

MEDIJI

Tisk na beraški palici



POTOPISNI ESEJ

Nataša Kramberger o
zamorčanih taboriščih

OPERA

Gorenjski slavček
na meji dopustnega

FILM

Srečen za umret
Matevža Luzarja

DIALOGI

Hrvaški režiser
Oliver Frlić

BESEDA

Peter Rak
o princih in princesah

Resno. Branje.



4 DOM IN SVET

6 DEJANJE

NINA PEČE, DIREKTORICA JAVNEGA ZAVODA KINODVOR

ZVON



7 NA MEJI DOPUSTNEGA

Med tavanjem za izgubljenim repertoarjem se je na odru ljubljanske Opere pojavila večna lokalna uspešnica, *Gorenjski slavček* Antona Foersterja. Enajsto uprizoritev tega dela, ki so jo menda spodbudile vroče želje občinstva, kar je ob razprodanih prvih osmih izvedbah tudi mogoče, lahko štejemo za še eno izgubljeno priložnost, da bi se kaj bistvenega premaknilo glede urejanja glasbenega gradiva te opere (ali drugačnega branja in temu primerne pristopa k uprizoritvi). **Stanislav Koblar** se sprašuje, ali se s kriteriji vračamo v čase Deželnega gledališča iz 19. stoletja.

7 VZGOJA SRCA

Prešernovo gledališče Kranj z Oliverjem Frličcem doslej bolj deklarirano ambiciozno kot kdorkoli odpira problematiko izbranih: 25.671 stalnih prebivalcev Slovenije, ki so bili avtomatično izbrisani iz registra stalnega prebivalstva, če v roku šestih mesecev niso oddali vloge za pridobitev državljanstva v skladu z novim Zakonom o državljanstvu. A kot piše **Vesna Jurca Tadel**, se v nekaterih trenutkih zazdi, da Frličji pade v isto past kot pogosto sami Slovenci, ko se ob iskanju krivde začnejo priročno deliti na naše in vaše.

8 DOKLER NE IZGUBIŠ UDOBJA, SE NIKAMOR NE PREMAKNEŠ

Spomnili se ga boste po črno-beli filmski miniatarki *Vučko*, v kateri je Evgen Car lovil pobeglega psa in ulovil dva naivna mormona. Po dveh izjemno uspešnih kratkih filmih – študentskem *Prezgodaj da metra spodaj* (2006) in diplomskem *Vučku* (2007), s katerim si je prislužil nominacijo za študentskega oskarja – zdaj v kinematografu prihaja njegov prvi, s petimi vesnami ovenčan celovečerec *Srečen za umret*, grenko-sladka zgodba o upokoјjencu, ki šele v domu za starejše zares najde srečo. Pred premiero filma, ki bo 4. aprila, se je z režiserjem Matevžem Luzarjem pogovarjala **Špela Barlič**.

10 V IMENU KAPITALA

Mesta ne nastajajo in se ne razvijajo naključno, so odraz nekega okolja, njegovih vrednot, naravnosti ... To velja tako za njihov videz kot za način soočanja novega in starega. Razstava Dušice Dražić v Galeriji 001 v ljubljanskem Kulturnem centru Tobačna 001 nas spomni, da spremembe v urbanih tkivih razkrivajo tudi temeljne družbene silnice. Razstavo si je ogledal **Vladimir P. Štefanec**.



NASLOVNICA

Slovenski trg tiskanih medijev se sooča s številnimi težavami. O tem, kakšna prihodnost ga čaka, pišemo v tokratni osrednji temi. Foto Jože Suhadolnik

11 PROBLEMI

MEDIJI: TISK NA BERAŠKI PALICI

Zgodovina se ponavlja; tako kot je izum radia in televizije vnesel nemir v časopisne redakcije, ki so se zbale za svoj status posrednika novic, je paniko povzročil splet. Dobrih dvajset let od njegove komercializacije resda ni več slišati, da bo internet nadomestil vse medije, pa vendar se zdi, da je vsaj tisku krepko spodmaknil tla pod nogami. Kako se časopisna podjetja poskušajo reševati pri nas in v svetu (in kako se ne bi smela), ali je branost slovenskim časnikom začela padati že pred zmagovitim pohodom spleta (in zakaj), kakšno vlogo je pri razmahu tiska igralo oglaševanje (in kako so ga oglaševalci nazadnje pustili na cedilu) – o tem se je **Agata Tomažič** pogovarjala s štirimi poznavalci: **Bernardom Nežmahom**, **Marjanom Novakom**, **Vojkom Flegarjem** in **Lenartom J. Kučičem**.

16 DIALOGI



NE VERJAMEM V DEMOKRACIJO

S hrvaškim režiserjem **Oliverjem Frličcem** se je pred premiero njegovega avtorskega projekta 25.671 v Prešernovem gledališču Kranj, ki se loteva problema izbranih, pogovarjal **Boštjan Tadel**.

18 POTOPISNI ESEJ

DRUGA OB DRUGI: ŽENSKE

Pisateljica **Nataša Kramberger** je v začetku marca obiskala nekatera nekdanja nacistična taborišča. V Ravensbrücku je 8. marca spoznala Ingelore Prochnow, ki se je pred 69 leti prav v tem kraju žalosti in groze rodila mami – taboriščnici.

20-22 KRITIKA

KNJIGA: Suzana Tratnik: Rezervat (Ana Geršak)

KNJIGA: Na robu bele tišine: antologija sodobne švicarske kratke proze (Gabriela Babnik)

KINO: Srečen za umret, r. Matevž Luzar (Denis Valič)

KINO: Gospodar, r. Paul Thomas Anderson (Špela Barlič)

KINO: Kauwboy, r. Boudewijn Koole (Denis Valič)

ODER: Pierre de Marivaux: Triumf ljubezni, r. Sebastijan Horvat (Vesna Jurca Tadel)

ODER: Ana Đokić: Vitez železnega srca, r. Svetlana Patafta (Klemen Markovčič)

RAZSTAVA: Danilo Jejčič: Retrospektiva (Nataša Kovšca)

RAZSTAVA: Vitez, dama in zmaj – dediščina srednjeveških bojevnikov (Saša Starec)

23 BESEDA

PETER RAK: Princi in princeze

pogledi

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

Pogledi ISSN 1855-8747
Leto 4, številka 6

ODGOVORNA UREDNICA: Ženja Leiler
NAMESTNIK ODGOVORNE UREDNICE: Boštjan Tadel
UREDNIKA: Agata Tomažič
LEKTORICA, REDAKTORICA: Eva Vrbnjak
FOTOGRAFIJA: Jože Suhadolnik
TEHNIČNI UREDNIK: Matej Brajnik
OBLIKOVNA ZASNOVA: Ermin Mededović

IZDAJATELJ: Delo, d. d., Dunajska 5, Ljubljana
PREDSEDNICA UPRAVE: Marjeta Zevnik
TISK: Delo, d. d., Tiskarsko središče
OBLIKOVANJE GLAVE ČASOPISA: Matevž Medja

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

Število natisnjenih izvodov 6.000
NAROČNINE IN REKLAMACIJE
TEL. 080 11 99, (01) 4737 600
e-pošta: narocnine@delo.si

OGLASNO TRŽENJE
miha.voncina@delo.si
TEL. (01) 4737 536

Časopis Pogledi izhaja dvakrat mesečno, julija, avgusta in decembra pa enkrat mesečno dvojna številka. Letna naročnina s 40-% naročniškim popustom je 37,89 EUR z DDV, za naročnike Dela in Nedela z 58-% naročniškim popustom pa 26,52 EUR z DDV. V naročnino je vključena dostava na dom na področju Slovenije. Letna naročnina za tujino zajema naročnino in pripadajočo poštnino. Odpovedi naročnine sprejemamo samo v pisni obliki; odpovedi, prejete najkasneje do 25. v mesecu upoštevamo ob koncu meseca oz. ob koncu obdobja, za katerega je plačana naročnina. Cenik in splošni pogoji za naročnike so objavljeni na www.etrafka.delo.si.



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

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

Dovolj dobro življenje

Adam Phillips, o čigar knjigi *Missing Out: In Praise of the Unlived Life* (Spodleteti: Zagovor življenja, ki ga nismo živeli) so konec februarja pisali v *New Yorkerju*, je eden najbolj znanih psihoanalitskih piscev v Veliki Britaniji. Rojen je bil v valižanskem Cardiffu, v družini druge generacije judovskih priseljencev iz Poljske. Odraščal je v razširjenem sorodstvenem krogu, kar je opisal kot tipično judovsko in tudi edino, kar ga veže na judovstvo, ki ga bolj kot vero dojema kot življenjski slog. Pred psihoanalizo je nekaj semestrov študiral književnost in pomanjkanja naklonjenosti literaturi (je tudi eden od urednikov pri Penguin Books, zadolžen za sodobne prevode Freudovih del) in daru za pisanje mu res ne gre očitati. Zadnja od njegovih knjig – občasno objavlja daljše prispevke tudi v *London Review of Books* in predava – je pravi protistrup za vse sodobne psevdoznanstvene priročnike, ki učijo, kako se mora človek razvijati, osebnostno rasti in narediti iz svojega življenja kar največ. Phillips v *Missing Out* počne ravno nasprotno; bralcu dopoveduje, naj se otrese občutkov, da je toliko stvari zamudil in mu je pri celi vrsti reči spodletelo, temveč raje uživa v življenju, ki ga živi. Če si bomo nepretrgoma očitali, da bi lahko dosegli več in smo poraženci, osmoljenci, misli o tem pa bodo razžirale naše neprespane noči, bomo končali zagrenjeni, svari Phillips.

Oseminpetdesetletni britanski psihoanalitski guru pa ima sam kaj malo razlogov, da bi si očitel neuspeh in neučinkovitost. Po zaključenem študiju psihoanalize se ji je za obdobje štirih let podvrigel tudi sam, nato pa začel delati v londonski bolnišnici Charing Cross kot otroški psihiater. Kmalu je prevzel vodenje oddelka in tam ostal desetletje, dokler ni odprl lastne prakse v trendovski četrti Notting Hill. Lahko bi rekli, da je hipster, ki se oblači v temna oblačila, hodi naokrog v koničastih škornjih in si lase češe s preprihom, se pošali *New Yorker*. Njegova partnerka je prav tako uspešna v življenju in za povrh še čedna: Judith Clark je kustodinja za oblačilno kulturo v muzeju Victoria & Albert (pred tem je imel drugo čedno in uspešno partnerko, feministično pisko Jacqueline Rose; iz obeh zvez ima tri otroke). Eden izmed grehov, ki jih očita psihoanalitskim kolegom, je pogoltnost. Sam zatrjuje, da za seanse računa od nič do petinsedemdeset dolarjev – ostalo najbrž zasluži s honorarji in odstotki od prodanih knjig. Do starosti osemindeset let jih je napisal reci in piši sedemnajst, k temu jih je treba dodati še sedem, pod katere se je podpisal kot urednik.

Njegove knjige so pogosto zbirke esejev, skupek vsega, kar mu je v zadnjem času padlo na pamet in je napisal. Tudi *Missing Out* sodi v to kategorijo; knjiga prinaša od razmišljanj na temo iz naslova in razprav o *Kralju Learu* in *Othellu* do predavanja o gledališki reprezentaciji norosti, ki ga je imel leta 2011 na Brooklyn Academy of Music. Adam Phillips preprosto počne, kar se mu zdi, pripominja novinarica *New Yorkerja*.

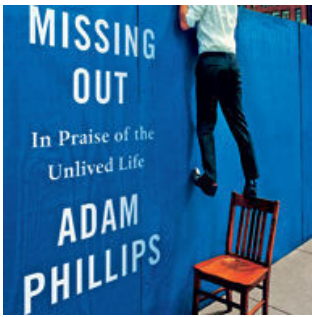
Ciprske lekcije

Dogajanje na Cipru se dnevno dodatno zapleta, na prvi spomladanski dan pa sta se ga bolj oziroma manj sočutno lotila neoliberalno (po merilih slovenske žurnalistične politične ekonomije) tribilo *The Economist* in bolj levičarski novelovec Paul Krugman v svoji redni kolumni v časniku *The New York Times*. Proti pričakovanjem je bil (mnogo) manj sočuten do Ciprčanov slednji.

Economist je zapisal: »Politične posledice bodo toksične. Ciper je najnovejša periferna država, ki ji ostaja predvsem občutek, da je bila deležna krivične obravnave. Upniki so na drugi strani užaljeni, ker je bila njihova pomoč zavrnjena. Gospodarstvo evrske skupine stagnira. Protestniške stranke so vedno bolj priljubljene. Euro naj bi bil manifestacija veličastnega političnega projekta, a vedno bolj deluje kot zakon brez ljubezni, ki ga skupaj držijo le še visoki stroški ločitvenega postopka.« Ker je *Economist* vseskozi blago skeptičen do EU, tudi aktualno ciprsko epizodo vidi skozi ta optiko: »Celo po merilih siceršnjega političnega odločanja v EU je bil zadnji teden katastrofa.«

Krugman pa nameri svojo ost v sam Ciper: začne z omembo knjige novinarja (med drugim tudi *Economista* in *Financial Timesa*) Nicholasa Shaxsona *Treasure Islands* (Otoki zakladov, 2011). Shaxsonova teza je, da davčne oaze – med katere sodi Ciper – s svojo lahkotno regulativo spodkopavajo svetovno gospodarstvo, ker legitimnim vladam prevzemajo davčne prihodke in v zavdanja vrednem obsegu tudi omogočajo korupcijo. Krugman opozori, da pa se Shaxson ne dotakne vprašanja, kaj se zgodi, kadar tak otok zakladov zaide v težave – kot denimo trenutno Ciper. Krugmana bolj kot konec ciprske zgodbe (za katerega v oklepaju namigne, da ne bo prav srečen) skrbi dejstvo, da dogajanje na Cipru kaže, kako malo se je skoraj pet let po izbruhu finančne krize spremenil globalni bančni sistem.

Ciper (grški del) je tako po številu prebivalcev kot po svoji realni ekonomiji približno pol manjši od Slovenije. Njegov bančni sektor pa je relativno okrog petkrat večji, kot je običajno za primerljive države – sredstva v bankah so bila leta 2011 celo osemkratnik bruto družbenega proizvoda. Krugman je izbrskalo zanimiv podatke, da je po poreklu več tujega kapitala v Rusiji iz Cipra kot iz Nemčije. Razlaga tega nesorazmerja največje in



ker zadovoljitev, o kateri smo hrepeneli, ne deluje, kot smo pričakovali, in frustracija zadovoljitve v resničnem svetu, ki se ne zgodi. Na voljo so tudi realistične zadovoljitve, optimistično opozarja Phillips, vendar – kot večina psihoanalitskih piscev – ne pove, katere. Psihoanalitski pristopi se tu morda zdijo skrajno pesimistični – a saj se psihoanaliza nikoli ni oglaševala kot vesela znanost. Drugo poglavje, ki je po mnenju ocenjevalke *New Yorkerja* najboljšje, se ukvarja s tem, kako je biti nerazumljen (*On Not Getting It*). V njem trdi, da je za nas bolje, če ne razumemo sebe – ali drugih. Njegova teza je klofuta v obraz ortodoksni psihoanalizi, ki si prizadeva prav – razumeti. Phillips pojasnjuje, da je koncept razumevanja lahko poguben. Zmotno zavedajoč se, da nekoga lahko razumemo in poznamo do obisti, se lahko primeri, da ga zaradi naše utvare o tem, kakšen je, povsem narobe obravnavamo. Največ prostora pa posveti naši želji po tem, da bi bili razumljeni. Ta je zanj najmočnejša oblika nostalgije, želja, ki se jo da primerjati z dojenčkovim prizadevanjem, da bi mati znala prebrati njegove zahteve in se odzvati v skladu z njimi – mu bodisi dala jesti ali ga vzela v naročje. Toda matere so redko popolne in nekatere se na otrokov jok odzovejo pravočasno, druge ne, nekatere si ga včasih razlagajo pravilno, drugi ne; v britanski otroški psihologiji je že D. W. Winnicott, pedopsiholog iz sredine 20. stoletja, razvil koncept »matere, ki je dovolj dobra« (in ne popolna). Po Phillipsu bi se morali s tem konceptom zadovoljiti tudi v odrasli dobi: enkrat bomo razumljeni, kdaj drugič pa morda ne. Po Phillipsu prizadevanje biti vedno razumljen ni le žalitev za emocionalno zdravje, temveč kar intelektualna napaka.

S tem je povezana tudi zabloda, da o življenju, ki ga nismo preživeli, vemo več kot o tistem, ki ga živimo. Ničesar več ne morem vedeti o sebi kot tisto, kar že vemo, in nihče se ne bo pojavil, ki bi rešil probleme z ljudmi, od katerih smo odvisni, piše Phillips. Nadalje, bralca prepričuje, da življenje, ki ga živimo, ni nekaj, s čimer smo se pač sprijaznili, temveč nekaj, za kar smo se odločili in moramo konec koncev prevzeti odgovornost zanj. »Načini, na katere nam spodleti, medtem ko poskušamo živeti, so v resnici naše življenje,« je citat ameriškega pesnika Randalla Jarrella, na katerega se sklicuje Phillips. **A. T.**

ene najmanjših evrskih držav ni zelo zahtevna: gre za ruski kapital, ki je šel na izlet s povratno vozovnico prek ciprske davčne oaze.

V čem je torej problem? V tem, da so ciprske banke z depoziti pretežno tujih vlagateljev sklenile tudi kakšen lasten posel, večinoma v grških nepremičninskih poslih. Ti posli so prinesli velike izgube (podobno kot slovenski tajkunski krediti), pred katerimi naj bi varčevalce ščitila država.

Redko kdo je opazil, da sta si do te točke ciprska in islandska zgodba precej podobni: tudi islandske banke so uspevale predvsem na račun tujih vlagateljev. Islandija se je zadeve lotila radikalno: pogledala je stran in počakala, da so banke bankrotirale, pri tem ščitila domače varčevalce, tuje vlagatelje pa potopila. Ker je Islandija dovolj majhna in ni del evrske skupine, je stran (ne preveč težko) pogledal tudi svet – razen ljubiteljev domnevnega socializma 21. stoletja.

V ciprskem primeru pa zaradi vpetosti v evrsko skupino odločitev ne sprejemajo v Nikoziji, ampak v Bruslju in Berlinu. Ti so se zapletli v skrajno bizaren poskus zasega deleža bančnih vlog (Peter Frankl je v *Financah* to primerjal s potezami jugoslovanskega izvršnega sveta v osemdesetih), ki so se po ciprski zavrnitvi spremenili v ne dosti manj bizarna pogajanja z Rusijo, od koder je večina vlagateljev v ciprskih bankah. *Economist* je komentiral: »Poskus pokritja ciprske bančne luknje z denarjem nemških davkoplačevalcev je seveda zelo delikaten, verjetno pa manj perversen kot vzdrževanje obstoječega stanja na Cipru s tem, da prek dokapitalizacije bank in koncesije za plin članica EU postane eksteritorialna ruska satrapija.«

Krugman je ogorčen nad ciprskimi voditelji, ki so poskusili predvsem ohraniti *status quo* pralnice denarja. Ugiba, da bo nazadnje Ciper primoran storiti nekaj podobnega kot Islandija, bi pa lahko to mnogo dlje trajalo, razen če ga v prihodnjih dneh vržejo iz evrske skupine.

Konča pa z žalostno ugotovitvijo, da ob vsem stokanju o proračunskih primanjkljajih države ne sprejmejo ukrepov, ki bi onemogočali davčne oaze: »Naj se vam Ciper ne smili; smilimo se vam lahko le mi vsi skupaj, ki živimo v svetu, v katerem se politični voditelji niso pripravljali ničesar naučiti.« **B. T.**

Prvih 5 ...



ROCK'N'ROLL FILM V JUGOSLOVANSKEM LIVERPOOLU

Maribor so v socializmu imenovali jugoslovanski Liverpool, kajti bil je »delavsko mesto z bogato glasbeno sceno«, je že v intervjuju za *Pogled* tik pred začetkom Evropske prestolnice kulture 2012 v štajerski metropoli povedal njegov direktor Mitja Čander. V Mariboru pa se dogaja tudi po koncu EPK, med 1. in 6. aprilom se bo v organizaciji Subkulturnega azila tam odvil prvi *Festival rock'n'roll filma*, katerega cilj je »razkrivati pozabljeno glasbeno zgodovino Maribora«. V dvorani kina Udarnik bodo predvajali osem glasbenih dokumentarcev, in sicer v temle kronološkem zaporedju: *Pankrti – Dolgcajt, Sretno dijete, KuZle* in *Otroci socializma, Kad Miki kaže da se boji, Vlada* in *4 koncerti za Buldožer* ter *Kako smo ušli u Europu*. Vse projekcije se začenjajo ob osmi uri zvečer.

VZNEMIRLJIVA KRSTNA IZVEDBA

Slovenska filharmonija (SF) bo v četrtek, 28. marca (s ponovitvijo dan pozneje), premierno izvedla obsežnejšo skladbo domačega avtorja, kot je to v navadi: Pavel Mihečič (1937), v svoji bogati karieri med drugim predsednik Društva slovenskih skladateljev in dekan Akademije za glasbo, je namreč napisal *Koncert za violo in orkester*, ki ga bo krstila članica Orkestra SF Maja Rome. Netipičen je torej tako format novega dela kot solistični instrument, tako da gre za kar izjemen dogodek. Orkester bo vodil italijanski (pretežno operni) dirigent Daniele Callegari, ki bo pred Koncertom izvedel še *Tretjo simfonično skico* iz opere *Alice* (po motivih *Alice iz čudežne dežele* Lewisa Carrolla, krstno uprizorjene leta 1993 v Palermu) sodobnega italijanskega skladatelja Giampaola Testonija (1957), v drugem delu pa bo na sporedu poletna *Simfonia št. 4* Ludwiga van Beethovna.

AVTORSKI PROJEKT O LJUBEZNI IN NASILJU

V Slovenskem mladinskem gledališču je za dan izida naslednje številke *Pogledov*, 10. aprila, napovedana premiera avtorskega projekta srbskega režiserja madžarske narodnosti Andrása Urbána (1970), ki je režijo študiral v Novem Sadu pri znanem profesorju Boru Draškoviću (kot tudi denimo Haris Pašović). Zadnja leta pa vodi manjšinsko gledališče Kosztolányi Dezső v Subotici, ki se je pod njegovim vodstvom uveljavilo kot eden vznemirljivejših srednjeevropskih odrov. Glede na to, da so režiserji iz Srbije zadnja leta pri nas ustvarili več zelo dobrih uprizoritev (nazadnje Anja Suša v MGL z *Ukročeno trmoglavko*, prej Marko Manojlović v istem gledališču s Fojevim *Vse zastonj! Vse zastonj!*, Miloš Lolić v Mini teatru z *Bartlebyjem, pisarjem*), bo brez dvoma zanimivo spoznati še enega, izrazito avtorskega režiserja iz bližnjega kulturnega okolja.

Projekt so poimenovali *Ljubezen – violentia*, šlo pa naj bi za »preučevanje ljubezni in sovraštva kot temeljnih motivacijskih stanj našega duha in zavesti«. »Vsi vidiki nasilnega bivanja vključujejo tudi tistega, ki to prenaša. Prenašamo sistem, civilizacijo, znanje. Umetnost je akt, ki ga prenašamo. Konvencija je fenomen, ki ga prenašamo. Gledališki jezik je sredstvo govora, ki ga ravno tako prenašamo. Boj med različnimi jeziki je vseobsegajoča norost, in kot takšna proizvaja svoje junake in žrtve. Tehnokracija je temeljni moment civilizacijskega nasilja. Informacija je bolezen. Informiranost je moč. Avtoriteta je iracionalna. Informirana avtoriteta je manipulator. Gledališče je jezik

... prihodnjih 14 dni



Peter Lovšin oktobra 2007 na otvoritvi fotografske razstave Pankrtov v Cekinovem gradu v Ljubljani.

FOTO JURJE ERJEN

manipulacije ... Vendar pa je vse to zaobseženo (tudi) v ljubezni. Vse to je ljubljeno. Gledališko dejanje nastane v odnosu med dogajajočim se v danem prostoru in času in opazovalcem, gledalcem. Ta odnos je intimen.«

ČEHI IN SLOVAKI S KAMERO Z ROKO V ROKI

Češkoslovaški film je bil že v sivini socialističnega filmskega propagandizma, kakršen je po ukazu partije zvečine obvladoval kinematografijo vzhodnega bloka, dovolj subtilen in obrtniško dovršen, da je svoje sporočilo ponesel onkraj cenzure v srca gledalcev. Ki jih je osvojil tudi zaradi svoje gledljivosti in komunikativnosti. Po razpadu skupne države sta svojo pot ubrali tudi češka in slovaška kinematografija; medtem ko je češki film ohranil stabilnost in jasno usmerjenost, je za slovaško filmsko produkcijo po letu 1993 nastopilo obdobje nekajletnega molka. Sčasoma so se pretrgane vezi stkale na novo in leta 2004 sta se Češka in Slovaška družno predstavili na sejemske prizorišču filmskega festivala v Cannesu. Čez dve leti se jima je na berlinski tržnici evropskega filma pridružila tudi Slovenija. Teden češkega in slovaškega filma v ljubljanskem Cankarjevem domu (CD) je po besedah prirediteljev (poleg CD še Slovenski filmski center in veleposlaništvi Češke in Slovaške republike) »nov korak v poglobljanju prijateljstva in tesnega profesionalnega sodelovanja treh držav ter njihove filmske umetnosti«. Od 28. marca do 7. aprila se bodo v Kosovelovi dvorani prikazovali novejši češki in slovaški filmi. Že naslovi so obetavni: *Župan – ženitni posrednik*, *Zlo*, *Cvetni popki*, *Slepe ljubezni*, *Naj živi družina* ... Podrobnejši spored je na spletni strani www.cd-cc.si.

O STOLETNIKU, KI JE ZLEZEL SKOZI OKNO

V prostorih ljubljanskega Konzorcija bodo v petek, 29. marca, ob 11. uri, spregovorili o knjigi z naslovom *O stoletniku, ki je zlezel skozi okno in izginil*. Uspešnica, ki je v slovenskem prevodu izšla pri Mladinski knjigi, je delo nekdanjega švedskega novinarja Jonasa Jonassona. Ta se je rodil leta 1961 vozniku rešilca in medicinski sestri, študiral švedščino in španščino, nato pa zakorakal v svet časopisnega novinarstva in svoje novinarsko pero brusil najprej v regionalnem južnošvedskem dnevniku *Smålandsposten*, nato pa tudi v večernem tabloidu *Expressen*, ki izhaja v Stockholmu. Sredi devetdesetih se je tega naveličal in ustanovil lastno medijsko družbo z imenom OTW, ki je po zaslugi njegovega trdega dela prerasla v uspešno podjetje s sto zaposlenimi. V prvih letih novega tisočletja je uspeh začel terjati svoj davek in Jonassonov hrbet se je pod bolečinami zvil v klobčič, Jonasson pa je bil zaradi resnih zdravstvenih težav leta 2005 prisiljen prodati podjetje in se preseliti na slabo poseljen del južne obale Švedske skupaj s svojim mačkom po imenu Molotov. Neverjetno, a resnično: v tisti samoti je spoznal temnopolto Norvežanko, se z njo poročil in imel sina, družina pa se je preselila v švicarski Ticino. Tam se je Jonasson lotil pisanja o temi, ki ga je že dolgo preganjala, in knjigi dal naslov *O stoletniku, ki je zlezel skozi okno in izginil*. Knjiga je postala uspešnica (vmes se je Jonasson ločil), bila prevedena v več svetovnih jezikov in o njej bo tekla beseda v petek v Konzorciju. Glede na razgibanost avtorjeve lastne življenjske zgodbe je težko pričakovati, da bo presegel resničnost, a pustimo se presenetiti. Jonasson zdaj piše knjigo z naslovom *Analfabet, ki je znal šteti*.

Podpisani pogodba za @pogledi in EP v košarki @kzs_si.



Tvit odhajajočega ministra dr. Žiga Turka o prihodnosti *Pogledov* in Evropskega prvenstva v košarki.

Uhajanje podatkov in javni interes

Bill Keller, glavni urednik časnika *The New York Times* (NYT) med letoma 2003 in 2011, zdaj pa njegov redni kolumnist, je nedavno objavil svoje razmišljanje o Bradleyju Manningu, dobavitelju zaupnih ameriških diplomatskih depeš WikiLeaksu, ki je trenutno v vojaškem zaporu vojašnice Fort Meade v bližini Washingtona. Keller, urednik v času objave zaupnih dokumentov, ki jih je NYT prejel skupno s še štirimi uglednimi časniki (*Der Spiegel*, *Le Monde*, *El País*, *The Guardian*), se odziva na Manningovo izjavo, da se je za predajo dokumentov WikiLeaksu odločil potem, ko ni naletel na navdušen sprejem ne pri Washington Postu ne pri NYT. Pri Postu je vrgel puško v koruzo, ko mu je novinarka, s katero se je dogovarjal, rekla, da mora počakati na odobritev svojega urednika, *Timesu* pa naj bi pustil sporočilo na telefonskem odzivniku, vendar naj ga nihče ne bi poklical nazaj. Keller to možnost dopušča, vendar izrazi tudi skepso glede tega, da bi se tako spreten heker, ki je s skrbno varovanih vladnih strežnikov pobral na tisoče zaupnih dokumentov, zanesel le na telefonski odzivnik, vrsta tehnološko mnogo manj podkovanih bralcev pa dnevno najde pot do novinarjev, s katerimi želi priti v stik.

Res zanimivo pa njegovo pisanje postane, ko se vpraša, kaj bi se zgodilo, če bi do stika in dogovora vendarle prišlo? Z neprikrito samozavestjo zatrdi, da bi časnik ravnal enako, kot je: določil bi izkušene novinarje, da temeljito pregledajo material, najdejo vsebine, ki so povezane z javnim interesom, pri objavi pa bi izjemno pazil, da ne bi ogrozil vojakov na terenu ali morebitnih informatorjev. Prepričan je, da bi objava tudi v tem primeru dosegla veliko odmevnost – a prizna, da vendarle ne tolikšne, kot jo je; delno zato, ker bi varovali svojo konkurenčno prednost, delno zaradi pravne zaščite medija in vira, pa tudi vseh v dokumentih omenjenih oseb. Seveda bi bile spregledane tudi številne lokalne zgodbe, denimo slovenska o pogajanjih o sprejemu zapornika iz Guantanamo.

Je pa Keller mnenja, da bi imel Manning v prihajajočem sodnem procesu več možnosti za blažjo obravnavo, če se ne bi povezal z bolj ali manj samoniklo izobčensko organizacijo, ki se odkrito ponaša s svojim nasprotovanjem ameriškim interesom. Poudarja tudi, kako zahtevno in verjetno napeto bi bilo razmerje med časnikom in »živčnim, jeznim, težavnim mladeničem, ki je bolj kot dokaze za problematično ravnanje vlade ponujal možnost za iskanje morebitno relevantnega materiala v morju skrivnosti«. Seveda ne dvomi o tem, kako skrbno bi varovali njegovo identiteto (konkurenčni *Washington Post* dobrih trideset let vse do smrti vira ni izdal, kdo jih je napotil v smeri, ki se je razvila v afero Watergate), se je pa Manning razkril kar sam v dopisovanju z nekim drugim hekerjem, ki ga je nato prijavil oblastem. Poleg tega je v digitalni dobi kajpak tudi mnogo težje zakriti sledi za seboj. Keller tudi trdi, da bi Manninga v primeru sodelovanja po aretaciji osebno podprli in javno zahtevali humano obravnavo ter da bi med drugim ostro nastopili proti zapiranju v samico in podobnemu.

Obenem pa je zelo jassen, da bi Manningu vnaprej povedali, kako gre za njegovo osebno odločitev, za katero bo moral tudi sam prevzeti posledice. Prvi amandma ustave ZDA kajpak zagotavlja svobodo tiska, vendar ta ne zadeva tistih, ki so prisegli, da bodo varovali državo in njene skrivnosti. Keller navaja primer izpred skoraj pol stoletja, ko je nekdanji uslužbenec obrambnega ministrstva, pozneje pa razvpite korporacije RAND Daniel Ellsberg NYT predal t. i. Pentagon Papers o skrivnih političnih kalkulacijah Johnsonove administracije v zvezi z vojno v Vietnamu – in ki je bil zato prav tako na sodišču, a v ozračju Watergate izpuščen zaradi procesnih napak, čeprav mu je sprva grozilo celo 115 let zapor. (Ellsberg je danes pri dobrih osemdesetih eden bolj zagriženih Manningovih podpornikov.)

Keller pa je nedvoumen v svojem prepričanju, da bi v primeru predaje materiala *Timesu* ne moglo priti do objave nepregledanih depeš, ki si jo je dovolil Wikileaks in s tem ogrozil številne ljudi, ki niso le morebitni sodelavci ali zgolj sogovorniki predstavnikov ameriške države, temveč morda tudi zagovorniki človekovih pravic ali nedeklarirani disidenti v represivnih režimih. Morda celo malce zavistno pripomni, da bi brez Manningove pomoči tako široka javnost sploh ne izvedela za WikiLeaks. Projekt je obstajal že leta prej, a šele z Manningovo pošiljko so zadeli res v polno. Keller ne skriva svojega odpora do ustanovitelja WikiLeaksa Juliana Assangea, ki je po dostopnih podatkih še vedno pod diplomatsko zaščito na ekvadorskem veleposlaništvu v Londonu; če bi ga zapustil, bi ga Velika Britanija po sodnem nalogu izročila Švedski, kjer je obtožen dveh (precej nejasnih) spolnih prestopkov – njegovi zagovorniki pa domnevajo, da bi bila to le vmesna postaja do izročitve ZDA, kjer bi se znašel pred podobnimi obtožbami kot Manning: ta se je že izrekel za krivega v zvezi z dejanji, ki mu lahko prinesejo do 20 let za-



FOTO AP

Julian Assange na balkonu ekvadorskega veleposlaništva v Londonu, kjer uživa azil.

pora, vojaški tožilci pa ga poskušajo obremeniti še s »pomočjo sovražniku«, kar v kazenski politiki pomeni dosmrtno ječo brez možnosti pogojnega izpusta.

Izkušeni novinar Keller, dopisnik iz Moskve v času razpada Sovjetske zveze ter iz Južnoafriške republike v času konca apartheida, išče razloge za Manningovo dejanje: njegove izjave ga le še bolj begajo, podobno kot na začetku članka navedena izjava o tem, zakaj se je raje odločil za WikiLeaks kot za ameriške časnike. Manning je v spletnem dopisovanju s hekerjem Adrianom Lamom, ki ga je objavila revija *Wired*, omenjal svojo željo po »odprti diplomaciji«, tudi po »globalni anarhiji«, med zaslišanji v Fort Meadu pa je kot povod navedel svoj gnev zaradi »kolateralnih človeških žrtev v protiterorističnih operacijah za zatiranje uporniških gibanj«. To ga je spodbudilo k »beleženju dejanske cene vojn v Iraku in Afganistanu«, kar ga je privedlo do potrebe, da bi »davkoplačevalcem omogočil vpogled v zakulisne dogovore in očitno kriminalne dejavnosti v temnem podpalubju diplomacije«.

Keller na dveh mestih omeni zelo ostro politiko aktualne ameriške vlade do uhajanja zaupnih podatkov in jo označi celo kot »srhljivo«, ne pušča pa dvoma o javnem interesu v podobnih primerih. Skrbi ga predvsem to, da tako v Assangeovem kot v Manningovem početju vidi več osebne frustracije kot javnega interesa. Tako pri Pentagon Papers kot pri aferi Watergate je šlo za material drugačnega kalibra. **B. T.**

Nina Peče, direktorica javnega zavoda Kinodvor

ZMOGLJIVOSTI SO ZAPOLNJENE

Od leta 2008 se obisk nenehno povečuje, lani se je število obiskovalcev zvišalo za več kot 25 odstotkov v primerjavi z letom poprej, zmogljivosti so docela zapolnjene, ljudje pa še kar prihajajo.

AGATA TOMAŽIČ *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Podatki o obisku med vestmi o spodletelih projektih in odmiranju te ali one dejavnosti prijetno presenečajo. Če vemo, da gre za ljubljanski Kinodvor, jih v času, ko povsod po svetu kinodvorane boljcone samevajo, beremo že kar nejeverno. Nina Peče, direktorica zavoda Kinodvor od njegove ustanovitve leta 2008, razlaga, kako jim je uspelo.

Ali je Kinodvorova zgodba v uspehu tako edinstvena tudi v primerjavi z drugimi državami iz bližnje in daljne sosesčine?

Ta uspeh je res še kar izjemen, presenetil je tudi nas, čeprav smo verjeli, da je mogoče uresničiti pričakovanja, ki jih je imela Mestna občina Ljubljana (MOL) ob ustanovitvi zavoda. Za kinematografsko stroko pa to velja za zgodbo o uspehu tudi v mednarodnem prostoru. Nad našimi rezultati so navdušeni tudi kolegi po Evropi in v združenju Europa Cinemas, zato smo hitro postali referenca v naši dejavnosti. Po eni strani zaradi rezultatov, v bistvu pa že prej s kakovostjo storitev, saj smo bili že leto dni po odprtju (in ustanovitvi zavoda, op. p.) nominirani za najboljši kino za otroke in mlade, in to ravno zaradi celovitega koncepta Kinobalona.

Ti rezultati niso ravno vsakdanji, so pa gotovo kazalnik nečesa, kar nas lahko zelo veseli: kažejo, da smo dobra popotnica za razvoj filmske kulture. Pri tem najbrž ni zanemarljivega pomena koncept mestnega kina, ki je za zdaj pri nas edinstven. Kinodvor je javni zavod, ki izvaja dejavnost v javnem interesu – prikazovanje kakovostne filmske produkcije –, pri čemer ga MOL podpre s petdeset odstotki proračunskih sredstev, ostalo pa mora zaslužiti na trgu. In prav koncept mestnega (umetniškega) kina je tisti, ki je prinesel rezultate.

Kakšen je koncept mestnega (umetniškega) kina?

Kinodvor vedno predstavljamo kot mestni kino, vendar pa v mednarodnem prostoru tak koncept poznamo kot »art house cinema«. Ne govorimo o kategorijah filmov, ki jih predvajamo, temveč o konceptu kina, ki je več kot kino. Ponuja kakovosten filmski program – filme, ki niso namenjeni samo zabavi, in jih opremi z dodano vrednostjo: pogovori s filmskimi ustvarjalci in strokovnjaki, delavnicami za otroke; značilno je tudi povezovanje med različnimi oblikami umetnosti – v prostorih kina delujeta galerija in knjigarna. Ne smemo pa pozabiti še na družabno noto in možnost druženja v prostorih kina. Naše ideje so padle na plodna tla, ker je v mestu očitno dovolj ljudi, ki si želijo hoditi v kino, tradicija mestnih kinematografov je v Ljubljani dolga in je bila vmes za kratek čas prekinjena s selitvijo kinodvoran na obrobje. K nam zahaja velik del občinstva, ki zavrača multipleks. Sicer pa Kinodvor ni edini mestni kino v središču, obstajajo še Cankarjev dom, Kinoteka in Komuna.

Si hodite v zelje? Število kupljenih vstopnic za filme na Liffu lani prvič po zadnjih letih ni več raslo, ampak se je ustalilo (pri okrog 45 tisoč) – je to krivda (ali zasluga) Kinodvora?

Obiskovalci se gotovo nekoliko prekrivajo, a to za nas ni nekaj negativnega. Zelo dolgo časa je bil Liffe za ljubljancane edini stik s takšnim filmom, zdaj pa je ta ponudba v Kinodvoru na voljo vse leto. Najbrž Liffe na to gleda podobno kot mi; navsezadnje oboji delujemo v javnem interesu. Sicer pa je Liffe še vedno platforma, s katere nekateri filmi začenejo pot po Sloveniji. Število prodanih vstopnic za posamezni film pa je tudi kazalnik, kolikšno je zanimanje zanj. Mislim, da se lahko dopolnjujemo in smo daleč od tega, da bi bili drug drugemu konkurenca, prej bi rekla, da smo uspešni na skupni poti k razvoju filmske kulture.

Kinodvor je s Kinobalonom poleg Pionirskega doma v Ljubljani menda edina ustanova, ki ponuja filmsko vzgojo za mlade. Kakšen je odziv, načrtujete kakšno širitev?

Ko smo zasnovali Kinodvor kot mestni kino, nam je bilo jasno, da mora biti sestavni del programa tudi program, namenjen mladim – naprej zato, ker v mestu tega primanjkuje, drugič pa, ker je filmska vzgoja vzgoja bodočih obiskovalcev. Za tovrstno produkcijo se je takoj pokazalo zanimanje, treba pa bo narediti še marsikaj, da bo filmska vzgoja dobila mesto, ki si ga zasluži. Mednarodna mreža Europa Cinemas intenzivno spodbuja program za mlada občinstva, tudi evropske



direktive podpirajo filmsko izobraževanje in vzgojo mladih. Pri nas pa je to za zdaj vse prepuščeno izvajalcem in izobraževalnim ustanovam, in tu smo storili vse, kar je v naši moči. Odziv je dober, tudi tu smo že prišli do izkoristka vseh zmogljivosti in se še tesneje povezali s Kinoteko, z vključitvijo njihovega programa v katalog za šole, ter tako, da določene projekcije za šolarje izvajamo v Kinoteki. Pedagogi kmalu spoznajo, da je film zelo hvaležen učni pripomoček in da so za delo z njim usposobljeni, predvsem ko gre za povezovanje vsebine filma s predmeti, ki jih poučujejo. Vseeno pa to področje kliče po sistemskih spremembah.

Ali glede na velik obisk v Kinodvoru kdaj prileti kakšen očitek, da so filmi, ki jih prikazujete, preveč komercialni – pač po nekakšnem snobovsko-intelektualističnem načelu, da visoka umetnost gotovo ne more pritegovati množic?

Ne, takšnih očitkov nisem slišala. Za *Drevo življenja*, ki si ga je pri nas ogledalo največ ljudi, med sedem in osem tisoč, bi težko trdili, da je izrazito komercialen film. Treba pa je razumeti, da mora Kinodvor na trgu ustvariti petdeset odstotkov svojega proračuna. Glede na to, da je naš program sestavljen iz treh stebrov – filmi v distribuciji, Kinobalon s filmsko vzgojo ter filmski festivali (kjer nastopamo kot partner ali koproducent) –, je samo po sebi razumljivo, da je produkcije na posameznih področjih, ki se ponuja, veliko več, kot je lahko sprejme ena dvorana. Sicer pa mislim, da bi glede na programsko raznolikost, ki jo zagotavljamo, težko kdo trdil, da koga zapostavljamo. Velja poudariti, da že z eno samo dvorano zagotavljamo četrtino filmske ponudbe v Sloveniji – kar se tiče zastopanosti različnih naslovov v redni distribuciji. Leta 2008 smo začeli z 20 naslovi na leto, v zadnjih dveh letih jih imamo 50 do 60 na leto. V filmskih naslovih je še potencial, še vedno so takšni, ki ne pridejo med gledalce. Naj pri tem opozorim na pomemben segment kinematografije, neodvisno produkcijo, ki je iz dneva v dan več in kjer so omejitve ene same kinodvorane prehude. Zaradi vsega tega smo že ob ustanovitvi opozorili, da so kiniz eno dvorano preživeta oblika. Zato si prizadevamo za odprtje novega mestnega minipleksa, trenutno se preverja lokacija v podhodu Ajdovščina.

Že ko smo koncipirali mestni kino, smo izhajali iz vprašanja, kako središču mesta ponuditi tisto, kar je smiselno, da je v mestu dostopno. Včasih gre tudi za filme, ki so na ogled v komercialni mreži, a ti pri nas dobijo zelo malo prostora – tak primer je bila *Ana Karenina*, ki nekako sodi v mestni kino. Projekcija pri nas je bila namenjena tistim, ki ne gredo v Kolosej. Digitalizacija to omogoča, kajti stroški, povezani s filmskimi kopijami, so se zmanjšali, zato distributerji lahko ponudijo en film na več lokacijah hkrati.

Kot javni zavod si prizadevamo predvsem za dostopnost kakovostne filmske ponudbe – kakovost pa je lahko tržno bolj ali manj zanimiva. Sicer pa v stroki ne obstajajo kategorije umetniškega in komercialnega filma, pojavljajo se bolj, kadar hoče kdo kaj etiketirati.

Kakšne privilegije in obveznosti vam prinaša članstvo v mreži Europa Cinemas?

Kot člani te mreže, v katero je Kinodvor včlanjen še iz časov, ko je bil *art* kino pod okriljem Slovenske kinoteke, moramo izpolnjevati določene pogoje, denimo predpisani delež evropskih filmov, zavezani smo k spodbujanju programa za mlado občinstvo in digitalnemu opremljanju kinematografov ter k raznolikosti filmskih naslovov (kjer smo dobili 9 od 10 možnih točk). Ko izpolnimo vse pogoje, smo upravičeni do sofinanciranja programa. Dobiš lahko še dodatek za filmskovzgojne projekte, obstaja pa tudi možnost sofinanciranja v sklopu programa Minimundus, ki zajema filme iz t. i. tretjega sveta. Sicer pa je bila mreža Europa Cinemas ustanovljena z namenom promocije evropskega filma. So najmočnejše strokovno združenje, letos so me kot direktorico Kinodvora povabili v njihov svet, Petra Slatinšek, ki vodi Kinobalon, pa je postala članica sveta združenja ECFA (European Children's Film Association, Evropsko združenje kinematografov s programom za otroke in mlade).

Imate tudi poseben program za upokoјence (Abonma za starejša leta, op. p.), ste ga oblikovali kot protitež Kinobalonu?

Zavedali smo se, da so ljudje, predvsem starejši, nehali obiskovati kinematografe, ko so se ti preselili iz središča mesta. Toda prav med starejšimi je ogromno ljubiteljev filma, ker je v njihovi najbolj aktivni dobi kino cvetel. In ker je bil za starejše naš tedensko spreminjajoč spored težje ulovljiv, smo jih nagovorili s posebnim abonmajem s filmskovzgojno komponento, pogovori z ustvarjalci, strokovnjaki ... in kavi-co. Uspeh je bil izjemen – že prvo leto je bil abonma skoraj razprodan, drugo leto pa so karte povsem pošle. Letos, v tretjem letu, smo morali uvesti dodatne termine. Medtem so starejši začeli hoditi na redne projekcije, sedeži so bili zasedeni tudi pri predstavah ob petih popoldne, vpeljali smo še zgodnjepopoldanske termine ob pol treh, ki so prav tako obiskani.

Letos Kinodvor obhaja devetdesetletnico, odkar se na tej lokaciji prikazuje filme. Kako boste proslavili častitljivi jubilej?

Jeseni 2013 bomo začeli projekt *Leto kina*, s podnaslovom *Kinodvor 90 – leto praznovanja kina in filma*. Sredi oktobra 1923 so na tem mestu prvič odprli kino. V zadnjem letu in pol smo intenzivno brskali po arhivih, projekt pripravljamo v sodelovanju s Slovensko kinoteko, kajti med drugim si želimo predstaviti kinozemljevid – seznam tistih prostorov v Ljubljani, kjer je kdajkoli deloval kino, in tam izvesti kakšno filmsko predstavo. Prireditve bodo potekale v več kinih, pa tudi v drugih javnih zavodih. Začetek slavlja bo jeseni z mednarodnim filmskim simpozijem *Mesto kina*, na katerem bomo predstavili položaj kina danes, naredili lok med zgodovino in sedanostjo ter se zazrli v prihodnost in zaključili s tem, zakaj je edino smiselno razmišljati o mestnem minipleksu. ■

NA MEJI DOPUSTNEGA

Med tavanjem za izgubljenim repertoarjem se je na odru ljubljanske Opere pojavila večna lokalna uspešnica, *Gorenjski slavček* Antona Foersterja. Se s kriteriji vračamo v čase Deželnega gledališča iz 19. stoletja?

STANISLAV KOBLAR

Enajsto uprizoritev tega dela, ki so jo menda spodbudile vroče želje občinstva, kar je ob razprodanih prvih osmih izvedbah tudi mogoče, lahko štejemo za še eno izgubljeno priložnost, da bi se kaj bistvenega premaknilo glede urejanja glasbenega gradiva te opere ali drugačnega branja in temu primerne pristopa k uprizoritvi. Nekritično priseganje na priljubljenost in povzdigovanje dela, katerega zgodovinski pomen sicer krepko presega dejansko vrednost, je lahko izgovor, ne more pa biti tehten razlog ali alibi za to slabo premišljeno uvrstitev v aktualni, sila skromni repertoarni okvir ljubljanske operne hiše, pa naj si občinstvo to še tako želi. Že sama umestitev dela kot celovečernega dogodka, gre pa za obseg enodejanke (uro in četrt, torej približno kot *Cavalleria Rusticana* Pietra Mascagnija, ki se redkokdaj izvaja samostojno – malo na silo je dodan odmor), se mi zdi sporna. Je morda od osrednje operne hiše preveč pričakovati, da bi ob *Slavčku* v isti večer uvrstila še katero podobno krajše operno ali operetno delo Foersterjevih sodobnikov – Gerbiča, Ipavca ali Parme – in s tem zasnovali operni večer v običajni dolžini?

Pri tem se mi tudi izvedba dela s provzorijem partiture in funkcionalnimi pomanjkljivostmi gradiva, ki jih pri *Gorenjskem slavčku* ni malo, zdi ne le strokovno sporna, temveč ob današnji ravni slovenske glasbene kulture celo nespodobna do skladatelja, pa tudi občinstva. (V tem smislu je *Gorenjski slavček* potreben raziskovanja, iskanja izvirnega gradiva, forenzične rekonstrukcije in redakcije morda še bolj kot Kogojeve *Črne maske*, ki jih je za lansko koprodukcijo temeljito redigiral Uroš Lajovic; pozicija dela v nacionalni glasbeni kulturi, pa tudi delo samo si razkritje svoje dejanske podobe nesporno zasluži!) Kako sploh celostno doživeti Foersterjevo delo z izvedbo, ki sicer ne pozna siceršnje in glasbene celovitosti izvirnika, osrednje arije dela (naslovne junakinje Minke), avtorjeve inštrumentacije, agogike? Se s kriteriji vračamo v čase Deželnega gledališča iz 19. stoletja? So merila, kaj lahko danes (!) uprizarjajo na odru nacionalne operne hiše, kaj pa ne, postala tako prepustna, da (ob skrb zbujujočem gnezdenju abotnih komercialnih vsebin) tja lahko prispe prav vse? Sta vizija in cilj repertoarne politike le, da bo predstava, in to za vsako ceno? Kako vse to skupaj razumeti v luči neskončnih možnosti dostopa do informacij in posledično kritične percepcije opernih dogodkov doma in na tujem, je vprašanje zase.

Kaže, da so si ustvarjalci te uprizoritve na tovrstne zagate odgovorili zelo preprosto, z distanco in rutino; režiser Taufer s poskusom umika v pravljичni svet, dirigent Švara pa s prizadevanji, da iz danosti partiture, ki to ni, potegne, kar se pač da. Za to fasado pa je ostalo nemalo slabih rešitev: Tauferju s poskusom prenosa vsebine v diskurz pravljice ni uspelo preseči formalnega, scenografskega okvira. Klišejska mizanscena in navidezna razgibanost ter votla, neredko tudi frivolna igra, niso bile zadostne za pretvorbo oper(et)ne zgradbe in izraznosti v pravljичno. V tem kontekstu je tudi slikovita scenografija Sama Lapajnet, nezapolnjena s kompatibilno dramaturško vsebino, zgrešila svoj smoter. Kar nekje vmes, z rahlim odmikom od folklore, a v raznorodni smeri, se je nevsiljivo postavila kostumografija Barbare Podlogar.

Glasbeni del predstave je potekal v razponu od solidne profesionalnosti, pevsko in odrsko mikavno podanih vlog Štruklja (Saša Čano), Rajdlja (Andrej Debevec) in Chansonetta (Jože Vidic), do amaterizma z venčkom napevov v finalu. Odsotnost osrednje Minkine arije (*Vsi so prihajali*) in dramaturško prepozen pojav z arijo na balkonu sta sicer osrednjo vlogo tako rekoč potisnila proti obrobju. Izbira Urške Breznik za to vlogo se ne zdi prav posrečena, saj

njena skromna odrska prezenca, premalo prožen, intonacijsko ne povsem gotov in registrsko popredalčkan glas niso najboljša popotnica za slavčka. Opazna negotovost v prvih prizorih je te lastnosti še poudarila. Lik Franja ni in zagotovo ne more biti velika tenorska vloga, četudi nas je v to z nenehnim napenjanjem, celo za ceno poka glasu, poskušal prepričati tenorist Matjaž Stopinšek. Bolj ko je vztrajal pri tem, bolj teatralično izumetničen, s tem pa dolgočasen je postajal. Sproščeno in zveneče, čeprav kdaj pa kdaj tudi surovo, je nastopil zbor, ki ga je pripravila Željka Ulčnik Remic. Mojster Švara je predstavo vodil z gotovostjo in občutkom za oder, vendar brez posebnosti, razen ekspresivnega nihaja čisto in plastično zaigrane uverture. ■

ANTON FOERSTER

Gorenjski slavček

DIRIGENT IGOR ŠVARA

REŽISER VITO TAUFER

OPERA IN BALET SNG LJUBLJANA

13. 3. 2013, 90 MIN.

Vzgoja srca

Prešernovo gledališče Kranj z Oliverjem Frličem doslej bolj deklarirano ambiciozno kot kdorkoli odpira problematiko izbrisanih.

VESNA JURCA TADEL

Gre za 25.671 stalnih prebivalcev Slovenije, ki so bili avtomatično izbrisani iz registra stalnega prebivalstva, če v roku šestih mesecev niso oddali vloge za pridobitev državljanstva v skladu z novim Zakonom o državljanstvu.

Frlič predstavo 25.671 skupaj z ekipo igralcev, s katero je med vajami soustvaril besedilo, v značilnem udarnem in provokativnem slogu zasnuje na kombinaciji treh principov, treh tipov prizorov, ki jih med sabo učinkovito kontrastira. Prvi so mučni, nasilni prizori vojaškega urjenja, kjer gledamo ponižujoče siljenje petih posameznikov (ki na sebi nosijo številke 2, 5, 6, 7, 1), da pod prisilo puške ponavljajo »Rad imam Slovenijo!«; to se izmenjuje s fragmentirano pripovedjo o usodi štirih članov konkretne družine izbrisanih z nepojmljivo tragičnim zasukom: potem ko jih stanovalci bloka, kjer so živeli v hišniškem stanovanju, poskušajo izseliti, da bi se s prodajo skupne lastnine dokopali do denarja za popravilo strehe, njihov dvanaajstletni sin naredi samore.

Drugi nivo so monološki izpadi, polni vznemirljivih argumentacij, ki z različnih zornih kotov osvetljujejo vzorce mišljenja, ki stojijo za problematiko izbrisanih: tu ustvarjalci pokažejo, kako hitro se na videz nedolžno razmišljanje povprečnega državljana, ki izvira iz ponosa, da smo končno dobili svojo državo, na neki nevidni in težko določljivi točki nenadoma prevesi v ugotovitev, da je za ohranitev te prelestne domovine treba izločiti

tiste, ki vanjo ne sodijo. Kako hitro se najde tisti »ognojek«, tisti »tujek«, zaradi katerega je treba globoko zarezati in odstraniti tudi sicer zdravo tkivo (in je pet tisoč otrok pač kolateralna škoda) in ki je vse prelahek izgovor za to, da se za vse lastne frustracije in nezadovoljstvo okrivi zunanjega sovražnika.

Tretji prizori pa so tisti, kjer igralci izstopijo iz fiktivnih vlog in pred nami stojijo samo še kot državljani, ki se poskušajo tako angažirati in tudi publiko pozvati k akciji; a prav ta nivo je tisti, kjer je predstava v svoji izpeljavi najmanj radikalna.

Prvi nivo namreč zelo hitro doseže svoj namen: pretresljiva pripoved o nesrečni družini, ki je izgubila sina, v gledalcu vzbudi sočutje in nemočen občutek sramu spričo šikaniranja, ki ga je nič kriva in dotlej tudi kar integrirana družina doživljala pod krinko tako lahkotnih in pragmatičnih izgovorov. Drugi nivo, kjer se soočamo z nevidno grožnjo, kako hitro se lahko na prvi pogled nedolžna nacionalno zavedna čustva prevesijo v agresijo do drugih, v gledalcu tudi vzbudi nelagodje in, predvidoma, hitro samoizpraševanje, ali se v svojem razmišljanju zna dosledno izogibati tovrstnim pastem. Tretji nivo pa je tisti, ki v gledalcu vzbudi nagon, da je treba ukrepati, takoj, tukaj in zdaj – in na tej točki je Frličev projekt za čuda najšibkejši. Poleg tega da ne postreže z dovolj konkretnimi podatki o izbrisanih (kajti čeprav imamo občutek, da o tem nekako vemo dovolj in da se o tem tudi veliko piše, so to, kot lahko razberemo iz predstave, le površni podatki, pomešani s predsodki in pavšalnimi, tudi izkrivljenimi

dejstvi), Frlič premalo eksplicitno razgrne, kakšna je njihova situacija danes, po dveh razsodbah ustavnega sodišča (leta 1999 in 2003), po referendumu 2004 in po zelo konkretni lanski razsodbi Evropskega sodišča za človekove pravice v Strasbourg.

Predvsem pa ne izpostavi dovolj dejstva, da so za to sramoto krive prav vse dosedanje vlade. V nekaterih trenutkih (ko na primer prizore vojaškega urjenja podloži z domobransko pesmijo) se celo zazdi, da Frlič pade v isto past kot pogosto sami Slovenci, ko se ob iskanju krivde začnejo priročno deliti na desne in leve, naše in vaše. Ne glede na to, ali verjamemo, da se zakonodajalci v času Peterletove vlade niso prav zavedali, kakšne bodo posledice doslednega izvajanja *Zakona o državljanstvu RS*; ne glede na to, ali smo se udeležili referendumu o izbrisanih leta 2004; ne glede na to, kako smo na njem glasovali; ne glede na to, ali smo takrat vedeli, da je napačno zastavljen; ne glede na to, ali to vemo zdaj – smo po predstavi, paradoksalno, še vedno dosti premalo oboroženi s konkretnimi podatki, da bi se lahko podali v akcijo, za katero bi se nam lahko zdelo, da ima kak smisel. Je smiselno, da si gledalci iz solidarnosti pustijo razrezati osebni dokument, s čimer si pridelajo samo pot na upravno enoto? Je smiselno, da se med prizorom, kjer igralci v napol improviziranem privatnem pogovoru razčističujejo, kako je kateri glasoval na referendumu 2004 in potem drug drugega provokativno sprašujejo, kaj je kdo pripravljen storiti za popravilo krivic – to isto vprašajo tudi gledalci? Smo pripravljeni dati pol plače? Borut Veselko prizna, da ni.

Večina gledalcev najbrž tudi ne; ko so šli igralci med kakšno stotnijo gledalcev v parterju s pušico nabirat prispevke za plačilo odškodnine, ki jo bo država prej ali slej morala plačati, se je nabralo 130,58 evrov – kar bo gledališče po vsaki predstavi poslalo vladi. To najbrž je smiselno.

Še bolj smiselno pa bi bilo (in seveda v skladu z žanrom tega svojevrstnega gledališkega dogodka), če gledalci, ki med predstavo zavejo nujnosti, da postanejo aktivni državljani, ne bi odšli iz dvorane le polni sramu, nelagodja in sočutja. Če bi sledili ženskemu delu ekipe (Vesna Jevnikar, Darja Reichman in Vesna Slapar), bi sledili pozivu k solidarnosti; če bi sledili moškemu (Aljoša Ternovšek, Borut Veselko, Matjaž Višnar, Miha Rodman), bi se lahko, kot ugotavljajo ženske, znašli na poti nasilja, ki rodi nasilje. Če se nam prvo ne zdi dovolj in se z drugim ne strinjamo, pa smo že v težavah, saj se začnemo vrteti v začaranem krogu spraševanja, kako lahko posamezni državljan pripomore k rešitvi te sramote. ■

25.671

AVTORSKI PROJEKT

REŽIJA OLIVER FRLIČ

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ.

21. 3. 2013, 80 MIN.

(OGLED PREDPREMIERE 20. 3.)

Matevž Luzar, filmski režiser

DOKLER NE IZGUBIŠ UDOBJA, SE NIKAMOR NE PREMAKNEŠ

Spomnili se ga boste po črno-beli miniatutki *Vučko*, v kateri je Evgen Car lovil pobeglega psa in ulovil dva naivna mormona. Po dveh izjemno uspešnih kratkih filmih – študentskem *Prezgodaj da metra spodaj* (2006) in diplomskem *Vučku* (2007), s katerim si je prislužil nominacijo za študentskega oskarja – zdaj v kinematografe prihaja njegov prvi, s petimi vesnami ovenčan celovečerec *Srečen za umret*, grenko-sladka zgodba o upokoјjencu, ki šele v domu za starejše zares najde srečo.

ŠPELA BARLIČ *foto* **JOŽE SUHADOLNIK**

Vaš celovečerni prvenec je tik pred distribucijo. Trenutek »usodnega« prvega srečanja s filmom se zdi najbrž daleč v preteklosti. Pa vendarle – se ga spomnite?

Spomnim. Moj prvi filmski spomin je *Moj stric* (Mon Oncle, 1958) Jacquesa Tatija. Star sem bil kakšnih osem let in najbrž sem ga videl na televiziji.

Je bila televizija pomembno orodje vaše filmske izobrazbe?

Pravzaprav sem pred televizijo odrasel. Skoraj bi lahko rekel, da je bila televizija član družine ... Odraščal sem v zlati dobi videa in videotek in pogledal sem vse, kar je bilo mogoče tam dobiti. Začel sem z največjim šundom, z akcijami in s podobnim, in počasi prišel do točke, ko sem želel videti še kaj več. Ampak doma sem iz Zagorja in nisem imel možnosti hoditi v Kinoteko, tako da sem veliko teh pomembnih filmov videl šele pozneje, v srednji šoli, ko sem začel prihajati v Ljubljano. Všeč so mi bili filmi in zgodbe nasploh.

Ste tudi veliko brali?

Tudi, zelo veliko. V osnovni šoli sem tudi pisal kratke zgodbe. Bilo mi je všeč, ampak se v tem vseeno nisem tako našel, da bi se hotel resno ukvarjati s pisateljevanjem.

Kdaj pa ste se zavedeli, da se želite ukvarjati z režijo?

V drugem letniku srednje šole sem videl razpis za Festival neodvisnega filma Slovenije in sem se prijavil. Napisal sem zgodbo in jo s pomočjo sošolcev posnel na VHS-kamero. V bistvu sem takrat nekako »izumljal«, kako se dela film. Internet še ni bil tako razširjen, nisem imel dostopa do filmske literature, niti nisem poznal nikogar, ki bi mi lahko pri delu svetoval. Gledal sem filme in se ob tem učil, se spraševal, kako bi jaz lahko posnel kaj takega ... In sem posnel. Ampak potem sem imel težavo, kako posneto zmontirati. Rešil sem jo s pomočjo dveh videorekorderjev in stalnega pritiskanja na play in pavzo. Pozneje sem izvedel, da je podobno montiral tudi ameriški režiser Robert Rodriguez (*El Mariachi*, 1992), in zdelo se mi je zabavno, da se je še kdo drug srečeval z istim problemom. Ta film je bil potem na festivalu tudi nagrajen in takrat sem dobil občutek, da je to mogoče nekaj, s čimer bi se želel v življenju ukvarjati. V športu sem poskusil vse, za muziko nikoli nisem bil, tu pa sem našel medij, v katerem sem se lahko izrazil ...

Ampak kljub temu ste se najprej vpisali na študij teologije.

Res je, ampak le zato, ker nisem bil sprejet na AGRFT. Tam sem namreč sprejemni izpit uspešno opravil šele v tretjem poskusu. Ko danes gledam nazaj, vidim, da takrat res še nisem bil pripravljen. Potem sem razmišljal, kateri študij bi bil najboljši približek temu, kar bi rad počel, in bi mi dal podlago v filozofiji, sociologiji in psihologiji, ki je, ker sem obiskoval srednjo ekonomsko šolo, praktično nisem imel. Vmes sem vsako leto delal sprejemne izpite na AGRFT in bil v tretje sprejet. Mislim, da je bilo tako prav.

Zakaj?

Ker sicer na akademiji ne bi mogel delati takšnih filmov, kot sem jih delal. V letih poskušanja sem se zares prepričal, da je režija tisto, kar želim v življenju početi – tudi če ne bom sprejet na akademijo. S pomočjo znanja, ki sem ga dobili na teologiji, sem nekako tudi dozorel in se obenem začel bolj intenzivno ukvarjati s scenariji. Gledal sem svoje filme, jih primerjal s konkurenco in se spraševal, zakaj moji niso tako dobri kot drugi. Zelo hitro sem prišel do spoznanja, da stvari niso urejene že v osnovi, torej pri scenariju. Potem sem začel obiskovati scenariistično šolo *Pokaži jezik*, ki jo je organiziral Zdravko Duša, kar je v mojem dojemanju filma in tega, kakšne

filme želim delati, odigralo veliko vlogo. Če je scenarij slab, potem je slab tudi film. Papir prenese veliko več kot film.

Pokaži jezik vam je dal torej dobro popotnico za naprej ...

Ta šola mi je dala zelo veliko. Prvič sem prišel v stik z nekaterimi ljudmi iz branže, ki jih do takrat nisem poznal. Tam sem se pogovarjal recimo s Srđanom Karanovićem pa z Mogensom Rukovom in številnimi drugimi, ki so mi odpirali obzorja. Še danes se dobro spomnim nekaterih nasvetov in debat iz tistega obdobja.

Ste mogoče kdaj razmišljali, da bi poskusili še na praški FAMU?

Sem. Če ne bi bil v tretje sprejet na AGRFT, bi šel najbrž poskusiti še tja.

To vas sprašujem zato, ker se mi zdi, da imajo vaši filmi, še zlasti zadnji, neko posebno senzibilnost, ki jo češki filmarji posebno dobro obvladajo. Način, kako pripovedujete – z neko mehko in humanostjo, s tragikomiko, skozi zgodbo, ki ima določeno težo, a je obenem tudi optimistična ...

Niste prvi, od kogar to slišim. Tudi nekateri igralci iz filma so ga tako doživeli. Ja, lahko rečem, da je recimo zgodnji Miloš Forman nekaj, kar mi je blizu.

Ste te filme tudi veliko gledali?

Niti ne. Gledal sem jih šele na akademiji, ampak to nikoli niso bili filmi, na katere bi se neposredno navezoval. Vendar ko jih gledam zdaj, vidim neke vzporednice. Tudi ko so bili moji filmi prikazani na Češkem in na Poljskem, so jih vzeli kar malo za svoje.

Kateri filmi pa so vam kot gledalcu najbolj blizu?

Gledam vse, od blockbusterjev do art filmov. Med najljubšimi je gotovo Tati. Zelo rad imam tudi filme ameriških bradatih otrok iz sedemdesetih let. S temi filmi in njihovim načinom pripovedovanja sem se zelo poistovetil. Zelo mi je všeč Coppola, blizu mi je tudi Scorsese, čeprav ne bi želel delati takih filmov, kot jih dela on. Se mi je pa že od nekdaj zdelo, da zelo dobro razumem njegovo izhodišče. Gledal sem njegove filme, bral njegove biografije in videl, da vedno izhaja iz sebe oz. iz okolja, ki ga dobro pozna. Temu hočem slediti tudi sam – izhajati iz opazovanj sveta okrog sebe, ne pa delati filme iz preračunljivosti. Tudi s *Srečen za umret* sem želel narediti film, ki bo predvsem iskren.

Nasploh lahko za vas rečemo, da imate že po dveh kratkih in enem celovečernem filmu zelo prepoznaven slog kot tudi tematiko. V bistvu se vsi vaši filmi tako ali drugače dotikajo vprašanja staranja. Zakaj vas ta tema tako zanima?

To je nekaj, kar me je v tem obdobju najbolj zanimalo, in nekaj, kar se mi zdi, da razumem. Svoja dva kratka filma in celovečerec dojemam kot neformalno trilogijo, ki je nisem načrtoval, a se je spontano zgodila, ker se teme povezujejo. Ne vem, zakaj se mi zdi, da te stvari tako dobro razumem ... Neki prijatelj mi je nekoč rekel, da sem se rodil star. Zdi se mi tudi, da so stvari, ki se dogajajo v tem obdobju življenja, zelo podobne stvarim, ki se dogajajo na začetku. Mislim, da je to, kar se zgodi v filmu *Srečen za umret*, zelo blizu temu, kar doživlja najstnik – v smislu osamosvajanja, tega, da nekaj narediš iz sebe. Ivan je morda res na koncu poti, ampak poanta je v tem, da ni nikoli prepozno za spremembo.

Torej dom za ostarele kot priložnost za novo rojstvo?

Da. Sam mislim, da je vsak tak velik dogodek lahko priložnost za nov začetek. Moja stara mama je vedno govorila, da je v vsaki stvari nekaj dobrega ...

Ampak ali je res treba, tako kot se zgodi Ivanu – najprej izgubiti vse, da bi končno našli sebe?

Ljudje smo narejeni tako, da želimo ohranяти status quo. Šele ko se ti v življenju zgodijo korenite spremembe, ko npr. zgubiš službo, zboliš ..., se začneš premikati naprej, iskati novo pot. Sam mislim, da bi morali to območje udobja zapustiti že veliko prej, ampak očitno je v človeški naravi, da dokler ti je udobno, se nikamor ne premakneš. Vsi skrbno čuvamo to udobje, ampak v resnici prav zaradi njega ne moremo biti kreativni, ne moremo narediti nič novega.

Na letošnjem Festivalu slovenskega filma je *Srečen za umret* pobral kar pet vesen, med njimi tudi nagrade za fotografijo, scenografijo in kostumografijo. Kako ste oblikovali vizualno podobo filma? Dom upokoјjencev bi lahko bil videti tudi zelo drugače, bistveno bolj temačno, vaš pa je nežen in prijeten, čeprav v filmu prevladuje hladna barvna paleta.

Vizualno podobo smo oblikovali skupaj s Simonom Tanškom (fotografija), Katjo Šoltes (scenografija) in Pio Šinigoj Premzl (kostumografija). O stvareh smo razmišljali zelo sistematsko – noben predmet, nobena barva se v kadru ni znašla po naključju.

Tudi vaš dom za upokoјjence ni ravno najbolj tipičen primer ek svoje vrste ...

Moj namen ni bil v tem, da bi bila zgodba čisto realistična. Potem bi bil to povsem drugačen, bolj »zatežen« film. Jaz sem želel atmosfero premakniti na čisto malo bolj pravljichen nivo – tako da film še zmeraj ohranja stik z resničnostjo, ni pa duhamoren. Prvi del filma je precej bolj temačen v smislu svetlobe in okolja, v katerem Ivan živi. Potem se premakne nekam, kjer je v bistvu na boljšem.

Kje ste snemali?

V domu starejših občanov v Polzeli. Mislim, da imajo realne lokacije veliko prednost. Zdi se mi, da je ta dom postal kar neke vrste lik v filmu. Tudi statisti smo našli med njegovimi stanovalci. Nekajkrat se je celo zgodilo, da je kakšen stanovalec ali obiskovalec slučajno stopil v kader in nismo ustavljali posnetka. Rad imam takšne »napake«. Zdi se mi, da tudi če se jih ne opazi na prvi pogled, se filmu pozna, da je bil delan na tak način.

Kako pa sicer delate z igralci? Jim puščate veliko prostora?

Zelo rad delam z igralci. Veliko pozornosti namenjam vajam. Pri tem filmu smo imeli 30 dni intenzivnih vaj in srečo, da smo lahko vadili tudi na lokaciji. Zdi se mi dobro, da igralci osvojijo prostor, še preden se snemanje začne.

V filmu ste zbrali cel kup igralskih legend starejše generacije – tu so Evgen Car, Ivo Barišič, Dare Valič, Milena Zupančič in mnogi drugi ... Ste morda čisto malo posneli ta film tudi zato, da bi jih lahko ponovno skupaj videli na platnu?

Zavestno ne, res pa je, da so to igralci, ki so nekoč snemali po vsej Jugoslaviji in so res bili zvezde. In so še vedno. Zelo sem vesel, da sem lahko delal z njimi – z Evgenom, z Mileno, tudi s Poldetom Bibičem. To je namreč njegova zadnja filmska vloga.

Bi lahko za Evgena Carja, če se malo pošalim, celo rekli, da je neke vrste vaša muza?

Z Evgenom sva prvič delala skupaj pri *Vučku* in sva se zelo dobro ujela. Je meni zelo ljub igralec in mislim, da je že v *Vučku* naredil super vlogo, tu je šel pa še korak dlje.

IZHAJATI ŽELIM IZ OPAZOVANJ SVETA
OKROG SEBE, NE PA DELATI FILME
IZ PRERAČUNLJIVOSTI. S SREČEN
ZA UMRET SEM ŽELEL NAREDITI
FILM, KI BO PREDVSEM ISKREN.



Ker *Srečen za umret* je v bistvu študija karakterja, ves film vidimo skozi oči njegovega lika. Dejansko film sloni na njem in zelo pomembno se mi je zdelo lik postaviti tako, da se bo gledalec z njim zlahka poistovetil.

Pravzaprav gre za zelo podoben lik, kot ga je Car odigral v *Vučku* ...

V izhodišču res, vendar se ta lik zdaj zelo razvije. Zato so moji trije filmi tudi tako povezani. Iz filma v film so se razvijale neke ideje in teme in se nazadnje prepletle. Prva scena v *Srečen za umret*, v kateri se skupaj pojavita Evgen Car in Janez Škof, je povezava s prvim filmom – Škof odigra isti lik kot v *Prezgodaj dva metra spodaj*, Evgen pa lik iz *Vučka*. S temi povezavami sem se poigral.

Gre za nekaj podobnega tudi v sceni, ki jo skupaj odigrata Zupančičeva in Bibič? Ste mimogrede naredili majhen hommage *Cvetju v jeseni*?

Vsekakor. Pomislite: ko se Milena Zupančič ne usede poleg Evgena – h komu se bo usedla? K Poldetu Bibiču, seveda. *Cvetje v jeseni* je brez dvoma film, ki je zelo zaznamoval slovensko kinematografijo ...

Se je ideja porodila slučajno, med snemanjem, ali ste jo načrtovali vnaprej?

Predvidel sem jo že med pisanjem scenarija. Že med pisanjem scenarija običajno razmišljam o igralcih, ki jih bom zasedel v vlogah, ker hočem lik že v fazi scenarija nekako »umestiti«. Rad tudi vidim, da imajo določene geste še kak dodaten pomen od tistega očitnega. Zato se mi zdi zelo pomembno, da je v filmu igral tudi Polde. In njegova vloga, ne glede na to, da je majhna, zelo zaznamuje prizore, v katerih je prisoten. Način kako on sprašuje, kako reagira – vse to daje filmu neko avtentičnost. Sam bi najraje videl, da bi bil ves razred računalniškega tečaja napolnjen z igralci te generacije. Seveda gre za poklon, tudi za poklon Klopčiču. Ne nazadnje sem bil eden njegovih zadnjih študentov in me je zelo zaznamoval. Mogoče takrat, ko sem še študiral, nisem tako zelo dojel stvari, ki jih je govoril, ampak jih zato toliko bolj razumem zdaj.

Imate tudi sicer radi slovenski film? Kdo so vaši najljubši avtorji?

Zelo rad. Za vsak slovenski film si želim, da bi me navdušil. Včasih sem potem žalosten, včasih vesel, ampak če

pogledamo v zgodovino slovenske kinematografije, ki je po obsegu skromnejša od večine ostalih nacionalnih kinematografij, imamo vendarle kar nekaj vrhunskih filmov. France Štiglic se mi zdi vrhunski režiser z zanimivim opusom. Njegov film *Tistega lepega dne* (1962) mi je zelo pri srcu. Potem so tu filmi Matjaža Klopčiča pa Cvitkovičev *Kruh in mleko* (2001), Burgerjeve *Ruševine* (2005), tudi Šterkov *Ekspres, ekspres* (1996) mi je v določenem obdobju življenja veliko pomenil ...

Kako sicer vidite razmere za filmsko ustvarjanje pri nas?

Grozne so.

In kaj porečete na vrnitev Igorja Prodnika, ki je bil pred kratkim imenovan za direktorja Viba filma?

Mislím, da je to nedopustno. Slovenski film zadnjih 20 let ni zadihal prav zato, ker se je politika stalno vtikala vanj in ker niso vzpostavili osnovnih pogojev za filmsko ustvarjanje. Imam občutek, da je zadnjih 20 let vsak slovenski film, ki pride v kino, čudež. Filmska iniciativa, ki se dogaja zdaj, pomeni zelo velik premik naprej. Filmsko področje je treba nujno urediti. Pri tem ne mislim le na državne vires financiranja, ampak tudi na zunajproračunske vires, ki jih poznajo vse države v naši okolici. Recimo to, da se odstotki od kabelskih operaterjev, internetnih ponudnikov, prodaje kart, televizije idr. stekajo nazaj v branžo. S tem se razbremení državo in stimulira gospodarsko panogo.

Obenem pa so potrebne davčne spodbude. Te so recimo v zadnjih letih na Hrvaškem in v Srbiji dale filmski industriji velik zagon. Gre za to, da tuje produkcije pridejo snemat k nam, mi pa jim določen delež, recimo 20 odstotkov, vrnemo. Pri tem ne gre za to, da bi mi njim nekaj dajali pod ceno. Tujci pridejo k nam, napravijo recimo 10 milijonov dolarjev in dobijo nekaj nazaj. Če pogledamo samo snemaje filma *Zgodbe iz Narnije* v Posočju, kjer je ekipa v nekaj dneh zapravila 5 milijonov dolarjev ... Ko je prišla ekipa, je mesto podvojilo prebivalstvo, in ko je en dan snemanje odpadlo zaradi dežja, je zmanjkalo hrane, ker so šli vsi jest v gostilne ...

Te spodbude vplivajo na mikroekonomijo države in mest, kjer snemanja potekajo, hkrati pa se obujajo filmski poklici, ki so že izumrli. Tako postaja boljši tudi domači film. Ker, roko na srce, film je umetnost, je pa tudi industrija – in dejstvo je, da kvantiteta rodi kvaliteto. Če bodo več delali,

bodo boljši tako režiserji in producenti kot lučkarji in vsi ostali filmski delavci.

Kako pa vi vidite film – je bolj umetnost ali gospodarska panoga?

Film je oboje. Je umetnost in je gospodarska panoga. Če obvladaš obrt, lahko ta obrt postane nekaj več. Umetnost ne nastane iz nič. Najprej potrebuješ vajo, kvantiteto, da lahko iz filma v film rasteš in postajaš vedno boljši. Pri nas pa se to trenutno dela tako, kot da bi šel športnik na vsake štiri leta na olimpijske igre, vmes pa ne bi bil na nobenem svetovnem prvenstvu. Želim si, da bi film razumeli tudi kot gospodarsko panogo. