaj je zanjo finančno vzdržno, če ne vzdrži tak razrez? A celo to razmerje – predvsem to bi rad poudaril – je v neskladju s prej omenjeno vzorčno pogodbo, ki jo je izoblikovalo DSKP, saj pomeni razvrednotenje avtorskega in prevajalskega dela. Mislim, da bi se moral UO DSKP ob javnem izrekanju svojega častnega razsodišča o kodeksu prevajalske konkurence zdaj kot celota javno izreči tudi o tem vprašanju. Jasno izraženo stališče ne bi bilo samo dekorativne ali moralne narave. DSKP tu ni brez moči. Narediti mora vse, da bi JAK med pogoje, ki jih morajo založniki izpolnjevati pri kandidiranju za družbena sredstva, uvrstila tudi elemente minimalne korektnosti in uravnoteženosti pogodb, ki jih sklepajo z avtorji in prevajalci. Zavezujoči pogoji za kandidiranje na razpisih za javna sredstva morajo vključevati tudi upoštevanje minimalne dopustne tarife pri prevodih, s katerimi založbe ne kandidirajo za družbeno subvencijo. **Štefan Vevar**

Predstavljajte si.

Vse teče kot po maslu.

In 400 ljudi skrbi, da tako tudi ostane. Pa ne nujno vaši ljudje.

Vsak v SRCu je tudi del vaše ekipe. Nevidni del, ki skrbi, da poslovanje poteka brez motenj. Pomočnik, ki vam pomaga nadzorovati sredstva, čas, izvedbo in stroške. In omogoča, da jutranjo kavo spijete v miru in zadovoljstvu.

Kdor želi v teh nemirnih časih uresničiti svojo vizijo, mora optimizirati svoje poslovanje ... in do obisti izkoristiti možnosti, ki jih ponuja informacijska tehnologija. Pomagali vam bomo, kot smo pomagali drugim najuspešnejšim podjetjem.

Spoznajte svojo prihodnost. Tu je.

Pokličite 01 600 7000.



SRC d.o.o., Tržaška cesta 116, 1001 Ljubljana
e-pošta: src@src.si | www.src.si | telefon: 01 600 7000

Proti antiglobalizmu

URBAN VEHOVAR

Slovensko kvazilevičarstvo in kvaziliberalizem, vključno z antiglobalizmom, izhajata iz nekaj nesprejemljivih predpostavk, ki grozijo z vzpostavitvijo avtoritarnih praks ter ekonomskega egalitarizma. Končni rezultat vseh teh procesov bi lahko bil, ker so pač izrazito utopični in destruktivni za človekovo svobodo, politična razlastitev in pavperizacija pretežne večine prebivalstva Republike Slovenije. Seveda, protiglobalizacijski protesti in gibanje imajo širši temelj, vendar moramo v primeru Slovenije upoštevati njeno specifično zgodovino in posebnosti.

Če se še spomnite marksizma, je ena od njegovih osnovnih predpostavk ta, da sta država in državni aparat v lasti vladajočega razreda, ki si lasti tudi ideološke aparate države. V tem okviru je tudi govor o demokraciji docela zgrešen, kajti tudi demokratične procese so ugrabile elite, ki delujejo v tesni spregi s kapitalom. Vse to lahko dandanes slišimo od antiglobalistov in lahko zmeraj znova razberemo tudi iz nastopov in razlag slovenskih kvazilevičarjev (in kvaziliberalcev, med levičarji in liberalci pri nas namreč ni mogoče razločevati). Tukaj so si eni in drugi precej podobni. In kako razrešiti dilemo, ki jo imamo z državo? Najpreprosteje je, da državo ukinemo ali pa si jo prisvojimo, demokracijo pa vzpostavimo le v njeni najpristnejši obliki, v obliki neposredne demokracije.

