



NOVI ROMAN DRAGA JANČARJA

Mladost ali življenje

INTERVJU: MARTIN POLLACK

Od nacionalsocializma
do komunizma

OČE MILJENKA JERGOVIĆA

Memoarska literatura
brez nežnosti

KAPLJICA V OCEANU

Umetnost ukrajinske
revolucije



MAN RAY
Prvi
fotograf
med
nadrealisti



V novi številki preberite:

„ **Stojan Jakin** Župan Vrhnike, občine brez smeti

„ **Profesor Michael Schwartz** Razredni boj je v ZDA preprečeval najhujše ekscese kapitalizma. Zdaj razrednega boja ni več.

„ **Bosna in Hercegovina** Država, zataknjena v staro shemo

„ **Kamasutra** Utrinki iz pariške razstave priročnika za uporabo ljubezni

„ **Fotoreportaža z maratona** 20 tisoč zmagovitih obrazov

„ **Umetnost** Slikar Peter Žmitek in njegova ruska ekspedicija

Naslednja številka izide 8. januarja 2015!

Naročite se na revijo **s 25 % popustom.**

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.

**DELO
DE
FACTO**

4 DOM IN SVET

ZVON

6 PRVI FOTOGRAF MED NADREALISTI

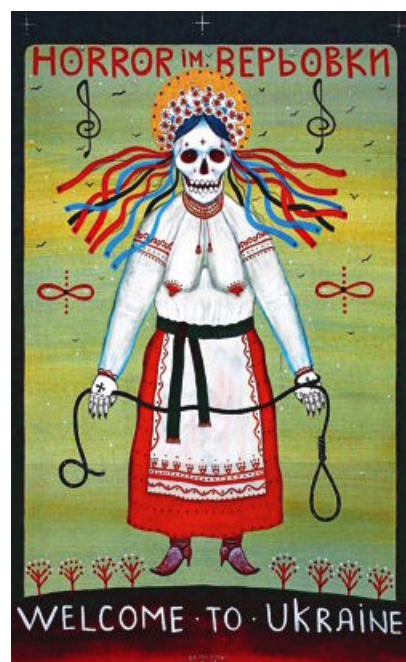
Vila Manin utrjuje ugled glavnega razstavnega prostora Furlanije. Trenutno je na ogled velika retrospektivna razstava Mana Raya, ene pomembnejših umetniških figur prve polovice prejšnjega stoletja. Piše **Vladimir P. Štefanec**.

8 OD FINŽGARJA DO DOSTOJEVSKEGA

Pred kratkim je izšla stripovska klasika F. M. Dostojevskega *Ponižani in razžaljeni* izpod peresa in tuša Matjaža Bertona. Ocenjuje **Iztok Sitar**.

9 KO BO ČLOVEK BOG

Sapiens je knjiga, ki je prišla v pravem trenutku, ko je zgodovinar izgubilo stik z živim bralcem, zdaj pa ga je v podobi »popularne znanosti« spet vzpostavilo. Prebral jo je **Andrej Koritnik**.

10 UMETNOST SREDI DIMA
ZAŽGANIH AVTOMOBILSKIH
PNEVMATIK

Razstava *I am a Drop in the Ocean*, ki povezuje umetnost z revolucijo in se je z Dunaja preselila v Krakov, nato pa bo na ogled v New Yorku, je živa manifestacija diametralno nasprotujočih si umetniških gledišč in odzivov nanje. Piše **Veronika Sorokin**.

12 OKNA MOJE POEZIJE
SO ŠIROKO ODPRTA

Roger Perret je lani izdal odmevno pesniško antologijo, ki dokazuje neverjetno raznolikost poezije v Švici v letih 1900–2013. Pod naslovom *Moderna poezija v Švici* je zbral 600 pesmi 255 avtoric in avtorjev, in sicer ne le v štirih jezikih Švice, ampak tudi v jezikih izseljencev in priseljencev. Zakaj, je razkril **Vesni Kondrič Horvat**.

13 MLADOST ALI ŽIVLJENJE

Pisateljska večina, premišljena ideja in prepoznaven slog novega romana Draga Jančarja, *Maj, november*, so po mnenju **Urbana Vovka** zadostno zagotovilo za gladko tekoče in kakovostno branje.

14 ZAKAJ SLOVENSKI PISATELJI NE PIŠEMO
IN NE ZNAMO PISATI TAKŠNIH KNJIG?

To in še marsikaj drugega se je med prebiranjem *Očeta* Miljenka Jergovića spraševal **Uroš Zupan**.

16 VESELO OZNANILO KARAMBOLIRANEGA KAPITALA

Ko so 6. februarja 1986 v Cankarjevem domu uprizorili *Krst pod Triglavom*, je v poteku slovenske gledališke zgodovine nastal performativni prelom. Po mnenju **Iva Svetine** nekaj podobnega za slovensko gledališče pomeni *Igra o Antikristu*.



NASLOVNICA

Bela in črna, 1926, print iz leta 1980, 23x 30 cm, zasebna zbirka, Fondazione Marconi © Man Ray Trust

17 ESEJ

KOCKA, KOCKA, KOCKICA

Robert Lozar opozarja na problem celotne zgodovine arhitekture zadnjega stoletja. Na navdušenje nad superiornostjo enostavnih form.



18 DIALOGI

Martin Pollack, pisatelj, publicist in prevajalec, je v Ljubljani pred kratkim predstavljal svojo novo, dokumentarno-esejistično knjigo *Kontaminirane Landschaften* (Kontaminirane pokrajine), ki govori o žrtvah množičnih pobojev vseh režimov. Z njim se je pogovarjala **Jerneja Jezernik**.

20 RAZGLEDI

Georges Didi-Huberman: Podobnost prek stika (Blaž Zabel)
Matjaž Lunaček: Telovadci nad prepadom (Gabriela Babnik)

21 KRITIKA

KNJIGA: Žarko Petan: Hotel Dubrovnik (Aljaž Krivec)
KINO: Medzvezdje (Interstellar), r. Christopher Nolan (Denis Valič)
ODER: Zmikavt in stara devica (Stanislav Koblar)
ODER: Tristan in Izolda (Tina Šrot)



22 AMPAK

Aleš Novak, direktor JAK, se odziva na pisanje Igorja Grdine, **Peter Zaplotnik** pa na zadnjo kolumno Marka Crnkovića.

23 BESEDA

URBAN VEHOVAR: In memoriam Harrisonom Bergeronom slovenskega izobraževalnega sistema

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 5, številka 21

V.D. ODGOVORNEGA UREDNIKA: Andrej Jaklič
NAMESTNICA ODGOVORNEGA UREDNIKA:
Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrtnjak
STALNI SODELAVEC: Matic Kocijančič
FOTOGRAFIJA: Jože Suhadolnik
TEHNIČNI UREDNIK: Jernej Oblak
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: Tomaž Prpič,
T: 01/473 75 09, F: 01/473 74 06, E: tomaz.prpic@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.

Prispevki k spremembi slovenskega kulturnega modela, prvič

V Trubarjevi hiši literature (THL) v Ljubljani je v sredo, 29. oktobra, potekalo prvo posvetovanje zainteresiranih za spremembe slovenske kulturne politike. Dogodek je bil mišljen kot uvod v serijo podobnih tribun, na katerih bi se izkristalizirale ključne nevrvalgične točke obstoječega (in že nekoliko preživetelega) kulturnega modela, zainteresirani pa bi podajali predloge, na podlagi katerih bi izoblikovali smernice reform.

Uvodno izmenjavo mnenj sta usmerjala Matic Kocijančič, sodelavec *Pogledov*, in Miha Kosovel, odgovorni urednik *Razpotij*, revije humanistov Goriške. Med občinstvom so bili predstavniki tako umetnikov in uslužbencev kulturnega ministrstva kot književnih založb, knjižnic ... Za ogrevanje in kot izhodišče k debati sta moderatorja nanizala naslednje poudarke: kvantitativna hiperprodukcija kulturnih dogodkov ob odsotnosti vsakršne evalvacije; soobstojanje esteblišmenta in alternative, ki se napajata iz istega, proračunskega vira; razmerje med stroko kot odločevalcem in politiko kot finančerm; pomanjkanje števila priložnosti za mlade umetnike; opolnomočenje državljanov kot uporabnikov kulture, ki bi po svojih preferencah in prepričanjih namenjali del denarja za kulturo – podobno kot tistega 0,5 odstotka dohodnine.

Eden prvih, ki se je prijavil k besedi, je bil Andrej Srakar, vodja Asociacije, društva nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev na področju kulture in umetnosti. Po njegovih besedah je financiranje kulture od nekdaj problematično, za uvedbo fiskalnih spodbud pa bi morali imeti kakšne resnejše analize, ki jih kulturno ministrstvo doslej ni sproduciralo. Kar zadeva novi *Nacionalni program za kulturo 2014–2017* (NPK), je, tako Srakar, zagotovo načrtal neke smernice, a ga je zmotilo, ker NPK temelji večinoma na evropskih sredstvih, pri črpanju teh pa je Slovenija praviloma manj spretna. Kosovel je nato povzel, da je temeljno vprašanje, ki bi si ga morali zastaviti: Kakšno stanje v kulturi si želimo čez pet, deset let? Nadalje bi se morali zamisliti, s kakšnimi postopki bi to lahko dosegli. Manj pomembno je po njegovem mnenju tu vprašanje, ali je v kulturi premalo denarja (in ali sta za to kriva neoliberalizem ali komunizem), bolj bi nas moralo zanimati, ali je kultura pri nas sploh relevantna.

Naš kulturni model je v marsičem posnetek tistega iz petdesetih, šestdesetih let 20. stoletja. A odtlej se je ogromno spremenilo, vzniknile so, denimo, nevladne organizacije, ki ne delujejo za zasebno zabavo, saj krepko spreminjajo javni prostor in je tudi njihov obstoj pravzaprav v javnem interesu – pri čemer je tistih 0,5 odstotka dohodnine, s katerimi jih državljanji lahko podpremo, za njihovo delovanje odločno premalo. Kosovel je poudaril še, da je v Sloveniji težko govoriti o trgu za kulturo, še zlasti pri vseh zadevah, ki imajo opravka s slovenskim jezikom (knjige ni mogoče prepustiti trgu). A kako iznajti sistem, da bodo uporabniki lahko nagradili tiste izdelke, dogodke, ki so zanje relevantni? Vprašati se moramo, kaj je v javnem interesu, kaj je dovolj dobro, da dobi javna sredstva, je razmišljal Kosovel. Presenetil ga je podatek, da je kar 90 odstotkov vseh sredstev iz razpisov ministrstva za kulturo šlo v Ljubljano. »Razumel bi, če bi bila ta številka 70, toda 90 odstotkov!« je vzkliznil. Kakovost in relevantnost kulturnih dogodkov in vsega, kar se odvija s podporo javnih sredstev, bi morali po njegovem mnenju ocenjevati tudi ljudje, ne le neke strokovne komisije na ministrstvu.

SREČNA GLEDALIŠKA DRUŽINA

Boštjan Tadel je orisal zanimiva primera gledališke in glasbene sfere. V prvi so vsi stebri, od AGRFT do gledaliških ansamblov in kritikov, ki so formalno v novinarski vlogi, povezani v veliko srečno družino, ki se vzajemno treplja po ramenih in hvali. Povsem drugače je z glasbeniki: študenti glasbene akademije, študenti muzikologije na FF, filharmoniki in glasbeni kritiki, vsi trobijo vsak v svoj rog in kakofonija je popolna. Na ministrstvu pa se o dogajanju v teh dveh sferah razpravlja v dveh ne prav zelo oddaljenih pisarnah. Opisana primera sta ekstremna, a ne eden ne drugi nista poroka za izrekanje nekih verodostojnih ocen o relevantnosti delovanja enih in drugih.

Potem se je vendarle oglasila Vesna Čopič, znana tudi kot članica SRČ (poleg Boruta Smrekarja in Mitje Rotovnika), ki je septembra letos v javno objavila drugi poziv o nujnosti reformnih prizadevanj v kulturi. Koncept javnega interesa je bil izoblikovan leta 1992 kot vzvod, da bi kultura postala del politične agende, je začela svoj ekspoze Čopičeva. Toda zgodilo se je ravno obratno, politika je tedaj dvignila roke, javni interes pa je postal notranja zadeva kulturnikov. Obžalovanja vredno je po njenem tudi to, da smo odtlej sprejeli že tri NPK, in to vse s konsenzom, s čimer se oblikovalci NPK hvalijo. V resnici bi moralo »sestavljanje takšne programske listine prineti soočenju mnenj, poglobljene razprave, tudi pričkanja«. Takšno stanje ustreza kulturnemu krogu, ki si je med seboj razdelil ključne položaje, kjer se da čisto spodobno (pre)živeti. Na drugem bregu (vmes je seveda prepad) je mlada generacija, ki prihaja, a si ne more obetati nič, ker se starejši oklepajo svojih položajev. V kulturi ni javnega interesa, so interesi skupin. Čopičeva je na koncu dodala, da je

tudi sama že malo obupala, saj se na drugi poziv SRČ ni nihče uradno odzval. Na glas se je vprašala tudi, kje so mladi.

GLASOVI VPIJOČIH V PUŠČAVI

Odgovorila ji je mlada poslušalka, po lastnih besedah umetnica, ki se preživlja z drobnimi deli na več koncertih, zaradi česar ji komaj ostane čas za umetniško ustvarjanje, za angažiranje pri spreminjanju kulturnega modela pa energije nima več.

Andrej Srakar je pritegnil Čopičevi, da so odzivi na pozive Asociacije nekako shizofreni, saj vsi vedo, da so potrebne spremembe, a nihče nič ne naredi.

Tone Peršak, nekdanji predsednik Društva slovenskih pisateljev, politik in književnik, je najprej povedal, da je v njegovem videnju ukvarjati se z umetnostjo zelo solipsistična pozicija, zato res zmanjka energije za družbeni aktivizem. Nasul je nekaj izkušenj iz obdobja, ko je bil politik: politika je do kulture zelo konservativna, marsikomu bi se, ko bi poslušal politike govoriti o kulturi, zazdelo, da je prišel v 19. stoletje. Ko je bil poslanec, je slišal celo predloge, naj ljudje raje počno kaj pametnega in se s kulturo ukvarjajo v prostem času. Dodal je še, da je bil *Zakon o javnem interesu v kulturi* sprejet po osamosvojitvi in je pravzaprav edina noviteta na tem področju, vse ostalo, kar imamo, je dediščina SFRJ.

Poslušalec, ki se je predstavil kot uslužbenec ministrstva tik pred upokojitvijo, je opozoril na staranje zaposlenih v kulturnih ustanovah, na primer v igralskih ansamblih, ki imajo prepoved zaposlovanja mladih. Bati se je presihanja igralske potence, mlade bi lahko integrirali vsaj za skrajšan ali določen delovni čas, je razmišljal.

SOCIALNI KOREKTIV NI STVAR KULTURE

Čopičeva je povzela razpravo z opazko, da nabiranje konkretnih predlogov po njenem ne vodi nikamor, in poudarila, da razpisi za sredstva ministrstvu, na katerih enakopravno konkurirajo zaposleni v ustanovah in nevladniki, niso pravični. V Sloveniji so v devetdesetih letih 20. stoletja sto tisoč ljudem odvzeli delovna mesta v gospodarstvu, v javnem sektorju pa se ni zgodilo nič. Nimamo opravka le z generacijskim razkolom, temveč tudi s prepodom, ki zeva med javnim sektorjem in gospodarstvom. Socialni korektiv ni stvar kulture, temveč socialne politike, je opozorila. Če se tega ne bomo zavedeli, bomo zdrseli po poti do stanja, kakršno vlada na Balkanu, kjer ni redko, da ima država še denar za plače zaposlenih v kulturnih ustanovah, za program pa jim ga že zmanjka. V praksi to pomeni, da obstajajo gledališča in muzeji, vendar ni predstav in razstav. Če se želimo temu izogniti, je skrajni čas, da bi v kulturi začeli uvajati spremembe, ki bodo morda celo navdih za reformiranje drugih sektorjev.

Zavedati se je treba tudi, da je umetnost vrednota sama po sebi, ministrstvo pa služi kulturnim ciljem kot kulturni resor, instrumentalizacija kulturnih potencialov je domena drugih ministrstev. Kreativne industrije, ki so jih predstavniki ministrstva začeli omenjati v zadnjih letih, so zato zabloda in niso stvar kulture, sploh pa v Unescovih listinah ni več govor o kulturni in kreativni industriji, temveč o sektorjih. S tem je treba razčistiti, je svarila Čopičeva, kreativne industrije v resnici obsegajo arhitekto, novinarje, oblikovalce ... in ti niso zajeti v kulturnem programu.

Andrej Srakar je nato vskočil s pripombo, da se je v kulturi naposled treba opredeliti do ekonomskih učinkov, sploh v času krize, in da po njegovem mnenju kultura, posebno v Sloveniji, ima pozitivne ekonomske učinke. Vesna Čopič se je na tej točki zavzela za uvedbo resnih tovrstnih analiz, ki bi jih moralo opravljati ministrstvo, saj bi tako demistificirali kulturno politiko. Za takšne raziskave se je zavzemala še v časih, ko je bila sama uslužbenka ministrstva, a so se vsi zoperstavljali; najprej je mislila, da so uradniki tisti, ki jim analize ne dišijo, potem pa je spoznala, da jih ne marajo kulturniki sami.

Miha Kosovel se je ob koncu pomudil ob pojmu generacije in se vprašal, kako vzpostaviti institucije, okoli katerih bi se zbrala cela generacija – kot se je nekoč okrog revije *Problemi* ali *Nove revije*. Država je s 56-odstotno obdavčitvijo avtorskega dela to ubila, celo generacijo pa potisnila v ilegalo, je razmišljal. Morda pa se nam ni treba spraševati, kako bi mladi lahko vstopili v obstoječe institucije in jih prevetrili, se je odzval glas iz publike, temveč bi bilo te institucije preprosto treba odpraviti. Boštjan Narat, samozaposlen v kulturi, je bil spravljen v življenje: zanj je ključnega pomena, da ima posameznik možnost izbire, ali se bo zaposlil ali bo ustvarjal na svobodi. Eden od instrumentov, s katerim bi lahko uravnali pomlajevanje kulturne scene, je institut samozaposlenega v kulturi, je pripomnila poslušalka. Teh je vse manj, večina se jih je preusmerila v s. p., le polovici vpisanih v register samozaposlenih v kulturi država plačuje vse prispevke in že to stane pet milijonov evrov, je pripomnil nekdo drug. Kakorkoli že, nekaj se mora končati, da se lahko nekaj novega začne, je bila misel, ki jo je izrekel Miha Kosovel in s tem povabil vse zainteresirane, naj se udeležijo tudi naslednje razprave o nujnosti reforme kulturnega modela v Sloveniji, ki bo 26. novembra v THL. Vabljeni!

Agata Tomažič

Prvih 5 ...

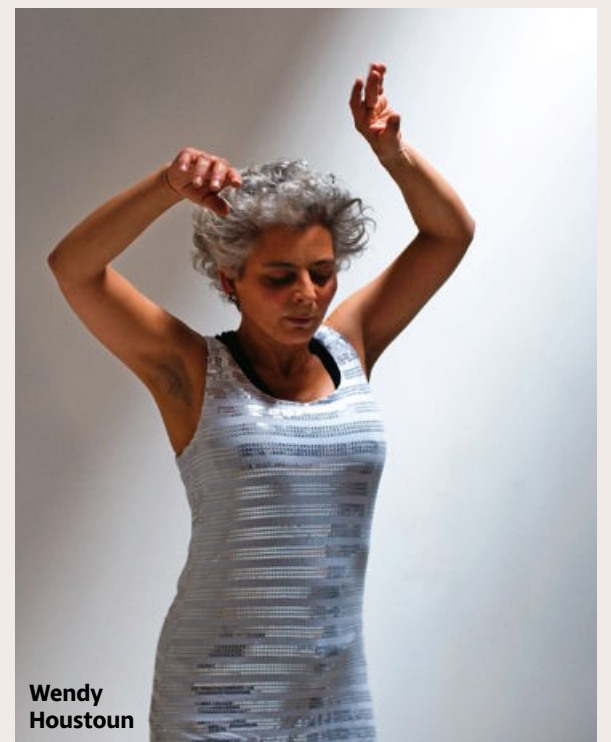
TRST, MESTO V VOJNI

Lanska predstava režiserja Igorja Pisona, *Angel pozabe*, se je s pravkar končanega Boršnikovega srečanja vrnila z dvema nagradama. Za igro v priredbi večkrat nagrajenega romana, v katerem avtorica Maja Haderlap opisuje boj partizanov na avstrijskem Koroškem proti nacizmu in proces prisilne asimilacije, sta jo dobila Janez Škof in Barbara Cerar.

V četrtek, 13. novembra, se bo Pison, tržaški Slovenec, po izobrazbi germanist in gledališki ter operni režiser, v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu spoprijel z dvema dramskima besediloma, ki tematizirata problematiko prve svetovne vojne, v katero je bilo še kako vpleteno tržaško prebivalstvo. *Trst, mesto v vojni* je kompilacija besedil *Kakor v snu* Marka Sosiča in *Il pane dell'attesa* (Moka, *kostanji in kreda: kruh pričakovanja*) Carla Tolazzija.

Pison je skupaj z Evo Kraševcem poskrbel za priredbo besedil, dvojezična uprizoritev je nastala v koprodukciji s Stalnim gledališčem Furlanije Julijske krajine Il Rossetti ter združenjem Casa del lavoratore teatrale.

PAKT Z NESMISLOM

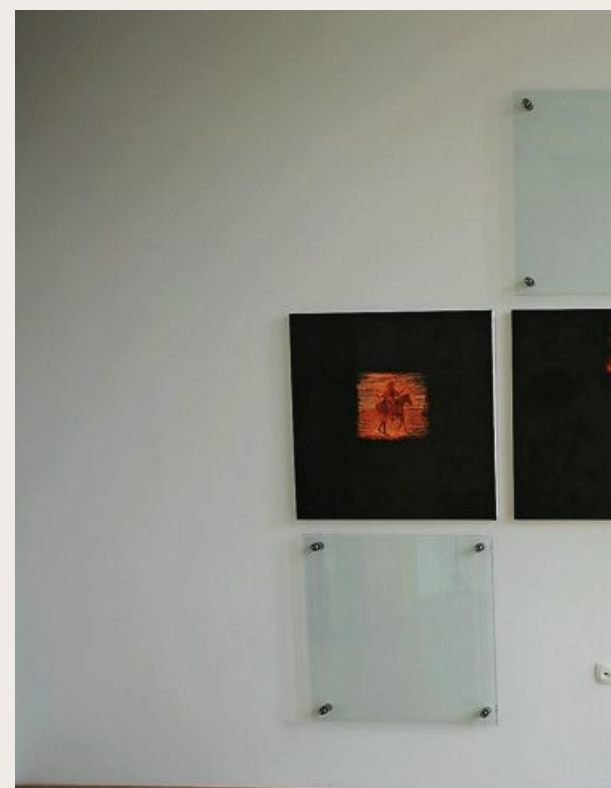


Wendy Houston

12. novembra v Španske borce prihaja slovita britanska plesna ustvarjalka Wendy Houston. Po marčevskem gostovanju s projektom *50 dejanj se* 55-letna ustvarjalka tokrat predstavlja s plesnim solom *Pakt z nesmisлом*. V njem se ukvarja s elementarnim bivanjskim problemom, s smrtjo bližnjega, prijatelja, koreografa in performerja Nigela Charnocka.

NA RAMENIH VELIKANOV

V Umetnostni galeriji Maribor se 13. novembra odpira razstava *Na ramenih velikanov* švedskega umetnika Connyja Bloma ter domače avtorice Nine Slejko Blom. Gre za

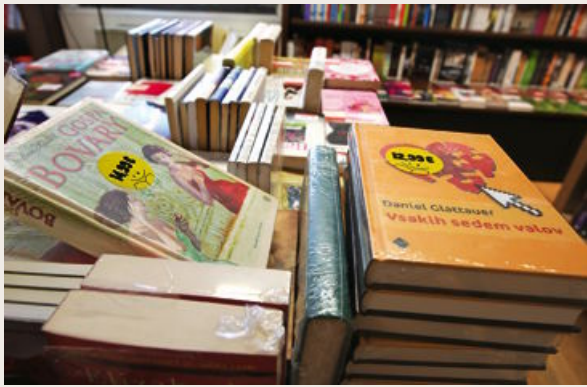


Hribi in doline in rudna bogastva, Moderna galerija, Ljubljana

... prihodnjih 14 dni

prvo skupno predstavitev avtorjev, v kateri bosta soočila jezik, ki sta ga oblikovala na podlagi skupnega bivanja, izmenjavanja izkušenj in razmišljanj, ki se zrcalijo skozi različne medije, v katerih ustvarjata, in teme, ki jih obdelujeta. Njuna skupna značilnost je kritičen odnos do umetniškega sveta, ki ga Nina Slejko Blom udejanja v soočanju z modernistično tradicijo in monokromnim pristopom, Conny Blom pa s poigravanjem z različnimi klasičnimi konceptualnimi deli. Razstava je na ogled do 13. 12.

30. SLOVENSKI KNJIŽNI SEJEM



Klasično sejmsko prizorišče, Cankarjev dom, bo med 26. in 30. novembrom gostilo jubilejni slovenski knjižni sejem, ki ga vsako leto obiše več kot 30.000 obiskovalcev. Slavnostno odprtje sejma s podelitvijo Schwentnerjeve nagrade bo že v torek, 25. novembra, za obiskovalce se odpre dan pozneje. V petih sejmskih dneh bo podeljenih 11 nagrad, novi sta velika nagrada knjižnega sejma za knjigo leta in Zlato okno za najlepšo knjigarniško izložbo. Sejmski dnevi bodo polni že tradicionalnih spremljevalnih prireditev: Debatna kavarna, Založniška in knjigotrška akademija, Forum za obiskovalce, Pisateljski oder in Šolski knjigosled. Prvič bo prisoten »kulinARTfest« s pogovori o hrani in pijači in kuhanju, na ogled bo razstava o Kekcu, letošnji rdeči festivalski niti ...

HRIBI IN DOLINE IN RUDNA BOGASTVA

Vse do 18. januarja prihodnjega leta je v ljubljanski Moderni galeriji na ogled pregledna razstava umetniškega ustvarjanja Tadeja Pogačarja in P.A.R.A.S.I.T.E. muzeja sodobne umetnosti *Hribi in doline in rudna bogastva*. Pogačar ves čas svojega ustvarjanja deluje kot raziskovalec in osvetljevalec prikritih ali spregledanih pojavov, družbenih skupin, praks in razmerij. Leta 1993 je ustanovil P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti, institucijo, ki se naseljuje v prostore drugih muzejev in podobnih ustanov; materiale, ki jih najde tam, ureja tako, da opozori na bistvena, vendar navadno spregledana načela, po katerih te ustanove delujejo. Tako se je v dvajsetih letih delovanja »znašel« v različnih institucijah v Ljubljani, Berlinu, Stockholmu, Rotterdamu, Budimpešti ..., pri tem pa stalno spreminjal svoje vloge in oblike delovanja, od organizatorja aktivističnih dogodkov, oblikovalca kolaborativnih platform, pobudnika posegov v urbano strukturo mest ... Retrospektivna razstava je nastala v produkciji Moderne galerije v sodelovanju z Galerijo P74 iz Ljubljane.



FOTO IDIJE SUHADOLNIK

Marko Derganc v Sobotni prilogi o tem, kaj predlaga Slovincem za butanje - skalo, nagrobnik ali domači zid?



Bojim se, da jim nič od naštetega ne bo pomagalo. Slovenske glave so pretrde, je pa zato hrbtnica mehkejša. Ima pa Blaž Ogorevc zdravilno učinkovino, ki je kot ustvarjena za slovensko trdobočnost - reče se ji močeradovec. Ta zlahka omehta še tako trdo betico.

Reakcija – akcija

Igra o Antikristu, tudi o njej pišemo v *Pogledih*, je bila brez dvoma medijski dogodek prejšnjega meseca, če ne celo leta. Gledališki medijski, da ne bo pomote. Razlogov je več: najprej izstop SNG Maribor iz vnaprej dogovorjene koprodukcije, aktualna tematika, zgolj enkratna, premierna uprizoritev, tudi zelo uspešen piarovski »spin« promotorjev enkratne uprizoritve ...

Mnenja o uprizoritvi so različna. Še več, mnenja, predvsem na relaciji ustvarjalci-kritiki so radikalno deljena. In kar se kritičkih zapisov podviga kolektiva Was ist Maribor tiče: manj je pozitivnih kot negativnih.

Eden radikalnejših je bil objavljen na Radiu Študent, podpisuje ga kritičarka Zala Dobovšek. Neposreden, brez-kompromisen, tudi že ciničen do *Antikrista*. In to v taki meri, da je članu kolektiva, Sebastijanu Horvatu, uglednemu režiserju in profesorju, »dvignilo pokrov«. Avtorici je odpisal, ji prepovedal nadaljnje pisanje o svojem delu in mimogrede še zagrozil, da bo z njo, če mu pride blizu, fizično obračunal.

Ce odmislimo grožnje z nasiljem, bi lahko rekli le: končno se je začelo dogajati! Končno jasen in radikalen »statement« ustvarjalca na prav takšno kritiko. Zavzemanje jasnega stališča je itak stvar tako ustvarjalcev, kritikov kot tudi gledalcev. Skorajda običajna stvar, torej. A ne pri nas. In tudi zato zelo simptomatična.

Da ima slovenska gledališka kritika probleme, priznavajo tako sami pisci kot tudi tisti, o katerih pišejo. Razlogov je več, eden ključnih pa je gotovo ta, da je kritičko pisanje, ne samo tisto o uprizoritvenih umetnostih, podcenjeno. Povsem konkretno: plačano je slabo, če ne celo zanič (na RŠ pa še sploh). Kar pa seveda ne pomeni, da je *a priori* slabo.

Finančna kriza na eni strani ter lastniške in konceptualne spremembe medijske krajine na drugi kritiko rinejo v kot in ji ne namenjajo več toliko denarja in tudi prostora kot nekoč. Torej je interes za pisanje manjši, posledično je piscev manj, in ker je manj denarja, se marsikdo noče izpostavljati. Težko je torej najti pisce, še težje jih je vzgajati. Vzgoja pa med drugim pomeni tudi, da je dotični pisec v določeni stopnji razvoja tako spretan, da naslovnik njegovega pisanja enostavno ne vidi razloga, zakaj bi moral reagirati, kaj šele na radikalno grob način.

Živeti od kritike se danes pač ne da in, to je tudi že jasno, se nikoli več ne bo dalo.

