



**NOV BALET V MARIBORU**

# Z vsako predstavo v vsakem pogledu boljši



NOVO - MCENZIJE

Kritiški zapisi  
Marka Crnkoviča

NATO = BOG + KAPITAL

Od Laibacha  
v Bruselj

SLOVENSKI FILM

Dobra stara  
zakonodaja

JAVNO DOBRO V JAVNOSTI

Vladna zbirka  
v Narodni galeriji

OGRINJANJE V TEMO

Uroš Zupan  
o Hemonu



## V aprilski številki preberite:

„ Maja Megla **Intervju z Miro Delavec, avtorico prve slovenske knjige o Tuaregih**

„ Dejan Vodovnik **Ivo Sanader, vzpon in padec**

„ Vesna Milek **Tomaž Pandur pred ljubljansko premiero (portret)**

„ Polona Malovrh, Jože Suhadolnik **Trboveljski rudarji med stavko**

„ Vasja Badalič **Venezuela v ognju protestov**

„ Ali Žerdin **Pajdaški kapitalizem po slovensko**



**REVIJA + KNJIGA Samo resnica**  
CENA: 8,99 EUR

Revijo s priloženo knjigo je mogoče kupiti le na izbranih prodajnih mestih.

Naročite se na revijo v letu 2014 in pridobite **25 % popusta.**

080 11 99 | 01 47 37 600  
narocnine@delo.si | www.delo.si



Splošni pogoji in pogoji naročanja so objavljeni na [www.trgovina.delo.si](http://www.trgovina.delo.si).

**DELO DE FACTO**



## 4 DOM IN SVET

## 6 DEJANJE

IVAN POPOVSKI, GLEDALIŠKI REŽISER

## ZVON

## 7 DELAVSKI RAZRED JE TREBA LJUBIT. ZAKAJ ŽE?

Roman literarnega zgodovinarja, gledališčnika in zadnja leta pisatelja Lada Kralja Če *delaš omleto* je po mnenju **Agate Tomažič** knjiga, ki te preganja še dolgo zatem, ko jo odložiš.

## 8 PRIFARŠKI NIHILISTI

44. teden slovenske drame se je odprl s prvo poklicno uprizoritvijo dobra tri desetletja starega besedila *Mrtvec pride po ljubico* Svetlane Makarovič. Mračno priliko o odsotnosti ljubezni je v svojem prepoznavnem, smrtno-resno-igrivem slogu na oder priklical Jernej Lorenci. Predstavo ocenjuje **Matic Kocijančič**.

## 9 OGRINJANJE V TEMO

**Uroš Zupan** si ob zadnjem romanu Aleksandra Hemona zastavlja generalno vprašanje za vse zvrsti umetnosti: zakaj bi se hranili s takšno duhovno hrano, če se ji lahko, drugače kot nekaterim drugim stvarjem, ki nas čakajo v življenju, preprosto izognemo?

## 10 JAVNO DOBRO NA OČEH JAVNOSTI

Kako je nastajala Vladna umetnostna zbirka ob razstavi *Umetnost za nove dni* v ljubljanski Narodni galeriji pojasnjuje **Andrej Smrekar**.

## 12 NATO = BOG + KAPITAL

O članstvu v zvezi NATO je Republika Slovenija začela resno razmišljati leta 1994. Takrat je država kot ena prvih vstopila v zavezniški program Partnerstvo za mir. Istega leta je tudi znana slovenska glasbena zasedba Laibach izdala album z naslovom *NATO*. Piše **Andrej Benedejčič**.

16 FILOZOFIRATI POMENI REŠEVATI  
FILOZOFISKE NALOGE DANAŠNJEGA ČASA

14. februarja je umrl priznani graški filozof, upokojeni profesor Rudolf Haller, ki je zaradi povezav z Gradcem iz zgodovine slovenske filozofije zanimiv tudi za nas. Njegovo življenjsko in miselno pot predstavlja **Tanja Pihlar**.

## 17 DIALOGI

**KAMERA JE SVETA STVAR**  
**Marcel Łoziński, filmski režiser**

## 19 VZAJEMNOST

**PETER KUCHAR: SLAVLJENI PLEČNIK IN ZATAJENI TALICH**

## 20 KRITIKA

**KNJIGA:** Roman Rozina: Županski kandidat Gams (Eva Vrbnjak)  
**KONCERT:** Srebrni abonma. Beneški baročni orkester (Tomaž Gržeta)  
**KONCERT:** Oranžni 6. Orkester Slovenske filharmonije (Stanislav Koblar)  
**BALET:** Paquita & Carmen. SNG Opera in balet Maribor (Tina Šrot)



## 13 HREPENETI PO MESTU KOT PO BIVŠEM LJUBIMCU

»Če bi mi v zgodnjih dvajsetih kdo rekel, da bom nekega dne zapustila New York in se preselila v severni del države, bi mu dejala, da je nor. Mislila sem, da bom večno ostala v mestu,« piše Sari Botton, o knjigi spomin na New York, ki jo je uredila, pa **Gabriela Babnik**.

## 14 TINTIN ZA TELEBANE

Letos mineva 85 let, odkar je bil prvič objavljen *Tintin* Georgesa Remija - Hergéja, eden od najbolj znanih, cenjenih in prodajanih frankofonskih stripov nasploh. **Iztok Sitar** si ob novih slovenskih prevodih vseh epizod zastavlja vprašanje, ali si takšen status tudi v resnici zasluži?

## 15 O ŽIVIH BESEDAH IN UPANJU

Charles Péguy (1873–1914) je domala povsem neznana persona v slovenskem literarnem prostoru. **Gašper Jakovac** analizira prvi poskus celovitejše predstavitve tega avtorja slovenskemu bralcu, ki jo je prevajalec Gorazd Kocijančič izzivalno označil za »na videz nerazumno početje.«



## NASLOVNICA

**Mariborski SNG Balet se pod umetniškim vodstvom Edwarda Cluga vzpenja od zmagoslavja do zmagoslavja in dvojni večer Paquita & Carmen (koreografinja slednje Valentina Turcu) je nov dokaz. Na fotografiji Olesja Hartmann kot Carmen.**  
Foto Tiberiu Marta

## 22-23 BESEDA

**ANDREJ KREGAR, MATJAŽ ŽBONTAR:** Resne spremembe avdiovizualnega sektorja v Sloveniji  
**KRISTIJAN MUSEK LEŠNIK:** O lestvicah in preverjanjih

## 24 MCENZIJE

**MARKO CRNKOVIČ: PANDUR JE MRTEV, NAJ ŽIVI PANDUR!**



pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747  
Leto 5, številka 7

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.



## Boris Pahor, ambasador strpnosti (in dolgoživosti)

Z Borisom Pahorjem je zadnja leta tako kot z vsem klasičnim, recimo s picami: radi jih jemo v izvorni obliki, radi pa jih poskusimo tudi v kakšni novi obdelavi, če nam le sestavine že vnaprej ne dajejo vedeti, da nam okus ne bo všeč. Boris Pahor na francoski način? Zveni obetavno, obljublja predvsem pogled skozi oči tujca, ki uzre tisto, kar se nam, ki imamo Pahorja za Slovence, čeprav je predvsem Tržačan (kar ni le narodnost, temveč kar stanje duha), izmakne. S Pahorjem na francoski način je postregla Fabienne Issartel, ki je o njem posnela celovečerni dokumentarec Boris Pahor, portrait d'un homme libre (*Boris Pahor, portret svobodnega človeka*). Režiserka in scenaristka, ki se od konca osemdesetih let ukvarja s snemanjem dokumentarcev s področja kulture v najširšem pomenu besede, je od leta 2008 do 2013 Pahorja spremljala »kot senca«, kakor je njuno sodelovanje popisal portretiranec. Oba, objekt portretiranja in ta, ki je portret risala s filmsko kamero, sta 31. marca prisostvovala premieri dokumentarca v Sloveniji, ki se je zgodila na rahlo neobičajnem kraju za predvajanje filmov: v stavbi na Bregu, kjer domujeta Francoski kulturni inštitut in Italijanski kulturni inštitut. Za to priložnost sta združila moči in gostila povabljenca v za spoznanje večji dvorani v prvem nadstropju, ki pa je bila nabito polna. Da bi *Portret svobodnega človeka* predvajali še kdaj, recimo na nacionalki, pristojni menda niso pokazali zanimanja.

Ampak čeprav se vsiljuje domneva, da bo dokumentarec o Pahorju francoske izdelave skorajda očitno predstavitev slavnega pisatelja, namenjena za tuje trge in prilagojena gledalstvu, ki portretiranca pozna samo v obrisih, se ta domneva v poldrugi uri filma izkaže za napačno. *Portret svobodnega človeka* prinaša, kar obljublja: zelo izčrpen prikaz življenja in dela tržaškega literata, razpetega med dvema svetovoma (slovenskim in italijanskim), včasih pa tudi med dvema ženskama. Fabienne Issartel ga je prvič obiskala leta 2008, na dan, ko je o njem v *Republici* prvič izšel daljši zapis, s čimer so bili Italijani opozorjeni tako na njegovo literaturo kot na mesto, kjer živi (osrednji in še bolj južni Italiji je Trst vendarle tako od rok ...), predvsem pa na tematsko plat *ljudstva svetnikov, pesnikov in pomorščakov*, ki se je spustila z verige med drugo svetovno vojno. Pahorjevo opominjanje

na vojna grozodejstva, na zločine proti človeštvu, in to v želji, da se ne bi ponovili (čeprav je že nekaj časa jasno, da so njegova prizadevanja brez haska), je – tako kot pri njegovih nastopih v živo – rdeča nit tudi na filmskem traku (poleg njegove literature, seveda). Kamera ga je spremljala pri obisku spominskega objekta na mestu nekdanjega taborišča Natzweiler-Struthof in med pomenkovanjem z mladimi v Franciji, ki so ga poslušali odprtih ušes in zaprtih ust, pripovedovalka zgodbe pa se je ves čas vračala tudi v preteklost, začevši s požigom Narodnega doma – Trstu, preko *Zaliva* in afere s Kocbekovim intervjujem (»revija je bila nekaj časa najbolj iskan predmet, po katerem so brskali jugoslovanski cariniki v vlakih med Ljubljano in Trstom«). Vse do *Knjige o Radi*, v kateri je Pahor spregovoril o svojem »ljubzenskem življenju in naredil škandal«, »pri devetindevdesetih je namreč priznal svoja zunajzakonska razmerja«.

Dokumentarec torej ne ubere nikakršnega prilagojenega programa za francoske gledalce, ki jih vsaj slovenske razprtije iz časa druge svetovne vojne najbrž ne morejo zanimati, temveč zelo nepodcenjujoče in stvarno zaobjame vse. Morebiti celo bolj, kot bi to naredila slovenska ekipa. Seveda pa si ni treba zatiskati oči pred tem, da je *Portret svobodnega človeka* gledljiv predvsem zaradi – portretiranca. Le kdo ne pogleda rad gospoda v poznih devetdesetih (na začetku snemanja), ki čisto sam spleza z letala in se pojavi v letališki avli s kovčkom v roki, kot bi stopil do trafike na Proseku, ne pa preletel čez pol Evrope? In ki po dopolnjeni stoletnici ni prav nič bistveno spremenil svojega življenjskega sloga; pravzaprav je iz leta v leto bolj iskan (tudi v tem je neka logika ...), zanimivo pa je, da je Fabienne Issartel po sreči ujela prav tisto obdobje njegovega življenja, v katerem se je začela Pahorjeva transformacija iz lokalno znanega in branega pisatelja v nekakšnega evropskega glasnika strpnosti, multikulturalnosti, slovenstva, svetosti življenja ipd. Seznam plemenitih ciljev je dolg in se ga lahko poljubno širi, morda bi nanj lahko uvrstili tudi izraz »ambasador dolgoživosti«. Mu bo življenje svobodnega človeka prineslo nesmrtnost, se sprašuje ustvarjalka dokumentarca. Upati je na pritrden odgovor, kajti v tem primeru bi se vrednote, ki jih promovira, morebiti le prijele. **Agata Tomažič**

## MILAN STIBILJ (1929–2014)

Tiho in odmaknjeno, kakor je zadnja leta živel, je konec februarja letos za vedno odšel skladatelj Milan Stibilj. Bil je predstavnik tiste skladateljske generacije, ki je sredi petdesetih let in pozneje združena v Klubu komponistov in nato kot skupina Pro musica viva z mladostno zagnanostjo poskušala prevetriti glasbeno stanje na Slovenskem. Stibilj je prvotni študij psihologije zamenjal za študij glasbe in končal kompozicijo na ljubljanski Akademiji za glasbo pri Karlu Pahorju in nato še v Zagrebu pri Milku Kelemenu. Nova glasba je tedaj po svetu že šokirala abonmajsko koncertno občinstvo z novimi zvoki, kakršnih do takrat ušesa niso bila vajena.

Skladateljska generacijska skupina se je – kot vse podobne – sicer kmalu razšla, opozorila pa je na nove glasbene pojave in smeri. Stibiljeva pot je vodila prek enostavne simfonije *Vrtnica in slavček* (1961) kot glasbene abstrakcije pravljice Oscarja Wilda, *Skladij* za klavir in orkester (1963), ki so že variacije na zvočno strukturo, in *Impresij* za flavto, harfo in godala (1963) do enega prvih vrhov njegove glasbene ustvarjalnosti, leta 1964 nastale skladbe *Epervier de ta faiblesse, domine* na besedilo belgijskega pesnika Henrija Michauxa za recitatorja in ansambel tolkal. Partitura je zasnovana kot *passacaglia* na ritmično temo, ki se razbohota v osrednjem delu in doseže vrh z odlomkom, ki je dal skladbi naslov: »Skobec, tvoje slabosti, gospod.« Od začetka do konca prevladujejo težki in vznemirljivi zvoki, elementarni šumi, ki zelo spretno transponirajo napeto atmosfero Michauxove poezije. Skladbo so v Franciji posneli za založbo Philips in plošča je dobila kar dve pomembni nagradi: *Grand Prix du Disque* in nagrado *Edison*. V čas nastanka tega dela sodi tudi začetek skladateljevega sodelovanja z ugledno nemško glasbeno založbo Bärenreiter, ki je bila nato vrsto let založnica njegovih del. Vrstila so se pomembna dela: *Slovenski requiem* za tenor, zbor in orkester (Berlin, 1969) na slovenski (Kocbekova razmišljanja o alienaciji človeka) in latinski tekst (iz Gallusovih *Moralia*) o humanih razsežnostih kulture. Obenem so se začeli Stibiljevi poskusi v Studiu za elektronsko glasbo univerze v Utrechtu (1966–67). Rezultat tega dela je bila *Mavrica* za štirikanalni magnetofonski trak (1968), leta 1970 pa so v Bonnu izvedli *Ekthesis* za orkester. Velik uspeh je imel s skladbami *Zoom* za klarinet in bongosa (Berlin, 1970), *Indijansko poletje* za komorni ansambel (Züri-



ch 1974), *Sedmi pečat* za mešani zbor (Hamburg 1978) in z imenitno klavirsko skladbo *Shota* (Baden Baden, 1979–88). Med njegovimi deli kaže omeniti vsaj še *Orjano* za dva godalna orkestra (1979), *Melancolio* za violino in orgle (Karlsruhe, 1981), *La Rosette* (1982), *Bunker* za godala (1986) in *Elegijo za umirajočim drevesom* (1987). Med zadnja komorna dela sodita še *Gnomon* (1988) in *Axon* (1992).

Stibiljevo delo kaže sposobnost reagiranja na vprašanja razmerja in konfliktov med starim in novim, med tradicijo in novostmi, med snovnostjo in duhovnostjo. Stibilj je ta bogata ustvarjalna leta živel deloma kot svobodni skladatelj, deloma kot tajnik Glasbene mladine Slovenije in kot strokovni sodelavec Sekretariata za kulturo Republike Slovenije (1976–91), vmes pa je eno leto (1973–74) predaval kompozicijo in analizo sodobnih del na glasbeni fakulteti univerze v kanadskem Montrealu.

Stibiljeva glasbena govorica ni popularna, njegova samotna pot iskanja lastnega izraza in raziskave zvoka je bila jasno določena že na začetku. Ta odločenost je tako enkratno svojska, da ne pozna in ne priznava nobene prilagoditve. V svojih polemičnih spisih se je vztrajno boril za visoko profesionalnost stroke in se zato marsikomu zameril. Njegovi uspehi v svetu so bili neprimerljivi z mnogimi njegovimi domačimi sodobniki, saj se je njegova ustvarjalnost v glavnem potrjevala v tujini. Domačih priznanj je bilo malo, le leta 1977 je dobil nagrado Prešernovega sklada za delo *Xystus* (1975).

Njegovo glasbo odlikuje svežina misli in zamisli, originalnost izvedbe in izpeljav, doslednost in stroga kritičnost. Tudi odmevnost njegovih del v tujini označuje osebnost Milana Stibilja kot eno izmed najbolj vznemirljivih skladateljskih imen na Slovenskem. Na drugi strani je bil pobudnik danes odmevnih Slovenskih glasbenih dnevov, kjer je z večjo toleranco do svojih kolegov, kakor je je bil deležen sam, postavljaj njihova dela na programe koncertov. Doma so mu mnogi zavidali uspehe v tujini in mu zamerili kritičnost v ostrih spisih ter mu onemogočili delovanje v stroki (na Akademiji za glasbo). Doma je tudi težko prišel do izvedb svojih del. Zato se je umaknil v samoto in v njej vztrajal do konca. Prepevedal je izvajanje svojih del in svoj arhiv zapustil tujini. Toda prepričan sem, da se s tem zgodba o Milanu Stibilju še ni končala. **Primož Kuret**

## Prvih 5 ...

### O NOVINARSTVU, NOVINARJIH IN OSTALIH KATASTROFAH

So se mediji iz renčočih psov čuvajev prelevili v prikupe naročne psičke kapitala? Bo splet pometel s tovrstnimi režimskimi trobili? Ali bodo tiskani mediji zatem kot ptič feniks vzplahutali s pogorišča? In kaj bo s kolateralnimi žrtvami tehnološko-družbene revolucije, prekernimi delavci v novinarstvu? Če vam takšna in podobna vprašanja ne dajo spati, se prihodnjih nekaj dni lahko veselite, kajti na voljo boste imeli kar tri dogodke, na katerih boste lahko prisluhnili somišljenikom (ne moremo pa vam zagotoviti, da boste dobili dokončne odgovore). Že na dan izida *Pogledov*, 9. aprila, bo ob 16. uri v Domu sindikatov na Dalmatinovi v Ljubljani potekala okrogla miza *Kriza in preporod novinarstva*. Sodelujoči: Dan Hind, britanski avtor knjig *The Return of the Public* (Vrnitev javnosti) in *The Threat to Reason* (Grožnja razumu), Boris Postnikov s hrvaškega ministrstva za kulturo, Aleš Kocjan, ustanovni član Zadruga za Večer, in Helena Milinković, soproedsedujoča Sekcije samostojnih in svobodnih novinarjev RTVS. Naslednji dan, v četrtek, 10. aprila, se bo ob 17. uri v dvorani slovenskega kulturnega ministrstva na Maistrovi začela tematska konferenca o položaju prekernih delavcev v medijih s pomenljivim naslovom *Freelance suženj*. O prečih in bolečih zadevah, pa tudi o bolj optimistični plati – preživetvenih modelih za prihodnost – bodo spregovorili Ženja Leiler, direktorica direktorata za medije, Sandra Bašič Hrvatini s Fakultete za humanistične študije, Luka Tičar, predstojnik Katedre za delovno in socialno pravo na ljubljanski pravni fakulteti, Irma Gubanec, predsednica uprave Dela in predsednica Medijske zbornice, Rina Klinar, predsednica Združenja radiodifuznih medijev pri GZS, in Marko Fili, generalni direktor RTVS. Posvet bo povezoval Edi Mavsar, novinar RTVS, tudi sam dolgoletni prekerec. Potem bo treba pohiteti, kajti že čez eno uro, ob 18. uri, bo v sindikalni dvorani Stare mestne elektrarne predaval Dan Hind, človek, ki je desetletje delal v založništvu, med drugim v samem Random Housu, potem pa šel na svoje in začel pisati knjige o medijski politiki. V četrtek bo spregovoril o »možnostih radikalne reforme medijev, ki se odpirajo ob prehodu z radiodifuznih na digitalne platforme«, sporoča prireditelj, Inštitut za delavske študije.

### ONKRAJ NOVOMEDIJSKE UMETNOSTI (KARKOLI ŽE TO JE)

V Kinu Šiška bo 22. in 23. aprila potekal dvodnevni brezplačni seminar o umetnosti novih medijev. Osrednja figura bo italijanski umetnosti kritik Domenico Quaranta, ki bo uvodoma predstavil svojo knjigo *Beyond New Media Art* (ali *Onkraj novomedijske umetnosti*; slovenski prevod v e-obliki izide nekaj dni pred začetkom seminarja). Njegovo delo je, kot obveščajo organizatorji, »poskus analize trenutnega umeščanja tako imenovane novomedijske umetnosti v širše polje sodobnih umetnosti in poskus raziskave zgodovinskih, socioloških in konceptualnih razlogov za njen obrobni položaj in omejeno prepoznavnost v sodobni umetnostni zgodovini«. Nato se bodo zvrstila t. i. srečanja z naslovi *Novomedijska umetnost*, *Kratka zgodovina sveta novomedijske umetnosti*, *Primerjava obeh svetov*, *Boemski ples: novomedijska in sodobna umetnost* in *Postmedijska perspektiva*; udeleženci seminarja pa bodo deležni tudi spremljevalnega programa: treh performansov in enega pogovora med Domenicom Quaranto in Vukom Čosićem. Zadnji dan se bodo podali na skupinski obisk razstave Gola-na Levina *F.U.C.K. & QR Codes for Nomads* v Aksiomi.

### PERVERZNEŽ NAPOSLED V KINODVORU

Ob predvajanju *Perverzneževoga vodnika po ideologiji* (ki je nekakšno nadaljevanje izjemno uspešnega *Perverzneževoga vodnika po filmu*, v obeh pa v glavni vlogi nastopa Slavoj Žižek) na filmskem festivalu v Trstu januarja lani je bilo slišati, da si portretiranec ne želi, da bi film ugledal temo kinodvoran po Sloveniji, niti na Liffu. Čeprav je naš vir tedaj zatrjeval, da si ne izmišljuje, je zdravi razum očitno le prevladal in slovenski gledalci ne bodo več prikrajšani za izjemen izdelek režiserke Sophie Fiennes: *Perverznežev*





## ... prihodnjih 14 dni

vodnik po ideologiji bo na ogled v ljubljanskem Kinodvoru 9. in 10. aprila. Fiennessova po ustaljenem postopku tudi tokrat daje glavno besedo Žižku, ki na razumljiv in duhovit (mar je to sploh treba dodati?) način razlaga na prvi pogled izjemno netelegično snov, kakršna je ideologija. Njegove izjave so podložene z odlomki iz filmov, dodana vrednost dokumentarca pa je, da se svetovno znani slovenski filozof na trenutke prelevi v »enega od nastopajočih v odlomkih iz filmskih uspešnic: oblečen v opravo, podobno duhovniški, ga iznenada zagledamo v pisarni matere prednice, ki Julie Andrews poskuša prepričati, naj gre raje za varuško družini von Trapp kot za redovnico (*Moje pesmi, moje sanje*); leži na postelji v newyorški luknji *Taksista* Trávisa; posedla na WC-školjki v vojašnici iz *Full Metal Jacket*; leti z letalom iz *Triumfa volje*; absolutno najveličastnejši pa je, ko se pojavi v Stalinovem suknjiču, stoječ pred ozadjem sinjemodrega neba z nekaj oblaki in se kot tak priliči nastopajočemu v sovjetskem filmu iz leta 1949 *Padec Berlina*« (iz ocene v *Pogledih*, 23. januarja 2013). Vsekakor projekcija, za katero se je vredno postaviti v vrsto za vstopnice.

### V JEZIKU SAMBE

Da je slovensko gledališče res nekaj posebnega, dokazuje tudi zadnja letošnja premiera na velikem odru Mestnega gledališča ljubljanskega: po več letih se bo namreč kot režiserka ponovno podpisala direktorica in umetniška direktorica tega gledališča Barbara Hieng Samobor – v tujini pa je ne le običajno, celo pričakovano, da umetniški vodje režirajo vsaj eno produkcijo letno. Hiengova režira šele drugič v sedmih sezonah, tudi drugi režiserji v vodstvih gledališč se bolj ukvarjajo z drugimi stvarmi kot z režijo. Škoda.

*Samba Lantana* je Alenka Klabus Vesel prevedla *Speaking in Tongues* avstralskega pisca Andrewa Bovella iz leta 1996, pri čemer se je naslonila na naslov filmske predelave *Lantana*. Bovell (rojen 1962) je zanimiv avtor, ki je med drugim sodeloval tudi z Bazom Luhrmannom (*Romeo+Juliet*, nazadnje *Veliki Gatsby*), trenutno pa dela na scenariju po romanu Johna le Carréja *Najbolj iskani človek*, ki ga bo režiral znani režiser videospotov Anton Corbijn.

V predstavi nastopajo trije izjemni mlajši igralci tega gledališča Tina Potočnik, Nina Rakovec in Jure Henigman, z njimi pa nekaj malega starejši Sebastijan Cavazza, vsi v več vlogah med seboj prepletenih prešuštnikov in akterjev v več resničnih in kakšni tudi namišljeni zgodbi. V napovedi piše: »Ne, to ni zgodba o prešuštvu, čeprav se Leon, ki je poročen s Sonjo, nekega večera znajde v ceneni hotelski sobi z Jane, katere mož Pete istega večera v podobno zanikrni sobi objema Sonjo.«

### HVALA, KER (ŠE VEDNO) BERETE

Za knjige bi zlahka rekli, da so nekaj tako zastarelega in trmasto odpornega na spremembe kot tradicionalni mediji. Ampak to bi bilo mišljeno kot poklon, kajti knjige so kljub številnim revolucionarnim posegom v platformo – se pravi tisk in papir – še vedno med nami. Navajeni smo že, da nas aprila tako rekoč preplavijo: letos se bodo v tednu od 14. do 18. aprila ponujale s stojnic v večjih slovenskih mestih (in najpozneje danes bi kazalo začeti lomiti roke vremenoslovcem, da bodo za takrat napovedali lepo vreme). Prvič pa se bo zgodila tudi t. i. noč knjige, in sicer na svetovni dan knjige, 23. aprila. Prireditelji, ki dogodek podrobneje predstavljajo na [www.nocknjige.si](http://www.nocknjige.si), si želijo, da bi se prijel, navdihovali pa so se pri hrvaških kolegih, ki so noč knjige prvič predstavili pred dvema letoma in poželi velik uspeh. Nič drugače kot posebne vrste počastitev prihajajočih dnevo knjige ne gre razumeti niti razstave, ki jo bodo v četrtek, 10. aprila, odprli v Kapelici, galeriji za sodobno raziskovalno umetnost: predstavili bodo stroj, ki pretvarja knjige v meso. Na razstavi z naslovom *Pancreas* bo na ogled »parafizični stroj, ki z biotehnološkimi procesi spreminja knjige v meso«. »Iz prebavljenih knjig nastane glukoza, univerzalno hranilo življenja, s katero se hranijo vse celice, še posebej možganske,« sporočajo iz Kapelice. Umetnik Thomas Feuerstein je svojemu stroju zapovedal strogo filozofsko dieto: hranilo je Heglova *Fenomenologija duha*.



## Zavedam se, da država ni dolžna financirati mojih umetniških blodenj.



**Igor Štromajer,**  
najsrečnejši  
umetnik na svetu,  
v *Delu* o kulturni  
politiki

## Od tovarne sladkorja do tovarne kulture



Malo zgradb v Ljubljani je tako znanih, kot je Cukrarna. Industrijska revolucija, vojne, požari, potresi, umetniško gibanje moderne in finančne avanture so iz nje izklesale prvovrstno stavbno dediščino, izjemno tako po obliki kot vsebini. Dolga leta je bila stavba prepuščena naključnim posegom in vztrajnemu propadanju, z letošnjim letom pa njena skoraj dvesto let stara zgodba dobiva sodoben in navdihujoč obrat.

S prenovo Cukrarne, zasnovane v arhitekturnem biroju Scapelab, bo mesto hkrati dobilo zametek širitve mestnega središča, nov prostor kulture in bodočo atrakcijo sprehajalcev in obiskovalcev glavnega mesta.

Cukrarna je večslojna stavba – zgodbe in dogodki zadnjih dvesto let so se dobesedno vpili v njene opečnate zidove. Čeprav je na prvi pogled brez vrednosti, v svojih utrujenih zidakih nosi bogato vsebino. V tem pogledu je ena dragocenejših stavb v mestu, dediščina, za katero brez dvoma velja, da jo je treba obnoviti ter s primernimi vsebinami oživiti tako, da bo spet postala del aktivnega življenja mesta in bomo nanjo lahko ponosni.

Njena zgodba se začne leta 1828, ko sta trgovca iz Trsta, Rossman in Pelican, ob Ljubljani postavila rafinerijo sladkorja. Za naložbo sta se odločila zaradi sprememb carinske zakonodaje v tedanji avstro-ogrski monarhiji in s tem med prvimi izkoristila prve zamahe industrializacije, s tem pa tudi globalizacije. Prav v Cukrarni so leta 1835 pognali prvi parni stroj na Slovenskem. Ščasoma so pritegnili dodatne lastnike in svež kapital, tovarna pa je dobivala dodatne kotle, zmogljivosti in prostore. Hitro je pridobila dve nadstropji, leta 1854 pa je zrastel tudi prvi prizidek. Sledila so leta širitev, prezidav in dozidav, s katerimi je Cukrarna dobila značilno sestavljeno strukturo. Na višku proizvodnje je v Cukrarni delalo več kot 200 delavcev, njeni lastniki pa so desetletja beležili krepke dobičke. Leta 1858 je razvoj navidezno ustavila nesreča. Požar, ovekovečen tudi v sliki Franza Kurza Goldensteina-Cukrarna v plamenih, je bil po pričevanjih očividcev tako strahovit, da se je stopljen sladkor cedil v Ljubljano, »ki je več dni tekla rjava in sladka«. Pravi vzrok za zaustavitev proizvodnje pa je bila nova tehnologija pridobivanja sladkorja iz sladkorne pese, odkrita v Franciji.

Stavba je nato večkrat zamenjala namembnost. Nekaj časa so v njej stanovali vojaški rekruti, kasneje je postala tobačna tovarna, po še enem požaru pa je Cukrarna cesarstvu služila kot kasarna. Po potresu leta 1895 so se vanjo zateleke družine brez strehe nad glavo. Med njimi tudi gospodinja Polonca Kalanova, ki jo danes poznamo kot stanodajalko Josipa Murna. Za prva imena slovenske moderne – Murna, Ketteja, Cankarja, Župančiča, Prijatelja in druge – je bila sobica v zapuščenih stavbi dom in hkrati prostor ustvarjanja. Tu so se družili, prebirali svojo poezijo in v njej ustvarili nekatera svoja najbolj znana dela. Po drugi svetovni vojni je Cukrarna postala zatočišče za ljudi z roba družbe, za brezdomce, mezdne delavce in prostitutke.

Poleg zgodovinskega in kulturnega pomena Cukrarna zaseda tudi zelo pomembno lokacijo v urbanistični zasnovi Ljubljane. Stoji na začetku predvidenega razširjenega mestnega središča in bo tako ena od programskih atrakcij promenade, ki bo od Špice preko mestnega središča segala

do novega Fabianijevega mostu. S programskim oživljanjem Cukrarne bo vzpostavljena nova atraktivna točka, pomemben gradnik širjenja središča Ljubljane proti vzhodu.

Prenove objekta s tako pomembno vlogo se je Mestna občina Ljubljana lotila načrtno in preudarno. Leta 2009 je razpisala anonimni javni natečaj za rešitev ureditve območja Cukrarne in med 16 prispelih predlogi je strokovna žirija izbrala predlog arhitekturnega biroja Scapelab. Prenova historične stavbe sodi v prvo fazo urejanja širšega območja ob Poljanski cesti. Idejna zasnova za prenovo Cukrarne je bila pripravljena leta 2013, leta 2014 pa je bilo pridobljeno tudi gradbeno dovoljenje, kar omogoča sodelovanje na razpisih za pridobitev evropskih sredstev.

Cukrarna je bila skozi zgodovino večkrat prezidavana in dograjevana, večkrat so njeno strukturo spreminjale tudi nesreče, požari in vrste nepremišljenih prezidav in preureditev. Zaradi vseh teh prekrivajočih in nasprotujočih si posegov projekt prenove predvideva popolno odstranitev vseh notranjih konstrukcij. Ohranjanje ostenje ostenje stavbe, nosilca industrijskega duha, kakor veleva tudi Zavod za varstvo kulturne dediščine. V historično ostenje so vstavljeni moderni postori, namenjeni razstavljanju kulturne produkcije. Vstavljeni so na izrazito sodoben način, ki zavestno odstopa od obstoječe zgodovinske materije zunanjih zidov. V novonastali praznini sta dva velika programska volumna, ki lebdi nad parterjem in sta med seboj povezana z mostovi in dvigalom. Ti volumni od zunaj tvorijo jasno sliko novega, sodobnega posega v zgodovinsko tkivo, navznoter pa delujejo kot prilagodljiv galerijski in prireditveni prostor. V prenovljeni Cukrarni bodo svoj prostor našli tudi jazz klub, restavracija, multimedijski prostor ter specializirana knjigar- na in knjižnica, v kleti zgradbe pa bo sodobno opremljena delavnica. Južno dvorišče je oblikovano kot prireditveni prostor, s stopničasto dvigajočimi se sedišči pod krošnjami dreves.