Tovrstno razmišljanje je utemeljeno na več zgrešenih predpostavkah. Prva je gotovo ta, da je človek v svojem bistvu absolutno dober in da bo svojo dobroto udeležil v tistem trenutku, ko bodo odstranjene vse ovire. Druga zgrešena predpostavka je ta, da je človek v bistvu naklonjen družbeni enakosti in da je vsakršno presejanje egalitarnih dimenzij izraz pohlepa. To je tudi vrh morale, ki jo zmora tovrstna mentaliteta. In tretja predpostavka je ta, da družbena pogodba, v obliki države in njene zakonodaje, niti ni potrebna, če odstranimo ovire človekovi demokratični in etični spontanosti. V nasprotju s pravkar navedenim pa trdim, da gre za predpostavke, ki so v izrazitem nasprotju s človekovo »naravo«, obenem pa je takšno razmišljanje povezano z globoko ukoreninjenimi avtoritarnimi in egalitarnimi težnjami, ki so del mentalitete predindustrijskih in predurbanih družb.

Ne le, da antiglobalisti zavračajo državo, zavračajo tudi pojem pravne države, ki tvori temelj demokratičnih ureditev. Antiglobalisti in slovenski kvazilevičarji namreč izhajajo iz predpostavke, da zadošča zgolj sklicevanje na človekove pravice, izven okvirja pravne države in parlamentarne demokracije. Zato iz njihovih vrst v zadnjih dvajsetih letih ni bilo slišati podpore demokraciji, niti niso v zadnjih dvajsetih letih razpravljali o mehanizmi nadzora in uravnoteženja oblasti ter nadzoru gospodarskih in političnih elit. Kolikor je namreč oblast že po definiciji v rokah vladajočih, potem je razprava o mehanizmi nadzora oblasti že v izhodišču odveč. Kvazilevičarji, katerih predstavniki so v zadnjih dvajsetih letih tej družbi tudi vladali, so bili sposobni razpravljati kvečjemu o človekovih pravicah (Romov in izbrisanih) ter o ločitvi države in cerkve. To so sicer hvalevredne teme, nikakor pa razprava o njih ni prispevala k temu, da bi bili v Sloveniji vzpostavljeni temelji demokratične ureditve. Tako so antiglobalisti in kvazilevičarji zgolj nekritično in pasivno spremljali procese plenjenja družbenega premoženja, erozije zaupanja v demokratično ureditev in institucije ter razkroj pravne države.

Poučen je antiglobalistični in kvazilevičarski konstrukt socialnega modela, ki izhaja iz predpostavke o splošni enakosti kot zaželeni obliki celotne družbe. Sem spada tudi domneva, da je enakost nekaj, kar je lastno človeku in družbam. Torej je ne le mogoče, pač pa tudi nujno in moralno opravičljivo prerazdeljevanje, ki nima ekonomskega temelja. Pravzaprav predstavlja edini okvir razmišljanja o državi, ki ga zmerejo antiglobalisti in kvazilevičarji, predpostavka, da mora družbeno enakost v imenu družbe

Ne le, da antiglobalisti zavračajo državo, zavračajo tudi pojem pravne države, ki tvori temelj demokratičnih ureditev. Antiglobalisti in slovenski kvazilevičarji namreč izhajajo iz predpostavke, da zadošča zgolj sklicevanje na človekove pravice, zunaj okvirja pravne države in parlamentarne demokracije.

zagotavljati država. Tukaj nastopata socialna država in socialna enakost daleč pred svojim ekonomskim temeljem. Dejstvo pa je, v izrazitem nasprotju s pravkar opisanim, da zgolj ekonomska učinkovitost zagotavlja prerazporejanje družbenega bogastva.

