



FESTIVAL LUTKE 2014

# Ali so lutke mi? Ali smo mi lutke?



EPK 2014 RIGA

**Ekskluzivno poročilo**

MARIBORSKA  
ALTERNATIVA

**Ustvarjanje  
brez vsega**

NEVARNOST  
SAMOCENZURE

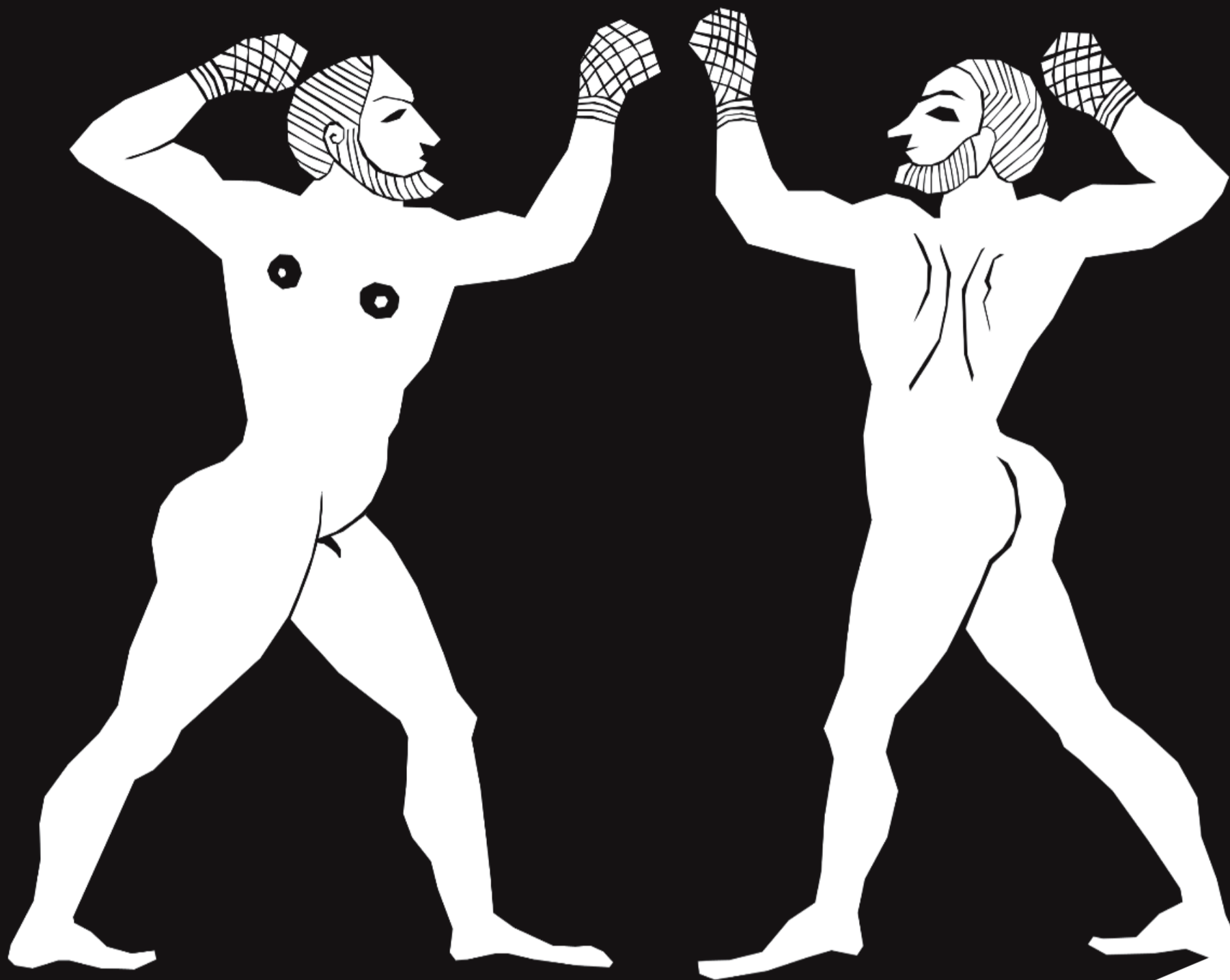
**Dokumentarist  
Siniša Gačić**

BOLJ STVAR LJUDI  
KOT SISTEMA

**Jugoslovanski  
kulturni prostor**

PRVI INTERVJU

**Julijana Bizjak Mlakar,  
ministrica za kulturo**



# VPIS ABONMAJA

od 1. do 26. septembra

ŠTUDENTI

od 1. do 6. oktobra

dosedanji abonenti

in od 7. do 17. oktobra  
novi abonenti

**SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE  
DRAMA LJUBLJANA**

Erjavčeva 1, 1000 Ljubljana  
Info: 01 426 43 05

oblikovanje: danijela ggič, ilustracija: kajja avberšek



 sngdramaljubljana

 SNG\_DRAMA\_LJ

[www.drama.si](http://www.drama.si)

# DRAMA

## 4 DOM IN SVET

## 6 DEJANJE

JULIJANA BIZJAK MLAKAR, MINISTRICA ZA KULTURO

## ZVON

## 7 MARIBORSKA ALTERNATIVA



Tudi mariborsko kulturno prizorišče je vzburkal medijski dialog okrog vodstva Moderne galerije v Ljubljani. A za najmlajšo generacijo ta problem sploh ne obstaja oziroma si ga ne more privoščiti, predvsem pa ima dovolj svojega, bolj vznemirljivega dela. Piše **Kaja Kraner**.

## 10 MED LUTKO IN ANIMIRANO FORMO

Živa Čebulj, Gordana Lacić, Alja Lobnik, Taja Topolovec, Anže Virant in Rok Vevar ocenjujejo 12. mednarodni lutkovni festival LUTKE 2014.

## 12 MOJSTRI ORGANIZATORJI RADOVLJIŠKI

Med festivale, ki spodbujajo ustvarjalnost in navajajo svoje občinstvo na vedno nove komunikacijske poti umetnosti, sodi tudi Festival Radovljica. Obiskal ga je **Tomaž Gržeta**.

## 12 VELIKA NIHANJA

Pisanje **Tomaža Gržete** o letošnjem festivalu Seviqč ni mišljeno kot reportaža, temveč analiza festivala. Ta pa se naslanja na citate, ki jih lahko najdemo na uradni spletni strani festivala.

## 14 PARCIALNI INTERESI SO ZASENČILI KOLEKTIVNE

Na nedavno zaključenem Festivalu slovenskega filma v Portorožu je vesno za najboljši film prejel dokumentarni celovečerni film *Boj za*. Z njegovim avtorjem, Sinišo Gačičem, se je pogovarjal **Denis Valič**.

## 15 PROBLEMI

## JUGOSLOVANSKI KULTURNI PROSTOR

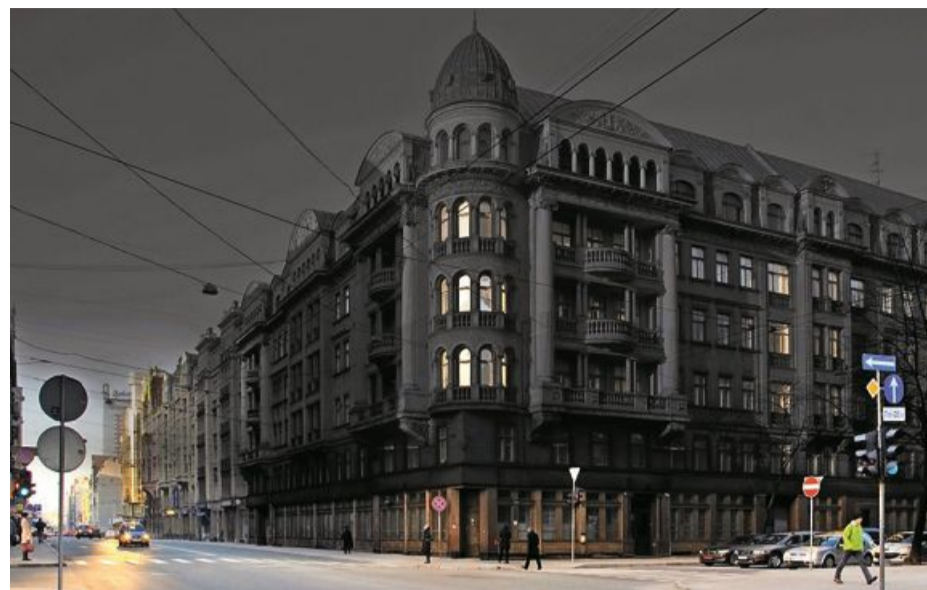
O tem, kako resničen je bil, dokler so ga še določale državne meje, in kaj je po letu 1991 od njega ostalo, se je **Agata Tomažič** pogovarjala s književno prevajalko, teatrologinjo, pesnikom in sociologom.



## NASLOVNICA

V tej številki objavljamo kolektivno poročilo s festivala Lutke 2014 v Ljubljani, ki so ga napisali udeleženci Maskinega seminarja sodobnih scenskih umetnosti pod mentorstvom Roka Vevarja.

Fotografija na naslovnici je iz predstave *Miniaturni Akteon*, režija: Renaud Herbin, produkcija TJP – Centre Dramatique National d'Alsace Strasbourg, Francija.



## 18 ESEJ

## BALTSKI OCEAN DUHA

Evropska prestolnica kulture je do leta 2014 obiskala 48 evropskih kulturnih središč, letos pa se je s to žlahtno pobudo nekdanje grške ministrice za kulturo Meline Mercouri in njenega francoskega kolega Jacka Langa srečala Riga in z njo še vsa Latvija. Piše **Veronika Brvar**.

## 20 KRITIKA

**KNJIGA:** Zoran Šteinbauer: Ljubezenski vrtljak (Anja Radaljac)

**KNJIGA:** Tatjana Gromača: Božji otročički (Gabriela Babnik)

**KINO:** *Inferno*, r. Vinko Möderndorfer (Špela Barlič)

**KINO:** *Jimmyjev dom* (Jimmy's Hall), r. Ken Loach (Denis Valič)

**KONCERT:** Modri 1 (Stanislav Koblar)

## 21 AMPAK

**Ivo Svetina** se odziva na pogovor z Nikom Grafenauerjem, **Igor Grdina** pa nadaljuje polemiko z Jernejem Kosijem.

## 23 MCENZIJE

## MARKO CRNKOVIČ: INFERNO, TO SO DRUGI MÖDERNDORFERJI



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 5, številka 18

ODGOVORNI UREDNIK: Boštjan Tadel  
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:  
Agata Tomažič  
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak  
STALNI SODELAVEC: Matic Kocijančič  
FOTOGRAFIJA: Jože Suhadolnik  
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik  
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Medvedović  
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja  
NASLOV UREDNIŠTVA  
Pogledi, Dunajska 5, 1000 Ljubljana  
T: 01/4737 290  
F: 01/4737 301  
E: pogledi@delo.si  
S: www.pogledi.si

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana  
PREDSEDNICA UPRAVE DELA, D. D.: Irma Gubanec  
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče  
NAROČNINE IN REKLAMACIJE:  
T: 080/11 99, 01/4737 600, E: narocnine@delo.si  
DIREKTORICA TRŽENJA  
Dragica Grilj, T: 01/47 37 463, F: 01/47 37 504,  
E: dragica.grilj@delo.si  
Oglasno trženje, Dunajska 5, Ljubljana:  
T: 01/47 37 501, F: 01/47 37 511, E: oglasi@delo.si  
SKRBNICA BLAGOVNE ZNAMKE: Monika Povšič,  
T: 01/473 74 35, F: 01/473 74 06, E: monika.povsic@delo.si  
DIREKTORICA MARKETINGA  
Dolores Podbevšek Plemeniti, T: 01/47 37 580,  
F: 01/47 37 406, E: dolores.plemeniti@delo.si  
TISK: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana, Tiskarsko središče  
ŠTEVILO NATISNjenih izvodov: 6000

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



Mestna občina  
Ljubljana



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.

Časopis Pogledi izhaja dvakrat mesečno, julija, avgusta in decembra pa enkrat mesečno dvojna številka. Letna naročnina s 25-odstotnim naročniškim popustom je 49,35 EUR z DDV, za naročnike Dela in Nedela s 40-odstotnim naročniškim popustom pa 39,47 EUR z DDV. V naročnino je vključena dostava na dom na območju Slovenije. Letna naročnina za tujino zajema naročnino in pripadajočo poštnino. Odpovedi naročnine sprejemamo samo v pisni obliki; odpovedi, prejete do 25. v mesecu, upoštevamo ob koncu meseca oz. ob koncu obdobja, za katero je plačana naročnina. Cenik in splošni pogoji za naročnike so objavljeni na [www.etratika.delo.si](http://www.etratika.delo.si).

## Kako univerza postane »najboljša na svetu«?

Lestvica univerz, ki jo vsako leto objavi britansko podjetje Quacquarelli Symonds, po poročanju BBC trenutno predstavlja eno najvplivnejših sodb o globalni študijski ponudbi. Na njenem vrhu že tretje leto zapored kraljuje MIT (The Massachusetts Institute of Technology), univerzi ICL (Imperial College London) in Cambridge sta izenačeni na drugem mestu, sledi Harvard – najbogatejša univerza na svetu, peto mesto pa si delita Oxford in UCL (University College London). Med prvimi dvajsetimi univerzami je enajst univerz ameriških, šest britanskih in ena kanadska. V dvajseterici torej le dve nista iz angleško govorečih držav; obe sta švicarski (in tehnično usmerjeni): Eidgenössische Technische Hochschule Zürich na dvanajstem mestu in École Polytechnique Fédérale de Lausanne na sedemnajstem. Iz bežnega pregleda vodilnih univerz sta takoj očitni dve ključni lastnosti lestvice: neproporcionalno prevladovanje univerz iz angleško govorečih držav in močna prednost naravoslovja pred humanistiko, se pravi, da lestvica – gledano v celoti – favorizira naravoslovno in znanstveno orientirane ustanove.

Četudi so številne univerze skeptične do kriterijev, ki jih vsiljuje tovrstne lestvice, se v veliki večini vseeno ozirajo nanje, ko sprejemajo nekatere najpomembnejše odločitve o svojih programskih prioriteta. Biti uvrščen na lestvice je postalo pomemben cilj javne podobe raznih univerz, njihovega marketinga in *brandinga*: s tem poskušajo pritegniti čim večje število študentov, kvalitetnega osebja, donacij in investicij. Nobena resna univerzitetna spletna stran ni popolna brez bleščeče izpostavljenega podatka o uvrščenosti med sto najboljših institucij na tem ali onem seznamu. Mike Nicholson, vodja vpisne službe Oxfordske univerze zato pravi, da bi »bilo precej neumno, če univerze ne bi posvečale pozornosti temu, na kakšen način so lestvice sestavljene.« Na kakšen način, torej? Kako univerza pride v sam svetovni vrh? Največji faktor na QS lestvici je t. i. akademski sloves. Njeni snovalci vsako leto izvedejo anketo, v kateri sodeluje šestdeset tisoč akademikov s celega sveta; ugotoviti želijo, katere ustanove so najbolj cenjene med profesorji in raziskovalci. Drugi največji faktor so navedki, se pravi, kako pogosto so objave raziskovalcev določene univerze citirane v publikacijah drugih univerz. S tem se izmeri »raziskovalna moč« univerze. Tretji faktor pa je razmerje med številom profesorjev in študentov. Našteti trije elementi določajo štiri petine končne ocene, h kateri je nazadnje prišteta še »stopnja mednarodnosti« osebja in trenutno vpisanih študentov.

Po teh kriterijih prevladajo ogromne, prestižne, raziskovalno usmerjene univerze, z močnimi znanstvenimi oddelki in velikim številom mednarodnih sodelovanj. »Je to res pošten

## Po čem so glasbeniki?

V ponedeljek, 22. septembra, je newyorška Metropolitan-ska opera z novo postavitvijo Mozartove opere *Così fan tutte* (režija Richard Eyre) začela z letošnjo sezono, ki je bila tja do sredine avgusta pod vprašajem zaradi sindikalnih zahtev, v katere vodstvo sprva ni hotelo privoliti, potem pa so le našli skupni jezik – treba pa je vedeti, da so tudi zahteve sindikatov v New Yorku nekaj drugega kot kje drugje na svetu. Za zboriste Metropolitanke se je tako omenjalo plače okrog 200 tisoč dolarjev letno.

Podobno temo je že julija načel britanski dnevnik *The Guardian* v zapisu, ki je temeljito pretresel otoško resno glasbeno sceno: časnikov glasbeni kritik Tom Service se je ob upokojitvi dolgoletnega koncertnega mojstra Newyorških filharmonikov Glenna Dicterowa (ki se bo zdaj še bolj posvetil poučevanju v svoji rojstni zvezni državi Kaliforniji) razpisal o plačevanju glasbenikov v ZDA in Veliki Britaniji. Razmerja so, kot je zapisal, »sapo jemajoča«.

Po 34 letih dela na mestu koncertnega mojstra se je Dicterow upokojil z letno plačo 523.647 dolarjev. Prav ste prebrali, več kot pol milijona. Dolarjev. Na leto. Ta znesek je približno desetina celotnega letnega proračuna Slovenske filharmonije, resda je pa Dicterow na svojem delovnem mestu dnevno tesno sodeloval s tako prestižnimi glasbenimi direktorji in šefi dirigenti, kot so Zubin Mehta, Kurt Masur, Lorin Maazel (zanimiva podrobnost v zvezi z julija preminulim Maazelom je, da je za najbolje plačanega dirigenta v zgodovini veljal kot glasbeni direktor orkestra Bavarske RTV v letih 1993–2002; govorilo se je o 3,3 milijonih dolarjev letno) in aktualni Alan Gilbert. Nastopal je seveda tudi že s prejšnjimi šefi, med drugim kot solist na turneji z Leonardom Bernsteinom. Dicterow je res veliko ime ameriške glasbene poustvarjalnosti, si pa Service ne more kaj, da ne bi opazil, kako je v Veliki Britaniji prav tako nekaj svetovno uglednih orkestrorov, v katerih glasbeniki ne prejema niti približno tolikšnih dohodkov.

Seveda je mesto koncertnega mojstra Newyorških filharmonikov nekaj posebnega, je pa povprečna (povprečna!) plača članov Losangeleške filharmonije (po mnenju nekaterih zanjda leta najboljšega simfoničnega orkestra v



MIT, ustanovljen 1861

in smiseln način ocenjevanja univerz?« se sprašujejo pri BBC. So sposobnosti študentov, njihovo mnenje o univerzah, njihov nastop na trgu dela in kvaliteta profesorskega podajanja znanja povsem brezpredmetne reference? »Naše ocenjevanje se ne trudi biti izčrpno,« lestvico QS brani njen izvršni direktor Ben Sowter. »Ponujamo preprost inštrument rangiranja, kar ima seveda svoje prednosti in slabosti.« Učinek tovrstnih lestvic je po njegovem mnenju vseeno predvsem pozitiven. Univerze je prisilil k temu, da so se začele še natančneje primerjati s svojimi rivali. Vselej so obstajale »neapisane lestvice«, ki so bile osnovane na stereotipih, je prepričan. Prvim poskusom globalnega ocenjevanja moramo tako – tudi če se z njimi ne strinjamo – priznati, da odpirajo pomembno debato o transparentnosti njihovih kriterijev. Vseeno pa so vznik lestvic spremljali tudi nekateri nepredvideni fenomeni, nadaljuje Sowter: »Nekatere univerze se pretirano fiksirajo na lestvice.« V svoje temeljne dokumente npr. vpisujejo cilje, da bodo v prihodnjih letih izboljšale svoje mesto in temu podrejajo druge, pomembnejše cilje. Philip Altbach z Bostonske univerze je še bistveno bolj kritičen. Po njegovem je neprimerno, da se neraziskovalne univerze sploh presoja po kriterijih, ki so tako očitno prirejeni za raziskovalne. Njegova kritika je v sozvočju z nedavno iniciativo Evropske unije, ki je letos predstavila svojo lestvico, imenovano U-Multirank. Evropska različica univerzitetnega rangiranja se poskuša izogniti najsopornejšim vidikom QS lestvice, tako da se – kot trdijo njeni avtorji – osredotoča na znanje, veščine in priložnosti, ki jih univerze dejansko dajejo svojim študentom. Le čas bo pokazal, ali tak pristop lahko konkurira pionirjem univerzitetnega razvrščanja. Ali pa morda že potrebujemo kakšno lestvico univerzitetnih lestvic? **M. K.**

ZDA, predvsem po zaslugi finskega dirigenta in skladatelja Esa-Pekka Salonena, ki ga je vodil v letih 1992 do 2009) še vedno impresivnih 148.720 dolarjev. A tudi pri manj razvpitih ansamblih (denimo Simfoničnih iz St. Louisa ali Detroita) so povprečni letni prejemki za Evropejce nepredstavljeni: pri prvih 81.892, pri drugih pa 82.880 dolarjev. Davčne obremenitve so v ZDA seveda mnogo nižje kot v večini Evrope, tako da gre celo pri slednjih za vsaj dvakratnik zelo dobrih slovenskih neto plač v kulturi.

Podobno kot za Slovenijo velja za Veliko Britanijo: Service navaja povprečno 30 tisoč funtov za tako spoštovane orkestre, kot so BBC-jevi, pa manchestrski orkester Hallé in Birminghamski simfoniki. To ni prav velika številka, je pa še vedno razkošna v primerjavi z urno postavko 20 funtov, na kolikor lahko računa gostujoči orkestrski glasbenik – s tem da v Angliji takšna »težga« pomeni vsega skupaj tri ure vaj in tri ure koncerta; med brati torej dobrih 150 evrov. Service je prepričan, da je to premalo za vseživljenjsko predanost svojemu instrumentu in umetnosti, veliko pa pove o tem, koliko družba ceni njihovo delo in dejavnost v celoti.

Zanimivo je, da je ameriški sistem utemeljen na dveh stebrih: prvi je skoraj izključno zasebno financiranje (tudi s precej zasoljenimi cenami vstopnic), drugi pa izredno dosledno sindikalno gibanje. To gre tako daleč, da glasbeniki ob določeni uri kratko malo prenehajo igrati, ne zaradi pomanjkanja umetniškega žara, temveč zaradi spoštovanja pravil. Sloviti dirigent Claudio Abbado, ki v Italiji tudi ni imel opravka s čisto brezobnimi sindikati, se je po nekaj slabih izkušnjah ZDA raje izogibal, sindikati pa niso bili na izjeme pripravljeni niti pri tako legendarnih imenih, kot je bil Bernstein. Seveda tudi v Ameriki denarja kdaj zmanjka – v Detroitu so bili glasbeniki pred leti povprečno plačani več kot 100 tisoč dolarjev na leto in ko je bankrotirano mesto predlagalo zmanjšanje plač pod to magično šestmestno številko, je orkester brezkompromisno razglasil stavko. No, na koncu so očitno le našli skupni jezik ...

Verjetno pa gre predvsem za to, da je v ZDA tudi v kulturi zaposlenih manj ljudi, ki pa so zato bolj plačani. Hmmm, stvar okusa – ali brežčasnih vrednot in strokovnih meril? **B. T.**

## Prvih 5 ...

### VISOKOKARATNO ZLATO IN SREBRO

Zvečer na dan izida te številke se bo v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma začel letošnji Zlati abonma te osrednje kulturne ustanove v državi, ki bo čez dober mesec z Uršulo Cetinski dobila šele drugega direktorja v svoji več kot tridesetletni zgodovini. In treba je reči, da se Mitja Rotovnik poslavlja s še posebej bleščečima paradnima abonmajema klasične glasbe, tako orkestrskim Zlatim kot komornim Srebrnim.

Prvi zlati večer bo imel ruski pečat, saj se bo izjemni dirigent Vladimir Fedosejev – ki je v začetku junija navdušil z Orkestrom Slovenske filharmonije – tokrat predstavil z moskovskim Simfoničnim orkestrom Čajkovski, prej znanim kot Simfonični orkester Moskovskega radia, ki ga vodi že od leta 1974. Tudi polovica programa bo ruskega: *Simfonija št. 4* Ludwiga van Beethovna bo namreč sledila *Simfonija št. 4* Čajkovskega. Tudi naslednjih pet zlatih večerov bo izjemnih, med drugim se v Ljubljano vrača violinist Christian Tetzlaff (zopet z Beethovnovim *Koncertom*), pa Mladinski orkester Gustava Mahlerja z dirigentom Jonathanom Nottom (in *Simfonijo št. 2* Gustava Mahlerja), za bleščeč zaključek čez natanko osem mesecev, 24. maja, pa bodo brez dvoma poskrbeli sloviti, še vedno mladi latvijski dirigent Andris Nelsons in Birminghamski simfoniki, ki bodo z violinistko Baibo Skride odigrali Mozartov *Koncert v D-duru* in *Simfonijo št. 7* Antona Brucknerja. Res zavidanja vredna imena!

Podobno pa je tudi v Srebrnem abonmaju, sicer na prvi pogled manj zvezdniškem, a umetniško prav tako izjemno tehtnem. A vsaj prvemu večeru na dan izida naslednje številke *Pogledov*, 8. oktobra, tudi glamurja ne bo manjkalo: kitajska pianistka Yuja Wang skoraj enako kot po svojem izjemnem igranju slovi po atraktivni ekstravagantnosti. In presenetljiv je tudi njen program: Schubert in Skrjabin. Sledita dva klasična dua, violončelo (Gautier Capuçon) in violina (Kelemen Barnabás) s klavirjem (Jérôme Ducros in Olli Mustonen), še ena pianistka Sofia Guljak, nato pa trio violina, violončelo, harfa v izjemni zasedbi Baiba Skride, Daniel Müller-Schott in Xavier de Maistre z izključno francoskim programom. In za konec godalni kvartet Escher z Bergom, Schubertom in Sibeliusom. Le pianistki bosta nastopili v Gallusovi dvorani, ostali koncerti pa bodo v Slovenski filharmoniji, kar pomeni, da je sedežev manj kot petsto!

### PRAZNIK NEMŠKO-SLOVENSKEGA PRIJATELJSTVA

Zadnji septembrski konec tedna sodi med tiste, ko je premier več, kot je dni od četrtka do nedelje. Tokrat jih bo v treh dneh – pet: v Mestnem gledališču ljubljanskem bodo na Mali sceni uprizorili sodobno nemško komedijo Moritza Rinkeja *Ljubimo in nič ne vemo* v režiji Mareta Bulca, prav tako v četrtek pa v Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica »dokumentarno fikcijo« Nede R. Bric *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* v avtoričini režiji in v mednarodni koprodukciji (v kateri poleg Goričanov sodeluje tudi Slovensko mladinsko gledališče). Naslovno vlogo igra Helena Peršuh, gre pa za biografijo leta 1901 rojene Goričanke, ki je med obema vojnama na nemških odrih naredila vrtoglavo kariero.

V petek, 26., bosta sezono začeli preostali dve »nacionalni«, mariborska na glavnem odru z Wedekindovo *Lulu* v režiji Diega de Bree in z Niko Rozman v naslovni vlogi, ljubljanska pa v Mali Drami s *Hinkemannom* Ernsta Tollerja v režiji Marka Čeha in s Klemnom Janežičem v naslovni vlogi povratnika iz strelskih jarkov prve svetovne vojne – z odstreljenim penisom. *Še pomnite, tovariši?* – *Hinkemann* je bil ena zgodnjih režij Dragana Živadinova v prvi polovici osemdesetih. V soboto pa bo nato na glavnem odru Drame še veliki finale tega nemškega vikenda z nič manj kot naročeno dramatičnijo *Čarobne gore* Thomasa Manna, ki se je lotila Katarina Pejović, režira Mateja Koležnik, v prvi vlogi (Settembrinija) po prevzemu funkcije ravnatelja Drame pa bo nastopil Igor Samobor.

### RAČUNALNIŠKA UMETNOST V MARIBORU

Kdor se zviška sprašuje (in nato sam pri sebi nejeverno zmajuje z glavo), kaj imajo skupnega računalniki in umetnost, bi se 25. septembra moral za dva dni dati odpeljati v Maribor. Tam bo – »na različnih hiperlokacijah, recimo v Kinu Udarnik, Vetrinjskem dvoru, GT22 in galeriji Media Nox« – do 27. tega meseca potekal Mednarodni festival računalniške umetnosti (MFRU). Prireditelji sporočajo, da bodo tokrat (festival je že dvajsetič po vrsti) spet nastopila »ugledna imena«, denimo »Miha Kralj, pionir sintetizatorjev zvoka ter elektronske glasbe v Sloveniji in nekdanji Jugoslaviji, francoski avdiovizualni dvojec No-notak ter svojevrstni glasbeni mehanik Primož Oberžan«. Na delavnicah se bo mogoče seznaniti s 3D-tiskanjem in plesnimi roboti, v Planetariju boste lahko doživeli drugo dimenzijo ... Teoretska nadgradnja je simpozij, ki bo potekal v sredo, 24. septembra, in sicer v sodelovanju z Umetnostno galerijo Maribor. Sodelovali bodo »vidnejši

## ... prihodnjih 14 dni



predstavniki teorije s področja intermedijskih umetnosti«, recimo dr. Janez Strehovec, pa tudi »kuratorji, selektorji in organizatorji preteklih festivalov MFRU«. Program si lahko ogledate na spletni strani: [www.mfru.org](http://www.mfru.org).

**DOBRE STARE KNJIGE V KNJIGARNI**

Ampak kdor se nikakor ne da prepričati, da so računalniki naša prihodnost in da je v njih že nakopičena vsa modrost tega sveta, se bo namesto v Maribor najbrž raje odpravil k Modrijanu. V ljubljanski Modrijanovi knjigarni se že od začetka tega tedna dogaja Knjigokup. Letos je spet na voljo okoli tisoč knjižnih naslovov, ki jih prispeva več kot 40 slovenskih založnikov. »Cena večine knjig se zauzavi pri 15 evrih, najdejo pa se celo take za enega ali dva evrska kovanca.« sporočajo prireditelji, ki so kot ponavadi poskrbeli še za pester spremljevalni program. V četrtek, 25. septembra, se bodo v knjigarni na Trubarjevi pogovarjali o napakah, ki se rade prikradejo v knjige. Pogovora, ki ima naslov *Pazor, na tej knjigi ne boste odkrili niti eno napako!*, se bodo udeležili prekaljeni založniški mački Zdravko Duša, Bronislava Aubelj, Nada Grošelj in Samo Rugelj. V ponedeljek, 29. septembra, se bosta o razumu in klicih pogovarjala Ervin Hladnik Milharčič in Miran Potrč, avtor memoarov *Klic k razumu*. Ob mednarodnem dnevu prevajalcev bo beseda tekla o prevodni stvarni in strokovni literaturi: Aleš Učakar, Matej Venier, Irena Trenc - Frelj in Zoja Skušek se bodo spraševali, ali je ta res na robu preživetja. Naslednji temi, o katerih se bodo pogovarjali v prihodnjem tednu, bosta Ruth Dupré in njen odnos do Kreslina ter maturitetni esej pri slovenščini.

**KNJIGE, SOL IN KOPER**

V soboto, 27. septembra, bo tudi Koper v znamenju dobrih starih knjig. Res starih, kajti s stojnic se bo ponujala bera več slovenskih in hrvaških antikvariatov, med katerimi bosta tudi organizatorja dogodka: ljubljanski Antikvariat Glavan in koprski Libris. In ker bo dogodek potekal pod imenom *Knjige, sol in Koper*, bodo na Prešernovem trgu tudi stojnice Pomorskega muzeja in podjetja Soline, kjer se bo mogoče poučiti o pridelovanju soli in jo pokušati.

**Primorci so vedno kot himno peli Bazovico. To je bila buditeljska pesem, ki so jo vzeli vsi Primorci za svojo. Pesem Vstala Primorska pa je nastala šele po vojni, tako da je večino melodije ukradla Bazovici. Škoda. Bolj mi je pri srcu besedilo, ki govori o veri v našo pomlad kot o mitraljezih.**



Primorski novinar **Tino Mamić** na portalu [casnik.si](http://casnik.si) o Primorcih in borcih

## Koncertni vademecum



Sredi septembra se je poletni del slovitega glasbenega festivala v švicarskem Luzernu končal z rekordom v zasedenosti prireditev, saj so bile dvorane v povprečju več kot 90-odstotno polne. To je še toliko večji uspeh, kajti letos dva izmed največjih magnetov v zadnjem desetletju, dirigent Claudio Abbado ter skladatelj, dirigent in pedagog Pierre Boulez, nista sodelovala v programu. Prvi je januarja po dolgi bolezni (zaradi katere je že leta 2002 odstopil kot glasbeni direktor Berlinskih filharmonikov) preminil, drugi pa je bil zaradi šibkega zdravja pri 89 letih prisiljen odpovedati svoje nastope. Zamenjala sta ju mnogo mlajša mojstra, Bouleza dobri znanec iz ljubljanskih koncertnih odrov v zadnjih letih, nemški skladatelj in dirigent Matthias Pintscher, Abbada pa latvijski dirigent Andris Nelsons, ki bo spomladi nastopil pri nas v okviru *Zlatega abonmaja* Cankarjevega doma – vodil bo Birminghamske simfonike, kjer je nasledil Simona Rattla, ki je v Berlinu nasledil – Abbada; v Ljubljani pa je z Birminghamčani gostoval tudi že Rattle.

A ta triumfalni zaključek poletne sezone v Luzernu ne pomeni začetka počitnic, nasprotno: v domačem kraju jih kot vsako leto v drugi polovici novembra čaka še vrhunski celotedenski pianistični festival. Letos bo med drugim Leif Ove Andsnes z Mahlerjevim komornim orkestrom v dveh večerih odigral vseh pet Beethovnovih klavirskih koncertov, z recitali pa bodo med drugimi nastopili še Maurizio Pollini, Pierre-Laurent Aimard in Evgenij Kissin.

In čeprav je ta dogodek resnično spektakularen, je vendarle v podobnih okvirih na sporedu vsako leto – luzernski organizatorji pa poskušajo vedno ponuditi tudi kaj novega.

Abbado je s »svojim« luzernskim festivalskim orkestrom večkrat gostoval v najbolj prestižnih koncertnih dvoranah po svetu, že lani pa se je dolgoletni intendant in umetniški vodja Michael Haefliger (diplomant violine na newyorški akademiji Juilliard) odločil sodelovati pri »kulturni rekonstrukciji« severovzhodne Japonske, in tako so tudi letos za prvi teden novembra napovedali projekt *Lucerne Festival Ark Nova* 2014 v Sendaiju. Nastopili bodo solisti festivalskega orkestra, pianista Till Fellner in Julijana Avdejeva ter vrsta japonskih glasbenikov, nekateri v kombinacijah z zahodnimi.

Zasedbe same po sebi niso ravno sapo jemajoče, to, da je ime dogodka, *Ark Nova*, povzeto po koncertnem prizorišču – ki ga bodo pripeljali s seboj iz Evrope –, pa je precej enkratno. Gre za mobilno koncertno dvorano, ki jo je zasnoval japonski arhitekt Arata Isozaki, zunanjo školjko pa so naročili britansko-indijskemu kiparju Anishu Kapoorju. Dvorano se hitro sestavi iz napihljivega elastičnega materiala, lesena konstrukcija pa je izdelana iz lesa, pridobljenega v bližini templja Zuigan-ji. Možne so različne postavitve odra in avditorija, ki lahko sprejme do največ petsto obiskovalcev. Dvorano so prvič uporabili lani, najprej v Luzernu in nato tudi že na Japonskem, njene dimenzije pa so: dolžina 36, širina 30 in višina do 18 metrov.

Ime *Ark Nova* seveda izhaja iz Noetove barke (angleško »Noah's Ark«). Kot pravijo pobudniki, seveda pred katastrofo ne more rešiti ne živali ne ljudi, je pa zasnovana tako, da z njo potujeta glasba in druge umetnosti, in s tem poudarja trajnost duha in kulture. **B. T.**



Mag. Julijana Bizjak Mlakar, ministrica za kulturo

# POMEMBNO JE ZAVEDANJE, KAJ JE NAMEN POSAMEZNE USTANOVE

BOŠTJAN TADEL

**J**ulijana Bizjak Mlakar je profesorica matematike in magistra poslovne politike in organizacije. Bila je ustanovna članica Gibanja za ohranitev in izboljšanje javnega zdravstva, zaposlena med drugim na Zavodu za zdravstveno zavarovanje in na Vzajemni zdravstveni zavarovalnici. V letih 2008–11 je bila poslanka državnega zbora na listi Socialnih demokratov, iz stranke pa je septembra 2011 protestno izstopila, ker je hotela »opozoriti člane stranke in javnost na škodljive procese na področju zdravstva«. Od lokalnih volitev 2010 je bila nepoklicna podžupanja Kamnika, na letošnjih državnoborskih volitvah pa je bila ponovno izvoljena za poslanko na listi DeSUS. Zaradi dosedanjega ukvarjanja s povsem drugimi stvarmi je njena kandidatura za kulturno ministrico sprva dvignila precej prahu, ki pa se je hitro polegel, ker je prevladalo prepričanje, da ji je – tako kot še nekaterim drugim ministrom nove vlade – treba dati priložnost.

**Na zaslišanju v državnem zboru ste mi mogrede rekli, da »v nulo« poznate zdravstvo. Javni interes na področju kulture in zdravja gotovo ima določene vzporednice, in države ga uresničujejo na različne načine: pri nas sta denimo prepletena vsaj srednjeevropski in sovjetski kulturni model, vaš predhodnik dr. Uroš Grilc pa je večkrat poudaril dobre strani francoskega (enotna cena knjige, strateška usmerjenost, dobra podprtost odločanja z raziskavami). Kateri elementi posameznih modelov se vam zdijo najprimernejši za današnjo Slovenijo?**

Niste omenili Velike Britanije, ki je sicer evropski center finančnega kapitala in tradicionalnega liberalizma, prav pri zdravstvu in

## BISTVENO JE TO, KAKO DRŽAVA ZAGOTAVLJA JAVNI INTERES, KAKO JAVNI DENAR PORABI ZA TISTO, KAR JE ZA DRŽAVO POMEMBNO.

kulturi pa prisegajo na javni interes. Njihov javni zdravstveni sistem NHS (National Health Service) velja za enega najbolj učinkovitih na svetu, veste pa tudi, da je dostop do stalnih zbirk v njihovih galerijah brezplačen. To pomeni, da se zavedajo, da če je do kulture in umetnosti dostop prost, to privablja turiste, ti pa bodo zato svoj denar pustili kje drugje v državi. Zelo dobro izkoriščajo sinergije med posameznimi sektorji, nam pa to ne gre prav dobro od rok. Praviloma smo zagledani vsak v svoj ozki segment, tudi na posameznih umetnostnih področjih: glasbenike zanima samo glasba, književnike literatura – jaz pa mislim, da je vse pomembno, tudi ljubiteljska kultura. Nekateri mediji so v zadnjih dneh skoraj posmehljivo pisali o naši dediščini, recimo o čipkah ali rokodolstvu, jaz pa sem prepričana, da je to še kako pomembno, saj gre za našo kulturno dediščino, ki jo je mogoče tudi tržiti. Mediji pogosto vidijo predvsem elitno umetnost, ki je seveda dragocen biser kulture, pomembne pa so tudi kulturne in kreativne industrije, katerih potencial je premalo znan, zato menim, da bo v Sloveniji potrebno dodatno osveščanje v zvezi s tem, kajti s skupnimi mo-



FOTO UROŠ HOČEVAR

čmi lahko tudi na področju netehnološkega naredimo precej več, iz tega pa se krepiti tudi domoljubna zavest na osnovi naše kulturne dediščine. In podobno kot v Veliki Britaniji lahko ponosno vabimo ljudi od drugod, kjer nimajo takšne tradicije.

Če se vrnem k modelom, je bistvena seveda vsebina, ne forma – in pa cilji, ki so temelj vsakega modela, ter učinkovitost pri njihovem doseganju. Rekla bi, da so naši javni zavodi kar dobro zasnovani po srednjeevropskem modelu in da nekaj podobnega lahko rečemo tudi za naše zdravstvo. Redko kdo ve, da so naš sistem javnih zavodov v sedemdesetih letih preteklega stoletja v veliki meri posnemale skandinavske države. Takrat je bil naš model organizacije zgled, ki ga je priporočala tudi Svetovna zdravstvena organizacija (WHO). Seveda pa so pri nas potrebne določene spremembe, da bi bilo možno v čim večji meri zagotavljati javni interes na področju kulture.

Glede različnih nacionalnih kulturnih modelov pa trenutno proučujem irskega: veliko dobrega sem namreč slišala o tem, kako je Irceem uspelo zgraditi blagovno znamko iz njihove kulture. Vedno je dobro, če se prouči tudi tujo dobro prakso.

Bistveno pri vseh modelih pa je to, kako država zagotavlja javni interes, kako javni denar porabi za tisto, kar je za državo pomembno. Model javnih zavodov, nevladnih organizacij (NVO) in samostojnih kulturnikov je pri nas podoben kot drugod. Mislim, da problem ni toliko v enem ali več modelih, temveč gre za to, kako znamo iz njih potegniti tisto, kar zagotavlja javni interes: to pa pomeni, da v upravljaljskih organih nimamo ljudi, ki se hočejo iti politiko ali ki menijo, da so to ali ono kulturno ustanovo dobili v osebni fevd, ampak se zavedajo vloge države v javnih zavodih in je njihova prvenstvena naloga zagovarjanje javnega interesa. Opazila sem primere, da so si vodstva zavodov in njihovi nadzorniki, tj. člani svetov zavodov, pogosto preblizu in si raje izmenjujejo določene ugodnosti, javni interes pa je potisnjen v ozadje.

Pomembno je, da so pravi ljudje na pravih mestih, in to takšni, ki se zavedajo, kaj je namen posamezne ustanove v smislu zagotavljanja dostopnosti in kakovosti, v določenih

primerih celo vrhunskosti, in, ki so sposobni ta interes tudi uveljaviti.

**Vsaj dva izmed vaših predhodnikov sta opozarjala, da je kulturna politika nastavljena tako, da predvsem ustreza interesom »producentov«, kot jih je poimenoval dr. Grilc, drugi deležniki pa so na vrsti šele daleč za njimi; dr. Vasko Simoniti pa je dejal, da se mora več ukvarjati s socialnimi vprašanji kot s kulturnimi. Če si spet pomagava z zdravstvom, je to približno tako, kot če bi se zdravstvena politika ukvarjala skoraj izključno z zdravniki, komaj kaj pa z bolniki. V kulturi se posledica kaže v tem, da je financiranje skoraj izključno omejeno na javna sredstva. Že kar nekaj časa se govori o novih virih sredstev, predvsem zasebnih – ta pa so povezana s finančnimi spodbudami. Ste se v pripravah na delo vlade morda kaj dotaknili tega?**

Vsekakor bi se dalo pridobiti več sredstev tudi iz novih virov – zlasti na področju kreativnih industrij. Je pa zato potrebno, da podjetniki uvidijo možnosti sodelovanja.

Seveda zasebna sredstva ne bodo nikoli v celoti nadomestila javnih, je pa naloga države, da omogoča in celo spodbuja pridobivanje zasebnih sredstev, tudi z ozaveščanjem, zakaj je kultura pomembna. Pri tem ne gre samo za osveščanje o pomenu kulture v smislu nacionalne identitete, temveč tudi za osveščanje o gospodarskem pomenu kulture. Vsak evro, vložen v kulturo, po nekaterih podatkih ustvari pri nas več kot en dodatni evro, v tujini pa še bistveno več. Če bi znali še bolje izkoriščati možne sinergije z gospodarstvom, turizmom, znanostjo ipd., bi bil lahko doprinos k boljšemu življenju skupnosti še precej večji. Kultura torej ni le strošek, kot se zadnja leta prepogosto govori pri nas, temveč predvsem priložnost, ki jo je treba izkoristiti.

Možnost zasebnega vlaganja je seveda tudi mecenat, kjer bi država morda lahko storila več, da ga spodbudi npr. z davčnimi olajšavami, predvsem pa so možna nova delovna mesta v podjetjih zaradi dodane vrednosti v proizvodnji, ki jo prinaša kultura – tudi tukaj je treba storiti več, da bi podjetniki prepoznali te priložnosti. Zanimivo se mi zdi, da se teh priložnosti dobro zavedajo pi-

satelji: na mojem srečanju z njimi pred dnevi so tovrstne ideje kar vrele iz njih, recimo o pisateljskih poteh. Zelo dobro vedo, kako se tem stvarjem streže, očitno pa je premalo stikov med njimi in gospodarstveniki, da bi se slednjim posvetilo, kako pomembna je kultura tudi z gospodarskega vidika.

Jasno pa je, da je umetnost in drugo kulturo treba podpirati tudi z javnimi sredstvi. Zanimivo je, da se tega morda celo bolj zavedajo na lokalni ravni, kjer je sicer bolj izpostavljena ljubiteljska kultura, a številke povedo, da lokalne skupnosti povprečno za kulturo namenajo več kot 7 odstotkov občinskih proračunov, na državnem nivoju pa je tega zdaj že nekaj let manj kot 2 odstotka proračuna. Ob tem opažam, da na državni ravni kdaj podcenjujejo gledajo na kulturo, ki se jo goji na lokalni ravni, vendar pa kultura na občinski ravni dejansko ves čas živi z ljudmi. Mnogo ljudi je vključenih v ljubiteljsko kulturo, ki je nedvomno za naš narod zelo pomembna, saj oblikuje skupnost, narodovo identiteto in vzbuja narodno zavest. Morebitna vzvišenost nad ljubiteljsko kulturo in vsebinami kreativnih kulturnih industrij v povezavi z našo kulturno dediščino odraža nezrelost in prešibko izobraženost posameznikov, pa tudi pomanjkanje narodne samozavesti.

**Na vaši predstavitvi v državnem zboru je bilo omenjeno dogajanje okrog stečaja Mladinske knjige, kjer se križa več tem iz kulture in medresorskega usklajevanja: gre za preplet nepremičnin, knjigotrške mreže ter založništva, delno povsem komercialnega in delno tistega v javnem interesu, ki ga v veliki meri sofinancira Javna agencija za knjigo (JAK). Široka javna iniciativa je Mladinsko knjigo poskušala obdržati skupaj, pa vendar – ali ni interes javnosti v tržnem gospodarstvu pretežno omejen na tisti del, ki se tiče vrhunsko strokovnega izdajanja knjig v javnem interesu?**

Drži. Pri nas se javni interes pogosto meša z zasebnim in to ni problem le v kulturi, je tudi v šolstvu in zdravstvu in drugod, saj se vedno najdejo ljudje, ki poskušajo s pomočjo javnih sredstev uresničevati svoje povsem zasebne interese. Te anomalije lahko odpravljamo le tako, da zelo jasno ločimo javni

od zasebnega interesa in da temu ustrezno uredimo zakonodajo.

V konkretnem primeru Mladinske knjige so v igri tudi nepremičnine, se pravi stavbe, ki služijo javnemu interesu. Če v njih ne delujejo knjigarne, ni mogoče distribuirati knjig, ki zato ne pridejo do ljudi oziroma so jim bistveno manj dostopne, ker je prodajna mreža manjša. Če mrežo knjigarn gledamo le kot investicijsko priložnost, ne pa kot pomembnega posrednika pri prodaji knjig, bomo hitro prišli do tega, da se knjigarne splača imeti le v večjih mestih. To pa bi pomenilo, da veliko ljudi izgubi ustrezen dostop do knjig. Tudi dostopnost kulture je v javnem interesu.

Nikakor ni vseeno, kaj se bo zgodilo z Mladinsko knjigo, predvsem seveda glede dejavnosti, ki so povezane z javnim interesom, ta pa ni le izdajanje kvalitetnih knjig. S knjigarnami Mladinske knjige so življenjsko povezane tudi nekatere manjše, zelo kakovostne založbe, s konkurenco med knjigarnami pa cenovna dostopnost – in vse to sodi v pristojnost ministrstva za kulturo.

**No, vendarle imamo zadnja leta pri knjigah tudi digitalni kanal, ki to nekoliko spreminja ...**

Digitalnih knjig je še zelo malo.

**Drži, a morda je prav tukaj ena od priložnosti za bolj aktivno vlogo ministrstva?**

Vsekakor, digitalizacija je ena ključnih nalog. In vloga televizije je v tej smeri prav tako zelo pomembna.

**Menda ste se neformalno že sestali z direktorjem RTV Slovenija?**

Tako je, in to na javnem mestu. Pogovarjala sva se o zagotavljanju javnega interesa v javnem zavodu RTV Slovenija.

**No, o medijih je bilo veliko govora tudi na vaši predstavitvi v državnem zboru. A čeprav politike praviloma bolj zanima dnevno-politični**

## LOKALNE SKUPNOSTI POVPREČNO ZA KULTURO NAMENJAJO VEČ KOT 7 ODSOTKOV OBČINSKIH PRORAČUNOV, DRŽAVA PA MANJ KOT 2.

ni del programa RTV Slovenija, je za kulturno javnost verjetno bolj zanimiv tisti del RTV, ki ga včasih imenujemo »največja kulturna ustanova v državi«. Marsikdo meni, da bi RTV morala storiti več, očitajo ji celo izogibanje zakonsko določenim obveznostim pri filmski produkciji, kaj šele da bi prevzela proaktivno vlogo pri njenem sooblikovanju, podobno kot javne RTV v kakšni drugi državi. Sta z direktorjem že odprla tudi to temo?

Tako je, točno o tem sva govorila – s poudarkom na zagotavljanju čim višje kakovosti produkcije in s tem tega, kar si prebivalstvo zasluži in za kar ne nazadnje tudi plačuje. Verjamem, da bo sodelovanje konstruktivno in da bomo lahko marsikaj naredili za uveljavitev javnega interesa v še večji meri tudi na RTV Slovenija.

**Imate že kakšen načrt, kako se lotiti tega? Na predstavitvi ste med drugim dejali: »Ni naloga ministra ocenjevati, kaj je umetnina in kaj ni. To je stvar stroke. Zgodovina nas uči, da je to težko delo stroke pogosto tudi neuspešno.«**

Vsekakor, to je naloga stroke. Moja naloga je javni interes: zagotavljanje čim več možnosti za sprostitve ustvarjalnih sil, da bo kultura zato kar najbolj raznovrstna in dostopna ljudem. Moje delo bo organizacijsko, predvsem zakonodajna skrb za zaščito javnega interesa na vseh področjih kulture. Vrhunski umetnik se lahko oblikuje tudi v okvirih ljubiteljske kulture. Velike sinergijske učinke lahko pričakujemo z bolj zavzetim ohranjanjem kulturne dediščine. Posebna pozornost je potrebna na področju elitne umetnosti. Vrhunsko in drugo kulturo lahko s pomočjo mehanizmov, ki jih ima za varovanje javnega interesa na voljo kulturno ministrstvo, spodbujamo na vseh področjih kulture. ■

# MARIBORSKA ALTERNATIVA



Delovni proces neformalne skupine ZIZ. (Janez Klenovšek)

Četudi je slovensko kulturno prizorišče vzburljal medijski dialog okrog vodstva Moderne galerije v Ljubljani, je ta za najmlajšo generacijo skorajda postranska stvar. Predvsem zato, ker se namesto v veliki meri neproduktivnim debatam raje posveča lastnemu delu.

**KAJA KRANER**

**N**a prvi pogled se kadrovska kuhinja lahko zdi manifestacija tipične »vrtičkarske logike« starih akterjev ter njihovih bolj ali manj fiksnih in stabilnih pozicij, zapletenih v boje za legitimacijske monopole in/oziroma proračunska sredstva. A v štajerski prestolnici se polarizacije manifestirajo nekoliko drugače: namesto nekakšnih »notranji konfliktov« se akterji etabrirane kulturno-umetniške scene pogosto zapletajo v dekonstrukcijo etikete lastne provincialnosti (ta je sicer pri nas že kakšno desetletje sopomenka za nacionalno zamejenost muzejskih zbirk), predvsem pa pritožujejo nad centralizirano logiko razdeljevanja sredstev.

Umetnostna galerija Maribor (UGM) je v začetku leta pogumno vstopila v kampanjo za objubljenost nove prostora, ki jo je otvorila prostorska intervencija v potencialno novo lokacijo – zgradbo bivšega SDK na Trgu Leona Štuklja, sledili pa so ji javni posveti za namenom vzpostavljanja pritiskov zainteresirane javnosti. UGM si je o potencialni lokaciji (med drugim na socialnih omrežjih) prizadevala povprašati tudi meščane, nekoliko v ozadju pa je ostalo vprašanje, s kakšno vsebino (poleg ohranjanja in aktualiziranja zbirke) napolniti prazne stavbe deindustrializiranega in opustošenega »mesta duhov« v kontekstu ekonomske, politične in socialne krize. Ali lahko etabrirana institucija preko tendenc »vzpostavitev nove točke kulturnega dogajanja« vzpostavi umetnost za meščane onkraj klasične paradigme meščanske umetnosti? Kaj pravzaprav pomeni biti »sodobna, družbeno odgovorna« javna institucionalna struktura, o kateri je za *Delo* pred časom spregovorila direktorica ljubljanske Moderne galerije Zdenka Badovinac?

### PARALELNE INSTITUCIONALNE STRUKTURE

Zraven naštetega pa obstaja še nek povsem tretji univerzum, ki eksistira paralelno z manifestativnimi antagonizmi etabrirane kulturno-umetniške scene. Iz več razlogov je za marsikoga praktično neviden ali pa so nevidni točno tisti segmenti, ki ga ločujejo od omenjenega – poganja ga vsaj deloma drugačna operacionalna logika. Če bi nekoliko

abstrahirali, bi ga lahko postavili v bližino t. i. agonističnega pluralizma, ki soobstoja razlik ne zvaja na logiko konkurenčnega boja, dialektiko javnega in zasebnega pa poskuša preseči s konceptom skupnega ali skupnostnega. Gradijo ga, recimo jim mladi (nezaposleni/nezaposljivi) prekerni kognitariati in delavci v kulturi, (pre)okupirani bodisi z ubadanjem z banalnostmi, vezanimi na golo eksistenčno preživetje, ali pa so že prešli to fazo ter se odločili, da se enostavno poženejo v proces samouresničevanja in sodelovalnega sooblikovanja golega tukaj in zdaj.

V pogovorih z nekaterimi akterji mariborske alternativne, mlade, neodvisne kulturno-umetniške scene se je izpostavila ključna skupna točka: treba je vzpostavljati in ohraniti »odprt prostor«. Na prvi pogled bi se zdelo, da ima »odprtost« brez dvoma kaj opraviti z odpiranjem najširši javnosti, demokratizacijo in kar je še podobnih kulturnopolitičnih praznih označevalcev, a to drži zgolj pogojno: mariborska alternativna scena namreč deluje predvsem kot množstvo soobstoječih, sodelujočih napol privatnih mrežnih struktur. Odprtost torej bodisi označuje zgolj deklarativne težnje bodisi se manifestira nekje povsem drugje.

»Ključno je, da nisi zaprt v krog ljudi, da imaš dostop do tega, kar počnejo drugi, in to te bogati,« izpostavi fotograf Davorin Ciglar Milosavljevič, ki med drugim deluje v GT22 na mariborskem Glavnem trgu 22, ter mi mimogrede, ob pripovedovanju o nastajajoči mariborski stanovanjski kooperativi, navreže še primer iz narave: »Če greš v gozd, vidiš, da vse sodeluje med sabo.« GT22, »inter(trans)disciplinarni laboratorij, ki povezuje umetnost in šport in življenje ter ob organski rasti in preko analiz vzpostavlja izobraževalno, raziskovalno in produkcijsko platformo,« se razteza na več kot tisoč kvadratnih metrih in je lociran v privatni hiši, ki jo je družina Oset v času Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012 začasno posodila za izvedbo ene od razstav. Potem pa jo je v trajno upravljanje ponudila fundaciji Sonda: »Prej ti uspe s zasebnimi lastniki kot pa z občino, res ne vem, kaj ima občina od množice praznih prostorov.«

Fundacija Sonda je sicer paralelna struktura za teorijo in prakso v umetnosti ume-

tniškega kolektiva Son:DA, ki od leta 2009 kontinuirano podpira druge alternativne institucionalne strukture, iniciative in dogodke v mariborskem kontekstu in tudi širše, organizira razstave ter deluje kot vozlišče za organizacijo internacionalnih sodelovanj in izmenjav ter v skladu s trenutno razpoložljivimi sredstvi podpira umetnike in teoretike v obliki delovnih štipendij. Njen ključni akter Miha Horvat je – kot izpostavljajo sogovorniki – pogosto tisti, ki priskrbi dodatno energijo, da se začetne ideje realizirajo, posameznosti pa »stopijo skupaj«.

Miha Sagadin, še eden od mladih fotografov v GT22, omeni specifično situacijo Maribora in širše podravske regije: »Situacija je vedno slabša in ljudje bodo morali slej kot prej ugotoviti, da z vrtičkarstvom ne bomo prišli nikamor.« Pove mi tudi, da je odločitvi za prepustitev prostorov tistim, ki imajo interes, ne pa tudi sredstev ali prostorskih pogojev za delo, botrovala želja pokojnega dedka aktualne lastnice, da prostor nekoč ponudi mladim ustvarjalcem: »Lahko bi se vsi usedli na pločnik in si rekli, da pač ni denarja, lahko pa se enostavno lotimo uresničevanja idej in se nam stvari odpirajo sproti.«

Sogovorniki iz GT22 izpostavljajo, da jih neprestano sprašujejo, kako jim je v dobrem letu uspelo urediti prostore tako, da v njih med drugim delujejo knjižnica, skejterski park, hekerski laboratorij, Društvo za razvoj filmske kulture, kulturno-umetniško društvo Moment, spletni »community radio« (www.youreupradio.com), ki bo kmalu začel z rednim oddajanjem ter pokrivanjem alternativne glasbene produkcije, poleg tega pa še sedež transnacionalne gverilske umetniške šole; redno potekajo razstave, posveti, enkrat na mesec dan odprtih vrat z odprto kuhinjo, kjer ponudijo tudi pridelke z lastnega urbane vrta na dvorišču itn. Temeljna ideja je združevanje in povezovanje lokalne skupnosti ter vzpostavitev komunikacije, pravi Boštjan Eržen, ko mi razkazuje prostore in pojasnjuje koncept spletnega radia: »Delujemo kot skupnost in kažemo na to, kako se da preživeti in kako lahko stvari delujejo tudi brez denarja.« Ampak nekaj sredstev najbrž vendarle dobite prek javnih razpisov, sprašujem. »Da, nekaj denarja dobimo na razpisih, nekaj ga vsak umetnik sam, ■

sicer pa stvar deluje na podlagi ekonomije uslug in skupne rabe. Jaz recimo prostor potrebujem zgolj par ur na dan, ne vem, zakaj ga ne bi v uporabo ponudil še komu drugemu.« »Filozofija GT-ja je odpiranje prostora in možnosti,« razlaga Miha, »če ima kdo kakšno idejo, lahko pride.« Tako so skupne prostore v letošnjem letu med drugim ponudili skupini samoorganiziranih študentov, da je v njih v začetku maja organizirala simpozij *Maribor! Mesto v krizi, kriza v mestu*, ki je tematiziral krizo urbanega življenja »v krčnjenju javnih prostorov, uničenju avtonomnih skupnosti, odtujenih nakupovalnih središčih, praznih stavbah, propadlih tovarnah in razpadu družbenega tkiva«.

#### EPK 2012 – KULTURNA POLITIKA »TRAJNOSTNEGA RAZVOJA«?

Ko Lucija Smodiš, ena od gonilnih sil društva Rezidenca Maistrova, komu pripoveduje o dejavnostih in okoliščinah vzpostavitve te parazitske institucionalne strukture za produkcijo in prezentacijo sodobne umetnosti, pogosto dobi odgovor, da je Evropska prestolnica kulture (EPK) očitno le imela neki trajnostni učinek, kar jo močno razburi. Najbrž ni hujšega, kot da se samoorganizirana produkcija, ki jo v poganja predvsem gola želja, zvaža na kulturnopolitične projekte »od zgoraj«. Ključna strategija EPK, vsaj kar se razstavne dejavnosti tiče, se ni premaknila prav daleč od »trajnostnega razvoja« v obliki povabil svetovno znanim umetnostnim zvezdam.

Na očitke o ozkogledi koncepciji trajnostnega razvoja je leta 2012, torej v času EPK, vodstvo nekaj sredstev namenilo tudi lokalnim mladim ustvarjalcem. Tako se je v organizaciji zavoda Kultivacija med drugim vzpostavil »socialni eksperiment« *PoLenta* (ime je premetanka na osnovi mariborskega festivala Lent, predvsem pa zatišja, ki nastopi po njem), v okviru katere se je v pičlem mesecu predstavilo okoli šestdeset ustvarjalcev. *PoLenta* je bila »socialni eksperiment« predvsem zato, ker se je navdihovala pri logiki univerzalnega temeljnega dohodka (UTD), vsak od nastopajočih je namreč za izvedbo svojega projekta prejel sto evrov. Ključen doprinos celotne iniciative, kot poudarjajo nekateri sodelujoči, pa bi naj bil predvsem ta, da je botrovala povezovanju alternativne produkcije, ki razdružena enostavno ni in ne bi mogla zagotavljati kontinuitete lastnega delovanja. Hkrati pa je tudi odprl pot za ustvarjalne pristope, ki so in se vraščajo v specifični mestni kontekst ter sledijo »primerom vsakdanjega dogajanja, druženja in deljenja, ki kot takšno že stoletja daje moč in polni življenja«.

Podobno etično-politično »filozofijo« mlade produkcije danes lahko zaslutimo na globalni ravni. Bojana Kunst v svoji najno-



Prostori internetnega radia (GT22).

FOTO MIHA SAGADIN

vejši knjigi *Umetnik na delu*, v kateri odstre vpogled v produkcijske pogoje in načine mlade in/ali alternativne produkcije, na primer piše o »hkratni frustraciji in svobodnem občutju ugodja izobraženih, a v večini le redko zaposlenih intelektualnih razredov«, za katere bi naj bila značilna neprestana mobilnost, tkanje mrež, retorika skrbi za drugega, nova družbena ekologija podarjanja, ki jo hkrati žene prizadevanje po jamstvu za temeljne eksistencialno-delovne pogoje (hrano, obleko, streho nad glavo ipd.), ne da bi se bila pripravljena odreči samoorganiziranemu, fleksibilnemu in nestabilnemu načinu življenja. Bojana Kunst v tej navezavi še izpostavi, da bi se progresivne institucije morale radikalno redefinirati in strukturno prilagoditi tovrstnim afektivnim in intimnim pogojem dela.

Nedavni razvoj mariborske alternativne umetniške scene, predvsem v obliki oživljanja praznih stavb, je tako med drugim vezan tudi na praznino, ki je nastala po koncu EPK – praznino, vezano na bolj ali manj na reden in zagotovljen dotok sredstev. V okviru EPK se je sicer vzpostavil tudi Center alternativne in avtonomne kulture (CAAP), še do nedavnega lociran v bližini dislociranega razstavišča multimedijskega centra Kibla, Kibla Portal,

ki se razteza po celotnem nadstropju zapuščene industrijske stavbe, ter – kot se izrazi mariborska sodobna umetnica Ana Pečar – »v mesto vnaša pridih newyorških umetniških razstavišč«. Oživljanje zapuščenih mestnih predelov je najbolj očitno (uspelo) na primeru Koroške ulice, na kateri si trenutno sledi veliko število eksperimentalnih produkcijsko-prezentacijskih prostorov. Eden takih, Galerija K18, razstaviščni projekt zavoda Pekarna Magdalenske mreže, je bil vzpostavljen že ob koncu leta 2010 kot nadomestni prostor za razstavno dejavnost za časa (načrtovane) prenove Kulturnega centra Pekarna. Galerija je od leta 2013 osredotočena na prezentacijo razstav dijakov, študentov umetniških fakultet in mladih umetnikov ter razstav v sklopu fakultet.

V okviru Pekarne Magdalenske mreže (v koprodukciji, partnerstvu in sodelovanju s številnimi drugimi mariborskimi kulturnimi organizacijami) med drugim od leta 2011 deluje tudi rezidenca za umetnice GuestRoomMaribor, katere ključna težnja je predvsem vzpostavljanje pretočnosti med lokalno in mednarodno umetniško sceno ter vzpostavljanje pogojev za trajna sodelovanja. Temu ustrezno je prvi dve leti delovanja rezidenca tudi tematsko osredotočena na

mestno identiteto in kulturo, čemur naj bi se prilagajali tudi gostujoči umetniki (vizualni in multimedijski umetniki ter delujoči na širokem področju sodobnih scenskih in zvočnih umetnosti ter literature). V letošnjem letu je GuestRoomMaribor pridobil tudi nove prostore v centru mesta, natančneje v Vetrinjskem dvoru, v neposredni bližini Zavoda Udarnik, oživljene kinodvorane, ki je do konca leta 2009 že nekaj let propadala. Zgodba Udarnika je podobna GT22: produkt združevanja posameznikov z različnih ustvarjalnih področij, katerih ključna težnja je bila in je še »osvoboditev ogromne zaloge kreativne energije in povezovanje talentiranih, ustvarjalnih posameznikov, ki trenutno ne najdejo prostora za izražanje in predstavljanje svojega dela in idej«.

Poleg K18 velja izpostaviti še galerijo Centralna postaja (CP), v kateri se v zadnjem času odvija predvsem ciklus elektroakustičnih dogodkov *BELI ŠUM*, izložbena okna pa sicer rabijo kot specifični razstaviščni prostor, ki nagovarja tudi povsem naključne mimoideje. CP je tako še eden iz serije prostorov na Koroški ulici, ki domiselno izkorišča za tradicionalno prezentacijsko dejavnost ne-hvaležen in precej neprimeren prostor.

#### STRATEGIJE PARAZITIRANJA

Ko mi Lucija Smodiš pripoveduje o delovanju Rezidence Maistrova (RM), »troednega kolektiva, ki s kuratorskimi praksami vzpostavlja vezi med avtorji in občinstvom, ki so temelj za umevanje sodobne umetniške produkcije«, se zgodba ponavlja; samoorganizirana umetniška scena je tudi komentar na pritoževanje akterjev etablirane scene, da se brez sredstev in prostora pač ne da nič narediti. »Dejstvo, da nimamo lastnih, fiksnih prostorov, nam omogoča, da cela stvar ostane vsaj potencialno odprta,« izpostavi Smodiševa. Lahko bi enostavno producirali klasične prezentacije artefaktov, a jih bolj zanima približevanje temu, kaj še vse bi ... pravzaprav lahko.

Ideja RM se je sicer rodila povsem spontano, med ogledovanjem nakopičenih likovnih del v stanovanju na Maistrovi, v katerem so živeli študentje likovne pedagogike. Težnji, da bi začeli organizirati razstave, je tako sprva botrovala predvsem ideja po izmenjavi mnenj. Tako so od leta 2012 med drugim organizirali deset razstav po stanovanjih in se bolj ali manj prilagajali specifičnostim prostorov, relativno ozka skupina prijateljev in znancev, ki je na tovrstne dogodke prihajala, pa se je postopoma začela širiti ter presegati stanovanjske zmogljivosti.

Da je zgodovina umetnosti pravzaprav zgodovina prijateljskih izmenjav, ki ima veliko opraviti s kontinuiteto srečevanj, je izpostavil tudi Borut Vogeltnik (IRWIN) na pogovoru ob otvoritvi še aktualne razstave *Politicazija*



Skupnostni prostor v GT 22.

FOTO MIHA SAGADIN



prijateljstva v ljubljanskem MSUM. »Kako pa mislite, da je nastal modernizem?« Nič kaj drugače kot preko kontinuitete srečevanj, začasnih delitev prostora in časa ljudi, osredinjenih okoli umetnosti, ki so postopoma postala formalizirana in bila sočasno, še najpogosteje pa naknadno dokumentirana, kategorizirana, reflektirana ter nato postala del umetniških legend in zbirk, kjer so našla svoje trajno »posmrtno« življenje v objektiviziranih in utelešenih institucijah kot del neke povsem druge, »univerzalne javnosti«. V tej navezavi je brez dvoma zanimivo, da imamo v slovenski umetniški tradiciji kar nekaj primerov prezentacije umetniške produkcije v privatnih kontekstih, le da so v preteklosti temu botrovali precej drugačni razlogi. »Prijateljske izmenjave« so stalnica kulturno-umetniške sfere, vendar lahko v primeru sodobnih produkcijskih načinov opazujemo nekoliko drugačne modele »prijateljstva kot strategije preživetja«, kjer ne gre izključno za »nestrokovne prijateljske naveze«, temveč v veliko primerih za solidarnost, so-delovanje prijateljev ali vzpostavljanje prijateljstev skozi kontinuiteto sodelovanj in srečevanj. Jasno je, da se v takih razmerah srečujemo z okoliščinami, kjer prevladuje

umetniške institucije, ki ne le da nadkoda, temveč tudi neizbežno vnaprej določa ustvarjalno delo. »V resnici si sploh ne predstavljamo, kaj vse prostorski kontekst doda,« ob pogovoru o umetniški produkciji v alternativnih prostorih izpostavi eden od njihovih zvestih spremljevalcev. Vendar pri težnji po poskusu ohranjanja razprtih možnosti, ki v veliki meri poganja delovanje RM, ne gre zgolj za nekakšno fetišizacijo potencialnosti.

Lucija Smodiš razlaga: »Mene intrigira samo dejstvo, da vzpostaviš platformo, kjer je načeloma mogoče karkoli.« To poskuša dodatno ilustrirati z lastno kuratorsko-programsko politiko, ko je v letu 2011 delovala v galeriji K18: »Avtor je imel na voljo enome-sečni termin za poljubno dejavnost, niti ne nujno galerijsko, in možen je bil kakršenkoli poseg v prostor, fasado in ime galerije.« S takšno nepredvidljivo programsko politiko so bile seveda težave. Precej lažje je namreč delovati znotraj na videz ustvarjalnim posegom razprtih prostorov, ki pa so – če dobro premislimo ter poskušamo aktivirati svoje imaginacijske potenciale – za vse vanje vključene navkljub svoji praznosti pravzaprav natančno vnaprej določeni. »Sicer je bila

Ključnega pomena je zato vsaj zaslonno rekonstruirati logiko ustvarjalnega dela: v veliki meri gre za so-delovanje različnih ustvarjalcev, raznolikih pristopov, medijskih ekspertiz in senzibilnosti, ki se začasno povežejo prek dela na enem od sočasnih, načetih ali načrtovanih projektov, ki jih ne prestando nizajo kreativni delavci. Davorin Ciglar Milosavljevič iz GT22 v tej navezavi izpostavi koprodukcijske projekte, v okviru katerih »nisi zaprt v krogu ljudi, temveč imaš kontekst skozi interakcijo s tistimi, kar delajo drugi. To te bogati.« Skupno delo označuje projekcijo cilja-produkta, prek katerega se v razprtem produkcijskem procesu zapletajo raznoliki – kot bi se izrazil eden od sogovornikov, *mind seti*.

Dober konkretni primer sodelovalnih hibridnih ustvarjalnih pristopov je projekt *Soodločaj, soustvarjaj, sooblikuj*, ki izhaja iz tehnik gledališča zatiranih in se od maja dogaja v prostorih MISC Infopeke s podporo Pekarne Magdalenske mreže. Gledališče zatiranih, sklop raznolikih tehnik, ki so se začele razvijati v Braziliji v šestdesetih, je v Maribor prinesla kulturologinja Barbara Polajnar, ki deluje kot moderatorka in vodja. Hibridni ustvarjalni pristop pri nas večino-

za zgodovino povpraševanja in ponudbe – povpraševanju umetnikov sledijo zahteve, naslovljene na tiste, ki odločajo, in prisotnost umetnikov, ki izvajajo pritisk na ministre in denarne sklade.«

Projekt *Soodločaj, soustvarjaj, sooblikuj*, tematsko osredotočen na problematiko politične participacije in položaja mladih, je vzorčen primer nečesa, kar bi malce pretenciozno lahko poimenovali za novo etiko in estetiko mlade produkcije. Gre za hibrid med raziskovalno, umetniško, terapevtsko in aktivistično dejavnostjo, obliko skupnostnega ustvarjanja in socialne pedagogike, največkrat osredotočeno na marginalizirane družbene skupine, ki pod vodstvom usposobljenega moderatorja začasno deli prostor in čas, ozavešča lastno izraznost telesa, izraža, reflektira, deli in uprizarja lastne izkušnje skupaj z ostalimi, vključenimi v proces. Delo v okviru raziskovalno-ustvarjalnega gledališkega procesa običajno ne bazira na nikakršni predlogi (tekstu), ne gre za urjenje v čim bolj »natančnem« posredovanju in vživljanju v izkušnje, temveč »tekst« nastaja spontano, največkrat na osnovi vnaprej določene problematike. Gledališki medij, pa tudi druge umetniške izrazne oblike so posredniki za preizpraševanje družbene neenakosti in razmerij moči sodelujočih, končni produkt pa je rezultat kolektivnega avtorstva, kajti tekom procesa tradicionalno ločene vloge (igralci, režiser, scenarist, dramaturg, publika itn.) načeloma prehajajo med sodelujočimi.

#### STRUKTURNA BAZA »NOVE ETIKE IN ESTETIKE«

Sodobni »eksczes sodelovanja«, ki ga izpostavlja tudi Bojana Kunst v že omenjeni knjigi, je brez dvoma zvezan s širšimi produkcijskimi okoliščinami, na primer premikom od produkcije materialnih dobrin/blaga k ekonomiji storitev, v okviru katere objekti kapitalističnega ovrednotenja vedno bolj postajajo podobe, informacije, znanje, afekti, kode in družbeni odnosi – ti pa so produkti kolektivnih, sodelovalnih družbenih praks. Hkrati pa ima s tem povezani nedavni razvoj mariborske alternativne kulturno-umetniške scene seveda nekaj skupnega z vzpostavljanjem (samo)obrambnih mehanizmov pred lastno nezaposljivostjo ali fleksibilnim in nestabilnim delom, ki ne omogoča preživetja. Nedavna sprememba terminologije oz. definicije in statusa nekaj neodvisnih, zdaj pa samozaposlenih kulturnih delavcev je tako v praksi še najbližje strategiji, v okviru katere je nekdo – samozaposleni – prisiljen sam vzpostaviti lastno delovno mesto in okolje, temu ustrezno pa nase prevzeti tudi vsa tveganja in konsekvence. Je hkrati investitor, menedžer in delavec.

Kreativni razred, kot piše slovenska ilustratorica Alenka Sottler v manifestu na istoimenskem blogu, sestavljajo »osebnosti, ki svojega življenja nočejo podrediti centraliziranim arhaičnim proizvodnim procesom, nočejo obtičati v kufkovskih državnih uradih ali se utopiti v organiziranem enoumju političnih in osebnih omrežij«. So »ljudje, ki se želijo udeležiti kot svobodni in kreativni posamezniki, ki se združujejo na podlagi interesov in svobodne volje, ki jim instinkt za upor in svobodo ni odpovedal.«

Ne morem se premagati, da ne bi sogovornikov spraševala, od česa pravzaprav živijo, in praktično nihče ne zna natančno odgovoriti. Vsi so pa vendarle nekako enotni, da bi redni dotok financiranja – ali celo kaj takšnega, kot je stalna zaposlitev – radikalno transformiral njihovo dejavnost. »Verjetno bi se nekaj izgubilo, pasiviziralo, scena ostane živa, ker smo prisiljeni migati,« razmišljata Davorin in Miha iz GT22.

Alternativna scena ne producira umetniških projektov ali objektov, ampak oblike sodelovanja in povezovanja, prek njih pa ustvarja lasten miselni, konceptualni in materialni kontekst. Med drugim vzpostavlja podpirne platforme za prekerne ustvarjalce, posredno pa aktivno gradi tudi alternativne modele (kulturnega) razvoja »od spodaj« ter soustvarja mestno krajino. Preko kontinuitete delovanja vzpostavlja lastne avtoreproducirajoče se mikroskupnosti, socialne mreže in vrednostne sisteme. Pogoje, da postaneš »nepogrešljiv« (člen v mreži) kot nadomestek za vnaprej določeno družbeno pozicijo, ki je (še) ni. ■



Delovni proces v okviru projekta *Soodločaj Soustvarjaj Sooblikuj*. (Janez Klenovšek)

prekerno delo: stapljanje časa dela in časa »življenja«.

Zaradi specifičnega prezentacijskega konteksta, sploh pa želje po drugačnih modelih delovanja in ustvarjanja ključni gonilni akterji RM in tisti, ki jih tja povabijo ali se v njihove projekte tako ali drugače vključijo, pogosto premišlujejo o relaciji med intimnim, javnim in zasebnim, od koder v veliki meri izhaja tudi najnovejši projekt RM: *Toaletni projekt za zdaj* sestavljajo tri razstavne postavitev na mariborskih javnih straniščih. Kontekstu intimne in njenega deljenja se projekt ni želel prilagajati toliko na način tematike, ampak predvsem skozi dialog med prezentiranim delom in prostorom. Razstavljena dela tako pogosto nastajajo *in situ*, denimo intervencija v toaletne prostore mariborskega Akvarija v Mestnem parku s strani italijanskih umetnikov iz skupine Foudazione Malutta, ali na osnovi specifik, ki jih »izsili« sam prostor. Tako je na primer nastalo prvo razstavljeno delo, intervencija Dušana Dobiaša in Lucije Smodiš na toaletnih prostorih mariborske železniške postaje, v okviru katerega sta umetnika snela spontane »poslikave« alternativnih komunikacijskih površin na vratih moških in ženskih stranišč ter jih enostavno prestavila.

Ambicija RM je predvsem prezentirati in omogočati produkcijo umetnosti onstran strogo kodificiranih javnih prostorov

večina izvedb relativno klasičnih 'galerijskih', ampak že to, da pustiš odprte možnosti, je neki minimalni predpogoj, da se morda nekaj zgodi,« konča Smodiševa.

#### SODELOVALNO DELO

V kontekstu »mlade produkcije« lahko opazujemo nekatere redefinicije ustvarjalnosti, prakticiranja, percipiranja in razmišljanja o ustvarjalnem delu, ki v primeru, da nanje apliciramo klasične konceptualne okvire, večinoma ostajajo zabrisani. Če o njih razmišljamo skozi okvir prezentiranih umetniških del (posredno pa pristopov do umetniških medijev, motivik, tendenc ipd.), se glavina porazgubi. Produkcija je namreč globoko zvezana z načini in okoliščinami dela ter še najpogosteje vzpostavlja modele (začasnega) sobivanja. Brez dvoma je ravn tako globoko povezana z ontološkimi in epistemološkimi spremembami umetnosti (relacijska, participatorna, kolaborativna umetnost), v navezavi na katere bi lahko govorili o dematerializaciji umetniških objektov na račun osamosvojenih odprtih delovnih procesov, ki imajo načeloma cilj v samih sebi. Dematerializacija umetniškega objekta v kontekstu sodobne umetnosti ne pomeni nujno, da objekta enostavno ni več, temveč da se je redefiniralo mesto, kamor smo v preteklosti locirali (akumulirali?) »ustvarjalno energijo«, sploh pa, kako smo v preteklosti razmišljali o delu ustvarjalca.

ma deluje v okviru nevladnega sektorja, kar je najbrž mogoče navezati tudi na lokalno zgodovino strukturne in institucionalne podpore »eksperimentalnim pristopom«, predvsem na razpad omrežij, v katerih je delovala alternativna produkcija osemdesetih. Po tem razpadu so se v začetku devetdesetih pojavile »podpirne« mednarodne nevladne organizacije (npr. Zavod za odprto družbo), ki so v postsocialističnih državah propagirale družbene reforme ter pripomogle k reformiranju upravljanja kulturnih organizacij, tj. predvsem uvedle način zagotavljanja sredstev na podlagi javnih razpisov.

Ko Barbaro Polajnar, ki mi pripoveduje o zgodovini gledališča zatiranih pri nas, predvsem društvu Transformator, ki še deluje v Ljubljani ter je sprva delovalo kot »gledališče na klic«, mimogrede vprašam, v kolikšni meri alternativno produkcijo pogojuje logika razpisov, mi odvrne, da sploh ne nujno. Ključna je želja nekaj početi, sledi veliko zastojnega dela, kontinuiteta dela in projektov pa se – kot v primeru Transformatorja – pogosto izteče v ustanovitev društva ali zavoda, kar omogoča sodelovanje na razpisih ter občasno celo izplačilo kakšnega honorarja. Če poskušamo ta pristop navezati na globalne trende, je nekaj podobnega v zvezi z razcvetom transnacionalne bruseljske plesne scene pred slabim desetletjem ugotavljala tudi Eleanor Bauer: »Denar in prostor v Bruslju nista obstajala pred umetniki, gre

# MED LUTKO IN ANIMIRANO FORMO

Ta ocena festivala je kolektivni seminarski izdelek: uporabili smo instrumentarij teorije kritike scenskih umetnosti in nekaj teatroloških izhodišč s predavanj, nato smo naredili nabirko teatroloških, produkcijskih in kulturnih vidikov, s katerimi smo se odločili poukvarjati v oceni, ter jih nazadnje sistematizirali v sklope kritičkih elementov.



Saga.  
Wakka Wakka  
Productions, ZDA;  
režija Kirjan Waage.

ŽIVA ČEBULJ, GORDANA LACIĆ, ALJA LOBNIK, TAJA TOPOLOVEC,  
ANŽE VIRANT, ROK VEVAR (MENTOR)

**M**ed domačimi lutkovnimi festivali so *Lutke* – kljub različnim spremembam, ki so jih doživele od leta 1983 – nemara najvztrajnejši in tudi najbolj ambiciozen tovrsten program pri nas, saj se zdi, da so drugi nekoliko ožje profilirani: *Bienale lutkovnih ustvarjalcev* je usmerjen v pregled domače produkcije, *Poletni lutkovni pristan* v Mariboru in *PUF* v Kopru pa v manjšem obsegu soustvarjata počitniško kulturno ponudbo v obeh mestih. Če se ozremo po festivalski sliki zadnjih dveh desetletij, ko se je število festivalov na področju scenskih umetnosti pri nas drastično povečalo, je mogoče ugotoviti, da je produkcija na področju animiranih form tako rekoč izginila iz festivalskih programov, ki težijo k prepletanju praks in hibridiziranim formam in formatom scenskih umetnosti, in se danes odvija izključno v okviru lutkovnih festivalov. To je mogoče pripisati splošni segregaciji umetniških praks in njihovih kontekstov, ki jih pri nas nemara režirajo predvsem ritmi in načini financiranja ter produkcijski modeli in pogoji, v katerih se tovrstna ustvarjalnost odvija. V tem smislu ni slovenski kulturni prostor v primerjavi z evropskim nobena izjema.

Festival *Lutke 2014* je že dvanajsta izvedba festivala lutkarstva, ki je v treh desetletjih prešel različne organizacijske in vsebinske izvedbe z začetki v obliki festivala lutkovnih šol. Letošnja izvedba je v Ljubljano pripeljala sedemindvajset gledališč iz trinajstih držav s šestindvajse-

timi predstavami in spremljevalni program z dvema animiranimi filmoma, štirimi razstavami, tremi delavnicami in dvema koncertoma, ki so se odvijali na sedmih različnih prizoriščih. Festivalni program, ki je deloval kot premišljena celota s poudarkom na predstavah, ki niso namenjene (samo) otrokom, je vsebinsko, tehnično in estetsko težil k širitvi razumevanja lutkovnega in lutkovnosti.

Podpisani bomo v analizi festivalnega programa, ki ga je zasnovala umetniška vodja LGL Ajda Rooss, v prerez vzeli zgolj del programske ponudbe *Lutk 2014*, saj si je bilo celoten festivalni program zaradi obsega nemogoče ogledati. Pri njegovem poglavitnem delu je zaznati nekakšno pozitivno ambicijo, da se umetniška praksa lutkovnega gledališča ali animiranih form problematizira in premisli na njenih robovih ali skrajnostih, da se s tem zastavijo nekatera temeljna vprašanja, npr. kaj je ta praksa danes, kateri so njeni temeljni estetski parametri in specifične, kaj bi utegnile biti njene prihodnje umetniške oblike in strategije, formati in postopki, katera občinstva nagovarja in, ne nazadnje, kako bi jih bilo mogoče na novo premisliti. Morda je pri tem smiselno pripomniti, da nekatera izbrana dela kažejo, kako Ajda Rooss svojo vlogo pri ustvarjanju programa razume bolj v kuratorskem kot programskem smislu, saj z učinki del računa na postopno redefinicijo pojma lutkarstva oziroma animiranih form. Tudi zato je povabila k sodelovanju *Maskin Seminar sodobnih scenskih umetnosti*, da bi s skupino seminaristov zagotovila lutkam možno novo teoretsko refleksijo.

## RAZLIČNE OBLIKE ANIMACIJE

Pojem lutkovne predstave je v vsakdanji rabi še vedno stigmatiziran kot neka specifična oblika otroškega gledališča, še posebej pa je definiran kot oblika gledališča, kjer nastopa lutka. Kot da je lutka v slovarskem pomenu besede predispozicija za to, da je neka predstava lutkovna. Ven-

dar sodobni pojem lutkovne predstave in predvsem pojem lutkovnosti, kot ga je prvi vzpostavil Sergej Obrazcov, takšno ozko definicijo presega. Ker pa lutkovna predstava še vedno nosi takšno konotacijo, bi bilo smiselno predlagati, da se za zvrst gledališča, ki teži k animaciji neživega objekta (naj bo to lutka, prostor, luč ali celo igravec sam), uporablja izraz animirana forma.

Sam festival je ponudil premislek prav o tem. Večina predstav je raziskovala različne oblike animacije, tako da je lutka v večini predstav pravzaprav umanjala. V *Hôtel de Rive Figuren Theatra* iz Tübingena, denimo, je lutka zgolj ena izmed plasti v interdisciplinarni mizanscenski postavitvi, kjer prav tako pomembno vlogo igrajo animacija glasbe, glasbil, igre, videa in prostora. To se morda še bolj neposredno opazi pri uprizoritvi ruskega *Engineering Theatra Akhe G. Karmen*, kjer lutke zamenja množica predmetov, s katerimi igralca animatorja ustvarjata absurden boksarski ring zaljubljenosti in kjer je vsak uporabljeni predmet v dvojni funkciji – kot materialni predmet in kot pripomoček za manifestacijo izpisa imena ljubljene osebe. Še bolj izostrena v smislu čiste animacije prostora in svetlobe je predstava *Vlada Repnika Luftballett II*, kjer ne samo da ni lutke, ampak predstava odstrani tudi igralca. Celotna uprizoritev temelji na računalniško sprogramirani animaciji t. i. *moving headov*, ki s premiki in svetlobo izrisujejo zgodbo. Tako je v *Luftballettu II* v glavni vlogi svetlobni park Katedrale (velike dvorane) Kina Šiška. Z njim režiser zaseda tehnološke specifične reflektorskih skupin v svetlobno kompozicijo, v kateri delujejo kot ritmične koreografske izmenjave med *corps de ballet* in baletnimi solisti.

Animirane forme, vse od antropomorfnih metonimičnih oblik do abstrahiranega plesa svetlobe v *Luftballettu II*, za obstoj zato ne potrebujejo zgodbe, saj pomembnejše vprašanje od »kaj?« postane »kako?«. Tako *Miniaturni Akteon*, predstava Alzaškega nacionalnega dramskega središča

12. MEDNARODNI  
LUTKOVNI FESTIVAL

**LUTKE 2014**

LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA

12.–16. 9. 2014

iz Strasbourga, ponudi estetsko izčiščeno sliko starogrškega mita o mladem Akteonu in boginji Diani ter odmerja čas zrenja in perspektivo pogleda na Akteonov prehod v odraslost. Fragmentirana pripoved je izrisana v montaži podob, živih slik, ki od gledalca zahtevajo »gledanje kot delo«, predstavo pa s počasnimi gibi preoblikujejo v podobo ali objekt.

### ZGODBE IN DIMENZIJE

Po drugi strani zgodba ostaja čvrst element v predstavi izraelske glasbenice in igralko Jael Rasuli *Paper Cut*, kjer spremljamo zgodbo o vsakodnevnem delu v pisarni nekega ameriškega podjetja v štiridesetih ali petdesetih letih na newyorški (oglaševalski) avenuji Madison. Glavna tajnica iz papirja oblikuje svoj domišljijski lutkovni svet, s katerim rešuje zapleteno razmerje s svojim seksističnim in izkoriščevalskim šefom. Prav tako *La Compagnie À* v Kozlovi pesmi pred nami razstavi motiv sosedskih odnosov v neki predmestni zahodnjaški lokalni skupnosti sredine preteklega stoletja. Izrazito črno-beli svet, ki ga uspejo ustvariti z gledališčem objekta, skozi grešnega kozla zastavlja vprašanje o žrtvi, ki jo je nekdo pripravljen narediti, da bi ohranil dobre sosedske odnose. Zgodba z izrazito aktualno tematiko je pomemben element v predstavi Wakka Wakka Productions *Saga*, kjer je njena naracija grajena retrospektivno, poleg tega pa predstava izstopa še zato, ker fantastični animacijski elementi delujejo v funkciji socialnega realizma.

Vseeno pa velja omeniti še fragmentirano pripoved v predstavi *Hôtel de Rive* – Giacomettijev horizontalni čas, kjer za resnejše branje gledalec potrebuje že nekoliko izdelan referenčni okvir o življenju in ustvarjanju nadrealističnega kiparja in slikarja Alberta Giacomettija. Predstava, zgrajena okoli štirih nadrealističnih Giacomettijevih besedil, skozi organsko prehajanje med igro, animacijo, živo glasbo in lutkarstvom razvije večplastno esejistično meditacijo o zaznavanju časa in prostora, ki se nikoli enotno ne stakneta.

Obe dimenziji se na odru podvajata in ustvarjata odmeve – posnetki realnosti vzvratno vplivajo na odrsko dogajanje ali ga prepisujejo, lutke in glavni igralec (ki je nosilec Giacomettijevga glasu, ne da bi bil njegova personifikacija) pa vstopajo v sosledje nadrealističnih interakcij, ki mehčajo in spreobračajo razmerje med lutko in animatorjem.

### SUBJEKTI IN OBJEKTI ANIMACIJE

Eden od temeljnih problemov animiranih form je vprašanje identifikacije tistega, ki animira, in tistega, kar je animirano, ali problematizacije tega razmerja. V primeru mimetičnih animiranih form (lutk) se to vprašanje lahko med drugim nanaša na različne vidike politične, družbene, religiozne, ekonomske, tehnološke ali kakšne druge moči, v abstraktnjših primerih pa se lahko manifestira tudi v obliki prekomernega reda ali kakšne posebne oblike tehnološkega terorja.

*Antigona* lutkovne režiserke Ulrike Quade in koreografinje Nicole Beutler skozi različna funkcijska razmerja med lutko in njenimi animatorji ter posredno med animacijo in koreografijo (močnejši je red koreografije, obupnejša je situacija za Antigono) gledalce pripelje do vprašanja, kje je v sodobnem svetu nesmrtni etični ideal z imenom »Antigona«. Predstava se konča na mestu, ki je operativni dramaturški in tematski princip Smoletove *Antigone*: v dramaturškem pojmu *persona in absentia* (odsotna oseba) in je strukturirana v pet dejanj – pet pesmi (*Pesmi o zmagi, človečnosti, ljubezni, trpljenju in usodi*) s prologom in epilogom. Med najpretresljivejše primere razmerja med animatorji in animiranim sodi prav prizor, ko animatorji (država) Antigono mučijo, medtem ko se jim ta na vsak način poskuša upreti in izviti; prizor lutko pripelje na zelo razdelano raven telesne dramske igre.

V predstavi *Saga* mimične bunraku lutke, ki jih animira finančni primanjkljaj, dolg, uobličen v neodplačani lastnini, ki ni nič drugega kot čreda islandskih avto-

tonih konj, odigrajo realistično pripoved o propadu mladega moškega, ki si začenja ustvarjati življenje in družino ravno v času najhujše gospodarske krize na Islandiji. Zapusti ga družina, banka mu zapleni imetje, prodati mora celo konje, ki jih je kupil na kredit. Gunnar, razpet med osebno tragedijo, fantastično slo po maščevanju in občutkom nemoči, na koncu umre v neodplačanem avtu, ki se zagodzi v njegov vrtni džakuzi.

V primeru koprodukcijske predstave *Krabat* so vlogo animatorjev zasedli nekakšni brechtovski scenski delavci, ki jih identificiramo z izvajalci del v sofisticiranem kolesju podeželske mehanike: v mlinu. Sirota Krabat se namreč zateče v Črni mlin, kjer v dogovoru z Mojstrom v zameno za hrano in posteljo dela kot vajenec. Vendar kmalu ugotovi, da je njegov gospodar mojster črne magije, ki od svojih vajencev zahteva, da se ji pokorijo in se je učijo. Krabat sprva uživa v na novo pridobljenih čarovniških močeh, a kmalu ugotovi, da so mojstrovi nameni zli, saj vsako leto enega od svojih vajencev ubije, njegove kosti in zobe pa zmelje v mlinu. Zato se odloči za upor. Predstava je preplet animacije, žive igre in glasbe, video projekcije in premičnih scenskih elementov, ki pa žal zaradi premalo razvidnih vzporednic med njimi in hlastnih dramaturških črt pri obdelavi pripovedne predloge splošči pripovedno snov do te mere, da dobrot glavnega junaka izpade plehka.

### FESTIVALSKI ČUDEŽ BREZ BLIŽNJIH SORODNIKOV

V vrsti predstav smo zasledili težnjo po participatornosti ali različnih načinih, kako so v predstave aktivne vključeni gledalci. To je danes že razmeroma razširjena strategija performativnih praks, ki je privolila v znotrajumetniško kategoriziranje ter gledalcu vrača pogled in nanj naslovi zahtevo po aktivnosti. Pri tem razbija fikcijo, na ogled pa razpostavi realnost in njen čas. Lutkovne predstave, zlasti tiste, ki naj bi nosile oznako »otroške«, skozi tovrstno strategijo v predstavo pogo-

sto uvažajo vzgojno-izobraževalno funkcijo, tokrat pa smo zasledili težnjo po razširjanju didaktične namembnosti participatorne strategije, vendar zlasti med predstavami, ki jih je festival označil s »predstavami za odrasle«. Zagotovo participatorna v polnem pomenu, ki predpostavi, da predstava brez gledalcev sploh ne bi mogla teči, je predstava Teatra de Marionetas iz Portugalske *Ljubezenski stroj*, ki v pridruženih svetlobi preoblikovanega foajeja ustvari vzdušje kabareja nekje z začetka 20. stoletja. Popelje nas skozi zgodovinjne erotizacije. V vsakem izmed separejev majhne črne škatlice oblikuje izkušnjo *peep showa*, peščica gledalcev pa v participatorni gesti preizkuša različne »masažne« erotične pripomočke, s katerimi so denimo v 19. stoletju zdravili žensko histerijo. Četudi se uprizoritev igrivo sprehaja po meji, te nikoli ne prestopi.

Poudarjeno komunikacijska in ne toliko participatorna, če slednjo razumemo kot gledalsko aktivno soustvarjanje predstave/performansa, je predstava *Miza* kolektiva Blind Summit iz Velike Britanije. Na naslovnem scenskem elementu ustvari lutkovni *stand-up* z biblijskim Mojzesovim motivom, ki so ga kolektivu naročili v Judovskem centru v Londonu. Čvekava in zabavna lutka, ki jo animirajo trije večji animatorji in je zasedena v vlogo Mojzesa, prevprašuje možnosti animacije in uprizoritve naročene naloge, hkrati pa se animacija v različnih pomenih odvija v odnosu med njo in animatorji ter seveda med lutko in občinstvom. Zdi se, da je prav z *Mizo* festivalu uspel triumfalni zaključek, ki je gledalce z izjemno inteligentno in večšo lutkovno čarovnijo povezal v občinstvo.

Program si je ogledalo skoraj 4000 obiskovalcev, večina predstav je bila razprodanih. Festivalno občinstvo so tvorili člani gostujočih umetniških kolektivov, domači in tuji festivalski programerji in lutkovni pedagogi, lutkovni ustvarjalci iz Slovenije ter domače občinstvo različnih generacij in profilov, med slednjimi pa so nemara umanjali predvsem ustvarjalci sorodnih praks scenskih umetnosti. ■

Otfried Preußler: *Krabat*. Lutkovno gledališče Ljubljana, Umetniško društvo Konj, Ulrike Quade Company, Oorkaan, Slovenija, Nizozemska; režija Ulrike Quade.



# MOJSTRI ORGANIZATORJI RADOVLJIŠKI

Poslanstvo številnih evropskih festivalov klasične glasbe je, poleg negovanja glasbene tradicije in predstavljanja dragocene zapuščine preteklosti, tudi spodbujanje nastajanja novih glasbenih del oz. novih koncertnih sporedov, konceptov, sporočil ... Med take festivale, ki spodbujajo ustvarjalnost in navajajo svoje občinstvo na vedno nove komunikacijske poti umetnosti, sodi tudi Festival Radovljica.

**TOMAŽ GRŽETA**

**T**ako kot v prejšnjih letih je tudi letos festival na (tako kot vsako leto) desetih koncertih postregel z zelo pestrim izborom glasbe od srednjega veka do zgodnjega 20. stoletja in torej nadaljeval začrtano programsko pot, ki ga opredeljuje predvsem kot festival zgodovinsko ozaveščenega in čim bolj avtentičnega muziciranja. Pri tem ključno vlogo igra temeljito preiščena izbira vrhunskih izvajalcev – če se le da takih, ki na svojem področju nimajo resne konkurence.

Sezono je odprl ansambel Les haulz et les bas, zasedba tipa *alta capella*, ki bi ji pri nas rekli tudi mestni piskači. Gesine Bänfer in Ian Harrison na šalmaju in bombardi ter

David Yacus in Christian Braun na ravnih trobentah so se predstavili kot izjemno prepričljivi glasbeniki. Posebno sta očarala tolkalca Michael Metzler in Andrea Piccioni, virtuoza, akrobata in komedijanta, spretna improvizatorja na tamburinu in kastanjetah. Ansambel je predstavil prerez skozi slavnostno, pa tudi intimnejšo evropsko dvorno glasbo od poznega srednjega veka do konca renesanse, pa tudi nekaj tradicionalnih turških in italijanskih pesmi in plesov.

Sledil je solistični recital slovenskega violinista Žige Branka. Brank se je v zadnjem času posvetil študiju specifičnega in redko izvajanega poznoromantičnega repertoarja in delno se je z njim predstavil tudi v Radovljici. Eugène Ysaÿe (1858–1931) je ime, ki danes v širših glasbenih krogih bolj redko zazveni, čeprav se za njim skriva eden največjih violinskih virtuozov. Svoj cikel sonat za violino solo je posvetil violinskemu virtuozom svoje oz. nekoliko mlajše generacije – Szigeti, Thibaudu, Enescuju, Kreislerju, Crickboomu in Quirogi –, ter jim s tem v dediščino prepustil svojo izjemno kulturo violinske igre. Zato je Brank v spored svoje-

ga recitala poleg treh Ysaÿevih sonat, ki so tvorile osnovo sporeda, uvrstil tudi po eno Kreislerjevo in Enescujevo delo, oddolžil pa se je tudi drugima velikanoma violinske tradicije, Johannu Sebastianu Bachu in Nicolòju Paganiniju. Izbrani repertoar od izvajalca zahteva izjemno tehnično podkovanost, pa tudi poglobljeno razumevanje povednosti glasbenega jezika posameznega skladatelja. Pred tako rekoč samoumevno briljantno tehniko in rafiniranim tonom širokega spektra izraznosti je v ospredje stopila ravno neverjetna prefinjenost in popolna kontrola nad vsakim detajlom interpretacije.

Morda najvidnejši slovenski ansambel za staro glasbo, Musica cubicularis, se je ponovno predstavil tudi v Radovljici. Sopranistka Teresa Dlouhy in baritonist Matthew Baker sta nastopila ob Axlu Wolfu na teorbi, Domnu Marinčiču na čembalu in Tomažu Sevšku na pozitivu. Pripravili so spored duhovnih dialogov – sakralnih kantat Bachierija, Frescobaldija, Legrenzija, Pulitija ... Nastop so spremljali nadnapisi, ki so omogočili lažje spremljanje vsebin večinoma latinskih ali italijanskih besedil, a njihov čustveni naboj

in izrazno moč so vendarle večinoma podali glasbeniki. Vokalna solista sta očarala z izraznim podajanjem glasbenih in verbalnih vsebin, instrumentalisti pa so poustvarili tako diskretno, zanesljivo spremljavo kot tudi očarljive solistične točke.

Poslastica, ki so je obiskovalci Festivala že vajeni iz prejšnjih let, je bil ponovni skupni nastop ansamblov Dialogos in Kantaduri. Prve vodi pevka in muzikologinja Katarina Livljanić, ob njej sta nastopila Albrecht Maurer na srednjeveških godalih ter Norbest Rodenkirchen na srednjeveških prečnih flavtah. Kantaduri (Joško Čaleta, Srečko in Nikola Damjanovič ter Milivoj Rilov) pa so nastopili z vsestranskim, prepričljivo avtentičnim ljudskim glasbenikom, hercegovskim guslarjem Juretom Milošem. V radovljiški cerkvi sv. Petra so predstavili bogato glasbeno tradicijo, vezano na ljudske obrede srednjeveške Bosne, v kateri so se prepletale kulture katoličanov, pravoslavcev, muslimanov in judov.

**PRAVILOMA PRESEŽKI**

Verjetno najbolj navdušujoč je bil nastop flavtista Dana Laurina in čembalistke Anne

## 32. festival Radovljica

DRUŠTVO LJUBITELJEV  
STARE GLASBE RADOVLJICA

9.–24. 8. 2014

# VELIKA NIHANJA

Pisanje o letošnjem festivalu Seviqc ni mišljeno kot reportaža, temveč analiza festivala. Ta pa se naslanja na citate, ki jih lahko najdemo na uradni spletni strani festivala.

**TOMAŽ GRŽETA**

**F**estival Seviqc Brežice je danes v Sloveniji sinonim za staro glasbo.

Zahvaljujoč svojemu statusu in dolgi tradiciji ima bogate vire financiranja: glavni so ministrstvo za kulturo, pariški Institut Français ter njegova ljubljanska podružnica Francoski inštitut Charles Nodier, poleg njih pa še kar sedem slovenskih občin, RTV Slovenija, Veleposlaništvo Republike Avstrije ter številna podjetja. Kljub tako številnim podpornikom glasbene umetnosti pa festivalske vstopnice dosegajo primerjalno visoke cene (tudi za festivalski avtobus). Vprašati se moramo, kam gre ves ta denar, kajti nekatere lokacije festivalskih dogodkov zagotovo ne zahtevajo dragih najemnin, obiskovalcem (in tudi izvajalcem) pa ponujajo le minimalno udobje.

»Na koncerte vabimo zgolj najuglednejše umetnike, ki izvajajo vrhunski program najvišje kvalitete.«

Letošnji festival je ponudil kar 14 sporedov oz. izvajalskih zasedb. To ga uvršča med srednje velike slovenske festivale resne glasbe. Približno enak obseg ima npr. *Mednarodni cikel Imago Sloveniae* skupaj s ciklom *Noči v Stari Ljubljani*. Z omenjenima Seviqc Brežice sovpada tudi časovno. V toku poletja lahko sledimo tudi Festivalu Radovljica, ki v približno dveh tednih predstavi 10 koncertov in kljub precej bolj skopim virom financiranja ponuja cenejše vstopnice ter brezplačen prevoz do koncertnih prizorišč. Noben izmed teh festivalov se po obsegu ali finančni plati delovanja ne more primerjati s Festivalom Ljubljana, po robu se mu lahko postavijo kvečjemu s svojim ugledom in dolgoletno tradicijo.

Če se vrnemo k programu letošnjega Seviqca – obljubljen je bil »program najvišje kvalitete«. Kot obiskovalec in strokovni ocenjevalec dobre polovice letošnjih dogodkov si upam trditi, da organizatorji festivala niso v celoti izpolnili te obljube. Nekateri izmed koncertov so vsekakor bili vrhunski, ostali pa precej oddaljeni od tega.

**PRESEŽKI**

Če najprej omenim vrhove letošnje sezone, ki upravičujejo sloves in tradicionalni ugled Seviqca, je treba začeti pri otvoritvenem koncertu. Viteška dvorana graščine v Brežicah

je gostila baročni godalni orkester Les Ambassadeurs iz Francije pod vodstvom flavtista Alexisa Kossenka, kot solist pa je nastopil mladi tenorist Reinoud van Mechelen. Predstavili so se s programom, posvečenim 250. obletnici smrti dveh izmed najprepoznavnejših skladateljev francoskega visokega baroka – mojstra opere Jean-Philippe Rameauja ter virtuoza violinista Jean-Marieja Leclaira. Izvedbe so bile nepozabno, lahko bi rekli celo hedonistično doživetje – slog je bil zgleden, muziciranje pa temperamentno, povsem ponotranjeno, čustveno zelo ekspresivno, na trenutke kar pretresljivo.

Posebno prijetno izkušnjo smo doživeli na Ptujskem gradu – kombinacijo giba in zvoka, baročne glasbe in sicer sodobnega, a vendar z baročnim navdihnjenega plesa. Xavier Díaz-Latorre na lutnji ter plesalka Tanja Skok sta se predstavila s programom *Bach eMotion*, katerega rdečo nit je staklo kontemplativno, skoraj melanholično, a vendar temperamentno, z energijo prežeto vzdušje. Izvajalca sta očarala z izvedbo na visoki umetniški ravni, z globoko izpovednostjo in s posebej poglobljeno interpretacijo skladb oz. zgodovinskih plesov.

Kristalna dvorana v Rogaški Slatini je gostila orkester Purpur ter skupino mladih vokalnih solistov. Zasedbo tvorijo predvsem mladi glasbeniki iz vse Evrope, ki jim projekt omogoča dragocene odrske izkušnje in dodatno izobraževanje. Uprizorili so Haydnovo komično opero *Orlando paladino*.

## Festival Seviqc Brežice

ZAVOD ARS RAMOVŠ  
VEČ PRIZORIŠČ PO SLOVENIJI

22.6. – 7. 9. 2014



Umetniški vodja festivala Domen Marinčič

FOTO MAURIC PIVK

Paradiso. Predstavila sta se s skrbno izbranim repertoarjem od poznega neapeljskega baroka do rokokoa, od Alessandra Scarlattija in Leonarda Lea do manj znanega, a nič manj genialnega švedskega skladatelja Johana Helmicha Romana, skladatelja, ki mu posvečata posebno pozornost pri raziskovanju in populariziranju njegovega opusa. Z izjemno virtuoznostjo, osupljivo intimnim poznavanjem slogovnih odtenkov in načina izražanja posameznega skladatelja ter karizmatičnim scenskim nastopom sta prepričala poslušalce tako o svoji muzikalnosti kot tudi o povsem človeški plati glasbe kot sredstva izražanja najglobljih čustev. Njuno muziciranje je skladno, značaja imata usklajena, temperament pa močan, a vendar nadzorovan. Oblikovala sta sočen, barvno bogat ton, spevne fraze, ter izbranim delom vdihnila vso prikupno eleganco in pretresljivo povednost, ki bi jo pričakovali od najbolj zlahtne settecentoske glasbe.

V samostanski cerkvi v Velesovem pri Cerkljah festival že šest let organizira po enega izmed svojih koncertov. Tokrat je nastopil ansambel Le Concert Tribut, ki ga sestavljajo sopranistka Magda Lukovic, tenorist Josep Benet, baritonist Josep Cabré

ter orglavec Laurent Beyhurst. Spored so sestavili kot nekakšno liturgijo po zgledu prakse na francoskem dvoru v 17. stoletju. Orgelske skladbe, fantazije, fuge in *versetti* Jehana Titelouzea in Louisa Couperina so se izmenjevali s korali ter moteti Henryja Du Monta, Andréja Campra in Jean-Françoisa Lalouetta. Sicer zgledno sestavljen spored, ki bi izvajalcem lahko omogočil, da se izkažejo kot solisti in kot harmoničen ansambel, žal ni doživel ustrezno prepričljive izvedbe. Koncert je torej bil precejšnje razočaranje – o tem je pričala tudi relativna ravnodušnost občinstva, ki je izvajalce vendarle nagradilo z velikodušnim, a ne ravno entuziastičnim aplavzom.

V dvorani radovljjske graščine sta nastopila mlada armenska glasbenika, violončelist Davit Melkonyan in pianist Mikayel Balyan. Predstavila sta spored poznoromantične glasbe na izvornih zgodovinskih glasbilih. Obiskovalce je že s svojo vizualno, seveda pa tudi zvočno podobo očaral klavir Blüthner iz leta 1856. Slišali smo Brahmsova, Schumannova in Dietrichova dela, interpretacija pa sta Melkonyan in Balyan oblikovala na študiju pisnih pričevanj o izvajalski praksi v času nastanka skladb, predvsem na opisih

Brahmsovega muziciranja. Solista sta pokazala popolno obvladovanje glasbil, tako v tehničnem kot v izraznem smislu. Izrazita in pretresljivo izrazna uporaba glasbenega jezika nemške visoke romantike v kombinaciji s povsem usklajenim skupnim razmišljanjem in glasbenim izražanjem dveh izrazito senzibilnih in strokovno podkovanih mladih glasbenikov je ustvarila nepozabno glasbeno doživetje.

Tenorist Charles Daniels in Elizabeth Kenny na teorbi sta svoj nastop oblikovala v dveh slogovno in vsebinsko ločenih sklopih. Prvi del koncerta sta posvetila z ljubezensko ali versko tematiko prežetemu repertoarju zgodnjega italijanskega *seicenta*, torej slogu *seconde prattiche*. Slišali smo bisere monodije Caccinija, Monteverdija, D'Indija in Carissimija, pa tudi nekaj Kapsbergerjevih in Piccininijevih instrumentalnih skladb. Drugi del je bil posvečen angleškemu baroku in nekoliko lahkotnejši tematiki posvetne, včasih z alkoholom motivirane telesne ljubezni. Purcellove, Blowove in Akeroydejeve pesmi so se prepletale z instrumentalnimi deli De Viséjea in Purcella. Charles Daniels je povsem upravičil svoj sloves virtuozna in strokovnjaka za baročni repertoar: bogastvo njegovih izraznih sredstev je navdušujoče! Z dinamičnimi ekstremi in bogatim okraševanjem melodij je pokazal ne le svojo tehnično bravuroznost, temveč tudi izjemno muzikalno senzibilnost ter globoko poznavanje sloga. Elizabeth Kenny se je prav tako izkazala kot zelo prepričljiva solistka, ki je svoj part oblikovala prefinjeno ter vdihnila življenje in izrazno moč ne le solističnim skladbam, temveč tudi partu *continua*, s katerim je skladno podprla pevčev nastop.

Benedek Scalog na prečni flavti in Dóra Pétery na klavikordu sta ustvarila intimno salonsko vzdušje z recitalom, v celoti posvečenim delom Carla Philippa Emanuela Bacha ob tristoletnici rojstva. Igrala sta zelo prefinjeno, na visoki tehnični in umetniški ravni. »Pogovor s skladateljem«, igralski vložek, ki je bil mišljen kot presenečenje in popestritev koncerta, je žal na nekatere poslušalce deloval kot precejšnje razočaranje. Kratko igro, sestavljeno iz izvornih skladateljevih citatov, ki jih je v pogovor povezovala »novinarka«, sta oba s »skladateljem« podala precej togo,

zato smo z olajšanjem dočakali drugi del koncerta ter do konca uživali v nežni, a globoki izraznosti Bachove glasbe.

Sezono je zaključil nastop ansambla Laboratorio '600, ki ga sestavljajo Ilaria Fantin na arhilitnji, Kateřina Ghannudi na baročni harfi in Franco Pavan na teorbi. Ob njih je nastopil karizmatični in pri nas že večkrat slišani ter izjemno priljubljeni tenorist in igralec Pino De Vittorio. Plesi, uspavanke, ljubezenske in šaljive pesmi Sicilije, Apulije in Kalabrije so izzvenele v zlahtno avtentični podobi, ki jo v zapisih in tradiciji izvajanja ohranjajo od 16. in 17. stoletja. Strunska glasbila so s svojim nežnim, a po potrebi temperamentnim zvenom sijajno podprla vso mehko, pa tudi ognjevitost pevčevih interpretacij. O tako vrhunski glasbi je težko zapisati kaj pametnega – kdor je ne doživi v živo, veliko zamuja. Naj povem le, da je izvajalcem med navdušenim aplavzom in ovacijami po koncu koncerta zmanjkalo dodatkov!

### ODLIČNJAKI

Festival Radovljica poleg kakovostnega glasbenega programa odlikuje tudi vrhunska organizacija. Dogodki potekajo brez tehničnih ali drugih zapletov. Občinstvo med odmori razvaja z vinom in sadjem. Posebno elegantna rešitev pa je brezplačni festivalski avtobus za obiskovalce iz Ljubljane. Pohvaliti je treba tudi vsebinsko dodelano ter s prepoznavno grafično podobo opremljeno koncertno knjižico, ki ji posebno vrednost dajo spremna besedila umetniškega vodje festivala. Letos so že peto leto zapored izvedli enodnevno delavnico za pevce in vokalne ansamble, tokrat pod mentorstvom Charlesa Danielsa, ki se mu je kot predavatelj pridružil Sven Schwannberger. Prvič pa so organizirali še šestdnevni mojstrski tečaj kljunaste flavte pod mentorstvom Mateje Bajt.

Spored koncertnega dogajanja je že osmo leto oblikoval umetniški vodja Domen Marinčič, v sodelovanju z Marijo Kolar, predsednico Društva ljubiteljev stare glasbe Radovljica. O kakovostnem delovanju festivala priča tudi podatek, da ga je strokovna komisija ministrstva za kulturo ocenila z najvišjim povprečjem, kar predvsem pomeni možnost nadaljevanja že več kot tri desetletja trajajočega poslanstva. ■

Odlični solisti, predvsem tenorista Rafael Vazquez Sanchis v glavni vlogi ter Alberto Sousa kot Pasquale ter sopranistka Dorothee Lorthois so izvedbi dali posebno prepričljivost, tako v dramskem poteku dogajanja kot tudi v humorističnih momentih. Pohvaliti je treba tudi izvrstno pripravljen orkester bogatega zvena in natančne igre pod vodstvom Michaela Fendreja, pa tudi izvirno in zelo učinkovito scenografijo in kostumografijo Emilie Lauwers.

### ZAGATE

Med dogodki nižje kakovosti lahko omenim nastop orkestra Helsinki Baroque. Sopranistka Kajsa Dahlbäck se je izkazala kot zelo solidna solistka, sposobna slogovno korektnega interpretiranja raznovrstnega repertoarja. Zvok celotnega ansambla pa ni pustil ravno najboljšega vtisa ne po zvočnem ne po izrazni plati. Kot izjemen solist in tudi zgledni oblikovalec *continua* je sicer izstopal vodja orkestra Aapo Häkkinen.

Podoben vtis je pustil tudi nastop italijanskega kvarteta Oberon, ki je predstavil glasbo z dresdenskega dvora, enega pomembnejših glasbenih središč 18. stoletja. Muzicirali so solidno, vendar nikakor zgledno ali navdušujoče. Tak dogodek lahko zadovolji ne preveč zahtevne poslušalce ter drži umetniško podobo celotnega festivala na solidni obrtniški, nikakor pa ne na umetniški ravni.

Poljska zasedba Silva Rerum arte je pripravila obetaven spored baročnih del čeških skladateljev 18. stoletja. Člani ansambla so igrali živahno in živeto, kljub solidni tehniki pa sta bila žal vseskozi moteča neuglašena intonacija ter grobo oblikovan ton. Temperament je sicer pri muziciranju zaželen, vendar mora biti nadzorovan in kultiviran. Člane ansambla je pogosto zaneslo v nemuzikalno igro, pri čemer sta trpela barva in intonacija tona, manjkalo pa je tudi prefinjenosti, nujne za avtentično poustvarjanje izbranega repertoarja.

»... predstavljamo evropsko in svetovno glasbeno zapuščino, pri čemer posvečamo posebno pozornost izvajanju glasbe, ki je nastala na slovenskih tleh.«

Na letošnjem sporedu ni bilo opaziti ne neevropske ne slovenske glasbe ...

»Program festivala ... se odvija zgolj v prostorih slovenske kulturne dediščine, na zgodovinsko pomembnih lokacijah ...«

Dejstvo je, da so dogodki v veliki večini na precej zanimivih in privlačnih lokacijah – predvsem gradovih Štajerske in Dolenjske. So pa te lokacije precej oddaljene od Ljubljane, kar pomeni, da so koncerti sorazmerno slabo opaženi. To je le ena izmed pomanjkljivosti t. i. decentralizacije kulturnega dogajanja. Začetek koncertov ob 20. uri ali še celo pozneje pomeni, da so obiskovalci iz Ljubljane doma šele sredi noči, kar pomeni, da so predvsem primerni za tiste, ki jim naslednje jutro ni treba v službo. To je tudi del odgovora na vprašanje, zakaj se naša koncertna publika »stara«.

Res nedopustni pa so nekateri drugi organizacijski spordsljaji. Na večini koncertov smo v roke dobili nestrokovno napisan, enostavno brezvsebinski koncertni list. Vzdušje kvari tudi nesmiselno dolgo ustno predstavljanje dogodkov tik pred začetkom ter promoviranje številnih pokroviteljev, ki bi svoje (dosti bolj smiselno) mesto lahko našli v bogateje opremljeni programski knjižici. Operno predstavo smo spremljali brez nadnapisov ali priloženega besedila oziroma vsaj opisa dogajanja. Nastop hrvaške *a capella* zasedbe Antiphonus smo namesto na gradu Borl spremljali kar na parkirišču pred gradom. Neudobnost sedežev ter roji žuželk, ki so motili tako pevce kot občinstvo, niso nič v primerjavi z absurdnostjo situacije – peljati se 2 uri v eno smer zato, da prisostvuješ koncertu na parkirišču z zelo slabim (nočnim) pogledom na obljubljeni kulturni spomenik – to zagotovo ne šteje kot uživanje v dogodku, umeščenenem v zgodovinsko scenografijo. Koncert v samostanu Studenice pri Poljčanah prav tako ni bil v čudovito ohranjeni in akustični samostanski cerkvi, temveč v precej neugledni, neakustični ter le delno prenovljeni samostanski kleti. Take napake so nedopustne, saj motijo estetsko doživetje glasbe. Ponižujoče so tako do izvajalcev kot do poslušalcev, hkrati pa znižujejo ugled festivala in tudi gostitelja dogodka. Na omenjene pomanjkljivosti želim le opozoriti kot na dejstva, ki jih je mogoče izboljšati.

Ni pa vse tako črno – Festival Seniçq sicer v veliki meri popestri glasbeno dogajanje z unaj redne koncertne sezone, za kar v prvi vrsti skrbi umetniški vodja Klemen Ramovš. Festival prav tako vsako leto izda zgoščenko z izborom najboljših posnetkov iz pretekle sezone. S tem ustvarjajo dragocen arhiv, ki priča tudi o kakovosti izvedb, akustičnih lastnostih posameznih prostorov ter raznovrstnosti repertoarja. ■

Umetniški vodja festivala Klemen Ramovš



FOTO LJUBO VUKELIČ

Siniša Gačić, novinar in režiser

# SČASOMA SEM DOJEL, DA SE CENZURIRAM

Na nedavno zaključenem Festivalu slovenskega filma v Portorožu je vesno za najboljši film prejel dokumentarni celovečerni film *Boj za*. Njegov avtor Siniša Gačić pravi, da ga je pri nastajanju filma najbolj preganjalo vprašanje, zakaj se kljub številnim družbenim problemom soočamo z mankom ideje možne alternative.



DENIS VALIČ, foto ROMAN ŠIPIČ

**Naj začnem z manjšo provokacijo. Si nagrado pričakoval? Namreč, zdi se mi, da so se časi bistveno spremenili in da je danes skorajda družbeno oportuno kritično razmišljati o »zveri kapitalizma«, govoriti o brezpravnem delavstvu.**

Ne, seveda ne, o vesni za najboljši film ni nihče razmišljal. Ko so nas poklicali, naj se vrnemo v Portorož, kar je nedvomno pomenilo, da so nam dodelili eno izmed festivalskih nagrad, so se Mihi Črncu, producentu filma, že ob misli, da smo prejeli nagrado za najboljši dokumentarec, zasolžile oči. Vesna za dokumentarni film je bila največ, kar smo pričakovali, in že z njo bi bili presrečni.

**Opozoriti velja, da je vesna za najboljši film praviloma dodeljena igranim celovečercem in da v zgodovini te nagrade poznamo le dve ali tri izjeme (animirani film *Socializacija bika* in dokumentarni *Otroci s Petrička*). Z *Bojem za si* torej dosegel nekaj res izjemnega. Pa vendar – bi lahko na takšno odločitev žirije vsaj v določenem pogledu vplivala tudi spremenjena družbena klima?**

Misliš reči, da so danes tovrstni protesti oz. protestniki družbeno bolj sprejemljivi?

**Da se o njih več in z odkrito naklonjenostjo govori. O tem ne nazadnje priča že pogled na letošnjo filmsko produkcijo. Takrat, v času protestov, pa se je ta zid šele prebijal in če so se takrat protestniki komu morda še zdeli naivni idealisti, je danes povsem jasno, da to še zdaleč niso bili.**

No, tudi mediji so tu opravili svoj del naloge: spominjam se, da so protestnike ne le korektno obravnavali, pač pa so jim bili celo naklonjeni in so dogajanje res obširno pokrivali. Vseeno pa mislim, da so te spremembe v družbeni klimi predvsem posledica spremenjenih okoliščin, razmer, v katerih zadnja leta živimo. Te so nas pripeljale do tega, da več in bolj odkrito govorimo o vseh teh stvareh. Vsi ti problemi, ki so se sprva morda zdeli še precej abstraktni, so nenadoma postali realni, konkretni, njihov vpliv ljudje vsak dan občutijo na lastni koži. Zato jih tudi ni več mogoče pretentati z nekim meglenim, abstraktnim udrihanjem po kapitalizmu.

Zdi se mi celo, da so takrat protestniki premoogli več poguma in kritičnosti oz. političnega realizma kot nekatere stranke na politični levici, ki le ponavljajo mantr o zlobnem kapitalizmu, medtem ko udeležajo nekakšno neoliberalno »socialdemokratsko« politiko. Prav protestniki so bili namreč tisti, ki so začeli govoriti o bančni črni luknji, slabih kreditih in netransparentni privatizaciji, oni so začeli opozarjati na problem evropskega juga.

**Kako si pristopil k projektu? Si imel vnaprej razdelano idejo, kam hočeš pripeljati »zgodbo«, ali si se preprosto odločil, da postaviš kamero in slediš dogajanju?**

Ko sem se vpisal na filmsko režijo, mi je bilo že povsem jasno, da me zanima izključno dokumentarni film, posebno t. i. direktni film. Določen izsek realnosti sem hotel podati prek zgodbe, jo posneti kot igrani film. Tako sem se že med samim snemanjem odločal za reze, za sprotno montažo, za kadriranje, razmišljal sem o osi pogovora ...

Tudi zvok sem snemal neposredno, s čimer sem imel še največ težav. Tonsko sem namreč lahko posnel le tisto osebo, v katero sem imel obrnjeno kamero oziroma fotoaparata (mikrofon je bil priključen nanj). Boštjan Kačičnik, tonski mojster, mi je sicer predlagal, da bi imel mikrofon pričvrščen na čelado, a ta ideja, čeprav bi bila brez dvoma uporabna, se mi je vseeno zdela malce čudaška.

**Omenil si, da si se snemanja lotil brez vnaprej spisanega scenarija. Si imel skicirane vsaj smeri, kamor bi lahko krenila zgodba. Osebo se mi na primer zdi nadvse posrečeno to, kako jo vpneš v širši družbeni kontekst.**

Ne, nisem jih imel. V izhodišču je bilo pravzaprav le eno vprašanje, ki me je že dolgo preganjalo. Namreč, zakaj se kljub številnim družbenim problemom soočamo z mankom ideje možne alternative? Ideje drugačnega možnega sveta,

družbene alternative, ki bi ne nazadnje povezala teh 99 odstotkov družbe.

In potem se pojavijo protestniki, ki zasedejo prostor pred Borzo in v tej avtonomni coni poskušajo udeležiti prav idejo družbene alternative, to je neposredne, nepredstavniške demokracije. Vpeljali so namreč t. i. delavnice, nekakšne laboratorije za preverbo in konkretizacijo zamisli, ki so se porodile na razpravah skupščine. Na teh je lahko s svojimi zamislimi sodeloval prav vsak. Toda sčasoma je začelo na skupščine in delavnice prihajati vse več ljudi, ki so pričakovali, da se bodo tam reševali njihovi osebni problemi in travme.

**Najbrž ni prav nihče pričakoval, da bo okupacija ploščadi pred Borzo trajala večno. A čeprav se je zaključila brez konkretnega dosežka, se zdi tvoja zaključna misel, zajeta v podobi kurišča, klade lesa, ki jo zajame ogenj (iskra upora, sprememb), izrazito optimistična.**

Če na proteste in okupacijo gledam z današnje perspektive, se mi zdi, da je tisti začetni zanos precej hitro izpuhtel, da se je relativno hitro zgodil tisti prelom, ko je postalo očitno, da so parcialni interesi tam sodelujočih posameznikov zasenčili kolektivne. Tega si takrat seveda nismo hoteli priznati. A če pomislimo na to, da se je ta protest začel brez konkretnega, jasno artikuliranega cilja, da so se zahteve in rešitve oblikovale šele tekom protestov oziroma med procesom okupacije ter da se je večina sodelujočih zavedala, da rezultatov njihovega delovanja vsaj še nekaj let ne bo ... potem to obdobje intenzivnega dela še zdaleč ni tako kratko.

**Te dejstvo, da tudi sam nisi vedel, čemu greš nasproti, kam se bo razvila zgodba, ni oviralo pri delu? Ti vzbujalo celo pomisleke?**

Pravzaprav ne, je pa res, da sem moral temu prilagoditi svoj pristop. A zdi se mi, da sem našel posrečeno rešitev. Naj pojasnim: vzemimo na primer film *Blokada*, hrvaški dokumentarec o zasedbi zagrebške Filozofske fakultete, ki je tako vsebinsko kot formalno podoben *Boju za*. A med njima je ena temeljna razlika: v *Blokadi* imajo protestniki jasn cilj, zahtevo po ohranitvi brezplačnega študija, prav tako je jasno opredeljen njihov glavni antagonist, antijunak filma, to je minister za šolstvo. Mi pa nismo imeli jasno opredeljenega ne cilja ne glavnega antagonista. Zato sem ta osnovni konflikt z boja za idejo premaknil na boj za ohranitev kampa oziroma za vzdrževanje kontinuirane okupacije.

Tako je bil moj cilj predvsem ta, da pokažem dinamiko poteka okupacije, da pokažem, kako je do preloma prišlo takrat, ko so angažirani postali manjšina prebivalcev kampa. S tem se je namreč nehalo iskati rešitve in alternativno obstoječi družbi, v ospredje pa je stopilo krpanje posameznikovih travm in ran. Ali, če povzamem: okupacija se je nenadoma iz družbenopolitičnega spremenila v osebno-socialni projekt.

**Praviš, da so se angažirani člani precej hitro zavedeli tega, da protest izgublja tako svojo moč kot tudi družbeno širino. Prav ta obrat od usmerjenosti v širši družbeni prostor k parcialnim, skoraj intimnim problemom posameznika film zelo lepo prikaže. Zakaj se je torej okupacija kljub vsemu tako dolgo zavlekla?**

Hja, njena dolžina je v bistvu rezultat izvornih stremljenj protestnikov – udeležanja neposredne demokracije. Na skupščinah je lahko sodeloval vsakdo in vsak konkreten predlog je doživel enakovredno obravnavo. Rekel bi lahko, da je angažirani del protestnikov že po kakšnih dveh mesecih trezno ugotovil, da tako zunanje okoliščine (nastop vse ostreje zime, na primer) kot tudi osip med aktivnim članstvom kličejo k temu, da se s protest zaključijo. A kaj ko so bili tu tudi določeni posamezniki, ki so v preživljanju svojega časa na okupiranem območju našli uteho oziroma prostor, kjer so lahko izkričali svoje frustracije. Ti so jasno izrazili

željo, da bi z okupacijo nadaljevali, čemur se angažirani del ni ne mogel ne želel zoperstaviti.

**Kako pa z današnje perspektive gledaš na lastno držo, na tvoj odnos do protesta v času snemanja filma: si bil dosledno le avtor, ki beleži in išče zgodbo, ali je bilo v tebi vendarle tudi nekaj aktivista?**

Priznati moram, da sem sčasoma dojel, da sam sebe cenzuriram. Seveda to ni bilo zavestno, racionalno dejanje. Tega, da s protestniki iskreno simpatiziram, preprosto nisem mogel prikriti. Zato sem se – seveda ne načrtno – izogibal na primer temu, da bi protestnike prikazal v nerodnih položajih. Nič drastičnega, a vsaj na začetku sem verjetno namenoma spregledal kak konflikt znotraj skupnosti.

Ko pa je pozneje, z redčenjem vrst tistih, ki so bili resnično angažirani, predani iskanju rešitev, postopno postajalo vse bolj jasno, da ti konflikti niso več le izolirani primeri, pač pa trenutki, ki tlakujejo pot h koncu protestov, kamere seveda nisem več obračal v stran.

**Okupacija je trajala skoraj pol leta in večino tega časa si bil zraven. Koliko materiala si pravzaprav imel na koncu? Predvidevam, da je bilo tega (kljub »režiji« že med samim snemanjem) kar veliko.**

Enormno: 120 ur posnetega materiala. S sošolko Katarino sva ga pregledovala 14 dni (z željo po njegovi organizaciji in indeksiranju prizorov), po 8 ur na dan, pa še nisva v celoti prišla skozi. Pa tudi potem, ko sem ga res natančno popisal in indeksiral, sva z Zlatjanom Čučkovom film montirala več kot eno leto.

**Poti do projektov so pri nas že sicer (pre-)dolge. Je aktualnost, ki je ena najbolj zaželenih lastnosti v tej zvrsti, pri nas sploh mogoča?**

To je res eden večjih problemov. Na primer, s tem filmom, vsaj če nanj gledamo s perspektive dogajanja v mednarodni areni, malenkost že zamujamo. Kot smo lahko videli na prizrenskem DocuFestu, najpomembnejšem tovrstnem dogodku v širši regiji, so na globalni ravni že danes aktualne povsem druge in drugačne teme. Zdaj so najbolj zaželena dela, ki obravnavajo bližnji vzhod, ki prinašajo razčlemba tamkajšnje zapletene družbenopolitične realnosti, torej dela, ki se obračajo h Gazi, Isisu ...

Sam sicer vedno iščem zgodbe, ki so izrazito vpete v neko lokalno okolje. A treba je najti take, ki bodo zanimive in bodo pritegnile tudi širšo mednarodno javnost. Nam je to večinoma sicer uspelo, a zanimiva je bila tudi reakcija neke kosovske novinarko oziroma sodelavke ene njihovih nevladnih organizacij. Preden je videla film, je kolegico vprašala, o čem govori. Ko ji je ta pavšalno odvrnila, da o nekih protestih v Sloveniji, se je kosovska novinarka začudeno odzvala: »Pa šta se bre ovi bune?«

**Kakšen pa je bil sicer odziv tujega festivalskega občinstva?**

Moram reči, da so bile nekatere reakcije prav zanimive. Neka grška kritičarka, ki piše knjigo o novem dokumentarizmu na Balkanu, mi je rekla, da še nikoli ni videla bolj »dolgočasne revolucije«. Tujcem preprosto ni jasno, da je boj lahko tudi takšen, da lahko celo antiglobalistični protesti potekajo mirno in da se minister s protestniki lahko pogovarja tudi brez spremstva varnostnikov. Tako da lahko brez zadržka rečem, da jim je bilo delo nadvse zanimivo. No, zato pa so v njem pogrešali protestniški zanos.

**Kakšna pa bo njegova usoda doma? Bo dobil priložnost, da prevzame vlogo nekakšnega podaljška teh protestov, da ponovno pozove k razmisleku o družbeni alternativni?**

Za zdaj še ne vem natanko. Trenutno smo povabljeni le v Kino Udarnik v Mariboru. A srčno upam, da si ga bo mogoče ogledati vsaj v kinodvoranah art kino mreže. To bi bilo že veliko. ■

Jugoslovanski kulturni prostor

# PRIVID RECIPROČNOSTI

Ideja o globlji povezanosti med južnoslovanskimi narodi sega v čase 19. stoletja, ko se je porajalo ilirsko gibanje. Odtlej je bil sen o skupni državi južnoslovanskih bratov že izsanjan, pravzaprav se je proti koncu sprevrgel v moro. Dobrih dvajset let po razpadu SFRJ bi občutek povezanosti z bivšimi republikami in avtonomnimi pokrajinami morda lahko primerjali s fantomsko bolečino: noge ni, a še kar boli.

**AGATA TOMAŽIČ**

**S**veda pa je treba razlikovati med jugonostalgijo, ki je, kot nakazuje že poimenovanje, pogosto čustvena in kot taka neracionalna, ter idejo povezanosti v neki skupni kulturni prostor. O tem, kako resničen je bil, dokler so ga še določale državne meje, in kaj je po letu 1991 od njega ostalo, smo se pogovarjali s književno prevajalko, teatrologinjo, pesnikom in sociologom. Vsi so predstavniki generacij, ki imajo izkušnjo obeh obdobij, prej in potem.

## LITERARNE NAGRADE ZA PISCE V T. I. SRBOHRVAŠČINI

O skupnem jugoslovanskem kulturnem prostoru lahko sodim samo skozi prizmo književnosti, pravi dr. Đurđa Strsglavec, izredna profesorica na oddelku za slavistiko Filozofske fakultete v Ljubljani. Na polju književnosti je veljalo, da so avtorje iz vseh republik bivše skupne države vzajemno prevajali – četudi je veljalo prepričanje, da so npr. Slovenci in Makedonci dela, napisana v vseh različicah srbohrvaščine, vajeni brati kar v izvorniku. Poudariti pa je treba, da je bilo to, da se vzajemno razumemo, na jezikovnem področju zgolj floskula. »Skrajni severni in skrajni južni del, se pravi Slovenija in Makedonija, sta bila izvzeta,« pravi Strsglavčeva. Nagrado revije *Nin*, ki je veljala za vsejugoslovansko literarno priznanje, so v resnici podeljevali samo piščim v kateri od različic srbohrvaščine. Tudi nagrada Meše Selimovića, ki obstaja od leta 2001 in so jo ustanovili prav z namenom obuditi nekdanji skupni kulturni prostor, gre piscem iz Bosne in Hercegovine, Hrvaške, Srbije in Črne gore – torej iz držav, ki so bile zaradi podobne govornice tesneje povezane že prej, pravi Đurđa Strsglavec. Tako prej kot tudi potem, se pravi po razpadu SFRJ, literarna »izmenjava« med Slovenijo in ostalim delom skupne države ni bila ravno recipročna, saj se je veliko več prevajalo v slovenščino kot iz slovenščine.

Leto 1991 na področju literarnega prevajanja pravzaprav ni bilo ostra prelomnica, pripoveduje sogovornica, prevodi niso kar čez noč nehali izhajati, kajti založbe so na daljši rok programiran mehanizem, ki se je nekaj časa še vrtel naprej. Prve občutnejše spremembe so se zgodile v drugi polovici devetdesetih, ko so začeli prevajati sodobne avtorje, ki so v svojih delih upovedovali sodobno dogajanje, se pravi žalostno usodo, ki je doletela republike naslednice. Takrat je bilo skupno kulturno dogajanje že brez političnega okvira – in kako malo ima politično ozadje opraviti s kulturo oziroma dožemanjem umetnosti, se je potrdilo npr. pri gostovanju Jugoslovanskega dramskega gledališča (»Jugodrp«). Beograjsko gledališče je s predstavo *Sod smodnika* (Dejan Dukovski: Bure baruta, režija Slobodan Unkovski) leta 1998 po dolgih



Slapovi v Jajcu, mestu, kjer so bili leta 1943 postavljeni temelji SFRJ.

letih predaha gostovalo na odru Cankarjevega doma. Dvorana je bila nabito polna, občinstvo pa je, ko se je po dvorani razlegla glasbena tema iz kulturne nanizanke *Odpisani*, spontano vstalo in začelo ploskati. Pokazalo se je, da na kulturo ne moremo gledati skozi politične zdrahe. Ali dogajanja na športnih prizoriščih, še doda Strsoglavčeva.

#### BALKAN V OČEH MLADIH

Če razumemo kulturo nekoliko širše in v ta pojem pritegnemo tudi njene popularnejše sestrične, lahko ugotovimo, da se današnja mlada, to je študentska generacija, od t. i. jugoslovanske kulture navdušuje predvsem nad novosadskim Exitom, trubači v Guči in Kusturičevim Drvengradom. In beograjskimi splavi. Mnogo manj pa je takih, če sploh kdo, ki bi se podali v Zagreb na Festival svetovne književnosti, ugotavlja Strsoglavčeva. Balkan je danes za študente eksotika, poimenovanje pa uporabljajo, kot da Slovenija ne bi bila del Balkanskega polotoka (in njegove kulture). Tisti, ki se v okviru bolonjskega študija odločajo za izbirne predmete oddelka za slavistiko na FF, jih izberejo večinoma zato, ker se jim zdi to območje (in področje) oddaljeno od naših krajev (in miselnosti). Ne dojemajo ga kot dela sveta, s katerim nas je nekoč družila skupna usoda. Da, z malo pretiravanja se na popotovanje po Balkanu odpravljajo kot mladi Britanci, ki se po zaključku študija podajo na enoletno avanturistično kolovratenje po Jugovzhodni Aziji, pritrjuje Đurđa Strsoglavčeva. Študenti danes težko dojamejo, da je npr. pesniška zbirka *Skorja* (Kora), ki jo je leta 1953 izdal srbski pesnik Vasko Popa, imela vpliv na širšo jugoslovansko literarno sceno. Bistveno se je spremenila tudi njihova jezikovna zmožnost: če so včasih malone vsi, ki so se vpisali na južno slavistiko, dokaj dobro govorili katero od različnih srbohrvaščine, je danes po grobih ocenah sogovornice 70 odstotkov takih, ki se jezika začenjajo učiti dobesedno z ničle. Preostalih 30 odstotkov seveda niso vsi naravni govorniki, nekateri imajo morda kakšne sorodnike iz drugih republik ali so sami od tam (zato pa so včasih malce slabše podkovani v slovenščini). A še zdaleč ne drži več, da bi se na program južnoslovanskih študijev vpisovali posamezniki s sorodstvenimi vezmi iz nekdanje skupne države. Pravzaprav je zanimivo, da zanj odločajo menda tudi zaradi podobe, ki jo ima v njihovih očeh Balkan: je predel sveta, ki se (še) upira zahodni potrošniški miselnosti, oaza pristnosti in gostoljubja.

#### EVROPSKI KULTURNI PROSTOR LE NA PAPIRJU

Primerjava SFRJ z Avstro-Ogrsko in izrekanje prerokb, koliko časa bo »jugoslovanska vzajemnost« preživela brez institucionalnih, to je državnih okvirov (tako kakor je duh *Mitteleurope* preživel habsburško monarhijo), se zdi Đurđi Strsoglavčevi preveč tvegano. In tudi



### ALJA PREDAN: Z NEKDANJIMI JUGOSLOVANSKIMI REPUBLIKAMI BOMO VEDNO IMELI NEKO POSEBNO VEZ, NAVSEZADNJE NE MOREMO ZAOBITI DEJSTVA, DA SO NAM TUDI GEOGRAFSKO BLIZU.

ne docela umestno, navsezadnje so se tudi v avstro-ogrski monarhiji povezovali samo določeni sestavni deli, predvsem slovansko govoreči. Tudi Jugoslavijo bodo čez sto let dojemali drugače, tako kot danes drugače dojemamo Avstro-Ogrsko, meni sobesednica. »Že zdaj pa ljudi obhajajo čisto drugačna občutja ob vesti, da se npr. pripravlja gostovanje gledališča iz Sarajeva ali Beograda, kot kadar se napoveduje predstava teatra z Dunaja ali Verone.« Res pa je, da politični okviri malo že vplivajo na dojetje razsežnosti kulturnega prostora, če ne drugega, zaradi denarja. Prav po zaslugi razpisov za evropska kulturna sredstva je začel obstajati tudi t. i. evropski kulturni prostor – čeprav samo na papirju, sklence.

#### ŽIVAHNA GLEDALIŠKA IZMENJAVA

Kot se spominja Alja Predan, zdaj direktorica festivala Borštnikovo srečanje, sicer pa dramaturginja, prevajalka in teatrologinja,

je bila izmenjava na področju gledališča, pa tudi filma v bivši skupni državi bogata in živa. Gledališča iz različnih delov SFRJ so se predstavljala predvsem na festivalih, kot sta MESS v Sarajevu in Sterijevo pozorje v Novem Sadu, medtem ko je bil beograjski Bitez mednarodni festival (zato so slovenska gledališča na njem začela gostovati šele po razpadu SFRJ). Gostovanje bodisi na MESS bodisi na Sterijevem pozorju je bilo za predstave slovenskih gledališč skorajda samoumevno, pa tudi v Slovenijo so prihajali igrati zagrebški in beograjski teatri.

Toda drugače kot v literaturi je bil rez v gledališki krajini leta 1991 zelo radikalen, razlaga Predanova. V času vojne na Balkanu so bile navsezadnje onemogočene poti, po katerih bi gledališki ansambli lahko potovali na gostovanja; prav tako je zamrlo festivalsko dogajanje. MESS (festival malega in eksperimentalnega gledališča) je med vojno v Bosni ugasnil in je znova zaživel šele leta 1997.

Nekako takrat se je vnovič začela vzpostavljati tudi gledališka izmenjava, Predanova poleg že omenjene prelomne predstave *Sod smodnika* v CD pomni tudi veliko gostovanje ljubljanske Drame v Beogradu leta 2000. To gostovanje je bilo prvi korak na poti k poskusu obnove nekdanjega sodelovanja in uprizoritve so med beograjskim občinstvom povzročile »čisto evforijo«. Kar je veljalo tudi v obratni smeri; beograjski ali zagrebški gledališčniki so v Ljubljani vedno nastopali v polnih dvoranih oziroma so njihovi nastopi dobro sprejeti še zdaj, razlaga Predanova.

#### POSEBNA VEZ SE BO OHRANILA

Od osamosvojitve Slovenije je zaznati prizadevanja, da bi se slovenski gledališki prostor odprl, da bi se slovensko gledališče promoviralo in populariziralo v tujini, v bližnjem in daljnem sosodstvu in ne le v državah, ki so izšle iz SFRJ. Za to si Alja Predan

### DR. ĐURĐA STRSOGLAVEC: V OČEH MLADIH BALKAN DANES UŽIVA PODOBO PREDELA SVETA, KI SE (ŠE) UPIRA ZAHODNI POTROŠNIŠKI MISELNOSTI.

prizadeva tudi kot direktorica Borštnikovega srečanja, čeprav je prepričana, da bomo z nekdanjimi jugoslovanskimi republikami vedno imeli neko posebno vez, navsezadnje ne moremo zaobiti dejstva, da so nam tudi geografsko blizu. Prav tako si ne dela utvar, da so mladini deli bivše skupne domovine vse dlje zaradi jezika oziroma jezikov, ki jih ne obvladajo več. Ravno zato si je še kot urednica knjižnice MGL zadala za cilj prevesti čim več svetovnih temeljnih teatroloških del, ki so bila dotlej na voljo le v srbskih ali hrvaških prevodih, v slovenščino. Mladi danes komunicirajo v angleščini in nobena redkost ni – pa čeprav bi se še pred poldrugim desetletjem zdelo absurdno –, da se danes mlada slovenska novinarka z mlajšo srbsko režiserko pogovarja angleško ...

Jezik je bil včasih v gledališču mnogo pomembnejši kot danes, ko smo po besedah Predanove v obdobju t. i. avtorskega gleda-





lišča, kjer je jezik le eden od gledaliških elementov, zato je vsaj v teoriji več priložnosti za uspešna gostovanja v tujejezičnih okoljih. Sicer pa gostovanja gledaliških ansamblov niso edina oblika izmenjav, na območju nekdanje Jugoslavije zelo uspešno deluje kar nekaj slovenskih režiserjev, recimo Niko Goršič, Tomi Janežič, Jernej Lorenci. Ali obratno: Ivica Buljan, Aleksandar Popovski, Oliver Frlić, Anja Suša v Sloveniji.

### KAZALIŠTE POZORIŠTE GLEDALIŠČE TEATAR

Vezi, pretrgane po letu 1991, so se sicer začele počasi obnavljati, vendar pa se mlajše generacije skupne preteklosti seveda ne spominjajo več. Južnoslovanski narodi bodo sčasoma drug na drugega gledali kot na Čehe ali Poljake oziroma kot pač na pripadnike slovanskih narodov. Ne bodo vedeli, da so jugoslovanske gledališnice nekoč družili projekti, kakršen je bil KPGT – kratica za Kazalište Pozorišče Gledališče Teatar, neinstitucionalna gledališka skupina, sestavljena iz pripadnikov vseh jugoslovanskih narodov, ki so igrali vsak v svojem jeziku. Njihove predstave so bile odmevne, v gledališko antologijo 20. stoletja se bosta uvrstili vsaj Jovanovičevi *Osvoboditev Skopja* in *Bratje Karamazovi*.

### BOSANSKO-SLOVENSKI PESNIK

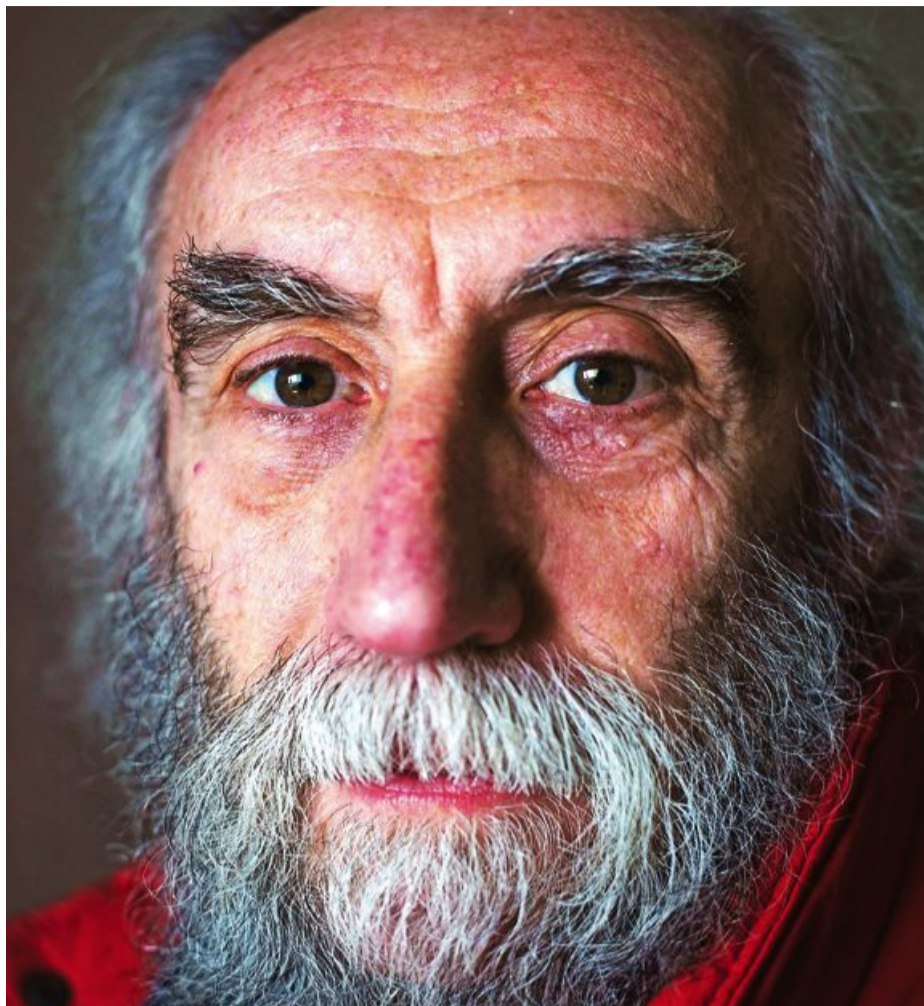
Malo ljudi je primernejših za pogovor o jugoslovanskem kulturnem prostoru skozi čas kot Josip Osti. Najprej zato, ker mu je pripadnost več narodnostim, ne le jugoslovanskim, zapisana v genih: njegov ded je »Slovenec z italijanskim priimkom, ki je prišel v Bosno gradit železnico«. Njegova babica, očetova mati, je bosanska Poljakinja, mati pa Hrvatca.

V rodnem Sarajevu Ostija zato nikoli niso imeli docela za svojega, v Sloveniji pa je za mnoge »Bosanec«. Dolga leta je vodil festival Sarajevski dnevi poezije, v okviru katerega so se, poleg tujih, srečevali pesniki z vseh koncev Jugoslavije; bil je tajnik Društva pisateljev BiH, predsednik Društva književnih prevajalcev BiH, urednik, prevajalec, esejist, kritik ... Z obširnimi prevajalskim prispevkom (iz slovenščine je prevedel več kot sto leposlovnih knjig in sedemnajst iger) je zgradil most med slovensko književnostjo in bralci iz ostalih delov bivše skupne države. Kmalu zatem, ko se je v devetdesetih v Slovenijo tudi preselil, je na veliko presenečenje okolice, kolegov literatov in bližnjih (pa tudi samega sebe, priznava), zamenjal jezik ustvarjanja. Prej je pisal v srbohrvaščini, točneje v hrvaščini sarajevske provenience oziroma v jeziku, ki ga več kot dvajset let imenuje »jezik mojih spominov«. Njegova pesniška zbirka *Kraški Narcis* (leto izida 1999) je bila prva, ki jo je napisal v slovenščini. In od takrat, kot pravi, ni več napisal niti enega verza v »jeziku svojih spominov«, temveč v BiH, na Hrvaškem, v Črni gori ... objavlja v slovenščini napisane knjige pesmi v lastnem prevodu.

»Z razpadom nekdanje skupne države je bilo kot pri razpadlem zakonu – ko se naenkrat zaveš, da si se prenačil in da se ne bi zares ločil, je že prepozno,« začne pogovor o jugoslovanskem kulturnem prostoru, ki ga danes ni več – oziroma obstaja v drugačni, okrnjeni obliki. Bosna in Hercegovina je bila območje, kjer se je z atentatom na prestolonaslednika Ferdinanda začel razpad Avstro-Ogrske, ki, po Ostijevem mnenju, tam še danes razpada. Slovenija, Hrvaška in BiH so bile povezane že v habsburški monarhiji in ta povezanost torej sega v čas pred nastankom SFRJ in Kraljevine SHS.

### SLOVENSKI KLASIKI V 300.000 IZVODIH

Razpad Jugoslavije pa ni povzročil le gospodarske in politične ločitve držav, temveč tudi kulturno. Nisem jugonostalgik, pravi Osti, čeprav nimam nič proti nostalgiji, kajti težko se je (in ni se treba) odrekat svoji spominom. V Jugoslaviji je imel kot vodja festivala Sarajevski dnevi poezije veliko stikov z jugoslovanskimi književniki, s katerimi se je srečal tudi na številnih literarnih srečanjih drugje, v Sloveniji pa je bilo to možno šele od leta 1986, na Vilenici (na drugih festivalih in srečanjih pa šele po osamosvojitvi). Pred Vilenico je bil, se spominja Osti, na srečanje pisateljev v Štatenbergu povabljen le en ali



## JOSIP OSTI: IZGUBA ZARADI RAZPADA SKUPNE DRŽAVE JE VELIKA IN ŠKODA JE VMESNEGA ČASA, KO SODELOVANJA NI BILO.

največ dva pisatelja oziroma prevajalca iz drugih republik Jugoslavije.

### LEKTORATI, PRIDOBITVE OSAMOSVOJITVE

Vezi, ki so se pretrgale leta 1991, nam še ni uspelo v celoti obnoviti. Z razpadom države je tudi slovenska kultura izgubila širši prostor. Za primerjavo: do takrat so največja slovenska gledališča imela v drugih republikah in pokrajinah v enem letu desetkrat več gostovanj, kot jih imajo danes zunaj Slovenije. Na taktatnem srbohrvaškem jezikovnem območju je 10–15 založb, ki so tiskale šolsko berilo, vsako leto

objavile prevode del slovenskih klasikov v nakladi okrog 300.000 izvodov, kar se, žal, nikoli več ne bo zgodilo. »Moji mladi prijatelji z Beletrine so, med prvimi, čeprav deset let po vojni in razpadu Jugoslavije, začeli navezovati tesnejše stike s pisateljskimi vrstniki iz držav, ki so nastale po razpadu SFRJ. Izguba je velika in škoda je vmesnega časa, ko sodelovanja ni bilo,« pravi Osti. In dodaja, da so poleg negativnih tudi pozitivne posledice osamosvojitve Slovenije. Med negativne prišteva tudi ukinitve kateder in študija slovenske književnosti na nekaterih univerzah. Med drugimi tudi v Sarajevu. Njegov profesor,

eden izmed najboljših slovenistov v nekdanji Jugoslaviji, dr. Juraj Martinović, ki je, kot poudarja Osti, najbolj zaslužen za njegovo ukvarjanje s slovensko literaturo in njeno prevajanje, je do upokojitve moral predavati eno obdobje hrvaške književnosti. Ob tem je dejal, da se je slovenščine učil sam, ker ni bilo ne tečajev, kot v času njegovega študija na fakulteti, ne lektorja.

Res pa je, potrjuje Osti, da na ravni jezika ni bilo mogoče govoriti o recipročnosti: če so mnogi Slovenci spremljali literarno produkcijo s srbohrvaškega govornega področja v izvorniku, so slovensko drugod po SFRJ brali le redki. Po drugi strani je bilo pred drugo svetovno vojno v hrvaščino in srbsščino in po njej v srbohrvaščino prevedenih veliko več del iz svetovne literature kot v Sloveniji.

Zdaj ni več tako ... Ampak politika ni mislila na kulturo, ni je zanimala, in celo slovenski kulturniki, ki so prej, v jugoslovanskih okvirih, poudarjali pomen slovenščine, so v Evropski uniji nanjo nekako pozabili; celo tisti, ki jih je motilo, da slovenski politiki v Beogradu govorijo v srbohrvaščini, sami pa so v Bruslju govorili ali še vedno govorijo v angleščini, opozarja Osti. Pridobitev osamosvojitve so tudi poletne šole slovenščine, tako v Ljubljani kot v Koprju, na katerih so se že mnogi iz evropskih držav, pa tudi tistih novih, pribaltskih, naučili slovenščine tako dobro, da so že prevedli veliko knjig slovenskih avtorjev. In poudarja, da bi brez tega marsikateri slovenski pisatelj težko prišel do prevodov svojih knjig. Dodaja še, da je bila vojna za slovensko kulturo tudi »koristna«, kajti prav zaradi spopadov v Bosni in Hercegovini je v Slovenijo iz tistih krajev pribežalo ogromno kulturnikov. V orkestru Radiotelevizije Slovenije je veliko glasbenikov, ki so prišli iz bivše Jugoslavije. Med najboljšimi slovenskimi kiparji sta Jakov Brdar in Mirsad Begić. Najbrž tudi sogovornik sodi v to kvoto: danes se ob njegovem imenu rado zapiše, da je »bosansko-slovenski pesnik«. »Toda če ne bi začel pisati v slovenščini, bi bil tu in tam deležen kakšne objave prevedene pesmi v slovenski literarni reviji, morda bi kdaj pa kdaj izšla kakšna knjižica – in to bi bilo vse,« meni Osti.

Na vprašanje, ali verjame v evropski kulturni prostor, ki naj bi bil nekakšen nadomestek jugoslovanskega kulturnega prostora, odgovarja: »Verjamem, tako kot verjamem, da bo združena Evropa nekoč razpadla.« Kar le prvi hip zveni protislovno, kajti k temu dodaja: »Nič v zgodovini se ni sestavilo, ne da bi se potem sesulo.« ■

Dr. Mitja Velikonja je redni profesor na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani in med drugim nosilec predmeta Etnične študije in študije Balkana v okviru magistrskega programa Kulturologija – kulturne in religijske študije. Je avtor knjig *Titostalgija: študija nostalgije po Josipu Brozu, Rock'n'retro* in soavtor zbornika *Post-Yugoslavia: New Cultural and Political Perspectives* (založba Palgrave Macmillan).

**Kako tesno se je slovenska kultura v času obstoja SFRJ povezovala s kulturami oz. kulturniki iz jugoslovanskih republik? Bi lahko govorili o obstoju skupnega jugoslovanskega kulturnega prostora ali je bil ta, tako kot obstoj skupnega jugoslovanskega jezika, samo iluzija?**

Sam sicer raje uporabljam pojem kulture na Slovenskem kot slovenska kultura, ker to zveni preveč izključujoče. Kot vse kulture so tudi te pri nas specifična mešanica različnih kulturnih vplivov, političnih okvirov in zgodovinskih tradicij. Če čisto pogledamo geografsko, je današnja Slovenija stičišče Balkana, Sredozemlja in srednje Evrope – in smo si z ljudmi iz te regije dosti bližje kot recimo z Baltikom ali Iberskim polotokom, če ostanemo samo na stari celini. Povsem jasno je, da se je to kazalo tudi v času obeh Jugoslavij, in to na različnih nivojih: tako kot recimo Cankarja in njegovih sodobnikov ne moremo razumeti mimo tega, da so ustvarjali v habsburški monarhiji, ne moremo poznejših generacij ustvarjalcev mimo Jugoslavije, in tudi ne današnjih, mladih generacij, mimo globalnih kultur in kiber prostora. Ne glede na to, kakšne so politične simpatije ali antipatije do Jugoslavije, ne gre spregledati dejstva, da je bil razvoj kultur na Slovenskem v zadnjem stoletju tesno povezan s tem političnim okvirom, kakor seveda tudi z drugimi – sosednjimi, širšimi evropskimi in globalnimi.

**Če politični razpad Jugoslavije vzamemo za neko prelomnico, so se po tem dogodku kulturne vezi med pripadniki njenih narodov okrepile? V zadnjem desetletju obstoja SFRJ so bile namreč precej obtežene z nacionalizmi ...**

Nacionalizem prikriva jedro problema: to je bila želja po redistribuciji bogastva. Izkoristile so ga nove elite, da bi si pogorišču stare federacije zagotovile dominanten položaj – poglejte samo situacijo v Sloveniji, kjer je v zadnjih 25 letih prišlo v imenu visokih parol (mdr. »boja za slovensko kulturo«) do organizirane in nesankcionirane kraje skupne lastnine. Brez mobilizirajoče nacionalistične ideologije do tega ne bi moglo priti. Elite so pri tem žal uspešno uporabile različne institucije, od akademije do medijev, da bi dosegle nacionalistični in neoliberalni konsenz, katerega strahovite posledice doživljamo danes. Na drugi strani je ves čas obstajal, najprej latenten, antinacionalistični tok, ki postaja v zadnjih letih čedalje bolj prisoten. Nekdanji skupni kulturni prostor se je spremenil, transformiral, ne pa izginil – izginil je zgolj za nacionaliste.

**Letos mineva 100 let od razpada Avstro-Ogrske; za kulturne vezi med nekaterimi njenimi članicami se zdi, da so še žive (t. i. duh Mitteleurope). Bi si upali napovedati, kaj bo s spominom na SFRJ leta 2091?**

Leta 1991, v »osamosvojitvenem« navdušenju, nihče ni pričakoval, da bodo spomini na nekdanjo državo tako močni. Prisilna amnezija in orkestrirana demonizacija vsega minulega je povzročila logično posledico: ljudje se nočejo odpovedati svoji preteklosti, kakršnakoli je že bila. Mlajši prevzemajo te spomine in jih nadgrajujejo z novimi kulturnimi vsebinami – pojav imenujem »neostalgija« –, da bi kontrirali danes dominantnim diskurzom nacionalizma in neoliberalizma ali vsaj provocirali. Tretji to izkoriščajo v svoj prid: komercialni (trženje starih znamk), estetski (retro trendi) ali politični (populistično koketiranje s simboli preteklosti). Spet četrti imajo to za ideološko izhodišče kritike divjanja nacionalizma in neoliberalizma: sklicevanje na nekdanjo državo ima tudi emancipatorne potencialne. Težko je govoriti o prihodnosti, nemogoče pa jo je napovedati – a mislim, da se bo referiranje na nekdanjo državo nadaljevalo v štirih prej navedenih smereh še kar nekaj časa. Ne nazadnje je bil tudi sam pojem »duh srednje Evrope« od osemdesetih dalje veliko bolj prazna ideološka fraza novih elit v boju proti razpadajočemu socialističnemu sistemu – nikoli se ni prijel med množicami.

RIGA – EVROPSKA PRESTOLNICA KULTURE 2014

# BALTSKI OCEAN DUHA

Evropska prestolnica kulture je do leta 2014 obiskala 48 evropskih kulturnih središč, letos pa se je s to žlahtno pobudo nekdanje grške ministrice za kulturo Meline Mercouri in njenega francoskega kolega Jacka Langa srečala Riga in z njo še vsa Latvija.



Dirigent Andris Nelsons

VERONIKA BRVAR

**P**rva predstavitev latvijske kandidature je nesrečno sovpadla z razmahom recesije in potekala prav v času, ko je v glavnem mestu sosednje Litve Vilni že sredi leta ugasnila vsa dejavnost projekta Evropske prestolnice kulture 2009. Prav zato so bila začetna pogajanja Latvijcev trša, proračun pa že v pripravah strogo uravnotežen (2,4 milijonov evrov), izdelan z rezervnim načrtom ob dodatnih finančnih zaostritvah. Eden najmanjših proračunov med Evropskimi prestolnicami kulture od leta 2000 naprej je moral upoštevati še januarski prehod nacionalne valute lat v evro. Kandidatura Rige je uspela z veliko podporo mesta in pod pokroviteljstvom države, snovalci programa pa so navdušili z inteligentnim pristopom in žarom, s katerim nas tudi ob začetku druge polovice leta prepričujejo, da bo to eno boljših in globljih doživetij evropske ideje. Na svoji novo odkriti »jantarjevi poti« so v program vključili tudi trajnostne povezave z Japonsko in Norveško, most častnega projekta evropske kulture pa je prestolnico povezal s švedskim mestecem Umeo in enim najlepših zgodovinskih latvijskih mest Siguldo. Dobro izdelani programski načrt stoji na trdnih temeljih. Snovalci programa namreč s številnimi kulturnimi dogodki ne izpolnjujejo le zaveze programa EPK, Riga želi temu nazivu dodati še naziv prestolnice duha, premisleka in razuma.

## RIGA 2014 – »FORCE MAJEURE«

Največji vtis na bruseljsko administracijo je med latvijskimi predlogi naredil projekt *Jantarjeva pot*, posebej podčrtan z vpetostjo latvijske dediščine v svet ter vnočnim tehtanjem »baltskega zlata« skozi oči lokalne skupnosti, prepričljiva pa je bila tudi argumentirana predstavitev celotne vsebinske zasnove prestolnice kulture 2014. Bolj kot trženju programov in promociji so se namreč latvijski predlagatelji posvetili globlji vsebini glavnih projektov. Zelo lahko bi se, kot večina novo nastalih evropskih držav, ujeli v pasti samopromocije in nacionalnega ponosa. Z javnimi razpravami in pogovori na temo »Kako vam lahko kultura izboljša življenje?« so v različnih okoljih, ne le v kulturnih kro-

gih, ampak tudi v širši skupnosti, spodbudili Latvijce k dejavnemu vključevanju in dobili vrsto predlogov, ki so jim izbrani kuratorji znali poiskati ustrezen vsebinski okvir in trdno miselno podlago.

Kuratorji Ugis Brikmanis, Gints Grbe, Gundega Laivina, Solvita Krese, Vita Timermane-Moora in Diana Čivle so brez kulturnega »gurua« pod umetniškim vodstvom Aive Rozenberge pri projektu sodelovali od samega začetka in iz njihovih skupnih viharjenj se je stkalo šest nosilnih tem, znotraj njih pa kalejdoskop večjih in manjših projektov, s katerimi živi letos celotna Latvija. Naslovom tematskih sklopov so se organizatorji posvetili enako premišljeno in z demokratično razpravo kot izbiri vsebin: *Žeja po oceanu*, *Cesta svobode*, *Zemljevid poti*, *Orodja preživetja*, *Jantarjeva pot* in *Karneval v Rigi* nakazujejo vsebino, nikakor pa se ne želijo opredeljevati za ciljno publiko. »Force majeure«, »višja sila«, nosilni steber koncepta, želi predvsem osmisliti razmišljanja vsakega člana družbe o vlogi kulture v današnjem svetu in premagati splošno razširjeno malodušje in apatijo.

## ŽEJA PO OCEANU

Pesniški naslov tematskega sklopa, ki mu organizatorji dajejo pomen »duhovne vertikale«, je navdihnil govor nekdanjega estonskega premierja, pisatelja in filmskega režiserja Lennarta Merija (1929–2006), v katerem kot pripadnik države ob Baltskem morju hrepeni po odprtosti, po *oceanu*.

Filozofsko vprašanje, kaj je za obzorjem, daje prostor velikim temam, odmevnim projektom, s katerimi se rade pokažejo vse kulturne prestolnice.

Ni naključje, da je osrednja pozornost med njimi namenjena glasbi. Latvijci se po glasbenih dosežkih, predvsem na področju poustvarjalnosti, uvrščajo v sam svetovni vrh. Violinist Gidon Kremer s svojim ansamblom Kremerata Baltica, sestre Skride (violinistka Baiba in pianistka Lauma), violončelist Miša Majski, dirigenti Mariss Jansons, Andris Nelsons in Kaspars Putniņš, pevke Elina Garanča, Kristine Opolais, Inge Kalna – to je le nekaj svetovno uveljavljenih interpretov, ki bodo v letošnjem letu znova obiskali svoj rojstni kraj in predvsem v okviru projekta

*Rojen v Rigi* opozorili na izjemno okolje, v katerem so lahko razvijali svoj talent in se pripravili na globalno kariero.

Iskanje sledi za ustvarjalci, ki so zapustili Rigo, je spodbudilo postavitev razstave svetovno znane likovne umetnice latvijskega rodu Vije Celmins (1938): razstava *Double Reality*, tako se je imenovala retrospektiva njenih del v prostorih nekdanje borze, je bila težko pričakovani dogodek. Njena dela so v Rigo prišla iz tako svetovno znanih muzejev in zbirk sodobne umetnosti, kot so MoMA v New Yorku, Pompidoujev center v Parizu, Tate v Londonu, razkrila pa so njeno ustvarjalnost od šestdesetih let naprej, vključno s popartom, fotorealizmom in konceptualizmom. Tudi Vija Celmins je spet obiskala Rigo, latvijska televizija pa je prav za potrebe razstave v njenem newyorškem stanovanju posnela dokumentarec.

Med velikimi dosežki prestolnice na področju likovne umetnosti je treba omeniti tudi simpozij in odprtje digitalne razstave v Latviji rojenega Marka Rothka (1903–70). Izlet z vlakom do Rothkovega rojstnega kraja Daugavpilsa, kjer je tudi umetnikov muzej, je del izvirnega projekta, saj že vožnja z vlakom vključuje predvajanje filmov o sodobni umetnosti ter predavanje o Rothku in njegovem pomenu ter odzivih nanj v današnjem času. Digitalno razstavo o umetniku bo v Rigi gostila nova knjižnica, stavba, ki ji prav letošnja prestolnica želi vdahniti pravo življenje.

## ŽIVA VERIGA LJUBITELJEV KNJIGE

Poklon knjigi je veličastno naznanil prihod prestolovanja evropski kulturi. Projekt, ki je spominjal na živo verigo, je povezal vse Latvijce v ljubezni do knjige. Z živo verigo pa se v letošnjem letu Latvijci spominjajo 25. obletnice »baltske poti«, ki je v sklenjeni živi verigi povežala dva milijona prebivalcev baltških držav petdeset let po podpisu usodnega pakta Molotov-Ribbentrop leta 1939, ki je te tri narode za pol stoletja ukleščil pod sovjetskim jarmom. Vsak člen verige naj bi narodni knjižnici podaril svojo najdragocenejšo knjigo, in te so iz centra mesta od stare knjižnice preko mostu potovale iz rok v roke do dotlej še prazne nove stavbe, zgrajene sicer že 2001. Bolj uspešne in žlahtne promocije za začetek

projekta bi si težko želeli, saj Latvijce poleg pesmi označuje prav branje.

Knjigi je po uvodnem spektaklu posvečena celotna druga polovica leta, programi, obarvani z literaturo, pa prečijo vseh šest tematskih sklopov letošnje prestolnice. Latvijci 11. septembra v spomin na rojstni dan pesnika Rainisa (1865–1929) tradicionalno pripravijo *Dan poezije*, v letošnjem letu pa je bilo k branju poezije v mestnem parku za daljše obdobje povabljenih dvanajst izbranih latvijskih in štirindvajset pesnikov iz drugih evropskih držav.

Med številnimi projekti, posvečenimi literaturi in gledališču, izstopa razstava najstarejših dragocenih knjig iz Evrope, pospremljena z okroglimi mizami priznanih evropskih avtorjev ter izdajateljev knjig. Te vabijo k refleksiji in obeleženju pomena tiska pred pol tisočletja in razmišljanju o ustvarjanju novih bralnih navad v današnjem času »nove Gutenbergove revolucije«.

## GLASBENE VEZI

Ena prvih velikih prireditev Evropske prestolnice kulture 2014 je bila posvečena glasbi. K prepoznavnosti Baltika in še posebej Latvije so že od nekdanj največ prispevali skladatelji. Veliki glasbeni spektakel *Rienzi. Vzpon in padec* je opozoril na vez s tradicijo in njeno vpetost v sodobni čas. Nova postavitev opere *Rienzi* Richarda Wagnerja (nastala je v mednarodni koprodukciji z danskim režiserjem Kirstenom Delholmom) je Wagnerjevi glasbi izzivalno sopostavljala elektronsko glasbo mladega latvijskega zvočnega umetnika Voldemrsa Johansonisa, zgodovinarji glasbe pa so ponovno dobili priložnost, da raziskujejo delovanje Richarda Wagnerja v Rigi.

Na vprašanje, kaj je za obzorjem, in na razmišljanja o neizmernem oceanu – glasbi, pa so Latvijci odgovorili z Bachom. Izvedba *Pasijonov* in celotnega opusa Bachovih orgelskih del z mednarodno priznanimi interpreti in mladimi latvijskimi glasbeniki ni bila zamišljena kot poklon tradiciji, je pa ta bila subtilno vtakana vanjo s spominom na Bachovega zadnjega učenca, Johanna Gottfrieda Müthla (1728–1788), ki je bil več kot trideset let organist v cerkvi Sv. Petra v Rigi.

Sodobnim latvijskim skladateljem pa je bil v okviru projekta velikih tem zadan poseben ustvarjalni izziv: nacionalna opera v Rigi je s svojim baletnim ansamblom, v nekdanji Sovjetski zvezi je veljal za tretji najboljši *corps de ballet* za Bolšojem in leningrajskim Kirovim, pripravila svetovno prazvedbo baletnega triptiha *Tri srečanja*, v katerem so koreografi Demis Volpi, Mario Radačovski in Bridget Breiner pripravili koreografijo na izvorna dela P terisa Vaska, Rihardsa Dubre in Georgsa Pel cisa.

#### ULICA SVOBODE

*Brivibas iela/Ulica svobode* je glavna promenada Rige, ki povezuje zgodovinski center s sodobnejšim delom, simbolno pa izraža veliko več kot le geografsko oznako. Skozi zgodovino je cesta dobivala imena oblastnikov (Aleksandrova cesta, Hitlerjeva ulica, Lenina cesta), ki so stoletja vladali Latvijcem, celoten tematski sklop pa je posvečen spominu na 1. svetovno vojno, ki tudi baltskim narodom ni prizanesla.

*Spomenik svobodi* zaznamuje začetek poti in simbolno tudi začetek samostojne države. Na Ulici svobode je v letošnjem letu na nekdanjem mestu spomenika Leninu postavljena instalacija simbolov oblastnikov različnih obdobij latvijske zgodovine: štiri skulpture, te se na trdnem podstavku izmenjujejo vsakih deset minut, med njimi je tudi skulptura Mater božje z Jezusom, pričajo o ruski, nemški, švedski in poljski nadvladi, sprehajalce pa vabijo, da se slikajo z njimi in razmislijo o svojem odnosu do avtoritete.

Mračno poglavje latvijske zgodovine še danes kot živa priča predstavlja stavba na drugem koncu današnje Ulice svobode. V *Hišo na vogalu* se je ob prvi zasedbi Sovjetov naselila takratna sovjetska varnostnoobveščevalna služba Čeka in v njej izvajala najokrutnejše zločine. Ob osamosvojitvi Latvije in odhodu sovjetske vojske 1991 so se vrata *Hiše na vogalu* zaprla in vanjo vse do letošnjega aprila ni želel ne vstopiti ne vlagati nihče. Spominom na preteklost pa se v projektu EPK niso

## JANTAR JE ŽE STOLETJA SIMBOL IN PONOS LATVIJCEV IN POMEMBEN PRIČEVALEC BALTSKE KULTURE, KOT »OREH, KI V SVOJI SREDICI VSEBUJE EVOLUCIJSKI KOD«.

želeli izogniti: 30. aprila so organizatorji s šestimi razstavami želeli vzpostaviti most z zgodovino, presvetliti prostor z umetnostjo in usmeriti pogled v prihodnost. Razstavi *Latvijski kovček* in *Deset artefaktov* s pomočjo zgodbe razkrivata travmatična poglavja latvijske zgodovine, prisilne emigracije, med katero je bilo v Sibirijo deportiranih več kot tretjina Latvijcev. Komplementarni razstavi *Muzej zvestih predmetov* in *Kljub vsemu...* (razstava naivne umetnosti, nastale v najtežjih časih in razmerah) ponujata odgovor na argumente moči. *Rekonstrukcija prijateljstva* z rahlo ironijo odkriva del zgodovine, v kateri velike države »prijateljsko« sodelujejo z majhnimi. Vzorčen primer je bilo »prijateljstvo narodov« v bivši Sovjetski zvezi, islandska kuratorka pa je v zgodbe znala vtakati tudi »prijateljstvo« med Islandijo in ZDA, Srbijo in Hrvaško in tudi Srbijo in Kosovom.

Mladim generacijam v spomin in opomin je zasnovan ogled *Hiše na vogalu* s še preveč vidnimi in slišnimi prizori zasliševanja in ubijanja.

#### ZEMLJEVID POTI

Zanimiv kontrapunkt *Ulici svobode*, vsebinski sklop z naslovom *Zemljevid poti*, ponuja ogledalo 58 mestnim četrtim in njihovim prebivalcem na eni in priložnosti 58 umetnikom različnih umetniški zvrsti na drugi strani. V program so načrtno vključeni tudi problematični deli mesta, znani po drogi, kriminalu ali neprilagodljivosti, projekti EPK pa so zasnovani tako, da nagovarjajo prebivalce k aktivnemu ustvarjalnemu življenju in k humanim medosredskim odnosom. Z *Zemljevidom poti* tako nastaja sodobni, intimni in hkrati mojstrski portret Rige 2014,

Zloglasna hiša na vogalu na Ulici svobode.



ulovljen v slikarsko platno, film, poezijo, instalacijo, predstavo, s projekti dejavnega vključevanja prebivalcev pa nastaja tudi nova Riga, osvobodena bolečin preteklosti in napetosti sodobnega časa.

#### ORODJA PREŽIVETJA

Že šesto leto zapored Center sodobne umetnosti prireja festival *Orodja preživetja* in tako kot nekakšen urbanistični seizmograf meri utrip mesta. Letošnja tema prireditve je *Utopično mesto*, prizorišča festivala pa opuščeni urbani prostori, ki naj bi s pomočjo umetnosti zaživel novo življenje. Festival je navdihnil vsebinski sklop, v katerem je še posebej spodbujena in nagrajena aktivna udeležba. Številni programi, od plesne rekreacije pod vodstvom koreografa na delovnem mestu do ustvarjanja prebivalcev Latvije v ruskem jeziku, ponujajo rešitve za bolj kakovostno, prijetno in humano preživetje.

V srž projekta je vtakano tudi preseganje predsodkov v kulturnem dialogu dveh narodov: projekt *Orbita* bo svoje delo končal z izdajo 14 knjig v ruskem jeziku in obiski 12 sodobnih ruskih avtorjev.

#### JANTARJEVA POT

Jantar je že stoletja nacionalni simbol in ponos Latvijcev, hkrati pa pomemben pričevalec baltske kulture, ki je skozi različna obdobja bogatil evropsko kulturno dediščino. Kuratorka projekta jantar opisuje kot »oreh, ki v svoji sredici vsebuje evolucijski kod«. In prav ta kod nosilca razvoja je glavno sporočilo izvirnega latvijskega programa, v katerem organizatorji vidijo nove priložnosti za ekonomski razvoj in raziskave. Na pričakovani razstavi jantarja v raznih oblikah je bila posebna pozornost namenjena njegovi uporabi v medicini skozi tisočletje od Avicene (980–1037) do današnjih dni. Najdragocenejši razstavljeni objekt je bila jantarjeva obleka iz sosednje Litve, zelo obiskana pa so bila predavanja o uporabi jantarja v znanosti, posebej v farmaciji.

*Jantarjeva pot* je bila tudi navdih za vrsto drugih projektov, v katerih so se na novo stkale vezi med vzhodom in zahodom ter med severom in jugom, in to predvsem s pomočjo glasbene umetnosti. Latvijska nacionalna opera je v sodelovanju s francoskim videoumetnikom Carlosom Franklinom pripravila prazvedbo opere latvijskega skladatelja Kristapsa Petersona na temo dvoboja za naslov svetovnega šahovskega prvaka leta 1960 v Moskvi – spopadla sta se izzivalec Mihails T Is (pravo latvijsko ime v Rigi rojenega šahista, ki je sicer v svetu znan kot Mihail Talj, 1936–92) in dolgoletni prvak Mihail Botvinnik (1911–95).

Mednarodna organizacija profesionalnih pevskih zborov TENSO je gostila projektne zbor mladih profesionalnih zborovskih pevcev iz vse Evrope in jim odkrivala vzhodno liturgijo, 12 latvijskih skladateljev pa je dobilo naročilo za uglasbitev 12 pesmi iz dežel jantarjeve poti. *Jantarjeva pot* v okviru Rige 2014

je odprla pogled tudi v druge kulture in tako v okviru festivala *Ulične umetnosti* vključila ustvarjalnost s sestrskimi *Svilene poti*.

#### KARNEVAL V RIGI

Drugačen pogled na ustvarjalnost, kulturo in bivanje je bil načrtno vgrajen v tematski sklop *Karneval v Rigi*. Kot izraža že samo ime, so snovalci programa v projekt želeli vnesti veliko veselja in se tudi bistroumno ponorčevati iz svojih globoko premišljenih »filozofskih tem« ter programov. *Karneval v Rigi* v letu EPK ni rezerviran le za predpostno obdobje, ki ga zapoveduje krščanski koledar, ampak potuje skozi vse letne čase, dni in različne projekte. Posebej izpostavljen je bil poganski ritual, čaščenje kresne noči, kar ni bilo naključje. Prav v Latviji ima praznovanje najdaljšega dne namreč dolgo tradicijo predvsem v ljudski pesmi ligo in plesih. Na ta poganski ples so Latvijci poleti povabili tudi vse Evropejce in jim poskušali predstaviti svoje izročilo.

Na svojevrsten humor in relativiziranje problematičnih odnosov s sosednjo veliko državo in njenimi prebivalci v tem programu je opozoril tudi večer najbolj cenjenega ruskega baleta Mariinski iz Sankt Peterburga. Ruski balet je pod vodstvom karizmatičnega dirigenta Valerija Gergijeva v Rigi gostoval z baletom Rodiona Ščedrina *Začarani popotnik*. Že naslednji projekt na sporedu *Karnevala v Rigi* pa je imel naslov *Leta popotovanja* (na glasbo Franza Liszta), pripravila pa ga je akordeonistka Ksenija Sidorova, latvijska umetnica ruskega rodu.

Najbolj prisrčen karnevalski projekt pa je bila prav gotovo maškarada priljubljenih knjižnih junakov, v katere so se na pragu šolskega leta našemili otroci od prvem vodenem obisku nove nacionalne knjižnice.

Za provokacijo bo v najbolj temačnem mesecu na severu poskrbela francoska umetniška ikona ORLAN, »več luči« pa bo prinesel projekt *Stara Riga* s svetlobnimi instalacijami ob pomoči sodobne videotehnologije.

Karneval se bo sklenil veličastno – z oratorijem Felixa Mendelssohna Bartholdija *Elija* in tako simbolno naznanil ogenj upanja.

#### »DODANA VREDNOST«

Ob sklepu se lahko vrnemo na začetek, na silo, ki se ji ne da upreti, na vprašanje, ki so ga Latvijci zastavili sebi in Evropi – kako nam kultura lahko izboljša življenje?

Veličastnemu začetku s selitvijo knjig iz stare knjižnice v novo in »okušanju programa« na resnični mestni tržnici v januarju je spomladl sledil plesni maraton v različnih delovnih okoljih in v priljubljeni zeleni oazi parka Esplanade, namenjen vsem, ki so želeli razgibati svoje telo in popestriti svoj običajni delovni urnik.

Poletje je odkrilo pravo bistvo Latvijcev – petje v zboru. Z zborovsko pesmijo, dragocenim nacionalnim simbolom, so Latvijci

skozi stoletja tuje nadvlade ohranjali svojo kulturo, bit, jezik; zborovska kultura je še danes, ne glede na generacijske prepade, v polnem razmahu, zato ima Latvija še vedno sloves »deže, ki poje«. Že več kot sto trideset let Latvijci vsakih pet let priredijo festivalu petja in plesa, ki se ga udeležijo okrog 20 tisoč Latvijcev iz domovine in tujine. Leta 2003 je Unesco ta festival uvrstil na seznam svetovne kulturne dediščine. Odmevnih dogodkov v letošnji prestolnici kulture res ne primanjkuje, zborovska olimpijada pa je bila kljub temu osrednja prireditve leta in ena največjih v zgodovini te prireditve. Udeležilo se je 27.000 pevcev, med njimi sedem tisoč latvijskih, iz 73 držav, 460 zborov pa je tekmovalo v kar 29 kategorijah.

Od prestolovanja se bodo Latvijci poslovili z odmevno mednarodno prireditvijo – Akademijo evropskih filmskih nagrad na praznik luči, 13. decembra. Riga si gostiteljstva prestižne prireditve v letu filma ni pridobila samo zaradi naziva prestolnica kulture, ampak zaradi izjemne retrospektive sedme umetnosti, ki je potekala vse leto. Začela se

## LATVIJCI SO SEBI IN EVROPI ZASTAVILI VPRAŠANJE: KAKO NAM KULTURA LAHKO IZBOLJŠA ŽIVLJENJE?

je s premiero *Escaping Riga*, dokumentarnega filma o prijateljstvu dveh, v Rigi rojenih ustvarjalcev, Sergeja Eisensteina (1898–1948) in Isaiaha Berlina (1909–97).

Do sklepne poglavja prav filmsko razkošnega leta kulture nas loči še nekaj mesecev, prav tako bomo morali počakati še na končno vrednostno sodbo številnih programov in zaključno poročilo celoletnega projekta. Rdeča nit programa bo v zadnjih mesecih osredotočena na projekte, namenjene celotni skupnosti in vsem družbenim plastem, ne samo določenim ciljnim javnostim.

Priprave na izvedbo evropske prestolnice, kjer se pot ni začela pri višini proračuna, ampak pri temeljitem razmisleku z demokracijskim dialogom na temo razvoja in implementiranja plemenite evropske ideje o kulturni raznolikosti in širitvi duha, priča o kreativnem pristopu, še posebej primernem za čas recesije in finančne krize. Inovativnost Evropske prestolnice kulture – Riga 2014 je izhajala iz poslušanja do vseh plasti družbe in se odlikovala z uporabo nacionalnih simbolov v širšem, svetovljanskem kontekstu. Del prehojene *Jantarjeve poti* daje slutiti, da nas bo pripeljala do oceana izvirnega navdiha, številnih, nenehno porajajočih se kreativnih idej, do sveta plemenitega duha, v katerega se bo Riga 2014 vpisala kot prestolnica razuma in kulture. ■



● ● ● KNJIGA

## Ljubezniva mizoginija naša vsakdanja

ZORAN ŠTEINBAUER: **Ljubezenski vrtiljak**. Cankarjeva založba, Ljubljana 2014, 216 str., 27,96 €

Da je seksualnost tesno vezana na govor o seksualnosti, je ugotavljal že Foucault, pri čemer osrednje mesto pripada aktu priznavanja. Preko mehanizmov policijske države je spolnost institucionalizirana, hkrati pa je prav skozi postopek institucionalizacije postavljena v trdno zamejene okvire, v meje heteronormativne matrice; ženska kot drugi spol, reprodukcijska spolnost, zakonska spolnost, heteroseksualna spolnost itn.

Četudi govor o spolnosti postaja navidezno manj uniformiran in se izmika institucionalizaciji, pa navadno v ozadju še vedno najdemo enak etični in moralni kodeks kakor pred desetletji, celo stoletji. Vsekakor so se, na ta ali oni način, poskušali avtorji v literarni zgodovini pogosto izmakniti normam in konvencijam na tem področju, spomnimo se le de Sada, Robbe-Grilleta, Bukowskega ali ne nazadnje Arthurja Schnitzlerja.

Pri slednjem je bržkone našel navdih za svoje najnovejše prozno delo – *Ljubezenski vrtiljak*, ki mu je prinesel že drugo nominacijo za nagrado modra ptica – tudi Zoran Steinbauer. *La Ronde* je Schnitzlerjeva drama (1897), ki skozi prizore prehaja med številnimi pari in jih ujame pred spolnim aktom ali po njem. Drama skozi ubesedenje odnosov v različnih družbenih razredih prikazuje univerzalnost seksualnosti.

Steinbauer v svojem delu, ki bi ga zvrstno lahko umeštili med roman in konceptualno zbirko kratkih zgodb, počne enako; poglavja so iztočnice, na katerih prvoosebni pripovedovalec menja fokalizatorja, tj. točko pogleda, kar navadno pomeni, da vlogo pripovedovalca privzame nov literarni lik. Srečamo se z moškimi in ženskami iz različnih družbenih razredov in geografskih regij (Steinbauer spretno preigrava narečja), ki pripovedujejo vsak svojo zgodbo, vsi pa se vsaj bežno dotaknejo tudi osrednjega lika, fatalne Manice.

Središče vseh pripovedi je seksualnost, pri čemer ima pripovedovalec vselej priznavalo držo. *Ljubezenski vrtiljak* se tako – podobno kot *La Ronde* – dotakne številnih tabuiziranih polj znotraj spolnosti: seksualnost tetraplegikov, starejših, ločencev, zoofilija, erektilna disfunkcija, spolna promiskuiteta ipd.

Vendar pa delo v oziru govora o seksualnosti ne ponuja dosti novega, hkrati pa se ujame v zanko, ki sem jo na začetku bežno nakazala; *Ljubezenski vrtiljak* namreč spregleda (ali pa celo namensko ignorira?) vprašanje spola in spolnosti oziroma vprašanje ženske znotraj seksualnosti, s čimer pa se že dodobra zaplete v tradicionalistično, zato hlo moralo, ki bi jo na prvi pogled rad razbijal.

Promiskuitetna Manica, ki jo moški v okolici dojemajo kot seksualni objekt in bi izgubila ves čar, če bi se poročila, je izjemno enoplasten lik. Njena zgodba je površno izdelana, postavljena je v dvojno vlogo primadone (ob koncu pripovedi razmišlja o zakonu kot najvišji obliki ljubezni) in prostitutke, ki prinaša življenje. Vsi ostali ženski liki so poročene ženske, prikazane bodisi kot frigidne vešče bodisi kot nežna, neskončno odpuščajoča bitja. Niti prve niti druge ne zaslužijo spoštovanja ali iskrenosti v odnosu. Prenašale naj bi prevare, laži, zastopavljanje ter popolno nerazumevanje, kar tudi zares počno. V osamljenih primerih, ko ženska moškega zapusti, se seveda ponovno vrne k njemu.

Odnosi med spoloma so skrajno stereotipizirani in tradicionalistični; potek razvoja odnosa je v vseh primerih trifazen: prvo srečanje z ljubeznijo na prvi pogled, pri čemer je moški nujno mnogo starejši od ženske, zmenek, poroka. Zakon je – očitno – nujni predpogoj. Edina ženska, ki uživa zunajzakonsko spolnost, je Manica (in njena teta, ki nazadnje pristane v norišnici), moški so pogosto nezvesti, ženske skoraj nikoli oz. le v dveh osamljenih primerih. Ženske skorajda niso seksualna bitja (osamljen primer je Manica, daleč za njo pa caplja Sonja); središče jim je mož, seksualna praksa, fetiš ali težava (erektilna disfunkcija) pa je vedno vezana na moškega. Zadoljive spolnosti v zakonu ni.

Povsem razumljivo je, da ženska trpi nerazumevanje in neskorenost v odnosu, podprti so skoki čez plot (kadar »skoči« moški, seveda), saj je za tovrstno ravnanje kriva ženska sama; je pač frigidna. Dogovorjene odprte zveze, poligamnega odnosa ali drugačne oblike sproščene, odprte, iskrene ljubezenske zveze v romanu ni, kakor tudi ne najdemo niti enega samega lika, ki bi zastopal drugačno mnenje, imel odstopajoče poglede na spolnost in medosebne odnose.

Ženske so tako prikazane povsem enoplastno, Steinbauer se ne potruditi niti pri anatomiji; uide mu kar nekaj netočnih ugotovitev, pri čemer ne morem, da ne bi omenila, da se v tekstu med drugim srečamo z žensko, ki po odstranitvi maternice ne čuti več spolne sle, hkrati pa beremo o moškem tetraplegiku, katerega edina težava je, da ne more masturbirati; erekcijo je namreč ohranil in ima jo kar naprej.

Podoben odnos kot do ženske, Steinbauer prikaže tudi do gejev in lezbijk, kar še dodatno potrjuje, da za tem na prvi pogled izzivalnim besedilom, ležijo heteronormativna matrica, tradicionalistična ideologija ter mizoginija, ki niso mikrej preprašane ali relativizirane.

Očitno Steinbauer od Schnitzlerja ni »preplonkal« le teme in forme, temveč tudi etiko in moralo 19. stoletja.

ANJA RADALJAC

● ● ● KNJIGA

## Med klinično analizo in empatijo

TATJANA GROMAČA: **Božji otročički**. Prevedla Maja Novak. Modrijan (Zbirka Bralec), Ljubljana 2014, 142 str., 14,50 €

Tatjana Gromača (1971), hrvaška pisateljica, pesnica, esejistka in novinarka, se v četrti knjigi (*Božji otročički*, 2012) posveča družinskim razmerjem, vsaj na prvi pogled postavljenim v nevsakdanje okolje. Pripovedovalkina mati je pristala v norišnici, toda še preden Gromača začne konstektualizirati ozadje te norije, pojasni, da se ji zdi »norišnica dokaj normalen kraj, kot da bi v njej neredko prebivali tudi taki, ki so dostikrat bolj zdravi in normalni od marsikoga na /.../ prostosti, zlasti pa od tistih, ki na /.../ prostosti slovijo kot pomembni, ugledni in vplivni ljudje«. Slutimo torej, da gre v tej knjigi več kot samo za specifično, v intimizem zapredeno zgodbo; meje med normalnim in nenormalnim niso porušene zato, da bi se pisateljica, ki na Hrvaškem slovi kot nepodkupljiva, ostra, jedka kritičarka, kakorkoli opravičevala za svojo mater, temveč da bi na literariziran način prešla od majhnih, obskurnih situacij, in tako pokazala na splošnejše družbene probleme.

Od tod verjetno tudi dokumentarni ton knjige. V središču je resda pisateljčina psihotična mati, ki ima to smolo, da se je kot Srbkinja znašla na Hrvaškem po osvoboditvi, in pozneje še pisateljčin oče, ki je v romanu predstavljen kot pasivni receptor materinih ekscentričnosti, toda Gromača je naturalistični ton romana nadgradila s pisateljskim likom. Pisateljica zapisnikarica, kot samo sebe imenuje, namreč dogajanje pred seboj opazuje s klinično natančnostjo, skoraj kot z očesom filmske kamere. Hrvaški pisatelj Miljenko Jergović je o njenem drugem romanu celo zapisal, da so *Božji otročički* ne toliko roman o duševni bolezni, ki je prišla kot posledica razpada družbe, kot roman o njej, pisateljici, ki tako pri duševni bolezni kot razpadu družbe sodeluje od strani. Vse to se dogaja brez anestezije, pravi Jergović, pri čemer je treba poudariti, da rezanje materinih (in zatem očetovih) robov ne bi bilo mogoče brez hčere analize.

Če smo se v prvem delu romana še spraševali, v čem je trik teh poglobljenih psiholoških poročil o lastnih starših – gre za družbeni prerez, relativizacijo norosti ali za še en precej empirično zastavljen poskus razumevanja same sebe, torej hčere poročevalke? –, se v drugem delu romana izkaže, da je Gromača že v nekakšni aristotelovski maniri zanimalo prehajanje od posamičnega k splošnemu; zanima jo univerzalno stanje stvari in človeški vedenjski vzorci nasploh. Past te knjige je sicer v tem, da bi linearno, celo abstraktno pisanje, ki izrablja predvsem opisnost in ponuja minimalni dogajalni okvir, lahko zapadlo v eksperimentatorstvo in konceptualnost. Opravičilo, ki bi nam ga ponudila Gromača in ki bi bilo legitimno, bi se glasilo, da je le tako lahko pokazala sesipanje materinega jaza. Toda *Božji otročički* kljub tej panoramski perspektivi izkažejo predvsem globoko empatičen odnos do »predmeta« opisovanja.

Tista, ki zapisuje, torej ni izvzeta iz norišnice, s tem pa dobimo občutek, da je pisateljica v zgodbo o splošni družbeni norosti lahko vstopila le na način trikotnika – oče, mati, hči. Ravno zaradi tovrstne pripovedovalkine vpletenosti je potem misel, da mati ni nora, temveč je nor svet, ki jo je izbljuval iz sebe, skoraj samoumevna. Mater je samo nekaj vrglo iz tira, nekakšni nerazumljivi razlogi, ki jih nihče ni hotel razumeti. In ker se razen očeta (pa še ta na koncu podivja) nihče ni hotel približati materini usodi in sočustvovati z njo, to stori njena hči. Da pa bi lahko prav zaobjela materino ekscentričnost, si izbere vrhovod-

sko pozicijo med poglobljeno analizo materinega značaja in dobršno mero sočutja. Lepota romana *Božji otročički* je v tem, da pisateljica od strani, ne da bi bila beseda kdaj zares izgovorjena, ter z veliko beline, ki naj bi jo zapolnil bralec, pokaže na ljubezen. Nekako tako kot v času tistih prvih ljubezni, ko smo osebo, v katero smo bili zatreskani, ignorirali, da bi ji pokazali svojo naklonjenost.

GABRIELA BABNIK

● ● ● KINO

## Mitizacija kapitalističnega zla

**Inferno**. Režija Vinko Möderndorfer. Slovenija, 2014, 113 min. Kolosej in Kino Komuna

Ste gledali film *Ču do vi to* (Buitiful, 2010) mehiškega prvotigaša Alejandra Gonzáleza Inárrituja s Javierom Bardemom v vlogi najbolj nesrečnega lika pod soncem? Nekako tako je videti novi celovečerec Vinka Möderndorferja *Inferno*, le da je Jobovskemu kolačenju nesreč za bolj visceralni učinek primešanih še nekaj gnusno naturalističnih prvin, spominjajočih na družbenokritične šokerje, ki s svojimi moralno opustošenimi liki ter poplavo groze in gnusa zadnja leta provocirajo na prostoru nekdanje skupne kinematografije – v mislih imam filme, kot sta *Srbski film* (2010) Srđana Spasojevića ali pa sicer nekoliko bolj užiten, a vseeno hudo neprijeten *Ljudožerec vegetarijanec* (2012) Branka Schmidta.

*Inferno* mi torej vzbuja enak pomislek kot film *Ču do vi to*: preveč zgodbe za eno samo življenje, preveč nesreče za en sam film. Tudi Möderndorferjev Mare je namreč lik, na katerega se zgrne vse zlo tega sveta. Najprej izgubi službo, potem izgubi službo še njegova (že itak depresivna) žena; že tako vsesplošno prikrajšana otroka zaradi neporavnanih računov hladnokrvno zabrišejo iz vrta; starša nimata ne za plin ne za elektriko ne za klobaso; družini grozi deložacija; Mareta stalno mečejo z zavoda za zaposlovanje, če skuša za kakšno delo poprijeti na lastno pest, pa ga delodejalci napodijo ali pa ga pustijo brez plačila; ko poskuša otroka za nekaj časa nastaniti pri prijateljici, si ta ravno najde ljubimca; ko poskuša prodati ledvičko, ugotovijo, da ima dedno napako ... Da tega, kako končajo Maretova žena, njegov prijatelj sindikalist in nič hudega sluteči varnostnik parlamenta, niti ne omenjam.

Dobro je, da je slovenski film končno razgrnil še kakšne druge težave od ljubezenskih pričrkarj srednjega razreda. Odlično je, da je Möderndorfer izkoristil dokumentarni moment in del filma posnel med ljubljanskimi protesti proti družbenim elitam. Težava pa nastane, ko je vsaka scenaristična in režijska odločitev v filmu, namesto da bi izhajala iz likov, podrejena določeni tezi – v tem primeru tezi o absolutnem zlu kapitalizma in moralni izprijenosti njegovih dobičkarjev. *Inferno* štarta iz grobega naturalizma, potem pa se z vsakim novim kadrom od njega vse bolj odmika in prerašča v mitizacijo kapitalističnega zla, za katerega se skoraj zdi, da ni od tega sveta, tako da film na koncu bolj kot kritika izpade kot karikatura, v kateri gledalec vse težje lovi stik in sočutje z vedno bolj ploskimi in razčlovečenimi liki.

*Inferno* je namreč film, v katerem ni prostora niti za kapljico človeškega dostojanstva ali en sam žarek upanja. Ljudje se vedejo kot podivjane živali – tako mislijo, tako komunicirajo, tako seksajo. Zelo bi me presenetilo, če bi socialno najranljivejši v tem filmu dejansko prepoznali sami sebe in svojo resničnost; težko verjamem, da se bodo z njim poistovetili in ga vzeli za svojega.

Pa vendarle – na neki način je to tudi film, ki je moral biti posnet. Razumem ga kot Möderndorferjevo provokacijo, ki naj prilije nekaj prepotrebne bencina na utrujene vstajniške ostanke izpred dveh let. In kot tak je dragocen. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

## Osebni pečat na pol stoletja podlage

**Jimmyjev dom (Jimmy's Hall)**. Režija Ken Loach. Velika Britanija/Francija, 2014, 109 min.

Težko bi rekli, da *Jimmyjev dom*, najnovejši film britanskega veterana Kena Loacha, bistveno odstopa od njegovih predhodnih del. Veliko lažje je v njem najti številne elemente, ki ga opredeljujejo za tipično delo njegovega opusa. Zato



so bili resnično žolčni in zajedljivi komentarji dela britanske kritike za mnoge povsem nepričakovani. Nato pa je še večje presenečenje pripravil kar Loach sam, saj se je nanje odzval tako silovito in čustveno kot morda še nikoli doslej. A zakaj se je kritika tako ostro lotila prav *Jimmyjevega doma*? In zakaj je Loach prav to delo tako silovito vzel v bran?

»Spor« med Loachem in nekaterimi britanskimi filmskimi kritiki se je vnel neposredno po canski premieri filma. Loachu so namreč očitali, da je njegovo delo vse preveč didaktično v odnosu do gledalca, da je potvarjal ali vsaj popačil nekatere zgodovinske okoliščine, ne nazadnje pa tudi to, da so njegovi liki povsem nerealni, da nima-jo nič opraviti ne z nekdanjo (obdobje tridesetih let 20. stoletja, v katerih se odvija zgodba filma) ne s sodobno družbeno realnostjo. Film kot celota pa naj bi gledalca celo »čustveno izsiljeval«. Loachevo ogorčenje ob tovrstnih obtožbah je bilo resnično silovito: kar javno je predlagal, naj vse te kritike – »povečini osebe, ki živijo zaprte v svojih temačnih sobah« – odpustijo, ker da filmov ne znajo gledati drugače kot skozi optiko svojih predsodkov, in naj jih raje nadomestijo s preprostimi ljudmi, »osebami z izkušnjami, ki jim življenje ni tuje«.

Seveda, Loach je levičar in to bi bilo nesmiselno zamolčati, saj se njegovo politično prepričanje nedvoumno izraža prav v vsakem izmed njegovih del. Toda levičar je bil že tudi pred petdesetimi leti, ko je začel ustvarjati svoj izjemni filmski opus. Nekoč morda celo še radikalnejši in militantnejši, pa vendar je le redkokdaj doživel tako ostre napade. Zdaj ko se bliža osmim križem in ko je lani – preuranjeno, kot priznava – napovedal celo svojo filmsko upokojitev, bi kdo morda pomislil, da na stara leta postaja vse bolj dogmatičen in »pravoveren« v svojem političnem prepričanju. A ni tako, vsaj če sodimo po njegovih delih. Loach namreč ni salonski oziroma strankarski levičar; prej bi ga lahko opredelili za humanista levičarskih prepričanj. In čeprav je morda res, da se v podobah Jimmyjevega doma izrazi tudi nekakšen klic k družbenim spremembam in je v njem zaznati nekaj, kar bi lahko označili za prevratniški zanos, gorečo željo po družbenih spremembah, pa v političnem pogledu ni sledu o radikalizaciji njegovih prepričanj. Videti je, da je kritike zmotilo nekaj drugega, nekaj, kar se vsaj na prvi pogled zdi precej banalen razlog za »konflikt«. A prav to jih je razdražilo – resda v veliko blažji obliki – že ob ogledu filma *Veter, ki trese ječmen* (The Wind That Shakes The Barley, 2006). Spomnimo se: takrat so se številni kritični komentarji obregnili predvsem ob eno podobo – ob njegovo upodobitev strojevodje s knjigo v rokah! Preprosti železniški delavec, ki bere, zanje ni bil le nezasišana provokacija, pač pa tudi dokaz, da je Loach dokončno izgubil stik z realnostjo.

Zato ne preseneča, da so se tovrstne kritike ob *Jimmyjevem domu* še zaostri- le, saj Loach prek zgodbe o Jimmyju Galtonu, ki se po desetletnem izgnanstvu vrne na Irsko, ne le znova, pač pa hkrati tudi še jasneje in odločneje izrazi tako lastno kategorično zavračanje socialnega determinizma kot tudi svoje globoko prepričanje, da je prav znanje ključ do posameznikova upravljanja z lastno usodo. Loach je tako ponovno zvaril čudovito, na trenutke tudi lirično delo, ki ga vseskozi prežema za njegov filmski opus tako značilni topli humanizem. S Paulom Lavertyjem, ki je od *Carline pesmi* (Carla's Song, 1996) njegov redni scenaristični sodelavec, sta skozi tematiziranje razlogov za Jimmyjev izgon, razčlemba njegovega odnosa do nekaterih strank na politični levici ter vpogleda v razvoj Jimmyjevega konflikta z nosilci ekonomske moči in s Cerkvijo – ti, ki jim Loach nameni vlogo branikov obstoječega družbenega reda, v zgodbi nastopijo v funkciji antagonista – gledalcu tudi tokrat ponudila kompleksno sliko družbenopolitične realnosti dobe, v katero je umeščena njuna pripoved (Irška v letih po državljanski vojni). In ne nazadnje: v Jimmyjevem zavzemanju za to, da bi mladi populaciji zagotovil prostor za druženje, zabavo in izobraževanje, s tem pa tudi možnost za izgradnjo družbenega okolja, ki bo imelo posluš za njihova prizadevanja in njihove težnje, se ponovno udejanjajo tisti, za njegova dela tako značilni antagonizem med posameznikom kot nosilcem naprednih idej na eni strani in reakcionarnimi ali vsaj konservativnimi institucijami, ki se borijo za ohranitev utečenega družbenega reda, na drugi.

*Jimmyjev dom* nam torej ne prinaša radikalizacije Loachevih političnih nazorov, pač pa je preprosto le dosledno artikulirani izraz kontinuitete njegovega filmskega ustvarjanja. Toda hkrati je tudi še nekaj več, saj je v Jimmyjevi zgodbi mogoče prepoznati tudi odraz Loachevega ustvarjalnega *creda* ter njegove družbenopolitične in osebno-intimne drže. In zdi se, da prav to ponudi še najbolj smiselni odgovor na vprašanje, zakaj se je Loach obrambe tega dela lotil tako silovito in čustveno.

DENIS VALIČ

● ● ● KONCERT

## Lesk mladosti

MODRI 1. ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE, DIRIGENT JACEK KASPSZYK, SOLIST ANDREJ ŽUST (ROG). SPORED: **Lebič, Strauss, Elgar.** Cankarjev dom, Ljubljana, 18. –19. 9. 2014

Ko je po koncu sezone 2012/13 umetniško vodenje Orkestra Slovenske filharmonije od Emmanuela Villauma prevzela kanadska dirigentka Keri-Lynn Wilson, je nalogo sprejela s podedovanim repertoarjem za sezono 2013/14, ki ga je že pripravil njen predhodnik. Ljubljanskemu občinstvu je že bila znana, vendar le kot dinamična interpretinja. Iz dobrih vibracij, ki jih je bilo čutiti med dirigentko in ansamblom, je tudi vzbujala upe kot potencialna nosilka novega zagona ansambla in s tem uvodnim koncertom sezone je tudi vsebinsko prevzela vodenje orkestra. Sodeč po letošnjem repertoarju bi, čeprav je v njem zaznati premike od šablonskega k bolj inovativnemu pristopu, drugačnosti in svetovljanskosti, bilo pretirano govoriti o korenitem zasuku in zaman iskati vsebinske ali razvojne rdeče niti. (Resnici na ljubo je niti ne pogrešam, saj je v preteklosti pogosto bila bolj kot ne meglena in nedorečena, kdaj pa kdaj prav za lase privlečena, le del promocijskih sladkarij.) A prepustimo se izzivom ... Aktualno reševanje nacionalne finančne godlje na račun krčenja skupnih dobrin, med drugim tudi kulture, bodo letos čutili tudi ljubitelji glasbe z zmanjšanim številom koncertov pri obeh abonmajih (namesto tradicionalnih 9 je v obeh ciklih le po 8 koncertov), kar je – tako vodstvo Filharmonije – bila cena za ohranitev kakovostne ravni.

Otvoritveni koncert sezone je izzvenel v posrečenem spoju *Koncerta za rog in orkester št. 1* Richarda Straussa in *Variacij Enigma* Edwarda Elgarja, ki sta sledila *Uverturi za tri instrumentalne skupine* Lojzeta Lebiča. Približno četrtr ure trajajoča formalno trdna, (a)tonalna, harmonsko »vodotesna«, zvočno in značajsko silovita Lebičeva skladba iz leta 1985 sodi že v »klasiko« minulega stoletja. Pod vodstvom Kaspzyka so jo filharmoniki izvedli v čvrsto napetem dinamičnem loku, pri katerem pa sem pogrešal več prostorske distinkcije tonske slike in bolj prepričljive interakcije »trizvočja« velike simfonične zasedbe, razdeljene v tri skupine, ki bi zagotovo bila učinkovitejša z bolj promišljeno, asimetrično postavitvijo ločenih skupin pihal in trobil v globino (morda celo na balkonu) dvorane.

*Koncert za rog in orkester št. 1*, mladostniška refleksija študenta Richarda Straussa, ki je zrasla iz domače ponotrzanosti s tem instrumentom in iz občudovanja očeta (tedaj najboljšega nemškega hornista), je prav pisana na kožo habitusu solista, kot je tridesetletni Andrej Žust, nekdanji solo hornist orkestra, ki ga je kot odličnega instrumentalista prepoznala in sprejela za rednega člana Berlinske filharmonije: skladba je s konsistentno, skoraj klasično ukrojeno trstavčno zgradbo, strnjeno v trdno zvezano celoto, s svojo mozartovsko čisto melodiko in mikavnostjo, ki jo še poudari diskretna vloga orkestra, res pravi bombon za solista. S kultivirano interpretacijo, tehnično popolnostjo, celo virtuoznostjo, ki je resnično blestela tudi pri zahtevnejših bravurah, pa z dolgim dihom kantilen, lepim tonom in čisto muzikalnostjo je navdušil in obenem opozoril, kako čvrste so korenine slovenske hornistične šole. Strauss se je s svojim *Drugim koncertom* k rogu vrnil šele po šestdesetih letih, a v velikem slogu in zreli ustvarjalnosti z značilno pomensko večplastnostjo, ki ji v drugih delih niso bili tuji odenki zagonetnosti.

Ti niso bili tuji niti *prvemu progresistu* v angleški glasbi, Edwardu Elgarju, samorastniku, kakor ga je poimenoval Strauss, ki je z *Variacijami Enigma* dal zagonetnosti še nov, rahlo intrigantski ton. Razvozlavanje Elgarjeve uganke, igre anagramov, kriptografskih, numeričnih, spiritualnih, personalnih, intimnih in še drugih povezav in pretakanj partiture v govorico simbolov in številki tudi po mnogih letih in neštetihih analizah še vedno vznemirja muzikologe. Nekaj podobnega je čutili tudi pri pristopih k interpretacijam tega dela v ožjem glasbenem smislu, ki nihajo od klasično korektnih do najbolj sublimnih, odvisno od afinite izvajalcev. Tokratno izvedbo bi lahko umestili nekje vmes, kot izvajalsko korektno, z dokaj (ne tudi vseskozi) izčiščeno igrano ansambla, žal pa tudi precej zoženo, naslonjeno bolj svetlo barvno paleto, a z obilico poudarjenih občasnih robustnih dinamičnih razponov, ki so višek dosegli s »portretom« skladatelja v 14. variaciji, točko poduhovljenosti pa bolj prepričljivo le v čudoviti 9. variaciji (*Nimrod*).

STANISLAV KOBLAR

## KJE JE NAŠA KULTURNA ELITA? NI JE

V intervjuju (*Pogledi*, 10. september 2014) si (nam) pesnik in akademik Niko Grafenauer zastavlja temeljno vprašanje današnje slovenske družbe: Kje je kulturna elita? In na to vprašanje, ki je zagotovo pomembnejše od vseh drugih današnjih spraševanj o tem, kako iz »krize«, kako »zagnati« gospodarstvo, kako ustvariti nova delovna mesta, kako »dokapitalizirati« banke, kaj in komu prodati in kar je še takšnih vsakodnevnih public, ki jih do onemoglosti reproducirajo izvoljeni »predstavniki ljudstva«, mediji pa jih napihujejo v utvarne orkanske meteorološke pojave ..., Grafenauer jedrnat in brezprizivno odgovarja: Ni je! In s tem se moram (vsaj delno) strinjati. Grafenauer poskuša poiskati vzroke, ki so pripeljali do take »duhovne razpuščenosti«, a menim, da jih našteje le nekaj (zagotovo intervju ni prostor poglobljenega razmisleka), in še ti, se mi zdi, niso tisti, ki so Slovence pahnili v brezno brezupa in brezperspektivnost.

Temeljita analiza današnjega kulturnega in duhovnega stanja na Slovenskem bi se morala začeti vsaj v petdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so bile s privoljenjem partije ustanovljene (in prav tako po njeni volji ukinjene) revije, kot so: *Revija 57*, *Beseda*, *Perspektive*, *Problemi*. In zakaj postavljam v ospredje revije? Ker so bile v onih enoumnih in kasneje (še) svinčenih časih intelektualna gnezda, v katerih se je kalila slovenska kulturna elita. Ob omenjenih revijah ne smemo pozabiti na študentsko *Tribuno*, kasneje tudi na Radio Študent in npr. na Oder 57, ki je bil kar najbolj izpostavljeno mesto »spopada« med partijo in intelektualci, dramatik, režiserji, igralci, ko so hoteli demokratizirati tako gledališče kot tudi slovensko družbo. Gledališče omenjam zato, ker je vedno bilo ne le ogledalo družbe, ampak tudi javni dogodek, ki je lahko neposredno nagovarjal gledalce in tako tudi polemiziral z vladajočo politično teorijo in prakso. In zato predstavljal potencialno nevarnost za oblast.

Posebno poglavje v takšni analizi bi si zaslužil fenomen revije in založbe *Nova revija* katere »idejno-programski oče« je bil prav Niko Grafenauer. *Nova revija* je zbrala pod svojo streho vrsto kar najbolj uglednih slovenskih intelektualcev in

kulturnih ustvarjalcev (namerno ne uporabljam izraza kulturniki, ki si ga je izmislil Boriš Kidrič kot slabšalno oznako). Krog *Nove revije* je združil kar najbolj različne ljudi, nekateri člani redakcije so bili že v uredništvu *Perspektiv* in nato *Problemov*, kar je zagotavljalo kontinuiteto svobodomiselnosti in zoprvanja vsakršni vladajoči ideologiji.

57. številka *Nove revije* je postavila idejni okvir naše poti v samostojnost in lastno državo. Četudi se je v tem okviru že začel stopnjevati gentilizem, milenarizem oziroma nacionalizem, na kar je opozarjal Taras Kermauner, zaradi česar se je z »norovci«, kot jih je imenoval, tudi razšel, saj je v tem videl nevarnost fašizacije slovenske družbe, ki je po osamosvojitvi začela dobivati vse bolj jasne in nedvoumno desne poteze. V krogu *Nove revije*, ki je bila sprva valilnica najrazličnejših, zlasti svobodomiselnih idej in estetik, je bila vse bolj prisotna ideološka platforma, na kateri je Pučnik zasnoval Slovensko demokratsko stranko. A ko je na čelo stranke stopil Janez Janša, se je ekskluzivnost in ne-strpnost te ideologije samo še stopnjevala.

Ta ideologizacija je pomenila tudi, da sta bili literatura in filozofija na silo odrinjeni na stranski tir. Ugledni slovenski pisatelj in član redakcije NR je jasno in glasno izjavil, da on NR ne rabi zato, da bi v njej objavljaj, saj lahko objavlja tudi v tujini! Sam sem »rabil« revijo in ne nazadnje tudi založbo, preden se je začel njen duhovni in zlasti materialni bankrot, predvsem zaradi objavljanja pesmi in esejev. Več kot samo zanimivo je bilo prisostvovati in sodelovati v diskusijah in polemikah, ki so se odvijale med člani uredništva (Pučnik, Bučar, Hribar, Snoj, Janez Bernik, Jančar, Inkret, Urbančič, Šeligo, B. A. Novak ...), predvsem pa biti deležen erotične zavzetosti in predanosti Nika Grafenauerja, ko je krmaril te, včasih celo zelo polemične debate. Ob tem pa se je vse bolj izpostavljala zahteva, ne le potreba po kar se le da bojevitnem antikomunizmu (četudi je bil marsikdo od članov redakcije nekdanji član ZK). A crknjenega konja je bilo treba nenehno brcati. S tem se je tudi v krog *Nove revije* nehote (?) plazila ideja o rehabilitaciji domobranstva, kar je bil začetek konca tistih idej, ki so bile zapisane v 57. številki.

Problem *Nove revije* ni bil le »privatizacija« proračunskih sredstev (v obliki subvencij, ki jih je dobivala založba), tudi ne v »vegradizaciji« vodstva založbe, ki avtorjem več let ni izplačevalo avtorskih honorarjev, ampak v njeni ideologizaciji! Vse to je pripeljalo do tega, da sem za jubilejno 300. številko *Nove revije* napisal krajši zapis, v katerem sem se zavzemal za dignitetno mišljenje in pesništva, saj je bilo jasno, da je ideologizacija in politizacija novorevijaškega kroga zavrnila pesništvo, mišljenje (kot ljubezen do modrosti) pa odrinila vstran. Da je



ne zanima niti estetika niti etika, ampak politična moč, sla po oblasti.

In če si danes Niko Grafenauer želi kulturno elito, ki ne bi bila »ne ideološko ne materialno determinirana«, pozablja, da se je tovrstna »determiniranost«, kontaminiranost z ideologijo začela prav v oz. z *Novo revijo*. A ne gre (samo) za *Novo revijo* (kot zadnjo potencialno valilnico elitnih Slovencev), ampak tudi za širši »družbenopolitični« okvir. Grafenauer ponavlja znano stališče, da bomo, dokler na Slovenskem ne bo opravljena spravna daritev, v kateri se bodo demoni bratomorne vojne spremenili v dim in za vse večne čase izginili s slovenskega neba, ostali »pohabljeni nacija, ki se ni zmožna izkopati iz tranzicije«. Grafenauer pri tem izhaja iz izenačevanja vseh treh totalitarizmov 20. stoletja (fašizem, nacizem in boljševizem), kar je po mojem trdnem prepričanju zmotno; naj omenim le misel raziskovalca holokavsta Jehude Bauerja, ki opozarja na nevarnost revizije zgodovine in s tem izenačevanje vseh treh totalitarizmov 20. stoletja, saj sta po njegovem fašizem in nacizem genocidna, komunizem pa ne. Grafenauer sicer uporablja izraz boljševizem, kar je ustrežnejše od komunizma, saj s tem opozori na deviacijo komunistične ideje v leninistični in stalinistični praksi. Sam verjamem, da je sprava mogoča le, če se spravi, priznata svojo krivdo, obe strani. Ne le da komunisti, ki jih ni več, priznajo svoje zločine, ampak da to stori tudi Cerkev, ki še vedno je! Da smo »etično pohabljeni nacija«, smo si krivi sami, ker se nenehno vračamo na začetek svoje poti, nenehno generiramo sovraštvo in izključujemo državljansko vojno, kar nikakor ne vodi k spravi. Tako smo tudi (hote) pozabili na besede predsednika prvega demokratično izvoljenega parlamenta dr. Franceta Bučarja, ki je v svojem otvoritvenem nagovoru med drugim dejal: »S tem (konstituiranjem parlamenta) je državljanska vojna končana!« Z najvišjega mesta so bile izrečene zgodovinske besede. A ker jih ni izrekla Eva Irgl, so bile Bučarjeve besede izrečene v veter. Grafenauer omenja tudi Hudo jamo kot enega tistih strašnih slovenskih krajev, kjer so se dogodili neodpustljivi zločini. Ob tem pa ne omeni npr. dogodka, ko sta Borut Pahor (še kot predsednik vlade) in dr. Anton Stres (tedaj še kot slovenski metropolit) obiskala Hudo jamo, za njo pa še celjski Stari pisnik, kjer sta se poklonila žrtvam nacizma! Nista pa obiskala sv. Urha, kjer bi nadškof moral poklekniti in potočiti vsaj eno samo solzo! In pot k spravi bi bila odprta.

In še: ko je nekdanji predsednik SAZU dr. Jože Trontelj dal pobudo, da akademija pripravi izjavo o spravi, ki bi bila sprejeta z večino glasov, se to žal ni zgodilo, in to zato, ker se tisti, ki so snovali izjavo, niso mogli otresti primitivnega antikomunizma! In tako je tudi SAZU ostala ujetnica desničarskih reakcionarjev.

Demokratizacija slovenske družbe je hkrati žal pomenila tudi njeno pavperizacijo. Tako družbene kot ekonomske kategorije so se začele sesedati, civilna družba se je sprijaznila s »priznanji« za prizadevanja ob ustanavljanju lastne države (npr. pisateljska ustava, Majniška deklaracija 1989), javno in zasebno se je začelo incestuozno prepletati, vsi smo postali enakopravni, eni sicer bolj kot drugi (primer izbrisani!), politika se je spremenila v strankarsko brezsravno prerivanje in kupčkanje, kar je korupcija, ki je vsem na očeh. Seznam slovenskih kulturnih ministrov od Capudra do Grilca je svojevrsten dokaz, kaj in kako se je godilo tej krizantemi na siromakovi suknji. Razen Rudija Šeliga in Jožefa Školča so bili vsi ministri, pristojni za kulturo, slabi birokrati in le nekoliko boljši ideologi (svoje stranke!). Kultura ni in noče biti prepoznana kot »dodana vrednost«, ampak je še kar naprej »poraba«, pa četudi je v. d. kulturnega ministra akademik Boštjan Žekš decembra 2011 podpisal evropsko deklaracijo o kulturi, ki poudarja, da se v času t. i. krize sredstva za kulturo ne smejo zmanjševati, ampak se morajo celo povečevati. A Janšev (torej desni) superminister Žiga Turk se je poživžgal na evropska priporočila.

Ob drsenju kulture k dnu pa so se ustanovljale najrazličnejše zasebne (in javne) ustanove in inštituti (npr. Inštitut dr. Jožeta Pučnika, Inštitut Nove revije), študijski center za narodno spravo, Zbor za republiko kot predmoderni plenum za agitacijo in propagando in v zadnjih mesecih še Odbor 2014. Vse te »spontane« oblike demokratične polifonije mišljenj žal služijo predvsem generiranju sovraštva in pozivanja k bratomorni vojni, saj še vedno za vsakim drevesom vidijo zločinskega komunisto. Če temu dodam še »organa« SDS, kot sta *Reporter* in *Demokracija*, ki s svojim primitivnim žurnalizmom zastrupljata medijski prostor, ki naj bi zaradi tega bil (bolj) uravnotežen (!), seštevek simptomov današnje slovenske družbe naraste čez vse meje.

Niko Grafenauer, eden najvidnejših slovenskih pesnikov druge polovice 20. stoletja, žal ostaja znotraj ideološke determiniranosti, četudi je dovolj razumen in pogumen mož, da bi lahko vsem tem slovenskim nečednostim obrnil hrbet. A ga ni. Zato je tudi član Odbora 2014, ki se zavzema za beatifikacijo Janeza Janše. Žal ni edini ugledni mož, saj mu delajo družbo tudi akademik Janko Kos, Vasko Simoniti, Stane Granda, Tone Kuntner, Brane Senegačnik, Alenka Puhar in še mnogimi drugimi.

Ker pa je Niko Grafenauer tudi član Društva slovenskih pisateljev, kateremu sicer očita, da se ne ukvarja s praviimi zadevami in da je število članov/članice društva naraslo preko (vsake razumne) mere, mu lahko rečem le to: četudi DSP ni združenje enako mislečih, ni nikakršna partija in njegov Upravni odbor ni CK, ampak je le ena tistih oblik civilne

družbe, ki od ustanovitve pred 142 leti nikdar ni dopustila, da bi jo kdorkoli duhovno ali materialno »determiniral«. Zatorej so lahko danes edina slovenska kulturna elita slovenski pisatelji in z njimi vsi drugi slovenski umetniki in misleci, ki ne glede na to, kako mačehovsko ravna z njimi država, vztrajajo pri tistih temeljnih postulatih (prvi med njimi je slovenski jezik), ki so od Trubarja dalje tlakovali pot v samostojno in neodvisno slovensko državo.

Nemara pa se danes pravo vprašanje glasi: »Zakaj se vsaka naša zmaga slej ko prej spremeni v poraz?«

**Ivo Svetina**

### **PRAKSA SUBVENCIONISTIČNE SKUPNOSTI**

Pred časom se je Jernej Kosi prav bridko pridušal, da je moja kritika njegove nezdgovine polemiziranje s slavnim možem. S tem je brčas hotel reči, da on ni arhitekt izbrisovanja Slovencev iz preteklosti, marveč le izvajalec del. Zdaj prihaja v polemično osrednje njegovo sistemsko zaledje. Debata se od samooklicanega slavnatega moža širi k mračnim silam, ki stoje za njim. V imaginariju Jerneja Kosija bi se po moji misli za njihove usmerjevalce utegnili rabiti oznaka slamorezci. No, bo sam povedal, kako sem se znašel v njegovem ruralističnem slovarju.

Rok Stergar se zdaj sili z izdajanjem nekkih navodil, kako da je dovoljeno pisati o podvigih izbrisovalcev Slovencev iz zgodovine. Njegove besede so značilen produkt dogmatskega okolja, ki ne pozna svobodne izmenjave mnenj – ker je treba takšne, kot so Hobsbawm, Anderson, Gellner, Štih ter on (s samim sabo na čelu in začelju), zgolj poslušati, ubogati in hvaliti. V normalnem javnem prostoru, kjer ima ob petolizniški reprodukciji zaukazanih puhlic nekaj prostora tudi neodvisna kritična misel, pa velja, da je dobronamernosti zgodovinarja ime resnicoljubnost. In lepo vedenje je, če človek na nedolgočasen način izreče le to, kar drži. Hobsbawm je o slovenski zgodovini, ki je – kot vsaka druga – unikatna, zapisal samo nekaj površnih in neargumentiranih besed, Anderson in Gellner je nista resno tematizirala, Štih pa je o njej, kot se vsakdo zlahka prepriča, v hudi zmoti. Njegovih misli o Karantancih kot plemenu ne sprejema niti kreator čedalje huje demodirane teorije etnogeneze Herwig Wolfram, ki trdi, da so omenjeni bili prebivalci multietnične dežele.

Stergar se s stvarno argumentacijo nikjer ne trudi, marveč se na enak način kot Kosi mudi le ob moji osebi. Takšna je redna praksa subvencionistične skupnosti, katere glasnik nam je že kar odkrito povedal, da gre za nekakšno mafijo. Glede Javne agencije za knjigo pa tole: v takšnih institucijah sprejemajo odločitve skladno z določili zakona tam zaposlene uradne osebe, komisije pa jim svoja stališča le predložijo v sprejem. Nič več. Vsi tisti, ki smo bili na poti od mnenj komisij do izstavljalcev odločb izobčeni in izbrisani, vemo, da je to, o čemer piše Stergar v zvezi s svojo sestro, popolnoma brezpredmetno. Šele ko bo pokazal uradni dokument o tem, da se je Katja Stergar izločila iz postopkov dodeljevanja subvencij založnic del bratovih recenzirancev, bo o tej zadevi smiselno nadaljevati diskusijo.

Stergar za svoj položaj v zgodovinarskem esteblišmentu značilno pričakuje neka priznanja. To je stvar osebnega okusa. Enim so po sruču Torquemada, Višinski, Freisler in podobni eliminacionisti, drugim – predvsem nam, malim ljudem – pa sta bližja kritični polilog in emancipacija. V preteklih letih Stergar in tovariši, katerih um je pretresen od groze, da še imam delo in da je kar 2/25 mojih knjig subvencionirala institucija, ki je medtem podprla le 100/100 Kosijevih monografij, kljub izdatnim naporom niso uspeli povsem zadušiti ne mojih kritičnih misli ne spoznanj drugih neodvisnih zgodovinarjev. To je zelo čudno, saj tisti, ki ne sodimo v esteblišment, nismo deležni reklamiranja svojih del v hollywoodskem slogu. Pred časom smo lahko na nacionalnem radiu poslušali kar dva enourna šova o Kosijevem traktatu. Prav zanimivo bo videti, kako bo agitprop deloval dalje. Ob tem se bo vsaj deloma razkrila sistemska mreža, ki se seveda ne ukvarja s posameznimi zarotami – Stergarjevo zatiranje, da pišem o eni od njih, je podtikanje, ki ga moram z gnusom zavrniti –, marveč z globalnim ponarejanjem zgodovine in lokalnim promoviranjem nezdgovine. Raziskovalci, ki nismo integralni del esteblišmenta, dobro vemo, kako njegovi eksponenti uveljavljajo svojo voljo. Na eni strani prek pristranskega ocenjevanja tekmecev na Javni agenciji za raziskovalno dejavnost (ARRS), na drugi prek odločitev znanstvenih svetov in upravnih odborov, katerih člani so, na tretji z medijskimi kampanjami in nazadnje še prek samostojnega podjetništva. Če si del esteblišmenta, v procesu tajkunizacije nimaš nobenih težav. Še najmanj v teh časih, ko ARRS ljudem iz zaledja Jerneja Kosija deli projekt za projektom – po čemer se tudi vidi, kako velik prevrat bi moralo pomeniti lansiranje knjige *Kako je nastal slovenski narod*. Pripadniki esteblišmenta imajo denarja kot pečka in v svoje skupine zvaljajo raziskovalce drugih ustanov – da jim lahko zagospodarijo. Tudi Kosiju bo mogoče dati kakšno drobtinico: res je bila njegova subvencionirana knjiga huda polomija, a ob Roku Stergarju in tovariših se bo čez leta spriči izdatne javne skrbi zagotovo izmojstril ... Ob tolikih opravkih pa ni čudno, da je pentatevh o slovenski zgodovini izpod peres Kosijevih najtesnejših sodelavcev v enakem stanju, kot je bil jugoslovanski persupersonični avion – čeprav je program, ki naj bi poskrbel zanj, tako izdatno financiran s strani ARRS, da bi morale biti črke v njem zlate že zdaj.

A recimo še nekaj besed o subvencionirani knjigi, za katero se Rok Stergar poteguje vneteje, kot se grešna duša v vcih za svoje zveličanje – verjetno zato, da bi prikriil svojo recenzentsko šlamastiko. Jernej Kosi nam v traktatu *Kako je nastal slovenski narod* docira o jeziku in čvrstosti deželnih zavesti, hkrati pa mu uide, da je Ljubljanska škofija, ki je do 18. stoletja obsegala župnije na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem, izdajala za vse svoje območje knjige v enotnem in razvijajočem se slovenskem jeziku. Ni bilo posebnih edicij za posamezne dežele. Jezik rodu, kakor ga imenuje Schönleben, je torej ohranjal naddeželno naravo. Ko se je v 18. stoletju v okviru reda diskalceatov pojavila zamisel, da bi knjižni jezik moral postati deželna zadeva, je ta koncept, ki ga je zastopal zelo delavni o. Marko Pohlin, doživel neuspeh. Koncept jezika rodu je nadaljevanje koncepcije materinskega jezika, ki so jo poznali že slovenski protestanti; da v njem deželnost nima odločilnega mesta, je jasno – celo ob uporabi Kosijeve nezahtevne metode golega branja. Na ta problem so v bistvenem smislu enako gledali tudi rodoljubi 19. stoletja.

Nadalje je treba reči, da obravnava Matije Majarja – enako kot pretres Primoža Trubarja – izpod peresa Jerneja Kosija ne vzdrži kritike. Na str. 125 svoje subvencionirane knjige nam slednji avtoritarno zatrdi, da je pogled omenjenega rodoljuba na slovenski jezik »popolnoma izčiščen in sodoben«. Kaj pa potem delajo v njegovem pisanju Slovenci »na Banatskim«? Kosi značilno nikjer ne pojasni, kaj to pomeni. (Gre za področje, kjer ima glavno besedo ban, tj. za ozemlje onstran Sotle – od koder izhajajo maršal Tito, Franjo Tuđman in legendarni Gruntovčani.) A prav na tem mestu se lepo vidi, da je Majar odvisen od starejših Kopitarjevih razumevanj, ki pa v duhu kritičnega dialoga izhajajo iz opredelitev abbéja Dobrovskega. Standardna delovna metoda Jerneja Kosija, ki nam je bil predstavljen kot strokovnjak za (zlo)rabo zgodovine, je več kot očitno zamolčevanje vsega, kar se ne sklada z njegovimi importiranimi apriorizmi. Iz subvencionirane knjige tako ni mogoče nič izvedeti niti o Majarjevih jezikovnokonzentracijskih zamislih za prostor, ki je veliko širši od slovenskega. Če bi se to obravnavalo, bi se izkazalo, da Majar čisto nič ne ustreza Kosijevim neizvirnim shemam.

A vse to ne Jerneja Kosija ne njegovega razsežnega micelija, ki ga z zgledom gorečnostjo zastopa Rok Stergar, ne zanima. V kritični zgodovini, ki je nekaj svetlobnih let daleč od njunega vdanostnega diskurza – v znamenitih Sultanovih sandalah ga je z veliko poetično močjo osmešil Ivan Cankar –, je obema pač postalo prevročje. A glede tega ne gre popuščati. Vprašanje oblikovanja slovenskega naroda zadeva mnogo stoletij zgodovine. Ob tem pa seveda tudi terja poznavanje in razumevanje mnogo večjega historioografskega korpusa, kot je tisti, na katerega se skrajno selekcionistično sklicujejo Jernej Kosi ter njegovi domači in tuji pomagači.

**Igor Grdina**

### **ŠE ENKRAT ODGOVOR EVI VRBNJAK**

Prisrčno se zahvaljujem gospe Evi Vrbnjak, da se je odzvala na moj poziv in v odgovoru z dne 4. 9. 2014 konkretno navedla knjižna dela, ki jih je sofinancirala Javna agencija za knjigo (JAK) in po njenem mnenju oz. ponovno mnenju drugih strokovnjakov ne dosegajo založniških standardov. Gospa Vrbnjak ugotovitve opira na skrbno citirane navedbe iz že objavljenih recenzentskih prikazov strokovnjakov. Potolaženi in pomirjeni smo, da je med krepko več kot 3000 knjižnimi naslovi (prek 2000 knjig na področju kulture in med 160–200 monografij letno na področju znanstvenega tiska, ki sicer ni več v domeni JAK), ki jih je od začetka delovanja v letu 2009 pa do danes finančno podprla JAK, mogoče argumentirano navesti le dve posamični knjigi z nizkimi založniškimi standardi. To torej potrjuje našo tezo, da agencija najbrž ni glavni krivec za slabe založniške standarde na slovenskem knjižnem trgu.

Nedvomno me je napačno razumel tisti, ki je menil, da zastopam nezmotljivost JAK in neoporečnost vseh sofinanciranih knjig, kajti (prosto po Marxu) rezultanta prijave, konkretne knjige, konkretnega dela vseh vključenih, četudi vrhunskih avtorjev in drugih sodelavcev pri nastajanju knjige, ni vedno enaka seštevku vseh posameznih silnic in je lahko tudi nekaj povsem nepričakovanega in neželenelega.

Vsekakor pa moram oporekati temu, da gospa Vrbnjak med pomanjkljive knjige uvršča tudi knjigo Jerneja Kosija *Kako je nastal slovenski narod* (citiram): »... za katero je Igor Grdina v *Pogledih* zapisal, da zelo drugače predstavlja trdno uveljavljena spoznanja o zgodovini, ki jo je živelo 'tako imenovano slovensko prebivalstvo' na 'tako imenovanem slovenskem etničnem ozemlju'. Številna dejstva in dosedanje študije tem predstavam oporekajo.« Tu namreč ne gre za založniške standarde, saj tudi z besedico niso omenjeni, pač pa za polemiko o vsebini in metodi navedenega dela, ki se je začela in še poteka v *Pogledih*, E. Vrbnjak pa predstavi le eno izmed nasprotujočih si mnenj. Ne dvomim, da začetnik polemike ob Kosijevi knjigi ddr. Igor Grdina tu stoji skupaj z mojo malenkostjo in velikim Voltairom, ki je bojda nekoč dejal: »Ne morem se strinjati z vami, a do smrti bom branil Vašo pravico do takšnega mnenja.« Kar pa je morebiti tudi ustrezen zaključek najinega dopisovanja.

**Vlasta Vičič, Javna agencija za knjigo RS**

# INFERNO, TO SO DRUGI MÖDERNDORFERJI



FOTO MARKO PIGAC

MARKO CRNKOVIČ

**N**ikar ne pojdite gledat tega filma. Vse, kar lahko od *Inferna* Vinka Möderndorferja profitirate duhovnega, lahko z nekoliko več intelektualnega navora, toda podobno svobodno popačeno izveste iz medijev in iz političnega programa Združene levice (z veliko začetnico).

Po nepreverjenih podatkih je film stal milijon in pol evrov. Za slovenske razmere solidno razkošno. Ampak če Möderndorfer res verjame v to, kar je posnel, potem bi bilo bolje, če bi se sam, prostovoljno – ali če ne bi šlo drugače, pač pod prisilo Filmskega sklada – kot režiser odpovedal temu filmu, celemu, od prve do zadnje (113.) minute, in podaril sredstva socialno ogroženim družinam.

It's other people's money, anyway!

Nalašč sem demagoško tendenciozen, ker mi ne preostane drugega, kot da se pred režiserjem in njegovim filmom branim z istim orožjem, kot me napada on.

Ljudje životarijo, umetnik pa s polno ritjo vsega – ali vsaj davkoplačevalskih sredstev – posname o tem filmu za milijon in pol evrov! Milijon in pol, da bi opozoril na krivice! Milijon in pol za kinematografizacijo napol realnega, napol fiktivnega stanja socialnega duha! Milijon in pol, ki ni bil porabljen za to, da bi tisoč družinam plačali zapadle račune za elektriko in vrtec in jih pošteno nahranili! Milijon in pol, vržen stran zato, da bi nam bilo nerodno, ker so med nami reveži, mi se pa za to ne zmenimo!

Si predstavljate, kakšen halo bi zagnala združena levica (z malo začetnico), če bi nekdo z dekretom prepovedal financiranje filmskih socialnih dram in ukazal prerazporeditev sredstev za pomoč ogroženim družinam?

Sociala pa ni samo v opustošenem stanovanju v postsocialističnem bloku nekje v Mostah ali na Vodmatu, kjer je film posnet. Tudi v centru je – v Kinu Komuna.

Pridem prejšnji teden skratka gledat tja *Inferno*. Box office je zdaj za šankom. (Tako kot recimo v celjskem Cineplexu.) Natakarcica me vpraša, kaj bom. Videti je presenečena, da ne bom kave, temveč vstopnico za kino. Ko klikne na sedež, se mi zdi, da bom edini gledalec. Nisem presenečen: pred nekaj meseci, ko sem v Komuni gledal *Sivolasega žigola*, nas je bilo v dvorani pet. Biljeter pri stopnicah pa je videti vesel, ko mu pomolim vstopnico: »O, danes bosta pa dva,« reče. »Ojej,« odgovorim, vajenec v kramljanju, »jaz pa sem se že veselil, da bom imel cel kino zase.«

Sredi dvorane dejansko sedi priletna gospa. Odločim se, da bom sedel dve vrsti pred njo. Ko stopam med sedeži, se nekako v zadregi gledava. Pomislim, da je v tej dvorani duhov tako kot v hribih, kjer se spodobi pozdraviti človeka, ki ga srečaš, četudi ga ne poznaš. Pozdravim, skratka, ona odzdravi, beseda dá besedo. V dveh minutah, dokler ne

ugasnejo luči, tako izvem, da je v bistvu prišla gledat svojega pravnuka, ki v *Infernu* igra sina glavnega junaka. Pravi tudi, da ni bila v kinu že dvajset let in da bi ga najraje gledala na kaseti. Malo še pošimfava Kolosej (kjer hvala bogu še ni bila), navržem še nekaj približnih podatkov o padanju obiska v kinematografih – ed è subito inferno.

*Inferno* ni čisto zanič film, do njega imam druge pomsleke.

Naslov je zgrešen in zavajajoč, tako kot časopisni naslovi. Glavni junak Mare ni grešnik, ki bi si zaslužil pekel. Njegovi grehi so samo nepotrpeljivost do sociale, v katero je padel, pa trma, pretiran ponos in vzkipljivost. Še maščevalen ni. Pokončen človek, trden, s trdo kožo. Ob vsem tem, kar se mu dogaja, bi se večina ljudi že zdavnaj fentala. On pa ne. On hoče samo delati in biti za to pošteno, četudi minimalno plačan.

Dalo bi se nekako preživeti, da je film – objektivno gledano – nezno depresiven. Prav, videli smo že veliko depresivnih, morečih, turobnih, zateženih filmskih zgodb, ne nazadnje tudi in predvsem slovenskih. Moram pa pri skorajda polni zavesti in po še kar dobrem spominu reči, da verjetno še nikoli nisem gledal tako zelo – poudarjam: tako zelo – nezno depresivnega filma.

Maretova zgodba je dirka na dno. Oba z ženo sta brezposelna. Elektrike in plina ni več. Otroka so vrgli iz vrta zaradi neplačane oskrbnine. Grozijo jim z deložacijo. Prijatelj je sindikalist, zdravljjen alkoholik, dobričina. Direktor je lepo rejen prasec, tajkun v range roverju in z desetkilo busto Karla Marxa na pisalni mizi iz imitacije mahagonija. V primerjavi z njim je Kantor hudomušen hudobec Bedančevega kalibra. Na zavodu Mare iz obupa in razočaranja razbije dva avta. Vsak teden gre dat kri, da dobi kranjsko in jo odnese domov. Bolj krhka, a iznajdljiva žena v materialnem pomanjkanju – ker navsezadnje jima je ostal samo še seks: podhlajen, umazan in grob quicky, kot ga zna posneti samo Möderndorfer – krade sveče na pokopališču, da imajo doma luč, in nazadnje pristane na felacijo za tri groše, no, pet evrov. S tem denarjem kupi bencin in gre domov. Tam jo dobijo deložatorji. Polije se z bencinom in se zažge. Njeno zoglenelo truplo v mrtvašnici je – domnevam – odlična anatomsko-patološka študija, ki si zasluži vesno za masko. Skratka, Mare noče dati otrok v rejo, pusti ju pri sosedih. V vrtec ju nočejo nazaj niti po materini smrti, ker oče nima pri sebi mrliškega lista. Sindikalista, ki grozi z javnim razkritjem podlih tajkunovih načrtov, gorile pred tiskovno konferenco na silo opijejo do nezavesti. Diverzija propade, pijanega ga povozi tovornjak. Mare se vda v usodo in dá otroka v rejo. Celo do te mere se poniža, da tajkuna kleče prosi, naj ga vzame nazaj v službo. Ta pa mu v govtanec z dvema prstoma zatlači pet, šest kanapejev s kaviarjem. (Tu sem čakal, da mu bo Mare odgriznil prsta.

Pardon, vživel sem se.) Nazadnje se odloči, da bo za šop bankovcev prodal ledvico. Ko ga kirurg odpre, ugotovi, da ima gensko napako, ledvica je neuporabna. Dokler je še pod narkozo, mu dealer vzame denar nazaj. Omotičen obsedi pred parlamentom in začne metati granitne kocke v nadzorne kamere. Ko pride varnostnik, se kocka odbije in ga zadene v glavo. Mare je ubil človeka.

Tako gre to. Še to se mu je manjkalo.

V zaporu bo vsaj sit in na tplem. (Moja projekcija.)

*Inferno* je skrajna posledica tendencioznega, simplifikatorskega, pavsalističnega, demagoškega, katastrofičnega, brezizhodnostnega dojemanja gospodarske krize in njenih socialnih implikacij. Möderndorfer operira z obče veljavnimi in v dominantnem diskurzu sprejetimi klišeji o črno-belih socialnih razmerjih: delavec in sindikalist proti direktorju in birokratu, direktor in birokrat proti delavcu in sindikalistu. *Inferno* je tragedija absurda, v kateri se v vrtočavi spirali nezaustavljivo kaže vse, kar se brezpravnemu človeku, ki ostane brez službe, lahko v predivji domišljiji socialno čutečega Slovenca dandanes pripeti.

Film je generaliziran stereotip pogleda na slovensko družbo, polno domnevnih krivic – tudi tistih, ki se jim nihče na svetu ne more izogniti –, zgoščenih v osebnih in socialnih fiasko nič krivega posameznika. Umetnik je zdaj iz tega končno naredil veliko, bigger-than-life zgodbo.

Super, načeloma: vsak film, vsakršna literatura, umetnina, celo pop, je bigger-than-life in mora taka tudi biti. Vendar je *Inferno* pornografska verzija socialne kritike – v tem smislu, da gre za depresivni social porn, ki se ga je domislil prvi, ki je imel želodec in denar, da iz kupa majhnih družbenih resnic, kot si jih predstavljajo mediji in njihovi ne preveč razgledani konzumenti, sestavi eno samo veliko laž, veljavno le zato, ker ji je dal navidezno umetniško, filmično, profesionalno legitimiteto.

*Inferno* dramaturško funkcionira, socialno pa niti malo. Kar je po svoje še huje: Möderndorfer ni instrumentaliziral zgodbe v političnem smislu, instrumentaliziral jo je emotivno. On je samo radikaliziral in v enem človeku, v eni družini personificiral to, kar so vam mediji in politiki – ki jih v filmu, hvalevredno, vsaj to, ni – in angažirani intelektualci leta in leta vbijali v glavo o nemoči malega človeka, soočenega z brutalnim kapitalom.

Če ste že indoktrinirani, vam ni treba videti *Inferna*, ker se vam bo zdelo, da gledate malo bolje posnet in zmontiran prispevek za *Tednik* Janka Šoparja – real life, ampak umetniško prepričljiv.

Če niste indoktrinirani, pa seveda še tem manj. Podarite raje nekomu denar za vstopnico. Pet, šest evrov pomeni mnogim več kot Möderndorferju milijon in pol za angažiran film. Pa še več koristi bo od tega. ■

pogledi

naslednja številka izide  
8. oktobra 2014

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

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

Moveknowledge  
Promocijski koncert nove plošče See  
ob peti obletnici Kina Šiška.  
Ljubljana, 19. 9. 2014  
Foto Aleš Rosa