S prenovo Cukrarne bo Ljubljana pridobila razstavne prostore velikih dimenzij, ki bodo lahko poleg manjših gostili velike razstave in dogodke, kot sta denimo uspešna BIO in Grafični bienale. V nove razstavne prostore se bodo preselile tudi dejavnosti nekaterih drugih galerij (denimo Jakopičeve), tako da se število razstavišč v mestu ne bo povečevalo. V poklon slovenski moderni bo Cukrarna postala nova tovarna kulture, prostor živahnega prepleta sodobne umetniške produkcije vseh zvrsti, ki bo spodbujal nov razvoj mesta ter bo poživil tudi turistično ponudbo mesta.

S projektom prenove Cukrarne naj bi Ljubljana dobila možnost ohranitve in hkrati sodobne intepretacije svoje kulturne in industrijske dediščine. Vrtljak nenehnih preobrazb Cukrarne – tovarna, uspešno podjetje, vojašnica, zaklonišče, bivališče književnikov moderne, ubožnica, nesojeno nakupovalno središče – se bo tako na novo zavrtel s preobrazbo v prostor umetnosti. Ljubljana pa bo z atraktivno prenovljeno nekdanjo tovarno stopila korak bližje k uresničitvi vizije razširjenega mestnega središča mesta in jo metaforično spreminila v »tovarno« kulture.

**Projekt prenove Cukrarne bo od 9. aprila do 21. maja na ogled tudi v ljubljanski galeriji Kresija. RP**



Ivan Popovski, režiser

# JAZ SEM KONSERVATIVEC

BOŠTJAN TADEL, foto TADEJ REGENT

**V**erjetno je Ivan Popovski, rojen leta 1969 v Skopju, vsaj toliko ruski kot makedonski umetnik. Po neuspehu pri sprejemnih izpitih na gledaliških akademijah v Skopju, Novem Sadu in Zagrebu se je leta 1988 odpravil študirat v Moskvo, kjer še vedno živi in tudi največ dela. Študiral je na ugledni Ruski akademiji za gledališko umetnost GITIS, ustanovljeni že leta 1878 (med njenimi študenti sta bila Jerzy Grotowski in Eimuntas Nekrošius). Popovski je prišel v razred Petra Fomenka (1932–2012), profesorja, ki se mu v režiserski karieri dolgo ni zares odprlo, zaslovel pa je prav z razredom Popovskega, ki je še v študentskih letih dobil serijo nagrad. Študentje in profesor so tudi po zaključku študija kar dvajset let ostali skupaj v Delavnici Petra Fomenka, ki se je uveljavila kot eno najvznemirljivih moskovskih gledališč. Popovski je poleg dela v Delavnici režiral tudi več oper in gledaliških uprizoritev v Evropi in ZDA, za katere je prejel številne nagrade, med drugim nagrado za najboljšo predstavo na BITEF leta 1997 in 2010 za najboljšo rusko otroško predstavo, je pa tudi nosilec Puškinovega reda ter častni ambasador makedonske kulture. V Sloveniji je doslej režiral le enkrat, lani je v mariborski Operi vskočil z nekoliko predelano verzijo svoje režije *Evgenija Onjgina* iz francoskega Lilla. Zdaj pa se v istem gledališču predstavlja še kot dramski režiser z uprizoritvijo *Mrtvih duš*.

**Zanimivo simetrijo kaže oddaljenost vaše mariborske uprizoritve od časa nastanka dramatisacije Bulgakova okrog 1930, torej dobrih osemdeset let; le kakšno leto več je namreč poteklo od izida Gogoljevega romana leta 1842 do nastanka dramatisacije. Vas te simetrije zanimajo ali delate čisto drugače?**

Nimam potrebe po takšnih povezavah. Mene zanimajo druge stvari. In mislim, da so tudi Bulgakova: ko so mu naročili dramatisacijo, je na pol v šali rekel, da je že sto enainšestdeseta po vrsti – in da dotlej nobena ni uspela. Res jih je bilo veliko in tudi Bulgakov je po dolgem delu izjavil, da se ne da napraviti adaptacije, temveč le samostojno dramo »po motivih *Mrtvih duš*« in drugih Gogoljevih besedil, tudi pisem.

Zanimivo je, da ta problem dramatisacije *Mrtvih duš* ostaja še danes: Bulgakov v Rusiji ne velja za »standard«, ponavadi se režiserji odločijo za eno od treh drugih verzij. Seveda je vsaka dramatisacija romana problem, vsak bi izbral kaj drugega in vsak pogreša kakšen odlomek, ampak ravno pri *Mrtvih dušah* se »moja« verzija zelo pokriva z različico Bulgakovo; spremenil bi le par malenkosti, a če bi to naredil, bi se verjetno porušil ritem, tega pa nočem – kajti po drugi strani je pri Bulgakovu res vse zelo natančno, roman je zelo skrbno analiziral in struktura je perfektna. Te stvari še boljše razumem, odkar sem nedavno sam dramatisiral *Idiota* Dostojevskega, za osnovo pa vzel predlogo Kostonovskega.

Zanimivo je, da je Stanislavski pri režiji izločil nekaj prizorov, ki jih je Bulgakov napisal – kritika pa je to zamerila Bulgakovu. Tudi jaz se soočam s podobnimi problemi, na nekaj mestih sledim Stanislavskemu, na drugih grem v drugo smer, največje preglavice pa imam z enim prizorom, ki ga je Stanislavski izločil, jaz pa ga nočem – ne vem pa še, kako ga zrežirati. Prav tako pa ne razumem, kako neki ga je Stanislavski lahko izločil.

Videl sem predstavo *Mrtvih duš*, ne vem več, katero dramatisacijo, ki je bila predstavljena v naš čas. Tega res nisem razumel – no, seveda razumem, zakaj režiserji to delajo in zakaj jih to privlači, ampak pri meni je obratno, to me sploh ne zanima.

#### Koliko pa delate s sodobnimi teksti?

Nič. Oziroma če sem natančen, dvakrat, enkrat tekst Žanine Mirčevske, drugič pa Koltšovega *Roberta Zucca*, ki je v resnici že moderna klasika. Pa tudi Žaninin tekst ni bila ravno predstava, ampak bolj mednarodna delavnica v Ameriki. *Roberta Zucca* sem režiral pa v Splitu, tudi že davno tega, takrat je bil umetniški vodja gledališča še Ivica Buljan.

Pa ne gre za to, da se ne bi hotel lotiti sodobnih tekstov, kar nekaj jih preberem, ampak z večino je tako, da se preveč ukvarjajo s stvarmi, za katere mislim, da ni potrebe, da se z njimi ukvarja gledališče.

#### Kako pa je s sodobno dramsko produkcijo v Rusiji?

Super, cvetijo vsi moderni trendi, sodobni teksti, sodobna dramaturgija, dokumentarno gledališče, instalacije, video, vse to. In zanimivo je tudi to, da prav kritiki iz moje generacije to najmočnejše podpirajo.

Jaz pa sem konservativec. In moj krog tudi – v glavnem skupaj delujemo isti ljudje, ki smo skupaj študirali pri Petru Fomenku (1932–2012). Mi smo precej zaprt krog in tudi ne iščemo priznanja drugje kot na odru, na prireditvah, kjer se zbirajo vipovci, nas zlepa ne boste našli. Zdaj se po smrti našega učitelja predlani stvari počasi spreminjajo, bomo videli, kako se bo vse skupaj razvilo.

Zanimivo je, da je v mojem rodnem Skopju podobno karizmatičen režiser kot Fomenko, namreč Slobodan Unkovski. Velika škoda je, da nima svojega gledališča, v Moskvi bi ga imel že desetletja, imate pa tukaj seveda drugačen sistem. V Rusiji imajo največja imena svoja gledališča, kjer tudi vzgajajo nove generacije in ves čas nadgrajujejo svoje sisteme. To je seveda dediščina Stanislavskega in MHAT, kjer se je poleg vrste drugih pomembnih gledališnikov formiral tudi Fomenko.

**Leta 2005 ste z legendarnim violončelistom in dirigentom Mstislavom Rostropovičem v Moskvi postavljali opero *Vojna in Mir* Sergeja Prokofjeva. Rostropovič je iz Sovjetske zveze emigriral, Prokofjev – ki je v zadnjih letih življenja pisal za Rostropoviča – se v njej ni dobro počutil, vi pa ste prišli raven v zanimivih zgodovinskih razmerjih: roman se dogaja v prvih letih**

**19. stoletja, Tolstoj ga je pisal v šestdesetih, Prokofjev opero osemdeset let pozneje, šestdeset let pozneje pa sta jo postavljala vidva z Rostropovičem (1927–2007). Sta se kdaj pogovarjala o vzporednicah med temi epohami in njihovimi upodobitvami v umetnosti?**

Ne, žal ni bilo prave priložnosti. To je bilo manj kot dve leti pred njegovo smrtjo, bil je sicer povsem mentalno zbran, a vmes je moral na operacijo, tako da smo bili nekako pod časovnim pritiskom in ni bilo časa za nič, kar ni bilo nujnega. Govorila sva o glasbi, o operi, ne pa o tem, kaj bi bilo, če bi bilo ...

Sem pa prepričan, da če bi jaz opero transponiral v kakšen drug čas, bi se ta tema pojavila – tako pa smo postavitev pustili v času predloge in potrebe ni bilo. Sem se pa o podobnih rečeh veliko pogovarjal z znamenitim ruskim opernim režiserjem Borisom Pokrovskim (1912–2009), ki je to opero delal prej in ki je bil dober Rostropovičev prijatelj, še boljši pa od njegove žene, velike sopranistke Galine Višnjevske (1926–2012).

Žal mi je, da imam slab spomin in da se ne spomnim dosti pogovorov ne z Rostropovičem ne z Višnjevsko, s katero sem imel tudi sicer bistveno več stikov, ker sem v njeni šoli postavil štiri ali pet oper. Seveda ni več pela, je pa bila izjemen pevski pedagog, z gledališkimi sredstvi pa se je ukvarjala zelo redko: spomnim se, da si enkrat ni mogla predstavljati, da Marfa v *Carjevi nevesti* ne bi imela rdečega šala. Očitno ga je tako močno povezovala s svojim nastopanjem v tej vlogi.

**Konec marca letos je Christiane Amanpour, znana poročevalka in voditeljica na CNN, skupaj gostila nekdanjega ruskega zunanjega ministra (1991–96) Andreja Kozirjeva ter tedanjega namestnika ameriškega zunanjega ministra Stroba Talbotta (1994–2001). Prosila ju je za komentar teze, ki se ob krimski krizi pogosto pojavlja, namreč da se je ob koncu hladne vojne Rusija počutila ponižano. Oba sogovornika sta to zavrnila, češ da je šlo za ZMAGO demokratičnih vrednot in da so v ZDA celo izrecno pazili, da ne bi prišlo do kakšnih zamer. Vi ste ravno v tistih letih študirali in delovali v Moskvi – kako je bilo to videti od znotraj in v umetniških krogih?**

Jaz se nikoli nisem vključeval v politične debate in interpretacije – se je pa seveda v teh 26 letih, od kar sem iz Jugoslavije odšel v Sovjetsko zvezo, spremenilo ogromno stvari. Prva leta sem bil zaradi življenja v drugi državi precej neobveščen o dogajanju v Jugoslaviji in Makedoniji, moram pa povedati, da tudi dogajanja v Rusiji nisem spremljal. V zvezi s tem imam celo anekdoto: moj stric se je zelo zanimal za vse v zvezi z Rusijo in se je zelo veselil mojih prihodov na počitnice. Težava je bila, da jaz zaradi obremenjenosti s študijem nisem imel pojma, kaj se dogaja, zato so mi ob prihodu domov to vedno na hitro povedali starša in brat. No, sem pa stricu vedno prinesel velik kup najnovejših časopisov.

Naš študij je bil namreč zelo intenziven, začeli smo ob pol desetih, uradno je delo

trajalo do enajstih, mi pa smo vedno ostajali dlje, popolnoma samoumevno nam je bilo tudi, da delamo ob sobotah in nedeljah, šlo je za popolno posvečenost gledališču. Politično dogajanje smo občutili le na čisto praktični ravni, zlasti med letoma 1991 in 1993, ko je bilo veliko pomanjkanje vsega. Nekaj sreče so imeli tisti, ki so bili doma iz Moskve in so se lahko zanesli na svoje starše in stare starše, da bodo cele dneve stali v vrstah za osnovne stvari: preostali smo bili odvisni od prehrane v študentskem domu, ki pa jo je do takrat, ko smo prišli mi z umetniških šol, vedno zmanjkalo. Na srečo je bila zraven naše akademije železniška postaja in tam smo kupovali, kar so pač imeli, sendviče, suhe salame, morda jajca. Kadar je kdo dobil paket od doma, je bil to praznik.

Rekel bi, da je šlo v teh skoraj treh desetletjih za tri faze, marsikaj pa je seveda odvisno od okolja, v katerem se giblješ: med gledališčniki, s katerimi sem se večinoma družil, so nekateri ali sanjarili o odhodu v tujino ali pa o tem, da bi se pri njih vzpostavile takšne razmere kot na Zahodu, skratka, fantazirali so o nečem, česar ni bilo. To sem jaz že takrat težko razumel, namreč, da pogrešaš neke banalnosti, ne črpaš pa iz fenomenalne kulturne dediščine dežele in naroda, kjer si rojen. To se mi zdi nekakšna nepomembna površina, veličastno zgodovino ruske literature, gledališča, slikarstva pa zanemarjaš.

Podoben primer lahko povem iz našega gostovanja na Poljskem: tedaj so se naši gostitelji do mojih ruskih kolegov vedli prav prezirljivo, seveda zaradi dolgoletne ruske prevlade nad Poljsko, ki se je tedaj ravno končala, ampak meni je bilo zaradi takšnega odnosa prav neprijetno, saj sem vedel, da nihče izmed mojih kolegov nima nič z ruskim imperializmom – jim je bilo pa zaradi zgodovine nerodno.

Tako je bilo v devetdesetih – po vstopu v novo stoletje pa se je to občutje sramu začelo umikati samozavesti, ki je svojo mednarodno potrditev dobila z uspešno izvedbo olimpijade v Sočiju.

Veste, ni mi lahko v zadnjih tednih: Rusijo imam res rad, čeprav vem, da kaj tudi ni v redu. Še bolj hudo pa mi je, ko zdaj spremljam tako orkestriran napad na Rusijo, ker vem, da bo padlo po mojih prijateljih in po vsej državi, ki z vsem tem nima nič. In Soči se preveč podcenjuje: cel svet se je hahljal, ker je olimpijada stala 50 milijard dolarjev. Morda pa to ni tako visoka cena, če je to edini način, da po petindvajsetih letih lahko vsemu svetu sporočiš, da si normalna, civilizirana država, v kateri ne hodijo medvedi po cesti in kjer ni totalitarizma, ampak živijo normalni ljudje. Soči je za Ruse pomenil platformo, na kateri so lahko celemu svetu pokazali, da so enakopraven del civiliziranega sveta, zato jih ni zanimala ne cena ne to, koliko je bilo pri tem ukradenega denarja. In potem še ta nesreča z Ukrajino ... Zelo težko mi je govoriti o vsem tem, pa še nekaj dni pred premiero sem in imam polno glavo vsega mogočega okrog predstave. ■



# DELAVSKI RAZRED JE TREBA LJUBIT. ZAKAJ ŽE?

Roman *Če delaš omleto*, navdihnjen z življenjsko zgodbo pisateljice Milene Mohorič (1905–1972), je knjiga, ki te preganja še dolgo zatem, ko jo odložiš, že med branjem pa se nemalokrat zalotiš pri jalovem upanju, da se vse le ne bo odvilo, kakor veš, da se bo – in da se je.

AGATA TOMAŽIČ

**O**gromno polje zlate pšenice, do obzorja sega. Žanjejo jo trije veliki kombajni. Čisto spredaj stoji mlada kmetica, bosa, z zlatimi kitami. Smehlja se, dobro se počuti, zadovoljna je. Helenin obraz ima. Helena zaspi.« Podoba, ki se je v polsnu prikazala mladi pisateljici in idealistični predvojni simpatizerki komunistične partije, je zapečatila njeno usodo. Citirani odlomek bi zatorej smeli šteti za ključnega v Kraljevem romanu: če je Helena Murkovič dotlej še kolebala, ali naj se tudi formalno včlani v komunistično partijo, jo je vizija srečne kmetice sredi žitnega polja, pozneje ovekovečene na številnih propagandnih plakatih številnih komunističnih partij z vsega sveta, prepričala tudi na čustveni ravni. Ko je »stvar došla čustveno«, zanjo ni bilo več zadržkov, vrgla se je v objem partije, kozmični mehanizem pa je začel odštevati leta in mesece, kolikor ji jih je bilo še dano preživeti, preden bo tisti zmagoslavni kombajn iz njenih sanj preprosto zapeljal čeznjo, ona pa bo ljudi za krmilom do zadnjega diha poskušala prepričati, da gre za pomoto ...

## ŽENSKO IN KMEČKO VPRAŠANJE

Pri oceni knjige se seveda spodobi, da ocenjevalec na kratko povzame zgodbo, po možnosti tako, da ne razkrije preobratov in zaključka, s čimer bi za užitek prikrajšal vse nadaljnje bralce. A, kot rečeno, v tem primeru izjemoma ni bojazni, razplet je znan in branja se lotiš predvsem iz zanimanja, kako je avtor sešil z vseh vetrov nabrane kr-pice (skoraj gotovo gre za eno slovenskih literarnih del, v katero je v zadnjem času vložena največ *researcha*, pa ne terenskega dela, temveč predvsem brskanja po časopisni dokumentaciji).

Helena Murkovič je na začetku knjige študentka, ki se poskuša v pisanju in se zanima za t. i. žensko in kmečko vprašanje. Če jo prvo prizadeva v živo, saj je tudi sama ena od izobraženih, angažiranih žensk, ki jim v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja še ni bilo dano razviti in unovčiti svojih potencialov enako kot moškim, pa lahko o kmečkem vprašanju sodi v najboljšem primeru zgolj kot (prizadeta) opazovalka (kar je tudi bila, Kralj roman namreč začena s poglavjem *Na boben*, popisom razlastitve zadolženega kmeta z vzhodnega konca Slovenije, ki mu je Helena prisostvovala). Sama se je rodila v družini sodnika in odraščala v vili z vrtom na ljubljanski Bleiweisovi, današnji Prešernovi cesti – in še kar trapasto se sliši, da bi se nekdo iz takšnega okolja obremenjeval s težkim položajem manj srečnih od sebe. Ni pa tako redko, navsezadnje je bil tudi Friedrich Engels, drugi največji teoretik historičnega materializma, sin premožnega tekstilnega industrialca. Kakorkoli že, nasprotja se privlačijo in Helena si je za zaročnico izbrala Vladimirja Vebleta (v resničnem življenju dr. Vladimir Premru, rojen 1902, eden prvih slovenskih strokovnjakov za rakava obolenja, književnik in prevajalec, po vojni kot informbirojevec poslan na Goli otok, kjer leta 1949 tudi umre), ki izhaja iz gmotno mnogo manj preskrbljene družine iz Boštanja. Z njim jo družni nagnjenje k literarnemu ustvarjanju in dolgi, poglobljeni pogovori o aktualni družbeni stvarnosti.

## INŽENIRSTVO DUŠ V SOVJETSKI ZVEZI

Helena in Vladimir se poročita, rodi se jima sin (v romanu sploh nima imena, kar najbrž ni nepomembna podrobnost; v resničnem življenju pa je Lev in je med letoma 1980 in 1988 generalni direktor Leka, od republike Slovenije pa prejme častni znak svobode za posebne dosežke v gospodarstvu, umre leta 2005). Helena najprej dela kot učiteljica, polagoma se preusmeri samo v pisanje, najprej objavlja v *Modri ptici* in *Ženskem svetu*, pozneje si želi prodreti tudi v *Sodobnost*, ki velja za resnejše čtivo, a jo tedanji urednik Ferdo Kozak zavrne, kot preveč naiven označi tudi njen edini za živa izdani roman *Medenove Maše učna doba* (v resnici: *Korenove Saše učna doba*, 1940). Ker ji dvomi, ali je komunizem res ureditev prihodnosti, ne dajo miru, se odloči resnici priti do dna na kraju samem (zapisati »na kraju zločina« bi bila že vrednostna sodba; pa čeprav tudi iz Kraljevega pisanja mestoma veje odnos, ki ni povsem objektivni). Otroka izroči v varstvo sestri, potu pa predoči, da bo za dva meseca odšla na t. i. študijsko potovanje v Sovjetsko zvezo. To ni mačji

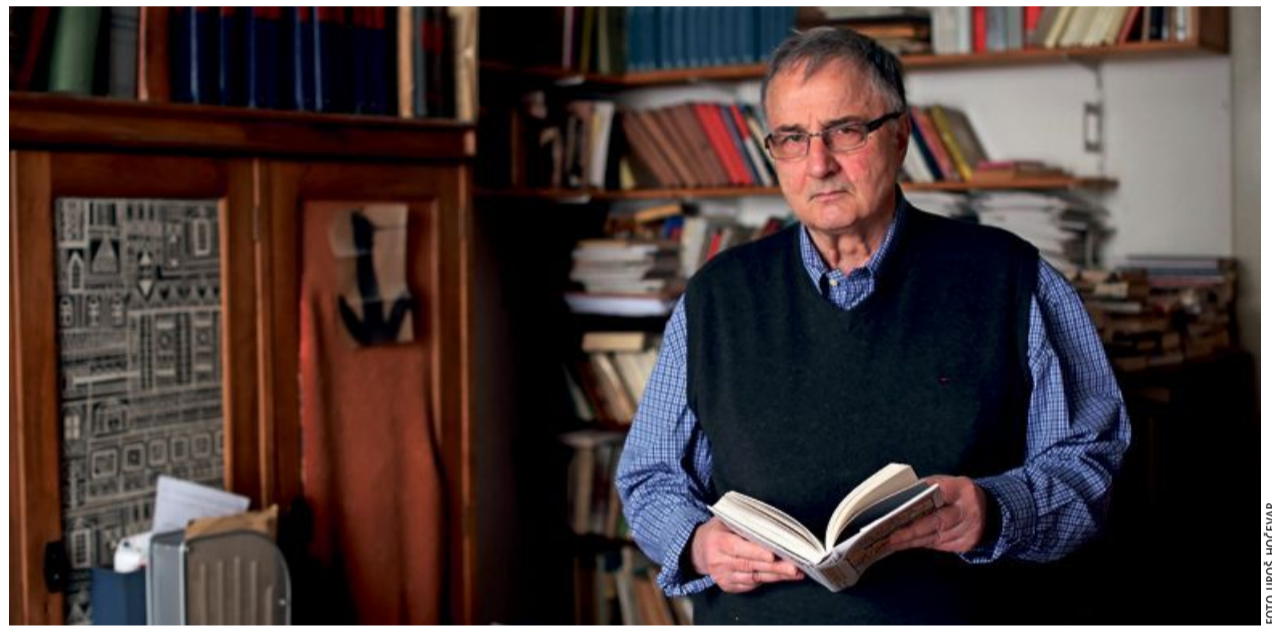


FOTO UROŠ HOČEVAR

kašel, z današnje perspektive bi njeno počasno prodiranje na vzhod, od ene do druge »zveze«, lahko deloma primerjali s kalvarijo, kakršni se podvržejo Afričani in Azijci v upanju na boljše življenjske razmere v Evropi. Toda če se njim iluzije hitro razblinijo, je koprena, ki prekriva pogled Helene, izjemno trdoživa. Da, to je vrednostna sodba, a podprta z zgodovinskimi argumenti: Sovjetska zveza tridesetih let ni bila raj na zemlji (vendar je bila nova ureditev v nekaterih pogledih boljša kot v carski Rusiji, predvsem pa je bil to čas, ko je nacizem že začel dvigovati glavo ...), resnične razmere osvetljuje cel kup dejstev, recimo o desetstisočih umrlih za lakoto na območju Ukrajine, nekdanje žitnice Evrope, ali o nečloveških razmerah v gulagih in žrtvah, ki so podlegle prevzgojnemu delu v Belomorskem kanalu (Frank Westerman: *Inženirji duš*). Oboje je bilo Heleni znano že prej, a verjame v razlago o sovražni propagandi tujih novinarjev, »sužnjevalca in kokaina«, in si pomisleke pusti odgnati z lepo zrežiranimi predstavami in kulisami *najboljšega vseh možnih svetov*. Oglede igre o znamenitem Pavliku Morozovu, gorečnem pionirju, ki je ljubil partijo bolj kot svojo družino in novi ljudski oblasti naznanil lastnega očeta, ki jo Kralj vključi v zgodbo, ni naključje. Pri tem ni pomembno, ali si jo je Milena Mohorič tudi zares ogledala, saj smo navsezadnje v polju fikcije. Spraševati se, kaj je v resnici vedela in kaj je videla, je enako brezplodno kot spraševati se, kaj jo je gnalo, da se je sploh podala v Sovjetsko zvezo, ko pa je vendarle »imela vse«. Očitno se ji ni zdelo, da ima vse, ali pa je hotela več, tako kot ji nekega dne ni bilo več dovolj objavljati samo v *Modri ptici* in *Ženskem svetu* – povsem legitimna želja.

## »DEKADENTEN BURŽOAZNI SUBJEKTIVIZEM«

Pavlik Morozov se ji vrne kot bumerang – dobro desetletje pozneje, ko jo, zdaj že po zmagi ene in edine partije in kot družbi sovražen element, izprašuje poročnica Vrabec. Zgodil se je informbiro in Helena se nikakor noče odreči Stalinu, niti za ceno svobode. Poročnico Vrabec, ki si »vneto piše z inozemskim nalivnim peresom«, poskuša celo prepričati, da njen mož, tedaj že obsojen zaradi pajdašenja s Stalinom, ni kriv. »Ker ga poznam!« krikne Helena, poročnica Vrabec pa ji vrne z zvrhanim odmerkom ideoloških floskul: »Le kako si mogla zagovarjat svojega moža, pa še nekritično, ko so ga organi pregona že vzeli v postopek? Se ti ne zdi, da je to tvoje stališče pomenilo nezaupanje? Kaj nisi vedela, da moraš kot partijka najprej verjeti partiji in šele nato svoji družini? /.../ To so čustva, gol in dekadenten buržoazni subjektivizem!« Igra mačke z mišjo se konča, po Odloku o administrativnih kaznih, ki določa, da ni potrebno sodišče, zadošča že sklep republiške Udbe, bo »zapornica Murkovič« obsojena na »prevzgojo s prisilnim delom in deportirana nekam daleč, na kraj, ki ga tako rekoč nihče ne pozna«. Bivanje na Grgurju, ženski različici Golega otoka, ji je bilo prihranjeno (zanjo pa sta posredovala tovariša Luka Gabrovšek in Rudi Rinkovec, v resničnem življenju najbrž Franc Leskovšek - Luka in Miha

Marinko), poslali so jo v psihiatrično bolnišnico. Ker da je »v partijskih anketnih listih že od vsega začetka prijavljala težave z živci«. In potem je naslednjih dvajset let preživela v mali tesni sobici, ki jo nekoliko spominja na tisto v *obščezitju*, kjer je bivala, ko je obiskovala partijski tečaj v Moskvi.

## IDEALIZEM V BLATU

Zgodba Milene Mohorič bi na prvi pogled sodila v legendarni zbornik Nore ženske (1995), skupaj z biografijami S. Plath, V. Woolf, C. Claudel in ostalih žensk, ki se niso dale ukalupiti, pa so jih zato vtaknili v ustrezne ustanove. Ampak v resnici to, da je bila ženska, zanjo sploh ni bilo tako pogubno – prej olajševalna okoliščina; če bi bila moški, bi tako kot njen mož končala na Golem otoku. Pompozno rečeno je to zgodba o revoluciji, ki žre svoje otroke. Na intimni ravni pa najbrž samo pripoved o ženski, ki je hotela več in jo je gnal idealizem – četudi se je, če izvedemo tvegano potezo in zlepimo lika Milene Mohorič in Helene Murkovič v enega samega, v to na začetku morala malo prepričevati, denimo s stavkom »Delavski razred je treba ljubiti«, kar si dopoveduje med vožnjo s tramvajem, ki ga upravlja posebej zoprni predstavnik delavskega razreda. Koliko Milene Mohorič je v Heleni Murkovič, seveda ne moremo zatrdno vedeti, tega konec koncev ne more natanko vedeti niti Lado Kralj, ki pa bi lahko bralcem olajšal preskakovanje iz resničnosti v svet fikcije vsaj s kakšnim poimenskimi seznamom resničnih ljudi in njihovih literarnih utelešenj – navsezadnje roman igra na karto literarizirane biografije. Avtorju po drugi strani bralca sijajno uspe uvesti v čas tridesetih in štiridesetih let 20. stoletja s številnimi historizmi, ki od daleč niso ključni za zgodbo, a pričajo o filigranski natančnosti pisca (*kolosalen dosežek, juridična znanost, štrpac, nogavice iz flora, frizura na bubikopf ...*) Nejasno ostaja le, čemu namenilniki – težko bi zanikali, da se nedoločnik v sedanosti vse bolj umika namenilniški obliki glagola (in bo to najbrž nekoč v prihodnosti celo normirana raba), toda zakaj takšna ekstravaganca v zgodovinski pripovedi? ■







FOTO: MARE MUTIČ

44. teden slovenske drame se je odprl s prvo poklicno uprizoritvijo dobra tri desetletja starega besedila *Mrtvec pride po ljubico* Svetlane Makarovič. To mračno priliko o odsotnosti ljubezni je v svojem prepoznavnem, smrtno-resno-igrivem slogu na oder priklical Jernej Lorenci.

#### MATIC KOCIJANČIČ

**M**akarovičeva je navdih za dramo – ki jo je kmalu po nastanku v začetku osemdesetih pod vodstvom Tomaža Pandurja prvič uprizarjala gimnazijska gledališka skupina Tespisov voz – črpala iz istoimenske ljudske pesmi, pa tudi iz Prešernovega prevoda Bürgerjeve *Lenore*. Skupni motiv vseh treh literarnih stvaritev je prevpraševanje (v) večno(st) izmikajoče se skrivnosti ljubezni do umrlih. Kaj ljubimo, ko ljubimo tiste, ki jih ni več med živimi? Je takšna ljubezen resnična, neresnična, ali pa – kot slutijo junakinje in junaki naštetih in sorodnih zgodb – celo bolj resnična od tosvetne »resničnosti«?

Protagonistka *Mrtveca* Micika (Ana Urbanc) je ljubeče dekle, ki ostaja zvesto svojemu ubitemu fantu Anzelu (Miha Rodman). Njena ljubezen je tako neomajna, da začne Anzelova podoba ponovno stopati v njeno vsakdanjo realnost. Micikina mati (Darja Reichman) poskuša svojo hčer odvrniti od sanjavega žalovanja in jo prepričati v poroko z Mlinarjevim (Aljoša Ternovšek), predvsem zaradi preračunljivosti – Mlinarjeva mati (Vesna Jevnikar) namreč umira in Micika bi ob spretnem predporočnem pogajanju lahko postala lastnica družinskega mlina.

Micika – zaradi notranjega boja med ohranjanjem idealne, a nemogoče ljubezni in predajo ultimatu ciničnega pragmatizma svoje podeželske okolice – razvije obliko shizofrene razdvojenosti, ki jo Makarovičeva in Lorenci upodobita kar s fizično podvojitvijo; na odru je še ena Micika (Vesna Pernarčič), sebična, cinična, pragmatična – prav takšna kot njeni sovaščani. Makarovičeva to dvojnico vpelje na domiselni način; sprva je namreč postavljena v pozicijo Micikine sestre, zato je občinstvo še nekaj minut prepričano, da gleda stvaren – četudi nekoliko neobičajen – sestrski prepir. Če k stalni prisotnosti pokojnega Anzela in Micikinega *alter ega* dodamo še nastop mitološkega Svetega Tadeja (Borut Veselko) in vlogo, ki jo odigra prav tako pokojna Mlinarjeva mati, postane jasno, da je pretvorba *Mrtveca* v prepričljiv odrski

komad kar precejšen logističen zalogaj. Kako sta se ga lotila režiser Jernej Lorenci in dramaturginja Marinka Postrak?

#### MRLIŠKE VIŽICE

Nastopajoči večji del predstave presedijo na tradicionalnih kmečkih stolih, razporejenih v sramežljivo vbočenem polkrogu; v rokah imajo harmonike, ki služijo spremljevalnemu preigravanju ljudskih viž in podlagi za prepevanje songov v drami, zvok harmonik pa močno obogatita še Judita Polak (čelo) in Ciril Roblek (kitara). Lorencijevo sodelovanje s skladateljem Brankom Rožmanom – kritike in gledalce sta skupaj osvojila že s *Ponorelo lokomotivo* v Mali Drami – se je tudi tokrat izkazalo za posrečeno. Priča smo nekaterim izmed najbolj razveseljivih trendov, ki jih lahko zaznamo v glasbenem repertoarju sodobnega slovenskega gledališča: glasba je živa, instrumentarij akustičen, igralski ansambel smiselno vključen in aktiven (tu na izrazito podoben način kot že v jesenski izjemni *Alkestidi* v Mali Drami), igra in muziciranje pa organsko prepletana; tudi Rožmanove kompozicije se ne zaletijo v generično sledenje zakonitostim *soundtrack* žanra, temveč izkoristijo tako odrske kot vsebinske specifične, obenem pa v nabor mednarodno prepoznavnih vzorcev zasidrajo še pogumno raziskovanje slovenske glasbene dediščine (kar je v letošnjemu *Kralju na Betajnovi* sicer odlično uspelo tudi Boštjanu Gombaču in Marku Brdniku).

V opisano shemo se dobro vključi standardni scenografski pristop Branka Hojnika, ki ponovno stavi na izpraznjeno sceno, v katero vdirajo markantni, večnamenski in večpomenski rekviziti (lectovo srce z elektronskim stikalom, pritrjeno na sobno drevo ipd.); ko se posamezni igralci odlepijo od stolov in zavzamejo prostor pred njimi, njihovo gibanje ne podlega naključju, temveč vselej opozarja nase v skrbno odmerjenih koreografijah (koreograf in asistent režije je Gregor Luštek); luč – kot že v Šeligovi *Svatbi* istega režiserja – ponovno osvetljuje tudi občinstvo (oblikovalec svetlobe je Drago Cerkovnik); kostumografija Belinde Radulović poseže po bogatem razponu ljudskih noš, oblikovalec maske Matej Pajntar pa z raznolikimi ličilnimi odtenki nastopajočih pomaga ustvarjati (in obenem rahljati) kontrast med tostranstvom in onostranstvom.

Tako v režijskem kot v igralskem smislu izstopa središčni prizor predstave, v katerem se snideta pokojni Anzel in Micika. Na sredini odra je mikrofona, ki zaljubljenca omogoči nežno šepetanje, kar Ana Urbanc in Miha Rodman odlično izkoristita. Ker njuna igra stavi na naivno simpatičnost, ustvarjata ostro napetost s preostalim ansamblom, ki

je usmerjen v zasledovanje groteskne, stereotipno-kmečke robotosti. Prav ta napetost – očiten rezultat skrbnega študija teksta, ki sta ga opravila dramaturginja in režiser – je ključna za posrečeno zmes tragike in komičnosti, ki sočno jezikovno poigravanje Makarovičeve zvesto preljuje na oder in ga celo nadgradi. Postavitev je torej estetsko uspešna. Kaj pa vsebinsko?

#### NEBESNE ŠTIME

*Mrtvec pride po ljubico* nam v osnovi sporoča to, da pristna ljubezen, ki se pojavlja v sanjskem in idejnem svetu, nikakor ne more obstati v svetu materialne realnosti in realnem življenju. Če želi prebivati, mora ta svet preseči. A ker transcendence ni – ker z neba pač ni nobene »štine«, kot razkrije eden izmed najbolj prepoznavnih songov v predstavi –, tudi ni pristne ljubezni. Micika nazadnje privoli v poroko z morilcem svojega izvoljenca in si ob tem nadene izumetničeno zadovoljen izraz. Svet spet v celoti obvladuje zlo, ki je tako ali tako na njem edina prava resničnost. (Morda se v tej formuli skriva delček odgovora na vprašanje, zakaj se tekst tako prilega Lorencijevemu režijskemu horizontu; v svojih medijskih intervencijah režiser rad poseže po sorodnih oznanilih.)

Bistvena značilnost te pozicije je njeno kulturno parazitstvo. V drami (in vsaj delno tudi v predstavi) tli piker gnus do slovenske podeželske folklorne, slednja pa je obenem osrednji vir zgodbe, dramskega loka in izgradnje osebnosti nastopajočih likov. Druga največja gnusoba *Mrtveca* je krščanska tradicija, ki je prav tako pomemben vir njegove simbolike (zmagoslavje druge Micike nad prvo je napovedano s pesmijo, ki v glavnini črpa iz motivike Kristusovega pasijona, njeno izdajstvo Anzela je pospremljeno s trikratnim petjem petelina ipd.); Makarovičeva ne nazadnje prek opazk Micikine mame opozarja na izključevalni odnos tradicionalnih družb do samskih žensk, a žal svojo hvalevredno kritiko privede do skrajne, enodimenzionalne pozicije, s katere se vsakršna družinska razmerja kažejo le kot groteskna zmes licemerskega koristoljubja in incestnih patologij – in spet, prav družinska razmerja s tradicionalnim pomenskim nabojem so nujni povezovalni element njenega dogajanja, brez katerega drama v trenutku razpade. Makarovičeva pri pisanju torej paradokso vodi bojevit odpor do vsega, kar njeni drami sploh daje substanco. V tovrstnem parazitiranju *Mrtvec pride po ljubico* odlično izpričuje pomenljivo značilnost fenomenov sodobnega nihilizma: ta je pogosto le poziv k ruvanju korenin tradicije, ki se – na krilih sladke ignorance – nazadnje lahko okiti in nasiti le s cvetovi in sadovi njenih dreves. ■

SVETLANA MAKAROVIČ

**Mrtvec pride po ljubico**

REŽISER JERNEJ LORENCI

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ

27. 3. 2014, 120 MIN.



# OGRINJANJE V TEMO

Generalno vprašanje za vse zvrsti umetnosti je, zakaj bi se hranili s takšno duhovno hrano, če se ji lahko, drugače kot nekaterim drugim stvarjem, ki nas čakajo v življenju, preprosto izognemo?

UROŠ ZUPAN

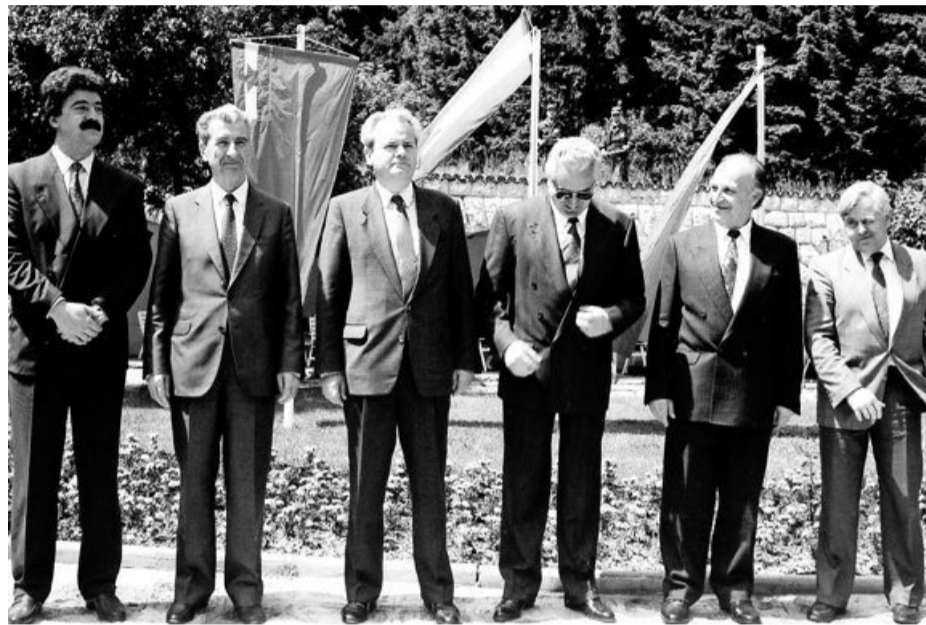
**K**o sem bil otrok, sem gledal neki dokumentarni film o živalih. Oče je sedel v fotelju, jaz pa sem ležal na kavču. Bil sem na pragu bolezni. Bilo mi je slabo in slabosti se je začela pridruževati vročina. Dokumentarec je bil podoben večini dokumentarcev o živalih: raziskava navad posamičnih vrst in seveda tudi njihovega neizogibnega prehranjevanja – kača žre jajca ali nekaj podobnega. In tisti prizori ubijanja in žretja so se nekako spojili z mojo boleznijo, se prelili vanjo, v mojih vročinskih blodnjah postali njen neodtujljivi del, in tudi ko sem čez nekaj dni zdrav in brez slabosti in vročine gledal ponovitev tega istega dokumentarca, so se neki boleznimi podobni občutki vrnili, kot se še vedno vrnejo vsakokrat, ko se spomnim na tisti dogodek in tisti dokumentarec iz otroštva. Aleksandra Hemon sem bral v skoraj identičnem psihofizičnem stanju. In to psihofizično stanje se je spojilo z vsebino knjige in s sredstvi, ki jo podpirajo: strukturo, zaporedjem pripovedovanega, stilom.

*Knjiga mojih življenj* ni prva njegova knjiga, s katero sem se srečal. Takoj ob izidu sem prebral *Nowhere Mana* in ne takoj po izidu tudi *Projekt Lazar*. Obe deli sta, v nasprotju s *Knjigo mojih življenj*, izmišljivi. In pri obeh sem imel podoben občutek (prve seveda ne znam več obnoviti, ker je od tega minilo že precej časa); na mikroravni – detajli, stil, posamični stavki, podobe – sta se mi zdeli izjemno dobri, na makroravni – ravni pripovedi kot celote – pa mi je nekaj manjkalo. Prvo pokvari nekakšen napol psihedeličen, postmodernističen konec, pa tudi z drugo sem imel neke težave, a manjše kot s koncem prve. Teh in takšnih problemov s *Knjigo mojih življenj* nisem imel.

## JUGOSLOVANŠČINA IN AMERIKANŠČINA

Delo je avtobiografsko, to pove že sama izdaja v Modrijanovih *Potezah*. Zbirka je namreč namenjena tiskanju avtobiografskih knjig in v njej je izšlo par mojih najljubših del iz tega žanra: Bergmanova *Laterna magica* in pa Reich-Ranickega *Moje življenje*. V knjigi se pripovedne veščine tako na makro- kot tudi na mikroravni lepo zlijejo in očitki, ki so v mojem bralskem veselju namenjeni Hemonovi fikciji, tu odpadejo. Knjiga nekako fragmentarno, skozi pomembne dogodke, okrog katerih se da splesti in zgraditi zgodbo z vso potrebno dramaturgijo, pokriva dele pisateljevega življenja. Od otroštva v Sarajevu do sedanjosti v Chicagu. Vse zgodbe pa delujejo kot členi v verigi, ki sestavljajo večjo celoto, ki je že skoraj podobna nekakšnemu razvojnemu romanu z luknjami in preskoki.

V pogojno prvem delu, življenju v bivši Jugi, se lahko tisti, ki smo tam odrasčali in poznali takratni čas in njegove navade in zakonitosti, na čisto izkustveni ravni napisanemu zelo približamo. Se z avtorjem identificiramo. Dogajale so se nam iste stvari, seveda skozi drugačno opazovalno in reflektivno optiko. A ravno zaradi tega, ker smo vse občutili na lastni koži, se včasih vidi, da je Hemon knjigo pisal za neko drugo občinstvo, konec koncev v to drugo občinstvo spada tudi sam. (Pisal jo je seveda tudi v drugem jeziku. Leta 1992 je šel s štipendijo v Ameriko in se potem vračal »domov« samo še kot tujec.) Določeni fragmenti in fiktivni deli delujejo pojasnjevalno in razlagalno (kot recimo tisti s filmom *Zgodnja dela*, ki je precej znan, prav tako tudi režiser Željimir Žilnik, konec koncev je film leta 1969 na Berlinskem filmskem



Hemonovo Sarajevo ob srečanju predsednikov jugoslovanskih republik maja 1991 in Hemonov Chicago ob drugi zmagi Baracka Obame na ameriških predsedniških volitvah novembra 2012.

festivalu dobil zlatega medveda), ampak mi smo le minorna manjšina bralcev, in drugi, ki bodo brali izvirnik, ki je napisan v njihovi rahlo modificirani materinščini, ali prevode v druge jezike (nemščina, francoščina ...), teh težav ne bodo imeli. Ameriške zgodbe, pogojno drugi del, pa beremo, kot jih bere večina. Ne da bi nas zmotil razlagalni ton – tu ga pač ni ali pa ga ne detektiramo.

Knjiga je seveda prevod iz amerikanščine, iz hemonovske variante tega jezika, ki naj bi ga avtor na novo izumil in ga še izumlja. Prevod Irene Duša mi deluje bolje od prevoda Mateje Jančar, ki je prevedla prvo zgodbo iz danes samostojne knjige *Drugi v bližini* (Slovenska matica, 2007). Ampak v prevodu kakih jezikovnih inovacij nisem zaznal, pa tudi primerjave, ki Hemonu vzporejajo z drugima zelo znanima pisateljema, ki sta zamenjala jezik, z Vladimirjem Nabokovom in Josephom Conradom, se mi zdijo, če že ne pretirane, vsaj preuranjene. Sploh če primerjamo romane.

## STIL, BARVNI TON ALI USODA?

Ponavljam še enkrat; stil in rešitve v Hemonovih romanih so izjemni, prav tako posluš za detajle, a manjka mu sklenjenosti, izpeljave, občutka za oblikovanje večje celote, epskega momenta. Se pa po branju *Knjige mojih življenj* lepo vidijo prehodi, vidi se, kako je Hemon kose resničnega življenja vtak in postavil v svoja dela, ki začnejo s tem dejanjem nositi oznako: fikcija. To je zanimiv pogled v pisateljsko delavnico, bralčevu skoraj neposredno spremljanje faktov, ki so se po nekakšnem »čarovniškem procesu« transformirali v domišljijo in se v njej udomačili.

Umetniška dela različnih zvrsti, naj bodo to slike, glasba ali pa knjige, s svojo atmosfero in občutkom, ki ga pošiljajo prejemniku, vedno asociirajo na določene barve. Včasih so te barve popolnoma jasne in enoznačne, različne in čiste, včasih pa gre za prehode, za drsenje, za skupek različnih odtenkov. Recimo: glasba ameriške skupine The Grateful Dead je čista solarna vibracija določenega časa in prostora, njena barva je najbrž rumena ali pa sinjemodra, glasba iz osemdesetih let prejšnjega stoletja (Joy Division, Nick Cave) pa je njeno diametralno nasprotje, je izrazito temna. Temačna. Črna. Ali pa: Bonnardove slike so sončne in tople, dobesedno prežarjene z mediteransko svetlobo, slike ameriškega slikarja Edwarda Hoopera pa, kljub nekemu občutku mirnosti, ki ga

dajejo figure na njih, nekje v ozadju delujejo zlovešče in temno. Preteče.

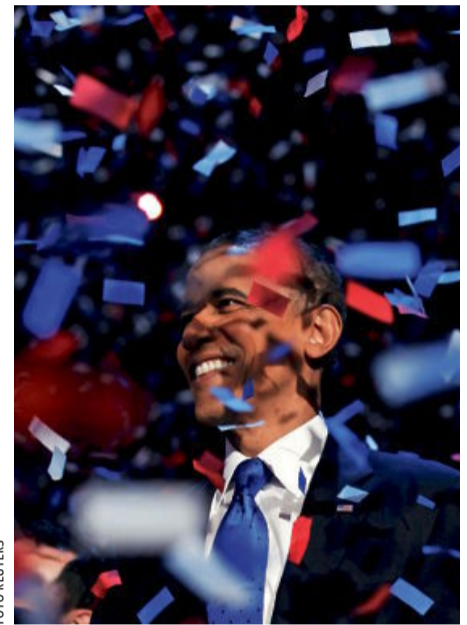
Če to prenesem na Hemonovo pisanje, se mi zgodi podobno kot ob poslušanju katerega od t. i. darkerskih bendov iz osemdesetih. Zabredem v temo. Je to zato, ker se je formiral v tistem času in je bil v odraslo življenje iniciiran v takšnem duhu? Ali pa je to neka poteza, neka značilnost, ki jo prinesemo s sabo na svet in jo s sveta tudi odnesemo? Ali pa je življenje tisto, ki nekaj, kar smo prinesli s sabo, osvetli in potencira ali pa odmakne, skoraj zavre in s tem naredi za nepomembno? Ali pa je to mogoče usoda?

## NAJHUJŠA TRAVMA IN PREŽIVETJE

Dogodki, ki ostanejo ob branju *Knjige mojih življenj* najbolj v spominu, so travmatični in ta travmatičnost se proti koncu knjige le še stopnjuje in doživi čisti klimaks v zadnji zgodbi, v *Akvariju*. Vsi dogodki so povezani z bolečino. Z veliko bolečino. Z veliko bolečine. *Knjiga mojih življenj* se začne s poskusom umora mlajše sestre, ko je ta prišla na svet in je bil starejši brat nenadoma oropan vse prejšnje pozornosti staršev, nadaljuje se s tem, da nehote užali prijatelj, sledijo porazi v šahu, zgodba o najboljšem profesorju, ki postane vojni zločinec, vojna na področju bivše Jugoslavije, ameriške izkušnje in na koncu, v *Akvariju*, soočenje s tistim, kar je praktično neubesedljivo, soočenje z najhujšo možno travmo, ki se lahko zgodi živemu človeku: z boleznijo in smrtjo lastnega otroka. Ne spominjam se, da bi že kdaj bral kaj tako pretresljivega, in ta pretresljivost je bila še toliko večja, ker sem vedel, da ne berem izmišljije, ampak se soočam z resničnostjo. Z nečim, kar se je nekemu zares zgodilo.

Ko knjiga še ni bila prevedena v slovenščino in ko še nisem vedel, da jo bom bral, sploh pa ne, kaj bom bral, sem v enem od intervjujev s Hemonom zasledil nekaj, kar bi lahko imenoval opravičevanje, opravičeval se je predvsem pred sabo. Opravičeval je svoje dejanje. Češ, kakšen pisatelj sploh je, če se ni zmožen soočiti s svojo največjo nesrečo in travmo in je izpisati. Spopadel se je z demoni in ta spopad ubesedil. In zdaj se mi zastavlja vprašanje: »Zakaj pisatelji to počnejo?«

Zdi se mi, da najnatanejši odgovor ni, da hlepijo po nekakšnem faustovskem sporazumu, da bi za dobro pisanje prodali dušo, in tudi ne, da bolečino spreminjajo v lepoto; ne, gre za to, da si s tem, ko iz sebe izganjajo temo in demone, pomagajo. Pomagajo na čisto elementarni ravni, ki presega umetnost;



Hemonov Chicago ob drugi zmagi Baracka Obame na ameriških predsedniških volitvah novembra 2012.

pomagajo si preživeti. Preživeti od jutra do večera. Iz meseca v mesec. Iz leta v leto.

In kje smo tu bralci? Če pisatelj nekako odmetava svojo temo in demone, se čisti, potem jih mi, ki to pisanje beremo, sploh če imamo na neki točki branje za analogno prehranjevanju, jemanju nečesa v svoje telo, mi jih jemo in uživamo. Takšen občutek sem dobil ob branju Hemonu. Ne samo te knjige, ampak vsega njegovega meni dostopnega pisanja. Kot da me kljub rahljanju s humorjem in ironijo kot strukturnima pripomočkoma in kljub mojemu uživanju v njegovi veliki pisateljski in tudi miselni večini predvsem ogrinja v temo.

Mogoče je to le tožba senzibilnega človeka, ki se je ob branju znašel v slabi koži ne toliko zaradi knjige same (čeprav tudi zaradi knjige), ampak zaradi bolezni, ki ga je takrat obiskala, podobno kot ga je obiskala neka druga bolezen, ko je bil še otrok in je gledal dokumentarec o živalih. Toda proces je, večdesletni luknji v času navkljub, identičen. Ko se spomnim na dokumentarec, se najprej spomnim na slabost in vročino, in ko pogledam Hemonove knjige na policah, se spomnim bolečin v želodcu. In sprašujem se, zakaj bi, ne glede na to, kako dobro so napisane, bral knjige, ki v meni puščajo tako očitne in otipljive segmente teme. Zakaj bi se hranil s temo nekoga drugega, ko pa imam že lastne dovolj?

In to zdaj postaja generalno vprašanje in velja za vse zvrsti umetnosti, ne samo za Hemonovo pisanje. Zakaj bi se hranili s takšno duhovno hrano, če se ji lahko, drugače kot nekaterim drugim stvarjem, ki nas čakajo v življenju, preprosto izognemo? In se zato, ker smo se ji izognili, predvsem bistveno bolje počutimo? ■

ALEKSANDAR HEMON

## Knjiga mojih življenj

PREVOD IRENA  
DUŠA, SPREMNA  
BESEDA ERVIN  
HLADNIK  
MILHARČIČ

MODRIJAN,  
LJUBLJANA 2013

167 STR., 27,50 €





# JAVNO DOBRO NA OČEH JAVNOSTI

Zbirka obsega 971 slik, 109 kipov in 280 del na papirju, doslej so bile z občasnih razstav znane le posamične umetnine, glavna zbirke pa je ostajala kot likovna oprema v vladnih in protokolarnih prostorih, skrita očem javnosti. Narodna galerija jo bo predstavila na več razstavah in že jeseni bo na vrsti izbor kiparskih umetnin.

ANDREJ SMREKAR

**Z**birka umetnin v prostorih vlade, državnega protokola in vladnih služb je v svojem bistvu potomka dinastičnih zbirk. V njej se prepletata dva vidika kot kriterija sprejemljivosti in akvizicijska motivatorja: prvi je simbolna funkcija umetnine, ki govori o lastnikovem statusu, in druga njena estetska kvaliteta kot označevalec imetnikove intelektualne širine, izbornosti okusa in poznavalske sodbe. To ne pomeni nič drugega kot preplet javne, ulične umetnosti, ki ustvarja podobe kolektivne identifikacije, ter umetnosti kot polja intimne komunikacije in širjenja individualnega intelektualnega obzorja. Naročena dela so del ideološkega aparata, v nakupih se odraža raven ideološke tolerance. Ker vladni in protokolarni prostori praviloma niso dostopni širši javnosti, Vladno umetnostno zbirko vidimo kot nazoren dokument, pravo kroniko dirigirane kulturne politike.

Prva v seriji načrtovanih razstav vključuje umetnine, naročene in nakupljene po letu 1945. V prvih povojnih letih z osrednjimi pridobitvami izstopata Vila Bled kot zvezni jugoslovanski protokolarni objekt, ki ga je bilo treba preurediti za nove potrebe, in vladna palača na Prešernovi 8. V Vili Bled je mogoče opredeliti dva vidika njene opreme: Slavko Pengov je leta 1947 izvedel poslikavo konferenčne dvorane s freskami iz zgodovine jugoslovanske narodnoosvobodilne borbe z osrednjim motivom prehoda čez Neretvo in v manjšem delu izgradnje nove domovine. Slednje so v ustnem izročilu običajno opisovali kot gradnjo Titovih zavodov Litostroj in podoba Titovih zavodov v Titovi vili se zdi kar na mestu. Druga likovna oprema pa je ob slovenski umetnosti vključevala tudi dela slikarjev drugih jugoslovanskih narodov kot simbolno dokazovanje bratstva in enotnosti. Nekoliko drugače je bilo v vladni palači, kjer je Gojmir Anton Kos svojo predvojno poslikavo hodnika z *Umeščanjem karantanskih knezov*, *Bitko na Krškem polju* in *Podpisovanjem Majniške deklaracije* leta 1947 nadaljeval z *Uporom* in slabih deset let pozneje s *Prihodom osvoboditeljev v Ljubljano*.

## ZAVRNITEV SOCIALISTIČNEGA REALIZMA

Ta velika naročila še nekako izpolnjujejo ideološka pričakovanja socialističnega realizma, ki so ga začeli vehementno promovirati leta 1947 po volitvah in sprejetju ustave, s čimer je komunistična partija legitimirala svojo oblast. Pred koncem leta je temu sledila še razstava štirih sovjetskih slikarjev v prostorih nove Moderne galerije, ki jo je posredovalo Društvo slovensko-sovjetskega prijateljstva kot eden od operativnih vzvodov agitpropa v okviru zvezne jugoslovanske organizacije. Ideologi socialističnega realizma so najostreje zavračali avantgardne tendence, zahodne modernistične tokove kot buržoazno umetnost in subjektivizem,



Janez Šibila (Nova vas pri Markovcu, 1919): Družina, (ok. 1955), olje, platno, 70,8 x 64,7 cm, sign. d. sp.: Sibila, NG S 2182. Pridobljeno: 14. 3. 1956, 40.000 din

ki se izraža v intimnih prizorih, tihožitjih in čisti krajini. Kritizirali so tudi domače umetnike, češ da v upodobitvah medvojnih eksistencialnih stisk niso dovolj poudarjeni herojstvo, borbenost in požrtvovalnost, v upodobitvah dela in izgradnje domovine pa se človek izgublja v pokrajini, pri čemer ostajajo optimistična sporočila prenove in delovni naporji premalo izraziti.

S socialističnim realizmom je bilo v javnosti treba resno računati do sredine petdesetih let, ko je Luc Menaše v *Naših razgledih* ob Kregarjevi razstavi zapisal, da se je treba štirideset let po Kandinskem tudi v Ljubljani izreči proti abstraktni umetnosti ali zanjo in si je dobro leto pozneje v nadaljevanju polemike prisluzil še očitek, da enači socialistično realistično z nacionalsocialistično umetnostjo. V pretanjenih niansah pa je bilo mogoče takoj po informbirojevskem

razkolu leta 1948 zaznati spremembe med naročili centralnega komiteja samega. Ne le da so iz javnosti izginile Stalinove slike in so ostale samo še Leninove in da je leta 1950 Josip Vidmar prevedel zgovorno besedilo Anatolija Lunačarskega o Leninovih pogledih na spomeniško plastiko iz časa »nekompromitirane« revolucije pred Novo ekonomsko politiko 1921, France Mihelič je za Centralni komite naslikal veliko platno *Partizansko taborišče* leta 1949 po eni iz serije svojih litografij leta 1946. To je bil znak, da je partija začela ustvarjati svojo identiteto na podlagi izročila domačega agitpropa Osvobodilne fronte, katerega najmočnejši predstavniki, med njimi Mihelič, so zavrnili doktrinarni socialistični realizem že v razpravi z Aleksandrom Gerasimovim ob razstavi ruskih slikarjev novembra leta 1947.

## NAROČILA IN ODKUPI

Naslednji korak v oblikovanju lastne mitologije pomeni naročilo upodobitve ustanovitvenega kongresa Komunistične partije Slovenije na Čebinah leta 1937. Sliko je leta 1950 izvedel Gojmir Anton Kos za vnaprej določeno mesto v knjižnici Vile Podrožnik. Kos, ki je z vsakim novim naročilom dokazoval, da obvlada svoj metje daleč nad pričakovanji naročnikov, je naslikal pravo ritualno podobo, kjer so izbrani gostje lahko simbolično prisostvovali ustanavljanju slovenske partije. Z večje postavljene figure v prvem planu, obrnjenimi s hrbti proti gledalcu, je namreč povezal gledalčev realni prostor s prostorom slike. Pomemben korak v smeri politične odjuge so napravili muzeji, ki so prej slovenske impresioniste, ožigosane kot buržoazne slikarje, predstavili kot pomemben del nacionalne tradicije in

## PREGLEDNA RAZSTAVA

### Umetnost za nove dni

SLIKE IZ VLADNE UMETNOSTNE ZBIRKE

NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA

5. 3. – 29. 6. 2014



dediščine najprej v Moderni galeriji leta 1949 in nato v Narodni 1954 ob petdeseti obletnici razstave pri Miethkeju. Pri tem je vredno pozornosti dejstvo, da je Moderna galerija leta 1949, ko je v Društvu upodablajočih umetnikov še tekla žolčna razprava o socializmu proti buržoazni umetnosti, »sprejela razstavo impresionistov v svoj program« na pobudo »od zunaj«, kar se je moglo zgoditi samo s soglasjem centralnega komiteja.

Vir prvih nakupov je bila Umetniška zadruga na Šelenburgovi, današnji Slovenski cesti pri centralni pošti, ki pa je kmalu zapravila svoj ugled kot posrednik umetniške mediokritete. Pomembna likovna dela so odkupovali tudi neposredno od lastnikov in umetnikov. Med takšne sodi npr. nakup Groharjevega *Zimskega jutra* od ostarele slikarjeve zaščitnice Jele Rahne z Brda pri Lukovici. Na razstavi Društva upodablajočih umetnikov leta 1948 pa se je začela oblikovati državna odkupna politika. Skoraj vsa dela z razstave so bila odkupljena za Moderno galerijo, za državni protokol, za različna ministrstva in druge vladne urade, ne samo na republiški, temveč tudi na zvezni ravni. Šele v času po letu 1952 so državni odkupi prišli pod pristojnost ministrstva za prosveto in kulturo in njegove strokovne komisije. Iz tega vira so umetnine dobivale različne galerije in državni uradi. S tem pa ni rečeno, da posamezne državne ustanove, zlasti vladni protokol in močnejša ministrstva, niso še naprej naročale in nakupovale umetnin na svoj račun in jih pridobivale z darili, pri katerih umetnostne kakovosti ni bilo mogoče pogojevati.

Centralni fond ministrstva za prosveto in kulturo je sicer zagotavljal solidno raven umetnostne kakovosti, vendar kvalitetno ni mogel povsem zadostiti potrebam zbiralne politike Moderne galerije, ki je v stalno zbirko vključevala veliko izposojenih del. Tudi v okviru dejavnosti tega fonda je mogoče prepoznati dodatne kriterije pri izboru umetnin, kakršen je regionalna pokritost etničnega ozemlja pa tudi enakomerna zastopanost umetnikov drugih jugoslovanskih republik. Z reorganizacijo kulturnega resorja v kulturne skupnosti ob koncu šestdesetih let je usahnil tudi ta centralno vodeni fond, ki je sorazmerno zgodaj opustil idejnost likovnega dela kot primarni kriterij odkupljenih umetnin.

#### OD INTIMIZMA DO TURIZMA

V vladni umetnostni zbirki se nazorno odraža počasna, a vendar postopna rast to-



Moša Pijade (Beograd, 1890–Pariz, 1957): Serres, (ok. 1948), olje, les, 21,5 x 31 cm, sign. d. sp.: m. p., NG S 2143

lerance državne politike do modernističnih tendenc najprej do tržaških umetnikov Lojzeta Spacala in Avgusta Černigoja, v toleranci do intimistov, do njihovega iskanja nacionalne oz. regionalne tipike in avtohtonega izraza ter v navezovanju na domačo tradicijo, katere del so postali tudi slovenski impresionisti. Prav ta generacija je aktualizirala v slovenski dediščini največkrat parafrazirano Petkovškovo sliko *Doma*. Eno najzgodnejših parafraz izpod čopiča Janeza Šibile najdemo tudi v vladni zbirki. Zagonetna mala veduta Serresa, kraja v Pirinski Makedoniji in delo Moše Pijadeja, priča prav o teh tihih spremembah. Pijade je leta 1949 obiskal razstavo Društva upodablajočih umetnikov v Moderni galeriji in ob tej priložnosti poudaril, da so slovenski impresionisti leta 1904 na *Prvi jugoslovanski razstavi* napravili močan vtis. V biografiji Moše Pijadeja je mogoče

nastanek te vedute povezati z izvozom jugoslovanske revolucije v Grčijo, ki je bil povod za informbirojevski obračun.

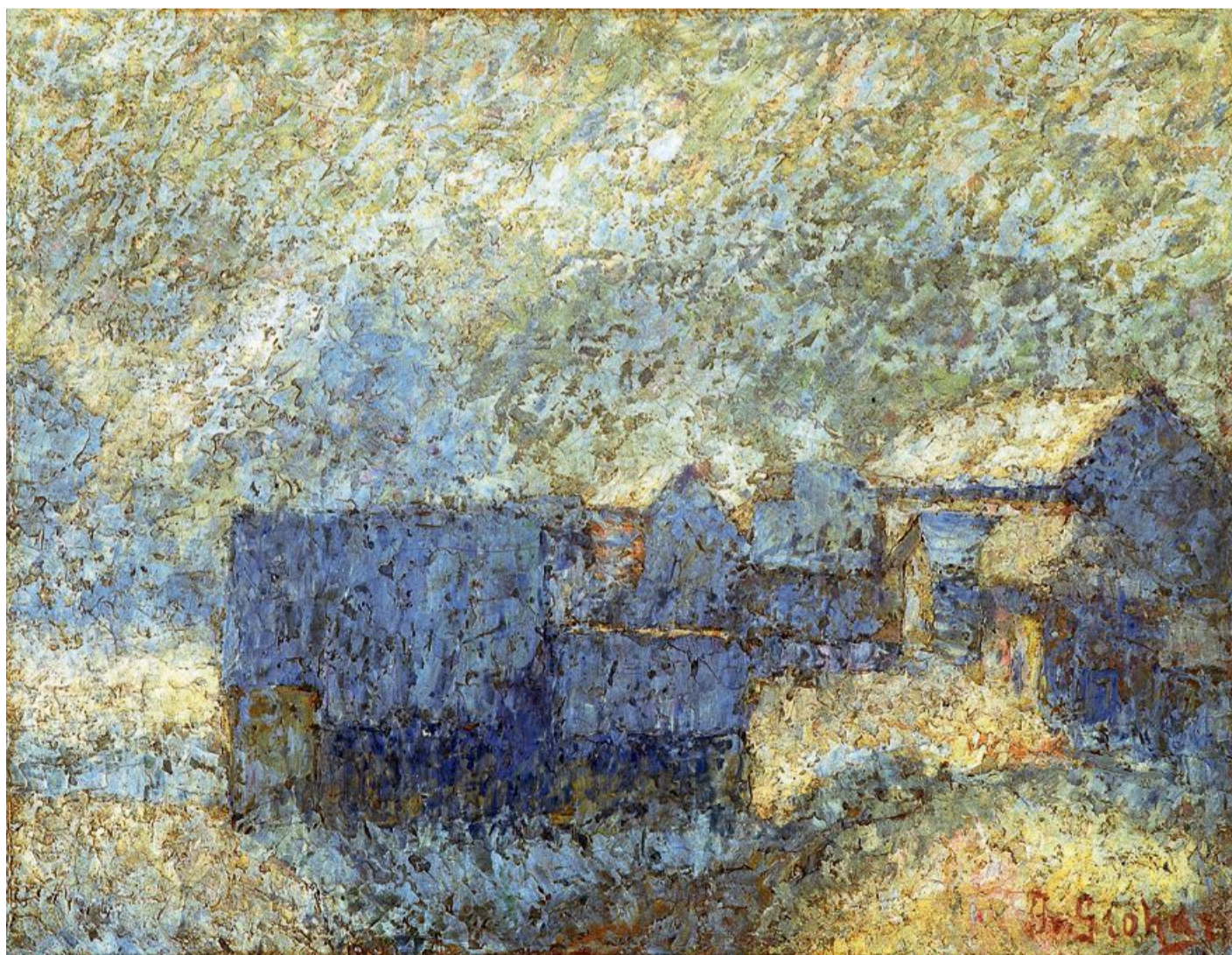
V tedanji ikonografiji posebno izstopajo mediteranski motivi, kajti s priključitvijo Primorske matični domovini sta se nam približala Istra in Kvarner. S socialno organiziranim letovanjem delavcev, gojencev na vseh ravneh izobraževalnega sistema in tabornikov je z vsemi pozitivnimi pomeni osvoboditve, zdravja in prihajajoče blaginje na novo zaživelo v podobah savudrijskih čolnov, istrskih obalnih mest in motivov s kvarnerske obale in otokov. Med njimi najdemo kar dve različici alegorije Mediterana Gojmirja Antona Kosa z naslovom *Kopalke*, utemeljene na ikonografiji treh gracij in modernističnega evropskega izročila predvsem Henrija Matisa z različicami *Luxe, calme, volupté*.

#### DIALEKTIČNA NAPETOST

Od poznih petdesetih let dalje najdemo med nakupi vse več abstraktnih podob, vendar ne v javnosti ožigosanih umetnikov, četudi tisti sprejemljivi niso dosegali njihove kvalitete. Tako v zbirko ni bilo pridobljeno niti eno delo Franceta Kralja po letu 1945, med 26 Kregarjevimi deli je samo ena slika iz obdobja po njegovi sporni razstavi leta 1953, medtem ko Gabrijel Stupica, čeprav poklican iz Zagreba, da zasede mesto profesorja na novi likovni akademiji v Ljubljani, v vladni zbirki sploh ni zastopan. Afere, kot sta bili Kregarjeva ob odmevni razstavi leta 1953 in Stupičeva ob javnem natečaju za opremo ljudske skupščine ali pozneje ob onemogočenju razstave Franceta Goršeta v Kostanjevici na Krki leta 1972, so politiki rabile kot orodje za kolektivno discipliniranje likovnega področja, četudi je svoboda umetniškega ustvarjanja postajala dnevna floskula v kritičnih in teoretičnih zapisih. Dialektična napetost zlasti med predstavniki mlajše generacije in državnimi ideologi je izviral iz prepočasnega popuščanja v nadzoru ustvarjalnih področij. Toleranca pa je počasi lahko rastla tudi zato, ker so tradicionalne likovne zvrsti postale manj učinkovite v nagovarjanju množic, kar je filmska produkcija opravljala z veliko večjim uspehom. Estetske posebnosti filma so začele vplivati nazaj na likovno umetnost in že *Obnova* Slavka Pengova z začetka te zgodbe se je oprla na izrazito filmsko kadriranje kompozicije. Z obveznimi *Filmskimi novostmi* pred vsako projekcijo igranih filmov je agitpropov duh še desetletja nagovarjal ljudske množice v pravi socialistično realistični maniri.

Vladna umetnostna zbirka je po svojem značaju konservativna in vseskozi označena s kulturnopolitičnimi prioritetami. V njej je veliko izjemno kvalitetnih del in je zgodovinsko pričevalna s številnimi manj znanimi deli umetnikov, ki v naši zavesti živijo z drugačnimi podobami. Med njimi so celo umetnine, ki strokovni javnosti niso bile znane, nekatera manj kvalitetna dela pa kažejo na drugačne motive in neformalne okoliščine njihove pridobitve.

Umetnin v vladnih uradih pravzaprav ne moremo imenovati zbirka, saj njihovega izbora ni določila neka opredeljena zbiralna politika. Zbirka je s prevzemom prišla pod nadzor Narodne galerije, ki si z razstavami prizadeva opredeliti njen značaj in pomen. S tem uresničuje prizadevanja dr. Anice Cevc, ki ji je v svojem dolgem ravnateljstvu na koncu le uspelo prepričati nosilce javnih funkcij, da so umetnine v državni lasti javno dobro in morajo biti dostopne javnosti. ■



Ivan Grohar: Zimsko sonce, 1905, olje, 54 x 70 cm, NG S 3305



Deset let članstva Slovenije v zvezi NATO

# NATO = BOG + KAPITAL

O članstvu v zvezi NATO je Republika Slovenija začela resno razmišljati leta 1994. Takrat je država kot ena prvih vstopila v zavezniški program Partnerstvo za mir. Istega leta je tudi znana slovenska glasbena zasedba Laibach izdala album z naslovom *NATO*.

ANDREJ BENEDEJČIČ

**Š**lo je za odmeven izdelek iz zelo produktivnega obdobja skupine, ki sta ga zaznamovala še albuma *Kapital* (1992) in *Jesus Christ Superstar* (1996). Ko so člani skupine vprašali o možnih povezavah med temi albumi, so v svojem značilnem slogu odgovorili, da so povezave kot na dlani, kajti »Kapital = NATO + Bog«, »Bog = Kapital + NATO« in »NATO = Bog + Kapital«.

Čeprav hudomušna, je domislica v sebi skrivala več resnice, kot se morda zdi na prvi pogled. Če namreč božji element razumemo kot politično voljo, kapital pa kot raven obrambnih izdatkov in zavez, je namreč »enačba« kar na mestu. Sicer pa je to že takrat, v devetdesetih letih, spoznala tudi slovenska stran. Devetdeseta so bila namreč obdobje največjih pričakovanj in razočaranj Slovenije glede zavezništva. Po vstopu v program Partnerstvo za mir smo iskreno računali na skorajšnje povabilo za članstvo. Ko tega zaradi pomanjkanja soglasja med zaveznici ni bilo ne na vrhu v Madridu leta 1997 niti na vrhu v Washingtonu leta 1999, je sledilo obdobje razočaranja. Medtem ko je Slovenija postala članica mednarodnih klubov, kot so OVSE, OZN in Svet Evrope že v prvih dveh letih svoje samostojnosti, je na članstvo v zvezi NATO čakala kar nekaj časa. Številnim na slovenski strani se je to zdelo čudno in krivično, pripombe o ravni slovenskega obrambnega proračuna in splošni pripravljenosti Slovenije za vstop pa malenkostne in nerazumne.

Velik del teh frustracij sem imel priložnost izkusiti tudi sam. V letih 1996 in 1997 sem bil namreč v analitski službi zunanega ministrstva zadolžen za pokrivanje zveze NATO, od leta 2001 do 2004 pa sem delal kot zunanjepolitični svetovalec pri dr. Janezu Drnovšku, najprej v času njegovega zadnjega premierskega mandata in zatem še v začetku njegove predsedniške funkcije. Zato se dobro spominjam šoka, ki ga je doživelo zunanje ministrstvo, ko je 8. julija 1997 postalo jasno, da Slovenija ni dobila vabila za prvi krog širitve zavezništva po koncu hladne vojne. Če ne bi le par mesecev pozneje na volitvah v New Yorku zmagali v boju za mesto nestalne članice v Varnostnem svetu OZN, bi se 1997 verjetno zapisalo v zgodovino kot črno leto slovenske diplomacije zaradi izrednega pomena, ki se je takrat pripisoval vstopu v NATO. Prav tako se spominjam slabe volje,

ki jo je sizifovska pot do članstva povzročala pri dr. Drnovšku. V nasprotju z drugimi zunanjepolitičnimi temami so bili pogovori z njim o zvezi NATO vedno zahtevni in se jih nisem prav nič veselil – vedno me je namreč čakal kakšen nejevoljen pogled. Tudi njegov uradni obisk v Washingtonu 17. maja 2002 ni deloval kot nekakšen diplomatski dosežek, kar je zaradi obiska Bele hiše sicer bil, temveč bolj kot pot v Canosso. To pa zaradi stalnih zaklinjanj, da Slovenija glede vstopanja v zavezništvo ni samozadovoljna, in nenehnih zagotavljanj, da bomo obrambnim izdatkom dejansko namenili 2 odstotka proračuna.

Resnici na ljubo je treba povedati, da očitki o samozadovoljstvu (t. i. *complacency*), ki jih je bila Slovenija deležna v sklepni fazi svojega približevanja zvezi NATO, niso bili povsem točni. Slovenski vrh namreč ni bil samozadovoljen, temveč razočaran in naveličan. Razočaran zaradi tega, ker ni bil deležen vabila takrat, ko so ga druge, takrat revnejše in manj razvite države prejele, naveličan pa zato, ker mu niso šle v račun stalne kritike kandidatke, ki je veljala za tranzicijsko zgodbo o uspehu, tako v političnem kot ekonomskem smislu. Sicer pa stališče slovenske strani iz tistega časa ni nobena skrivnost, saj ga je dr. Drnovšek jasno in glasno izrekel 11. maja 2001 na širitveni konferenci v Bratislavi, nato pa še objavil 1. junija 2001 v časniku *Wall Street Journal*. Tam je namreč zapisal, da slovenska stran na članstvo v zavezništvo ne gleda več kot na nekakšen nepogrešljiv »znak odobravanja« in dodal: »Če ne bomo povabljeni, se bomo pač znašli v položaju nekaterih drugih članic Evropske unije, ki niso članice zveze NATO, in se bomo osredotočili na evropski koncept obrambe kot preostalo alternativo.« Zato drži opazka dolgoletne zunanjepolitične komentatorke časnika *Delo* Saše Vidmajer, ki je v knjigi *Čas odraščanja* zapisala, da je slovenski premier 21. novembra 2002 na tiskovni konferenci po prejemu vabila za članstvo »sedel negibno in brez kakršnega koli, predvsem pa brez danesjepapraznik izraza na obrazu«. Kot član takratne slovenske delegacije na vrhu v Pragi lahko to ugotovitev o kislem vzdušju potrdim. Pot do povabila je bila namreč dolga in trnova, prejeli pa smo ga skupaj s šestimi drugimi državami, ki jih takrat nismo šteli za sebi enake.

Seveda sem se na vse to spomnil, ko sem avgusta 2011 prevzel svoj sedanj položaj stalnega predstavnika Republike Slovenije

pri zvezi NATO. Pravzaprav me je na neki način zanimalo, ali bom na sedežu zavezništva odkril odgovor na vprašanje, zakaj je bilo potrebno toliko časa, da smo bili vanj sploh sprejeti. Odgovor sem našel, čeprav ne v takšnem smislu, kot sem ga pričakoval. Predvsem sem namreč ugotovil, da zavezništva, v katerega smo na koncu vstopili,

**SPOMINJAM SE SLABE VOLJE, KI JO JE SIZIFOVSKA POT DO ČLANSTVA POVZROČALA PRI DR. DRNOVŠKU. (...) TO PA ZARADI STALNIH ZAKLINJANJ, DA SLOVENIJA GLEDE VSTOPANJA V ZAVEZNIŠTVO NI SAMOZADOVOLJNA, IN NENEHNIH ZAGOTAVLJANJ, DA BOMO OBRAMBNI IZDATKOM DEJANSKO NAMENILI 2 ODSOTOKA PRORAČUNA.**

nismo niti dobro poznali niti razumeli. Bolj kot sem iz prve roke spoznaval zvezo NATO in njen način delovanja, bolj mi je postajalo jasno, kakšen velikanski korak vere je predstavljal proces širitve za zaveznice takrat kot tudi danes. NATO namreč ni le še ena v vrsti mednarodnih organizacij. Je verjetno eden najbolj ekskluzivnih svetovnih klubov, ki mu je uspelo do potankosti razviti proces sodelovanja na področju, ki je za suverene države tudi najbolj občutljivo, to pa je področje nacionalne varnosti in obrambe.

V praksi se to odraža na več načinov. Predvsem velja izpostaviti, da je zveza NATO v popolni lasti samih zaveznic. To pomeni, da je najpomembnejši in odločujoči organ zavezništva samo in izključno Severnoatlantski svet in nikakor ne Mednarodni sekretariat. S posredovanjem svojih veleposlanikov zavezniške države v bistvu odločajo

o vsem, od visoke politike pa do višine plač mednarodnih uslužbencev. Poseben položaj generalnega sekretarja zveze NATO zato ne izvira iz njegove vloge vodje Mednarodnega sekretariata, temveč iz njegovega statusa kot stalnega in predsedujočega člana Severnoatlantskega sveta, ki ga tudi predstavlja navzven. Bolj kot kakšnemu francoskemu kralju je torej generalni sekretar podoben karantanskemu knezu, ki mu je že ob ustoličenju zabičano, da je le prvi med enakimi. S tem je povezana tudi praksa, da novemu zavezniškemu veleposlaniku sploh ni treba vročiti poverilnih pism generalnemu sekretarju, saj je dovolj, da svoj prihod oznani z nekakšno okrožnico, ki jo pošlje svojim kolegom, pri čemer je datum tega dopisa tudi podlaga za preseančni vrstni red znotraj zavezništva. Spoznavni pogovor, ki ga opravi z generalnim sekretarjem, je zato izključno vljudnostne narave.

Pomembna razlika med zvezo NATO in ostalimi mednarodnimi organizacijami je tudi v fizičnih pogojih dela, saj je celoten kompleks sedeža zavezništva ograjen od okolice, prostori vseh nacionalnih delegacij in sekretariata pa so v isti osrednji stavbi. To konkretno pomeni, da je znotraj sedanega sedeža slovenska delegacija tik nad slovaško in neposredno nasproti bolgarske, medtem ko je do prostorov najbolj oddaljenega, ameriškega stalnega predstavništva le dobrih pet minut hoje po osrednjem hodniku. Vse je torej blizu, vključno s konferenčnimi prostori. To in pa dejstvo, da se tako zavezniški veleposlaniki kot tudi člani njihovih delegacij srečujejo malone dnevno, v takšnih ali drugačnih delovnih formatih, neizogibno prispeva k posebnemu občutku pripadnosti, k občutku nekakšne NATO »družine«. Ta svojevrsten *esprit de corps* je tipičen za zavezništvo in po svoje tudi zelo nalezljiv.

To pa pojasnjuje naslednjo posebnost zavezništva, in sicer da je navkljub pravilu konsenzualnega sprejemanja odločitev soglasje lažje doseči, kot se zdi na prvi pogled. Vsaka zavezniška država ima namreč pravico veta, ki jo – če tako želi – lahko uveljavlja do konca. Najbolj znan primer tega je brez dvoma že leta trajajoča grška blokada kandidature Makedonije za članstvo v zavezništvo. Vendar gre navkljub njegovi odmevnosti pri tem primeru vseeno bolj za izjemo kot pa pravilo. Za NATO je namreč značilna predvsem sposobnost zaveznic, da se ne glede na pogosto različne poglede na koncu poenotijo okoli skupnega imenovalca. K temu gotovo pripomorejo stalni stiki zavezniških predstavnikov med sabo, ki si tudi zaradi tega težko privoščijo nekatere vzorce obnašanja, ki so sicer značilni za druge mednarodne organizacije. Za užaljenost med predstavniki zavezniških držav, ki morajo biti vselej pripravljeni na izredne razmere, enostavno ni prostora, za kar skrbi tudi doajen veleposlaniškega zbora. V primeru dolgotrajnejših razhajanj tudi ni ne navadno, če ostali stalni predstavniki začnejo pozivati kolege tistih zaveznic, ki se v pogledih najbolj razhajajo, k fleksibilnosti, pri čemer te apele utemeljujejo z zaveznanostjo skupnim vrednotam in načelom zavezniške solidarnosti. Temu v žargonu pravimo »gradnja konsenza«, ki praviloma deluje. V marsičem jo omogoča tudi tradicija neposredne in neobremenjene razprave med zavezniškimi predstavniki, v skladu z uradnim geslom Severnoatlantskega sveta, ki je *Animus in Consulendo Liber*, tj. v posvetu svobodni duh.

V zvezi NATO za pravilo konsenza obstaja le ena, vendar pomembna izjema, dotika pa se procesa obrambnega planiranja. Ker



FOTO IGOR ZAPLATEL



je NATO politično-vojaško zaveznitvo, se zaveznice namreč med sabo usklajujejo tako glede razvoja lastnih nacionalnih obrambnih sistemov kot tudi glede razvoja skupnih vojaških zmogljivosti. Severnoatlantski svet zato vsake štiri leta sprejme usmeritve glede obrambne države celotnega zaveznitva. Na podlagi te odločitve vojaške strukture zveze NATO pripravijo pregled nabora potrebnih zmogljivosti. Ta seznam se nato skozi proces medsebojnih konzultacij razdeli med posamezne zaveznice, ki se s tem zavežejo k izpolnitvi sprejetih ciljev. Te cilje pa za vsako posamezno zaveznico potrdijo ostale, brez glasu obravnavane države. To pa zato, ker znotraj zaveznitva velja, da je le tako mogoče zagotoviti pravično delitev skupnega bremena, kot tudi primerno raven izziva za vsako od zaveznic. Ustreznost pristopa potrjuje že samo dejstvo, da je zveza NATO že več kot pol stoletja najbolj uspešno politično-vojaško zaveznitvo v sodobni zgodovini, ki mu po vojaških zmogljivostih in sposobnosti skupnega delovanja zaveznikov držav enostavno ni para v svetovnem merilu.

Z vstopom v zvezo NATO leta 2004 se je Slovenija torej pridružila posebnemu klubu, ki je v marsičem neprimerljiv z ostalimi mednarodnimi organizacijami. Zaradi »mušketirske« zaveze o medsebojni obrambni pomoči, ki jo predstavlja znameniti 5. člen Severnoatlantske pogodbe, je notranje delovanje zaveznitva izrazilo specifično. Vse odločitve brez izjeme sprejemajo članice, ki prek Severnoatlantskega sveta izvajajo stalen nadzor nad delovanjem zveze NATO. Predstavniki zaveznikov držav so tudi v stalnem stiku med sabo, pri čemer poleg tekočih obrambno-vojaških zadev odprto obravnavajo tudi vsa aktualna zunanje-politična vprašanja na mednarodnem prizorišču, pogosto na podlagi kompiliranih poročil zaveznikov obveščevalnih služb. Takšen neposreden dialog pa je mogoče le na podlagi trdnega medsebojnega zaupanja, ki se potrjuje tudi pri doseganju skupnih stališč. Zaveznice zato raje dvakrat premislijo, koga želijo povabiti medse v to posebno združbo, saj je zaradi »članskih pravic« delovanje zveze NATO na koncu odvisno od prav vsake zaveznice države posebej, tudi Slovenije.

## ZAVEZNICE RAJE DVAKRAT PREMISLIJO, KOGA ŽELIJO POVABITI MEDSE V TO POSEBNO ZDRUŽBO, SAJ JE ZARADI »ČLANSKIH PRAVIC« DELOVANJE ZVEZE NATO NA KONCU ODVISNO OD PRAV VSAKE ZAVEZNIŠKE DRŽAVE POSEBEJ, TUDI SLOVENIJE.

Naj se zato vrnem k laibachovski definiciji zveze NATO. Slovenija je namreč v zadnjih desetih letih članstva uspešno osvojila »božji« vidik delovanja zaveznitva, saj se je v notranjih političnih razpravah dokazala ne le kot konstruktivna sogovornica, temveč tudi kot država, ki je z lastnimi argumenti sposobna vplivati na ostale zaveznice. To še posebno velja za vprašanja zahodnega Balkana in odnosov NATO–Rusija. Pri »kapitalskem« vidiku pa bi bili lahko brez dvoma boljši. Navkljub ambicioznim načrtom ob našem vstopu v zaveznitvo je namreč danes raven obrambnih izdatkov, struktura obrambnega proračuna in izpolnjevanje sprejetih ciljev zmogljivosti pod pričakovanji. Uspešna prebroditev ekonomske krize, s katero se danes sooča Slovenija, je zato pomembna tudi zaradi dolgoročne slovenske kredibilnosti v očeh ostalih zaveznic. Zato bi si želeli, da bi ob naslednji okrogli obletnici našega članstva v zvezi NATO lahko rekli, da smo trideset let po izidu albuma NATO tudi dokončno rešili celotno »enačbo«, ki jo je skupina Laibach predstavila že leta 1994. ■

ANDREJ BENEDEJČIČ je veleposlanik in stalni predstavnik RS pri zvezi NATO.

# Hrepeneti po mestu kot po bivšem ljubimcu

»Če bi mi v zgodnjih dvajsetih kdo rekel, da bom nekega dne zapustila New York in se preselila v severni del države, bi mu dejala, da je nor. Mislila sem, da bom večno ostala v mestu,« piše Sari Botton. Toda leta 2005, ko sta bila z možem pregnana iz poceni podstrešnega stanovanja in si življenja v mestu nista mogla več privoščiti, sta se preselila na podeželje. In pri tem občutila celo olajšanje.

GABRIELA BABNIK

Osemindvajset esejev znanih in manj znanih ameriških pisateljev, ki spregovorijo o zapuščanju vlemesta, se navezuje na zdaj že ikonični esej Joan Didion *Goodbye to All That* (Nasvidenje vsemu temu), napisan daljnega leta 1967 in vključen v zbirko esejev *Slouching Towards Bethlehem* (Približevanje Betlehemu). Bottonovi, ki je na periferiji srečevala druge izseljene pisatelje in pisateljice, ter z njimi izmenjavala izkušnje o New Yorku, je Joan Didion menda ves čas prihajala na misel. Razen tega, da osebnoizpovedni esej Joan Didion za mnoge ameriške pisatelje in pisateljice v žanrskem smislu predstavlja referenčno točko, tudi tematsko vsebuje nadčasovno vrednost. Celotni tisti, ki so v New Yorku preživeli trideset ali več let, trdi Bottonova, se še vedno prepoznajo v pripovedi Didionove o tem, kako je v zgodnjih dvajsetih, polna iluzij in hrepenenj, skorajda zaljubljena, prispela v metropolo, ter jo čez osem let bistveno spremenjena zapustila.

Zbirka esejev *Nasvidenje vsemu temu* pa kljub podobnemu vsebinskemu okviru – od prihoda v mesto, odkrivanja novosti, zaletanja v množico na podzemni, prestopanja na tleh ležečih trupel, do točke spoznanja – vendarle ni samo replika na esej Didionove; predvsem, ker se je nekaj v knjigo vključenih avtorjev pozneje v mesto tudi vrnilo, po drugi strani pa je videti težnjo, da bi knjiga delovala kot *hommage* mestu, ki se predvsem zadnja leta spreminja v nezavirljivo hitrostjo. *Nasvidenje vsemu temu* je torej tudi poskus ustavitve časa, predvsem današnjega New Yorka, s *flashbacki* v devetdeseta, osemdeseta in celo sedemdeseta, ter znotraj tega iskanje vzrokov za temeljito preobrazbo mesta po 11. septembru 2001.

### »MISLIM, JEZUS, SAJ JE SAMO PROSTOR!«

»Govoriti o New Yorku – živeti tam, želiti si živeti tam, nekoč živeti tam – je kot govoriti o vrednosti. Ne gre za privilegij ali denar, kot si mislite; denar je enostaven. Denar ti lahko da izbiro, možnosti. Privilegij ti pokaže, kako vidiš samega sebe in druge /.../. Vrednost je nekaj drugega. Vrednost je strašno kompleksna,« nam pojasnjuje ameriška romanopiska Elisa Albert. Lepota, originalnost, neustrašnost naj bi bile po njenem nekatere poteze New Yorka, in čeprav se tudi pri drugih avtorjih te večkrat pojavijo v povezavi z mestom, je neizogibno spoznanje, da avtorjeva identiteta ni odvisna od prostora in da gre v resnici le za konstrukt. »Mislim, Jezus, saj je samo prostor. Prostor ni odgovoren za to, kdo si postal; lahko bi bil Tel Aviv ali Berlin ali San Francisco ali London,« samo sebe opomni Albertova, ki očitno pogreša osebo, ki je živela tam, ali še bolje, svojo mladost in čas, preživet v New Yorku, ki se ne bo nikoli več povrnil.

### ZA ZELO BOGATE ALI ZELO REVNE

Albertova sodi med avtorje, ki gojijo sentimentalni odnos do mesta; obstajajo pa tudi avtorji, kot je Valerie Eagle, ki jih je New York skoraj stal življenja. Eagleova je odraščala v New Jerseyju, bila pozneje odpeljana v Brooklyn in nato pristala v Harlemu. Valerie Eagle je tudi edina temnopolta avtorica, vključena v knjigo. In čeprav njen esej *View from a Penthouse* (Pogled iz dupleksa) stilistično ni najboljši, je najbolj pretresljiv. »Za vsakim uspehom sem slišala poguben šepet 'Valerie',« zapiše avtorica, ki razkrije temnejšo plat New Yorka. Ravno zaradi determinizma Eagleove (njena mati je bila odvisnica) se zavemo, da skorajda vsi avtorji v knjigi predstavljajo ameriški intelektualni beli srednji sloj, ki se je znašel v krizi; in da se je zaradi njihovega izseljevanja, ki je posledica druginje ter podplačane dela, v krizi znašel tudi New York.

Čeprav očitno še vedno drži stavek Didionove, da je »New York bodisi mesto za zelo bogate bodisi za zelo revne«, mesto še nikoli ni bilo tako zapredeno v kult bogastva kot v zadnjih desetih ali dvajsetih letih. Rebecca Wolff, ki je v New Yorku živela sredi osemdesetih, celo trdi, da je mesto zaradi vsesplošne razprodaje postalo dolgočasno, depresivno, predvsem pa je izgubilo nekdanji šarm. Ker je sistem represije in izkoriščanja tako zelo očiten, ni mogoče vzljubiti niti absurdnosti, ki jo je nekoč ponujalo. Še najbliže Wolffovi je Lauren Elkin, ki je New York zamenjala za Pariz; v nekem trenutku je spoznala, da v New Yorku s pisanjem ne more preživeti, poleg tega jo je začela motiti akumulacija bogastva med redkimi izbranci, ki so za povrh pogosto njeni nekdanji sošolci z elitnih šol. Izjavi Joan Didion Elkinova dodaja, da je New York mesto za »zelo bogate in mlade«. Številni mladi, ki derejo v mesto, ne vidijo umazanije in smradu in druginje; vse od omenjenega je sestavni del njihovih sanjarij o New Yorku.

Toda zakaj živeti tam, če pa obstaja toliko prijaznejših krajev, kjer je mogoče živeti, se sprašuje Elkinova, ena redkih avtoric v knjigi, ki poleg impresijske ravni poskuša razbrati tudi globlje usedline tega, zakaj je New York tako oblegan. Če zapustiš New York, te spremlja senca, da ti ni uspelo. Sama se je v Pariz preselila, da bi ji uspelo pod lastnimi pogoji. »V Ameriki ne morem živeti zaradi istih razlogov, kot ne morem kuhati v kuhinji svoje mame,« nam razkrije pisateljica, ki je prepričana, da so njene možnosti v Ameriki omejene, in to kljub spoznanju, da Francozi gojijo *status quo*. V Franciji se ljudje podobno kot v Ameriki pehajo za uspehom, trdi, edina razlika je v tem, da si v Franciji utirjen na svojo pot že v najzgodnejšem otroštvu. In ko enkrat s te poti skreneš, ni več vrnitve, medtem ko po njenem v Ameriki stvari niso tako zelo determinirane. Da Lauren Elkin spet

govori samo v imenu razreda in rase, ki ji pripada, je precej očitno.

### ODIDEŠ, KO GA PRERASTEŠ

Za večino avtorjev in predvsem avtoric stvari niso tako zelo komplicirane. Njihovi eseji se pogosto začnajo kot ljubezenske zgodbe – najemanje stanovanj, pokušanje raznovrstne hrane, menjavanje služb in partnerjev, dokler ne dobijo otrok ali pa se ne zaljubijo. Še največkrat se zgodi, kot v primeru Rayhane Sanders, da mesto prerastejo. »Newyorčani smo kot bojevniki, z meči v rokah, ubijajoč zmaje. Utrujeni, vendar močni,« zapiše avtorica, tudi pod vtisom dogodkov 11. septembra 2001, ko se je zdelo, da je celotno mesto prekrito s pepelom. Kal katastrofičnosti, ki je bila zasejana s terorističnim napadom, je za avtorico počasi izgorela v spoznanje, da je New York predvsem simbolni prostor. »Od New Yorka se nisem poslovila, ker bi zabredla v težave. Nisem imela trenutka, kot Joan Didion, ki je spoznala, da je 'ostala predolgo',« meni Sandersova. »Odsla sem, ker sem hotela več. Hotela sem prostor in tišino, gore in nebo.«

Vseeno ima večina avtorjev ob zapuščanju New Yorka občutek, da zapuščajo dom. Redki, ki se od njega niso nikoli znali ali mogli prav posloviti, ga še vedno vidijo kot prostor tolažbe, odkrivanja, kot prostor izpolnitve. Ann Hood razkrije, da je po smrti hčerke New York zaradi svoje vitalnosti v njej znova prebudil zanimanje za življenje. Toda nihče od (stalnih) povratnikov ne živi od pisanja in razen v enem primeru (Marie Myung-Ok Lee) v New Yorku bivajo v ednini. Anekdotična, ki jo podaja Sari Botton, je v tem smislu zelo zgovorna: avtorica je v New Yorku naletela na osemdesetletno staro, nekoč gledališko igralko, ki je v mestu živela že več kot šestdeset let. Z namenom, da bi obdržala majhno in poceni stanovanje, se je odpovedala tako možkim, s katerimi bi se lahko poročila, kot tudi daljšim turnejam po Evropi ali Ameriki. »Bila je poosebljeno razočaranje,« pripoveduje Bottonova. Toda starka je, v nasprotju z urednico in pisateljico, ki v svoji denarnici hrani karto za podzemno in hrepeni po mestu kot po bivšem ljubimcu, še vedno poročena z New Yorkom. ■

### KNJIGA MESTA

## Goodbye to All That

(Writers on Loving and Leaving New York)

SARI BOTTON ET AL.

SEAL PRESS, BERKELEY,  
CALIFORNIA 2013

269 STR., 14,40 \$



# TINTIN ZA TELEBANE

Letos mineva 85 let, odkar je bil prvič objavljen strip *Tintin*, življenjsko delo Georgesja Remija - Hergéja (1907–83) in eden od najbolj znanih, cenjenih in prodajanih frankofonskih stripov nasploh. Pa si takšen status, namreč naziv nacionalnega junaka in stripovske ikone, *Tintin* tudi v resnici zasluži? Vprašanje je toliko bolj na mestu, ker smo s prevodom kronološko prvega *Tintina* v Sovjetski zvezi tudi v slovenščini zdaj izdali čisto vseh 23 epizod.

IZTOK SITAR

**K**o je znameniti ameriški režiser Steven Spielberg nekoč v Parizu listal po francoskem časopisju, ki ga zaradi nepoznavanja jezika seveda ni mogel brati, je njegovo pozornost pritegnila beseda Tintin, ki se je konstantno pojavljala skoraj v vseh člankih, naj je šlo za politiko, kulturo ali šport – in ko je izvedel, da je to ime glavnega junaka stripa (za katerega ni še nikoli slišal), je bil tako fasciniran, da je o Tintinu posnel film. Najsi je ta anekdota resnična ali izmišljena, nam slikovito prikaže, kakšen odnos imajo vase zagledani Francozi do tega stripa, ki je povrh vsega še – belgijski.