V tem okviru je treba razumeti tudi strinjane z visoko stopnjo obdavčevanja in kritiko družbene neenakosti, ki je lastna tako antiglobalistom kot levičarjem. Kritiko pavperizacije prebivalstva in razslojevanja je bilo slišati tudi ob protiglobalizacijskih protestih v Kopru, Ljubljani in Mariboru. V nasprotju z navedbami protestnikov pa spada Slovenija med družbe z najbolj enakomerno porazdelitvijo dohodkov na svetu (glede na Ginijev koeficient in kvintilni količnik) ter med manj revne družbe v EU (glede na delež prebivalstva, ki živi pod pragom revščine). V tovrstnem mentalno-ideološkem okviru izostane vsakršna sposobnost za razumno sprejemanje tistih razlik, ki izhajajo iz prirojenih razlik med ljudmi. Ko pa izostane ta sposobnost, izostane tudi sposobnost za priznavanje upravičenih razlik v premoženjskem stanju. Kritika sposobnejših postane v tem okviru samoumevna, s tem pa so kritizirani tudi tisti, ki zavoljo svoje podjetnosti ustvarjajo družbeno bogastvo in predstavljajo gonilo družbenega napredka.

Tovrstno mišljenje kaznuje nadpovprečne, kaznuje tiste, ki izražajo svojo drugačnost, v ozadju takšnega razmišljanja pa se skriva ne le egalitarizem, pač pa grobi avtoritarizem. V sklop egalitarne mentalitete spada tudi razmišljanje o univerzalnem temeljnem dohodku (UTD). Kolikor se namreč strinjate z UTD, ob hkratnem zavračanju države in mišljenju, da predstavlja država predvsem mehanizem prerazdeljevanja, izbršete zapoved, da je vsak posameznik dolžan plačevati davke, če želi uživati dobrobiti prerazdeljevanja, ki ga izvaja država. Pristaši UTD namreč ne upoštevajo dejstva, da je sklicevanje na pravice mogoče le v primeru, ko je državljanom jasno, kaj so njihove dolžnosti. S tega stališča je sklicevanje na upravičenost UTD nemoralno in neodgovorno. Malce bolj kritičen pogled na Slovenijo in odnos državljanov do države namreč pokaže, da je »Ljubljana« za povprečnega Slovenca dobra le dotlej, dokler zagotavlja neomejen dostop do denarnih sredstev, sicer pa je Slovenija predvsem seštevek dolinskih gospodarstev in lokalnih skupnosti, kot kažeta primera Maribora (z univerzijado) in Šaleške doline (s TEŠ6).

Eno od sestavin mentalitete, ki jo opisujem zgoraj, predstavlja mišljenje, da se za kapitalizmom oziroma procesi, ki se odvijajo v Sloveniji, skriva *neoliberalna* zarota in da kapital kot neka nadnaravna in zlobna sila uravnava delovanje sodobnih družb. Tovrstno mišljenje ima dve posledici. Prvič, če se želimo izogniti pavperizaciji prebivalstva in ekscesom kapitalizma, moramo izničiti sam kapitalizem. In drugič, posamezniki, ki so sužnji kapitala, v skladu s to logiko niso odgovorni za svoja ravnanja. Medtem ko je prvo kratko malo nemogoče, pa drugo izbriše tudi vsakršno pojmovanje osebne odgovornosti, s tem pa tudi etiko in, nenazadnje, potrebo po pravnem redu. V okvirih takšnega mišljenja ni mogoče nič drugega kot prevrat, z izničenjem kapitalizma, kar bo šele privedlo do možnosti za vzpostavitev pristne demokracije in družbe, v kateri ne bo ne pavperiziranih ne negotovosti.

Trdim, da so vse gornje trditve ali sklepi zmotni in da velja ravno obratno – da lahko zgolj vzpostavitev pravnega reda in nadzornih institucij zagotovi znosno delovanje sodobnih demokracij in da lahko zgolj urejen institucionalni okvir vzpostavi vzdržno poslovno okolje, ki bo zagotovilo vzdržno gospodarsko rast, s tem pa preprečilo pavperizacijo prebivalstva.

Dodatna težava, s katero se srečuje opisani mentalni okvir, je, da opravičuje tiste, ki upravljajo s kapitalom, in zagovarja enakost ne glede na prispevek posameznikov k družbeni blaginji, obenem pa ne upošteva specifik slovenskega družbenega, gospodarskega in političnega

okolja. Tovrstno poenostavljanje je v svojem bistvu skrajno infantilno, naivno in, nenazadnje, destruktivno za družbo kot celoto; vodi namreč, kolikor bi ga bilo mogoče uresničiti, v popolno pavperizacijo in k vzpostavitvi avtoritarnega režima v slogu Rdečih Kmerov.

Končno se vse skupaj lepi še na vzorec delovanja, ki je značilen za slovenski tradicionalni preživitveni oziroma poslovni model, ki je zgodnje industrijski in pred- oziroma obmoderen, vključno z odnosom prebivalstva do države, ki vztraja na pojmovanju, da je naloga države, da zagotavlja blaginjo, ne pa da vzpostavlja razmere, v katerih lahko posameznik uresniči svojo svobodo in udeležni svojo ustvarjalnost. Dejstvo je, da ni mogoče govoriti o demokratičnih procesih zunaj državnega okvirja. V nasprotju s pravkar navedenim pa velja, da je Slovenija izrazito fragmentirana skupnost. Zato lahko zagovarjanja spontanosti demokratičnih procesov vodijo kvečjemu k utrjevanju lokalnih mrež odvisnosti, ki prispevajo k razpadu države v smislu izgradnje nacionalne identitete, obenem pa krepijo odvisnost od lokalnih poglavarjev, spodbujajo torej avtoritarne prakse. V Sloveniji je 212 občin, kar je značilen simptom pravkar opisanega.

V zvezi s procesi modernizacije ima mentalni okvir antiglobalistov in kvazilevičarjev še eno posledico, utrjuje namreč procese blokade modernizacijskega in razvojnega potenciala. Ponovno poudarjam, da posamezniku jemlje njegovo mišljenjsko in ustvarjalno svobodo, ko vzpostavlja fantastično predstavo o možnostih neposredne demokracije v vsaj deloma urbanizirani družbi, ko vzpostavlja fantastično predstavo o potrebi po vzpostavitvi splošne družbene enakosti in spontanosti v izhodišču dobrih človeških bitij. Dejansko pa natanko temu nasprotuje: nagrajuje namreč nesposobne in upravičuje tiste, ki se okoriščajo v procesih prilaščanja družbenega premoženja. V svojem jedru je ta mentalni okvir globoko amoralen in izrazito avtoritaran, nam in zanamcem pa s tem, ko zagovarja skrajno fragmentirano egalitarno-avtoritaro družbo, odreka tudi blaginjo.

Gre pač za mišljenje, ki je odraz strahov posameznikov pred posledicami procesa modernizacije, pred tveganji, ki jih ta neizogibno prinaša, pred spremembami, ki so v Sloveniji po 30 letih razvojne in modernizacijske stagnacije absolutno neizogibne. Strahovi pred posledicami globalne finančne in gospodarske krize, pred geopolitičnimi spremembami in pred učinki globalnega segregiranja te občutke strahu le še krepijo. Vendar moramo navedene spremembe sprejeti, saj nas v nasprotnem primeru čaka zgolj nadaljnja fragmentarizacija družbe in nadaljevanje procesov pavperizacije.

Na koncu naj poudarim, da sprejemanje potrebe po spremembah še ne pomeni, da zagovarjam socialni darvinizem. Gre predvsem za to, da moramo sprejeti dejstvo, da je nujno, da spremenimo naše razumevanje razmerja med svobodo in varnostjo, da se postavimo na stran človekove svobode, da kaj drugega niti ni mogoče, in da moramo končno vzpostaviti razmere, v katerih bodo posamezniki delovali kot moralna in odgovorna bitja.

DR. URBAN VEHOVAR je docent na Pedagoški fakulteti Koper in sodelavec Akademije za demokracijo.

Od Wall Streeta do Maastrichta

MLADEN DOLAR

Malo po naključju sem začel sodelovati z nizozemsko institucijo, ki se ji reče Jan van Eyck Academie in je situirana v Maastrichtu, sicer (domnevno) rojstnem kraju Jana van Eycka, a veliko bolj slovečem po tisti pogodbi, ki je omogočila sedanjo formo Evropske unije in njeno širitev. Brez Maastrichta bi nas ne bilo zraven.

Z vsakim obiskom te institucije je moje navdušenje naraščalo. V intelektualni klimi, ki ji vladajo zdaj zloglasna imena prelepkih evropskih mest, Bologna, Lizbona, Pisa, stoji Jan van Eyck kot izjema, eden redkih krajev, kjer se ohranjajo visoki standardi pogumnega raziskovanja in prostega duha, onkraj meja disciplin, evalvacij, uporabnosti in gradusov. Brez dvoma je srečna okoliščina, da se institucija v podnaslovu opredeljuje kot 'post-akademski institut za raziskovanje in produkcijo v umetnosti, teoriji in dizajnu' in je tako že v izhodišču postavljena zunaj okvirov univerze in izobraževanja. Institucija podeljuje štipendije 48 mladim ljudem na teh treh področjih, ljudem z vsega sveta, ki so dokončali univerzitetno izobraževanje, večinoma z doktoratom, in stojijo na začetku svoje kariere. Štipendije so večinoma dveletne in omogočajo raziskovanje v najrazličnejših smereh, kar šteje, je le zanimivost in inovativnost projektov. Ker ni treba nikomur opravljati izpitov ali pisati seminarjev in disertacij in ker na tej instituciji nihče ne dela kariere, vsi so tu začasno, so nazadnje vsi tu zato, da bi svoj čas in energijo kar najbolje uporabili za stvar samo, torej za nova pota raziskovanja in razmisleka, brez običajnih institucionalnih patologij. Institucija je mednarodna, kozmopolitska po svojem habitusu, inter- in transdisciplinarna po svoji zastavitvi, eksperimentalna po svoji naravi. Najkrajši opis bi bil mogoče ta, da je to institucija, ki je ohranila redko zmožnost, da vzbuja entuziazem in predanost, zmožnost, ki so jo sodobne univerze povsod po svetu žalostno izgubile v skrbi za masovno transmisijo tržno uporabne vednosti. Nadaljnja srečna okoliščina je širokogrudna podpora nizozemske države, ki je po drugi vojni vzpostavila mrežo tovrstnih post-akademskih institucij in v njih videla torišče idej in praks za prihodnost. Ampak, seveda, vse skupaj je prelepo, da bi lahko trajalo.

Nizozemska ni dežela, o kateri bi se kaj dosti slišalo. Od daleč je videti urejena država blagostanja z visokimi socialnimi in kulturnimi standardi, in če se o njej ne sliši, je to dobro znamenje. Alarmantni glasovi, ki jih je mogoče zaznati v zadnjem letu ali dveh, niso vzbudili tiste pozornosti, ki bi jo morali. Dejansko je namreč dandanes Nizozemska eden najhujših evropskih političnih bolnikov, če izvzamemo kakega Berlusconi, ki je onkraj meja predstavljevega. Na kratko, na oblasti je desna vlada s sicer depresivno običajnimi neoliberalnimi pogledi, vendar je za sedanje politično stanje bistveno to, da je to manjšinska vlada, ki je v vsem svojem delovanju odvisna od parlamentarne večine, ki ji jo zagotavlja skrajno desna populistična stranka Geerta Wildersa. Geert Wilders je ikona politika nove dobe. Ko je norveški strelec Breivik poleti obelodanil svoj internetni manifest, je v vsej Evropi videl najboljši zgled za svoje početje pri Geertu Wildersu, politiku, ki si ne obotavlja uporabljati najbolj pritlehne protiislamske in protipriseljske retorike. Poglavitna težava Evrope naj bi bila v tem, da nas bo od vseh teh množic muslimanov vzel hudič, sovrag prihaja

Nizozemska ni država kot kaka druga. Skozi stoletja je utelešala libertarnega duha, duha tolerance in kozmopolitske odprtosti, intelektualnih in umetnostnih iskanj. /.../ Prav zato so ukrepi sedanje nizozemske vlade preizkus poniglave naveze neoliberalnih obrazcev s skrajno desnim populizmom, kjer politiki, ki živijo od sprege med ksenofobijo in priseganjem na trg, v imenu obrambe holandske identitete uničujejo tisto holandsko identiteto, v kateri je lahko izobčenec Spinoza našel svojo duhovno domovino pogumnega intelektualnega iskanja.

od zunaj in se je pretihotal v našo sredo, ven z njim, če hočemo obraniti Evropo in njeno kulturo. Ta retorika je tako ekstremna, da so mu pred časom prepovedali vstop v Veliko Britanijo, ga na Nizozemskem postavili pred sodišče, kjer pa so ga junija letos nazadnje oprostili, seveda, v imenu svobode govora. Kakorkoli, njegova svobodnjaška stranka je na zadnjih parlamentarnih volitvah junija lani pobrala dobrih 15 odstotkov glasov, s 24 sedeži od 150, na lokalnih volitvah pa marsikje preko 20 odstotkov. Rezultati volitev so bili takšni, da nobena stran ni mogla dobiti vladne večine, in ker je vendarle še vedno malo nespodobno, da bi takega človeka jemali v vlado, so se nazadnje pogodili, da lahko v parlamentu računajo na njegovo podporo. Tako se je Wilders znašel v idealnem položaju, ko lahko na veliko izsiljuje na vse konce, njegov tip diskurza pa je na vsem lepem postal splošno sprejemljiv kot tema diskusije. Človek, s katerim še pred par leti noben spodoben politik ne bi hotel sedeti za isto mizo, je postal *salonsfähig*, njegov hujskaški govor pa vseprisoten.

Kakorkoli, z desno vlado s skrajno desno podporo ni moglo trajati dolgo, da ne bi prišli na vrsto predlogi radikalnih ukrepov. Minister za kulturo in izobraževanje Halbe Zijlstra je junija prišel na dan z vladnim predlogom drastičnih rezov, ki naj bi poslej zadeli celotno polje kulture. Ukinili naj bi financiranje vseh post-akademskih institucij, štipendiranje umetnikov, subvencioniranje domala vseh kulturnih revij in dolge vrste kulturnih ustanov, vse skupaj rez za dobrih 200 milijonov evrov. Dokument nosi zgovorni naslov *Onkraj kvalitete*, človek zares ne izbira besed in je ponosen na to, da ni poznavalec umetnosti. Ob tem seveda še krepki rezi v socialne strukture, ukinitve vrste socialnih podpor, rezi v zdravstvo, uvajanje univerzitetnih šolnin itn. S tako prihranjenim denarjem pa bi odprli, denimo, 1500 novih delovnih mest za policaje, investirali v novo oborožitev itn., vse to v deželi, ki ji ekonomsko nikakor ne gre slabo in se relativno uspešno prebija skozi krizne čase. Rezi so tolikšni, da so se junija zgrinjale velike množice protestnikov pred parlament v Haagu, zaleglo pa ni nič.

Že lani je kulturno ministrstvo sklicalo direktorje nizozemskih kulturnih institucij na posvet o osnovni kulturni infrastrukturi in na njihovo veliko presenečenje so bili glavni govorci direktor zabaviščnega parka, šefica popularne ženske revije, predsednik hokejske zveze in direktor velike bolnice. Predlagana usmeritev je bila jasna: kulturo na trg. Trg je pač osnovna kulturna infrastruktura in druge pravzaprav ne rabimo. Potrudite se, gospodje in gospe, da prodate svoje storitve, z njimi ozaljšajte zabaviščne parke in hokejske tekme, teorijo prilagodite bralstvu ženskih revij in zabavajte bolnike. Država ne bo več plačevala za vaše hobije. Na tem prizoru je nekaj emblematičnega, karikaturno uteleša duha dobe in najbolj alarmantno je, kako zlahka si ga lahko živo predstavljamo.

Nizozemska ni država kot kaka druga. Skozi stoletja je utelešala libertarnega duha, duha tolerance in kozmopolitske odprtosti, intelektualnih in umetnostnih iskanj. V sklepu *Teološko-politične razprave* (1676) je Spinoza zapisal: »Naj bo za zgled mesto Amsterdam, ki uživa sadove te svobode [mišljenja in presojanja] s takšnim blagostanjem, da ga občuduje ves svet. V tej zelo cvetoči skupnosti in čudovitem mestu zelo složno živijo ljudje različnih narodnosti in veroizpovedi.« (Ljubljana, Analecta 2003, str. 288) Od 17. stoletja do današnjih časov je Nizozemska simbolizirala tega duha, četudi ne brez

protislovij (denimo kolonializma), s katerimi je prepredena vsaka tradicija. Prav zato so ukrepi sedanje nizozemske vlade preskusni kamen, testni primer, preizkus poniglave naveze neoliberalnih obrazcev s skrajno desnim populizmom, kjer politiki, ki živijo od sprege med ksenofobijo in priseganjem na trg, v imenu obrambe holandske identitete – identitete tulipanov, mlinov na veter, cokel in sirov – uničujejo tisto holandsko identiteto, v kateri je lahko izobčenec Spinoza našel svojo duhovno domovino pogumnega intelektualnega iskanja.

Tega ne pišem zato, da bi bralstvo informiral o razmerah na Nizozemskem, temveč zato, ker je primer nizozemskega rezanja sredstev paradigmatični. V njem ne gre le za zapiranje holandskega duha, temveč za zapiranje evropskega. Na predlaganih rezih – v kulturo, socialo, intelektualno življenje – je nekaj obscenega, saj se prav tista politika, ki je s svojimi vodili privedla do sedanje globoke finančne krize, ponuja kot odrešiteljica, ki nas bo s svojimi rezi zdaj odrešila posledic krize, ki jo je sama zakuhala. In v ta namen si ne pomišlja uporabiti še tako nizkotnih populističnih pritlehnosti. Da bi država reševala samozakrivljeno finančno stisko, bo z državnimi ukrepi porezala prav tisto, kar jo dela za državo. Prav lahko se zgodi, da bo Nizozemska, ki je svojčas nosila baklo meščanskih svoboščin, v teh novih časih nosila baklo paradigme neke nove politike.

Akademija Jan van Eyck se ne bo dala kar tako. V soboto, 5. novembra, bo zborovanje, na katerem bo med drugimi govoril tudi Slavoj Žižek – od Wall Streeta do Maastrichta je samo korak, to je le druga plat iste zgodbe. Februarja naslednjega leta bo akademijina generalna skupščina natanko na dvajseto obletnico podpisa Maastrichtske pogodbe. V zgostitvi časa in kraja se o tem, kaj z Evropo, simbolno odloča v Maastrichtu.

DR. MLADEN DOLAR je profesor za filozofijo in teoretsko psihoanalizo na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani, gostujoči profesor na tujih univerzah in avtor številnih monografij s področji nemške klasične filozofije, strukturalizma, teoretske psihoanalize in filozofije glasbe.

pogledi

naslednja številka izide
9. novembra 2011

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,
www.pogledi.si ali narocnine@delo.si

CELOTEN PREVOD
NAJPOMEMBNEJŠEGA
ZNANSTVENEGA IN
UMETNIŠKEGA DELA
NAŠE PRETEKLOSTI!

SLAVA VOJVODINE KRANJSKE

Joannes Richardus Valvasor

SLAVA VOJVODINE
KRANJSKE JE EDEN IZMED
SIMBOLOV SLOVENSTVA IN
OBENEM ZIBELKA NAŠE
KULTURE, ZATO NAJ IMA
ČASTNO MEŠTO TUDI NA
VAŠI KNJIŽNI POLICI.



ZAVOD
DEŽELA
KRANJSKA

- Prvi integralni prevod Slave Vojvodine Kranjske, od prve do zadnje strani.
- Sodoben, razumljiv slovenski jezik, ki pa odlično ohranja duha in patino izvirnika.
- Več kot 4500 strani velikega formata, 528 bakrorezov, 24 prilog.
- Tisk in vezava visoke kakovosti, odlični materiali, ročno platničenje, zlatotisk ...
- Vsebina vsake strani prevoda se ujema z vsebino iste strani izvirnika.
- Ponatisa v tej obliki ne bo, zato je nakup Slave vojvodine Kranjske tudi dobra in varna finančna investicija.

Ker je naklada omejena, pohitite in si čim prej zagotovite svoj komplet Slave vojvodine Kranjske.

Toda s čim si je Valvasor res zaslužil svoje častno mesto? Kaj se skriva v njegovi Slavi? Zakaj je Slava citirana tako kot nobeno drugo besedilo? Kako, da je Valvasor vedno bil in je še danes – nadvse priljubljeno branje ljudi, ki niso poklicni zgodovinarji? Kako vedno znova in znova navdihuje umetnike in znanstvenike? Kratkih odgovorov na ta vprašanja ni. Vsakdo si mora odgovor nanje poiskati sam ob zanimivem, napetem in mestoma zabavnem branju tega velikega Valvasorjevega dela.

Ime barona Janeza Vajkarda Valvasorja, ki je živel pred dobrimi tremi stoletji, je za vedno vtisnjeno v slovenski in evropski spomin. Njegova Slava predstavlja neprecenljivi del nacionalne kulturne dediščine in se smatra kot zibelka naše kulture. Zato naj ima to delo častno mesto na knjižnih policah vsake slovenske družine.



NIHČE NE PRIDE DO
VELIKE SLAVE BREZ
VELIKEGA TRUDA

NAROČILNICA

DA, NAROČAM
SLAVO VOJVODINE
KRANJSKE:

Meščanska izdaja
Cena kompleta: 3500 eur

Bibliofilska izdaja
Cena kompleta: 7000 eur

Št. izvodov: _____

Št. izvodov: _____

Prosimo, če izberete
številko svojega izvoda
(vpišite tri zelene številke):

Prosimo, če izberete
številko svojega izvoda
(vpišite tri zelene številke):

Cene že vsebujejo 8,5 % DDV.

IZPOLNIJO FIZIČNE OSEBE

Ime in priimek
naročnika: _____

Naslov: _____

Pošta in poštna št.: _____

Telefon: _____ GSM: _____

E-naslov: _____

Podpis: _____

plačilo v enkratnem znesku (10 % popust)

plačilo v (2-30 mesečnih) obrokih brez obresti, znesek prvega obroka mora znašati min. 300 eur (položnice ali trajni nalog)

(prekrižajte) V vsakem primeru vas pokličemo in se dogovorimo glede podrobnosti.

IZPOLNIJO
PRAVNE OSEBE

Podjetje: _____

Ime in priimek
kontaktna oseba: _____

Telefon: _____

Davčna št.: _____

Zavezanec za DDV: DA NE *(prekrižajte)*

Podpis: _____

Žig: _____

IZPOLNJENO NAROČILNICO POŠLJITE NA NASLOV:
Delo d.d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana, f: 00 386 1 4737 504, e: sonja.juvan@delo.si

VEČ INFORMACIJ:
t: 00386 1 47 37 515, m: 00386 41 769 462