Oklofutaj svojega kritika

»Tako kot si ti oklofutala našo predstavo, tako se lahko zgodi, da te oklofutam jaz, če mi še kdaj prideš preblizu.« je režiser Sebastijan Horvat v pompozem slogu svoje zadnje predstave zažugal kritičarki Zali Dobovšek, nekaj dni po tem, ko so uredniki Radia Študent objavili njeno duhovito in prodorno kritiko ene od – kot pravi zdaj že jasen kritički konsenz – največjih polomij letošnje odrske sezone, *Igre o Antikristu*.

Sledile je serija bolj ali manj nedvoumnih obsodb dejanja, kar nas lahko veseli. Nesoglasij pač ni najbolj smotrno reševati s pretepanjem in ustrahovanjem, in prav je, da se širša javnost o tem jasno izreka, oziroma, malce manj optimistično – če upoštevamo analizo dvoličnosti obravnave sorodnih primerov, ki jo je na svojem blogu opravil Boris Vežjak –, da se o tem jasno izreče vsaj *od časa do časa*.

Toda žal je to, kar smo pri Horvatovi reakciji skoraj v en glas obsodili kot izoliran neotesan izgred, v resnici – če resno mislimo vsebinske poudarke njegovega pisma – prevladujoče razumevanje vloge kritike v pomembnem delu slovenske gledališke (in širše kulturne) sfere. Ko Horvat čisto resno vpraša Dobovškovo, zakaj sploh piše o stvareh, ki ji niso všeč, ne izraža ekscesne misli – četudi je ekscesno podana –, temveč precizno formulira enega izmed temeljnih predsodkov scene, v kateri deluje.

Kritiko pri nas razumemo kot element promocije. Vsakršna kritička refleksija, ki zazna slabosti umetniškega dela, je obravnavana kot *ad hominem* napad na umetnika. Kot »nesramnost«, ki si jo kritik od časa do časa »privošči«. Ko si jo, pa mora za svojo nesramnost tudi »odgovarjati«.

Osebnostem se s tem fenomenom prvič soočil, ko sem prejel prošnjo piarovske službe nekega ljubljanskega gledališča, če bi lahko naslednjo predstavo prišel ocenjevati kdo drug, ker je bil moj zapis »preveč negativističen«; še jasneje pa se mi je razkril, ko mi je na enem od festivalov ugledni gledališki

Denarja pa je manj tudi na drugi strani, na strani ustvarjalcev. Ravnokar je bil izveden rebalans aktualnega proračuna, rebalans prihodnjega je prav tako dejstvo. Gledališč je enako število, zaposlenih praktično prav tako, število produkcij je praktično enako, če ne celo večje.

Hiperprodukcija v kriznih časih? Sliši se čudno, a res je tako. (Gotovo smo priča kulturniškem, ne samo balonu uprizoritvenih umetnosti.) In ker je denarja manj, institucionalne in nevladne produkcije pa več, so ustvarjalci primorani delati več za manj ali celo zastoj (kar so, glede na zaplete, gotovo počeli ustvarjalci *Antikrista*). Kvaliteta? Če že ne, pa gotovo še bo začela trpeti.

Paradoksalno, tudi »produkcija« kadrov, ta je praviloma vezana na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, je praktično enaka, nespremenjena, ne glede na to, da ustvarja za trg, ki že nekaj časa deluje pod bistveno spremenjenimi pogoji.

Mladih (brezposelnih) igralcev, režiserjev, dramaturgov, scenografov ... je vedno več, vedno težje je zaradi krčenja stroškov pridobiti potrebne izkušnje in administrativno zahtevana dokazila za pridobitev statusa, ki bi jim omogočal relativno normalno življenje. Vedno več je ustvarjalcev, katerim je osnovni poklic le še dodatna dejavnost. Razen redno zaposlenih jih je večina prisiljena v amaterizacijo svoje osnovne dejavnosti, prisiljena je postati ljubiteljski ustvarjalec, redni ali popoldanski espejevec.

Posledica te degradacije pa so tudi cinizem, radikalnost in posmeh (na obeh straneh). Posledica je radikalno zavzemanje stališča. Konfrontacija. Konflikt. Ker je to pač edina (prava) možnost. In, paradoksalno, ne nazadnje, ker to edino šteje.

Torej: gre za konflikt, ki poleg spraševanja o razmerju kritik-ustvarjalec posredno opozarja tudi na probleme, ki jih ves čas pometamo pod preprogo in se pretvarjamo, kod da jih ni. Kot da je vse v redu.

Vse to razburjenje pa na drugi strani spet pomeni, da *Igra o Antikristu* »dogaja«. Da vznemirja, razburja, jezi ... Da torej ima svoj smisel. Tudi ta, da je mogoče končno napočil čas za premislek o slovenski gledališki sceni. In ta bo moral biti radikalen. Pri vseh vpletenih, ki so del istega dogajanja, zgolj na nasprotnih straneh.

Samo brez klofut, prosim.

Andrej Jaklič

ustvarjalec diskretno svetoval, naj prihodnjih nekaj sezon pišem le pozitivne kritike, ker je slovensko gledališče »trenutno res v redu«.

Gre torej za stanje duha, ki že skoraj meji na bolesten optimizem stereotipne predkrizne evforije korporativnega sveta, v kateri je vsaka negativnost šteta kot »slaba za posel«; evforije, v kateri so tiste, ki so poskušali opozarjati na rdeče številke, najrajši po hitrem postopku odpustili, češ, ne kvarite razpoloženja, *dobra volja je najboljša*.

Ko ustvarjalci danes reagirajo na kritičke zapise, gre praviloma za čustvene odzive. Resnega soočenja s kritičkimi izzivi je malo; na prvi pogled se nam morda celo zazdi, kot da se o njih »v bistvu ne misli nič«, če parafraziramo Horvata. Peter Rak je v svojem izvrstnem odzivu na ta dogodek kot eno izmed potencialnih orožij za boj proti nevzdržnemu stanju predlagal kritički bojkot. Gre za privlačno, drzno zamisel, četudi me rahlo skrbi, da bi se s tem vsesplošna ignoranca le še dodatno zaostila. Sam bi skladno s *zeitgeistom* predlagal »malce manj negativistično« rešitev: če Horvat s svojim opravičilom misli resno, naj organizira ustanovitev sklada, ki bo vsako leto podeljeval nagrado za najboljši ostro polemičen kritički zapis. Če pa nas želi resnično očarati, naj prvo leto še tematsko zameji s kritikami svojih uprizoritev.

Kot je v izjavi ob incidentu zapisal direktor zavoda Maska, Janez Janša, morata namreč umetnost in kritika vendarle postopati zavezniško: »Ni boljšega zaveznika umetnosti od argumentirane, lucidne in poznavalske kritike in ni boljše zaveznice kritike od umetnosti, ki premika meje njenega mišljenja.« Vseeno pa ob vseh dobronamernih, pravih besedah ne smemo ponovno prezreti vprašanja, ki ga zastavlja obrat Janšev formulacije: je slovenski prostor odprt za takšno zaveznitvo umetnosti in kritike, v katerem tudi kritičko mišljenje premika meje umetnosti?

Matic Kocijančič

PRVI FOTOGRAF MED NADREALISTI

V glavnem razstavišču furlanske Vile Manin so kot zadnjo letošnjo razstavo postavili na ogled obsežno predstavitev opusa Mana Raya, ene pomembnejših umetniških figur prve polovice prejšnjega stoletja.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Ob več kot tristo delih se lahko sprehodimo skozi kubistično, dadaistično, nadrealistično obdobje, med New Yorkom in Parizom, se spomnimo na nekdanje in sedanje dileme in hotenja umetnosti, vzpostavljamo primerjave.

Man Ray (1890–1976, rojen kot Emmanuel Radnitzky) je bil nekakšen »večni Jud«, dejanski in umetniški, z bogatim in raznovrstnim življenjem z nekaj padci in nekaj manj vzponi. Rojen v družini judovskih priseljencev ukrajinskih in beloruskih korenin v ameriški Filadelfiji, je imel srečo, da se je družina kmalu preselila v New York, kjer je bil veliko bližje umetniškemu svetu, ki ga je privlačil. Za njegovo selitev v Pariz, kjer je zaslovel kot avantgardni fotograf (prej je deloval predvsem kot slikar) gre najbrž zasluga Marcelu Duchampu, s katerim sta prijateljevala in sodelovala v času prve svetovne vojne, med katero je znameniti Francoz, ki danes na splošno velja za »očeta konceptualne umetnosti«, vedril v New Yorku, daleč od evropskih front. Slednji je bil za Mana Raya sicer pomembna, morda (ob nekaj ženskah, seveda) celo najpomembnejša oseba v njegovem življenju.

Lahko si predstavljamo, da so v času intenzivnega porajanja idej o novi umetnosti in drugačnem življenju zamisli med njima kar »špricale« ali preskakovale kot iskre med privlačujočima se električnima poloma. Bilo je obdobje, ko so avantgardni snovalci tako rekoč prehitevali sami sebe, ves čas prestavljali mejnike, na novo definirali sebe in umetnost, za katero so takrat še trdno verjeli, da je sila, ki lahko zelo konkretno (pre)oblikuje življenje, tako v konservativnem kot v prevratnem, revolucionarnem smislu. Man Ray in Duchamp sta bila seveda na tej, prevratni strani, najprej na liniji kubističnih raziskav in redefinicij slikarstva, nato v vrstah dadaističnih provokatorjev, na-

MAN RAY (1890–1976, ROJEN KOT EMMANUEL RADNITZKY) JE BIL NEKAKŠEN »VEČNI JUD«, DEJANSKI IN UMETNIŠKI, Z BOGATIM IN RAZNOVRSTNIM ŽIVLJENJEM Z NEKAJ PADCI IN NEKAJ MANJ VZPONI.

RETROSPEKTIVA

MAN RAY

VILA MANIN,
PASSARIANO

13. 9. 2014–11. 1. 2015



Merret Oppenheim, 1933, print iz leta 1980, 30 x 24 cm, zasebna zbirka, Fondazione Marconi © Man Ray Trust



Avtoportret, 1943, print iz leta 1972, 18 x 12,8 cm, zasebna zbirka, Fondazione Marconi, © Man Ray Trust

zadnje med nadrealističnimi »revolucionarji« z nadvse ambicioznimi cilji, čeprav je treba dodati, da je Duchamp že prej krenil po svoje in je bil nasploh zelo samosvoj tip, ki se je pretežno gibal po robu in se ni čisto dobro prilegal nobenemu »izmu«. Nekonformist in raziskovalec pač, kar je bil seveda tudi Man Ray, četudi na nekoliko drugačen, a tudi samonikel način.

ŠAHOVSKA PARTIJA Z DUCHAMPOM

Razstava je razdeljena na nekaj tematsko-biografskih sklopov s podrazdelki, začne se z zgodnjimi, bolj ali manj študijskimi deli, ki umetnika kažejo kot veččega risarja s tendenco k modernističnemu abstrahiranju, nato srečamo nekaj odmevov kubizma v slikarstvu mladega, takrat na različnih šolah študirajočega umetnika. Poseben razdelek je posvečen Duchampu in njunemu že omenjenemu prijateljstvu, v katerem je posebno mesto imel šah. Oba sta bila vneta šahista, Man Ray je tudi oblikoval nekaj šahovskih kompletov (vidimo jih tudi na razstavi) in na njun odnos bi bilo na neki način mogoče gledati kot na eno samo dolgo, prijateljsko šahovsko partijo, v kateri pa ni šlo za to, da bi

ZDI SE, DA JE ZGODOVINSKI NADREALIZEM, V KONTEKSTU KATEREGA SE JE MAN RAY NAJMOČNEJE VPISAL V ZGODOVINO UMETNOSTI, DANES, ZUNAJ MUZEJEV, SEVEDA, ŠE NAJMOČNEJE PRISOTEN V SVETU REKLAM.

kdo zmagal ali da bi se kdaj končala. Zaradi tega na razstavi pogrešam fotografijo, ki že ostarela prijatelja kaže ob tej igri in bi lahko učinkovala skupaj s prizorom z mladima, šahirajočima Duchampom in Manom Rayem iz znane sekvence filma Renéja Claira, s katero je tista sproščena upodobitev starcev tudi korespondirala. Sopostavitev teh dveh podob bi njuno prijateljstvo in ustvarjalno življenje na poseben način zaokrožila, ju naredila večja od življenja.

V kontekstu zgodovine umetnosti je verjetno najpomembnejši razstavni razdelek tisti, ki govori o avantgardističnem delovanju med dadaizmom in nadrealizmom, iz časa katerega izvira tudi največ ikoničnih fotografij in objektov Mana Raya. Za širšo javnost pa je verjetno še zanimivejši razdelek, posvečen umetniškemu življenju na pariškem Montparnassu, ki je v obdobju po prvi svetovni vojni prevzel primat v 19. stoletju zasidranemu Montmartru. Pred gledalcem se zvrsti množica portretov znanih protagonistov takratne umetniške scene (Picabia, Breton, Picasso, Giacometti, Max Ernst, Dalí, Tzara ...), ki tako rekoč sestavijo miniaturno »kdo je kdo« portretno galerijo enega najvznemirljivejših obdobj in krajev v zgodovini umetnosti.

PRIJATELJICE IN MUZE

S tem razdelkom je tesno povezan naslednji, oba se pravzaprav prepletata. Pri njem so v središču Man Rayeve »prijateljice in muze«, ženske, ki so v njegovem življenju in delovanju odigrale večstranske vloge ljubice, navdihovalke, sodelavk ... Prva med njimi je znamenita Kiki de Montpar-

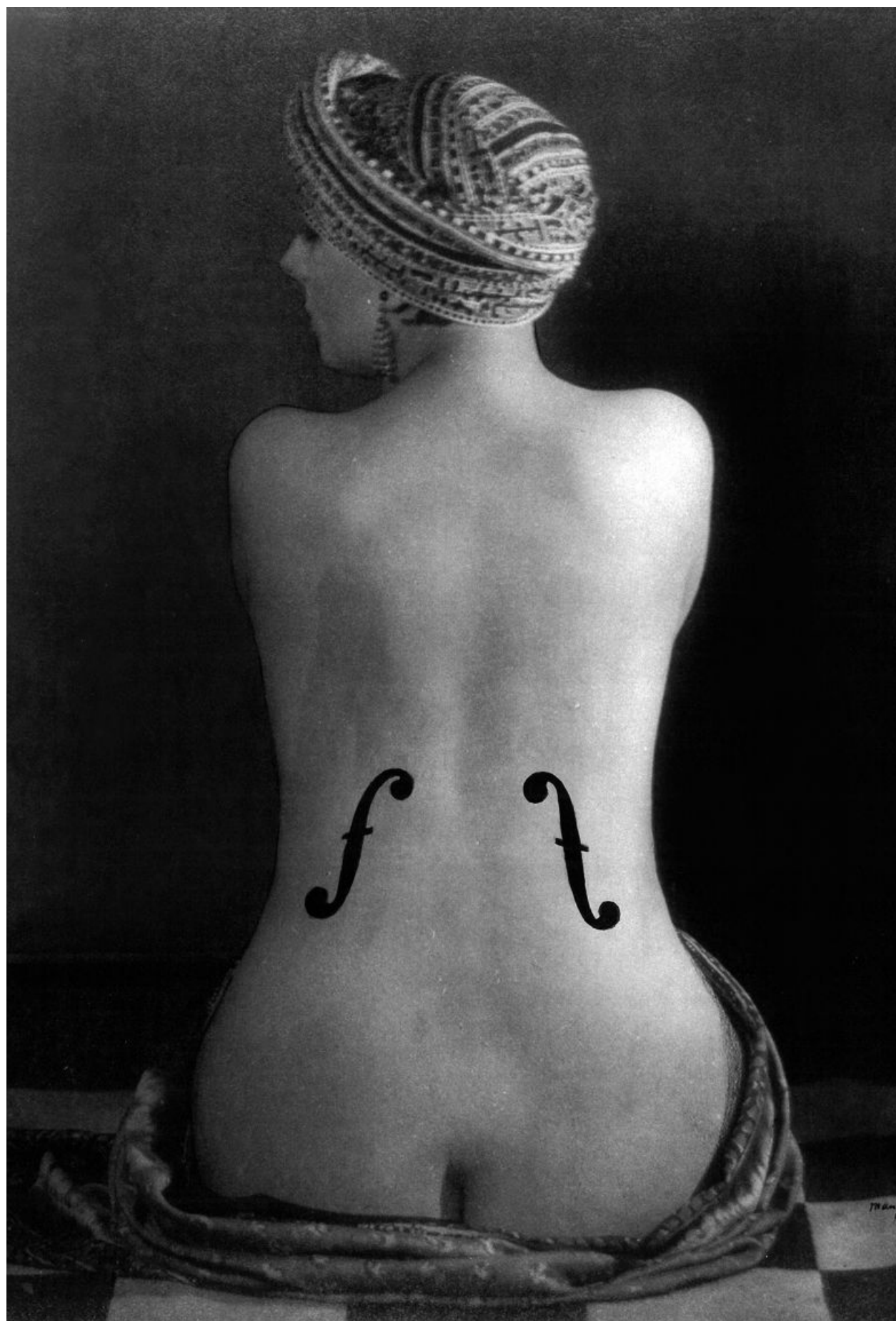
nasse, kraljica takratnega pariškega nočnega življenja in ljubimka cele vrste slovitih umetnikov z boemske scene, ki se je v Parizu takrat delikatno raztezala v širokem razponu od poulične margine do bogataških salonov in palač (dandanes se nenavadno sliši, da je bil na primer Tristan Tzara, eden vodilnih dadaistov, lastnik ogromne, šestnadstropne modernistične palače in ni bil edini na premožni strani takratne »alternative«). Kiki so sledile Meret Oppenheim (njene znamenite, tudi razstavljene upodobitve ob tiskarskem stroju so med drugimi navdih-nile tudi našega fotografa Borisa Gaberščika), Nusch (če se prav spomnim, se je pisala Éluard, bila žena znanega pesnika, a svobodna ljubezna je bila pač visoko na seznamu nadrealističnih prioritet), nekoliko na stranski tir pa je na razstavi postavljena Lee Miller, fotografinja, katere dela smo si pred nekaj leti lahko ogledali v naši Jakopičevi galeriji in za katero velja, da naj bi imela pomembno vlogo pri odkritju nekaterih Man Rayevih fotografskih invencij (rayograf, solarizacija).

NADREALISTIČNE PROVOKACIJE ŠE DELUJEJO

Razstava precej pozornosti posveti dejavnosti, s katero si je avtor najbrž prislužil precej veliko črno piko v beležnici neizprosne »papeža nadrealizma« Andréja Bretona, Man Rayevi modni fotografiji namreč, v katero je vnesel nekaj nadrealističnih prv in jo tako naredil veliko intrigantnejšo, svoje fotografsko delovanje pa seveda precej komercialnejše. Sodobni publiki, ki je v Vili Manin dokaj široka, je ta sekcija razstave najbrž blizu, a dokaj komunikativno je postavljeno tudi njeno nadaljevanje (razdelki Tehnike in eksperimenti, Avtoportreti, Portreti in akti, Film ...), ki

kulminira tik pred koncem, z razdelkom Voajerizem in sadizem. Iz tega morda velja izpostaviti *Imaginarni portret D. A. F. de Sada*, razvpitega Markiza de Sada, ki ga je Man Ray kiparsko upodobil v mavcu (njegovo slikarsko verzijo tega portreta imamo v prvem planu naslovnice naše izdaje Lacanove *Etike psihoanalize*; Delavska enotnost, 1988). Zanimivo je opazovati, kako sedem, osem desetletij stare nadrealistične provokacije, povezane s spolnostjo, fantazmami, uspejo še vedno požgečkati gledalce, ki se ob njih v zadregi muzajo ali pa zavzamejo pretirano, domala akademsko distanco.

Zdi se, da je zgodovinski nadrealizem, v kontekstu katerega se je Man Ray najmočnejše vpisal v zgodovino umetnosti, danes, zunaj muzejev, seveda, še najmočnejše prisoten v svetu reklam, katerih snovalci so si že zdavnaj prisvojili prenekateri posrečeni, nekoč subverzivni domislek nadrealistov in njihovo širjenje definicije pojma mogočega. Kapital ima pač svojo logiko razvoja in razkroja, za ohranjanje učinkovitosti le-te je vsake toliko potrebno poseči po »svežih« reklamnih prijemih, za nameček pa so dandanes dela nadrealistov večinoma že dovolj stara, da jih avtorska zakonodaja ne štiti več. Četudi se je Man Ray v svojem prvem pariškem obdobju (v mesto ob Seni se je, po neuspešni losangeleški epizodi, vrnil kmalu po drugi svetovni vojni) zblizal z nekaj premožnejši in občutil otipljive koristi tovrstne družabnosti, so ga denarni tokovi večinoma obšli. Na stara leta je bolj kot ne životaril, po njegovi smrti pa se je z njegovimi stvaritvami začelo veselo trgovati, njihove cene so skokovito narasle. Verjetno je to poglaviti razlog, da na razstavi gledamo večinoma fotografske printe iz časa kmalu po avtorjevi smrti. ■



Ingrésova violina, 1924, zasebna zbirka, Švica, © Man Ray Trust

OD FINŽGARJA DO DOSTOJEVSKEGA

Pred kratkim je izšla stripovska klasika F. M. Dostojevskega *Ponižani in razžaljeni* izpod peresa in tuša Matjaža Bertoncija, slabih petinsedemdeset let prej pa je v *Slovincu* Rus Sergej Solovjev narisal prvi strip po knjižni predlogi pri nas, *Pod svobodnim soncem* F. S. Finžgarja.

IZTOK SITAR

Čeprav je bil strip pri nas pa tudi drugod po svetu sprva označen kot šund ali v najboljšem primeru nezahtevno branje za zabavo, pa se je že od vsega začetka bolj ali manj uspešno spogledoval z etablirano literaturo, nasploh je bil slovenski strip vedno precej literaren, zato nikakor ni naključje, da imamo relativno veliko stripovskih priredb domačih pa tudi svetovnih klasikov književnosti. Prvo smo dobili že leta 1940, ko je Sergej Solovjev (1901–1975), ruski emigrant, ki je po boljševistični revoluciji prebengnil v Jugoslavijo in se po krajših postankih v različnih mestih kraljevine (nekaj časa je živel tudi v Ljubljani) ustalil v Beogradu, kjer je končal tudi likovno akademijo, narisal narodnobuditeljski strip po znanem Finžgarjevem romanu *Pod svobodnim soncem*.

Strip je prvotno izhajal v nadaljevanjih v beograjski stripovski reviji *Mikijevo carstvo* (v kateri je bil Solovjev, sicer eden najboljših predvojnih jugoslovanskih striparjev sploh, hišni avtor), nedolgo zatem pa ga je ponatisnil tudi ljubljanski dnevnik *Slovenec*. Po koncu vojne je bil strip kot produkt dekadentnega kapitalizma nezaželen, zato se je Solovjev v času informbiroja, ko je zaradi ruskih sankcij in rožljanja z orožjem Jugoslavija na stečaj odprla vrata na Zahod, odšel v Italijo, v Jugoslavijo pa je prišel strip ter si spet in tokrat dokončno pridobil domovinsko pravico.

NAMESTO SOCIALIZMA – FANTASTIKA

Leta 1952 se je v prvi številki novonastalega zabavnega lista *PPP* (Poletove podobe in povesti) poleg legendarnega *Zvitorepca* Mikija Mustra, ki je odprl novo poglavje v domačem stripu, povsem neopazno pojavila tudi stripovska priredba Stevensonovega pustolovskega romana *Prigode Davida Balfourja* v režiji Aca Mavca, pet let pozneje pa je Janez Vidic v strip prelil Jurčičevega *Jurija Kozjaka*, ki je izšel v trdo vezani knjižni izdaji in velja za predhodnika današnjih albumov. Zanimivo je tudi, da nobeden od njiju ni uporabljal stripovskih oblačkov, ampak sta tekst pisala v okviru posameznih sličic, podobno kot Hal Foster v *Princu Valiantu*, po katerem sta se oba tudi zgledovala, obema pa je bil to tudi edini strip, ki sta ga narisala.

Domišljajska zgodovinska tematika je bila nasploh zelo priljubljena med bralci, sitih socialistične stvarnosti, zato se je je lotil tudi takratni študent likovne akademije, Kostja Gatnik, ki je leta 1967 začel v *Zvitorepcu* objavljati strip v nadaljevanjih po prazgodovinskih Jalnovih *Bobrih*, v katerih sicer še ni zaslediti njegovega *undergroundovskega* stila iz kulturne *Magne Purge*, v kateri je tudi satirična interpretacija *Petra Klepca* (prvotno izšla v *Pavlihi* leta 1970), ki je bila neposreden vzor za kasnejše znamenite *Mladinske Slovenske klasike*.

MATJAŽ IN JELENA BERTONCELJ

Ponižani in razžaljeni

KUD APOKALIPSA

LJUBLJANA 2014,
116 STR., 17 €



STRIPOVSKI VIHAR

V *Zvitorepcu* je leta 1971 objavil izvrstno verzijo *Pike Nogavičke* še Marjan Amalietti, potem pa je sledilo daljše zatišje pred viharjem, ki je prišel leta 1983 v podobi zbirke *Klasiki svetovne literature v stripu*, v kateri smo lahko prebrali Swiftovega *Guliverja*, Tolstojevoga *Kavkaškega ujetnika*, Gogoljevega *Tarasa Buljo* ter *Klic divjine*, *Morskega volka* in *Mehikanca* Jacka Londona. Vse razen slednjega je narisal Željko Lordanić, mehiškega revolucionarnega boksarja pa je likovno upodobil Rade Milošević, ki je tudi avtor Homerjeve *Trojanske vojne* in kriminalke Arthurja Conana Doylea *Smrt v grobnici iz Pionirskega lista*.

Zanimivo je tudi, da so vsi naštetih stripi iz omenjene zbirke najprej izhajali v *Delu* kot rotmanovske slikanice z obsežnim tekstom pod slikami, šele pozneje pa so jih za stripovsko izdajo premontirali in dodali stripovske oblačke. Omeniti velja še Mustrovi priredbi Sienkiewiczovega romana *V puščavi in goščavi* ter Levstikovoga *Martina Krpana*, ki pa še zdaleč ne dosegata kakovostne ravni *Zvitorepca*. To so glavna dela, ki so izšla v

socialistični Sloveniji, če seveda ne štejemo še kakih petdesetih prevedenih stripovskih priredb, ki so občasno izhajala v 24-stranskih stripovskih separatih v *Zabavniku* v sedemdesetih in osemdesetih letih, od indijanaric Karla Maya, viteških pustolovščin Walterja Scotta ali fantastičnih potovanj Julesa Verna do sijajnih Battaglievih adaptacij temačnega Edgara Allana Poeja.

GREMO MI PO SVOJE

V samostojni Sloveniji so se avtorji lotevali predvsem krajših zgodb zvečine sodobnih slovenskih pisateljev, med najbolj pogostimi so bile priredbe novel Vinka Möderndorferja izpod peresa Marka Kocipra in Evalda Fli-sarja, ki jih je upodobil Damijan Stepančič. Möderndorfer je bil nasploh zelo priljubljen pri slovenskih striparjih, saj je leta 2008 izšla kompilacija njegovih zgodb iz različnih knjig *Deveta soba* v interpretaciji sedmih različnih risarjev, ravno toliko pa se jih je tri leta pozneje lotilo priredb Mazzinijevih novel v albumu *Podmazane zgodbe*. Od posameznikov velja omeniti vsaj še Primoža Krašna z adaptacijo Cankarjevih črtic, An-

dreja Štularja s pesmimi Srečka Kosovela ter Jakoba Klemenčiča, ki je poleg ostalih narisal tudi intrigantne Trdinove *Etnološke zapise*. Sicer jih ni dokončal, so se pa zato znašli v zbirki *Slovenski klasiki v stripu* (2009) skupaj z drugimi enostranskimi satiričnimi stripi petinšestdesetih avtorjev (idejni vodja in avtor levjega deleža stripov je bil Tomaž Lavrič), ki so brez respekta secirali najbolj znana dela slovenske kulture.

Vsekakor pa se še nihče doslej ni spoprijel z Dostojevskim, ki zaradi psihološke tematike, počasnega toka dogajanja in večplastnih karakterjev protagonistov velja za izjemno težkega in nestripcičnega avtorja, ki se mu izogibajo tudi precej bolj izkušeni striparji, kot je Matjaž Bertoncij (1971), čeprav tudi on ni novinec na stripovskem parketu, saj je do zdaj izdal že enajst dokaj obsežnih albumov različnih žanrov, od osebnoizpovednih in družbeno angažiranih do otroških, kot je njegov zadnji strip, sijajna *Trobentica*, ki zaradi igrive risbe, senzibilnega kolorja in simpatičnih edukativnih zgodb velja za njegovo najboljšo delo.

DOSTOJEVSKI V KAFKOVSKI ATMOSFERI

Stripovska priredba *Ponižani in razžaljeni* je bila zanj izziv že od petindvajsetega leta naprej, ko se je v postadolescentskem obdobju navduševal nad Dostojevskim, uredničil pa ga je lahko šele letos kot praktični del diplomske naloge na Akademiji za vizualne umetnosti, kljub temu pa je končni rezultat samo polovičen uspeh. Prvi del projekta, adaptacijo obsežnega 400-stranskega romana v zgoščen stripovski scenarij, je Bertoncij opravil z odliko. Zgodba se bere tekoče, avtor je suvereno skrajšal gostobesedne dialoge in monotone monologe, ki pa s tem nikakor ne izgubijo ostrine in poante, spremni tekst (ki avtorjem tovrstnih priredb nasploh povzroča največ preglavic) je zreduciral na minimum, ljubezenski trikotnik med študentom Vanjem, lepo Natašo in mladim knezom Aljošem je prikazan plastično, kot tudi mučni medsebojni odnosi ostalih protagonistov; zelo dobra sta tako uvod kot zaključek albuma.

Precej slabši pa je vizualni del stripa. Sicer smo pri Bertonciju že vajeni estetsko nevspešne ekspresivne in robustne risbe, vendar pa je šel pri *Ponižanih in razžaljenih* še korak nazaj (sploh če jo primerjamo s *Trobentico*), risba je preveč površna, obrazi protagonistov so nedodelani, tako da imamo včasih težave z identifikacijo dokaj statičnih likov, ki so včasih precej nespretno umeščeni v prazen prostor z izjemno skopim interjerjem. Tudi trikotna montaža tabel, s katero je ponekod poskušal razbiti monotonost, ne pripomore k razgibanejšemu in preglednejšemu dogajanju, prej je moteča za narativni tok zgodbe.

Svetlejša plat likovnega dela je zelo dobra naslovnica, za kar ima nemalo zaslug koloristka Jelena Bertoncij, ki je dobro kompozicijo nadgradila z izjemno doživetim in občutnim kolorjem ter pravo kafkovsko atmosfero. Zadolžena je bila tudi za sivine v stripu, s katerimi je poudarila temačno in turobno vzdušje, ki pa v ničemer ne rešujejo risbe same. Dobre pa so vinjete na začetku vsakega poglavja, ki so narisane povsem sproščeno in nepretenciozno in prav škoda je, ker ni avtor narisal legea stripa v slogu vinjet in naslovnice. ■

KO BO ČLOVEK BOG

Sapiens je knjiga, ki je prišla v pravem trenutku, ko je zgodovinopisje izgubilo stik z živim bralcem, zdaj pa ga je v podobi »popularne znanosti« spet vzpostavilo.

ANDREJ KORITNIK

V najetem enosobnem stanovanju živi samski človek. Ni mu hudo: hladilnik je poln, prostor je topel, denarja je dovolj, družbena pravila so določena in jasna. Nedaleč stran številne družine trepetajo v ruševinah in tesnobno pričakujejo najhuje. Hkrati na deponijah predelujejo tone zavržene hrane, medtem ko milijoni ljudi umirajo zaradi lakote. Sodobni svet sicer nima samo teh dveh obrazov, vendar je nasprotje med bogastvom in revščino, med privilegiranimi člani vrste *homo sapiens* in revnimi, od sveta in boga zavrženimi ljudmi, tako očitno, da ga ni mogoče spregledati. A po železni logiki sedanjosti, ki se vsak trenutek v času spreminja v preteklost, smo zmožni videti samo posamezna drevesa, ne pa tudi gozda, zato bi bilo trditi, da je človeštvo takšno, kot ga dojemamo, sladka iluzija; in tej se moramo čim prej odpovedati. Prav tako tudi temu, da bomo razvoj lastne vrste kdaj res razumeli. Izraelski zgodovinar Noal Yuvah Harari (1976) v knjižni uspešnici *Sapiens. Kratka zgodovina človeštva* na ta vprašanja odgovarja še bolj radikalno: kratko malo ne vemo.

A marsikaj vemo: če ne drugega, vsaj to, da je *homo sapiens* v zadnjih 70.000 letih zavzel Zemljo, jo naselil, kultiviral in nad njo zagospodoval, pri tem pa z miti, religijami in raznimi ideologijami ustvaril Janusovski obraz digitalne, biološke, znanstvene, kapitalistične sodobnosti, ki ga, razpetega med vojno in mirom, blagostanjem in revščino, sterilno čistočo in umazanijo, boleznijo in zdravjem, zelo jasno vidimo in občutimo danes. *Sapiens* je vladar sveta in po Hararijevem prepričanju je prav njegova sposobnost govorjenja o izmišljotinah sprožila niz revolucij – kognitivno, kmetijsko in znanstveno –, v katerih so izginile vse prejšnje humanoide vrste in v katerih se je naša človeška vrsta za ceno množičnega trpljenja, neenakosti, nasilja in nenehnih sprememb človeškega genoma prelevila v bitja, ki bodo morda v prihodnosti dosegla neumrljivost, novo stanje univerzalne digitalne zavesti in postala sposobna posegati v delovne naloge, po tradiciji pripisane bogovom. Prav tako mu bo pri tem v pomoč nagnjenost k opravljanju, torej zbiranju informacij o drugih. Harari je te teze izpeljal iz prepričanja, da je sodobni človek še vedno podoben lovčemu in nabiralcu pred sedemdesetimi tisočletji: njegov intimni socialni svet je maloštevilen, čeprav ima na Facebooku tisoče »prijateljev«. A kmetijska revolucija, ki mu je dala možnost preživetja in ga hkrati omejila ter ga uokvirila v različne ideologije in mite vedno bolj hierarhično organizirane družbe, ter znanstvena, ki ga je katapultirala na »vrh sveta«, sta človeka postavili pred edinstveno preizkušnjo zgodovine: zmožnost konstruiranja »zamišljenih skupnosti« (denarja, števil, besed, institucij, na primer družb z omejeno odgovornostjo, religij, kapitalizma ...), v katere trdno verjame. In če nam kdaj prinesejo korist, nikoli nismo zadovoljni, hočemo še več; izmenjavanje trpljenja in sreče zagrenjene primerke vrste *sapiens* ženejo naprej, še višje, še dlje.

Tako bi lahko na kratko povzeli drzne teze »zgodovine človeštva« z naslovom *Sapiens*. Jasno je, da ni mogoče pričakovati običajne zgodovinarske pedantnosti in natančnosti, če si raziskovalno področje razširimo do meja človeške domišljije, kaj šele spomina; zato je v *Sapiensu* marsikatera trditev povzetek že znanih spoznanj. Včasih je celo protislova, na primer v trditvi, da so pravni sistemi skupni miti; pri tem je nenatančen v rabi besede mit, ki enkrat pomeni religijo, drugič pa znanost. »Doslednost je igrišče dolgočasnih umov,« je prepričan Harari. Njegovemu svobodnemu preskakovanju skozi tisočletja svetovne zgodovine bi lahko tradicionalistično usmerjeni zgodovinarji kake romantične,



Predavanje avtorja knjižne uspešnice *Sapiens, kratka zgodovina človeštva*. Ljubljana, 23. september 2014

z nacionalizmom navdahnjene šole 19. stoletja, očitali metodološko nedoslednost, celo neznanstvenost pri pasusih, v katerih bralec sam postane akter knjige; očitali bi mu pretiravanje in senzacionalizem, mogoče celo prokrustovsko prirejanje dejstev in interpretativne aberacije podatkov, ki med seboj niso tako tesno povezani, kot se zdi. Pri tem ne bi upoštevali, da je svetovnozgodovinska perspektiva vedno obsojena na posploševanje, tembolj, če sodi v okrožje t. i. popularne znanosti.

Narobe bi bilo, da se nad *Sapiensom* zmrdujemo, ker nas hoče prepričati, da je doba nacionalizma v zatonu in da si mora pogumen zgodovinar vzeti pravico, da govori o »neznanstvenih« kategorijah, kot sta sreča in trpljenje, in da napoveduje prihodnost, namesto da bi se, tako kot običajno, zaprl v kamrico, prebral na tone knjig o preteklosti in nato napisal še eno knjigo o minulosti, ki je nikoli ni doživel, ter jo opremil z gozdom navedkov, citatov, izčrpnih bibliografij. Narobe bi bilo tudi zato, ker je Hararijeva intenca zelo jasna: Amerike noče odkrivati na novo, temveč raje interpretirati preteklost (konzervirano v izbirčni zgodovini) s stališča sodobnega stanja duha. Tudi knjige Jareda Diamonda, ki so Hararija brez dvoma navdihnile, niso »čista znanost«, če kaj takega sploh obstaja. *Sapiens* je konglomerat že odkritih historiografskih spoznanj (predvsem Benedicta Andersona z idejo o »zamišljenih skupnostih«), pomešanih s filozofsko, sociološko, biološko, ekonomistično, politološko in še kakšno refleksijo o zadnjih 70.000 letih na našem planetu.

Če smo to zmožni sprejeti, se nam Hararijeva knjiga odpre na novi ravni: na primer, uživamo lahko v njegovem izvrstnem jezikovnem slogu, in nič čudno ni, če po svetu knjigo prevajajo kakor po tekočem traku. Očitno je nekaj v njej, kar privablja množičnega, ne elitnega bralca. Tega dejstva ne smemo spregledati, saj je vendar večina vedno bolj reprezentativna kakor elitna manjšina, ki si rada zamišlja, kako superiorna in nenadomestljiva je. Kazalci uspešnosti *Sapiensa* namreč povedo, da je knjiga bestseller zato, ker pod krinko svetovne zgodovine meditira o sedanjosti, v kateri živimo. Morda zahodnemu bralcu zaradi njegovega (za zdaj še) privilegirane globalnega položaja ugaja misel, da bomo postali nesmrtni in se kiborgizirali v bitja, drugačna od tradicionalnega *homo sapiensa*? Je mogoče, da so Hararijeve teze, kako je sodobni kapitalistični sistem generator družbene neenakosti, izkoriščanja, vojaških spopadov, padle na plodna tla univerzalnega nezadovoljstva z vsem, kar imamo? Pri vsem tem je najbolj zanimivo, da je del o kognitivni in kmetijski revoluciji napisan z veliko večjim žarom – in tudi prepričljivo, če v *Sapiensu* vidimo tudi retorični potencial – kot drugi del, zaradi katerega je *Sapiens* postal svetovna

knjižna uspešnica. Kakor koli, še je upanje za zgodovino in zgodovinopisje.

»Zgodovina se pomika od enega križišča do drugega in iz nekega skrivnostnega razloga najprej sledi eni poti, nato drugi. Okoli leta 1500 se je odločila za nekaj najbolj prelomnega,« piše Harari. Občutje sreče se sicer nikoli ni res spremenilo, saj ga je bolj bremenilo nezadovoljstvo kot prava blaženost, vendar izraelski zgodovinar ne dvomi o »mitološkem lepilu« imperializma, kapitalizma in ekonomije, prav tako kot *homo sapiens* verjame v fikcijo, ki si jo je sam izmislil, in zato zaupa denarju, svobodnemu trgu, tehniki in znanosti. »Država in trg sta ljudem ponudila nekaj, česar preprosto niso mogli zavriniti. 'Izrazite svojo osebnost,' so govorili. 'Poročite se, s komer se hočete, ne da bi za dovoljenje prosili starše. Sprejmite službo, ki vam ustreza, tudi če se bodo vodje skupnosti nad tem zmrdovali. Živite, kakor želite, tudi če se vam ne bo uspelo vsak teden udeležiti družinske večerje. Niste več odvisni od svoje družine in skupnosti. Namesto njih bova za vas poskrbela midva, država in trg. Zagotovila vam bova hrano, streho nad glavo, izobrazbo, zdravje, blaginjo in zaposlitev. Poskrbela bova za vašo pokojnino, zavarovanje in zaščito.«

Ker se vse to v globalni ekonomski krizi ruši in je enosobno stanovanje za samskega človeka predrago, ker že dolgo nima službe, nasilja in vojn in ekoloških katastrof in izbruhov in ubijalskih bolezni pa je vedno več, nas ne more začuditi, da se je ali se bo mit nacionalizma izpel: priložnosti so lahko edino globalne, in identiteta, kulti in rituali se pri boljšem ponudniku lahko spremenijo. Kdor odide iz naročja »domovine«, ni več s krvjo vezan na materinsko rodno grudo. Mogoče je tudi zato *Sapiens* prišel v pravem trenutku, ko je zgodovinopisje izgubilo stik z živim bralcem, zdaj pa ga je v podobi »popularne znanosti« spet vzpostavilo. Morda v sodobnem načinu življenja s Hararijevo pomočjo spoznamo, da je individualno vedno univerzalno: čeprav so nekateri bolj enaki kakor drugi, je mikavna misel projekta Gilgameš. A če smo zmožni verjeti v izmišljotino, je *Sapiens* začasni obliž na večno nezadovoljstvo sodobnega patološkega narcisa in tesnoben strah pred smrtjo.

Yuval Noah Harari ve, da »smo na pragu obojega, nebes in pekla, da se živčno prestopamo med nebeškimi vrati in vhodom v pekel. Zgodovina se še ni odločila, kje bomo prišli, in niz naključij nas lahko še vedno pošlje v katero koli od teh dveh smeri.« Če se uresniči to, kar napoveduje, bo *homo sapiens* izumrl in nadomestil ga bo novi, nad-človeško kiborgizirani in večni človeški android z univerzalno humanooidno zavestjo. Postal bo bog. Toda bogovi so bili pogosto osamljeni, nesrečni, maščevalni, spletkarski, muhasti.

Kaj se bo torej res spremenilo? ■

YUVAL NOAH HARARI

Sapiens

KRATKA ZGODOVINA
ČLOVEŠTVA

PREVEDLA
POLONA MERTELJ

MLADINSKA KNJIGA
(ZBIRKA ESENCA)

LJUBLJANA 2014, 440
STR., 32,96 €



UMETNOST SREDI DIMA ZAŽGANIH AVTOMOBILSKIH PNEVMATIK

Povezava umetnosti z revolucijo ima prav poseben naboj, strašljiv in poživljajoč obenem, preplavljen s kančkom upanja in optimizma. Razstava *I am a Drop in the Ocean*, ki se je z Dunaja preselila v Krakov, nato pa bo na ogled v New Yorku, je živa manifestacija diametralno nasprotujočih si umetniških gledišč in odzivov nanje.

VERONIKA SOROKIN, FOTO MOCAK

Enaindvajsetega novembra bo minilo leto dni od protivladnih protestov na kijevskem Majdanu, Trgu neodvisnosti, ki so se začele kot odziv na Janukovičevo zavrnitev pridružitvenega sporazuma z Evropsko unijo. Prvotni nemiri, naperjeni proti nepopustljivosti vladnih sil in brutalni policiji, so se kmalu sprevrgli v radikalizacijo odnosov med ukrajinskimi silami in proruskimi separatisti. Še več, protesti na politični ravni so privedli do vseplošnega nezadovoljstva ljudi, ki nosijo vse breme skrajno pokvarjene in skorumpirane države.

Ves čas divjanja protestov, in še celo preden so se ti začeli, so na Majdanu pred vladno palačo potekali številni umetniški projekti, ki so soglasno pokazali na nesmiselnost in okrutnost vladnih postopkov. Skupina približno štiridesetih umetnikov in umetnic pretežno mlajše generacije, ki se predstavljajo v okviru razstave, so večino svojih del ustvarili v središču dogajanja. Tam so jih tudi razstavili: včasni galeriji na prostem, nedaleč od trga. Galerijo v bližini barikad, zbito iz lesenih tramov, sta osnovala anarhistična umetnika Ivan Semesjuk in Oleksa Mann.

Najbrž ni treba z izbranim besediščem opisovati galerije, ki se polni s stvaritvami tu in zdaj, pred našimi očmi, polnimi groze in začudenja. Umetniška dela v njej so se rojevala v zelo posebnih okoliščinah. V nič kaj poduhovljenem ozračju, temveč sredi dima, zažganih avtomobilskih pnevmatik, uporniškega hrupa in v taktu odzvanjajočega udarjanja starih loncev ob kovinske drogeve. Na osrednjem prizorišču upora sredi razjarjenih množic so tako nastali mnogi performansi, umetniške instalacije, plakati, posterji, transparenti, grafiti, kakor tudi različne skulpture, risbe z ogljem, oljne slike, fotografije in filmi.

Umetniki, tudi sami uporniki, pomešani med množico somišljenikov, so želeli na neposreden način ovekovčiti razsežnosti krutih dogodkov in s svojim ustvarjanjem ozavestiti celotno mednarodno javnost. V številnih umetniških projektih bijeta na dan skrajni obup in strah pred grozljivim bratomorom, obenem pa se v njih skriva tudi močna analogija trenutnih političnih razmer v Ukrajini z rusko državljansko vojno v letih med 1917 in 1921.

Živa navzočnost dogajanja prek tako različnih umetniških medijev, kot nam jih predstavlja pričujoča razstava, nam na poseben način omogoča »prost vstop« v jedro revolucionarne umetnosti v današnji Ukrajini. Ponuja nam vso svobodo, da jo



Groza po imenu Verjovka, Ivan Semesjuk, 2013, poslikano platno

RAZSTAVA UMETNOSTI
UKRAJINSKE REVOLUCIJE

Sem kapljica v oceanu

(I AM A DROP IN THE OCEAN. ART OF
THE UKRAINIAN REVOLUTION)

DUNAJ, KRAKOV, NEW YORK



Policijske matrjoške, Ksenja Hnilitska, 2013, mešana tehnika

polno doživimo s svojimi očmi, necenzurirano in jo bodisi sprejmemo ali zavrnemo. Vodilni motiv – revolucija – v razstavljenih umetniških stvaritvah je kot tak idealno sredstvo za našo splošno presojo in stimulator, da po obisku razstave svoje doživetje ubesedimo, preden bi ga utegnili potisniti v sfero neizrekljivega.

POTREBNO JE SODELOVANJE VSEH

Pomenljivi naslov razstave *Sem kapljica v oceanu* se nanaša na geslo ukrajinske revolucije v letih 2013 in 2014, namreč da posameznik nikakor ne more spremeniti sistema, naj si še tako prizadeva. Za učinkovit preobrat grozovitih dogodkov je potrebno odločno sodelovanje vseh ljudi, ki jih družijo skupni interesi in pričakovanja. Razstavljena umetniška dela so tako kritična refleksija družbene in politične situacije v Ukrajini in po svoji sporočilni plati nagovarjajo slehernega izmed nas ter s tem oživljajo naše kolektivno zavedanje skupnih vrednot.

Reprezentativna fotografija, ki je postala nekakšna ikona kijevskih protestov na Majdanu, prikazuje mladega glasbenika Olega Matsekha iz Lvova, ki sedi ob klavirju v barvah ukrajinske zastave. Pred specialno enoto policije, ki varuje vladno palačo, igra Chopinov *Minutni valček opus 64*. Glavni kurator razstave Konstantin Akinša je ob tem prizoru sarkastično pripomnil, da so bili policisti, z očmi nepremično uprtimi v glasbenika, najbrž njegova najboljša publika, ki jo je kdajkoli imel. Mešanje skrajnih oblik prezira in groze, postavljenih v kontekst svečanih dogodkov ter omike, kar samo po sebi kriči od absurda, tako značilnega za rusko družbo in kulturo. Ne preseneča namreč, da so ravno pretekli dogodki v Ukrajini, ki so jih sodelujoči umetniki uporabili kot glavni motiv v svojih delih, najboljša podlaga za revolucionarno umetnost, ki gre preko vsega. Ta si ob tako neposredni izkušnji najbolj skrajnih situacij ne postavlja več nobenih mej, temveč jih presega. Prekipava od ironije in je neusahljivi vir humorja, zlasti črnega.

Naslednji zgovorni primer bičanja ukrajinske politične in družbene situacije je projekt mlade kijevske umetnice Ksenje Hnilitske – *Policijske matrjoške*, ki je bil razstavljen ob začetku revolucionarnih dogodkov. Umetnica, ki se sicer ukvarja z arhetipsko vlogo tradicionalne ruske igrače, je matrjoško uporabila kot simbol ruske agresije znotraj policijske države, kjer je posameznikova svoboda omejena na minimum.

V okviru razstave se predstavlja tudi kijevska scenaristka, novinarka in aktivistka Mariam Dragina, ki je pred vladno palačo v Kijevu izvedla performans *Kijevske ženske proti prihodnosti suženjstva*. Ženske so v znak upora proti sistemu, ki krati njihove pravice in ljudem krade prihodnost, pred specialno enoto policije metale plišaste igračke, otroška oblačila in obutev – stvari, ki so jih kupile za svoje otroke. Umetnična ideja je izraz skrajnega obupa, kajti ženske v državi, oropani prihodnosti, ne vidijo več smisla za potomstvo.

TRAGIKOMIČNO POIGRAVANJE S FOLKLORO

Na razstavi ni malo del, ki črpajo iz najbolj prepoznavnih simbolov ukrajinske folklorne in narodnega izročila ter v novi preobleki revolucije dobijo povsem drugačen pomen. Že omenjeni umetnik Ivan Semesjuk je na poslikanem platnu upodobil lik v ukrajinski narodni noši, ki nastopa v vlogi smrti z zategnjeno vrvjo v roki. Ustvarjalec, ki rad gradi na besednih igrah in dvojnih pomenih, je sliko *Groza po imenu Verjovka* naslovil po ukrajinskem skladatelju in zborovodji Grigoriju Verjovki (1895–1964), čigar ime nosi tudi ukrajinski narodni orkester. Skladatelj priimek, ki v ruščini pomeni »vrvo«, je na njegovi sliki smrtonosno orožje v personifikaciji smrti.

Izpostaviti velja tudi skulpturo *Balerina* sredi razstavnega prostora, ki opasana z razstrelivom in s kalašnikovko v rokah nemudoma pritegne obiskovalčovo pozornost. Gre za delo prepoznavnega umetnika Vasilija Tsagolova iz severne Osetije, ki je hotel s skulpturo pokazati na postsovjetsko travmo. Predstavlja aluzijo na *Labodje jezero*, ki so ga predvajali na televiziji avgusta 1991 in ga prekinili z nujnimi poročili o razpadu Sovjetske zveze. Umetnik z *Balerino* namiguje na absurdnost zloma stare resničnosti, ki je v novih okoliščinah še okrutnejša. Ogrlica s pravoslavnim križcem na prsih oborožene plesalke je sarkastičen odziv na rusko nadvlado, ki je pod krinko krščanskih vrednot državo pahnila na prag vojne.

ZDRUŽEVANJE NEZDRUŽLJIVEGA

Učinek, ki ga imajo razstavljeni umetniške stvaritve na pasivnega obiskovalca, je zaradi dejstva, da so dela nastala sredi protestov in da so njihovi ustvarjalci tudi sami sodelovali pri uporih, nepopisno močen. Zdi se, kot da človek med ogledom eksponatov tudi sam vstopi v središče viharnega dogajanja v Ukrajini. Upriporjeni dogodki postanejo prek pisanega izbora umetniških medijev zelo izraziti, naše doživljanje pa temu primerno poglobljeno.

Najprimernejša tehnika za realizacijo najbolj neposrednega učinka je vsekakor video, ki si ga na razstavi prav tako lahko ogledamo. Gre za 23-minutni film *Integracija* aktivista in filmskega ustvarjalca Olesija Radinskega, ki gradi na naraščajoči napetosti dogodkov v Kijevu v letošnjem januarju. Umetnik išče povezavo med nezdržljivimi družbenimi pojavi, in sicer med prevlado in ritualom, politiko in vero, religijo ter vstajo. Z ogledom filma, ki je bil posnet v času letošnjega pravoslavnega božiča v Kijevu, podoživimo grozo najhujših krvavih spopadov in divjanja policije na kijevskih ulicah, medtem ko se hkrati, sredi hrupa in strelav, odvija pravoslavni božični obred.

Umetniška dela na razstavi vsa po vrsti ekspresivno poudarjajo prav dilemo povezave diametralno nasprotujočih si in nezdržljivih dejavnikov. V prepletu skrajnih oblik agresije, nadvlade in človeškega razvrednotenja, ki so pridrli na dan skozi preteklo dogodke v Ukrajini, so ironija, sarkazem, črni humor in absurd glavna orodja, s katerimi lahko umetnik izrazi težko dojemljiva nasprotja. ■



Balerina, Vasiliy Tsagolov, 2013, skulptura

Roger Perret, poznavalec švicarske poezije

OKNA MOJE POEZIJE SO ŠIROKO

Roger Perret je lani izdal odmevno pesniško antologijo, ki dokazuje neverjetno raznolikost poezije v Švici v letih 1900–2013. Pod naslovom *Moderna poezija v Švici* je zbral 600 pesmi 255 avtoric in avtorjev, in sicer ne le v štirih jezikih Švice, ampak tudi v jezikih izseljencev in priseljencev.

VESNA KONDRIČ HORVAT, FOTO UROŠ HOČEVAR

Pojem poezija po njegovem mnenju ne zajema le pesmi v tradicionalnem pomenu, marveč tudi povezavo med likovno podobo in besedo, songe, pa tudi *spoken-word* besedila. Perret je svojo monumentalno knjigo, ki je dobila tudi oblikovalsko nagrado, predstavil na letošnjem festivalu Pranger.

»Ni več enotnosti«, beremo v pesmi z naslovom *Kontrasti* Blaisa Cendrarsa in tudi v vaši spremni besedi. Gre za verz iz prve pesmi antologije, ki za vas pomeni začetek moderne poezije v Švici, Cendrarsa pa omenjate v isti sapi kot Roberta Walserja in Adolfa Wölflija. Kaj povezuje te tri klasike moderne?

Da ni več enotnosti, pomeni tudi, da se niso več čutili zavezani formalnim predlogam. Začetek moderne je okrog leta 1900 opaziti v vseh umetnostnih zvrsteh. Na začetku 20. stoletja se npr. v slikarstvu pojavi kubizem, ki namesto enotnosti vzpostavi multiperspektivo – izraz uporablja tudi Cendrars. Ni več lirskega subjekta, ki dirigira; zdaj pesnik kolažira, montira, v pesem vstavlja verze ali celo reklamne slogane. Pesem ni več skrita avtorjeva govornica, privzema jo od tu in tam. Cendrars je napisal pesem z naslovom *Menü* z navodili, kako moraš jesti, in to so navedki iz knjige nekoga drugega, ki jih je Cendrars preprosto vkomponiral v pesem. Književnost moderne torej razumemo v kontekstu celotnega razvoja, v likovni umetnosti, glasbi, arhitekturi ni več enotnosti.

Kaj povezuje te tri klasike? Cendrars odlikuje multiperspektiva – kolažira citate, skorajda ne uporablja ločil, ni zavezan slovničnim pravilom. Wölfli je pravzaprav izumil moderno narečno književnost, tudi v Švici. Bil je pacient na psihiatriji in je jezik uporabljal veliko bolj zavestno. Ni ločeval med visokim in vsakdanjim jezikom. Zanimivo, da tudi tukaj ni več enotnosti. Ni pisal le v t. i. literarnem jeziku, ampak je uporabljal narečje. Bil je hlapec, neizobražen, ampak pisal je vrhunsko poezijo, zelo izoblikovana besedila; pravzaprav je mešal jezikovne idiome. Tudi to je nekaj, česar do takrat v pesmih niso počeli. Pesem je bila nekaj svetega, pesniška govornica pa je morala biti neomadeževana od vsakdana ali neliterarnega jezika. Walser je podoben primer povezovanja narečja in knjižnega jezika.

Antologija *Moderna poezija v Švici* dokazuje, da je moderna poezija v Švici nastajala sočasno kot drugje po Evropi. V mislih imam začetnika ekspresionizma Jakoba van Hoddisa in njegovo pesem *Konec sveta* iz leta 1911 ali pa Cenrardsovo pesem *Kontrasti* iz leta 1913.

Drži – čeprav moram povedati, da je bil Cendrars sicer Švicar, a je živel v Parizu in so ga Francozi vzeli za svojega.

Kot že marsikoga drugega, denimo Rousseauja.

Natanko tako. Prav to je ena izmed zanimivosti na poti iskanja moderne v Švici. Če pogledate prejšnje antologije, najdete v njih Walserja, morda Albina Zollingerja, sicer pa v glavnem drugorazredne avtorje. Izjema je še Hans Morgenthaler, ki ga zelo cenim, ker uporablja direkten jezik, t. i. neumetniški jezik, ki še danes deluje sveže. Mnogi so



posnemali Rilkeja, ki ga tudi prištevamo k moderni, a Rilke se sam gotovo ne bi označil za avantgardista.

Pri iskanju modernih pesnikov sem naletel na paciente v psihiatričnih ustanovah. Ti so pisali modernejša besedila kot avtorji, ki so se imeli za pesnike. Morda zato, ker tisti z dvojnimi talentom, tako kot na primer Paul Klee ali Hans Arp, niso imeli tako okorelih predstav o pesmi. Bili so veliko bolj spontani in ustvarili so trajna dela, ki so bila modernejša, ker niso poskušali kopirati nekega tona.

ŠVICA JE BILA V PRVI POLOVICI 20. STOLETJA ZELO OZKA, BIGOTNA DRŽAVA. MORAL SI SE PRILAGODITI. TISTIM, KI SO ISKALI NOVE OBLIKE, TUDI NOVE ŽIVLJENJSKE OBLIKE, NI BILO LAHKO.

Kako si razlagate, da so dadaisti (Hans Arp, Hugo Ball ...) nastopili prav v »uglajenem« Zürichu?

Ker je bil Zürich pač odprto mesto in so se ljudje zatekali tja. To ni bilo naključno. Zürich je bil največje mesto v nevtralni Švici in prišli so iz različnih dežel: Tristan Tzara iz Romunije, Hans Arp iz Elzasa, Hugo Ball iz Nemčije ... Pri njih je prišlo do preloma v jeziku in do preloma vrednot. Verjetno bi bilo težko kaj takega početi sredi vojne ali tam, kjer je vladal nemir. Če bi bili v Parizu in nenehno izpostavljeni vojnemu strahu, bi jim bile verjetno pomembnejše druge stvari. Tudi nasprotja med mirno Švico in divjanjem vojne zunaj nje in na njenih mejah so očitna.

V antologijo ste uvrstili tudi nekaj manj znanih imen, npr. pesnico Constance Schwartzlin-Berberat, ki jo imenujete pionirka moderne. Primerjate jo z Apollinairom in Mallarméjem in poudarjate kaligrafsko-upodabljači vidik njenega pesništva. Zakaj je bila tako pomembna?

Res je znana le ozkemu krogu *insiderjev*, predvsem umetnostnim zgodovinarjem. Nisem je odkril prvi. V devetdes-

tih je Florence C. Ramella izdala knjigo o njej, edino doslej. Naša ustanova Migros-Kulturförderung je to knjigo podprla, in tako sem naletel nanjo. Name je naredila močan vtis, a šele ko sem videl originale v psihiatrični kliniki Waldau, sem videl, kaj tiči za tem. Posebnost njenega dela je kaligrafski rokopis, tako imenovani »Cahiers«. Besedila so urejena kot vizualne pesmi, ki vsebujejo tudi grafične znake; teh nisem mogel prevzeti. Pravzaprav bi morali narediti faksimile, da bi res videli, kako je delala in kako izgledajo njene pesmi ali besedila.

Ni pomembno le besedilo, refleksija o blaznosti, ampak tudi jezik. Ali imaš, če si v kliniki, še svoj jezik, ali pa je to le drug jezik zdravnikov? Pisala pa je tudi o prehrani. Napisala je kuharsko knjigo, vendar pa ni jedla. Morali so jo prisilno hraniti. Sam sem to imenoval besedna kuhinja. Kuhala je z besedami, a ne za fizično, marveč za duhovno telo. To malo spominja na kaligram in na Mallarméja, kjer grafika, vizualno, tudi igra pomembno vlogo. Besedila ne bereš kot normalno besedilo, lahko bereš z leve proti desni od zgoraj navzdol ali obratno in dobiš drug pomen.

Zelo zanimiva avtorica.

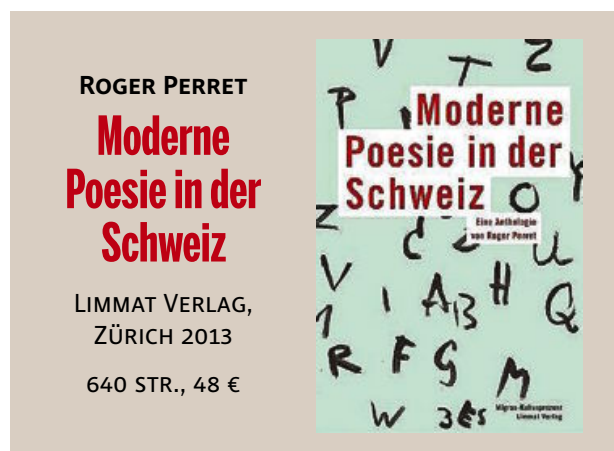
Ja. Čeprav ni vedela, da je moderna, saj sploh ni brala. Bila je žena zdravnika, ki je znorela, ker sta mati in mož umrla v istem letu. Tudi za Wölflija ne vemo, če je kaj bral. Morda časopise, Walserja pa gotovo ni bral. Zanimivo je, da so ti ljudje prišli do istih rešitev kot moderni pesniki. To je bil izraz njihovega duhovnega stanja ali eksistencialne krize.

Še ena zanimiva avtorica v vaši antologiji je Alfonsina Storni (1892–1938).

Da, kot majhen otrok se je s starši preselila v Argentino in s Švico več ni imela veliko stika. Delala je kot učiteljica in postala zelo znana južnoameriška pisateljica. Le enkrat je potovala v Švico, obstaja pa pesem, kjer govori o svojem rojstnem kraju v kantonu Ticino. V Ticinu jo imajo za svojo pesnico, čeprav je pisala v španščini, a šele zdaj smo dobili dobre prevode.

Zakaj ste jo uvrstili v antologijo, če ima ta naslov *Moderna poezija v Švici*?

Tu gre za načelno odločitev. Namenoma nisem rekel moderna švicarska poezija, ampak moderna poezija v Švici.



ODPRTA

MLADOST ALI ŽIVLJENJE!

Pisateljska veščina, preiščena ideja in prepoznaven slog novega romana Draga Jančarja so zadostno zagotovilo za gladko tekoče in kakovostno branje.

Toda ona je živila v Argentini.

Res je, a je povezana s Švico. Ni me zanimal nacionalni element. Želel sem pokazati, kaj se je dogajalo v Švici. Alfonsina Storni je izjema. Ne bi ji rekel švicarska pisateljica, ampak pisateljica švicarskega porekla.

V ta kontekst sodi tudi dejstvo, da ste v antologiji objavili pesmi emigrantov v vseh njihovih govorica, a tudi prevode v nemščino. Kakšna je njihova vloga?

Gre za priseljence, ki so prišli iz različnih razlogov. Na primer Dragica Rajčić je pribežala iz Hrvaške, Aglaja Veteranyi iz Romunije. So pa še drugi razlogi. Nekateri pridejo študirat, nekateri se tukaj poročijo. Kosovski Albanec, ki sem ga objavil, Vaxhid Xhelili, je seveda prišel kot begunec.

Dragica Rajčić tudi.

Tudi, a najprej je prišla sem delat in se je vrnila domov. Šele ko je izbruhnila vojna, se je dokončno preselila v Švico. Ti glasovi sodijo k Švici, a jih ne bi označil kot »švicarske avtorje« v strogem pomenu. Imamo veliko priseljencev, ki so del nas.

V antologijo sem uvrstil tudi albanskega pesnika, ki že 20 let živi v Švici in ne zna niti besede nemško. Piše v albanščini in tudi govori tako. Rajčićeva je drug fenomen. Razvila je tako imenovano gastarbajtersko nemščino; nemščino, ki jo govori veliko priseljencev z Balkana. Iz okrnjenega govora je naredila umetniški jezik. Igra se z napakami in je iz tega naredila novo kvaliteto.

Veliko pesmi v antologiji je pesimističnih. Friedrich Dürrenmatt je nekoč dejal: »V naši deželi živijo samo mrtvi«, švicarski Bob Dylan, Mani Matter, pa je spraševal: »Zakaj ste tako žalostni?« Kar nekaj modernistov je naredilo samomor, veliko jih je končalo v psihiatrični kliniki. S čim je povezana ta velika žalost?

Švica je bila v prvi polovici 20. stoletja zelo ozka, bigotna država. Moral si se prilagoditi. Tistim, ki so iskali nove oblike, tudi nove življenjske oblike, ni bilo lahko.

PRI ISKANJU MODERNIH PESNIKOV SEM NALETEL NA PACIENTE V PSIHIATRIČNIH USTANOVAH. TI SO PISALI MODERNEJŠA BESEDILA KOT AVTORJI, KI SO SE IMELI ZA PESNIKE.

Kot na primer Annemarie Schwarzenbach?

Ja. Dežela je majhna in vsi te opazujejo. Nisi smel biti gej ali lezbijka. Potem si pač odšel v Berlin, kot Schwarzenbachova ali Walser. V sedemdesetih letih je tudi Paul Nizon, ki se je odselil v Pariz, govoril o diskurzu v ožini. Danes to več ne drži. A takrat je veliko Švicarjev uspelo v tujini, ker je bilo tam veliko plodnejše vzdušje in ni bilo toliko predsodkov. Lahko si se svobodno gibal, delal. Pravi problemi so se pojavili po vrnitvi. Tudi v Walserjevem primeru. V tistem času si se zelo hitro znašel v kliniki, če si bil malce drugačen.

Torej tudi Švica ni le dežela čokolade in bank?

Tudi Švica je dežela razdvojenih ljudi, ki se spopadajo z žalostjo. Še pred drugo svetovno vojno so ljudje v psihiatričnih bolnicah napetosti, ki so vladale zunaj Švice – nacizem, Mussolini – jezikovno veliko bolje reflektirali kot »normalni« avtorji, ki so morda napisali gorečo pesem v podporo španski državljanski vojni, a bili literarno nezanimivi. Toda poglejte Annemarie von Matt ali Louisa Soutterja. Njun jezik in oblika besedil kažeta, da sta ta strah pred vojno, pred smrtjo, pokazala na lastni literarni eksistenci. Vidimo, kako ogenj odseva v Švici. Pokazala sta sliko Švice, ki ji je bilo prizaneseno. ■

*Pljunem na lepoto, ki prinaša nesrečo,
pljunem na razum, lepši, kot je v resnici,
pljunem na usodo, ki ne sprejme ničesar,
pljunem na besede, ki prevarajo žival,
pljunem na življenje, ki si ne prisluhne!*

(Blaise Cendrars, prevod: Primož Vitez)

URBAN VOVK

Najbrž ga skoraj ni bralca, ki pred približno sedmimi leti v medijih ni zasledil notice o tem, kako je eden največjih svetovnih violinistov Joshua Bell le dan po razprodanem bostonskem koncertu na washingtonski postaji podzemne na svojem glasbenem inštrumentu s sedemmestno dolarsko vrednostjo igral Bacha, ljudje pa so z nekaj redkimi izjemami le nadaljevali svojo pot in ga zvečine niso niti opazili, kaj šele da bi mu prisluhnili ali prispevali kak dolar, ki bi pomenil le odstotek dvoranske cene violinistovega igranja. Eksperiment ni nadvse poveden le v kontekstu preiščevanja o našem dojetanju umetnosti, temveč je tudi zelo uporaben »poligon« za variacije na temo pomena, ki ga v našem življenju (lahko) imajo nepričakovana srečanja in naključni dogodki, če smo seveda dovolj odprti za opažanja in smo se pripravljene prepustiti njihovemu sugestivnemu vplivu na naša skrbno nadzorovana življenja.

V objemu enega takšnih nepričakovanih srečanj, ki imajo velik vpliv na kreiranje naše nadaljnje usode, se znajdemo že na prvih straneh novega Jančarjevega romana *Maj, november*. Tudi Štefana Dobernika, starejšega izmed dveh nosilnih likov te romaneske pripovedi, ne prevzame igranje mladega violinista na dunajski postaji podzemne, temveč njegovo pozornost pritegne glasbenikova v slovenščini izrečena zahvala za njegov velikodušni denarni prispevek, ki (tudi) v tem primeru ni bil izraz navdušenja nad violinistovim igranjem, pač pa posledica nepremišljene radodarnosti po dobro sklenjenem poslovnem dogovoru. Mladi violinist je Dobernikov slovenski rojak Ciril Kraljevič. Usoda je hotela, da se njuni poti prekrizata ravno na in v mestu, kjer se začne (in konča) njuna skupna romaneskna pustolovščina.

Če Dobernik, vsaj v očeh Kraljeviča, v pripoved vstopi kot netipičen poslovnež z razvezano kravato in popackano srajco – uspešno kupčijo je pač treba ustrezno nadgraditi –, a se pozneje izkaže za kar tipičnega tranzicijskega poslovneža, je pri mlajši polovici »junaškega« dvojca položaj ravno obrnjen: šele v nadaljevanju romana se spoznamo z njegovimi za umetniško dušo netipičnimi značilnostmi, s čimer se Jančar uspešno izmakne konvencionalnemu portretiranju in tako razširi obzorje bralskih pričakovanj. Kraljevič je namreč oseba, ki si pri svojih poznih dvajsetih neverjetno žene k srcu očetove »ljudske« življenjske modrosti, nasvete in poglede, kar je še toliko bolj nenavadno, ker med njima v šestih mesecih, kolikor jih šteje dogajalni čas romana, ne pride niti do enega samega stika. Niti malo nima skupnega z romantičnim tipom umetnika, ki – kot mu jih nekje v romanu napoje Dobernikova žena Adela – bi naj ne prikimal drugim, vstajal okoli poldneva in na očitke odgovarjal s kletvicami. A natančno takšne vrste protagonist se Jančarjevemu romanu tudi najbolj prilaga, saj ga skoraj ni umetnika, ki bi se bil pripravljen tako na hitro odpuvedati svojim ustvarjalnim ambicijam, postaviti inštrument v kot in se v vlogi naivnega, a zanesljivega kurirja spustiti po nevarnih poslovnih brzicah, med kratkimi vmesnimi postanki pa še brezželjno zadovoljevati šefovo hči.

Kraljevič torej ni tranzicijski Faust, ki bi bil pripravljen za denar, slavo in podaljšek mladosti (pomenljivo je, da Jančar za moto h knjigi izbere verza iz Prešernovega *Slovesa od mladosti*) prodati svojo umetniško dušo, temveč bi ga prej lahko označili za sodobnega dezorientiranega mladega človeka, ki se zaveda, da samo za dušo prav dolgo ne bo šlo več, za začenjanje na samem začetku je po dolgih vmesnih letih iskanja postalo že prepozno (zato se mu misel o vrnitvi k očetu na slovensko periferijo ne zdi ustrezen izhod), za zaresno življenjsko igro (beri: službo in udobje in gotovost, ki ju ta prinaša) pa mu manjka strategij, taktik, »pravih« ciljev in navsezadnje tudi ustrezne motivacije – skratka vsega, kar tako zanosno malikuje postsocialistična družba, v katero se po nekaj letih neuspešnega iskanja priložnosti na Dunaju vrne Kraljevič.

Pesniška sintagma *dol dol*, kamor se dan po njunem srečanju podata z Dobernikom, tako v *Maju* ne označuje le zemljepisne poti navzdol, na jug, temveč še prej junakov spust v temne in nepoznane globine (kapitalističnega) sveta, ki mu je do tega trenutka ostal tuj in nedostopen, zaradi diktata nenehnega napredka pa zanj postane celo nevaren. Takšen je tudi prvi vtis, ki ga po vrnitvi na sončno stran dobi o svojem bivšem sostanovalcu in pivskem soborcu Baritonu ter sošolki z etnologije – ki je zaradi profesorjeve »zarote« ni nikoli končal – in svojem takratnem dekletu Mileni. Ležeren, (samo)iskateljski duh študijskih let je zamenjal do neizprososti tekmovalen svet, ki ga predpisujejo nova družbena razmerja moči, v primežu katerih so umetniški ideali vredni le še odkritega

posmeha. Spremembe niso očitne le v svetovnonazorski opredeljenosti in pridobitniški naravnosti novodobnih uspešnežev, temveč puščajo otipljive sledi tudi v njihovih zasebnih življenjih, pri čemer ni Kraljeviču kot povratniku prav z ničemer prizaneseno, saj se njegova nekdanja ljubezen zdaj peča s profesorjem, ki je Kraljeviča pognal na tuje, ljubimka pa z njegovim najboljšim prijateljem iz študentskih časov. Ko se mu ponudi priložnost, da se za eno noč ponovno združi z Mileno in tako, najbrž nezavedno, maščuje Baritonu, ki ga ponižuje od prvega trenutka njunega ponovnega srečanja, je to ena redkih junakovih »akcij«, h kateri ga niso pripravili drugi in jo je zato moč naslutiti kot konturo »novega« Kraljeviča.

V romanesknem kontekstu je zato nadvse pomenljivo, da ga v isti noči obišče tudi policija, ki preiskuje nepravilnosti v poslih podjetja, ki ga zdaj že kot svetovalec zastopa »naš« povratnik z Dunaja. Vendar njegova preobrazba ni popolna in dokončna, a tudi ne do konca ustavljena in izničena, zato Kraljevič ostane razcepljen človek »od prej in potem«, ki ne zbere niti moči, da bi zaplaval proti toku, niti ne najde pravega motiva, da bi si izbral prostor v idealni liniji, zato ga tok dogajanja ves romaneskni čas zanaša proti robu in premetava na kaskadah, občasno pa ga posrka še kak (ljubezenski) vrtilinec, da bi se na koncu poln trpkih in neprijetnih spoznanj vrnil na izhodišče svoje majske poti. A z novembrom ni prišel le novi letni čas, ampak tudi novo usodno spoznanje, da nikoli in nikjer ni mogoče ustaviti toka in stopiti v isto reko. Nista se spremenili le Ljubljana in Slovenija, ampak je po šestih mesecih marsikaj drugače tudi na Dunaju. Jančar nam tako v romanu ne ponudi le odgovora na vprašanje, kaj se je zgodilo,

ROMAN SE USPEŠNO IZMAKNE KONVENCIONALNEMU PORTRETIRANJU IN TAKO RAZŠIRI OBZORJE BRALSKIH PRIČAKOVANJ.

ker je Kraljevič v tistem ključnem trenutku rekel boglonaj, ne pa *danke*, temveč tudi na vprašanje, kaj bi se zgodilo, če bi se svojemu dozdevnemu dobrotniku zahvalil drugače.

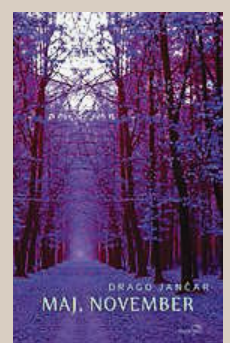
Jančarjeva očitna pisateljska veščina, preiščena ideja in prepoznaven slog so zadostno zagotovilo za gladko tekoče in kakovostno branje, ki mu do ocene odlično zmanjka le nekaj točk, ki jih pri podpisnem izgubi zaradi mestoma pretirane pojasnjevalne vneme, spričo katere se včasih bralec počuti že rahlo podcenjenega, kot da dovolj zgovornih povezav in namigov ne bi bil pred tem opazil in sešel že sam. »Zamerimo« mu lahko tudi preveč »uporabno« zasnovane like, kakršna sta Bariton in Milena, ki roman bolj kot z lastnim razvojem zaznamujeta s spoznavno vrednostjo, ki jo ima njihovo literarno srečevanje za Kraljeviča, zato se ne morem znebiti občutka, da v romanu nista dovolj izkoriščena. Tudi iztek zgodbe ni povsem zadovoljiv, saj si malce hitropotezno »izposodi« avtocestno epizodo z začetka romana. Na idejni ravni s tem ni prav nič narobe, saj verigo preiščevanja o tem, *kaj bi bilo, če bi ...* z variiranjem posameznih prizorov podaljša še za člen ali dva proti neskončnosti, kar je vpisano v samo strukturo besedila, a se na doživetveni ravni čutimo bralsko prikrajšane za kakšno pisateljsko potezo ali dve. Ker pa mora človek – lekcija, ki se je je moral na svoji poti romanesknega junaka naučiti tudi Ciril – le naprej in navzgor, se njegova pot prej ali slej nekje konča. Nazadnje vselej tam, od koder *gor gor* ne gre več drugače kot skozi svetlo špranjo nad hribi. ■

DRAGO JANČAR

Maj, november

ZALOŽBA MODRIJAN,
LJUBLJANA 2014

294 STR., 25,90 €



ZAKAJ SLOVENSKI PISATELJI NE PIŠEMO IN NE ZNAMO PISATI TAKŠNIH KNJIG?

Pisanje Miljenka Jergovića in njegova knjiga *Oče*

UROŠ ZUPAN

I
Tole poznanstvo je že precej staro, drznem si biti rahlo oseben, čeprav ne gre za klasično poznanstvo med ljudmi, ampak za poznanstvo s tistim, kar nekdo naredi, pošlje v svet, in začne to poslano s tem dejanjem živeti neko samostojno življenje, na katerega avtor, v našem primeru pisatelj, nima več vpliva.

O Miljenku Jergoviću in njegovih knjigah sem pisal pred več kot desetimi leti, pravzaprav sta bila Jergović in njegovo delo, šlo je za fazo, ko je s poezije presedlal na kratko prozo, moj prvi poskus pisanja o proznih tekstih. Pred tem sem pisal izključno in samo o poeziji. In ko sem se prvič lotil pisanja o prozi, sem imel precejšno tremo.

Bil je čas *Sarajevskega Marlboro*, *Mame Leone*, *Karivanov*, *Buicka Rivere*. Esej, ki sem ga napisal, pa je postal spremna beseda k slovenski izdaji *Mame Leone* in naj bi nekako pripravil teren, uvedel slovenskega bralca v Jergovićev pripovedni svet. Naslovljen je bil »Nostalgija in zmeščana bolečina«.

Text mi je še danes precej všeč, kar se redko dogaja, in še danes se mi zdijo povezave in zaključki v njem intrigantni in točni, malo čudna se mi zdi le precej pogosta raba besede ontološko, ki je sicer skoraj ne uporabljam. Mogoče sem hotel z njeno uporabo eseju dati dodatno težo in samega sebe prikazati kot nekoga, ki mu ni tuje niti rokovanje s filozofskim besednjakom.

In kaj vse se skriva v tem eseju? Recimo: teza o dveh vrstah umetnosti oziroma pristopov do ustvarjanja. Prvi se ne spreminja in vedno nosi osebni pečat, drugi pa je nagnjen k večnemu spreminjanju in razdiranju, večnemu izumljanju na novo in od začetka. Potem je govora o slogu kot formalni, jezikovni kategoriji in hkrati tudi o slogu kot nekakšnem nukleusu, jedru, iz katerega raste celoten pisateljev pripovedni svet.

Če vse skupaj prenesem na Jergovićevo pisanje, spada v prvo kategorijo; gre za književnost s prepoznavnim pečatom, avro, nekakšno notranjo svetlobo, ki v bralčevem duhu popisane strani takoj poveže s točno določenim imenom avtorja.

Kar pa zadeva nukleus, tisto drugo obeležje stila, ta ni samo znotrajumetnostna kategorija, ampak je tudi postavitev avtorja v življenje, njegova postavitev ne samo kot pisatelja, ampak tudi kot človeka, njegov odnos do sveta in tudi odnos do časa. Pri Jergoviću ta nukleus predstavlja nekakšna dvojnost: kombinacija nostalgije (kot majhne prevare uma, ki nam dopoveduje, da smo srečni) in bolečine.

Sarajevski Marlboro je bil vojno čtivo, *Karivani* freske dogajanja in človeških usod na področju Bosne in Hercegovine v prejšnjem stoletju, *Mama Leone* pa se je od svojih predhodnic ločila predvsem po tem, da je bila (njen prvi del, če sem natančen) izrazito avtobiografska, zasnovana na avtobiografskih dejstvih: na razdvojenosti med Sarajevom in Drvenikom, na življenjskih zgodbah avtorjevega deda, babice, druge babice, očeta, matere in ostalih sorodnikov, ki pa predstavljajo le nekakšno osnovo, ki ji Jergović dodaja različne plasti ter refleksivne in »ontološke trenutke« in jih s tem preoblači v fikcijo.

Knjiga mi je ob prvem branju delovala pomirjevalno, pri drugem pa se je odprla v neko novo dimenzijo: v žalost. Nostalgija se je pridružila bolečina. Liki v knjigi in odnosi med njimi so prikazani s neverjetno, popolnoma golo iskrenostjo, ki včasih meji na krutost.

Esej »Nostalgija in zmeščana bolečina« se končuje s smelo napovedjo. Jergović v daljšem eseju z naslovom »Zlata leta«, ki je objavljen v zbirki kolumn *Zgodovinska čitanka* (meni zelo ljubo, če ne celo najljubše Jergovićevo pisanje), piše o znamenitem romanu Meše Selimovića *Derviš in smrt*, ki naj bi v zgodovini Sarajeva predstavljal zgodovinsko-sociološki mejnik, predvsem pa veliko knjigo, katere rast je bila podobna rasti tumorja. Z vsakim zapisanim stavkom naj bi bil tumor večji. Ko sem Jergovića bral, sem imel občutek, da lahko ravno on po večdesetletnem premoru napiše takšno veliko knjigo.

A še preden sem prišel do tega zaključka, sem pisanje oziroma nekakšno domačnost v daljših in krajših pripovednih formah primerjal s plavanjem, s specialisti za kratke bazene in specialisti za olimpijske bazene. Jergović naj bi se bolje znašel v krajših pripovednih formah, krajših bazenih, če hočete, kot pa olimpijskih, metafora za olimpijski bazen mi je bila takrat

novela *Buick Rivera* (prvi del avtomobilске trilogije), ki je bila dotlej najdaljši Jergovićev tekst.

Kar pa zadeva bazene, nekako vemo, da za prave rezultate veljajo le tisti, ki jih dosejajo plavalci v olimpijskih bazenih. Mogoče je nekako tako tudi s pisatelji in pisanjem. In mogoče me v novejšem času v tej tezi rahlo demantira Alice Munro, ki je lansko leto dobila Nobelovo nagrado za pisanje kratke proze.

II
Jergovića sem v naslednjih letih nekako izgubil, če je to pravi izraz. A preko časopisov in spleta sem opazil, recimo po fundusu nagrad in recepciji knjig, po zapisih o prevodih, ki so mu izhajali v zadnjem desetletju, da je postal specialist tudi za olimpijske bazene. *Dvorci iz orehovine*, *Ruta Tannenbaum*, *Pleše v somraku*, *Sorodstvo* – to je samo nekaj naslovov, ki spadajo v kategorijo »špesh romanov«. Te je Jergović napisal, odkar sem ga nehal intenzivno spremljati kot pisatelja, še vedno pa sem ga precej pogosto spremljal kot zaposlenega na *Jutarnjem listu*: kot kolumnista in esejista.

Spremljal pa sem ga tudi kot javno osebo, ki se je pojavljala na televiziji. Moram priznati, da so me njegovi nastopi puščali zmedenega, v nekakšnem stanju ambivalence; bil je retorično spreten in pameten, a obenem mi je bil tudi rahlo sumljiv, ker se je na vse spoznal in je vse vedel. Ne morem si pomagati, a takšni ljudje so mi vedno sumljivi.

Ne vem, zakaj nisem bral teh daljših romanov. Mogoče zato, ker jih spremlja glas, vsaj posamične naslove, da so v slovenščino prevedeni precej površno in slabo (prevodi Aleksandre Rekar so zdaj ta problem rešili). Ampak to je bolj slab izgovor, saj bi jih lahko bral v originalu. Mogoče zaradi lenobe. Mogoče zato, ker sem bral druge knjige. A enega sem vseeno prebral, in sicer *Pleše v somraku*.

Zakaj? Ker sem na spletu prebral, da je na Poljskem dobil visoko denarno nagrado, ki se imenuje Angelus, in sem postal radoveden, kakšen je roman, ki piscu in prevajalcu prinese 41.000 evrov, razdelita pa si jih v razmerju 36.000 pisatelju in ostanek prevajalcu. Takšne številke so v našem kulturnem prostoru čista fantastika.

Kaj reči o romanu? Verjetno je dovolj že to, da je bil tako močan in prepričljiv, da nisem niti za trenutek omahoval in imel želje, da bi ga odložil, kar se mi kdaj pa kdaj, sicer redko, zgodi, ko se lotim knjige, ki ima skoraj 600 strani. Knjige, ki jih berem, namreč izbiram zelo pazljivo. In pri mojih letih tudi ni več nobene potrebe, da bi bral in vztrajal pri nečem, kar mi ni všeč in kar me dolgočasi. Prenehal sem brati zgolj in samo iz razloga, da bi lahko morebitnemu sogovorniku rekel: ja, to knjigo sem prebral. Pa še nekaj me je spremljalo, ko sem bral *Pleše v somraku*. Kar nekajkrat sem se zalotil, da se mi samo po sebi vsiljuje vprašanje: »Zakaj slovenski pisatelji ne pišejo in ne znajo pisati takšnih romanov?«

Pri opisu vtisa, ki ga je name naredil roman, namerno nisem uporabil nobenega od presežnikov, saj je eden od problemov z recepcijo Jergovića tudi v presežnikih, se pravi v kombinaciji pridevnikov in samostalnikov. Sam sem jih v eseju »Nostalgija in zmeščana bolečina« uporabil kar nekaj, recimo nesporno v kombinaciji s kvaliteto ali izjemen v kombinaciji s pripovednim talentom, vseh teh pridevnikov pa je v recepciji Jergovićevega pisanja toliko, da si je praktično nemogoče izmisliti kakšnega novega, in ker jih je toliko in ker se ponavljajo, se lahko zgodi

tudi to, da se znajdemo v nekakšnem inflacijskem stanju, v katerem pridevniki postanejo prazni, izpraznjeni, brez resnične vrednosti in prepotrebne različnevalnega momenta.

Začenjam sumiti in verjeti, da obstajajo v mojem odnosu do Jergovićevega pisanja neka nenapisana pravila. V tem odnosu ni odločilna moja samoiniciativnost, ampak ima prste vmes želja naročnika. To se je zgodilo v primeru *Mame Leone* in se zdaj ponavlja s čisto svežim prevodom njegove knjige *Oče*. Ta dolgi uvod in razgrinjanje zgodovine pa sta potrebna, ker ima vsak odnos s knjigami in pisatelji vedno predzgodovino, tok, razvoj in ker iz tega toka in razvoja lahko vlečemo tudi neke vzporednice s pisateljevimi kasnejšimi knjigami.

III
Mogoče je malo nenavadno, če začne človek, ko naj bi pisal o knjigi, pisati o naslovnici. Mogoče je to popolnoma isti postopek in pristop kot tisti, ko kritik tretjino ali pa polovico kritike porabi zato, da razpreda in razpravlja o ustreznosti naslova knjige, o kateri piše. Temu se po navadi reče kraja prostora in je jasno znamenje, da ima kritik težave. A recimo, da v primeru Jergovićevega *Očeta* ni tako.

Sploh pa je o naslovnici knjige težko adekvatno pisati, če knjige nismo prebrali in si ne moremo predstavljati odnosa, vezi, ki naj bi obstajala med tekstom in podobo na platnicah, med katere je knjiga ujeta. Trik pri oblikovanju knjig je, da se knjigi določi goriščno točko, centripetalno središče, ki kaže na celoten potek besedila in se nekako spremeni v simbol, ki deluje kot nekaj, kar pripada samo knjigi in njeni vsebini, hkrati pa deluje tudi na drug način: zajame in osmisli določeno dobo in duh časa. Ta simbol, ki je nekakšno jedro branja, se seveda spremeni v vizualno podobo in konča na naslovnici knjige. Postane nekaj, kar bi lahko imenovali njen obraz. In v našem primeru gre dejansko za obraz; dobesedno za obraz. Človeški obraz.

Kakšna je naslovnica *Očeta*? Črno-bela. Na belem ozadju je obraz moškega, ki pa je temen, nejasen, preveč osenčen in ga je mogoče natančneje videti ne tako, da si knjigo približamo, ampak tako, da roko, v kateri knjigo držimo, iztegnemo in dobimo s tem do podobe nekakšno distanco. Podobno distanco, kot jo mora imeti pisatelj, če hoče jasneje videti snov, o kateri piše in o kateri lahko ravno zaradi tega jasnega pogleda, ki prepozna odnose in mehanizme, napiše tudi kaj tehtnega.

Recimo, da obstaja podobnost med očeti in sinovi, kajti moški na temni fotografiji, čeprav neostri, je dejansko precej podoben Miljenku Jergoviću in nosi značilna očala z debelimi okvirji, ki so jih v času, ko smo odraščali, če so seveda imeli težave z vidom, nosili naši očetje. Je to fotografija Jergovićevega očeta, osebe, o kateri se v knjigi največ piše in po kateri ima naslov? Mogoče.

Knjiga ni fikcija, je značilna predstavnica nekakšnega hibridnega žanra, mešanice med prozo, esejistiko, memoarsko prozo, sociološko analizo, zgodovinopisjem ... in še čim. Takšno pisanje mogoče spominja na nekatera Handkejeva prozna dela iz osemdesetih, kot sem nekje prebral (*Nauk gore St. Victoire*, *Poskus o utrujenosti* ...), a v nasprotju s Handkejem, ki se precej pogosto spogleduje z nečim, kar bi lahko imenovali poezija ali pa vsaj poetično, včasih tudi eksperimentiranje z jezikom, pri Jergoviću tega spogledovanja in eksperimentiranja ni. Ampak hibridnost žanra za bralce ne predstavlja problema, bolj za žirije, ki podeljujejo nagrade, in pa za literarno vedo, ki ima rada red, se pravi, da ima stvari rada preštete in oštevilčene in spravljene v predalčke.

Knjiga se začne podobno, kot se začne Camusov *Tujec*. Umrli mi je oče. (Danes je umrla mama.) Ker živimo v drugih časih, je način obveščanja seveda drugačen. V *Očetu* se pošiljajo SMS- sporočila, Meursault pa dobi telegram. Ampak tu se podobnost konča. Camus stopa po ozemlju proze, Jergović pa piše, če je verjeti pisateljskim samooznačitvam – poslovljni esej. In če je verjeti določenim označevalnim drobcem, ki se prav tako pojavljajo v tekstu, je bil ta esej napisan skoraj v enem dihu, v nekakšni frenetični vročici, ki je trajala nekaj dni. Ampak takšen je verjetno samo akt pisanja, ne pa tudi njegov rezultat, vsebina; svetloba in prasketanje nad besedami in stavki.

Jergović je v tekstu distanciran, analitičen, natančen in trezen. Mogoče celo hladen, zagotovo pa neizprosen. Do vseh,



vkjučno s sabo. Značilnosti iz *Mame Leone*, ki je po avtobiografskih elementih *Očetu* še najbliže in najbolj podobna, so tu izginile in izgubile nekatere precej prepoznavne jergovičevske obrise; iz teksta se kot hlapi ne dviguje več neka mehka, melanholična žalost, ali pa je, če se to že zgodi, tega zelo malo (izleti na Pale, eurokrem in prvi kasetofoni).

Očetova smrt je nekakšen kinetični trenutek, ki pripoved zavrti. Sproži. In pripoved deluje skoraj po tistem bennovskem principu in spoznanju, ki naj bi veljalo za poezijo, a se ga da razširiti in prenesti tudi na prozo: pesem je že narejena, preden se je začela, pesnik le še ne ve njenega besedila. Skratka: tekst deluje, kot da je bil v Jergoviču že narejen, preden se je sploh začel, le da on ni vedel in poznal njegovega besedila.

Kakšen je dokaz za to tezo? Ta, da Jergović pripoved vodi in oblikuje tako preiščeno, a hkrati tudi spontano, kot bi jo od nekod prepisoval, z nekega osnutka v sebi. Ker je zanj končno našel prave besede. Osnovno pravilo in skrivnost pripovedovanja, in tole že nešteto krat ponavljam, ni nikoli v napetosti in razburljivosti zgodbe, ampak v tem, kaj v zgodbi čemu sledi. Kako se določena poglavja povezujejo in prilegajo drugo drugemu in seveda tudi – kam vodijo.

Jergović začne z dogodkom, ki ga opiše s štirimi besedami in

ima bralec hkrati tudi občutek, da gre za visoko raven spontanosti, do zadnjega poglavja in zadnjega stavka v zadnjem poglavju, ki je hkrati tudi zadnji stavek v knjigi: »Na svetu ni nobenega živega Jergoviča, ki bi bil v sorodu z mano.«

IV

Če bi poskušal iz pisanja izluščiti tisti stržen, jedro, nukleus, kot sem ga bolj ali manj posrečeno imenoval in iskal pri pisanju o *Mami Leone* in Jergovičevih zgodnjih delih, bi rekel, da je za knjigo *Oče* osnovno in najbolj izstopajoče iskanje in pisanje o nečem, kar se imenuje identiteta. Jergović ima v življenju različne identitete, je njihova kombinacija: je izrezan oče, ki je podedoval vsa njegova nezdrava nagnjenja, značajske hibe in slabosti, njegova druga identiteta je ta, da je otrok ločenih staršev, tretja, da je Hrvat, ki se je moral dati po hitrem postopku krstiti, če je hotel dobiti potrdilo o državljanstvu, četrta, da je Hrvat, ko pride v Sarajevo, peta, da je Bosanec, ko je v Zagrebu, a verjetno ga najbolj opredeljuje nekakšna identiteta, ki temelji na svetu iz preteklosti, ki pa je skoraj literaren in ki Jergoviču skupaj z dogodki iz preteklosti pripada intenzivnejše od dejstev iz njegovega lastnega življenja,

ni počenjal nič slabega, razen tistim, ki so mu bili najbliže, da je bil šibek, da je bil slabič in da ga ni sin nikoli doživljal kot očeta, a da je bil dober in predan zdravnik, ki se je v poklic zatekel zato, da mu ne bi bilo treba odgovarjati na vprašanja, ki so mu jih postavljali najbližji, da so ga pacienti, ki jim je bil na voljo in razpolago ob vsaki uri dneva in noči, na koncu, ob obstreljevanju Sarajeva, skoraj ubili, da je imel njegov sin ob svojem refleksivnem trenutku in ko se je bolj zamislil občutek, da ga oče sploh nikoli ni imel rad, ampak je bil samo njegov strah pred grehom, predmet slabe vesti ...

In zdaj smo spet pri obrazu na naslovnici. Lik očeta v knjigi je točno takšen kot tisti obraz na naslovnici. Ali gre za popolno korespondenco med ovitkom in vsebino knjige? Temen, nerazločen, neznan, čeprav hkrati tudi znan in prepoznaven, a v resnici velika enigma in skrivnost, ki se je v knjigi pred vprašanji in razkrivanjem lastne intimne in razmišljanja zatekala v objeme in v medicino. A ta skrivnost, o kateri naj ne bi Jergović vedel ničesar, se skozi pisanje počasi razkriva. In bralec dobi dober vpogled v njegovega očeta in hkrati zaprepačen spoznava in ugotavlja, kako slabo tudi sam pozna svoje starše, pa čeprav je živel z njimi in čeprav med njegovimi identitetami ni bilo te: otrok ločenih staršev.



FOTO JOŽE SUHODOLNIK

postavi ločeno od ostalega teksta, ki se nadaljuje v drugi vrstici, potem pripoved pelje v intimne sfere, a te se začnejo v hipu širiti in dobijo dimenzije družinske in družbene zgodovine ter skupnih in ločenih narodnih zgodovinskih, preresetanih z vojnami. Potem pisatelj pripoved spet vrne v intimno sfero in govori o navadah določene dobe, in nato smo spet pri družinski zgodovini, iz katere izpelje najbolj intrigantno tezo knjige, ki je razburila veliko ljudi in dvignila precej prahu, sploh ker se jo je bralo vzeto iz konteksta (povrh vsega je izvirnik dela izšel v Srbiji, v Beogradu, in ne na Hrvaškem): »Odgovornost za holokavst je del družbene, torej kolektivne odgovornosti. Tudi odgovornost za holokavst, storjen nad Srbi, Judi in Romi v NDH, je del družbene, kolektivne odgovornosti. Odgovorni so tisti, ki so bili takrat Hrvati, njihovi otroci, vnuki in pravnuki, vsi in vedno, ne glede na to, ali so bili fašisti ali antifašisti, in celo na glede na to, ali so bili njihovi bližnji ubiti skupaj s Srbi, Judi in Romi.«

Temu sledi skok v osebno zgodovino očeta pa njegova mobilizacija, bolezen in odnos matere do sina edinca, intima se neprestano meša s širšim, družbenim kontekstom, sklepa in izpeljuje, če se temu lahko tako reče, se iz posamičnega v splošno, pa tudi obratno. Refleksivnim delom pripovedi sledijo literarni vložki, ki še najbolj spomnijo na Jergoviča pisatelja (najboljša poglavja v knjigi, ki so napisana v tem registru, so tista o srečevanju sina in očeta v bolnišnici, o očetovi pisarni, o modrih kuvertah, o darilih, ki so mu jih prinašali pacienti), in potem smo spet pri refleksivnem, analitičnem delu, tu stopi v ospredje Jergović kolumnist in Jergović pisatelj se pomakne v ozadje in čaka, kdaj bo lahko začel s svojim delom in zadolžitvami. Potem se zgodba ponovi, in spet smo pri literarnem, in tako do konca, v neprestanem mešanju različnih načinov pisanja (analitično, literarno, refleksivno), ki pa si sledijo zelo preiščeno in arhitektonsko in dramaturško natančno, čeprav

torej tistih, ki jih je dozdevno doživel. In ravno iz te identitete izhajata Jergovičeva teza in njegovo vztrajanje pri kolektivni odgovornosti naroda.

Nekaj podobnega temu, kar je napisal v *Očetu*, pa je rekel že nekoč prej, le da se je ta oddaljenost od sedanjosti, ki se je prej nanašala na Tita, olimpijado in tekme v Skenderiji in hkrati s tem tudi spoznanje, da je človeštvo nesmrtno in da so se vse epizode iz preteklosti, ob katerih nas preplavlja nežnost, zgodile pet minut preden smo zares prišli na svet, zdaj samo še povečala in se je to umestilo nekam v zadnjo petino 19. in prvo četrtino 20. stoletja.

A obstaja seveda tudi bistvena razlika; razlika v nežnosti. Te v *Očetu* ni. Osebnost mi bolj ležijo intimnejše pasaže knjige – ali pa se v njih lažje prepoznam in znajdem kot pa v poglavjih o ustaštvu in kolektivni odgovornosti za holokavst, o manufakturnem hrvaškem nacifašizmu, čeprav mi (nam) Jergović človeške usode, v konkretnem primeru ustaštvo očetovih tet in njegove matere, vedno predstavlja in slika kot preplet in kombinacijo zasebnosti (intime) in širšega družbenega in narodnega konteksta in hkrati tudi konteksta časa in zgodovine.

Nežnost je zamenjala krutost. Ampak ta krutost je bila navzoča tudi že prej, v *Mami Leone*, predvsem v zgodbah, ki so bile povezane z materjo. Z obravnavanjem njenega lika, z njenim psihološkim in značajskim portretom. V *Očetu* se tudi govori o materi, ki je pisatelj ni doživljal kot mater, kot mater in očeta je doživljal njena starša, ampak bolj kot sestro, a žarišče je, ustrezno naslovu, seveda na očetu.

In kaj izvemo: da je bil njegov oče mobiliziran v partizane, in ko se je vrnil bolan za tifusom, mu lastna mati ni hotela dati vode, ker se je boril proti ustašem, sama je bila namreč goreča katoličanka in funkcionarica ženske veje ustaške mladine v Sarajevu, da je bil oportunist, vendar iz oportunitizma

Bralec se ob branju ukvarja z Jergovičevimi zgodbo in njegovim videnjem, a se hkrati tudi neprestano sprašuje o svojih odnosih s starši in o lastni identiteti. Jergovičeva knjiga bolj kot zaključke ponuja vprašanja. In na koncu ne ponudi tistega, kar sem nekako pričakoval in kar bi se lahko imenovalo katarza; v knjigi naj bi bilo to priznanje, da ga je očetova smrt prizadela in da ga pogreša. Ne vem, ali sem ta katarzični trenutek pogrešal. Težko bi rekel, čeprav sem si ga nekako želel. Ampak Jergovičev pisanje ni fikcija, ni roman, je avtobiografsko, in le zakaj naj bi ta katarzični moment dodal, če pa se ni zgodil. Ampak to je moj problem. Ne problem knjige in njenega pisatelja. In to seveda kakovosti knjige ne odvzame ničesar.

V

Po *Očetu* se bo poznanstvo nadaljevalo in mogoče bo moje naslednje srečanje z Jergovičevim pisanjem branje njegovega »špeh romana« *Sorodstvo*, zajetne, 1000-stranske družinske kronike (družinske kronike so verjetno moje najljubše čtivo med knjigami, ki jih imenujemo izmišljije), knjige, ki je kot večina del, ki jih je Jergović napisal, naletela na zelo nasprotujoče si odzive, od tega, da gre za neberljivo knjigo, ki je v svoji neberljivosti podobna telefonskim imenikom in slabo urejenim enciklopedijam, do izjave, ki malo spominja na mojo napoved izpred desetletja in več, ko sem o Jergoviču pisal v zvezi s Selimovičevim knjigo *Derviš in smrt*: da je *Sorodstvo* monumentalni roman, ki smo ga čakali desetletja. Kako je že s temi bazeni? In kako je z vprašanjem, ki se mi tolikokrat vsiljuje, ko berem res dobro prozo: »Zakaj slovenski pisatelji ne pišejo/-mo in ne znajo/-mo pisati takšnih knjig?«

Hkrati s tem pa se mi vsiljuje še eno vprašanje: »Ali bi bila knjiga *Oče* takšna, kot je, če bi bil na svetu še kakšen Jergović, ki bi bil s pisateljem v sorodu?« ■

VESELO OZNANILO KARAMBOLIRANEGA KAPITALA

Ko se je 6. februarja 1986, dva dneva pred slovenskim kulturnim praznikom, na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma odvil retrogardistični dogodek v izvedbi Gledališča sester Scipion Nasice *Krst pod Triglavom*, je v poteku slovenske gledališke zgodovine nastal performativni prelom, kopernikanski preobrat, ki se zgodi le redko v našem dolgo-kratnem življenju. Nekaj podobnega za slovensko gledališče pomeni *Igra o Antikristu*.

IVO SVETINA

Dogodek, ki je sprožil zadrto polemiko med tistimi, ki so poskušali razumeti, kaj nam je Dragan Živadinov hotel sporočiti, in onimi, ki so trmoglavili v prepričanju, da gre za prazne podobe, četudi vsi skupaj nismo mogli zanikati, da je bil dogodek poln aluzij tako na Prešernov *Krst* (kot tudi na Smoletovega), da je v ospredju »prekrščevanje«, a ne le slovenskega občestva, ampak tudi ali predvsem umetnosti. Predstava je bila polna citatov, znakov in simbolov, vzeti iz zgodovinske avantgarde kot iz »fašistoidnega obarvanega klasicizma«. Filozof Tine Hribar je poskušal teoretično utemeljiti postopek gledališkega kolektiva GSSN, pri čemer je zapisal, da predstava ni segla le preko Aristotela in Lessinga, ampak tudi čez brechtovsko in artaudovsko gledališče. Ne glede na filozofov trud, da bi *Krst* ubranil pred posplošenim ljubiteljskimi sodbami, je po skoraj treh desetletjih pogled na ta zgodovinski dogodek nekoliko drugačen, morda tudi takšen: *Krst pod Triglavom* je bil »vzorčen« model, kako so sinovi (revolucionarjev) razumeli slovenski svet, ko so se odvrnili od svojih očetov. Namesto ideologije (etike) je zavladala estetika (lepa podoba), za njo ni bilo nič takega, kar bi lahko pomenilo združevalno silo za (morebitno) akcijo, ki bi poskušala opraviti s (hirajočim) despotizmom (ostarelih) revolucionarjev. *Krst* je bil performans Narcisa, zaljubljenega v lastno podobo. Uporaba simbolov totalitarizmov, po čemer je bila prepoznavna NSK, je bilo le »koketiranje«, nenevarno razmerje s podobami, pod katerimi so korakali očetje. Ni šlo za »poklon« junaškimi, revolucionarnim dejanjem, ki so jih ustvarjali in pomagali vzdrževati še desetletja po končani revoluciji očetje, ampak so jih uporabili zato, ker so se kar najbolje prilagajali izpraznjenosti estetike NSK in želji po provokaciji.

AGITKA, OGRNJENA V PLAŠČ ORATORIJA

In po skoraj treh desetletjih se je z uprizoritvijo *Igre o Antikristu* (znova) dogodil nepovraten prelom v slovenskem gledališču. A tokrat tako, da so se avtorji, umetniški kolektiv Was ist Maribor?, zavestno odločili, da je danes, »ko se dogaja svetovna vojna, ki želi predrugačiti človeka, da ta naravno



FOTO MADA ŽGANIK

sprejema koncept nadzora in uživa v sistemu, ki tudi sam obvladuje druge ...«, tisto, čemur se je nekoč reklo gledališče, umetnost uprizarjanja, odrska utvara, le še nekaj, kar v tem in takšnem svetu nima več državljske pravice. Zato so naredili tendenciozno in moralistično agitko, ogrnjeno v plašč oratorija. Dejanje, ki bi moralo sprožiti vsaj tako živahno polemiko, kot se je bila odvijala ob Krstu pred tremi desetletji.

Četudi so za to kar najmanjše možnosti, saj v svetu, kot ga (pravilno) prepoznavajo (in uprizarjajo) avtorji *Igre*, za take intelektualne spopade za in proti sploh ni več prostora! Če pa bi se prostor že našel, pa ni nobene volje več, saj nas je že zajela epidemija otopelosti, strašnejša od ebrole. Kajti kot beremo v gledališki zbirki *Igre o Antikristu*, je danes »razkorak med virtualnim in realnim v umetnosti večji kot kdaj koli prej«. A ne le v umetnosti – to bi nekako že še preživeli –, temveč v življenju tako posameznika kot nacije.

Umetniški kolektiv Was ist Maribor? je uprizoril propad mariborske nadškofije in finančni zlom, ki izvirata iz pohlepa in malikovanja zlatega teleta.

Je v tem nemškem poimenovanju skrit namig na Hitlerjeve besede, ki jih je izrekel 26. aprila 1941 prav v Mariboru? Dalo bi se ga razumeti tako: čeprav smo bili v drugi vojni na strani zmagovalcev, je naša narodna substanca, kot se je reklo v ranem otroštvu naše države, hote ali nehote, vede ali nevede, izgubila svojo nacionalnost. Ali torej z nemškim poimenovanjem (kot je bilo to tudi pri Neue Slowenische Kunst) poskušajo opozoriti, da smo sami zapravili (niti ne prodali!) tisto, česar nam nacizem in fašizem nista mogla vzeti?

POGUMNO DRŽAVLJANSKO DEJANJE

Ne glede na pomisleke, ki jih oratorij morda vzbuja v nas, je treba jasno in nedvoumno reči, da gre za izjemno pogumno bolj drža-

vljansko kot umetniško dejanje, o čemer navsezadnje priča tudi »izgon« dogodka iz Maribora. Tisto, kar *Igra* deloma rešuje pred pretirano tendencioznostjo in moralčnostjo, je sama forma: oratorij. Glasba Nane Forte je zagotovo novum in s svojo dramatičnostjo vzdržuje potrebno dramaturško napetost. Odločitev, da se glasba izvaja le s tolkalci (ob občasnih asistenci orgel), je resda tvegana, a v tem primeru zelo učinkovita in umetniško prepričljiva, ne nazadnje, ker je dirigent Marko Letonja. Zbor (Slovenski komorni zbor), ki mora izgovarjati/peti dovolj zahtevno besedilo, je tudi v funkciji akterjev te »religiozne tragikomedije«, saj predstavlja šestdeset tisoč malih delničarjev, ki so svojo dušo prodali hudiču. Solisti, ki jim je naložena teža »petja in igranja« cerkvenih dostojanstvenikov, ki so potopil nadškofijo (kardinal Rode, nadškof Stres, moralni teolog Ivan Štuhec, »ekonom« Mirko Krašovec), okrvavljeni izstopajo iz karamboliranega beamveja prestižnega razreda 535ix, ki je ves čas oratorija parkiran na klančini na dnu odra, za njim pa žari panoramska fotografija Slomškovega trga (pogled z zvonika mariborske stolnice).

Navkljub jasno izraženemu stališču, torej kritiki take Cerkve (in ne nazadnje države, ki se ne zna in ne zmore dokončno ločiti od nje), pa *Igra o Antikristu* ostaja nekje na pol poti h končnemu obračunu s Cerkvijo. Ali, rečeno pravilneje, nenehno budi vtis, da avtorji poskušajo »razumeti« »potop«, ki ga je uprizorila Cerkve (mariborska nadškofija) sama. Še zlati z apoteozo blaženega Antona Martina Slomška (Aljoša Ternovšek), ki se v nebesni modrini spusti med svoje naslednike in ovčice in jih skuša potolažiti, jim dati odvezo, jih utrditi v veri, da Cerkve ni le hlev, ampak tudi jasli. Toda tudi tokrat se izkaže, da Cerkve ni zavezana poteku človeške zgodovine, ampak se ravna po božjih zakonih, ki so zakoni večnosti in ne človekove minljivosti. In da brez žrtvovanja, ki

je hkrati odrešenje, ni mogoče gojiti (slepe) vere v nebesa in pekel.

EKONOM KOT ŽRTVENO JAGNJE

Četudi ogoljufano ljudstvo, žejno ob čistih izvirih hladne vode, ljudstvo, ki ga avtorji razdelijo na desne in leve, družni dejstvo, da jih je posilil kapital, ki se je zagodil v oltarju mariborske stolnice, uprizori »ulično sodišče«, pa ostaja, le zakaj?, do neke mere prizanesljivo do tistih, ki so jih okradli ne le denarja, ampak tudi vere. Nihče ne vrže vanje kamna, pa čeprav že poškodovane v karambolu, kar nehote sproži (moralno) vprašanje: mar potemtakem ni nihče brez greha? Cerkve sama je, kot vedno, izbrala žrtveno jagnje v podobi Mirka Krašovca, ekonom in brata svetovno priznanega bibličista, ki mora odvezati grehe tega sveta. Tako se *Igra o Antikristu* konča s pomiritvijo: nadutim in pogoltnim dostojanstvenikom možica ponudi »plastenko vode in vzglavje«, da se odžejajo, presiti vsega, in odpočijejo svoje brezbožne glave, v katerih Zvonovi (1 in 2) še vedno pojejo veselo oznanilo.

SEZNAM GREHOV RKC JE DOLG

Oratorij izzveni pravno, razumevajoče; ne poziva k vsesplošnemu pogromu nad predstavniki RKC in požigu božjih hramov, in to kljub svoji deklarirani kritiki kapitalizma, ki si je v primeru mariborske nadškofije nadel videz Svetega Duha. Vendar Cerkve, tudi slovenska, nima le tega »kapitalskega« greha! Seznam njenih grehov je žal zelo dolg, skoraj tako dolg kot *Index Librorum Prohibitorum*; na Slovenskem se je začelo s protireformacijo, požigom protestantskih knjig, celo nedolžna Cankarjeva *Erotika* je zgorela v knezoškofovi peči. Pa medvojna kolaboracija, sv. Urh in še in še! Zato jo je kolumbijski pisatelj Fernando Vallejo upravičeno poimenoval za »vlačugo babilonsko« in napisal knjigo z istim naslovom. V njej brez milosti obračuna s to »vlačugo vseh vlačug, svetohlinko, simonijko, inkvizitorko, mučiteljico, ponarejevalko, morilko, grdobo, blazno, zlobnico ...«.

In ne nazadnje: dogodek v petek, 24. oktobra 2014, v Cankarjevem domu bo zabeležen v posvetne anale tudi zaradi tega, ker sta se tam utelesila dva dramska lika, razrešeni ljubljanski metropolit in nadškof dr. Anton Stres in moralni teolog dr. Ivan Štuhec. Gre za poseben pogum, za prepričanje, da je pokora res že očiščenje vseh grehov, ali da je vera vendarle močnejša od kapitala, da ovčice ostanejo ovčice, pa četudi jih je okradel njihov pastir?

Odgovor se morda skriva v ugotovitvi, da sta danes na Slovenskem Cerkve in država tesneje povezani kot kdaj koli prej. Da tako rekoč ni več razlike med Cankarjevim domom in ljubljansko stolnico? ■

P. S.: Nemara bi *Igra o Antikristu* še pridobila angažiranost in aktualnost, ko bi v njej nastopil tudi mogočni zbor slovenskih pisateljev, lektorjev, prevajalcev, ilustratorjev in urednikov, ki bodo vsak hip ostali še brez založbe Mladinska knjiga, žrtve blagoslovljenega pohlepa.

Igra o Antikristu: Oratorij po mariborski nadškofiji

UMETNIŠKI KOLEKTIV WAS IST
MARIBOR? (SEBASTIJAN HORVAT,
ANDREJA KOPAČ,
MATJAŽ LATIN, ALJOŠA TERNOVŠEK)

AVTORICA GLASBE: NANA FORTE

DIRIGENT: MARKO LETONJA

CANKARJEV DOM, 24. 10. 2014

KOCKA, KOCKA, KOCKA ...

ROBERT LOZAR

»Kanal je bil speljan naravnost, kot bi ustrelil, in je bil gladek kot steklo. Geometrija je držala na vajetih s trstičjem obrasle bregove in pogled si ni imel na čem odpočiti. Drsal je sem in tja, ko je iskal kaj štrlečega, kaj nepravilnega, ampak povsod je najdeval samo enoličnost zelenih črt in ploskev, nad katero je bila poveznjena steklasta brezmejnost neba.«

Andrzej Stasiuk: Na poti v Babadag

Arhitektura je v življenju neizbežna, kot glasba, ki se pojavi v našem slušnem polju ali kakšen vsiljiv vonj. Sliki, kipu, če le nista megalomanskih dimenzij, literaturi, gledališču in še čemu se z lahkoto ali velikokrat nevede izognemo. A skoraj vsi nekeje stanujemo, pa naj bo to šotor, garsonjera v predmestju, podstrešje v trinadstropni hiši na podeželju, loft v središču Ljubljane ali vila pod Rožnikom. Zato ima o njej skoraj vsak človek bolj ali manj kompleksno in konsistentno mnenje. In kot je navada tudi na vseh ostalih področjih, se mnenja dejavno vpletenih producentov in zgoj opazovalcev, se pravi stroke in laikov, praviloma močno razlikujejo. To lepo ponazarja bivanjski slog povprečnega Slovenca na eni in vrhunskih arhitektov ter ljubiteljev najnovejših trendov na drugi strani. Kot noč in dan. Na eni strani »rokokojska« nasičenost z detajli, ki odražajo našo prirojeno strast do krašenja, z resničnimi ali kvaziljudskimi primeri umetne obrti na čelu – »umetelno« izrezljane balkonske ograje, živahno obarvane obrobe odprtih na fasadah, ki jih dopolnjujejo bujni šopi cvetja na okenskih policah, naččkani vrtički s palčki itn. –, na drugi pa najpogosteje meditativne praznine, v katerih si človeka pogosto le težko predstavljamo. In ga, kot me je na to opozoril prijatelj Miro, arhitekt, denimo v reprezentativnih predstavah v revijah res v glavnem ni, saj bi bil moteč v pogosto povsem sterilnem ozračju.

V Sloveniji pomembnejši arhitekturni projekti občasno sprožijo živahne razprave. Stroka redko poenoti stališča, laična javnost pa seveda ne pride niti do besede. Nedavno je bil v središču pozornosti javnosti spomenik spravi, ki je dvi-goval temperaturo predvsem s svojim dvoumnim simbolnim zastavkom, nekoliko manjšo pozornost je vzbudil projekt nove pešpoti čez Ljubljano v centru mesta. Opozoril bi na problem, ki se pojavlja skozi celotno zgodovino arhitekture zadnjega stoletja in se dotika njenih temeljev: stroka si, razen redkih izjem, takšna razmišljanja razlaga kot simptom nerazumevanja bistva arhitekture, intuitivno pa se ga zaveda laična javnost.

Kamorkoli se ozremo, predvsem v mestih zahodne poloble, nove zgradbe skoraj brez izjeme gradijo v minimalističnem duhu. Seveda ni mogoče trditi, da je takšna vsa sodobna arhitektura, a gotovo velja, da je takšen vsaj njen najbolj reprezentativen, prevladujoč del. Ko beremo tekste v revijah, ki se ukvarjajo s sodobno arhitekturo (podobni pa so tudi teksti v večini drugih publikacij), prevladujejo teze o superiornosti enostavnih form, tako rekoč arhitekturnih protokolarnih stavkov, navdušenje nad praznimi stenami in ravnimi, brezhibnimi linijami, paničen strah pred dekorativnimi elementi itn. Prazna stena in ravne linije so res popolne, čiste in detajlov očiščene oblike se spogledujejo z absolutom. A kot je lepo pokazal Meyer Schapiro, je tak pogled problematičen. V velikih romanih, daljših pesnitvah ali kompleksnejših likovnih stvaritvah zlahka najdemo nekoherentna mesta. Tudi v navidezno popolnih stvaritvah bi lahko še kaj dodali ali odvzeli, pa bi celotnega vtisa ne pokvarili. Velike umetnine so brez izjeme nepopolne, kot življenje samo. Zato bi nas pretirana popolnost morala motiti. Obsedenost s tektoniko preprostih kompozicijskih »enačb« se mi zdi nerazumljiva. Malo teže na levo, nekaj dinamike v desno, ena vertikala, ki zadevo umiri, pa smo že »tam«? Ali to res zadostuje? Kje se naj ustavi naš pogled, kje se lahko osredotoči naša pozornost, kje se lahko »nahranimo«? Stasiukov zapis je zato na mestu.

Nabokov je zapisal, da velike umetnine nikoli niso enostavne, tako kot so enostavni denimo časopisni članki ali, dodajmo, izjave politikov. Vtis enostavnosti nas prežame zato, kot pravi Kiš, ker je umetnina skladno in premišljeno zgrajena. Kot bi na neki skrivnostni, spontan, organski način zrasla iz semena prvega impulza in bi za svojo rast ne potrebovala intenzivne koncentracije dejavnega ustvarjalca. A v večini primerov je ta vtis zmoten. Videz enostavnosti (zgoj videz!) običajno zahteva zapletena usklajevanja številnih kompozicijskih elementov.

V čem je lepota kocke? Če kdo poje slavošpeve kakšni betonski kocki, ga sicer deloma razumem. A argumenti za to so piškavi. Vzneseo slaviti belo, še neposlíkano platno? Kandinsky je v znameniti izjavi zapisal, da je »prelepo prazno platno lepše od prenekateré slike«. Kaj pomeni ta izjava? Preprosto to, da je na svetu preveč slabih slik, kar izvira iz popolnega nerazumevanja temeljne narave slikarstva. To ne pomeni, kar si domišljajo zagovorniki čistih linij v arhitekturi, da mora platno, da ostane lepo, ohraniti svojo izvorno, neposlíkano belino, ampak mora biti slikar pri procesu ustvarjanja predvsem previden, saj lahko hitro uniči začeto sliko. Kaj naj počnemo s knjigo, v kateri ni nič natisnjenege? Z »glasbo«, ki je ne slišimo, ker še ni napisana?

Ideologija minimalizma v arhitekturi se napaja iz dveh preprostih sintagem, ki sta soodvisni. Prva, razvpita in ponarodela je »manj je več« in jo je izrekel eden stebrov minimalizma Mies van der Rohe. Gotovo je smiselno in nujno iz takšne ali drugačne konfiguracije odstraniti odvečne, moteče elemente. A se moramo nekeje ustaviti. Odstraniti vse je nesmiselno: če je manj več, je torej največ nič? Ali pa že v izhodišču izhajati iz abstrahirane, prazne kocke? Izjaviti, da je denimo lesena, rustikalna miza enostavnih oblik, ki jo je stesal kak anonimni srednjeveški mojster, minimalizem ali v njej videti vsaj njegovo napoved, je čisto zavajanje. Takšna oznaka je le interpretacija, ki je prilepljena na dober kos pohištva, katerega izdelovalec ni prav nič razmišljal o temeljnih minimalističnih postulatih, ampak o usklajeni, funkcionalni obliki. Nedavno sem na televiziji spremljal analizo nekega arhitekta, ki je zunanjo mestno vizuro Rovinja interpretiral kot ukrivljeno, gladko ploskev. Ne dvomim, da bi večina arhitektov, če bi imela priložnost, z veseljem izvedla kakšen tak projekt. A bi v primerjavi z originalom verjetno nastala dolgočasna, bleščeča fasada, o kateri bi Stasiuk zgoj ponovno zapisal že navedeno. Fascinantnost arhitekturnega sklopa mesta Rovinj je ravno v tistem, kar je v besedilu *Ornament in zločin* iz arhitekture izganjal Adolf Loos, avtor drugega, pravzaprav izvornega konceptualnega sidišča minimalizma. V zapletenem odnosu med veliko, zakrivljeno obliko in množico detajlov, »nepravilno« razporeditvijo odprtih, nepravilnostmi in poškodbami ometa itn., je temeljna draž vsake arhitekture. Robert Hughes je zapisal, da nobena zgradba ne postane arhitektura, dokler se svetloba ne navadi polzeti po njej, dokler na njej ne zapustijo svojih sledov čas, veter, dež, saje, golobji iztrebki in tisočeri znaki rabe, ki se počasi vtisnejo vanjo. Dokler ni razvidno, da je zgrajena iz snovi sveta in da ni nekakšna brezhibna, skoraj abstraktna entiteta. Nekako si je ne upamo »prijeti« v roke, ker se nam zdi, da je bila ravno odvita iz embalaže.

Zato je velika težava sodobne arhitekture napačna izbira materialov za izvedbo zaključnih slojev gradnje. Pogosto so arhitekti v tem površni ali pa jih premamijo odkritja industrije. Novi materiali imajo mogoče res neverjetne lastnosti, so lahko vodoodbojni, se jih ne prime umazanija, lahko so bolj trajni kot tradicionalni, a imajo eno skupno težavo, ki jo razkrije že površen pogled: neprimerno se »starajo«. Kamen, les, klasičen omet, naravna apnena emulzija: vsi z leti, v primeru, da je izvedba kvalitetna, le še pridobijo. Celo povsem uničene fasade starih hiš ohranijo šarm, s katerim se lahko nahranimo naš pogled, naša senzibilnost, naša duhovna substanca. Kaj pa se zgodi z bleščečo stekleno fasado, z brezhibnimi fasadami iz novih, umetnih materialov, s sintetičnimi premazi, z betonskim zaključnim slojem? Izgubijo svoj lesk, zbledijo, se izrabijo, skozi betonske razpoke pogleda zarjavela armatura: zato jih moramo zamenjati, obnoviti, znova preplekati – in te postopke vedno znova ponavljati.

Tudi futuristi so si prizadevali, kot so zapisali v *Manifestu futuristične arhitekture*, za »hišo iz betona, stekla in železa, brez vsakršnih slik in kipov, bogato samo v prirodni lepoti svojih linij in reliefov, sicer pa izjemno grdo v svoji mehanični preprostosti«. Gotovo so takšne geste v umetnosti potrebne: famozna postindustrijska futuristična kulinarčna specialiteta, ki so jo kratak čas stregli v svoji restavraciji v Torinu in se je imenovala *piščanecfiat* – skuhan piščanec, nadevan z jeklenimi krogličnimi ležaji, zašit in pečen, dokler se meso dobro ne prepoji z okusom kroglic iz plemenitega jekla –, je bila gotovo duhovita iznajdba, ki je vzburla duha. A močno dvomim, da je bila okusna in predvsem užitna.

Če se soočimo s kakšnim grandioznim sodobnim arhitekturnim projektom, ki jih danes ne manjka, je situacija kontradiktorna: naj bosta kak nebotičnik ali razvpiti muzej še tako atraktivna, ju lahko občudujemo le z varne razdalje. Če se jim približamo, nas začnejo takšni objekti ogrožati. Zato se zdi, da so ti simboli sodobne civilizacije zgoj groteskno povečani oblikovalski predmeti. Če so v intimni dimenziji dosežki tudi nekaterih naših vrhunskih oblikovalcev izjemni in nas kar vabijo k telesnemu dotiku, da si jih prisvojimo, pa

nas podobni objekti v svoji prenapihnjeni »makro« različici v glavnem odbijajo. Svež primer, dobesedna ilustracija, je napihljiva (!) koncertna dvorana Ark Nova, katere avtor je kipar Anish Kapoor: za njen ogled moramo več kot očitno najeti kar helikopter in se umakniti v višino. To je verjetno ključni razlog, da pred najbolj bleščečimi simboli sodobne arhitekture praviloma ni ljudi, ki bi posedali v njihovih zavetjih in srebal kavico. Obiščimo stara mestna jedra, in zgodba bo popolnoma drugačna. Ugovor, da ljudje pač ne razumejo sodobne arhitekture in se raje gibljejo po prostorih, ki vzbujajo nostalgčnost, ne zdrži. Ključna je odprtost do temeljne senzibilnosti telesa.

Matisse je zelo jasno odsvetoval uporabo mreže za kopiranje majhnih risb na velike formate. Na velikem formatu so nujne korekcije: oblike moramo podoživeti in jih izvesti znova. Sodobna arhitektura je kljub nedvomnemu dolgu do slikarstva – minimalizem se je najprej realiziral v slikarstvu – na to očitno pozabila. Nekaj, kar fascinira na računalniškemu ekranu, ne bo nujno fasciniralo v deset- ali celo večstokratni povečavi. Pravzaprav je to skoraj nemogoče. O tem je pisal tudi Gauguin: kilogram zelene barve je bolj zelen kot pol kilograma. Kvadratni decimeter živo rumene barve na računalniškem ekranu je lahko simpatičen, v svoji povečani različici na realiziranem objektu pa morilski, ornitološka katastrofa ...

Pred nekaj meseci sem spremljal dokumentarec o obnovi atenskega Partenona. Še iz študijskih časov so mi ostala v spominu dejstva o spretnosti in senzibilnosti antičnih stavbarjev. Ena najbolj razvpitih korekcij, ki so jih izvedli, je bila ukrivljenost temeljne ploskve oz. stilobata, na katerem sloni svetišče. Na celotni širini, torej na tridesetih metrih, odstopa od ravne linije za šest centimetrov navzgor. Tudi stebri so na sredini rahlo napeti in vsi nagnjeni proti sredini. Podrobna analiza je pokazala, da skoraj ni gradnika, ki ne bi malenkost odstopal od »pravilnega« – ravnega ali pravokotnega – ideala. Ob tem se nam poraja ključno vprašanje: čemu so si dajali opravka s tako »zanemarljivimi« popravki? Ali so vse te korekcije – nagibe in ukrivljenja – izvajali zaradi nekakšnih verskih, ideoloških kapric? Ne, korekcije so naredili zato, da so očesu, ki ga popolnoma ravne linije begajo in jih tudi samodejno ukrivlja, pričarali »pravilne«, »ravne« linije! Da bi jih naše oko in telo občutila kot harmonično usklajene, da bi se pred temi monumentalnimi zgradbami počutili doma. Torej je občudovanje večstomerskih ravnih linij ali brezhibnih, z lasersko natančnostjo izvedenih krivulj na nebotičnikih ali megaletališčih popolnoma napačno in zgoj dokaz nesenzibilne megalomanije.

Loos je v duhu evolucijske teorije zagovarjal evolucijsko čiščenje oblik. A v naravi takšni procesi – »minimalizem« – prevladujejo zgoj na eni strani enačbe. Na drugi strani se bohoti bogastvo oblik in barv, »rokoko«; zdi se, da v naravi vse tekmuje v tem, kako ustvariti večje, atraktivnejše, kompleksnejše okrasje. Obe nasprotji sta v dinamičnem ravnovesju, ki nikoli ne zamrznemo v prid ene ali druge skrajnosti. Tetoviranje teles in »eksczesno« okrasje hiš v eksotičnih kulturah tako ni – kot je trdil Loos, z njim pa se strinja skoraj vsak arhitekt – izraz degeneracije, kulturne nerazvitosti ali celo kriminalne zavesti, ampak gre za odprto senzibilnost, ki je v sozvočju z univerzumom. Ne le z neko skrajno banalno ideologijo, ki trenutno prevladuje v zavesti povprečnega sodobnega arhitekta.

Rem Koolhaas, selektor letošnjega arhitekturnega bienala v Benetkah, je izpostavil tezo, da nacionalnih arhitektur ni več – obstajal naj bi le še en, internacionalni slog. Torej smo v resnici priča zmagi mednarodnega sloga, h kateremu so stremeli veliki profeti modernizma? In če je to res, je to zmaga? Nas bo torej v prihodnosti obkrožala brezdušna, uniformna arhitektura ne glede na to, kam bomo odpotovali, kamor koli se bomo ozrli? Seveda ne: življenja ali umetnosti se ne da ukalupiti, poenotiti, ne glede na morebitne želje določenih protagonistov. In če bodo v centrih korporativnega kapitala rasle bleščeče minimalistične palače, se bo dobra arhitektura pojavila na obrobju.

Kot v Tatijevih filmih, v katerih ušesa parajoči zvoki kuhinjskih aparatov, škripanje čevljev, sopihanje futurističnih foteljev ali nepredvidljivo, »nepravilno«, z »detajli« nasičeno vedenje protagonistov razbijajo sterilno atmosfero minimalistične mizanscene in jo tako z ironijo in odkritim norčevanjem napadajo v njeni srčiki, se bodo tudi v bleščečih »kockah« in popolnih prazninah sodobne arhitekture naselile simbolne in dejanske razpoke.

Iz terorja detajlov *fin de siècle* smo skozi 20. stoletje stopno prešli v teror čistih linij in kvazimeditativnih praznih sten, na katerih se le redko pojavi kakšna slika ali »dekoracija«. Če je to presežek, je večina sodobne arhitekture gotovo zašla v slepo ulico. Zveneca imena in razvpiti dosežki gor ali dol. ■

Martin Pollack, pisatelj, publicist, prevajalec

PISATI O MNOŽIČNIH GROBIŠČIH BI BILO PRED DESETLETJEM NEPREDSTAVLJIVO

JERNEJA JEZERNIK, FOTO ALEŠ ČERNIVEC

Martina Pollacka v Sloveniji poznamo predvsem kot avtorja romana *Smrt v bunkerju* (Slovenska matica, 2005), v katerem kritično obravnava intimno zgodovino svoje nacizmu zapisane družine. Pollack je publicist, prevajalec iz poljščine in pisatelj. Rodil se je leta 1944 v gornjeavstrijskem Bad Hallu, študiral je slavistiko in vzhodnoevropsko zgodovino. V Ljubljani je pred kratkim predstavljal svojo novo, dokumentarno-esejistično knjigo *Kontaminirane Landschaften* (Kontaminirane pokrajine), ki govori o žrtvah množičnih pobojev vseh režimov.

Pollack je za svoja dela dobil številna priznanja in nagrade: leta 2007 nagrado avstrijskih knjigotržcev za toleranco v mišljenju in ravnanju, leta 2011 pa knjižno nagrado za sporazumevanje v Evropi leipziškega knjižnega sejma.

Pojem »pokrajina« v nas večinoma vzbuja pozitivna občutja. Predvsem pokrajine iz naše mladosti nas kot medle podobe iz sanj spremljajo vse življenje, dobro vplivajo na naš duševni mir in notranjo harmonijo. Vas, g. Pollack, je kot otroka z zgodbami razvijal vaš stari oče. Doma je bil iz Laškega, pozneje pa se je preselil v Kočevje. Bil je strasten lovec in pripovedoval vam je čudovite zgodbe o brezmejnem Kočevskem rogu, v katerem so živele divje svinje, medvedi in volkovi ...

Ja, moj stari oče je bil nadarjen pripovedovalec, na številnih sprehodih po okolici Amstettna, kjer je stanoval, mi je pripovedoval o svoji nekdanji domovini Sloveniji, o kraju Tüffer, ki se danes imenuje Laško, kjer je odraščal, in o Kočevju. V Kočevskem rogu je navdušeno hodil na lov in mi o tem tudi pogosto pripovedoval – čudovite zgodbe o medvedih in volkovi, ki so se tamkaj skrivali po dolinah. Veliko mi je pripovedoval tudi o lovski koči, ki jo je imel v lasti, šele pozneje sem odkril njene fotografije, na nekaterih je tudi moj oče, ki je starega očeta pogosto spremljal v Kočevje.

Družina se je že leta 1912 preselila v Amstetten v Spodnji Avstriji, toda ded je lovsko kočjo obdržal vse do druge svetovne vojne. Vsako leto je odhajal tja na lov. Kočevje je bilo v njegovih zgodbah paradiž. Takrat nisem imel pojma, kje je Kočevje, toda že samo ta beseda je – tako kot beseda Tüffer – pred moje oči pričarala čudovite pokrajine, po katerih sem hrepenel, ker je bil moj ljubljeni stari oče tam očitno srečen. Moj ded, lovec, ki je neustrašno zalezoval medvede in volkove. Kot otrok sem od njega dobil volčji kožuh, od volka, ki ga je sam ustrelil. Moj ded, junak, ki me je nadvse ljubil in razvijal.

Šele veliko pozneje sem izvedel, da je imel tudi temno plat, bil je namreč fanatični nacist in antisemit. Bil je odgovoren za večino arizacij v Amstettnu in okolici. Po vojni so ga zaradi tega zaprli, toda kot mnogim drugim nacionalsocialistom v Avstriji se mu ni kaj hudega zgodilo, kmalu so ga izpustili.

Toda pokrajine, kot pišete, vedno zaznamuje in sooblikuje človek. Včasih so ti njegovi posegi dobro vidni, spet drugič prikriti.

V naših zemljepisnih širinah ni nedotaknjenih pokrajin, vse je tako ali drugače preoblikoval človek, v mnogih primerih jih je celo uničil. Že mnogo let večino časa preživim na podeželju in vem, o čem govorim. To, kako ravnamo z naravo, kako brezobzirno in predvsem nesmiselno jo zazidavamo in betoniramo, je sramota. Kljub temu pa pojem pokrajina v nas tako kot prej večinoma vzbuja hrepenenje in prijetne občutke, vendar ti, če jih pogledamo pod lupo, s seboj vse pre pogosto prinesejo razočaranje. To se zgodi, ko spoznamo, da te na videz nedotaknjene, nedolžne pokrajine v mnogih primerih s seboj nosijo temačne skrivnosti.

Za svojo knjigo *Smrt v bunkerju* ste z ženo pogosto hodili po sledih svojega deda, ki je imel pod Krenom lovska kočjo. Nenadoma pa ste ugotovili, da je ta pokrajina »kontaminirana«.

Bridka ironija zgodovine je, da sem prav pod Krenom v Kočevskem rogu našel »kontaminirano« pokrajino, množična grobišča. Sredi najlepšega, idiličnega visokega gozda. Tam so jugoslovanski partizani leta 1945 postrelili na tisoče

ljudi in jih vrgli v kraške jame, med njimi tudi veliko svojih rojakov, domobrancev.

Lovske kočje svojega starega očeta nisem našel, morda so jo porušili ali požgali, sem pa zato našel številne križe in svečke za mrtve, ki zdaj spominjajo na žrtve, ki tako kot prej ležijo v jamah, ker jih je skoraj nemogoče izkopati. Potem sem našel tudi pričo, nekega kmeta iz okolice, ki mi je povedal, da je bil s svojim očetom na poti v gozd, ko sta zagledala kolone tovarnjakov z ujetniki, ki so jih potem ustrelili in vrgli v jame.

BRIDKA IRONIJA ZGODOVINE JE, DA SEM PRAV POD KRENOM V KOČEVSKEM ROGU NAŠEL »KONTAMINIRANO« POKRAJINO, MNOŽIČNA GROBIŠČA. SREDI NAJLEPŠEGA, IDILIČNEGA VISOKEGA GOZDA.

Čudovita pokrajina, o kateri mi je pripovedoval stari oče, je nenadoma dobila drugačen, strašen, grozljiv obraz. Seveda je naključje, da je dedkova lovska kočja stala prav na tem mestu, toda tudi v moji družini sta nasilje in ubijanje igrala veliko vlogo.

»Kontaminirana« pa je bila tudi okolica Laškega, od koder je bil doma vaš ded, pozneje tudi Hrastovec, kjer je bila umorjena vaša teta Pavla Drolc. Teta naj bi bila edini »nedolžen« člen v vaši sicer nacizmu zapisani družini. So bile vse te vaše osebne izkušnje povod za vašo nedavno izšlo dokumentarno-esejistično knjigo *Kontaminirane pokrajine*?

Da, tudi v Laškem so množična grobišča iz leta 1945. V nekdanjem rudarskem rovu s povednim imenom Huda jama so našli na tisoče žrtev. Slovenski zgodovinar Mitja

Ferenc je o tem napisal pretresljivo knjigo in v njej objavil tudi grozljive fotografije.

Do Hrastovca, kjer je umrla moja stara teta Pavla, imenovana Paulina, sem prišel šele veliko pozneje. Zelo pozno sem namreč izvedel, da prav sestra mojega starega očeta, ki edina v naši družini ni bila okužena z velikonomškim, Slovanom sovražnim trupom nacionalsocialistov, ni umrla naravne smrti, temveč je svoj konec dočakala v taborišču Hrastovec. V knjigi o moji družini o tem ni niti besede, bil sem namreč prepričan, da je teta umrla spokojno in da njenega groba ni več. Dokler me ni neki zgodovinar opozoril, da so ponjo v resnici prišli partizani in jo odpeljali v Hrastovec.

Dejstvo, da sem v Kočevju in Laškem, krajih, o katerih mi je stari oče pripovedoval toliko čudovitih zgodb, našel množična grobišča, je bilo povod za to, da sem napisal te eseje. Zavedel sem se, da so mnoge pokrajine v naših deželah »kontaminirane«, da v sebi skrivajo anonimna množična grobišča. Veliko teh pokrajin ima nekaj opraviti tudi z mojo lastno zgodbo. Z zgodbo mojega očeta, ki je sam postal storilec.

Zato zame ni naključje, da so tudi tam, kjer zdaj stanujem, na Južnem Gradiščanskem, v bližini madžarske in slovenske meje, množična grobišča. V majhnem kraju Deutsch-Schützen, na primer, kjer pogosto kupujem vino, čudovito modro frankinjo in zweigelt, so pred nekaj leti v nekem gozdu odkrili množični grob. Tam so spomladi 1945, malo pred koncem vojne, ustrelili in zagrebli madžarske Jude. Zelo pogosto sem v Deutsch-Schützen, sedim v točilnici na prostem in gledam gozd, v katerem ležijo mrtvi. Idilična pokrajina. Toda »kontaminirana«. Prebivalci Deutsch-Schütznas to zgodbo nočejo imeti nobenega opravka, zato ker nekaj storilcev prihaja iz njihovih vrst. To je razumljivo. Kar je zlo, grdo, nizkotno, nočemo videti, o tem nočemo ničesar slišati. A ne pomaga, da pogledamo stran. S tem ne moremo pregnati duhov. Moramo se soočiti z zgodovino. O tem moramo govoriti, pisati.

»Kontaminirane« pa niso zgolj pokrajine v Sloveniji, polno jih je tudi drugod po Srednji in Vzhodni Evropi.



»Kontaminirane« pokrajine sem našel tudi drugod, na Poljskem, kjer sem pogosto, v Ukrajini, na Slovaškem. Pogosto na svojih potovanjih po naključju naletim prav na takšne pokrajine. Včasih se prav namerno odpeljem tja, na primer letos v Minsk v Belorusiji. V okolici Minska so številna množična grobišča. V mnogih primerih žrtve stalinistov in nacionalsocialistov ležijo druga ob drugi: najprej so morili eni in zagrebli trupla, potem še drugi, na istem mestu. Morda zato, ker so tam tako ali tako že bile primerne jame.

Vaša teta Paulina si, kot ste napisali, zasluži zgodbo, ki jo je treba povedati. Tudi številne anonimne žrtve obeh velikih diktatur 20. stoletja, nacionalsocializma in komunizma, naj bi dobile svoj obraz, svojo življenjsko zgodbo. Po možnosti tudi grob.

Verjamem, da smo danes v našem delu sveta tako daleč, da lahko drug drugemu povemo vse tragedije, tudi če je to boleče. Povsem človeško je, da o takšnih rečeh raje molčimo. Tudi zame je bilo neverjetno boleče, ko sem se spoprijel z zgodbo svoje družine, z dejanji svojega očeta. Nekega dne sem sklenil, da bom te zgodbe raziskal. Ne da bi prizanašal lastni družini. Nisem tožilec in ne sodnik, do tega nimam pravice, poskušal sem le razumeti, kako je prišlo do tega, da je neka družina, moja lastna, ubrala to pot, ki je vodila do najhujših zločinov. Prav tako sem želel izvedeti več o žrtvah, zaslužijo si, da spoznamo njihova imena in njihove zgodbe.

Kot na primer Jude v gorah okrog Donovalya na Slovaškem, ki so jih lovili možje specialne enote posebnega oddelka in moj oče, ki jim je poveljeval, čisto podobno, kot je nekoč stari ded v Kočevju lovil volkove in druge živali. Te nedolžne, neoborožene ljudi so postrelili kot živali, nekatere so pri živem telesu zažgali v kočah, v katerih so se skrivali, nato so jih zagrebli nekam v pokrajini, ki je bila malce pozneje spet videti nedotaknjena. Grobovi so izginili, se zlili s pokrajino, prav tako, kot so si želeli storilci. Kot sin svojega očeta morilca, ki za te zločine nosi odgovornost, čutim dolžnost,

ZELO POZNO SEM IZVEDEL, DA SESTRA MOJEGA STAREGA OČETA, KI EDINA V NAŠI DRUŽINI NI BILA OKUŽENA Z VELIKONEMŠKIM, SLOVANOM SOVRAŽNIM STRUPOM NACIONALSOCIALISTOV, NI UMRLA NARAVNE SMRTI, TEMVEČ JE SVOJ KONEC DOČAKALA V TABORIŠČU HRASTOVEC.

da tem žrtvam vrnem njihova imena in obraze. Toda tudi teta Paulina, ki je bila poročena s Slovencem, si je zaslužila, da povemo njeno zgodbo.

Ne gre mi za to, da bi vse žrtve izkopal iz množičnih grobišč, toda narediti moramo vse, da bi jih iztrgali pozabi. Sicer bodo storilci, ki so žrtve anonimno vrgli nekam v rove in jih zasuli, naknadno zmagali.

Pa bi morali zdaj, ko vse to vemo, zločine okvalificirati in jih med seboj primerjati?

Ne verjamem. Nasprotujem temu, da bi zločine med seboj primerjali, da bi drug drugemu obračunavali žrtve in naredili bilanco kot pri poslih. Saj nismo računovodje, pri čemer nočem o tem častivrednem poklicu reči nič slabega, toda v tem kontekstu se ne spodobi misliti kot knjigovodje. Predvsem pa bi takšno razmišljanje pripeljalo do tega, da bi drug drugemu nenehno naštevali, katera stran ima na vesti več žrtev. Številke ne vodijo nikomur. To pa ne pomeni, da ne smemo poimenovati vseh žrtev. Ne gre niti za to, da bi zločine kvalificirali, jih tehtali. Ni dvoma, da je holokavst zločin 20. stoletja brez primere, toda to ne pomeni, da drugi zločini štejejo manj, da so druge žrtve manj pomembne. Takšne primerjave so nedopustne in predvsem nesmiselne.

Množična grobišča v Vzhodni in Srednji Evropi za avtorja gotovo niso najbolj prijetna tema, zlasti ker je bila tudi vaša družina med tistimi, ki je »kontaminirala«.

Seveda bi bilo lepše in veliko bolj prijetno pisati o ljubezni, toda za to mi morda manjka talenta. To moram prepustiti drugim. To pa ne pomeni, da se ne ukvarjam tudi z drugimi temami. Napisal sem dve knjigi o Galiciji, nekdanji kronski deželi habsburške monarhije, in tam ne pišem o »kontaminiranih« pokrajinah. Sem se pač odločil, da se bom posvetil novejši zgodovini. Navsezadnje zato, ker sem sam iz takšne družine in ker sem bil vzgojen v takšnem duhu.

V naši družini je orožje vedno igralo pomembno vlogo. Orožje in ubijanje. Oboje je seveda povezano. Pri raziskovanju gradiva za knjigo o svoji družini sem odkril, da sta tako moj oče kot moj stari oče istega leta, leta 1931, vstopila v Nacionalsocialistično stranko, oče v Gradcu, ded v Amstettnu. Nisem prepričan, da sta vedela drug za drugega. Moj oče je potem leta 1932, takrat je bil star enaindvajset let, v Gradcu šel k SS, leta 1938, tik pred tako imenovanim anšlusom, pa se je javil h gestapu. Mojo mamo je spoznal, ko je bil vodja gestapa v Linzu, v letih 1942/43. Ta kariera,



če temu tako rečemo, se je potem nenadoma končala, ko je moj oče v bližini Linza na lovu ustrelil 14-letnega gonjača. To se je zgodilo po nesreči. Več kot naključje pa je, da je prav moj oče, strasten lovec, tako kot tudi moj ded, povzročil to lovsko nesrečo – in da je bil zato kazensko premeščen na vzhod, kjer je vodil specialno enoto posebnega oddelka. To so bili čisti morilski komandosi. Jaz sam v tem vidim strašno ironijo usode. Seveda je oče kot šef gestapa zagrešil zločine, toda na vzhodu so žrtve, Jude, partizane in druge domnevne nasprotnike, dobesedno lovili kot divjad. Kakor se je bil naučil kot lovec.

Pa je bil vaš oče res pošast? Kaj se mora zgoditi v človeku, v družini, v družbi, da pride do česa takega?

Če imamo s pošastjo v mislih človeka, ki nosi v sebi psihopatske poteze, nevarnega izobčenca, sociopata, potem se odgovor glasi: ne. Moj oče zagotovo ni bil psihopat, tudi ne sociopat, ki se ne bi mogel vključiti v družbo, nasprotno, bil je družaben, prijazen, šarmanten moški, imel je velik uspeh pri ženskah, bil je dober tovariš pri pohodih v gore in pri smučanju. Bil je neznansko priljubljen. Od ljudi, ki so ga poznali, sem o njem slišal govoriti same najboljše stvari.

Ne, psihopat moj oče zagotovo ni bil. To vso stvar dela še bolj zapleteno. Seveda je bilo takrat dovolj psihopatov, notoričnih morilcev, morda celo duševnih bolnikov, precej pa je bilo tudi takih, ki so bili povsem normalni, prijazni in vljudni – in so kljub temu, ne da bi trenili, morili ljudi. Jude in druge. Tako kot moj oče. Verjamem, da so bili v večini normalni.

Trudil sem se razumeti, kako je lahko prišlo do tega, da so bili ljudje kot moj oče zmožni takšnih dejanj. Pri tem je zagotovo pomembno vlogo odigrala vzgoja, antisemitsko okolje, v katerem je odrasel. S tem nočem ničesar opravičevati. V takšnem okolju so odraščali mnogi – pa niso vsi postali morilci. Moralo je biti torej še nekaj, kar je povzročilo, da se je »prevesil«, toda kaj naj bi to bilo, ne znam povedati. Zato se mi zdi še toliko bolj pomembno, da se ukvarjamo s temi dogodki, ne da bi kaj zamolčali ali prikrili.

Povedali ste, da ste preprosto imeli srečo, ker so vas že z desetimi leti poslali v internat in vas tako oddaljili od nacistično usmerjenega družinskega okolja. Je to res vsa zgodba? Kot je znano, ste pozneje študirali slavistiko, se začeli ukvarjati s prevajanjem iz poljščine, postali ste prepričan pacifist. Se je to zgodilo kar samo od sebe?

Sam o tem težko presojam, to lahko storijo drugi. Gotovo pa je bilo pomembno, da so me že pri desetih letih odtegnili temu pogubnemu okolju. Internat, ki sem ga obiskoval, je bil zelo liberalen. Ne znam si razložiti, zakaj so me starši – tudi moj oče – bil nacist – poslali prav na to šolo. Menim, da je nanje naredilo vtis dejstvo, da smo se tam morali izučiti kake obrti in opraviti vajeniški izpit. Postal sem mizar. To je lep poklic. Dodati je treba še, da je šola ležala sredi hribov, več kot tisoč metrov visoko v gozdu. To je povsem ustrezalo idealom družine mojega pravega očeta, v kateri so bili vsi moški strastni lovci. Gozd je bil zato zanje skoraj svet. Za svetovnonazorsko usmeritev šole se očitno ni nihče pozanimal ali si z njo niti ni belil glave. Pogosto se sprašujem, ali bi se lahko izognil tem vplivom, če bi obiskoval povprečno šolo kje v Linzu ali Amstettnu. Ne vem.

Prav tako se včasih tudi vprašam, kako bi ravnal, če bi bil na očetovem mestu, če bi odraščal v enakih okoliščinah. Vsi v naši družini – z izjemo omenjene tete – so postali fanatični nacionalsocialisti, ki vse do smrti niso spremenili svojega strašnega prepričanja. Bi sam, če bi živel v tistih časih, šel po drugi poti? Seveda bi sam zase rad trdil, da nikoli ne bi postal nacist in ne bi položil svojih rok na nedolžne žrtve. Ali to v resnici drži, ne vem. Na srečo mi tega ni bilo treba nikoli dokazati.

V Kontaminiranih pokrajinah ste zapisali: »Grobovi bi morali postati nevidni, izginiti v pokrajini, da bi se za vedno znebili žrtev brez imen: brez trupla ni zločina, brez zločina pa ne obtožbe.« Zakaj smo tako v Avstriji kot tudi v Sloveniji, sploh v Srednji Evropi, o anonimnih žrtvah diktatur in vojn tako dolgo in trdovratno molčali?

V Avstriji je molk povezan s tem, da so se ljudje sami dolgo videli v vlogi žrtve. Bili smo prva žrtev nacistične Nemčije. In ko si se postavil v vlogo žrtve, kar je bilo po vojni seveda zelo udobno, se ni spodobilo govoriti o storilcih v lastnih vrstah. Zato ljudje tudi niso hoteli govoriti o množičnih grobiščih. Brez storilcev ni grobov. In storilci so bili v mnogih primerih pač tudi Avstrijci. Kot moj oče.

Sam sem Avstrijec, zato mi je ljubše govoriti o svoji deželi, nočem s prstom kazati, denimo, na Slovenijo ali Ukrajino. Te primere sem obravnaval v svoji knjigi, a nimam pravice presojati, kako ravnajo v drugih deželah. Jasno je, da se bomo s tem problemom še dolgo ukvarjali. Smo šele na začetku spoprijemanja s to bolečo zgodovino. Prepričan sem, da to velja tudi za Slovenijo.

Pa še beseda o žrtvah komunistov: o njih smo molčali tudi iz svetovnonazorskih razlogov. Sam sem se dolga leta prišteval k levčarjem in še predobro vem, kako previdno smo se približevali tej problematiki. Sem sodijo tudi izgnanci. Če smo govorili o sudetskih Nemcih, ki so bili po letu 1945 izgnani iz Češkoslovaške, pri čemer je tudi prihajalo do pokolov, o tem nismo želeli ničesar slišati, ker je bila to tema, ki so si jo prisvojili desničarji. Toda kljub temu mora biti dovoljeno govoriti in pisati o izgnancih. Pred letom dni me je neka češka založba prosila, naj napišem esej o tako imenovanem smrtnem maršu v Brnu junija 1945. Pisati o tem pred desetimi leti bi bilo nepredstavljivo, podobno je veljalo za množična grobišča. Zdaj se je začelo premikati – in tega se ne da več ustaviti.

Žal je fenomen množičnih grobišč še danes zelo aktualen, sami marsikaj opazite na svojih poteh po Ukrajini. Bo to res ostala večna tema?

Po eni strani sem optimist. Moj oče je leta 1944 pomagal zatreti varšavsko vstajo, sam pa sem leta 1965, samo enaindvajset let pozneje, odšel v Varšavo, da bi tam študiral poljsko literaturo. In na Poljskem so me čudovito sprejeli, čeprav sem jim že takrat povedal, iz kakšne družine prihajam. Enaindvajset let, to je kratek čas. Da se je Evropa tako spremenila, je zame dokaz, kako močna je kultura.

Pogosto pa sem tudi pesimističen. Ko na primer vidim, kaj se dogaja v Ukrajini. Tu in tam se sliši, da so tam nova množična grobišča. Že mogoče, da je to samo propaganda. Toda že samo dejstvo, da se o tem govori, dokazuje, da je ta tema še naprej aktualna. Pogledati moramo samo v nekaj dežel naprej, na primer v Irak ali Sirijo. Tam vsak dan prihaja do masakrov, v katerih žrtve preprosto zagrebejo. Bojim se, da nas bo ta tema še dolgo spremljala. ■

ALTERNATIVA KLASIČNI UMETNOSTNI ZGODOVINI

BLAŽ ZABEL



GEORGES DIDI-HUBERMAN: **Podobnost prek stika**. Arheologija, anahronizem in modernost odtisa. Prevod Mojka Žbona, spremna beseda Jure Mikuž. Studia humanitatis, Ljubljana 2013, 436 str., 28 €

Zgoščena in pomensko nabita študija Didi-Hubermana *Podobnost prek stika*, ki je prva v slovenščino prevedena knjiga tega francoskega umetnostnega zgodovinarja, predstavlja alternativo vsem »klasičnim« pristopom umetnostne zgodovine, ki jih najlažje označimo s pojmom »pozitivizem«.

George Didi-Huberman je predavatelj na slavni École des Hautes Études en Sciences Sociales v Parizu, poznan kot pisec številnih umetnostnozgodovinskih študij, med drugim o Charcotovem proučevanju histeričark, o pretresljivih fotografijah iz Auschwitzta, o Fra Angelicu, Albertu Giacomettij in drugih, večina njegovih najbolj odmevnih del pa se posveča razmisleku o metodah in statusu umetnostnozgodovinske vede. Značilnost njegovega proučevanja umetnikov, različnih likovnih spomenikov in drugih vprašanj je predvsem interdisciplinarna in raznolika metodologija. Tako v svojih razpravah ne izhaja zgolj iz umetnostne zgodovine in estetike, ampak predvsem iz antropologije in psihoanalize, pa tudi filozofije, zgodovine, literarne teorije in ženskih študij.

Študija *Podobnost prek stika* je v francoščini izšla leta 2008, nastala pa je na podlagi kataloga k razstavi *L'Empreinte* (Odtis), ki je bila v pariškem Centre Georges Pompidou na ogled že leta 1997. Morda je odločitev za prevod prav te razprave nekoliko nenavadna, saj so dela kot *Invention de l'hystérie*, *Fra Angelico*, *Dissemblance et figuration* in na primer *Devant l'image* (ki je v celoti posvečeno prav prevpraševanju umetnostne zgodovine) dosegla večji uspeh in prepoznavnost. A kljub vsemu *Podobnost prek stika* vsebinsko nikakor ne zaostaja, saj lahko v njej bralec najde najodmevnejše teze, kritike, ideje in inovativne metodološke pristope, ki jih avtor uporablja in nadgrajuje v drugih delih. To se zelo očitno pokaže že pri samem razumevanju glavnega »predmeta proučevanja« te razprave, torej samega odtisa. Zakaj pravzaprav odtis? In zakaj je odtis pomemben za umetnost in umetnostno zgodovino? Če sledimo tezam Didi-Hubermana, bi odtis najlažje razložili kot tisto Drugo umetnosti, ki je hkrati pogoj možnosti njenega obstoja.

Če sledimo avtorjevi interpretaciji, se umetnostna zgodovina začne ob smrti odtisa in rojstvu posnemanja, s tem pa se tudi podoba spremeni v umetniško delo in kult v kulturo. ¶

Čeprav francoski umetnostni zgodovinar tega nikoli izrecno ne zapiše, je v tej tezi mogoče zaslediti vpliv Lacanove psihoanalize. Tako kot je v Lacanovi filozofiji Drugi tisti, na podlagi katerega vznikne lastni Jaz, je tudi odtis konstitutiven za samo umetnost. Odtis se kot Drugo umetnosti torej razlikuje od umetnostnega spomenika, a je hkrati nujen za sam obstoj umetnosti.

Monografijo lahko v grobem razdelimo na dva dela: v prvem delu avtor najprej predstavi svoj znani anahronistični pristop oziroma metodo. V umetnostni zgodovini namreč velja prepričanje, da podoba umetniškega spomenika ustreza določeni umetnostnozgodovinskemu obdobju, v katerem je delo nastalo. S tem se kot osnovni model umetnostne zgodovine – oboje izhaja iz vasarijevske in ikonološke tradicije – uveljavlja linearen koncept časa in zaporedja umetnostnih obdobij. Anahronistični vidik temu prepričanju nasprotuje in kot temelj metodologije postavlja predvsem nelinearno in neprogresivno razumevanje umetnosti.

Anahronizem je torej predvsem ne-zgodovinski vidik, ki upošteva Warburgov koncept *po-življenje* umetnostnega spomenika in s tem neskončen proces spreminjanja njegovih pomenov, interpretacij in recepcije.

Po tem kratkem metodološkem uvodu se Didi-Huberman loti premisleka o obstoju odtisa v umetnosti. Prve človeške pojave odtisa lahko najdemo že v prazgodovini (npr. odtisi rok in posnemanje sledi različnih živali). V umetnostnozgodovinskem sklopu »starih civilizacij« avtor razprave formo odtisa najde v lobanjah iz Jeriha, slednje pa mu rabijo kot povod za premislek o posmrtnih maskah kot primeru odtisa človeškega obraza. Primer posmrtnih mask za poznejši »realizem« rimskega kiparstva je seveda znana umetnostnozgodovinska teza, ki jo je postavil Plinij v svojem *Naravoslovju*. In ker Plinij velja za enega izmed začetnikov (ali pa vsaj predhodnikov) umetnostne zgodovine, primer posmrtnih maske Didi-Hubermanu rabi za neposredno navezavo problematike odtisa na umetnostno zgodovino kot vedo. Če sledimo avtorjevi interpretaciji, se umetnostna zgodovina torej začne ob smrti odtisa in rojstvu posnemanja, s tem pa se tudi podoba spremeni v umetniško delo in kult v kulturo.

A to seveda ne pomeni, da je odtis ostal za vedno izgubljen. Kot sem poskušal pokazati že zgoraj, je odtis prav tisto Drugo umetnosti, ki omogoča njen obstoj. In prav odkrivanje te Drugosti v zgodovini umetnosti je naloga, ki se je loteva Didi-Huberman. Tako na primer najdeva različne vzporednice z odtisom v legendah o Kristusovem obličju, na primer v legendi o bizantinskem Mandilionu, Veronikinem prtu ali Torinskem prtu (vse tri legende imajo izjemen pomen za začetek Kristusovega upodabljanja in s tem za celotno umetnostno zgodovino). Tudi začetki osamosvajanja umetnosti izpod domene večšin (gr. *téchne*) v renesansi niso prinesli popolne prekinitve z odtisom. Primere uporabe odtisa najdemo na primer pri portretih, narejenih s pomočjo posmrtnih maske, ali pa pri znamenitem Donatellovem kipu *Judita in Holofern*, kjer je Donatello Juditino oglavnico naredil s pomočjo tkanine in voska, torej kot neposreden odliček realnega predmeta. Didi-Huberman idejo o renesančni težnji po realističnem posnemanju pripiše Vasariju kot »utemeljitelju« umetnostnozgodovinske metode proučevanja, s tem pa »izgon« odtisa

iz umetnosti spet poveže s samo disciplino njenega proučevanja. Podobno nasprotovanje odtisu avtor razprave najde tudi v francoskem klasicizmu, na primer v estetiki manj znane kipa Davida D'Angersa, obenem pa pokaže, da je le malo zatem odmevni Auguste Clésinger naredil *Žensko, ki jo je pičila kača* prav po odličnih razvpite gospe Apollonie Sabatier. Pomen odtisa za umetniško ustvarjanje je mogoče najti tudi pri verjetno enem najbolj znanih kiparjev sploh, Augustu Rodinu. Čeprav je Rodin na več mestih jasno nasprotoval odlivanju in odtisom, pa Didi-Huberman pokaže, da Rodinovo kiparstvo pravzaprav temelji na dialektiki odlička, ki jih je ne nazadnje sam delal v velikih količinah.

V drugem delu knjige avtor proučuje uporabo in vlogo odtisa v delih in *ready-made*h Marcela Duchampa. Po mnenju Didi-Hubermana so Duchampova dela bistveno anahronistična, kar umetnik dosega z uporabo odtisa kot posebne točke med tradicijo in njenim prelomom. Avtor razprave tako opozarja na več momentov Duchampovega opusa: na njegovo zavezanost tehničnosti izdelovanja in materialnosti umetniškega procesa, na umetnikovo izdelovanje kalupov (na primer *Ženski trtni list*), na njegov koncept *infratankega* kot minimalne razlike, ki ustvarja dialektiko istega in razmika ... Seveda je v monografiji vsaka izmed teh značilnosti predstavljena s kopico primerov. Na koncu monografije pa se avtor spet vrne k sami disciplini ter razpravlja o *ihnologiji* (torej vedi o odtisih, ki je vsaj načeloma pomožna veda paleontologije) in njeni vlogi za umetnostno zgodovino. Prav proučevanje umetnostnih spomenikov in umetnostne teorije s stališča dialektike odtisa je pokazalo, da se je z izgonom odtisa rodila umetnost in umetnostnozgodovinska veda, z Duchampom pa se je (vsaj tako pravi Didi-Huberman) rodila *modernost*, torej nov koncept podobe in nov način ustvarjanja umetniških del. Način proučevanja v delu *Podobnost prek stika* torej predstavlja alternativo vsem »klasičnim« pristopom umetnostne zgodovine, ki jih najlažje označimo s pojmom »pozitivizem«. Pri tem ima avtor v mislih vasarijevske koncept umetnostne zgodovine in pa ikonologijo, kot jo je zasnoval Erwin Panofsky. Prav pozitivistične tendence obeh osrednjih metod umetnostne zgodovine pa so glavni trn v peti Didi-Hubermanu. Sam se torej zavzame za ihnološki pristop, ki priznava »kompleksnost form«, ki upošteva, da so »forme procesi in ne zgolj rezultat procesov, da ti procesi pravzaprav nimajo konca« in »da je trenutno videna slika le 'anahronistična sedanost' neprekinjene igre deformacij, alteracij, brisanj in 'vračanj' vseh vrst«. Ihnološki pristop je torej predvsem anahronističen in se anahronizma zaveda, zato »ihnolog ni tako naiven, da bi umestil to, kar vidi, kot edinstveno, nedotakljivo točko zgodovine«.

Podobnost prek stika je tako slogovno kot vsebinsko zelo zahtevno branje. Geogres Didi-Huberman slovi kot pisec z izjemno bogatim, pogosto metaforičnim besediščem, besednimi igrami ter šaljivim tonom, ki jim je brez poznavanja umetnostnozgodovinskega, filozofskega, antropološkega in še kakšnega besedišča težko slediti. Tudi vsebinsko je *Podobnost prek stika* zgoščena in pomensko nabita študija, predvsem zaradi avtorjeve razgledanosti in dobre poznavanja več disciplin humanistike. Jasna in odlična spremna beseda, ki jo je napisal Jure Mikuž, gotovo olajša vstop v bogat teoretski okvir monografije, vendar pa bo vsaj osnovno poznavanje umetnostne teorije in estetike bralec olajšalo sprehod čez študijo. Kljub temu moram glasno pozdraviti prevod novega umetnostnozgodovinskega dela, ki je v slovenskem prostoru prevajalsko močno zapostavljeno področje. Prevodov sodobnejših študij, ki nasproti tradicionalni umetnostni zgodovini postrežejo z novimi in inovativnimi metodološkimi pristopi, pa skorajda ni najti.

KONTRAPUNKTIČNO BRANJE

GABRIELA BABNIK



MATJAŽ LUNAČEK: **Telovadci nad prepodom**. Kratki eseji. Cankarjeva založba (Zbirka Čas misli), Ljubljana 2014, 274 str., 27,96 €

N e spominjam se, da bi v zadnjih letih, odkar sledim slovenski esejistični produkciji, brala kaj tako neposrednega in zaznamovanega s težnjo po resnicoljubnosti, kot so to *Telovadci nad prepodom*. Matjaž Lunaček si za izrekanje svojih brezkompromisnih sodb o Sloveniji in svetu na splošno izbere kratko formo eseja. Ta naj bi znala zaobseči bistveno in se v velikem loku izogniti dolgozvnosti. »Občudujem zgoščenost Kafkovih besedil, ki so prave iluminacije. Ne zdi se mi toliko pomembna celovitost in zgradba nekega dela /.../, temveč to, kdo je celoto ali fragment zapisal,« se v uvodu opredeli Lunaček. S to knjigo torej kot bralci ničesar ne tvegamo in hkrati tvegamo vse: splošno izobraženi svobodnjak Lunaček, ki je študiral medicino in primerjalno književnost, pozneje pa se je poklicno posvetil psihoterapiji, svoje uvide konstelira brez fige v žepu; jasno, zgoščeno, neposredno, včasih celo drzno, pri čemer pazi, da ni predrzen. Predrznost, kot pravi, slabo oceni svoje zmožnosti, zaradi česar se mu podvig pogosto ponesreči, medtem ko se drzne zavijati nad praznino, jo pogleda ter pristane na trdni podlagi.

Zdi se, da skrbno izbrana forma, znotraj katere sicer eksperimentira z aluzivnimi preskoki in hkrati zgoščuje misli, Lunačku dopušča, da se v *Telovadcih* posveča predvsem vsebini zapisanega. Na trenutke in ker zna Lunaček z izbranim besediščem subtilno formulirati določeno misel, mestoma pa ima tudi uvide v skrivnostni, nebesedljivi svet, nam postane žal, da ni do konca izrabil svojih literarnih kapacitet; vsak esej bi z nekaj razčlembami in drobnimi poudarki zlahka pretvoril v kratko zgodbo ali črtico, morda celo pesem, ki bi seveda po šivih pokala od miselnih konstelacij. Matjaž Lunaček je izjemno samozavesten pisec, vendar očitno ne dovolj samozavesten, da bi pariral literarnim genijem, kot so Arthur Rimbaud (katerega izjave in ravnanja, interpretirana po Lunačkovu, predstavljajo rdečo nit te knjige), Ivan Mrak, von Kleist in številni drugi, ki si jih postavlja za zgled. Fascinira ga njihovo zrenje v prepad, hoja po robu, medtem ko samega sebe, kljub visoki normi, ki si jo postavlja, opredeljuje kot opazovalca. Nima se za nikakršnega genija, čeprav si pri utemeljevanju svojih misli pomaga na primer z vangoghovskimi horizonti, kot temu sam pravi. Ti veliki misleci so zamaj svetilniki, brez katerih bi »razredčeni svet ušel po kanalizaciji v nič«.

pogledi

naslednja številka izide
26. novembra 2014

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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

Mogoče je tudi, da Lunaček iz esejističnih voda, ki jim prida svojevrsten pečat v obliki hitrih miselnih zasukov in izrazito osebnih, mestoma že dnevninskih uvodov, ne zaplava v na primer kratkoprozno vode tudi zato, ker do slovenskih literatov, razen redkih izjem, goji ambivalenten odnos. Ali sledi sodobni literarni produkciji je težko razbrati, na vsak način se mu zdi, da so slovenski literati nezadovoljni s svojim statusom in nadvse zadovoljni sami s sabo. »Kje si, Prešeren, kje si, Jurčič, kje Cankar, Murn, Kosovel? Ljudje, ki so se hranili z lastno krvjo, da so ostali živi, ki so crkavali na neusmiljenem Dunaju in v nič bolj neusmiljeni Ljubljani,« zapiše v eseju z naslovom *Literati*. Kljub tej ostri obsodbi o preštevilnih literatih birokratih, ki bi zlahka prišla tudi iz ust kakšnega kulturnega ministra ali ministrice, se Lunaček hitro potegne nazaj; predlaga, naj se ukvarjamo z

Neposredna in s težnjo po resnicoljubnosti zaznamovana estetika. ¶

umetniki ali potencialnimi umetniki, ki se zaradi teže pogosto zlomijo ali zatajajo. Tovrstno provociranje in umikanje se zdi nekoliko prenašljivo, toda zaradi številnih tem, ki jih avtor *Telovadcev* odpre, pridemo tudi do kontekstualizacije takšnega stanja v umetniških vrstah.

Vse, vključno z umetnostjo, je potopljeno v kapitalistično močvarjo, zapiše Lunaček. V esejih glede umetniških stvaritev pride do precej podobnega uvida kot Miha Mazzini: v trenutku, ko umetniku hrbet štiti država, ta ne more zavzeti vrhovodske pozicije.

Toda Lunačkove ambicije segajo precej dlje od polja umetniškega – zanima ga vse od afriških puščav, ki jih je obhodil njegov ljubi Rimbaud, do severnih pokrajin, kot je na primer Norveška, kjer nemudoma razbije mit o naprednih severnjakih. Njegovemu kritičnemu in neprizanesljivemu očesu nič ne uide; vsake tematike se loti z neoprijemljivo, v resnici pa še kako očitne plati: »Ko sem spremljal predsedniške volitve, nisem opazil, da bi se kdo od vpletenih ukvarjal z zares pomembnimi rečmi; z resničnimi viri zdravja ali pa s tem, zakaj umetnost propada,« zapiše v eseju *Kraja*. In tudi v nadaljevanju nas na razorožujoče neposreden način sooči s tistim,

kar je naša vsakodnevna realnost; ne glede na to, kako naphani smo z iluzijo izbire, so naša življenja preplavljena z nekakovostnimi izdelki in podrejena tržni logiki; nori smo, nam pravi Lunaček, če mislimo, da smo v zadnjih dvajsetih letih kako napredovali.

Glede množične potrošnje in znotraj nje občin mest, ki bi jih apriorno morali zaščititi, torej izobrazbe, zdravstva, umetnosti, je Lunaček brezkompromisen: »Nobenemu se ne zdi čudno, da se zdravja ne sme tržiti. Vsiljivo pobiranje denarja, ki ga izvajajo zavarovalnice, je na meji obscenosti.« Toda Slovenci, ki smo podobno kot Italijani doživeli kataklizmo, v nasprotju z našimi sosedi nimamo močne večstoletne tradicije niti ljudi Pasolinijevega profila, da bi vsaj poskušali ubraniti naše dostojanstvo. Omenja sicer Tarasa Kermaunerja in Ivana Mraka, ki sta imela neverjeten pregled nad družbenimi dogajanjmi pri nas, ne pa tudi Pasolinijeve moči in poguma. Pa vendarle, Lunačku slovenstvo ne predstavlja mejne vrednosti; pohlep, objestnost, *control freakovstvo* so univerzalne človeške lastnosti. Lunaček vztraja pri nedomačiji, nelokalni perspektivi in na dogodke, vesti, ki mu pridejo na ušesa, ter različna branja, ki ga na ta ali oni način čustveno pretresejo, gleda ne kot na že predihane danosti, temveč, če uporabim saidovski izraz, uporablja kontrapunktično metodo branja; poplave tako zanj niso nekaj, nad čemer bi se morali pritoževati: gre preprosto za to, da se zna narava včasih »čudovito osvoboditi«.

Lunačkov drugačen pogled na stvari je v veliki meri zasluha psihoanalitične prakse; njegovo ukvarjanje z aplikacijo psihoanalize na literaturo in pedagogiko je edinstveno v tem prostoru, hkrati pa je edinstvenost pogojena z avtorjevo neverjetno razgledanostjo in odprtostjo za druge horizonte. Tovrstna transnacionalna zavest ga navede tudi k zagovarjanju marginaliziranih posameznikov, ter z njihovo pomočjo razkrinkavanju izumetničenosti. Lunačkova posebna pozornost gre otrokom. Otrok, ki odraščá ob narcisističnih starših, pravi avtor, ne ve, kaj je erotično mehak glas; od tod dandanašnji toliko razgaljenih teles in sočasno izginjanje erotike. Robotizacija človeške vrste se začne v najzgodnejšem otroštvu, ni pa to edina oblika; Lunaček nam sporoča, da je tovrstno zamotirjenost najprej treba ozavestiti. Pri tem pa ne gre za velike, herojske korake, temveč za bežen dotik med pacientom in zdravnikom, za odvzem palice otroku, ki napada golobe. Verjetno je mešanica nesentimentalnosti in iluzionizma, današnjega zapika in zagledanosti v preteklost, brutalnosti in elegancije tista, ki dela to knjigo tako privlačno, da ne rečem že pretočno, v stalni interakciji z nečim, in končno berljivo.



● ● ● KNJIGA

Čigava zgodovina?

ŽARKO PETAN: **Hotel Dubrovnik**. Mladinska knjiga, Zbirka Spomini in izpovedi, Ljubljana 2014, 199 str., 24,94 €

Letos preminuli vsestranski ustvarjalec Žarko Petan se je od nas poslovil z memoarskim delom *Hotel Dubrovnik*. Ta zajema avtorjeve zgodnje spomine, ki segajo od tridesetih pa do približno petdesetih let prejšnjega stoletja, prelomnega zgodovinskega, pa tudi avtorjevega osebnega obdobja.

Delu bi težko pripisali oznako (delna) avtobiografija, saj se ne srečujemo zgolj z obilico (preverljivih) biografskih podatkov, ki si sledijo po linearnem časovnem zaporedju, temveč je veliko prostora namenjenega avtorjevim vide-njem in oceni stanja nekega časa, ki mu pisatelj poskuša najti vzporednice v najrazličnejših obdobjih svojega življenja. Pravzaprav je v središče postavljeno življenje avtorjevega očeta Josefa Petana in razlaga nekaterih zgodovinskih okoliščin.

Prav omenjeni izhodišči sta tisti, ki narekujejo naravo dela. Gre za nekakšno Petanovo razčiščevanje z lastno osebno zgodbo ter s pogledom na zgodovinsko dogajanje, ki iz nje izhaja. Prvo raziskuje, ko se sprašuje o zakonitostih in dogodkih v svoji primarni družini. Brez dlake na jeziku si zastavlja vprašanja o spolnem življenju svojih staršev, njuni jasni nekompatibilnosti ter njunih slabih lastnostih. Vse to pa služi cilju razumevanja lastne usode, življenjske poti in značaja.

Našteto pa ima za posledico še nekaj: neposrednost in iskrenost, ki je lahko izšla iz takšnega okolja, je posledica poguma, za katerega sta tako oče kakor tudi sin plačala visoko ceno, ko je prišlo do sporov z oblastjo. Prav na tej točki trčimo ob tisto, kar utegne v Petanovih zapisih vzbuditi največ odzivov in zanimanja. Občutljivi temi režima v bivši Jugoslaviji ter dogajanja med vojno sta tisti, v katerih je poskušal Petan najti ravnotežje med objektivnim in subjektivnim, pri čemer za svoje izhodišče izrekovanja vendarle vzame družinsko zgodbo Petanovih, ki je v prejšnjem režimu in med drugo svetovno vojno zaradi svojega ekonomskega uspeha doživela velike pretrese.

Kljub osebni zgodbi ostaja ozadje Petanovega pogleda vendarle število mrtvih in trpinčenih; to je vsa ideologija, ki določa uspešnost nekega režima: »Komunizem in nacizem sta bila enojajčna dvojčka, usodnejši pa je bil za ljudi komunizem.« Prav tako stoji za tem, da je pomembno »kako«, in ne toliko »kaj«, ko piše o organizaciji Gioventù antifascista Triestina: »Nekateri so bili po prepričanju komunisti, drugi socialisti ali liberalci, veliko je bilo vernih katolikov, poznal sem dva, ki sta bila zadržana anarhista.« Vsi so bili hudi nasprotniki fašizma, vendar pa so bili (tako Petan) v nevarnosti, da bi se bolj kot za zmago nad zlom zavzemali za oblast. Nato pa spravljivo zaključuje: »Lahko pa /.../ povem, da so vsi moji takratni sodobniki, ne glede na to, kje, kdaj ali na

kateri strani so bili, doživeli veliko trpljenja, veliko bolečine in še več grenkega razočaranja.«

Ta trditev se zdi osrednja misel *Hotela Dubrovnik*. Trpljenje, ki ga je prenašala družina v *areni življenja*, je podkrepljeno z zgodbami oseb z različnimi prepričanji, usodami in socialnimi ozadji, ki jih je avtor srečeval. Prav ta uravnoteženost spomine pred nami preobraža v zgodbo, ki jo, po nekoliko zaletavih prvih straneh, podpira tekoč slog in vestne utemeljive povedanega, ter tako na trenutke vzbuja občutek, da imamo opravka z romanom. Kar ni naključje, saj želi tekst vedno znova zaživeti kot opisno pričevanje in dokument zgodovine sredine 20. stoletja. Družinska zgodba je tako le vstopna točka v neki minuli čas in deluje kot vsakokratni opomin, da gre le za eno od mnogih resnic, ki bi jih lahko iskali. Zdi se, da nam primanjkuje občutljivosti za posamezne zgodbe in usode, ter da na zgodovino zremo skozi svoja ideološka prepričanja ter statistične podatke, ki so konec koncev za posameznika brez prave vrednosti. Morebiti je prav to tisto, kar nam želi Petan predočiti, ko zapiše: »Uradna zgodovina je nezanesljiva, edini kriterij so osebne izkušnje, samo tem lahko verjamete, če niste prodali svoje duše enim ali drugim.«

ALJAŽ KRIVEC

● ● ● KINO

Medzvezdje. Režija: Christopher Nolan. ZDA, 2014, 164 min. Ljubljana, Maribor, Kranj, Koper, Murska Sobota, Novo Mesto, Celje, Cankarjev dom, Cineplexx

Žanrska shizofrenija

Res je sicer, da so v Cankarjevem domu občasno izvajali tudi omejeno obliko klasične kino distribucije, a tovrstno prikazovanje filmov je bilo še posebej v zadnjem letu sila redko in skoraj izključno namenjeno t. i. art filmom, zato smo bili ob najavi distribucijskega prikazovanja novega filma Christopherja Nolana mnogi nemalo presenečeni. Gre za napoved nove programske politike osrednje domače kulturne ustanove (vsaj na področju filma) ali pa je *Medzvezdje* vendarle nekaj več kot le eden izmed najbolj pričakovanih hollywoodskih visokoproračunskih spektaklov letošnjega leta?

Na prvi del vprašanja ni težko odgovoriti. Čeprav so si v Cankarjevem domu pridobili pravico do ekskluzivnega predvajanja tega filma, pa pri tej odločitvi ne gre za »komercializacijo«, temveč prej za še eno korekcijo anomalije. Na filmsko ponudbo v Ljubljani – zaradi števila potencialnih gledalcev pa tudi v preostalih slovenskih mestih – je namreč vse prepogosto vplival dolgoletni monopolni položaj Koloseja med kino prikazovalci. Položaj, ki ga je najprej zamajal prihod Kinodvora, svoje pa k njegovi rušitvi tokrat dodaja tudi Cankarjev dom.

Medzvezdje ni tiste vrste znanstvena fantastika, kakršno nam na primer prinašajo filmi, kot so *Maščevalci* ali *Transformerji*, temveč prej avtorski projekt, kakršnega sta bila v tem žanru v preteklosti zmožna že na primer Stanley Kubrick (*Odiseja 2001*) ali Ridley Scott (*Iztrebljevalec*). Temu pritrjuje že distopični začetek filma, ki nas prestavi v bližnjo prihodnost, ko se zaradi silovitih podnebnih sprememb človeštvo znajde pred grožnjo izumrtja. Nolan se pri upodabljanju tega sveta ni zatekal v spektakelsko naravnane domišljajske svetove, pač pa se je naslonil le na predvidevanja, ki izhajajo iz znanstvenih spoznanj. Tako se pred nami izriše v pesku dušeča se ameriška ruralna pokrajina, sredi katere nekdanji astronaut danes kot kmet poskuša preživeti s svojo družino. Čeprav se svet pod to kopreno peska ne zdi nič kaj drugačen od sveta, ki ga poznamo danes, imamo vendarle opraviti s temeljno drugačnim okoljem: to okolje je zaradi sprememb v naravi postalo izrazito monokulturno, v njem je poklic kmeta vreden več kot poklic astronauta; to je okolje, ki je v imenu spremenjene družbene klime (vsesplošnega nižanja izdatkov za javno sfero, od znanosti do šolstva) pripravljeno celo potvarjati zgodovino. Že v tem pogledu *Medzvezdje* temeljno odstopa od siceršnje znanstvenofantastične produkcije, ki se raje kot tkanju gostega družbenega tkiva posveča površinskemu vizualno-pirotehničnemu spektaklu. Zdi se celo, da vanj vsaj enakovredno vstopajo tudi elementi družinske drame.

Nolan se je v kreiranju svojega vesolja v največji možni meri oprl na znanost in pri tem mu je svetoval Kip Thorne, ameriški teoretični fizik, s katerim sta domislila enega najbolj osupljivih in menda najnatančnejših približkov upodobitve črne luknje. Čeprav je znanost tista, ki diha v vsaki pori njegovega morda najbolj ambicioznega projekta do zdaj, pa Nolan očitno meni, da ta ni tista, ki človeštvu kot vrsti lahko zagotovi obstanek. Preko svojega glavnega lika sicer vseskozi zagovarja znanost in nujnost znanstvenega napredka, a na koncu tistemu, ki ga v zgodbi lahko prepoznamo kot agenta znanosti, povsem spodleti in se prej izkaže za grožnjo človeškemu obstanku. Nasprotno pa astronaut Cooper, ki je sicer vseskozi zagovarjal nujnost izobraževanja in zaupanja v znanost, na koncu spozna, da človeštvo lahko reši le ljubezen, tista ena in edina stvar, ki mu omogoča transcendenco.

Medzvezdje se tako zdi po svoje močno shizofreno, saj je razpeto med različnimi žanri (družinsko dramo in znanstveno fantastiko) in se ne zna prav odločiti, ali bi znanost zagovarjala ali zavrnilo. A tako je tudi prav, saj za »razcepljeno osebnostjo« bolega tudi žanr znanstvene fantastike, ujet med znanostjo in domišljijo, med odmevi znanstvenega in tehnološkega napredka ter odrazi kolektivnih strahov družbe. Ne nazadnje pa tudi sama filmska umetnost, ki je še vedno neizbežno razpeta med avtorsko vizijo in komercialno industrijo.

DENIS VALIČ



● ● ● ODER

Presenečenje za občinstvo

TRISTAN IN IZOLDA, koreografija Dan Datcu, SNG Opera in balet Ljubljana, premiera 30. 10. 2014

Temačno, napeto, grozeče in vznemirljivo – to so občutja, v katera nas uvede glasbeno, koreografsko, scenografsko in kostumografsko sodobno zasnovana predstava *Tristan in Izolda*. Skupina baletnih plesalcev na odru predstavlja nekakšno pleme, sredi katerega je ujeto mlado dekle – prizor spomni na obredni ples *Posvetitve pomladi* Vaclava Nižinskega, v katerem žrtvujejo devico. Romunski koreograf Dan Datcu se sicer v svojevrstni sodobni baletni govorici z močnimi prviniami šov plesov in v sodobnih plesnih tehnik odmakne od znane koreografije Nižinskega. Baletni plesalci v prepletenem valovanju narativno upodabljajo morje, ki pe-lje Izoldo naproti temačni usodi. Iz valovanja teles se razvija dinamično gibanje s pogostimi dvigi plesalk, ki se prepletajo s k tlom usmerjeno plesno tehniko, in zanimivimi dueti.

Datcu skoraj tri četrtine celovečerne predstave v dveh delih nameni plesu v skupini in pri tem izpostavi vsakega izmed članov ansambla. Mlademu dekletu Izoldi (izvedbeno prepričljiva Tjaša Kmetec) se na njenem potovanju pridruži še zaupnica Brangaene (izrazno in plesno močna Regina Križaj), ki bdi nad njo kot nekakšna mistična čarovnica s poslanstvom predaje čarobnega ljubezenskega napoja. Valujoče gibanje, v katerem izginjajo in se znova pojavljajo baletni plesalci v temni globini odra, skupaj s premišljeno postavitvijo luči ustvarja učinek podob, projiciranih na filmsko platno. Skladno s spremembo dinamike in zgodbi se ples spremeni v odsekane, trzajoče gibe.

Tristan (karizmatični Lukas Zuschlag) upodablja ponosnega viteza, zvestega kralju Markeju (kljub majhnemu plesnemu vložku opazen Petar Đorčevski). Tristan in Izolda, ki se sprva srečata polna besa in nasprotovanja, se pod vplivom »udara sile ljubezni« v drugem delu predstave spremenita v strastna ljubimca. Scenografija, ki viseča v zraku aludira na abstrakten vhod v nebeško kraljestvo, je vse bolj izrazita proti koncu prvega dela predstave, ko se v vrtincu intenzivne glasbe in močnih luči protagonista predata božanski energiji, ki ju vsrka v vrtinec ljubezni. V drugem delu predstave se scenografija spušča in menja atmosfero, a še vedno »bdi« nad dogajanjem »na Zemlji«. Tam spremljamo besnega kralja Markeja, ki zaradi izdaje zaupnika Tristana poskrbi za njegovo smrt. Umirajočega ga najde Izolda, ki nato pokončno odide v onostranstvo. V idejni zasnovi Sanje Nešković Peršin in dramaturški nadgradnji Barbare Novakovič Kolenc se s tem prizorom tragična ljubezenska zgodba na odru konča in poraja nadaljevanje v domišljiji gledalcev. Balet sodobnega slovenskega skladatelja Saše Kalana vsebuje mešanico elektronske, orkestralne in ambientalne glasbe z odlomki iz opere *Tristan in Izolda* Richarda Wagnerja, ki ga je posnel orkester SNG Opera in balet Ljubljana pod

vodstvom dirigenta Marka Gašperšiča. Glasba v domišljeni dinamiki sledi zgodbi, zbujata temačna občutja, pripoveduje o menjajočih se čustvih, podpira kretne baletne plesalcev in stopnjuje napetost. Baletnim plesalcem vsekakor predstavlja izziv, saj vsebuje malo poudarkov, ki jim sicer pomagajo pri plesni izvedbi, tokrat pa so se morali pogosto zanesti le na lastno štetje. Prav zato gre pohvaliti njihovo precejšnjo enotnost v izvedbi, ki sta jo pomagala izpiliti asistenta koreografa Mojca Kalar in Stefan Caprariou. Opazna je bila tudi njihova vseskozi dovršena izraznost, ki je pomembno vplivala na občutenje dramatičnega dogajanja. Znotraj predstave sta, kljub za soliste manjšima vlogama, zablestela Tjaša Kmetec in Lukas Zuschlag.

Abstraktno zasnovana scenografija s prosojnostjo dopušča različne načine uporabe svetlobe in pripeta na odrske cuge s spuščanjem ter dviganjem spreminja atmosfero posameznih sekvenc. Njen sestavni del je svetloba, ki ima v predstavi več različnih funkcij: smiselno poudarja posamezne gibe plesalcev, osvetljuje in briše telesa v ozadju globine odra, lovi lesketajoče barve v kostumih in sooblikuje atmosfero. Kostumografija Uroša Belantiča navdušuje z izjemnimi kreacijami peščenih, sivih in črnih odtenkov, ki v izbranih tkaninah plapolajo okoli teles baletnih plesalcev in ustvarjajo nekakšen lasten, pripovedni ples. Zanimiva prisposoda besa in maščevanja so tudi sklepetajoče robocopovske rokavice kralja Markeja in njegovih viteзов. Predstava tragično ljubezensko zgodbo pripoveduje skozi temčno, a visoko estetsko podobo, v kateri se vsi elementi skrajno domišljeno spajajo v celovito umetnino. Ta postavlja ljubljanski balet v še ne videno sodobno baletno podobo, ki jo je občinstvo navdušeno pozdravilo s spontanimi ovacijami.

TINA ŠROT

● ● ● ODER

Igra o radijski operi

GIAN CARLO MENOTTI: Zmikavt in stara devica, dirigent Simon Dvoršak, režija Nana Milčinski, Slovensko komorno glasbeno gledališče v sodelovanju s Cankarjevimi domom, Linhartova dvorana, 5. 11. 2014

Tokratna uprizoritev Menottijeve radijske opere, ki jo je na oder Cankarjevega doma postavila Nana Milčinski, je po *Telefonu* že drugo njegovo delo, ki ga je izvedla ome-njena operna skupina. Nastalo je leta 1939, v času popolne dominacije radia kot medija, pol leta po zgodovinski radijski adaptaciji novele *Vojna svetov* H. G. Wellsa, ki jo je uresničil Orson Welles. Menottijeva opera seveda ni segla tako visoko, kaj šele povzročila splošnega razburjenja občinstva kot Wellesova radijska drama, je pa hitro osvojila glasbeno občinstvo in z manjšo adaptacijo kmalu zaživela tudi na odrih. Pričujoča uprizoritev je zasnovana kot hibrid radijskega in gledališkega medija. V tem smislu ne izstopa kaj dosti iz množice dosedanjih inscenacij, samosvojost pa kaže

v detajlih, v načinu prepletanja dveh medijev. Potem ko je režiserka uvodoma dogajanje postavila v studijski prostor radia, je radijskega napovedovalca zamenjala s projekcijo napovedi posameznih prizorov v ozadju odra in omogočila sočasno žlobudranje izvajalcev na odru in studijske režije, ki domnevno vodi dogodek. Medtem pa je kar z izvajalci na hitro in domiselno (z minimalističnem pristopom k mizansceni, izrisom tlorisa, postavitvijo nekoliko vogalnih opek, cvetličnih lončkov in dvoriščne vrvi za sušenje perila) zakoličila notranjost in zunanost doma premožne ugledne stare device, Miss Todd, s tem pa tudi določila prostor komunikacije igre; z avtomatom za hitro prehrano in pijačami ironično namignila na tehnicizem in navade okolja od kod prihaja zgodba. Komorni ansambel je kakor v snemalnem studiu namestila ob solistih in mu namenila nekoliko stereotipnih diskurzov. Bolj zahtevnih posegov, denimo obuditve vzdušja okolja in časa, v katerem je nastalo delo, h kateremu so se občasno zatekli nekateri ustvarjalci, ni bilo. Vpletanja izvorne govorice na simbolni ali ravni stereotipov v okviru samega libreta, ki ga je dokaj posrečeno poslovenil Janez Usenik, prav tako ne.

V gledališkem listu je delo podnaslovljeno kot groteskna operna kriminalka v enem dejanju. Toda kar se tiče takšne opredelitve dela – spričo dosežene dinamike, ki se brez zadostne pikro humorne potence groteske kaže zgolj kot filigransko spleten režijski klobčič –, pričujoča uprizoritev (kljub nekaterim odrskim presežkom) ni dosegla ravnih, na kateri bi se Menottijeva zgodba docela sprostila. K temu so, ne glede na zglajenost igre, pripomogli tudi premalo razčlenjeni liki zgodbe; rahlo operno toga in značajska bleđa igra Vlatke Oršanić kot Miss Todd in bolj posladkana kot pretkana podoba Laetitie Katje Konvalinka. Nedodelanost značajev likov pa je bila manj opazna pri vlogi »požigalne« sosedice gospodične Pinkerton, ki jo je interpretirala Rebeka Radovan, in stereotipno zaigranem liku berača Boba, ki ga je ustvaril Rok Bavčar.

Čeprav je delo bilo namenjeno predvsem »slušnemu mediju« (radiu), solistom, razen kratke koloraturne eskapade Laetitie, ki za trenutek izstopi iz celote in je zgolj sama sebi namen, ter dveh lirčnih arij (Laetitia, Bob), ne postavlja posebno velikih vokalnih nalog, terja pa slogovno drugačen pristop, kateremu so dobro pripravljene protagonisti bili kos; z vokalno čistim nastopom Vlatke Oršanić, s solidno interpretacijo Rebeke Radovan, ki ji je tovrstna vokalna struktura očitno bližja od velikih opernih vlog, z natančnostjo (tudi pri koloraturah) Katje Konvalinka, ter vokalno sproščenim nastopom baritonista Roka Bavčarja. Zaradi preproste formalne zgradbe, konservativne tonalne strukture in bolj prijazno tekoče kot posebej zahtevne ritmike, zanese izvedbo Menottijevih del pogosto na tanek led zabavnoglasbene interpretacije, kar je bilo čutiti tudi tokrat pri instrumentalni spremljavi, ki je pod kapelniško naravnano taktirko Simona Dvoršaka sicer stekla gladko, a tudi brez pristnega navdiha in zadostne impulzivnosti.

STANISLAV KOBLAR

AMPAK

REPLIKA NA ZAPISE DDR. IGORJA GRDINE V POGLEDIH

Katja Stergar, višja svetovalka III za področje mednarodnega sodelovanja in promocije na Javni agenciji za knjigo RS (JAK), nikoli ni sodelovala v postopkih odločanja in izbiranja na področju izdaje knjig. Iz zapisnikov strokovnih komisij, dostopnih na JAK, je transparentno razvidno, da kolegica Katja Stergar ni bila prisotna na sejah, saj področje izdaje knjig in revije ne sodi v njeno pristojnost.

Prav tako zavračamo tudi navedbe, da naj bi se postopki javnih razpisov in pozivov na JAK odvijali na način, ki ni skladen s pravnimi podlagami. Postopke javnih razpisov in pozivov na JAK ter delovanje agencije opredeljuje več javno dostopnih zakonov in pravilnikov, ki jih pri svojem delu v celoti upoštevamo. Čeprav menimo, da je javna razprava potrebna in relevantna, se JAK ne bo javno vključevala v korespondenco, ki zadeva vprašanja zgodovinske vede.

Aleš Novak, direktor JAK

LE ČEVLJE SODI NAJ KOPITAR

Odziv na kolumno Marka Crnkoviča *Ne se hecat z jezikom* (Pogledi, 22. 10. 2014)

Jernej Kopitar, zadolžen na Dunaju za južnoslovenske jezike, je Srba Vuka Stefanovića Karadžića vpeljal v dunajske kroge in mu tako pomagal pri stvarjenju novega srbskega pisnega jezika, saj so Srbi v matici – še vedno pod turško okupacijo – pisali starocerkvenoslovenski jezik v nepoturčeni Vojvodini, kamor so se bili zatekli iz srbske poturčene matice pobegli srbski intelektualci, zvečine kleriki. *Piši kako što govoriš* je bila Vukova bližnjica, saj so Srbi morali nadoknaditi globok zaostanek v pismenosti; v nasprotju s Slovenci, ki smo kot prvi izmed vseh slovanskih narodov sploh dobili pisano in tiskano knjigo. Kako tedaj pisati tuja osebna imena v množini in ednini? Slovenci

pišemo George Kennedy, Srbi dosledno Džordž Kenedi. Kako pomnožiti Rolling Stone in Beatle? Angloamerikanščina je tako ali tako najbolj spakodran jezik, ki slovnice tako rekoč sploh nima, jo pa tudi Slovenci papagajsko obožujemo, ker so Američani pač bossi in ne boski kot mi Slovenci. Kaj pa talibani ali talibi? Čeprav arabščina ne pozna velikih črk, je smiselno Talibe ali pa tudi Talibane pisati z veliko začetnico. Ne gre za neki »obskuren« jezik, Talib in Taliban sta arabizma, poznana v vsem islamskem svetu, kjer je arhaična arabščina še danes obvezen liturgični jezik za milijardo in pol težki svet islamskih vernikov, sicer najrazličnejših lastnih maternih jezikov. So pa Talibi ali Talibani kot izraz zdaj pač obremenjeni politično in anatemizirani s strani Američanov.

Da pa je paštunščina za jezikovno ozaveščenega Slovenca »obskuren tuj jezik, za katerega še nikdar ni slišal«, pa je treba povedati, da je to jezik Afganistancev, ki je zelo blizu perzijskemu in indijskemu urdu jeziku ter tudi sanskrtu, ki je neizmerno, tudi po slovnici blizu slovenščini. Talib je liturgični arabizem, sprejet po tej poti tudi v paštunščini, paštunska slovnica pa je zelo daleč od arabske, ta pa je zelo blizu neki drugi hebrejski in aramejski, če komu že Judje še vedno smrdijo. Janez, Jovan in Marije ter Jožef, Jusuf in Josip so tipična aramejska biblijska imena. Pa še nekaj o »obskurnosti« Paštunov, bolj znanih pod imenom Afganistanci: na Afganistanu so si skozi zgodovino polomili zobe že vsi svetovni imperialisti. Na primer Aleksander Makedonski, čigar zadnja žena, v objemu katere je tudi umrl, je bila Paštunka. Za njim Britanci, Sovjeti in zdaj Američani. In mimogrede, v sklopu zaveznitva Nato so tudi slovenski junaki med Paštuni, odnosno Afganistanci.

V odnosu do obskurnih jezikov Slovenci pač hlapčevsko sledimo gospodarjem iz okolja. Takoj po drugi vojni je bilo vsepovsod obilo napisov po sovjetskem vzoru, kot so Na-ma,

Na-pro. Zdaj je povsod ameriški *bullshit*, kjer se strinjam, da prevod sranje ni dovolj dober – sranje je zgolj *shit*, *bullshit* bi bilo prej preravanje. Francozi so si prisvojili celoten Magreb, severovzhodno Afriko, kjer živijo hamitska plemena, križanci med nekdanjimi Berberi, ki so jih azijski Arabci po mohamedanskem pohodu izrinili v neplodna puščavska gorovja. Tam so se parili z gotskimi Vandali, ki so podrli Zahodni rimski imperij in prek Gibraltarja prodrli tudi v Magreb. V Maroku, ki ima blizu 4000 metrov visoke gore, so se severnjaki dobro počutili. In Moriski, križanci med Berberi in skandinavsko gotskimi Vandali, so bledolični, svetle polti in igrajo polifono andaluzijsko glasbo; v nasprotju z azijskimi Arabci, ki so temnopolti in igrajo na gusle z enim glasom – amen. Tuarege, hamitske popotnike preko puščave, Arabci tako zmerjajo, saj izraz pomeni Krivoverci. Tako so Arabci imenovali tudi Zulufafre, ki jih niso uspeli islamizirati, niti jih ni uspelo pokristjaniti kraljici Viktoriji. Najbolj poznani sodobni Zulu pa je bil Nelson Mandela.

Ali bomo Slovenci sami sebe neoliberalno imenovali Vindišarje, kot nas še vedno Avstrijci? Vseeno je, ali se človek piše na -ič ali na -ič, dokler oba ravnata v skladu s kazenskim zakonikom. Če pa eden ali drugi kradeta, tedaj stvar presoje ni več v rokah jezikovnih objestnežev, ampak kazenskega sodišča, in to brez pardona. Melodija, zapisana za flavto, se sliši drugače, če je zaigrana na afriškem rogu. Slovenec ni fufkfehtar, da bi na kolenih prosil nevesto za spolnost, ampak jo zasnuje. Ko pa gre nato na sklenitev zakonske zveze, ne gre na Sinjsko alko, da bi jo z venčanjem »nabodel«, ampak gre z dvema porokoma v banko, da se dogovori za odplačevanje posojila. Slovenec je domačin, ko se povabi tujec v njegovo hišo, tujec pa nato aboriginu kot domačin ali gazda skuša zagospodariti tudi v jezikovnem smislu.

Peter Zaplotnik

In memoriam Harrisonom Bergeronom slovenskega izobraževalnega sistema

URBAN VEHOVAR

Slovenski izobraževalni sistem brani in časti egalitarizem. Izvor tega fenomena predstavlja kultura, ki prežema to družbo od vekomaj. Ta kultura je v osnovi tradicionalna in vztraja pri pojmovanju, da posamezniki, ki presegajo povprečje glede na svoje umske in ustvarjalne zmožnosti, jemljejo ostalim, manj nadarjenim in podjetnim. Na Slovenskem se namreč srečujemo z vrednotnim kompleksom igre ničelne vsote. Izhodišče te igre predstavlja razumevanje, da živimo na enem samem, vnaprej odmerjenem kosu zemlje. Zato je vsak, ki si od tega kosa odreže nekaj več, nemoralen član skupnosti, ki od ust in žepov trga vsem ostalim, »pridnim« in »poštenim« Slovenkam in Slovincem. Kulturo egalitarizma krepijo silnice novejšega izvora, ki zadevajo tako družinske odnose kot način delovanja izobraževalnega sistema ter politične in gospodarske arene. Težava je v tem, da celoten stroj te družbe ustvarja okoliščine, v katerih se krepijo roparske prakse, vključno z nepotizmom, ki jim prebivalstvo Republike Slovenije sicer izrecno nasprotuje, a jih zasebno vztrajno podpira.

Seveda, izobraževalni sistem nikakor ni nad okoljem, v katerem se nahaja. Če je okolje, v katerem se je rodil in deluje učitelj ali učiteljica katerekoli osnovne šole v tej državi, že v osnovi avtoritarno in egalitarno, potem je pričakovanje, da bo učitelj deloval kot odrasla oseba, ki nagrajuje učence v skladu z njihovimi realnimi dosežki, že v izhodišču zgrešeno. Ne nazadnje je učitelj vpet v organizacijsko okolje šole, v kateri je zaposlen, ki je prav tako vse prepegosto avtoritarno in egalitarno. Zato se tudi tisti učitelji, ki to okolje osebnostno presegajo, končno uklonijo in se sprijaznijo z avtoritarnimi in egalitarnimi praksami.

Sestavni del igre ničelne vsote predstavlja izrazito zaščitniška družinska socializacija, s kakršno se dandanes srečujemo na Slovenskem. Zaščitništvo staršev v razmerju do slovenskih otrok gre tako daleč, da poskušajo starši svoje potomce obvarovati pred sleherno frustracijo, vključujoč nižje šolske ocene. Slovenskim otrokom je zmeraj znova dano vedeti, da so moralno zrele in umsko izrazito sposobne osebe. Zato starši dandanes v primeru graje svojega potomca že v izhodišču podvomijo v vzrok graje in ne zaupajo učiteljevi presoji. Na splošno velja, da so dandanes učitelji deležni stalnega presojanja staršev, ki se nanaša na učni proces, vključno z ocenjevanjem. Rezultat tega procesa in pritiskov predstavlja dvig povprečnih ocen v osnovnih in srednjih šolah. Prepričan sem, da dandanes v povprečni osnovni ali srednji šoli na Slovenskem za tisto znanje, ki bi včasih zadoščalo za oceno dobro (3), učenci prejmejo oceno prav dobro (4) ali celo odlično (5).

Vendar zgoraj opisani proces ni omejen le na osnovne in srednje šole, temveč se prenaša in uveljavlja tudi na ravni višje- in visokošolskega izobraževanja. Tudi na fakultetah se predavatelji srečujemo z vse več študentkami in študenti, ki so prepričani v svoje moralne in umske sposobnosti, ne glede na svoj dejanski domet. In vse več je primerov, ko starši fakultetam grozijo s tožbami, če njihov potomec ne uspe položiti kakšnega izpita.

Zaščitniške prakse staršev krepki ocena, da so pogoji za zaposlovanje v sodobnih družbah tveganja, vključno s slovensko, vse težji. V sklopu tovrstnega razumevanja predstavlja izobrazba nujen predpogoj, ki preživetveno tveganje vsaj zmanjšuje, če ga že ne more odpraviti. Zato se staršem zdi, da morajo svoje šolajoče se potomce braniti za vsako ceno in jim nujno zagotoviti izobrazbeno potrdilo v obliki fakultetne diplome.

Pravkar naštetim dejavnikom, imenujmo jih socialno-psihološki, se pridružujejo še strukturni. Mednje lahko prištejemo dejstvo, da je delež slovenskih srednješolcev, ki nadaljujejo šolanje na fakultetah, najvišji na svetu. Izjemno visok delež študirajočih srednješolcev pa vodi do tega, da jih študira vse več, ki študija ne zmorejo, ker so za kaj takšnega preprosto premalo bistri oziroma so njihove kognitivne sposobnosti neskladne z zahtevami, ki jih pred njih postavljajo fakultete. Ali bi jih vsaj morale. Ena od neizbežnih posledic množičnega študija je namreč ta, da se višje- in visokošolski predavatelji srečujejo z množico študentov, ki jim preprosto ne morejo posvetiti dovolj časa. Množici študentov se pridružuje še razdrobljenost in

Egalitarizem nagrajuje povprečne ter podpovprečne posameznike, ki s svojim znanjem in sposobnostmi ne ogrožajo tistih, ki želijo ohraniti monopol oblasti oz. moči.

množica »bolonjskih« predmetov, ki jih mora študent položiti v okviru enega semestra. To pomeni, da mora biti polno zaposleni predavatelj izvajalec vsaj štirih predmetov, ki jim po koncu vsakega semestra sledi še izvedba izpitov. Zato se po koncu vsakega semestra znajde sredi gore izpitnih pol, ki jim lahko posveti le malo časa. Ena od posledic zasutosti z izpitnimi polami je, da za ustne izpite preprosto ni dovolj časa. Zato predavatelji ustne izpite in morebitne izpite esejskega tipa nadomeščajo s testi. Testi pa ne povedo ničesar o talentih in angažmaju posameznega študenta, temveč nagrajujejo in spodbujajo povprečne in podpovprečne študente. Predstavljajo strup za nadpovprečne študente, obenem pa so mana za vse ostale, ki kmalu ugotovijo, kako s čim manj truda obkrožiti pravilne odgovore. Obenem so študentje, zaradi bolonjskega sistema, s spremljajočimi številnimi semestrskimi izpiti in seminarskimi nalogami, v stalni časovni stiski. Nadpovprečni so v takšnem sistemu preprosto odveč, nadležne breme, ki predavatelju jemlje čas in energijo. To prej ali slej ugotovijo tudi sami, ko naletijo na le medel odziv na svoja prizadevanja in entuziazem, ki ga kažejo še v prvem letniku študija.

Na drugi strani pa se podpovprečnim študentom zdi, da imajo pravico do tega, da diplomirajo ne glede na svoj umski potencial ter prizadevanja. Ker imajo pravico, da predavatelja tudi ocenjujejo, in ker je pozitivna študentska ocena pogoj za ohranjanje predavateljevega naziva ter njegovo napredovanje, imajo podpovprečni študentje vsaj potencialno v rokah orožje, ki ga lahko naperijo proti predavatelju, ki na izpitih »meče«. Poleg tega je v okvirih množičnega študija udeležba na izpitih zmeraj znova množična, in če določenega izpita ne izdela npr. sto študentov, se bodo prijavili na naslednji izpitni rok, potem pa spet na naslednjega, s tem pa omejili vsa prizadevanja predavatelja zgolj na popravljanje izpitov, ki bi lahko segalo v neskončnost. Na nekaterih fakultetah se je namreč izpita mogoče udeležiti tudi petkrat, preden pride do poziva k izvedbi komisijskega izpita, pa tudi tukaj iščejo vse mogoče razloge, da bi študentu končno podelili pozitivno oceno. Še več, na nekaterih fakultetah se lahko študent udeleži izpita kolikokrat pač želi ...

Poleg tega predavatelj, ki »meče«, tudi v očeh svojih kolegov postaja oseba, ki je nenavadna in vsaj na tihem velja za težavno. Tudi sami so namreč vse pogostje prisiljeni v popuščanje in podeljevanje ocene zadostno (6), ki bi bila še pred dvajsetimi leti zagotovo nezadostno (5). V tem sklopu je skrajno problematičen tudi uveljavljen sistem financiranja. Financiranje fakultet glede na število vpisanih študentov sili vodstva in predavatelje manjših fakultet v popuščanje pri kriterijih ocenjevanja, strožji kriteriji namreč grozijo s premajhnim vpisom na fakulteto, obenem pa z nižjo prehodnostjo v višje letnike. Nižja prehodnost neizogibno privede do maloštevilnosti študentov v višjem letniku, finančnega primanjkljaja fakultete in, vsaj potencialno, do izgube zaposlitve. V tem sklopu predstavlja visoki kriteriji ocenjevanja način, na katerega se predavatelj samoodpusti oziroma si od ust trga vsakdanji kruh. Doslednost predavatelja v tovrstnih okoliščinah vodi tako do občutkov negotovosti (v predavateljevem razmerju do varnosti njegove zaposlitve) kot do občutkov krivde (v predavateljevem razmerju do nadpovprečnih študentov ter njegovega poklicnega poslanstva). Predavatelj v tem sistemu postaja predvsem psihoterapevt in socialni delavec, šele potem pa delo, ki se ukvarja s pedagoškim in znanstvenim delom.

Naj navedem še nekaj značilnosti in posledic ustroja slovenskega izobraževalnega sistema, ki neizogibno nižajo raven kakovosti študija in spodbujajo avtoritarno-egalitarne prakse. Najprej velja, da je ključna funkcija slovenskega izobraževalnega sistema predvsem zagotavljanje socialnega miru – fakultete so dandanes predvsem ogromne čakalnice, ki se nahajajo še pred čakalnici zavodov za zaposlovanje. Na ravni statistike zbijajo delež brezposelnih in povišujejo delež višje- in visokoizobraženih. Vendar je ta statistika namenjena zgolj sama sebi in nima skorajda nikakršne zveze z razvojnimi potrebami družbe in gospodarstva.

Upravičena je ocena, da sta za Slovenijo značilni inflacija izobrazbenih dokazil in izobrazbena prenaseljenost. Za prvo je značilen padec vrednosti izobrazbe na trgu dela zaradi visokega števila diplomantov. Inflacija izobrazbenih dokazil je sicer značilna za vse

visokorazvite družbe, vendar je na Slovenskem še izrazitejša zaradi že omenjenega množičnega študija, ki ga spremlja padec njegove kakovosti. Obenem pa je na Slovenskem izrazito deformirano tudi razmerje med deležem študentov naravoslovcev ter študentov družboslovcev in humanistov, kjer v izjemno visokem deležu prevladujejo družboslovci in humanisti. Tudi tu smo prvi na svetu.

Poudarjam in ponavljam, da sta v izobraževalni sistem na Slovenskem globoko ukoreninjena tako avtoritarizem kot egalitarizem. Rezultati mednarodno-primerjalne raziskave TALIS, ki je bila izvedena med osnovnošolskimi učitelji, pokažejo, da so slovenski učitelji izrazito nemobilni, da vztrajajo pri tradicionalnih metodah učenja, ki ne spodbujajo ustvarjalnosti, temveč discipliniranost, uniformnost in enoličnost mišljenja. Isto velja tudi za spodbujanje nadarjenosti; v obeh primerih se srečujemo z izjemno velikim razkorakom med deklarativnim in dejanskim. Slednje je pogojeno z avtoritarnim ter egalitarnim. V tem okviru ne čudi, da se učitelji veliko bolj posvečajo otrokom, ki ne dosejajo pričakovanih povprečij, kot spodbujajo tiste, ki povprečja presegajo. Ponavljam, da to ne čudi, saj so vpeti v družbo in izobraževalni sistem, ki spodbuja egalitarne prakse, obenem pa zmeraj znova podvrženi pritiskom staršev, sodelavcev ter nadrejenih.

Opozoriti velja na še eno značilnost tradicionalnih družb, ki so ujete v vrednotni kompleks igre ničelne vsote: v tovrstnih družbah prevladuje čaščenje »trdega« dela. Tradicionalno mišljenje vztraja pri prepričanju, da je »delo« le tisto delo, ki se izvaja s krampom ali z lopato, nikakor pa ne tisto, ki zadeva ustvarjalnost in delo z možgani, z izjemo specialistov za odnose z onostranstvom. In ker ostaja slovenska družba še zmeraj tradicionalna, ostaja tudi delo na Slovenskem moralna kategorija in ne velja za kategorijo, ki je povezana z ustvarjalnostjo. Zato ne čudi, da povprečen Slovenec izobrazbenost in umsko delo obravnava kot zadevi, ki sta vredni dvoma in celo prezira. Mimogrede naj omenim, da je privolitev prebivalstva v vladne reforme, ki vključujejo nižanje plač višje- in visokoizobraženim ter njihovo odpuščanje, pogojeno ravno s tovrstnim razmišljanjem, ne pa z zavedanjem o potrebi po reformnih posegih. Izobrazenci so v tem prostoru zgolj paraziti, ki so se zažrli v telo »pridne« družbe.

Vrsta zgoraj navedenih dejavnikov priča o tem, da se vrednost izobrazbenih dokazil na Slovenskem vztrajno zmanjšuje. Menim celo, da je takšna ocena (zaradi množičnega študija in padca njegove kakovosti) deloma ali sorazmerno upravičena. V nasprotju z obstoječim stanjem pa moramo izobrazbenim dokazilom povrniti vsaj del ugleda, ali pa ugled teh dokazil vzpostaviti docela na novo. Eden od nujnih posegov, ki naj uveljavi vrednoto znanja in ustvarjalnosti, mora biti omejitev vpisa na višje in visoke šole, s spremljajočo spremembo načina njihovega financiranja ter dvigom kakovosti in zahtevnosti študija. Izobrazbena dokazila naj prejmejo zgolj tisti, ki si jih zaslužijo, ne pa domala vsi, ki se vpišejo na katerokoli fakulteto v državi.

V primeru, ko je izobrazbeno dokazilo zgolj predmet, ki ni povezan z umskimi zmožnostmi in prizadevanjem študenta, je vrednost izobrazbenega dokazila na trgu dela povezana predvsem s načelom moči oziroma z zvezami in poznanstvi, ki jih ima študent in njegova družina. Tukaj v družbo na velika vrata vstopata, se v njej udejanjata in krepita egalitarizem in avtoritarizem. Egalitarizem nagrajuje povprečne ter podpovprečne posameznike, ki s svojim znanjem in sposobnostmi ne ogrožajo tistih, ki želijo ohraniti monopol oblasti oz. moči, medtem ko avtoritarizem nagrajuje tiste, ki nimajo hrbtenice. Avtoritarizem in egalitarizem ne temeljita na umskih sposobnostih, znanju in ustvarjalnosti, pač pa sta utemeljena zgolj na nadzirani moči. In to je, z razvojnega vidika in z vidika vzdržnosti družbenih odnosov, nevzdržno. V takšni družbi ni mogoče živeti niti dostojno niti kakovostno. Zanj so značilni nepotizem, korupcija ter revščina. In Slovenija ostaja tudi dandanes na tej poti, vse od družine, preko vseh stopenj izobraževalnega sistema, pa do nosilcev gospodarske in politične moči. ■

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

Pars pro Witkacy
Koncept in koreografija: Magdalena Reiter
Anton Podbešek Teater
Premiera: 7. november 2014

FOTO BORUT PETERLIN