Georges Remi se je rodil leta 1907 v bruseljskem predmestju Etterbeek, očetu Valoncu in materi Flamki v tradicionalno konservativni in dokaj verni katoliški meščanski družini, kar je pozneje vplivalo tudi na njegov svetovni nazor in seveda stripe, ki jih je risal. Mali Georges je, kot pač vsi poznejši umetniki, rad risal že kot otrok in v osnovni šoli, ki jo je obiskoval ravno med »veliko vojno«, so bili njegovi zvezki po dolgem in počez porisani z bitkami francoskih in nemških vojakov, kar pa mu pri likovnem pouku, kjer so risali predvsem tihožitja, ni veliko pomagalo, tako da je imel sicer odličnjak najslabšo oceno prav iz risanja. Po štiriletni osnovni šoli se je vpisal na katoliško gimnazijo Sv. Bonifacija, kjer profesorji, ki so bili sami duhovniki, ravno tako niso imeli razumevanja za njegovo strast do risanja bolj ali manj stiliziranih figuric, zato je imel tudi tu najslabšo oceno prav iz likovnega pouka. V prostem času, kadar že ni risal ali bral pustolovskih romanov, se je najraje udeleževal taborniških aktivnosti, kajti že v osnovni šoli se je pridružil katoliškemu skavtom, ki jim je ostal zvest vse življenje. Tudi njegov prvi strip je bil, jasno, o skavtih, Tutorja, kot se je imenoval glavni junak istoimenskega stripa, je narisal leta 1925 za valonski desničarski katoliški časopis *Le Vingtième Siècle*, kjer se je po šoli zaposlil kot ilustrator. Takrat je tudi začel uporabljati umetniško ime Hergé, ki je nastalo po francoski izgovorjavi inicialk njegovega priimka in imena, RG (»er-že«), pod katerim je pozneje postal poznan po vsem svetu. Leta 1928, ko je prišel iz vojske, je matični časopis začel izdajati osemstransko otroško prilogo *Le Petit Vingtième* in glavni urednik, opat Norbert Wallez, gorec antikomunist, je Hergéju predlagal, naj nariše strip, v katerem bo mlade bralce posvaril pred grozečo pošastjo komunizma, ki lomasti po svetu. Tako se je rodil legendarni reporter Tintin, ki ga je Hergé narisal po liku svojega mlajšega brata Paula in ga poslal – kam drugam kot k Stalinu.

*Tintin v deželi Sovjetov*, kot je bil naslov prve od 23 epizod, je na dveh straneh izhajal od januarja 1929 do maja 1930. Najstniški reporter s svojim nerazdružljivim terierjem Švrkom odpotuje v Sovjetsko zvezo, kjer odkrije, da dežela ni tak proletarski raj, kot jo opisujejo njeni propagandisti, ampak ena sama velika Potemkinova vas. Ogromne tovarne, ki jih boljševiki razkazujejo delegacijam tujih novinarjev, iz katerih se noč in dan vali dim, so samo lesene kulise, za katerimi delavci kurijo seno, hrup strojev pa ustvarjajo z udarjanjem kovaških kladiv po zviti pločevini. Moskva je povsem razdejana in opustošena, GPU-jevci z bombami uničujejo ostanke carskega imperializma in nasprotnike komunizma, kdor na volitvah ne voli za partijo, ga ustrelijo, ljudje so apatični in lačni, po mestnih četrtih se potikajo shirani osiroteli otroci, ki jih je sama kost in koža, medtem pa Lenin, Trocki in Stalin v Sibiriji uživajo v naropnem bogastvu. Skratka, čisti propagandni antikomunistični strip, ki se ga ne bi sramoval niti zloglasni ameriški lovec na čarovnice Joe McCarthy, če bi ga seveda poznal. Pozneje se je tudi sam Hergé distanciral od tega stripa, saj vse do smrti ni dovolil ponatisa, niti ga ni redizajniral



in pobarval, kot je naredil s svojimi drugimi zgodnjimi stripi, ki jih je narisal do leta 1940 in so izhajali v črno-beli tehniki. Po padcu berlinskega zidu in sesutju komunizma je strip spet postal aktualen in založbe ga bolj ali manj redno znova uvrščajo med Tintinova zbrana dela.

## SPODRSLJAJI IN IZGOVORI

Tudi s svojim drugim stripom *Tintin v Kongu* Hergé ni imel sreče. Najprej je sicer hotel poslati mulca v Ameriko (kar je pozneje naredil v tretji epizodi), vendar ga je Wallez prepričal, da bodo belgijski malčki veliko raje brali pustolovščine iz divje Afrike kot z Divjega zahoda in mogoče se bo kateri celo odločil za poklic misijonarja, ki jih je bilo v takratni njihovi koloniji glede na število domorodcev odločno premalo. Strip se je sprevrgel v rasistično poveličevanje bele rase in belgijskega im-

perializma, črnci so prikazani kot sicer dobri, a izjemno naivni in neumni ljudje, ki nujno potrebujejo vodstvo superiornega belega človeka za svoj razvoj in obstoj, belgijski kolonizatorji pa kot nosilci civilizacije in rešitelji črne rase. Hergé se je pozneje zagovarjal, da je bila družbena klima v državi pač taka in da se ni dalo narediti drugačnega stripa, kar pa, seveda, sploh ne drži; po tej logiki, denimo, Marx ne bi nikoli napisal *Kapitala* ali Darwin *Izvora vrst*. Do leta 1940 je narisal še šest zgodb, v katerih pa se (z izjemo ameriške pustolovščine, kjer so Indijanci prikazani kot necivilizirani divjaki), ni več spuščal na spolzka tla aktualnega družbenopolitičnega dogajanja, ampak se je bolj posvetil avanturi sami, ki jo je začel s humornimi vložki nesposobnih detektivskih dvojčkov Petka in Svetka (prvič se pojavita v sedmi epizodi *Črni otok*), ki sta postala sinonim za neumne policaje v stripovskem svetu.





Svoje politično prepričanje pa je Hergé nazorno pokazal ob nacistični okupaciji Francije in Belgije. V nasprotju s kolegi se ni priključil Odporu ali vsaj skrivaj simpatiziral z njim, ampak je lojalno sodeloval s profašističnim časopisom *Le Soir*, v katerem je navkljub kulturnemu molku objavil štiri epizode Tintinovih dogodivščin. Je pa res, da stripi niso bili politično motivirani, niti niso vsebovali kakršnihkoli rasističnih ali nacionalističnih elementov, kar je bil svojevrsten paradoks. Po vojni je zaradi obtožbe sodelovanja z okupatorjem najprej hotel s peščico ideoloških somišljenikov emigrirati v Argentino, vendar so se zanj zavzeli njegovi stanovski kolegi, predvsem pa založnik Raymond Leblanc, med vojno član odporniškega gibanja, ki je leta 1946 na hitro sklepal stripovsko revijo z zvonečim imenom *Tintin*, rekoč da magazin pač ne more izhajati brez naslovnega stripa, s tem Hergéja rešil zapora, sebi pa omogočil dobiček, kajti Tintinovi stripi so se vedno zelo dobro prodajali.

Že v medvojnih epizodah je Hergé v zgodbe vnesel tudi elemente fantastike, s katerimi je še razširil žanrski okvir Tintinovih pustolovščin, dodal pa mu je še stranska junaka, kapitana Haddocka (9. epizoda *Zlati rakci*), vročekrvnega, a dobrodušnega starega morskega volka in ljubitelja dobre kapljice, ter naglušnega profesorja Sončnico (12. epizoda *Zaklad Rackhama Rdečega*), ki mu sicer povzročata več sitnosti kot koristi, hkrati pa dokaj sterilnega glavnega junaka naredita bolj življenjskega in s svojo simpatično nespretnostjo poskrbita za situacijsko komiko, kar je pozneje postala stalna praksa v avanturističnem stripu. Po vojni je Hergé narisal še deset albumov klasičnih dogodivščin, v katerih je Tintin obredel pol sveta, od iskanja naftnih vrelcev na Bližnjem vzhodu do iskanja Jetija v Tibetu, za nameček pa skočil še na Luno. V poslednjih zgodbah je celo čutili rahlo Hergéjevo simpatiziranje z levico; v *Primadoninih draguljih* (21. epizoda iz leta 1961) se postavi na stran stigmatiziranih potujočih Ciganov, ki jih obdolžijo kraje, v zadnjem stripu *Tintin in gverilci* (23. epizoda iz leta 1975) pa se bojuje proti južnoameriškega diktatorju skupaj s skupino gverilcev, ki po videzu spominjajo na kubanske revolucionarje. Konec sedemdesetih let je začel Hergé delati na novi epizodi *Tintin in Alph-Art*, v kateri se glavni junak sreča z moderno umetnostjo in ponarejevalci umetnin, vendar ga je po krajši boleznii leta 1983 prehitela smrt, tako da je strip ostal nedokončan.

#### DISNEYEV KOLEGA IN SOMIŠLJENIK

Tintin je bil (po nekaterih podatkih) objavljen v skupni nakladi prek 250 milijonov izvodov in v več kot sedemdesetih jezikih, pred nedavnim smo z zadnjimi tremi albumi (pravzaprav zadnjima dvema in prvim, *Tintinom v Sovjetski zvezi*) celotno serijo dobili tudi v slovenščini, posnetih je bilo pol ducata celovečercer, izšlo je nešteto člankov, različnih publikacij in knjig – o Tintinu se je razvila celo posebna veda, tintinologija, v Bruslju so mu leta 1976 postavili spomenik, dobrih trideset let pozneje pa še muzej, po Hergéju pa poimenovali tudi asteroid št. 1652, ki so ga leta 1953 odkrili nekje med Marsom in Jupitrom, ko je Tintin ravno vandral po Luni. Georges Remi je vsekakor klasik evropskega in svetovnega stripa, razvil je nov slog risanja čiste linije, *ligne claire*, ki je imel pozneje predvsem v francosko-belgijski produkciji kup posnemovalcev, pri nas pa je bil najbolj izrazit predstavnik Božo Kos s *Kavbojem Pipcem in Rdečo peso*. Zanimiva je tudi primerjava z njegovim ameriškim sodobnikom Waltom Disneyjem (1901–66): oba sta bila politično izjemno konservativna, pristaša tradicionalnih družinskih vrednot (kar Hergéja ni motilo, da ne bi imel številnih zunajzakonskih ljubezenskih zvez) in prepričana antikomunista, v določenem obdobju pa sta se spogledovala tudi s fašizmom (Disney pred in Hergé med drugo svetovno vojno) in oba sta bila začetnika novega sloga risanja, ki je imel velik vpliv na poznejše generacije. Tudi njuna glavna junaka sta se pojavila skorajda hkrati, Miki miška leta 1928, Tintin pa leto pozneje. Pri obeh avtorjih je bil več kot očiten tudi moški šovinizem, v Disneyjevih stripih so ženske predstavljene kot večne zaročenke, ki samo nakupujejo in pomerjajo obleke ter kuhajo in pospravljajo, njihov največji intelektualni domet pa je, da se jim posreči speči jabolčno pito, ne da bi se prisrodila; v Tintinovih dogodivščinah pa ženske, z redkimi izjemami, kot je ekscentrična operna pevka Bianca, sploh ne nastopajo. Po scenarijski plati so zgodbe enostavne, brez velikih zapletov in dramaturških obratov, liki so izrazito črno-beli, jezik v stripu je preprost, skorajda siromašen, opazna pa je tudi prenasičenost teksta v sličicah, kar neredko moti vizualni tok zgodbe. Skratka, Tintin sicer je stripovska klasika, vendar povsem povprečno delo brez kakršnihkoli presežkov.

Pri nas se je za objavo Tintina pred dobrimi desetimi leti odločila založba Učila s prvimi štirimi knjigami, vendar ne povsem kronološko, saj so v slovenski izdaji prve tri in tudi najbolj sporne epizode, *Sovjetsko zvezo*, *Kongo* in *Ameriko*, preskočili in začeli s četrtim albumom *Faraonove cigare*. Kot kaže, pa so se stripi dobro prodajali, zato je profit pretehtal nad etiko in v naslednji turi leta 2004 so že objavili tudi drugo in tretjo knjigo, letos pa še prvo. Ker so Tintinove dogodivščine namenjene predvsem otrokom (lahko si jih izposodijo v šolskih knjižnicah, nekatere šole pa so jih uvrstile tudi na sezname za domače branje), se poraja vprašanje, ali je bila odločitev o natisu prvih treh stripov zaradi ideoloških, predvsem pa rasističnih elementov sploh smiselna. Zanimivo je tudi dejstvo, da imamo predstavljen celoten Tintinov opus, po drugi strani pa neprimerno boljše dela francosko belgijske šole, kot so *Asteriks*, *Srečni Luka* ali *Iznogud*, ki dejansko spadajo med vrhunce mladinskega humorističnega stripa, navkljub več poskusom različnih založnikov pa tudi subvencioniranim izdajam nikakor ne morejo prav zaživeti na slovenskem trgu. ■

# O ŽIVIH BESEDAH IN UPANJU

GAŠPER JAKOVAC

Charles Péguy (1873–1914) je domala povsem neznana persona v slovenskem literarnem prostoru. V prevodu smo ga lahko brali v nekaterih redkih revijalnih objavah, denimo leta 2001 v reviji *Tretji dan* v prevodu Marka Marinčiča. Kocijančičev prevod druge izmed treh Péguyjevih pesnitev, povezanih z Ivano Orleansko, *Preddverje skrivnosti druge kreposti*, je torej prvi poskus celovitejše predstavitve avtorja slovenskemu bralcu, čeravno gre morda pri tem, kot pravi prevajalec, za »na videz nerazumno početje«. O strukturnih pogojih, ki pravzaprav omogočajo relevantnost teze o kronotopni neprimernosti prevajanja (in s tem uvajanja) Péguyja v slovensko družbo 21. stoletja, Kocijančič pronicljivo razpravlja v spremni besedi, ki brez dvoma poglablja izkušnjo *Preddverja* in predstavlja obvezno sekundarno čtivo.

#### IDEOLOGIJA IN RESNICA

Kljub morebitnim hermenevtičnim zagatam, ki jih dandanašnji postavlja tujost Péguyjevega verza, ne morem zanikati preprostega dejstva, da me *Preddverje* nagovarja mnogo bolj kot glavnina priznane sodobne slovenske poezije. Kljub temu pa ima ta naklonjenost svojo ceno: od kritika namreč zahteva osebni zastavek, angažiranost, ki se zdi v skromnem, nemara celo neznatnem deležu sorodna življenjski in intelektualni držji avtorja pesnitve. Premnogi slovenski bralci se bodo zato na široko ognili katolicizmu Péguyjeve poezije, katere protagonisti – božje kreposti z deklico Upanjem na čelu, Sveta Devica, angeli in svetniki itn. – povsem mimobežijo njihovo moderno koncepcijo družbe, ki je – ironično po Péguyju – »svet blagostanja brez Jezusa«.

Da bi se izognili redukciji problema recepcije na vprašanje ideološke (ne)kompatibilnosti, je nujna premestitev zagate, in sicer na vprašanje resnice. Péguyjeva poezija, rojena iz globoke krščanske izkušnje, z resnico ne mešetar, ampak si vseskozi prizadeva za njeno vizorizirno ubeseditiv in slavljenje. Takšna zavezanost izrekanju najbolj temeljnih spoznanj o svetu pa nikakor ne predpostavlja rigidnega ponavljanja miselnega sistema, »na katerem bi se sedelo« (*kathédra*), ampak zagovarja nenehno gibanje in iskanje pomenljivih manifestacij vseprisotne sinergije med vsemogočnim stvarnikom in njegovim stvarstvom. Forma *Preddverja* je v tem smislu povsem skladna z dinamičnim odnosom pesnitve do krščanske resnice sveta: gre za enoten, zdaj počasnejši, drugič hitreje umerjen tok jezika, ovenčan z vrtnčenjem in odmevi že izrečenega, ki ga na svoji dolgi poti od devete do sto šestdesete strani prekinjajo za precejšnje vsebinske transformacije razmema nepomembne cezure. *Preddverje* je potemtakem primerljivo z razklenjenim Ahilovim ščitom, je nekakšen literarni izbruh katoliškega kozmosa in sinekdoha za to, kar nikoli ne more biti v celoti ubesedeno.

#### BREZSKRBNNO BLEBETANJE IN ŽIVO MESO

V tem trenutku je morda že jasno, da bodo bralcem brez religiozne izkušnje lepote Péguyjeve poezije ostale nedostopne. Estetika *Preddverja* se namreč v celoti osvobaja spon sekularnega esteticizma in zato, kot pravi Kocijančič, zahteva »novo estetiko«, ki ne pozna vrzeli med formalno-estetsko in duhovno, etično-religiozno dimenzijo literarnega dela. Péguyjeve besede zato niso vakuum, ki se lahko napolni s čimerkoli, ampak so žive entitete, ki težijo k svoji biti, k izpovedovanju resnice o svetu. Prav v tem se zdi *Preddverje* v diametralnem nasprotju s sodobno ludistično estetiko. Čeprav Karlo Hmeljak, lanski Veronikin nagradjenec, v svoji poeziji sorodno s Péguyjem izraža skrb nad izpraznjenimi besedami (»Obesedovanje tega, kar je, se mora upreti; izreči mora upor tega, kar je, proti temu, kar iz tega, kar je, naredijo besede«), mu v resnici ne uspe prekiniti z »brezskrbnim blebetanjem« vsakdanjih diskurzov oziroma, če sem natančnejši, pesnik ne zmore prepričljivo preseči tovrstnega izpraznjenega modusa. Pri Péguyju se svet in milost, črka in duh družita neposredno, saj avtor verjame v dolžnost in privilegij, »da ohranjamo žive besede življenja, / da jih hranimo s svojo krvjo, s svojim mesom, s svojim srcem, / besede, ki bi brez nas raztelesene upadle«. Besede niso arbitrarne, še manj pa prazne in mrtve tvorbe; »Jezus Kristus, moj otrok,

nam ni dal konzerv besed,« in kakor je bil on »prisiljen vzeti telo, obleči se v meso, [...] tako moramo mi, ki smo meso, od tega imeti korist, / imeti korist od tega, da smo meseni, da jih ohranimo, / da jih spet ogrejemo, da jih hranimo v sebi, žive in mesene«. Hmeljak se brani duha, njegov smisel je smisel razpomenjenih besed, zato ostaja blebetav. Mrtvo besedo namreč razgalja zgolj tako, da jo ponovno reproducira, pozabi pa jo naseliti v toplo, živo meso pristne izkušnje sveta.

*Preddverje* bi lahko opisali kot serijo preroških meditacij z *lajtmotivom* Upanja kot središčne, najtežje dosegljive teologalne kreposti, ki jo pesnik materializira v podobi otroka, male deklice, ki vleče za sabo po poti odrešenja svoji starejši sestri, Vero in Ljubezen. Ena izmed najlepših je meditacija o spokoritvi in spreobrnjenju, ki gradi neposredno na priliki o izgubljeni ovci (Lk 15, 1–7), v nadaljevanju pa seveda tudi na priliki o izgubljeni drahmi in izgubljenem sinu. Lirski subjekt se emfatično čudi nad Božjo besedo, motri in nagovarja njene drobce, kakor da jo s številnimi vprašalnici želi prisiliti, da mu izda svojo skrivnost:

»Kako vznemirljivo je to. / Kakšna je ta moč, ta skrivnost, kaj mora potemtakem biti tako izjemnega / v spokoritvi, / da je ta grešnik, / da je eden vreden kot sto, ali vsaj devetindevetdeset [...] Zakaj, kakšen je ta misterij, kakšna je ta skrivnost, sumljivo je, kako, zakaj, v čem bi bila / ena duša vredna toliko kot devetindevetdeset duš, to je malce krepko. / Vse to je malce krepko, če premislimo. / Kakšna spletko je to. [...] To je krivično.«

#### SUBVERZIJA IDEOLOGIJE BLAGOSTANJA

Toda prepoznana norost Božje besede se nemudoma preobrazi v najvišjo modrost (1 Kor 3, 18–19): vrednost izgubljene ovce je prav v tem, da je vzdramila pastirja, »zaradi nje je vztrepetal Božje srce. / S samim trepetom upanja. / V samo Božje srce je uvedla teologalno Upanje«. Péguy se v *Preddverju* kaže kot pesnik skrivnostne bližine Boga in človeka, ki je zvezana z vzajemnim upanjem, »z nerazvezljivo vezjo«. Bog namreč potrebuje stvarstvo, »postavil se je v to, da potrebuje svojo stvaritev [...] Tako rekoč obsodil se je tako, obsodil na to. [...] On, ki je vse, potrebuje to, kar je nič«. Pesnik torej zaobrne motrenje človekove ničnosti in odvisnosti od Božje ljubezni tako, da izpoveduje samoizničenje Boga Očeta in slavi njegovo lastno nemoč, »kajti če bi obstajala samo Pravičnost in ji Usmiljenje ne bi mešalo štrn, / kdo bi bil odrešen«.

Za Boga po Péguyju sta Vera in Ljubezen evidentni, razumeta se sami po sebi: da ne bi verovali in ljubili, bi si morali delati silo, plavati bi morali proti toku. Upanju pa se Bog čudi, upati je težko, človek namreč tako zlahka obupa in to je njegova velika skušnjava. *Preddverje* je zagotovo tolažba in spodbuda k upanju, toda k upanju v koga in na kaj? Kontekstualizacija se ponuja kar sama; je mar Péguyjeva parakleza priročen diskurz dominantne ideologije, ki poskuša utrditi pasivno upanje ljudstva, da bo današnja kriza vendarle končana in da se bomo jutri vrnili v čas blaginje? Nikakor, kajti Péguy ne pesni o sekularnem upanju, ne pesni o zaupanju v moč človeka, da se lahko nonšalantno odreši z lastnimi rokami, in še manj, da ta odrešitev sestoji iz materialnega zadoščanja, ampak slavi upanje v Boga, njegovo milost in previdnost. *Preddverje* je torej subverzija ideologije blagostanja, je zaobrnitev modrosti modernega sveta v norost in barbarstvo, saj se ta kaže kot sredstvo produkcije pohlepnega sveta s kroničnim pomanjkanjem svetega. ■

CHARLES PÉGUY

## Preddverje skrivnosti druge kreposti

PREVOD GORAZD KOCIJANČIČ

CELJSKA MOHORJEVA DRUŽBA

CELJE 2012, 184 STR., 19 €



# Filozofirati pomeni reševati filozofske naloge današnjega časa

14. februarja je po težki bolezni odšel priznani graški filozof, upokojeni profesor Rudolf Haller, ki je vrsto let sodeloval tudi s filozofi iz Ljubljane in Maribora. Dobro je znan tudi vsem, ki se pobliže ukvarjajo z avstrijsko filozofsko tradicijo in Dunajskim krogom.

TANJA PIHLAR

**H**aller se je rodil leta 1929 v St. Gallnu na severnem delu Štajerske. V Gradcu je študiral filozofijo, sociologijo, zgodovino in zgodovino umetnosti. Leta 1953 je doktoriral z delom o religiozni filozofiji eksistencialnega misleca rusko-judovskega porekla Leva Šestova. Najprej je dobil mesto strokovnega pomočnika in asistenta na tamkajšnjem Inštitutu za filozofijo. V študijskem letu 1958–1959 se je izpopolnjeval v Oxfordu pri Gilbertu Rylu, pripadniku »filozofije običajne govornice« (njegovo najbolj znano delo je *The Concept of Mind*), kar je močno zaznamovalo njegovo nadaljnjo filozofsko pot in ga dokončno usmerilo k analitični tradiciji. Kot je zapisal sam v kratkem orisu svoje filozofske poti, »je nenadoma vse, s čimer sem se ukvarjal, pod vplivom analitične literature zadobilo povsem novo perspektivo. Od tedaj sem si zadal za nalogo, da tradicijo motrim z novega vidika in sledim tradiciji avstrijske filozofije, upoštevajoč stališča Russella, G. E. Moora in njenih naslednikov.«

Leta 1961 se je habilitiral v Gradcu; nato je krajši čas poučeval na univerzah v Münchnu in Hannoveru, dokler ni leta 1967 v Gradcu dobil novoustanovljeno stolico za filozofske temeljne raziskave, kjer je deloval vse do svoje upokojitve leta 1997.

Haller je pustil pečat na številnih področjih. Graški filozofski inštitut, ki si je pridobil mednarodni sloves z Alexiusom Meinongom (1853–1920) in njegovo šolo (spomnimo naj, da je pri njem študiral tudi France Veber, ki sodi že v najmlajšo generacijo njegovih učencev), je bil po koncu druge svetovne vojne kadrovsko oslavljen, saj sta bila nastavljeni le dva profesorja, ki sta zasedala katedri za sistematično filozofijo in zgodovino filozofije.

## HALLER JE PRIVEDEL SVET V GRADEC IN PONESEL GRADEC V SVET, POKAZAL NAM JE AVSTRIJSKO FILOZOFIJO, KI SEGA PREK MEJA, PREČKA OCEANE IN USTVARJA FILOZOFIJO, TEMELJEČO NA ANALIZI, ZNANOSTI IN EMPIRIZMU.

V zgodnjih petdesetih in v šestdesetih letih je s prihodom novih učiteljev naraslo zanimanje za analitično filozofijo, neopozitivizem in Wittgensteina. Hallerjeva zasluga je, da je graški inštitut postal mednarodni center za analitično filozofijo. Na njegovo pobudo so se na njem kot predavatelji zvrstili številni ugledni filozofi – Roderick M. Chisholm, Stephan Körner, Keith Lehrer, Mike Harnish in drugi. Vzgojil je več generacij analitičnih filozofov; pri njem so se habilitirali – danes večinoma že upokojeni – graški profesorji Werner Sauer, Heiner Rutte, Wolfgang Gombocz in drugi. V jubilejnem zborniku, posvečenem Hallerju (izšel je leta 1997 pri nizozemski založbi Kluwer), sta urednika med drugim zapisala: »... in ko je Haller privedel svet v Gradec in ponesel Gradec v svet, smo bili ganjeni. Kajti pokazal nam je avstrijsko filozofijo, ki sega prek meja, prečka oceane in ustvarja filozofijo, temelječo na analizi, znanosti in empirizmu.«

### UREDNIK IN ORGANIZATOR

Od Hallerjevih številnih dejavnosti naj tu omenimo le nekatere: bil je organizator številnih odmevnih mednarodnih simpozijev in kongresov, izdajatelj (med drugim soizdajatelj Meinongovih zbranih del, ki so bila v 7. zvezkih objavljena v letih 1968–1978, ter soizdajatelj zbranih spisov Otta Neuratha). Poleg tega je bil med pionirji Avstrijskega društva Ludwiga Wittgensteina, ki v mestu Kirchberg am Wechsel vsako leto prireja mednarodni Wittgensteinov simpozij, ter ustanovitelj in dolgoletni vodja Raziskovalnega in dokumentacijskega centra za avstrijsko filozofijo (pred nekaj leti se je preimenoval v

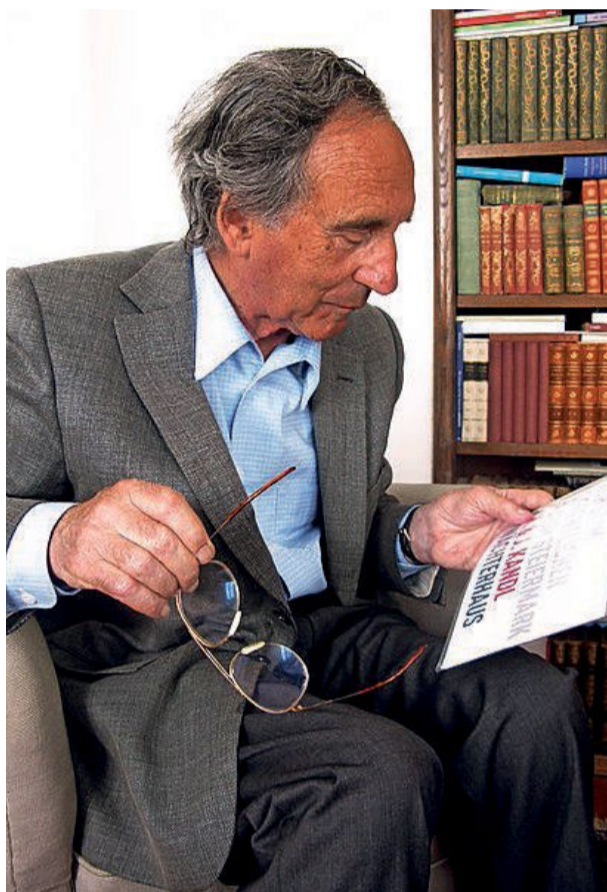


FOTO KATALIN NEUMER

Inštitut Alexiusa Meinonga). Nekaj časa je bil tudi eden od vodij programskega odbora Meduniverzitetnega centra v Dubrovniku in izdajatelj zbornika *Science and Ethics*, ki je nastal na podlagi prispevkov predavateljev. Bil je tudi ustanovitelj in dolgoletni glavni urednik strokovne revije *Grazer philosophische Studien: Internationale Zeitschrift für analytische Philosophie* ter ustanovitelj knjižne zbirke *Studien zur österreichischen Philosophie*.

Haller je napisal več knjig in več kot dvesto petdeset člankov z različnih področij filozofije. Med njegovimi knjižnimi deli naj omenimo: *Studien zur Österreichischen Philosophie. Variationen über ein Thema* (1979), *Urteile und Ereignisse. Studien zur philosophischen Logik und Erkenntnistheorie* (1982), *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen* (1986), *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur Österreichischen Philosophie* (1986), *Neopositivismus. Eine historische Einführung in die Philosophie des Wiener Kreises* (1993); med njimi jih je bilo nekaj prevedenih v tuje jezike, žal še nimamo prevoda v slovenščino.

### UTEMELJITELJ KONCEPTA AVSTRIJSKA FILOZOFIJA

Med njegove najpomembnejše prispevke zagotovo sodijo njegova prizadevanja za utemeljitev avstrijske filozofije kot samostojne in homogene filozofije, ki se ostro razlikuje od sočasnih filozofskih usmeritev v nemškem govornem območju (to je t. i. Neurath-Hallerjeva teza): ne obstajajo le avstrijska glasba, avstrijska literatura in umetnost ..., ampak tudi avstrijska filozofija (v ožjem smislu), ki nima le gole geografske oznake. Njene korenine segajo v 19. stoletje (med njenimi predhodniki je matematik, filozof in teolog Bernard Bolzano) in je bila prevladujoči tok filozofije v stari habsburški monarhiji. Pojem avstrijska filozofija se je dandanes že dodobra uveljavil, izšlo je že lepo število publikacij, ki obravnavajo to tematiko (omenimo naj le jubilejni zbornik *Austrian Philosophy Past and Present*, iz katerega smo prej navajali). K njenim glavnim predstavnikom po Hallerju sodijo: začetnik Franz Brentano s svojim epohalnim delom *Psychologie vom empirischen Standpunkte* (1874) in njegovi učenci (zasedali so mesta na vseh pomembnejših univerzah v stari Avstriji – Pragi, Lvovu, Gradcu, Innsbrucku ...), Alexius Meinong in njegova šola, Dunajski krog, Ludwig Wittgenstein, Karl Popper

... Haller je uspel pokazati, da imajo navidezno povsem raznoliki misleci skupne korenine. Zanje so značilne nekatere skupne poteze, kot denimo realistični pristop, filozofiranje z znanstveno naravnostjo, jezikovno-kritična usmerjenost, empirizem. Za avstrijsko filozofijo je nadalje značilno odklonilo stališče do nemške idealistične filozofije; Kant v njej ni odigral nobene ključne vloge, ampak se je navezovala na predkantovsko tradicijo Leibniza in Huma.

Haller je avstrijski filozofiji namenil več študij; med drugim je podrobneje obravnaval Brentana, Meinonga, Macha, Dunajski krog in Wittgensteina. Opozoril je na nekatere skupne značilnosti, ki se kažejo v delih Brentana in Meinonga ter njune šole; skupaj z nekaterimi drugimi filozofi je pripomogel k njihovi recepciji v analitični filozofiji in reaktualizaciji nekaterih njihovih misli.

V svojih problemsko usmerjenih in zgodovinskih študijah o Dunajskem krogu je podal nekaj bistvenih popravkov v interpretacijah in ovrgel nekatera stereotipna pojmovanja. Med drugim je pokazal, da Dunajski krog ni bil tako nazorsko enoten, kot je veljalo prepričanje, ampak je bil podoben »elipsoidu z mnogimi fokusi«. Njegovo je odkritje, da je pravzaprav obstajalo več krogov: »prvi Dunajski krog«, ki je nastal okoli leta 1908 in ga sestavljajo Hans Hahn, Philipp Frank ter Otto Neurath, ki so sledili Machu in francoskemu konvencionalizmu v filozofiji znanosti. Temu je nato pozneje sledil »drugi Dunajski krog«, ki ga je ustanovil Moritz Schlick in v katerega sodijo Kurt Gödel, Friedrich Waismann, Herbert Feigl, Rudolf Carnap ... Na novo je ovrednotil tudi vlogo in prispevek nacionalnega ekonomista in sociologa Otta Neuratha. Svojo pozornost je namenil tudi nekaterim manj znanim predstavnikom Dunajskega kroga, med drugim Heinrichu Gomperzu.

Haller je bil tudi odličen poznavalec Wittgensteina, ki ga je imel za najpomembnejšega filozofa 20. stoletja in se je z njim ukvarjal v več študijah. Na novo je osvetlil njegov vpliv na Dunajski krog in – v nasprotju z običajnim poudarjanjem razhajanj med njimi – opozoril na nekatera njihova skupna pojmovanja, zlasti glede verifikacionizma in fizikalizma. Zavrnil je trditev, da je bil Wittgenstein novokantovec, in pokazal, da med njegovo zgodnjo in pozno filozofijo ni tako ostre ločnice, kot menijo nekateri – zagovarjal je tezo o enotnosti njegovega dela.

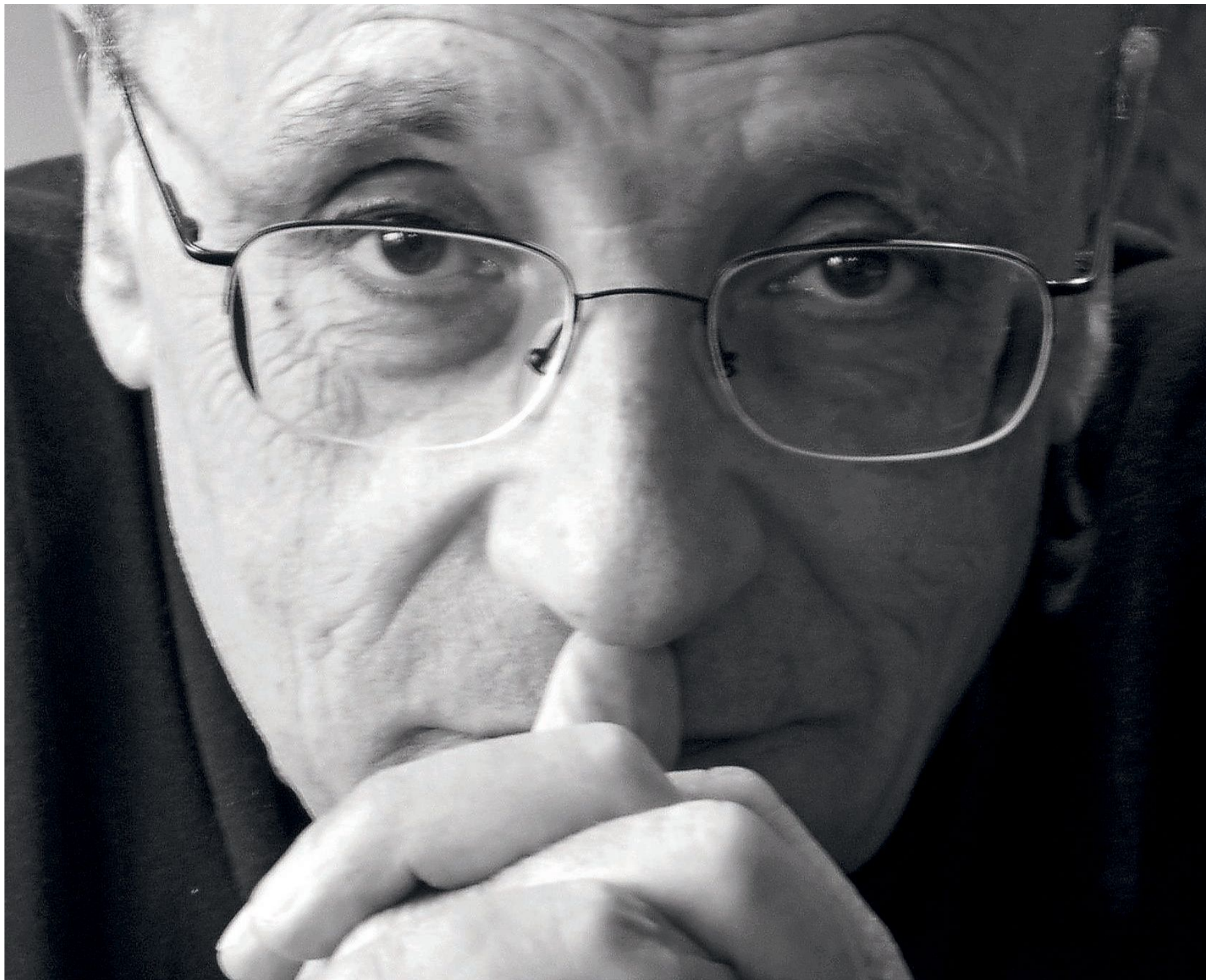
Poleg tega je v številnih člankih obravnaval tudi teorijo pomena, razliko med analitičnimi in sintetičnimi resnicami, vprašanja teorije znanosti, pojem sebstva, fiktivne predmete in estetsko vrednotenje, problem relativizma v filozofiji, problem upravičenosti prepričanj ...

Na koncu naj omenimo še Hallerjevo sodelovanje s slovenskimi filozofi. V devetdesetih letih je imel nekaj predavanj v okviru TEMPUS-a na Oddelku za filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, leta 2001 sodeloval je na avstrijsko-slovenskem kongresu o filozofiji Karla Popperja v Ljubljani. Podpiral je Slovensko-avstrijsko filozofsko zvezo, ki je v letih 1986, 1988, 1990 in 2000 organizirala štiri mednarodne Vebrove simpozije, ki so bili vsakokrat posvečeni tudi uglednemu sodobnemu analitičnemu filozofu. Na zadnjem simpoziju, ki je potekal leta 2000 v Celju, je imel zaključno predavanje z naslovom *Wittgenstein and Modernity*. Z njegovo pomočjo so na Oddelku za filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani in Mariboru predavali nekateri ugledni filozofi, med drugim Roderick M. Chisholm, Donald Davidson, Keith Lehrer in David M. Armstrong. Skupaj s profesorjem Gomboczem iz Gradca je podpisal pismo podpore za začetek študija filozofije v Mariboru in ustanovitev Oddelka za filozofijo na Pedagoški fakulteti (danes sodi v sklop Filozofske fakultete).

Haller si ni prizadeval le za utemeljitev avstrijske filozofije, ampak za nadaljevanje filozofskega dela v njenem duhu. Zato mu filozofija ni pomenila le reševanje problemov in filozofskih ugank, ampak reševanje filozofskih nalog današnjega časa, kot je povedal v enem od svojih intervjujev.

Tistim, ki smo sodelovali z Graškim inštitutom za filozofijo, bo profesor Haller ostal v spominu kot strokovnjak in odprt človek, ki je bil jasan in tudi duhovit sogovornik. ■





Marcel Łoziński, filmski režiser

## KAMERA JE SVETA STVAR

V okviru letošnjega Festivala dokumentarnega filma je Ljubljano obiskal poljski ustvarjalec dokumentarnih filmov Marcel Łoziński, ki so mu na festivalu posvetili retrospektivo.

TESA DREV

**Z**e v zibel mu je bilo položeno zanimanje za politična vprašanja, saj sta bila njegova starša prepričana komunisti, dokler nista ugotovila, da sistem ni čisto tak, o kakršnem sta sanjala. Čeprav sta želela, da bi si sin izbral poklic, s katerim ne bi bil politično obremenjen, je Łoziński zase izbral prav poklic opazovalca in komentatorja družbenega dogajanja. Svoj pogled na poljsko družbo vpleta v filmsko poetiko že od začetka sedemdesetih let naprej, in če si je njegov prijatelj Krzysztof Kieślowski, ki je kariero prav tako začel s snemanjem dokumentarcev, zase izbral bolj bleščečo pot v igrani film v Franciji, je Łoziński filmske teme vztrajno iskal na Poljskem. Danes predava o dokumentarnem filmu na filmski šoli, poimenovani po poljskem režiserju Andreju Wajdi.

**Če začneva na začetku vaše zgodbe: rojeni ste bili v Parizu leta 1940. S staršema, ki sta bila Juda in komunisti, ste se po končani vojni preselili na Poljsko. Kako je prišlo do te selitve?**

Nisem se preselil jaz, ampak moja mama. Moja starša sta bila takrat že ločena. Bil sem v domu za otroke, ker sta moja

starša v času druge svetovne vojne delovala pri francoskem odporu v Parizu. Ker je bila moja mama komunistka, se je po osvoboditvi vrnila na Poljsko, da bi pomagala zgraditi najboljši možen sistem na svetu. In tako sem se vrnil na Poljsko. Poljščina je bila moj drugi jezik. No, če me vprašate, kdo sem, bi rekel, da sem Poljak judovskega rodu, rojen v Franciji. (smeh)

**Kdaj pa ste se začeli zanimati za film? In kdo so bili vaši prvi vzorniki?**

Ko sem bil mlad, sem se zelo zanimal za fotografiranje, objavil sem veliko fotoreportaž. Sicer pa sta se moja starša kmalu po letu 1956 zavedela, v kakšnem morilskem sistemu živimo. Želela sta si, da bi imel poklic, ki bi bil neodvisen od sistema, ki ne bi bil podvržen ideologiji in ki bi ga lahko opravljal v vsakem sistemu. Tako sem se vpisal na varšavsko Politehniko, vendar sem že v prvem letniku ugotovil, da to ni to in da bi rad delal filme, hotel sem postati snemalec. Šel sem na sprejemne izpite na filmsko šolo v Lodžu, vendar me niso sprejeli in tudi starša sta hotela, da končam Politehniko; tako sem tam ostal šest let in potem tudi že začel opravljati svoj

poklic. Pozneje sem začel delati v studiu za dokumentarni film. Zamolčal sem diplomu iz Politehniko, saj sem hotel delati kot asistent snemalca, kar mi je tudi uspelo. To je bila zame dobra šola, v kateri sem bil šest mesecev, potem pa so odkrili, da imam diplomu, in sem začel delati v studiu kot inženir. Delal sem na različnih oddelkih (za zvok, za sliko), in sicer do svojega sedemindvajsetega leta, to pa je bilo še zadnje leto, ko sem se lahko vpisal na šolo v Lodžu, kjer so me tokrat sprejeli.

Vendar nisem več hotel postati snemalec, temveč režiser. Tako sem resno vstopil v svet filma, in to je bil moj svet, saj so v studiu dokumentarnega filma delali moji prijatelji in znanci, ki so bili moji mentorji. Ne morem namreč reči, da sem imel pravega učitelja. Res pa je, da je bila moja teta, mamina sestra, poročena z velikim francoskim režiserjem Jeanom Vigojem, in ko sem videl njegov film *Zavoljo Nice*, me je to nadvse očaralo in rekel sem si, da je to nekaj, kar si želim početi.

**Od nekdaj ste ustvarjali angažirana dela. Skoraj vedno si izberete tak predmet raziskovanja, skozi katerega**



lahko poveste nekaj ostrega o družbi. Se vam je to od nekdanj zdelo pomembno, ste sploh zato začeli snemati dokumentarce?

Mislím, da. Vendar moji filmi niso uperjeni proti družbi, temveč proti sistemu – z družbo proti sistemu. Paradoksalno je, da je cenzura meni in mojim prijateljem, kot je Krzysztof Kieślowski, omogočila, da smo povedali nekatere kritične stvari. Prav cenzura nam je omogočila, da smo z drugačnim jezikom, rekel bi z Ezopom, na metaforičen način govorili o stvareh. Bili smo mladi in hoteli smo se upirati sistemu, s katerim se nismo strinjali, toda kritike nismo smeli izražati neposredno, zato smo morali poiskati drugačne načine izražanja.

Če bi se o sistemu izražali neposredno, danes ti filmi ne bi bili več zanimivi. Z uporabo metafor so naši filmi postali nekako univerzalni. Če danes ljudje gledajo moje filme – tudi francosko občinstvo –, včasih rečejo, da se to, kar prikazuje film, dogaja tudi njim. In odvrnem jim, da seveda ni bilo čisto tako, kot je zdaj, ampak ti odzivi kažejo na neko univerzalnost. Z vidika metaforičnosti je dober primer moj film *Kako živeti* – snemal sem dogajanje v počitniškem taboru ob jezeru, film pa govori o poljski družbi tistega časa.

**Kako živeti je vaš prvi celovečerni dokumentarec. Snemali ste ga na taboru, ki ga je organizirala Zveza mladih poljskih socialistov. Uradni namen je bil mladim družinam ponuditi možnost, da bi preživele dva tedna počitnic ob jezeru, resnični pa ta, da bi se mlade družine naučile, kot namiguje naslov, *Kako živeti*, in so tudi med sabo tekmovali za naziv najbolj »vzorne družine«. Dejansko pa niste posneli čistega dokumentarca, ampak ste v tabor sami »uvozili« dve družini ...**

S tem se ne strinjam. Gre za čisto dokumentaren film. Res pa je, da določene dogodke rad spodbudim, jih sprovciram. V tem primeru sem v tabor pripeljal družino z moškimi, ki je bil v svojem resničnem življenju karierist, in rekel sem mu samo, naj se tudi v tem taboru vede tako, kot bi se sicer – torej kot karierist. Moškemu iz druge družine, ki sem jo pripeljal tja, pa sem rekel, naj bo čim bolj pasiven, kakršen bi bil tudi sicer. Nisem jim sugeriral vlog ali napisal dialoge, določil sem

## VSAKIČ KO SE JE ZAMENJAL MINISTER, SMO STOPILI DO NJEGA IN MU REKLI, DA NE BO ŠKODILO, ČE BO IMEL NEKAJ FILMOV V BUNKERJU, KO SE BO ZAMENJALA VLADA.

jim samo način vedenja, ki je ustrezal njihovim osebnostim. Vse, kar se je potem zgodilo, se je zgodilo samo od sebe.

Zame dokumentarni film ni zrcalo resničnosti. V tej vlogi me ne zanima. Zame je dokumentarec interpretacija resničnosti, torej dobra kombinacija, poroka med zunanjo resničnostjo in mojo notranjo resničnostjo. Vse, kar čutim, mislim, želim povedati, izrazim z zunanjo resničnostjo, vendar gre za moj pogled na svet.

**Film *Kako živeti* je bil tako kot večina vaših filmov prepovedan, oziroma za kar nekaj let zaprt v bunker. Režimska cenzura je seveda prepoznala metaforo in kritično držo tega filma do sistema. Kako pa ste vedno znova dobili sredstva za realizacijo novega projekta?**

Tega smo bili že vajeni in smo vnaprej dobro vedeli, da film ne bo prišel v kinematografe. Vsi, ki smo film snemali, smo bili prijatelji in smo šli skupaj v to. Sklenili smo, da hočemo film posneti. Takrat je morala vse filme obravnavati umetniška komisija, ki pa je bila seveda ideološka. Moji filmi so bili vedno najslabše ocenjeni. Pogoji so bili znani vnaprej. Vedeli smo, da filma ne bodo odobrili in da bomo zanj dobili petdeset odstotkov manj denarja, kot bi ga v nasprotnem primeru, ampak to se nam ni zdelo pomembno. Paradoksalno je seveda, da so prav ti filmi v tujini dobivali nagrade, to pa nam je omogočalo, da smo tudi s kakšnimi manjšimi nagradami v tujini lahko preživelí celo leto na Poljskem, ker je bil zelo ugoden menjalni tečaj.

Ne morem reči, da sem bil ne vem kakšen borec, morda prav nasprotno, živel sem udobno, ker sem lahko preživel, hkrati pa se mi ni bilo treba uklanjati sistemu. Na Poljskem je bil sistem financiranja filmov sploh paradoksalen – nikoli nam ni zmanjkalo produkcijskih sredstev. Vsakič ko se je zamenjal minister, smo stopili do njega in mu rekli, da če ima devetindvetdeset odstotkov filmov, narejenih po pravih režima, ne bo škodilo, če bo imel nekaj takih filmov, ki bodo shranjeni v bunkerju, kajti v pravem trenutku mu bodo lahko prišli prav. Ko se bo zamenjala vlada in bodo prišli do njega in ga vprašali, kaj ima pripravljene za novo dobo, bo lahko iz bunkerja prinesel filme kot odgovor. Rekli smo mu, da bo ob menjavi sistema pripravljene nanj in da bo prav z našimi filmi dokazal, da je človek, ki je vedno pripravljen na prihodnost, torej da je dober politik in bo tako lahko obdržal svoj stolček. Po šestih ali sedmih filmih, ki mi jih je uspelo prodati na tak način, niso več hoteli slišati zame, ampak to je bilo že januarja in avgusta osemdesetega leta, ko so se začele stavke v pristanišču Gdansk, in tako sem se seveda spet vrnil v studio.

**Kritični ste bili do prejšnjega sistema, kritični ste do zdajšnjih ureditev ... Leta 2006 ste posneli film, ki govori o novodobnem manipuliranju z množicami. Sledite strokovnjaku za komuniciranje z javnostmi, ki poskuša ustvariti politike prihodnosti – in tako ste tri leta spremljali proces njihovega izobraževanja.**

Ja, tri leta sem sledil procesu laganja, oblikovanju ljudi, ki nimajo nikakršne morale. Idealen politik današnjega časa je politik, ki nima nikakršnega prepričanja, ki je popolnoma prozoren, ki dela kariero. In v vsem se mora strinjati z drugimi. Če drugi rečejo ja, reče ja, če rečejo ne, reče ne. V vsakem sistemu se oblikuje tak politični razred. Zelo cinično ...

## IDEALEN POLITIK DANAŠNJEGA ČASA JE POLITIK, KI NIMA NIKAKRŠNEGA PREPRIČANJA, KI JE POPOLNOMA PROZOREN, KI DELA KARIERO. IN V VSEM SE MORA STRINJATI Z DRUGIMI.

V določenem trenutku tega izobraževalnega procesa pa je neko dekle vstalo in reklo, da se tega ne gre več, in takrat sem si rekel: »Imam film!« Nisem želel posneti filma, v katerem bi prikazal, kako mladi nimajo nobenih prepričanj, nobenih vrednot, zato mi je odleglo, ko je to dekle vstalo in ko so potem podobno odreagirali tudi drugi udeleženci seminarja. Edini, ki je šel po tej zastavljeni poti, je bil moški, ki ni imel nobenih lastnih prepričanj, ki je bil prozoren karakter, rekel bi plastičen. Bil je pripravljen sprejeti vse in prav to mu je omogočilo, da se je povzpел po lestvici in prišel v parlament.

Film sem posnel, ker me je ta metoda vzgajanja politikov prihodnosti vznemirila in pretresla. Po letu 1989 pa se mi je zazdelo, da sem opravil svojo nalogo in da bi se rad ukvarjal še s čim drugim kot samo s protestiranjem, in v devetdesetih sem tako posnel film *Zgodi se lahko karkoli*, ki je nekoliko drugačen, protestne filme pa sem prepustil mladim.

**Gledalca pogosto pahnete v neko situacijo in se mora sam znajti, se spraševati in počasi spoznavati, o čem film govori – pri tem mislim, recimo, na film *Srečen konec iz leta 1972*, ko gledalec pravzaprav do samega konca verjame, da je priča partijskemu sestanku v tovarni.**

V tem filmu sem želel prikazati, kako lahko v vsaki situaciji najdeš grešnega kozla. Če npr. v tovarni nekaj ne uspeva, tiči razlog v krivdi nekoga. Gre za to, da nekoga označijo kot saboterja in ustvarijo prepričanje, da bo bolje za vse, če ga bodo odpustili. Hotel sem narediti aluzijo na Poljsko leta 1968, ko je prišlo do velike antisemitske propagande in so Jude označili za krive vsega, kar v državi ni delovalo. Želel sem posneti resnični partijski sestanek, na katerem bi odpustili kakšnega delavca, ampak tega mi niso dovolili.

Po naključju sem izvedel, da obstajajo seminarji za visoke funkcionarje na ministrstvih in direktorje tovarn, ki se učijo, kako bolje voditi podrejene. Predlagal sem jim, če bi želeli uprizoriti psihološko dramo. Situacija je bila naslednja: tovarna ni dosegla svojih planov, treba je bilo najti krivca, vi pa dobro veste, da ste vsi krivi. Vendar jim nisem hotel povedati, kako naj to odigrajo, saj sem vedel, da poznajo mehanizem in da bodo stvar znali izpeljati. Dal sem jim samo res osnovne iztočnice likov, ki naj bi jih utelesili, in jim rekel, naj se vedejo tako, kot bi se sicer. Ker je bila situacija uprizorjena, ob svojem vedenju niso čutili nikakršnega sramu, zame pa je bilo to odlično, saj so se tako razkrili mehanizmi, po katerih zadeva deluje. V tem pogledu je bilo vse skupaj morda celo resničnejše, kot če bi snemal pravi partijski sestanek.

**Vaš kratki dokumentarni film *89 mm od Evrope* je bil nominiran celo za oskarja. Delo prikazuje železniško postajo na meji med Poljsko in Belorusijo ter menjavanje podvozja vlakov, kajti tiri v Evropi so ožji kot tisti v nekdanji Sovjetski zvezi – razlika znaša 89 mm. Naslov pa je seveda tudi metaforičen. Zakaj je bil po vašem prav ta film tako uspešen?**

Ne vem. Posnel sem ga kot film, ki prikazuje, kako se pripravljajo vlake, na katerih sedijo nekoliko vzvišeni Evropejci, na drugi strani pa revni delavci, ki so prave mravljice, opravljajo težaško delo. Film sem posnel, medtem ko sem delal neki drug film, zaradi katerega sem veliko potoval in pogosto prečkal poljsko-belorusko mejo. To je bil film o pokolu v Katinskem gozdu. Hotel pa sem posneti film, ki bi bil povsem tehničen, kot da bi hotel iz pritličja priklicati določeno metaforo. To je teh 89 milimetrov, naključje sicer, ki mi je omogočilo prestopiti iz neposredne govornice v metaforo. Prav ta metoda namreč odpre dokumentarni film literaturi, gre za nekakšen literaren postopek. Teh 89 milimetrov je velikanska razlika, ki je takrat obstajala med Evropo in Sovjetsko zvezo. Film smo snemali slaba dva tedna. Zelo dobro sem poznal delavce, skupaj smo pili vodko in se zabavali. Poznal sem res vse – tam je bilo

kakih petdeset delavcev, izmed katerih sem potem izbral štiri obraze. Dobro sem poznal njihov urnik, natančno smo vedeli, kam bomo postavili kamero, in prav zaradi tega je bilo snemanje precej preprosto. Delo je bilo ponavljajoče, tja je prišlo kakih deset vlakov na dan, v desetih dneh se je torej nabralo sto enakih situacij in iz teh stotih smo potem zmontirali en vlak, ki je v filmu.

Želel sem prikazati dve Evropi, ki sta obstajali, še preden sta se Poljska in Slovenija pridružili Evropi. Hotel sem pokazati na nujnost dialoga med tema ločenima Evropama, zato sem v film vpeljal sina, ki je bil takrat star štiri leta. Moj sin v filmu nastopa zato, ker sem hotel, da bi vsaj kakšen potnik stopil z vlaka, kajti tega ni nihče storil. Opremil sem ga z mikrofonom in se je sprehajal ob vlakih, ne da bi mu povedal, kaj naj naredi. In potem se je zgodilo nepredstavljivo – kar je tudi razlog, zakaj obožujem dokumentarni film. Če bi hoteli kaj takega posneti v igranem filmu, otroka, ki gre do delavca in mu reče, o, si se rani, ta pa mu odgovori, saj ni nič hudega, in ga potem poljubi, vse to bi v igranem filmu izpadlo izumetničeno in ne bi imelo pravega smisla. V našem filmu pa se je zgodilo spontano. Lahko bi rekli, da resničnost popolnoma presega fikcijo.

V bistvu delam dokumentarne filme, ampak tako, da včasih poskušam sprožiti dogajanje v realnosti, ljudi nekako spodbuditi. Če bi imel na voljo mesec dni, bi zagotovo prišlo do tega, da bi potnik stopil z vlaka in bi se nekaj zgodilo, jaz pa sem imel na voljo deset dni, zato sem moral resničnost rahlo spodbuditi, vendar je to še vedno opazovanje stvarnosti.

**Prej sva govorila o političnem angažmaju v vaših filmih. Hkrati pa so ti tudi polni raznih detajlov, drobnih malenkosti, ki jih opazite na prizoriščih snemanja. In prav s tem vanje vnesete poetično dimenzijo. Kako pomembno je za vas vključevanje tega vidika v vaše filme?**

Zame je zelo pomembno, kako pripovedovati resničnost prek podrobnosti, detajlov. Kako iz nečesa majhnega povedati več. Tolstoj je nekoč zapisal, da moraš vedno zelo dobro opazovati okolico na podeželju: ljudi, njihovo delo in tako naprej, kajti prek tega lahko zajameš ves svet.

**Tudi vaš sin Pawel je filmski režiser in skupaj sta se odpravila na pot po Evropi, da bi razčistila vajin ne čisto neproblematičen odnos. In iz posnetega materiala sta nastala dva filma – vaš in njegov.**

V vsaki družini so določene tabuizirane teme, vprašanja, ki jih otroci svojim staršem ne zastavljajo in jih tudi jaz nisem zastavil svojim staršem. S Pawlom sva pomislila, da bi bilo treba posneti film, v katerem bi izrekla, razkrila vse te stvari. Pawel je hotel posneti film o meni, jaz pa se s tem nisem strinjal, hotel sem, da bi posnela film o najinem odnosu.

Izkazalo se je, da ni bilo mogoče posneti enega samega skupnega filma, kajti imela sva štiri različne poglede – moj pogled s perspektive očeta, njegovega s perspektive sina, ter moj in njegov režijski pogled. V šestih tednih sva film posnela, med montažo pa ugotovila, da skupni projekt ni mogoč in se ob tem tudi skregala. Na koncu sva raje naredila vsak svoj film.

**Po projekciji filma *Oče in sin* ste rekli, da v dokumentarjih z zgodbami o drugih ljudeh vedno želite povedati nekaj o sebi in da vam tokrat tega ni bilo treba storiti, da ste za film tako rekoč »izkoristili« svojo lastno zgodbo.**

Prej sem izkoriščal zgodbe drugih, potem pa sem si rekel, da je zdaj čas, da za svoj film končno »izkoristim« sebe. Snemanje ni bilo preprosto. Boleče je bilo za oba,

## ZAME DOKUMENTARNI FILM NI ZRCALO, PAČ PA INTERPRETACIJA RESNIČNOSTI, POROKA MED ZUNANJO RESNIČNOSTJO IN MOJO NOTRANJO RESNIČNOSTJO.

zame in za Pawla. Zelo se imava rada, ampak najin odnos je bil vedno težak – tudi zato, ker sva si značajske zelo podobna – in je nihal po sinusoidni krivulji. Po tem filmu sva pristala bolj na spodnjem delu krivulje. Ampak se bova spet dvignila po njej.

**Kaj je vaše najpomembnejše načelo pri filmskem ustvarjanju in ali se je sčasoma kaj spremenilo?**

Nič se ni spremenilo. Najpomembnejša stvar se mi zdi to, da ne lažem. Zelo pa so se spremenila sredstva, na primer kamera. Včasih je tehtala 300 kilogramov, danes pa so čisto majhne. Slika pri digitalnih kamerah postaja čedalje boljše in tehnika danes omogoča, da se predmetu približamo na bolj poglobljen način.

Vseeno pa svojim študentom zmeraj povem, da je treba tudi z digitalnimi kamerami ravnati tako kot včasih s filmskim trakom. Tudi digitalna kamera je čarobno orodje. Treba se je zelo dobro pripraviti in si najprej odgovoriti na tri temeljna vprašanja: kaj, kako in zakaj želimo nekaj povedati. Z digitalnim načinom snemanja sicer res pridobimo več materiala, vendar to ne pomeni, da kamera ni več sveta. Kamera je sveta stvar. ■





Miloš Orson Štědron:  
Divadlo Gočár, režija Jan  
Nebeský, Divadlo Na  
Zábradlí, Praga

## SLAVLJENI PLEČNIK IN ZATAJENI TALICH

Jože Plečnik, arhitekt obnove praških Hradčanov, je na Češkem zelo cenjen, po novem je tudi – roker in raper v muzikalu o treh največjih čeških arhitektih, med katere ga uvrščajo. O Čehu Václavu Talichu, ki velja za ustanovitelja moderne Slovenske filharmonije in tudi za enega pomembnih evropskih dirigentov, pa pri nas skoraj nihče ničesar več ne ve (noče vedeti?).

PETER KUHAR

**Z**animivo je, da sta si bili njuni usodi sprva precej podobni: Talich je leta 1912 po štirih letih razočaran zapustil Ljubljano, Plečnik pa med vojnama Prago, zagrenjen zaradi napadov v slogu »ta tujec nam bo popolnoma pokvaril naše Hradčane«.

### DVAKRAT IZGNANI TALICH

Kdo je torej bil Václav Talich (1883–1961)? Zakaj je tako pomemben tudi za Slovence, ne le za vso »preostalo« Evropo? Nanizal bom zgolj nekaj izbranih dejstev o glasbeniku, čigar 130-letnico rojstva smo lani v Sloveniji komaj opazili.

Za glasbeno podobo Ljubljane na začetku prejšnjega stoletja je bilo njegovo delovanje prelomno. Od jeseni leta 1908 pa do pomladi 1912 je Talich vodil Ljubljanski koncertni orkester, ki se je šele pod njegovo taktirko preimenoval v Slovensko filharmonijo (to je t. i. Prva Slovenska filharmonija, po Talichovem odhodu razpuščena). Ljubljana je bila zanj pomembna tudi zato, ker se je, sicer violinist, po lastnem pričevanju tukaj odločil za dirigentsko pot. Ne nazadnje je Slovenija odločilno zaznamovala tudi njegovo zasebno življenje, saj je bila njegova soproga, pianistka Vida Prelesnik, Ljubljanka.

Talich je edini pomembni tuji glasbenik, ki je v Ljubljani zdržal tako dolgo, skoraj štiri leta, saj so zaradi razmer v takratni provincialni Ljubljani večinoma vsi odšli že po enem letu, če ne že prej. Gustav Mahler je v Ljubljani, mestu svoje prve službe, zdržal le slabo leto, samo v sezoni 1881–82. Talich je bil eden prvih, ki so spoznali vrednost Mahlerjeve glasbe in je v svoji karieri z različnimi orkestri izvedel skoraj ves njegov opus.

Talicha je v Slovenijo povabila Glasbena matica Ljubljana in se ga potem leta 1912 na ne preveč prijazen način odkriža-

la. Viri pravijo, da tudi zato, ker je zavrnil vodenje pevskega zbora GML, nekateri vplivni glasbeniki pa so ga doživljali predvsem kot tujca, ki jim jemlje delo in slovenske glasbe »ne razume«, kot piše Milan Kuna v monografiji *Václav Talich*, ki je izšla leta 2009 pri praški založbi Academia. Talich je zaradi velike delovne zahtevnosti postal moteč; vodil je orkester, dirigiral opere, z glasbeniki nastopal celo na mestnih zabavah. Kako obremenjen je bil, pove podatek, da je v sezoni 1909–10 imel kar dvesto sedemdeset (267!) nastopov samo z glasbeniki Slovenske filharmonije (v različnih sestavih, seveda)! Skladatelj Anton Lajovic (1878–1960), eden redkih, ki je Talicha zagovarjal, je ob njegovem odhodu zapisal, da odhaja največji glasbeni talent, kar jih je Ljubljana kdaj imela.

Talichova človeška in glasbena usoda je bila po odhodu iz Ljubljane polna velikih uspehov, saj je med obema vojnama dirigiral vsem velikim evropskim filharmoničnim orkestrom, njegove nastope pa so pogoste prenašale tudi radijske postaje. Tako je npr. deset let vodil Švedsko filharmonijo, s katero je imel prek dvesto petdeset nastopov.

### KRATKA VRNITEV

Glasbena matica Ljubljana nam je Talicha po dolgih desetletjih znova vsaj nekoliko ozavestila, pa čeprav le z nekaj stavki in fotografijami na predlanski razstavi ob 140-letnici svojega delovanja.

Zamujenih priložnosti v zvezi s Talichom je bilo več. Ob 50-letnici Talichove smrti leta 2011 je SF na svoji spletni strani sicer zapisala, da je to tudi Talichovo (ne le Mahlerjevo) leto. Druge ničesar – razen zapisa v *Delu*. Lani, ob 130-letnici rojstva, spet brez ustreznega obeleženja, razen v nekaj medijih (npr. v televizijski oddaji *Opus*) in razstave o Češkem krasu

in mestu Beroun pri Pragi, kjer je Talich nazadnje živel in je z družino pokopan; razstava je prišla s Češke, govorila je tudi o Talichu med Slovenci, obiskala je pet slovenskih mest, njen kurator pa je bil podpisani.

Talichovega imena ne najdete napisanega nikjer na spominski deski med zaslužnimi umetniki, ki so delovali v Slovenski filharmoniji. Prav tako ne v Ljubljanski Operi, kjer so pod njegovim vodstvom uprizorili kar nekaj oper. Spominsko obeležje bi nemara lahko bilo celo na hotelu Union, kjer je Talich, sicer zelo nerad, z različnimi zasedbami igral za razvedrilo mestni gospodi.

Slovensko glasbeno življenje je bilo v 19. in na začetku 20. stoletja močno pod vplivom delovanja čeških oziroma iz Češke izhajajočih glasbenikov (češke in nemške narodnosti) na naših tleh, kar izjemno izčrpno popisuje Jernej Weiss v svoji monografiji *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Litera, Maribor 2012). Med drugim Weiss zapiše celo, »da nikakor ne moremo govoriti o prevladujoči slovenski, temveč kvečjemu o prevladujoči češki glasbeni poustvarjalnosti na Slovenskem«. O glasbenem življenju tistega časa ter o čeških glasbenikih pri nas, torej tudi o Talichu, je v slovenskem jeziku možno vendarle zvedeti marsikaj zlasti izpod peresa Primoža Kureta, Jerneja Weissa, Darje Koter in drugih raziskovalcev.

### DRUGI IZGON

Po drugi vojni je nova češkoslovaška oblast Talicha izgnala ne le iz Češke filharmonije, ampak iz glasbenega življenja sploh. Za nekaj časa so ga celo zaprli, ker je med okupacijo Češkoslovaške sprejel vodenje Opere Narodnega gledališča in Filharmonije, sicer bi ju nacisti ukinili. Talich je pred nacisti veliko tvegala, saj je vztrajno izvajal predvsem





**Materia;**  
koreografija Dana Pala, skladatelj Jiří Lukeš, scenografka Ha Thanh Nguyen, prizorišče je cerkev Najsvetejšega Srca Jezusovega, Praga.

Foto: Vojtěch Brtnický

dela čeških skladateljev. V okupirani Pragi je leta 1939 pred najvišjimi nacističnimi veljaki dirigiral Smetanovo izrazito domoljubno simfonično pesnitev *Moja domovina*. Izvedli so jo v celoti, tudi prepovedani del s češko himno *Kje je moja domovina*, ki jo je češko občinstvo nato spontano zapelo. Nekaj dni pozneje je Češka filharmonija izvedla Dvořákové *Slovanske plese*, koncert pa je takrat prenašal tudi Radio Ljubljana. Omenjena koncerta so v živo prenašali še Radio Praga, Brno in Ostrava, Radio Pariz in Radio Oslo, kjer so prenos tudi posneli in posnetek po sedemdesetih letih izdali na zgoščenki.

Talichov največji nasprotnik med novimi oblastniki je bil stalinist Zdeněk Nejedlý, sicer komunistični minister za kulturo, zgodovinar in muzikolog, ki pa je priznaval le Smetano (oba sta se rodila v Litomyšlu), drugi skladatelji, celo imena, kot so Dvořák, Janáček, Mahler in Martinů, pa zanj niso bili nič vredni. Anatema ministra Nejedlýja se je Talicha držala še dolgo po smrti, morda je segala celo v Slovenijo. Zavetje je našel v Bratislavi, kjer velja za ustanovitelja Slovaške filharmonije – danes jo umetniško vodi Emmanuel Villaume, šef dirigent Orkestra Slovenske filharmonije v letih 2009–13.

Češka republika počasi spoznava Talichovo veličino predvsem tako, da izhajajo zgoščenke z radijskimi programi in prireditvami, ki jih je glasbeno vodil. Tako bodo v Berounu, kjer je nazadnje živel in je pokopan, letos pripravili že 32. festival *Talichov Beroun*, s slovesnim koncertom v praškem Rudolfinu pa ga bo spet počastila tudi Češka filharmonija, pri kateri je bil šef dirigent od 1919 do 1941.

#### RAPER PLEČNIK

Če na Češkem rečeš, da si iz Slovenije, sogovornik skoraj praviloma najprej omeni arhitekta »Josipa« Plečnika. Arhitekt in pomembni skrbnik Plečnikove dediščine Damjan Prelovšek pogosto poudarja: »Če želimo Čehom predstaviti slovensko kulturo, slišijo predvsem na ime Jože Plečnik, saj je v Pragi obnovil Hradčane in zgradil cerkev.« Gre za cerkev Najsvetejšega Srca Jezusovega – najznamenitejši češki sakralni objekt moderne dobe, ki naj bi bil kmalu vpisan na seznam svetovne kulturne dediščine UNESCO.

Plečnik je na Češkem uvrščen med tri največje tam delujoče arhitekta, razstave o njem so na Češkem pogoste, o njem izhajajo knjige (v češčini, slovenščini, angleščini). Že samo Prelovšek je v nekaj letih imel na Češkem več tematskih razstav, ena od njih – o Plečnikovi sakralni arhitekturi – je v zadnjih dveh, treh letih obredla vse pomembnejše galerije v državi. Sredi februarja so v Domu umetnosti v Ostravi, tretjem največjem mestu v državi, zaprli razstavo originalnih skic in predmetov, ki se nanašajo na Ljubljano; eksponati so večinoma iz zasebne zbirke Damjana Prelovška, nekaj skic in predmetov pa je bilo pridobljenih iz zapuščine dveh čeških Plečnikovih učencev, Václava Ložka in Karla Řepe. Razstava je bila sprejeta z veliko pozornostjo in s številnimi odmevi v medijih.

#### INSPIRACIJA ZA PLES IN MUZIKAL

V zadnjem času je Plečnik postal navdih za gledališko delo in sodobni ples. Skupina mladih avtorjev in plesalcev namreč Plečnikovo arhitekturo interpretira skozi sodobni plesni izraz, predstavo z naslovom *Materia* pa je uspešno izvedla v mojstrovni praški cerkvi Najsvetejšega Srca Jezusovega. Z gibom-plesom, glasbo-zvokom, svetlobo-lučjo, s kostumi-dekorjem ustvarjalci raziskujejo Plečnikove arhitekturne rešitve in se odzivajo na liturgični pomen prostora, gledalca pa vodijo vse od zvonika prek glavne cerkvene ladje do kripote.

»Centralna kurjava je moderna svinjarija in ne sodi v cerkev!« pa bo konec marca v raperskem slogu zapel Jože

Plečnik na odru slovitega praškega gledališča Divadlo Na Zábradlí (po slovensko Gledališče Na ograji). Citirane Plečnikove besede je avtor libreta in glasbe Miloš Orson Štědroň položil v usta glavnemu igralcu v predstavi z naslovom *Divadlo Gočár* (Gledališče Gočár).

Muzikal je mešanica jazza, bluesa, rocka, rapa, kabareta in operete, glasbo pa izvaja orkester v živo, z avtorjem glasbe za klavirjem. Predstava tematizira »zlate čase« med obema vojnoma. To je doba t. i. prve republike, ki na Češkem še danes skorajda mitično velja za neprekosljivo merilo demokracije, kakovosti, etike in napredka. Takrat je Plečnik Hradčane obnavljal na povabilo predsednika Tomáša Garriguea Masaryka, o čemer so ohranjena mnoga pričevanja in razširjeni tudi številni miti. Libreto predstave nasploh uporablja resnične ali domnevne citate treh velikih arhitektov in nekako anekdotično podpira njihov sloves. Izmišljeno središče njihovih sporov je, kdo med njimi bi znal zgraditi lepšo cerkev: Pavel Janák (1881–1956) zagovarja beton, steklo, šamot in druge »moderne« materiale, Josef Gočár (1880–1945) brani lahkotnost, udobnost, medtem ko naj bi se Plečnik (1872–1957) histerično razburjal, da centralna kurjava pač ne sodi v cerkev. Plečnik namreč zastopa teorijo, da je sakralni prostor nezdržljiv s profanim.

Vsak protagonist je stiliziran tako, kot naj bi v realnosti bil. Gočár je eleganten dandi, ki uživa v življenju in se rad širokousti, v ravnilo kakor v mikrofon pa zapoje – češ, »raje vama ne povem, kaj vse zgraditi vem«. Janák, bolj bluesovski razpoložen, oblečen v povaljano obleko, na kateri je videti madeže ometa, poje – »zapletene forme so nekaj elementarnejše«. Plečnik pa je na odru razburljiv, južnjaško temperamenten ekscentrik, ki na magnetni tabli nenehno nekaj skicira in nasprotuje kolegoma.

Zanimiva je četrta, ženska postava, ki simbolizira predvojno republiko. Nepričakovano vstopa v dogajanje, razkošna in zapeljiva, tudi nekoliko frfotava, nosi hlače in poskuša moške prepire speljati na neko pravo mero.

V enem pa so vsi trije soglasni: največji je njihov učitelj, arhitekt Jan Kotěra (1871–1923), ki se je tako kot Plečnik šolal na Dunaju pri Ottu Wagnerju. Zato na koncu v en glas zaropajo: *Kotě... kotě... – Kotěra!* Seveda, *kotě* v češčini pomeni *maček*, in tako obvelja, kdo je edini in pravi maček: Kotěra!

#### PLEČNIK SE VRAČA, TALICH NE

Plečnik je v Pragi deloval skoraj dve desetletji – od 1911 do 1920 je bil profesor na umetniško-obrtni šoli, danes bi rekli visoki šoli za oblikovanje, naslednjih petnajst let pa je bil glavni arhitekt obnove praškega gradu, večstoletnega sedeža čeških knezov in kraljev, kjer je bil vse od konca prve vojne sedež predsednika države in praške nadškofije. Kot je znano, je Plečnik moral iz Prage še pred koncem obnove Hradčanov, pa tudi končane cerkve Srca Jezusovega ni nikoli videl.

Prva velika razstava o Plečniku po žametni revoluciji je bila leta 1996 (projekt *Jože Plečnik – arhitektura za novo demokracijo*; na svečani otvoritvi v prisotnosti predsednikov obeh držav je nastopil Orkester Slovenske filharmonije, vodil ga je nedavno preminuli hrvaški dirigent Milan Horvat). Na južnem obzidju praškega gradu pa pozoren obiskovalec opazi tudi majhno Plečnikovo glavo, ki so jo slovesno odkrili leta 2006. V Sloveniji je Plečnik zlasti po znameniti razstavi v pariškem Centru Georges Pompidou leta 1985 postavljen na pravo mesto, tudi v Pragi pa so glasovi o tujcu, ki da je pokvaril Hradčane, že davno potihnil, njegovo delo je bilo pri obnovah vedno upoštevano.

Znameniti dirigent Václav Talich pa je za slovenski spomin skoraj zgubljen – razen za ozek krog strokovnjakov in poznavalcev glasbene zgodovine. ■



● ● ● KNJIGA

## Gamsa za župana!

ROMAN ROZINA: **Županski kandidat Gams.** Cankarjeva založba, Ljubljana 2014, 232 str., 24,94 €

Dobrega pol leta pred »županskimi« volitvami, torej tik pred razmahom razvejene problematike lokalnega samoupravljanja in izbiranjem novih občinskih vodstev, med bralce prihaja z nagrado modra ptica ovenčani roman Romana Rozine *Županski kandidat Gams*.

Najbrž vas ni malo, ki ste odraščali v kakšnem manjšem slovenskem kraju in so vas v občutljivih letih mladostništva z volilnih plakatov po rodni domačiji vsaka štiri leta nagovarjali butasti obrazi npr. fijakarjev, pletnarjev ali čarodejev. Jaso, sami *outsiderji* in zgolj farsična popestritev občinarskega tekmovanja, a čemu bi človek ne sodeloval v lovu na županski prestol, ko pa mu lahko že zgolj udeležba v predvolilnem spopadu prinese številne ugodnosti – če ne njemu neposredno, pa vsaj lokalnemu cehovskemu združenju, ki mu pripada? Ena »prijateljska« vožnja z barčico do otoka, en zastojarski krog z v belo kočijo vpreženim vranecem okrog jezera, morda brezplačna popestritev otroške rojstnodnevne zabave z magičnimi triki ... Vsak glas šteje, četudi je kandidatura »slamnata« in je njen (edini) cilj odškrtiniti podporo političnemu zoprniku, ki se nesramežljivo spogleduje z županovanjem.

Tak kandidat je seveda lahko tudi šef avtomehanske delavnice – tako kot naslovni junak Rozinove nove knjige, majhni, trebušasti, rdečelični in redkobesedni Zdravko Gams (gospod deluje kot karikatura kakega lika iz Cankarjeve drame *Za narodov blagor*) ter lastnik istoimenske avtohiše, ki privoli v sodelovanje na volitvah za župana v kraju s približno toliko prebivalci, kot jih ima Občina Ormož. Vprašanje, ki zaposluje tako pripovedovalca kot bralca, je, kaj motivira malomeščanskega mehanika, da odloži delovno haljo in krpo, v katero si vestno briše zašmirane prste, in ju zamenja za pražnjo opravo in mikrofon v rokah na predvolilnih shodih. Taka silovita sprememba *outfita* bi bila kajpak pretenciozna za popreproščeni horizont Gamsovega bitja in žitja – ta sam zase sicer pravi, da ni človek besed, marveč dejanj, kar pa se v praksi potrjuje zgolj med štirimi stenami njegove delavnice. Tam deluje načrtno in premišljeno, vse druge poteze, ki jih povleče na dogajalni šahovnici, pa so stihijske: taka je njegova zamisel o avtomobilističnem športnem središču, ki naj bi pognalo na obrobju mesta po koncu volitev, taka je njegova odločitev za kandidaturu in še bolj tista, da za vodjo volilnega štaba izbere dvaintridesetletno zgubo in brezposelnega lenuha Dejana Ruparja, ki se s svojim pokvarjenim in dotrajanim Renaultom ob (ne)pravem času znajde na (ne)pravem kraju, tak je, kot lahko zaslutimo v izteku, tudi Gamsov tragični konec (ko sicer triumfira, a ne preživi).

O Gamsu razen tega, da je uspešen podjetnik in zgleđen delodajalec – pričevanja o njegovem rednem in velikušnem plačevanju zaposlenih se berejo kot pozitivna utopija –, ki živi z odtujeno ženo in ima zadrogiranega sinka, ne izvemo prav dosti, saj je zakrčeni introvertiranec, ki ga zaktivira šele nesramna diskreditacija v zaključku romana, ko se odloči, da so časi umazanega političnega igračkanja dokončno minili: »No more games. Just Gams!« Zato pa škornje aktivnega protagonista namesto njega uspešno obuje že omenjeni prvoosebni pripovedovalec in *agens movens* romana Dejan. Na začetku ima sicer polna usta pravičniških floskul o pasteh hudobnega kapitalizma, ki se ogrinja v plašč prijaznosti, ter dvoma o plemenitih vzgibih novodobnih povzpentežev in karšnekoli politike, a se kmalu prepriča, da je pravzaprav akter v *zmagam-zmagam* situaciji: »Z mano kot vodjo kampanje nima nobene možnosti. Če bi se zgodil čudež in bi ga izvolili za župana, sem pa spet zmagal. Ni hudič, da avtomehanik v štirih letih ne bi zagabil politike in oblasti do tolikšne mere, da bi vsi postali anarhisti.«

Roman Rozina je romanu vdihnil močno satirično noto (avtorjeva duhovitost je prišla do izraza že v njegove prvencu *Štiri Sneguljčice in Palček*, malo manj pa v poznejših objavah) in tako podkrepil teze oz. podčrtal vprašanja, ki si jih sleherniki zastavljamo malone vsak dan, saj politika pronica skozi vse pore našega življenja (sploh v Sloveniji, kjer so edina prava estrada pravzaprav politiki). Želje po (vsakovrstni) oblasti v romanu poskrbijo za dokaj napeto in preobratov polno štorijo, ki premore nenavadne situacije, sumničenja, ki mejijo na paranojo, podle konstrukte, poceni populizme, psihedelične spolne prakse in kar je še takih folklornih značilnosti. Tudi na ravni kompozicije romanu ne gre ničesar očitati: epizodno kratkim in v prvi osebi izpisanim poglavjem so na koncu dodani miniaturni pripisi v obliki doživljenjona





govora, notranjega samogovora, telefonskega pogovora, dnevniškega zapisa, sanj ..., ki kot po pravilu osvetljujejo nove in nove razsežnosti pripovedovalčeve osebnosti in njegovega delovanja, čeprav je slednji tako rekoč nenehno podvržen dokaj kritični in trezni samorefleksiji, prevpraševanju, vrednotenju. Dramaturgija Rozinovega romana pa ni toliko odvisna od zunanjega dogajanja, temveč predvsem od interakcij med liki, ki jih je morda za to ne ravno obsežno pisanje celo preveč. Nikakor niso tezni ali brez človeške strukture, nasprotno, avtor se je izkazal kot tenkočuten opazovalec njihovih reakcij in situacij – je pa res, da so se nekateri na poti do volitev izgubili (tak lik je denimo Dejanova punca Polona, na začetku histeričarka in živčna razvalina, ki po uvodnih akordih izgine s prizorišča in se na koncu pojavi kot prerोजना v majici srečnega človeka).

Šibka točka *Županskega kandidata* se zdi njegova estetska dimenzija, ki ji – če jo vzporejamo s tisto iz Rozinove kratkoprozne zbirke *Šumijo besede domače* (2011) – mirne duše lahko pripišemo slogovno okornost brez kakšne posebne inventivnosti. Vsekakor pa je avtorju uspelo napisati berljivo knjigo o slovenskem tukaj in zdaj, ki je izzivalna in poziva k razmisleku. **EVA VRBNJAK**

### ● ● ● KONCERT

## Živa zlahtnost

**SREBRNI ABONMA: Beneški baročni orkester, Giuliano Carmignola, violina.** Ljubljana, Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 26. 3. 2014

Tradicija je beseda, ki mi je krožila v mislih med hedonističnim uživanjem v nastopu italijanskih glasbenikov. Tradicija izdelovanja in virtuosnega igranja violine, kultura muziciranja ... Eno izmed evropskih mest, ki se ponajšajo z najbogatejšo glasbeno tradicijo, so zagotovo Benetke oziroma kar celotna Benečija. Tam so že sredi *cinquecenta* (16. stoletje) poznali prve godalne ansamble, ki so izvajali npr. Gabriellijeve *canzone*. Prvi beneški izdelovalec violin, Martinus Keiser, je deloval v času Vivaldijevega (1678–1741) rojstva, skladateljev opus, ki je zahteval in tudi populariziral uporabo godal, pa je okrog leta 1700 sprožil pravi razcvet izdelovanja teh glasbil, prav tako pa tudi spodbudil številne violiniste k izpopolnjevanju lastne tehnike do virtuozne ravni.

Nadaljevanje te tradicije je vsekakor prisotno še v današnjem času: ko je Claudio Scimone leta 1959 v Padovi ustanovil orkester Beneški solisti (I Solisti Veneti), »stara glasba« še ni bila na pohodu, muziciralo se je na sodobnih glasbilih – vendar na izjemno visoki ravni, v skladu s takratnim poznavanjem zgodovine in glasbenega sloga. V njihovih izvedbah so postali prepoznavi številni biseri baročne orkestrske literature, predvsem »domačih« skladateljev Vivaldija, Albinonija, Marcella ... V tem orkestru je med drugimi zorela tudi glasbena osebnost violinista Giuliana Carmignola, ki se je ljubljanskim poslušalcem predstavil ob Beneškem baročnem orkestru. Tega je kot nekakšno nadaljevanje tradicije Beneških solistov leta 1997 zbral čembalist, orglavec in dirigent Andrea Marcon. In Benečani so s tako nepozabnim glasbenim doživetjem navdušili parter in polovico balkona Gallusove dvorane, da se ga občinstvo niti po treh dodatkih ni naveličalo.

In kaj je bilo tako nepozabnega? Homogenost orkestrskega zvoka, spevnost fraziranja, barvito odslikani harmonski učinki in prefinjeno niansiranje slogovnih razlik med Vivaldijevimi *concerti ripieni* (*Koncert v A-duru RV 158, Simfonija v d-molu RV 127*) in Händlovim *Concerto grosso v G-duru HWV 319*. Še večje navdušenje je požel virtuos Giuliano Carmignola, čigar nastop je odlikovala predvsem bravurozna, a breztežna tehnika – kot »za šalo« je odigral nekatere izmed najzahtevnejših baročnih violinskih koncertov, Vivaldijeva *v e-molu RV 273* in *v C-duru RV 191* ter Leclairova *v F-duru op. 7 št. 4* in *v C-duru op. 7 št. 3*. V njegovih rokah violina poje, najhitrejša pasaja zvenijo lahkotno in transparentno, iz njegove igre sevajo ognjevit, a vendar nadzorovan in kultiviran temperament, izjemna muzikalnost in predvsem užitek v muziciranju. Tako Carmignola kot tudi Beneški baročni orkester postavljajo zelo visoke standarde interpretacije tega repertoarja, res pa je tudi, da bi jim puristični zagovorniki historične izvajalske prakse lahko marsikaj očitali, predvsem uporabo za današnje čase zastarelega »koncertnega« čembala, ki ni replika kakšnega zgodovinskega glasbila. Kljub temu je Carmen Leoni izvedla part *continua* z izjemno okretnostjo in domiselnostjo, tudi povsem slogovno korektno, z izjemo dinamičnih učinkov, ki jih omogoča dvomanualni čembalo, kakršnega v baročnih Benetkah skoraj zagotovo ne bi našli.

Vtise ponovno zbiram ob poslušanju dveh izmed albumov, ki so jih posneli taisti orkester, solist in dirigent Andrea Marcon, vendar si upam trditi, da kljub izjemni kvaliteti interpretacij ti posnetki ne zdržijo primerjave z vzdušjem in zvenom njihove žive igre. Kogar ni bilo na tem dogodku, je veliko zamudil. **TOMAŽ GRŽETA**

### ● ● ● KONCERT

## Veliko odličnega

**ORANŽNI 6: Orkester Slovenske filharmonije.** Dirigentka Keri-Lynn Wilson, solist Andrew von Oeyen, klavir. Spored Prokofjev, Šostakovič. Cankarjev dom, Gallusova dvorana, 27. in 28. 3. 2014

S šestim koncertom oranžnega abonmaja je Orkester Slovenske filharmonije ponudil vsebinsko trden spored z dvema izstopajočima skladbama Sergeja Prokofjeva in Dmitrija Šostakoviča, velikanov ruske in sovjetske glasbene ustvarjalnosti. Dve estetsko nadvse različni deli – prvo, v osnovi izhajajoče iz domače glasbene tradicije (Ljadova, Rimskega-Korsakova, Čerepina ...) in oplemeniteno z vplivi Zahoda (Debussy, d'Indy, Richard Strauss, Reger ...), je bilo leta 1921 po osmih letih prostega postopnega zapisovanja dokončno sestavljeno v bleščeč pianistično-orkestrski mozaik, in drugo, nekoliko mlajšega avtorja ter morda tudi zato sodobnejših usmeritev in pod vplivom Berga, Bartōka, Kreneka ..., ki se je prebilo iz hude stiske vojne in ideoloških čistk – smo v zaporedni izvedbi doživeli kot dve plati življenja, svetlo in temno, kakor glasbeni jin-jang.

*Tretji*, najbolj priljubljeni izmed petih klavirskih koncertov Sergeja Prokofjeva, je bil krstno izveden v Chicagu, ki ga je »komaj kaj razumelo«, za tem še v New Yorku, kjer je doživel polom. Pohod do današnjega pomembnega mesta v koncertnem repertoarju se je začel šele na evropskih odrih in odtelej ob klavirskih koncertih Mauricea Ravela in Bele Bartōka *Tretji klavirski koncert* Prokofjeva (skupaj z *Drugim*) sodi med vrhunce tovrstne ustvarjalnosti 20. stoletja. V njem se združujeta virtuozna in estetsko dovršena pianistična govorica s simfonično paleto orkestra, ki v značajsko širokem razponu dialogov drznih zvokovnih in ritmičnih rešitev dosega enkratno sinergijo. Tokrat ga je interpretiral znani ameriški pianist Andrew von Oeyen: v nasprotju z rapsoidičnim liričnim *Tretjim koncertom* Sergeja Rahmaninova, s katerim je nastopil pred štirimi leti, pa še z Mozartovim *Koncertom št. 22*, katerega je izvedel pred dvema letoma, je s pričujočim, njegovemu habitusu absolutno bližjim, izrazito motoričnim, močno impulzivnim koncertom Prokofjeva dosegel veliko bolj impresivne rezultate kot doslej. Izvedel ga je v silovitem zamahu, z veliko tona, četudi barvno ne močno diferenciranega, pa s krepkimi, udarnimi *martellati*, spretnim »prekladanjem« akordične zvočne mase in natančnimi skoki, z efektnim vrtnčenjem *arpeggirov* in učinkovitimi dinamičnimi gradacijami. Vseeno je nadzorovano ostajal v okviru gabaritov celote pa tudi ekspresivnega razčlenjevanja posameznih sklopov, ki se v tem koncertu kažejo tudi v gracioznih odtenkih lirike, ironije in sarkazma. Kljub sporadično zabrisani igri godal je pod taktirko Keri-Lynn Wilson orkester zelo dobro spremljal; z lepim uvodom (klarinet, flavte, violine) in pripravo robustnega nastopa solista, s smotrnim razvijanjem kontrastov in dialogov med orkestrom in solistom ter z lepimi posameznimi nastopi pihal in trobil (čist diskant pri klarinetih in flavtah, impresivne trobente v variacijah drugega stavka) ter z učinkovitim finalom.

V nasprotju s *Sedmo* Šostakovičevo simfonijo je *Osma* manj opisna, pa zato toliko bolj intimna, izpovedna, polna prikritih čustev, tesnobe, poguma, drobtin radosti – delo, ki je bilo skladatelju intimno še posebej blizu. Spričo bravurozno spisane teksture, ki ji ne manjka dramatičnosti ter intimne lirike, poudarjene ritmike in velikih dinamičnih premikov, je simfonija izvajalsko zelo zahtevna, toda tudi izjemno hvaležna. V izvedbi Filharmonikov je zazvenela polno, ritmično kleno (zlasti pri koračnicah v prvem in drugem stavku, v četrtem pa zaradi nezadostne razločnosti z nekoliko manj učinka), z veliko poudarka na zvočnih diskurzih razdirajočih harmonij (tolkala, žvižgajoče flavte, vreščeče trobente ...) ter dinamično pestro do najbolj ekstremnih leg. Wilsonova je delovala sugestivno, pa ne le na orkester, temveč tudi na občinstvo, ki je z neobičajno zbranostjo sledilo izvedbi. Seveda, hudič tiči v (nedodelanih) podrobnostih, in teh je do resnično vrhunske izvedbe manjkalo kar nekaj, vendar v celoti solidnega koncertnega večera niso imele odločilnega pomena. **STANISLAV KOBLAR**

### ● ● ● BALET

## Z vsako predstavo v vsakem pogledu vse bolj napredujejo

**MINKUS/PETIPA, ŠČEDRIN/TURCU: Paquita & Carmen.** SNG Opera in balet Maribor. 28. 3. 2014

Silovita čustva, zapleteni ljubezenski odnosi in fatalna ženska so motivi, ki koreografinjo Valentino Turcu vedno znova izzovejo k ustvarjalnosti. Četudi se moram zavoljo kratko odmerjenih vrstic izogniti primerjavi z baletom *Carmen*, ki ga je ravno tako na to baletno suito Rodiona Ščedrina v šestdesetih letih prejšnjega stoletja prvi ustvaril kubanski koreograf Alberto Alonso, pa naj vendarle izpostavim bistvo, ki noviteto razlikuje od prvotne različice: *Carmen* Valentine Turcu nazorno odraža duha sodobnosti in se izraža z novo, tehnično zahtevno baletno govorico, prežeto z ekspresivnim nabojem.

Prvinska čustva s poudarkom na erotiki, nasilju, ljubezni in maščevanju so vodilo predstave. Zgodba se jasno izriše skozi ljubezenski trikotnik, z odnosom med Carmen (karizmatična Catarina de Meneses) in njeno tekmičico Fernando (markantna Branka Popovici) ter močno vlogo baletnega zbora, ki večkrat prodre v ospredje dogajanja s temperamentnim plesom v skupini in z izjemno izraznostjo, napeto atmosfero pa ustvarja tudi z občasnimi glasnimi vzkliki in šepetanjem.

»Moja Carmen je pogumna, neodvisna, strastna, mesena in sporoča: ljubi me, toda ne moreš me posedovati. Njen pogum je vreden občudovanja,« trdi Valentina Turcu. Poleg teh prevladujočih lastnosti pa smo v kompleksni osebnosti naslovne junakinje videli tudi igrivost, humor, veselje do življenja in predvsem že omenjeno ljubezen do svobode, ki jo na koncu plača s smrtjo. Ženski eros ne izpade ceneno, temveč se spoji z celovito osebnostjo, ki jo izžareva primabalerina Catarina de Meneses, ki še poudarja fatalnost tega fascinarnega lika, fatalnost ne le za druge, tudi za samo sebe. Carmen ni le preprosta delavka v tovarni, kot to narekuje zgodba Prosperja Mériméeja, temveč sodobna ženska, ki ne potrebuje moškega za preživetje, temveč predvsem za ljubezen. Tako kot se danes ženske odločajo med ljubečim moškim, ki jim bo zagotavljal varnost, ter zapeljivcem, s katerim je vedno vznemirljivo, tudi Carmen izbira med nežnim Don Joséjem (vedno izvrstni Anton Bogov) in očarljivim Toreadorjem (izrazno in tehnično močni Matjaž Marin). Romantična ljubezen med Carmen in Don Joséjem je polna nežnosti in v kompleksni junakinjini osebnosti razkrije tudi njeno ranljivejšo stran. To Valentina Turcu izjemno lepo izrazi v čutnem duetu sredi rdečih vrtnic. Podobno ganljiv je tudi strastni duet Carmen in Toreadorja, ki s subtilnimi detajli v zahtevnih »podrzkah« še intenzivira njun odnos, prežet s strastjo in potrebo po dominaciji. Ti dueti oziroma *pas de deux* so koreografinjini močni aduti, v katerih z inovativnimi izpeljavami narativno tke čustva in osebnosti nastopajočih likov.

Sodobno baletno zgodbo učinkovito dopolnjuje inovativna scenografija (Dinka Jeričević) s štirimi mizami, ki ustvarjajo različne ambiente. K dinamičnemu dogajanju prispevajo premišljeno prižiganje in ugašanje luči na hrbtni strani miz in pa zrcala, ki simbolizirajo izkrivljanje realnosti na eni strani ter pomagajo uzreti resnico na drugi. Oblikovanje luči (Aleksandar Čavlek) je nekoliko šibkejši člen predstave, saj mestoma preveč zatemni čiste linije giba ter izrazno mimiko in značilne barve skrbno izdelanih stilnih kostumov (Michal Negrin in Vesna Novitovič), pri mladih ženskah pa bi razpuščeni lasje kot simbol moči in neodvisnosti še učinkoviteje poudarili ženski eros.

*Paquita*, baletni *divertissement*, ki smo ga videli v prvem delu večera, je po Petipajevem vzoru in na glasbo Ludwiga Minkusa koreografirala Irina Ivanova Olegovna, članica Marijinega gledališča iz Sankt Peterburga. *Paquita* postavi v ospredje ženski del baletnega ansambla, ki je pod vodstvom baletne mojstrice Alenke Ribič prikazal izjemno dovršenost, skladnost in bravuroznost. Svojo vrhunskost je ansambel dopolnil s kar šestimi solističnimi vložki: Tetiana Svetlična je znova blestela z izpiljeno plesno tehniko, prijetno presenečenje pa je bil Yuya Omaki z dih jemajočimi skoki. Preprosta scenografija se je diskretno umaknila poudarku na praviljično lepih tutujih (oboje SNG Maribor), ki so pod svetlobo (Tomaž Premzl) poudarjali veličino klasičnega baleta v vsej njegovi popolnosti.

Četudi oba s španskim temperamentom navdihnena baleta postavljata v ospredje ženski del mariborskega baletnega ansambla, pa v *Carmen* ne moremo spregledati igralsko in plesno močnega moškega dela. Kontrast med klasičnim in neoklasičnim baletom, ki narekuje popolnoma različno izvedbo tako s plesnega kot tudi z izraznega vidika, bo brez dvoma še utrdil sloves mariborskega Baleta kot vsestranskega ansambla, ki domala z vsakim novim projektom pokaže še za odtonek večji napredek. **TINA ŠROT**



# Resne spremembe avdiovizualnega sektorja v Sloveniji

ANDREJ KREGAR, MATJAŽ ŽBONTAR

**P**o prvih diskusijah o novem Zakonu o slovenskem avdiovizualnem centru (SLAVC) se nama je porodilo kar nekaj ključnih dilem. Meniva, da se popravki novega zakona verjetno sploh ne bodo mogli artikulari. Nočeva biti nekakšna nasprotnika prepotrebni spremembam, prav nasprotno; a trenutni predlog zakona je daleč premajhna sprememba, ki bi sploh upravičevala porabo velike količine energije, ki je potrebna za korenito spremembo. Rezultat takega zakonskega osnutka, ki potuje do parlamenta in nazaj, je premajhen za tako velik vložek energije posameznikov ali interesnih skupin. Zato predlagava nekaj radikalnejših sprememb v slovenskem avdiovizualnem prostoru, čeprav že vnaprej veva, da ne bodo sprejete zaradi parcialnih interesov posameznikov, ki gledajo le na ozko osebno in trenutno korist. Iskreno pa upava, da se bo resna pozitivna sprememba zgodila v ne preveč oddaljeni prihodnosti.

Sektor avdiovizualne produkcije in distribucije vsebin je treba gledati celovito. Že zdaj imamo zadosti zakonov, ki urejajo to področje, nujno pa je, da jih povežemo v enotno celoto. Po pomembnosti in potencialnem prihodu za našo gospodarsko panogo si sledijo:

**Zakon o medijih (ZMed)**, ki določa, da mora biti za slovenska avdiovizualna dela in posledično za produkcijo namenjenih pet odstotkov letnega oddajnega časa na komercialnih televizijah, na javni RTV SLO pa najmanj 25 odstotkov; od tega mora najmanj četrtno naročenega in narejenega programa narediti slovenska neodvisna produkcija (SNP). To predstavlja samo za TV-programe, ki oddajajo na Multipleksih (MUX), vključno z javno RTV SLO, 4000 ur slovenskih avdiovizualnih del. Po naši oceni gre vsaj za 15 milijonov evrov sredstev za premierne programe, ki bi jih že več kot 10 let po tem zakonu morali financirati vsi izdajatelji medijev.

**Zakon o avdiovizualnih medijskih storitvah (ZAvMS)** v našo zakonodajo implementira evropske standarde in predpisuje za celotno Evropsko unijo minimalne 10-odstotne deleže evropske neodvisne produkcije (kamor spada tudi naša!) za vse izdajatelje TV-programov – tudi za nelinearne. Praksa v državah članicah je, da je ta delež po tistem dogovoru rezerviran znotraj posamične države. V razvitih državah EU to ne predstavlja nikakršnega problema, saj je povsod prisoten trend zviševanja zunanje neodvisne produkcije, (»outsourcing«), ki je v stalnem porastu, tako da v večini držav dosega celo nad 20 odstotkov. Takšna produkcija je bolj inovativna, se hitreje odziva, širi konkurenco, generira nova delovna mesta – predvsem pa je cenejša. RTV SLO porabi že več kot 75 odstotkov od 130-milijonskega letnega proračuna za fiksne stroške svojega obratovanja!

**Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah (ZASP)**, ki zagotavlja nadomestila za producente in avtorje preko kolektivnih organizacij za kabelsko retransmisijo. Pri nas je višina tarife, ki jo je izpogajala kolektivna organizacija AIPA (Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije; a tudi v tej organizaciji so stroški obratovanja nesorazmerno velik, že 30-odstotni), radikalno prenizka v primerjavi s sosednjimi državami. Stanje pred letom 2010, ko je nadomestilo pobiral SAZAS (Združenje skladateljev in avtorjev za zaščito avtorske in sorodnih pravic), je bilo evropsko primerljivo. Sicer nižje kot ponekod, vendar sedanjega cenovnega *dampinga* ni bilo. Denar se je v produkcijo vračal tudi prek mednarodne organizacije AGICOA, ki štiti večino mednarodnih producentov, in dosegal pet- ali desetkratnike zneskov iz naslova producerskih pravic, kot jih je AIPA razdelila za leto 2011. Zdaj znaša nadomestilo, ki ga plačajo kabelski/IPTV operaterji, pol evra po priključku na naročnika (torej 0,5 € x 450.000 naročnikov je v dvanajstih mesecih 2.700.000 evrov), realno pa bi bilo zaračunati vsaj 2 € po priključku, torej skupno

Viba film v tem primeru res ne sodi pod državni resor, jasno pa je tudi, da državnih filmskih studiev ne poznajo več nikjer v zahodnem svetu. Največja tabu tema pri nas je privatizacija Viba filma. V izogib temu predlagava, da prostore in opremo Viba filma prevzame Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT).

10,8 milijona evrov sredstev za razdelitev med avtorje in producente – tuje in domače. Ravno v tem zakonu je mogoče iskati pot iz labirinta že sedanjih in tudi prihodnjih gospodarjev v posredovanju programskih vsebin. To najbolj donosno področje je popolnoma neurejeno, saj ni zakonodaje (ne samo pri nas – s tem problemom se soočajo celo naši vzorniki Skandinavci in tudi denimo Belgijci) za reguliranje prihodkov, ki jih preko telekomov ustvarjajo televizije in drugi, ki posredujejo avtorsko zaščitene vsebine na novih platformah (mobilniki, tablice ...). Tega oreha se še nihče ni resno lotil. Iz tega zakona izhaja tudi možnost zaračunavanja za retransmisijo programskih vsebin TV-organizacij, ki trenutno oddajajo na MUX A in C.

**Zakon o RTV**, ki podrobneje določa merila za financiranje zunanjih produkcij. V enem členu je podrejen zakonu o Slovenskem filmskem centru (zdaj delujočemu predhodniku SLAVC).

Zakon o Slovenskem filmskem centru (SFC) realno razdeli manj kot štiri milijone evrov sredstev za produkcijo filmov letno. Zavod Viba film, samostojna enota za produkcijo, ki črpa tudi iz proračuna, pa je letno financiran s približno 800.000 evri. Celotna slovenska filmska produkcija dobi manj denarja kot eno narodno gledališče (gre za obliko javnega zavoda, kjer je ustanovitelj država; takšnih gledališč imamo v Sloveniji pet, tri dramska in dve operno-baletni). Zakon pa ni vzdržal ustavne presoje v členu, ki obvezuje komercialne TV-postaje k participaciji pri financiranju slovenskega filma (odločba Ustavnega sodišča U-I-73/12-15 iz 6. 3. 2014).

Priporočava branje tega poučnega pravnega mnenja, saj razkriva vse neznanje predlagateljev, ki v Zakonu o SLAVC nadaljujejo že vnaprej izglubljeno bitko. Tudi tokrat se zaradi dveh milijonov evrov dodatnega denarja za financiranje filma postavlja na kocko novi zakon v celoti. Na razpravi vseh udeleženi v verigi na ministrstvu za kulturo so novemu paradržavnemu davku odločno nasprotovali distributerji, prikazovalci, kabelski operaterji in telekomovci, presenetili pa so predstavniki največje komercialne televizije, ki novi zakon v tem delu podpirajo – kaj pričakujejo v zameno, pa bomo videli prav kmalu, kajti že ta ali prihodnji mesec sledi polemika o novem medijskem zakonu. Ta zakon predvideva dva odstotka sredstev iz naročnine javne RTV, ki bi jih morali nameniti za spodbujanje kinematografsko prikazovanih del. Gre za 1.700.000 evrov sredstev na letni ravni.

## ZAKONI PREDVIDEVAJO DOVOLJ DENARJA

Če upoštevamo vse navedene zakone, je trenutno zadosti potencialnega denarja, ki bi brez dodatnih posegov v pravice drugih in novih zakonov lahko omogočil razcvet avdiovizualne panoge. V prihodnosti se ob obstoječih programskih zahtevah tudi ni bati zmanjševanja potreb po vsebinah. Nujno pa je treba vzpostaviti pregled nad celotnim resorjem, saj je zdaj razdeljen med preveč ministrstev (kulturno, gospodarsko, šolsko ...), skrbnega nadzora in sankcij za kršitelje z zakonom določenih kvot evropske in slovenske neodvisne produkcije pa ni. Zato prav tu vidimo največji problem. Imperativ in temelj vsega so pravilno urejene avtorske in sorodne pravice. Nad tem področjem trenutno bdi anemični Urad za intelektualno lastnino (UIL), tržno delovanje gospodarskih subjektov avdiovizualnega sektorja pa se lahko vzpostavi le tako, da se porabniki zavedo pomena te dejavnosti in dejstva, da vsaka stvar nekaj stane (televizijske postaje, radijske postaje, kabelski operaterji, javni prikazovalci, telekomi).

Avdiovizualno panogo je treba opredeliti kot gospodarsko, saj z vsebinami ustvarja dodano vrednost, ali pa bo za vedno ostala zgolj proračunski porabnik kot državni producent posebnega statusa, ki ne zaposluje in ne vlaga v razvoj. In ki ne jamči ne s svojim premoženjem ne z garancijami za izpolnitev pogodbenih obveznosti. Nesprejemljivo je, da smo ena redkih držav, kjer je bogokletno govoriti o zaslužkih v filmski in televizijski industriji.

## IDEALEN SCENARIJ

Glede na minorni proračun državnega razdeljevalca denarja za film (SFC), bi bilo veliko bolj smotno podeliti tri koncesije (najbolje trenutno trem največjim producentom, ki očitno tako ali tako živijo samo od tega denarja, kot je napisal tudi Samo Rugelj v prejšnji številki *Pogledov*) in ustvariti zdravo konkurenco. Vsak od koncesionarjev naredi določeno količino produkcij v javnem interesu, npr. dva celovečerca, dva kratka filma, animirani film ali računalniško igro, po treh letih pa se naredi evalvacija projektov po kriteriju uspešnosti v tujini, gledanosti na TV-postajah, pri prodaji vstopnic ... in nato z matematično metodo (objektivno) določi razmerja zneskov koncesij za naslednje leto. S tako ureditvijo bi se izognili vsem strokovnim komisijam (za scenarije, za razvoj, za produkcijo itn.), ki jih vedno označujemo kot pripadnike ene skupine, saj bi obstajale vsaj tri možnosti za produkcijo enega scenarija. S tem bi se izognili fiksu producentom, ki nimajo niti za burek, kaj šele, da bi stvarno jamčili v primeru fiaska projekta, postavili bi pravila, kdo je lahko producent iz proračuna itn. Prednost tega sistema vidiva tudi v tem, da lahko potem mirno uknememo obstoječe institucije (SFC in Viba film).

Pod državno pristojnostjo ostane samo promocijski oddelek za skupni nastop v tujini in pa »commission fund«, pri katerem morajo davčne olajšave dosegati vsaj 150 odstotkov, sofinancira pa se največ 50 odstotkov proračuna projekta, tako da mora producent sam najti koprodukcijske vire. Tako bi se vzpostavila tekmovalnost med producenti, ki bi lahko dobili več ali manj proračunskega denarja, obenem pa bi prvič prišli v situacijo, da bi producent po vzoru razvitih kinematografij res opravljal funkcijo zbiralca kapitala za projekt, v katerega verjame in ki bi prinesel pozitiven rezultat v vseh pogledih.

Viba film v tem primeru res ne sodi pod državni resor, jasno pa je tudi, da državnih filmskih studiev ne poznajo več nikjer v zahodnem svetu. Največja tabu tema pri nas je privatizacija Viba filma. V izogib temu predlagava, da prostore in opremo Viba filma prevzame Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) in jih uredi kot elitno opremljeno lokacijo za svojo pedagoško dejavnost, ki zdaj deluje v nevdržnih prostorskih in tehničnih razmerah. V primeru poslovanja na trgu je obstoječi Viba film tudi v koliziji z načeli varstva konkurence EU in tudi slovenske zakonodaje. Po svetu velja pravilo, da se producent lahko sam odloči, kje so njegovi produkcijski viri, saj je v večini držav EU eden od ključnih elementov neodvisnosti producenta prav avtonomen izbor resursov. Dosedanji, večinoma anonimni pisci naše avdiovizualne zakonodaje tega posega in morebitnih posledic niso predvideli.

Mogoče se zdi to pisanje preveč enostavno in nerealno, a le s holističnim pristopom v celotnem sektorju so mogoče spremembe. Če pa si bomo sprememb samo želeli, ob tem pa naredili vse, da se nič ne spremeni, se bo zgodba o podhranjenosti avdiovizualnega sektorja nadaljevala v naslednje desetletje ali še dlje. Enako »enostavno« bi lahko sestavili predloge za spremembo tudi na televizijskem/medijskem delu, a o tem v kratkem, ko bo aktualen predlog Zakona o medijih.

Prvi korak, ki bi ga že zdavnaj moral narediti naš drugostopenjski pritožbeni organ in pobudnik vseh zakonskih sprememb – ministrstvo za kulturo, pa je ne glede na karkoli implementacija in dosledno spoštovanje obstoječe zakonodaje. A to že več kot deset let ni tako! Če bi ministrstvo to svojo dolžnost izpolnjevalo, ne bi bilo treba pisati novega zakona, ki naj bi panogi prinesel dva milijona evrov svežega denarja, ampak bi v avdiovizualnem sektorju iz zgoraj prikazanega zakonodajnega okvira imeli na razpolago 20 milijonov evrov na leto.

Nagradno vprašanje: Ali kdo ve, zakaj na ministrstvu tega niso naredili? ■



# Še o lestvicah in preverjanjih

KRISTIJAN MUSEK LEŠNIK

Konec marca so sveti osnovnih šol po Sloveniji prejeli pismo Državnega izpitnega centra v zvezi z razpito lestvico šol, ki je pred meseci zaokrožila v javnosti. Pismo je podpisal dr. Janez Vogrinc, predsednik komisije, in v celoti ga objavljamo na naši spletni strani [www.pogledi.si](http://www.pogledi.si), tukaj pa komentar dr. Kristijana Muska Lešnika, bivšega predsednika Državne komisije za vodenje nacionalnega preverjanja znanja (NPZ) in predsednika Sveta zavoda OŠ Brezovica pri Ljubljani.

**N**ajprej naj poudarim, da kot večletni spremljevalec šolstva iskreno cenim prizadevanja množice odličnih učiteljev, ravnateljev in šol in me enako iskreno jezi, da je bila z objavo »lestvice šol« glade na rezultate NPZ (nacionalnega preverjanja znanja) pred tedni marsikomu med njimi narejena krivica.

Kot predsednik Sveta zavoda OŠ Brezovica pri Ljubljani sem 27. marca 2014 prejel dopis, v katerem se člani svetov zavodov in svetov staršev osnovnih šol ter župane občin seznanja z nekaterimi pogledi na nesrečno lestvico šol. Ker sem bil do lanskega septembra predsednik Državne komisije za vodenje NPZ, se čutim dolžan opozoriti na nekatere dele dopisa, ki po mojem mnenju niso v duhu konstruktivnih prizadevanj za kakovost slovenskega šolstva.

Če želimo ohraniti ali celo izboljšati vlogo NPZ v našem šolskem sistemu, ga je treba obravnavati odgovorno in z ustrezno strokovno integriteto. Strinjam se, da pred tedni objavljena lestvica šol ne vodi v to smer. Ta dopis, se bojim, pa prav tako ne. Omenjena lestvica šol je po moji strokovni presoji metodološko sporna in slaba. Če bi se v dopisu osredotočili le na ta vidik »lestvice šol«, bi lahko takšno pisanje kvečjemu podprl. Vendar pa je lestvico, pa če je še tako metodološko šibka, smiselno obravnavati v kontekstu okoliščin, ki so jo rodile.

Kot potrošniki imamo pravico vedeti, kaj je v naših jogurtih, kakšno vodo pijemo, v kako varnih avtomobilih se vozimo ipd. Pri tem je naravno, da nam je kot staršem vsaj toliko mar tudi za to, v kakšne šole vsak dan pospremimo naše otroke. Objavljena lestvica šol, ne glede na to, kako metodološko sporna je, ni nič drugega kot legitimen, a slabo pripravljen odziv na to naravno skrb staršev. Da je do takšne lestvice sploh prišlo, pa ni toliko težava raziskovalcev, ki so prepoznali in napolnili prazno nišo (žal na strokovno vprašljiv način), pač pa posledica nezmožnosti šolskega ministrstva, ki ne zna ali noče razumeti potrebe po prepoznavanju boljših in slabših šol ter boljših in slabših učiteljev (ne za kaznovanje, temveč za spodbujanje izboljšav) in na ta način dela nepopravljivo krivico množici odličnih učiteljev in šol in enako nepopravljivo škodo tistim, ki bi z ustreznimi spodbudami lahko delali bolje. Učitelji in šole ne rabijo pogrošno sestavljenih lestvic: bi pa bilo zelo dobro, če bi šolske oblasti hotele in znale vsaj pohvaliti najodličnejše, spodbuditi dobre, prebuditi zaspale, kakšnega resnega škodljivca pa brcniti v rit – če bi to znali in hoteli, bi bila vsaka lestvica odveč.

## DOPIS ZBIJA KREDIBILNOST NPZ

Iz dela dopisa veje prepričanje, da NPZ omogoča spremljanje kakovosti dela učiteljev in šol (»kako uspešni smo pri doseganju in uresničevanju ciljev in standardov, določenih z učnimi načrti«), takoj nato pa poudarek, da »podatki o dosežkih učencev na NPZ ne morejo biti in niso namenjeni neposrednim primerjavam med šolami, ocenjevanju kakovosti dela posamezne šole, ocenjevanju kakovosti dela posameznega ravnatelja, ocenjevanju kakovosti dela posameznega učitelja«. Če je tako, jih lahko

Upam, da se bodoči pedagogi učijo, da so starši pomemben dejavnik pedagoškega procesa, ne pa nekompetentni nebodijihitrea ali celo sovragi, ki se ob vsaki priložnosti vtikajo v pedagoško delo; da pa se tudi naučijo, kako ravnati s tistimi starši, ki dejansko posegajo v njihovo strokovno avtonomijo in integriteto.

kar takoj ukinemo. Ker znanje učencev ne nastaja spontano, marveč v okviru učnega procesa, je povratna informacija o kakovosti njihovega znanja, ki jo daje NPZ, v pretežni meri tudi povratna informacija o pedagoškem procesu, ki je vodil do oblikovanja tega znanja (ali neznanja). Tu seveda ni neposredne linearne povezave in popolne korelacije (ker na znanje in dosežke učencev vpliva še marsikateri drugi dejavnik), vsekakor pa lahko predpostavljamo, da je kakovost znanja, ki jo učenci izkažejo na NPZ, pomembno povezana s kakovostjo pedagoškega procesa – sicer formativno nacionalno preverjanje znanja ne bi imelo nobenega smisla. NPZ kot povratna informacija učencu, ki v 9. razredu zapušča osnovno šolo, nima nobenega smisla, če ga ne razumemo kot pomembno povratno informacijo tako učiteljem, ravnateljem in šolam kot tudi učencem in njihovim staršem.

V resnici je nacionalno preverjanje znanja v tem trenutku ne le pomembno, je celo edino eksterno merilo kakovosti pedagoškega dela učiteljev in šol. Pri tem moramo vedeti, da je treba za kakovostno načrtovanje prihodnjega pedagoškega dela vsak posamezen in vsak povprečni rezultat (razreda, šole) obravnavati skrbno in z upoštevanjem vseh dejavnikov, ki lahko vplivajo na rezultate NPZ poleg pedagoškega dela (od motivacije učencev, predznanja, učnih zmožnosti, družinskih dejavnikov, delovnih navad, posebnih potreb idr.). Ravno zaradi ignoriranja vseh teh dejavnikov, ki se jih učitelji, ravnatelji in šole še kako dobro zavedajo in še kako dobro občutijo posledice njihovega delovanja, je posplošena lestvica šol, ki je zaokrožila v javnosti, lahko povzročila resne krivice marsikateri dobri šoli in dobri učiteljem in obenem dala nekaterim drugim lažen občutek kakovosti.

Če povprečen dosežek učencev na neki šoli zaostaja za nacionalnim povprečjem, je to lahko povezano z večjim številom učencev iz socialno šibkejšega okolja; večjim številom učencev s posebnimi potrebami; učno šibkejšo generacijo; večjim številom »veseljakov«, ki so oddali prazne pole ... ali pa tudi z manj kakovostnim pedagoškim procesom. Zato je nujna resna analiza, ki ji mora slediti resen in iskren pogovor o tem, kako načrtovati prihodnje delo. Žal dopis (namesto da bi prispeval h krepitvi zavedanja o pomenu NPZ in občutka odgovornosti) dobesedno vodi v drugo smer in manj uspešnim šolam in učiteljem na pladnju ponuja izgovor: »Krivo je slabo predznanje, slaba motivacija, slabe spodbude staršev, še državna komisija pravi tako.«

## DOPIS IZ RAZPRAVE IZLOČA VELIK DEL DELEŽNIKOV

Dopis najprej posredno poudari, da so rezultati NPZ povezani s kakovostjo pedagoškega procesa na šolah (»temeljni smisel takega preverjanja znanja je, da vsi skupaj preverimo, kako uspešni smo pri doseganju ciljev in standardov, določenih z učnimi načrti, in na tej osnovi ustrezno načrtujemo nadaljnje vzgojno-izobraževalno delo«), potem pa nadaljuje z razlago, zakaj naj nikomur, ki ni zaposlen na šolah, ne pade na pamet, da bi na podlagi rezultatov NPZ sklepal o kakovosti pedagoškega dela: »Člani Državne komisije smo prepričani, da lahko o tem, v kolikšni meri in kako so dosežki na NPZ neposredno povezani s kakovostjo dela posamezne šole, razpravljajo le strokovni delavci te šole ...«

Izkušeni vozniki lahko sorazmerno dobro ocenijo nekatere vidike kakovosti avtomobila, katerega volan primejo v roke – četudi v življenju niso sestavili nobenega avtomobila. Jedci jogurta lahko sorazmerno dobro ocenijo nekatere vidike kakovosti jogurta, ki ga poskušajo – četudi v življenju niso naredili nobenega mlečnega izdelka. Starši osnovnošolcev pa ne sodimo k razpravam o znanju otrok in dosežkom na NPZ? Tudi ustanovitelji (občine in njihovi predstavniki) ne smejo razpravljati o

povezavi med dosežki učencev in kakovostjo dela šole. V času, ko imamo pravico vedeti, kaj vsebuje lonček jogurta, nam Državna komisija razlaga, da ne moremo in ne smemo razpravljati o pomembnih vprašanjih, ki se tičejo prihodnosti naših otrok?

Vozniki in jedci jogurtov imajo v našem okolju veliko prednost pred starši. Pri svojih odločitvah in ocenah se lahko zanašajo na ocene različnih neodvisnih organizacij, ki testirajo izdelke, in na zaščito s strani zakonodajalca, ki predpisuje osnovne standarde kakovosti. Starši osnovnošolcev nimamo takšne pomoči. Edino merilo (kakorkoli negotovo že), ki vse šole in vse učence premeri z istimi kriteriji, je NPZ. Zato se pač ne gre čuditi, da so nekateri tako zgrabili za nesrečno »lestvico šol« in jo vzeli resneje, kot bi si zaslužila.

Kot potrošniku mi je pomembno, s kako varnim avtomobilom se prevažam in kakšen jogurt dam na mizo svoji družini. A kot staršu mi je še veliko bolj pomembno, v kakšno šolo hodijo moji otroci, kakšnega pouka so tam deležni in kakšno znanje in vrednote bodo tam razvili. Avtorji nesrečne »lestvice šol« so to potrebo očitno razumeli bolje kot naše šolske oblasti v zadnjih letih (čeprav so se je lotili za moj okus čisto preveč površno in potrošniško); in očitno bolje kot jo Državna komisija.

Legitimnost te potrebe je ne nazadnje razumelo tudi Upravno sodišče, ki je v sodbi zapisalo, »da se prepoved razvrščanja šol na podlagi podatkov in analiz o dosežkih NPZ nanaša na javne zavode in ne na uporabnike izobraževalnih storitev v osnovnih šolah«. Ker je predsednik Državne komisije za vodenje NPZ tudi prodekan fakultete, ki izobražuje prihodnje učitelje, me skrbi odrekanje legitimnosti članom svetov šol in staršem za sodelovanje v razpravah o dosežkih na NPZ in o kakovosti pedagoškega procesa. Upam, da na ljubljanski Pedagoški fakulteti bodoče pedagoge učijo, da so starši pomemben dejavnik pedagoškega procesa, ne pa nekompetentni nebodijihitrea ali celo sovragi, ki se ob vsaki priložnosti vtikajo v pedagoško delo; in da jih obenem naučijo, kako ravnati s tistimi starši, ki dejansko posegajo v njihovo strokovno avtonomijo in integriteto (tudi takšni so, žal, med nami). Pavšalna delitev na tiste, ki lahko (šolniki), in tiste, ki ne smejo (starši, člani svetov šol, avtorji lestvic) razpravljati o znanju učencev in rezultatih NPZ, me spominja na vnašanje politikantske logike deljenja in vladanja v šolski prostor. Čeprav lahko razumem vzroke za podpihovanje razdora med učitelji in starši, mi je takšno razmišljanje tuje. Osebo verjamem, da šolstvo najbolje deluje takrat, ko si vsi, ki se v šolah srečujemo v najrazličnejših vlogah, v skladu z našim znanjem, kompetencami in pristojnostmi skupaj prizadevamo za to, da bodo otroci iz šol izšli z dobrim znanjem in kot dobri ljudje. To je možno le ob vzajemnem spoštovanju, nikakor pa ne ob stališčih, ki velikemu delu šolske skupnosti vnaprej odrekajo kompetentnost razpravljati o pomembnih vprašanjih.

Moje delo na področju šolstva mi je omogočilo dragocene izkušnje, v katerih sem spoznal množico odličnih učiteljev, ravnateljev in šol. Ko bo šolski sistem znal (in želel) odličnim učiteljem, ravnateljem in šolam dati zaslužen priznanje; ko bo na drugi strani znal (in bo pripravljen) prepoznati tiste, ki bi lahko bili boljši, in jih podpreti pri prizadevanjih za to; in ko bo navsezadnje znal zaloputniti vrata tistim obupno slabim, ki najprej škodijo učencem, dolgoročno pa ugledu poklica in šolstva – takrat starši in druga zainteresirana javnost ne bodo rabili nobenih lestvic šol. Do takrat bodo rezultati NPZ ostali edini kolikor toliko relevanten in primerljiv kazalnik kakovosti. Pa čeprav niso namenjeni temu in četudi lahko razvrščanje učiteljev in šol na njihovi podlagi povzroči hude posamezne krivice. Žal je tako. Ampak za to niso krivi niti starši niti šolniki; celo avtorji spornih lestvic ne. ■

pogledi  
naslednja številka izide  
23. aprila 2014

NAROČILA  
IN DODATNE  
INFORMACIJE:

080 11 99, 01 47 37 600,  
[www.pogledi.si](http://www.pogledi.si) ali [narocnine@delo.si](mailto:narocnine@delo.si)



# PANDUR JE MRTEV, NAJ ŽIVI PANDUR!

William Shakespeare, Lada Kaštelan: Rihard III. + II.  
Režiser Tomaž Pandur. SNG Drama Ljubljana, 5. 4. 2014, 150 min.

MARKO CRNKOVIČ

**T**omaža Pandurja spremljam od leta 1979, ko je za šolsko predstavo za 8. februar režiral Sartrove *Muhe* in v vlogi Oresta, ovit v togo, za finale sam z dvignjeno pestjo pel *Internacionalo*; in odkar je dve leti pozneje, pri osemnajstih, že s Tespisovim vozom, na veliki oder mariborske Drame postavil priredbo Evripidovih *Trojank* pod naslovom *Kadi se Ilion*.

Zaradi umetne megle, ki se je širila do foyera, smo gimnazijski insiderji predstavo preimenovali v *Pičkin dim*.

Vedno je vedel, kaj hoče. Vedno mu je zlepa ali zgrda uspelo. Predvsem pa mu je vedno uspelo, da smo si ga zapomnili. Okrog svojega teatra je od samega začetka ustvarjal spremljevalni kulturni kontekst, ki je obenem pogojeval, definiral, omogočal in presegal njegove inscenacije in jih delal samoumevne, neizpodbitne, relevantne.

Z veseljem opažam, da postaja prilagodljiv, in s še večjim, da se s tem ne odpoveduje umetniškim principom. *Rihard III. + II.* (*Dramski diptih z epilogom o smrti*) je tipična predstava, kakršne pričakujemo v ljubljanski Drami, kadar se lotijo velike klasike – literarne ali gledališke, v času Pipana ali Bana ali Samoborja, v Kicovi ali Korunovi ali Jovanovičevi režiji. V soboto smo doživeli gledališče igralca, ki na obvladljivi, dosegljivi, *zeitgeistu* primerni ter ekonomskim in umetniškimi zmogljivostim prilagojeni sceni na pamet izgovarja velikanske resnice in izmisleke kanoniziranega avtorja.

Toda kljub temu je to prepoznavno Pandurjeva predstava – vendar ne predimenzionirana kot tiste stare, ki so izgledale kot štiriurni videospoti, ki bi se jih dalo sproducirati tudi za MTV, le da bi trajali šestdesetinko odrskega časa v mariborski Drami.

Pandur je zelo konservativen režiser. Ne pride mu na misel, da bi režiral sodobne avtorje. On rabi preverjene, v globalno kulturno zavest vgrajene klasike, kulturne ikone, arhetipe, artefakte in meme. Rabi neprekosljive mojstre besede in psihologističnih nians, ki jih po eni strani vsi poznamo, po drugi pa ne razumemo več. Rabi težke in znane avtorje, ki odbijajo s hermetizmom, a vabijo z razpoložljivostjo. Rabi logoreksične, toda molčeče avtorje, ki jih lahko razreže na koščke in poljubno spet spoji, ne da bi mu sami ali njihovi varuhi ugovarjali. Rabi avtorje, o katerih je bilo napisanih že

toliko nasprotujočih si interpretacij, da občinstvu ne ostaja drugega, kot da se prepusti Pandurjevi – najnovejši, zadnji, definitivni. Rabi nemoderne, predmodernistične in neaktualne, a v narekovajih večne avtorje, do katerih se občinstvu ne bo treba opredeljevati, kaj šele z njimi polemizirati. Rabi avtorje iz območja udobja, ki mu jih kot režiserju ni treba preinterpretirati, temveč kvečjemu izrazno radikalizirati.

Znamenitih, a obskurnih, morbidnih, depresivnih Shakespeareovih historij o Rihardu II. in III. danes nima smisla brati, če nismo ravno literarni ali gledališki zgodovinar ali druge sorte humanist z nagnjenjem do sladokusnosti. V zavesti širšega občinstva pa lahko drami obstajata samo še na odru, prepuščeni izživljanju režiserjev Pandurjevega kova. In samo takšno izživljanje ju lahko naredi gledljive, zanimive, privlačne – in morda celo razumljive.

Nad klasiki se je mogoče izživljati na veliko načinov. Nekatere je uzurpiral ali celo izumil Pandur sam – vsi pa sodijo v kategorijo eklekticizma.

Asociacije ob Rihardu III. + II. segajo od Tarantinovih *Ne-slavnih barab* in *Dr. Strangelova* pa skoraj do *Mojih pesmi, mojih sanj*. Odlični Šturbej kot Rihard III. je dejansko videti kot gnusen križanec med Bradom Pittom in Petrom Sellersom (v naslovni vlogi) in Ianom McKellenom (iz ene od novejših filmskih uprizoritev *Riharda III.*) in ne nazadnje samim sabo v vlogi kneza Miškina v Dostojevski-Korunovem *Idiotu* na taistem odru (1999). Prelepi, bolj anemični kot zbegani in frustrirani Tabakovič kot Rihard II. – sam bi to vlogo prej dal Mandiču – pa spominja na mladega, ne ravno blond Christopherja Plummerja kot stotnika von Trappa. Po tisti učilnici na Prvi gimnaziji Maribor najmanjši prostor v zgodovini, na katerem je Pandur kdaj uprizarjal, z okroglo mizo – le da nagnjeno, vrtljivo, s kamero na sredi – sprva deluje kot anonimna sejna soba v kateremkoli podjetju, vendar se pod vtisom dogajanja prelevi v kubrickovsko generalštabno norišnico. *Feeling* predstave s stiliziranimi uniformami in lovskimi klobučki z jazbečevimi čopi je zato hlo naci-esterajherski. Od tod je samo še korak do estetike Laibachov – in glej, misel nanjo kot nalašč izzivajo jeleni! V videoprojekcijah jih je za celo čredo, kar pa se navezuje še na belega jelena z zlato krono okrog vratu na zunanji strani *Wiltonskega diptiha* neznanega slikarja s konca XIV. stoletja, naslikanega za Riharda II.

Na koncu pa se pride na oder poklonit še režiser, ki nosi na glavi brezoblično črno čepico v stilu Eda Harrisa kot Christofa v *Truman Showu*. Tudi to sodi zraven.

Pandur je od občinstva vedno terjal ogromno eruditskega predznanja in pripravljenosti. *Rihard III. + II.* je tako predstava, podobna tistim v dobrih, starih časih mariborskih pretiravanj – čeprav zrelejša in bolj zadržana. Po desetih, dvajsetih letih pa je to domnevo mogoče relativizirati: kaj pa če si je občinstvo v strahospoštovanju do umetnosti samo domišljalo, da Pandur od njega veliko pričakuje? Njegova tehnika dekonstruiranja in rekonstruiranja besedila – po domače se temu reče cut-and-paste – v poljubno, kolikor toliko smiselno celoto, ni nujno na nivoju razumevanja integralnosti in avtorske integritete, kakršen je veljal za zveličavnega, ko je nastalo originalno delo. Če režiser razreže dve dramski deli in ju sestavi v eno, bo lahko skril dramaturške šive le s hipertrofijo vizualnih, asociativnih, heterogenih dodatkov in divertimenov. Pandurjeve ekscesne in eklektične vizualije in druge režijske domislice so bile vedno lepilo in lak, nadomestilo za dramaturgijo *as we know it*: povezovanje in osmišljanje gledališkega teksta v brezživno, logično celoto. Danes je dramaturgija še kaj več: podnevi šiva in ponoči para. Tako je tudi v *Rihardih*, le da bolj posrečeno kot nekoč. Predstava ni utrujajoča – ne nazadnje je dolga manj kot dve uri in pol – in ima ob pomoči *soundtracka* (*Silence*) in videoprojekcij lep in pravičen, umirjen, skoraj minimalističen, čeprav nič manj napet ritem. Ob vsem tem ni nič lažjega kot se prepuščati shakespearejanskemu *patchwork-in-progressu*.

Dokaz za relevantnost te estetike – na dveh nogah in z do komolcev krvavima rokama, s pošastno lasuljo in steznikom prepozno ostarele kurbe in kičasto ogrlico – je v *Epilogu o smrti* njegovo veličanstvo Radko Polič kot Kralj. V enem in istem hermafroditskem, *drag queen* telesu sta se znašla kraljica in kralj, smrt in življenje, matica in trot. Zdaj tega, zdaj onega spola. Izmišljena *dramatis persona* – Pandurjeva, ne Shakespeareova –, ki v fascinantnem monologu, skoraj že minimonodrami pove tako rekoč vse, kar je režiser izrezal iz dveh dram. To so bili rekonfigurirani ostanki: Shakespeare je z njimi vse povedal že pred petsto leti, zdaj pa je vse povedal še Pandur. ■

**OB TEJ VELIČASTNI SEKVENCI, ZAGOTOVO ENI NAJBOLJŠIH, KAR SEM JIH KDAJ VIDEL NA SLOVENSКИH ODRIH, MI JE ENKRAT ZA VSELEJ POSTALO JASNO, KAKO BREZPREDMETNI SO OČITKI, DA JE PANDUR PRAZEN IN PLEHEK. NE. RAVNO V TEJ PREMEDITIRANI NAKLJUČNOSTI IN POVRŠINSKOSTI TEATRA 21. STOLETJA JE PRIŠLA DO IZRAZA VSA POZABLJENA GLOBINA RENESANČNEGA DRAMATIKA, KI GA NE MOREMO VEČ BRATI, TEMVEČ GA LAHKO GLEDAMO SAMO ŠE NA ODRU, SESEKLJANEGA IN SPET SESTAVLJENEGA V POSODOBLJENO PODOBO STAREGA NORCA MEŠANEGA SPOLA.**

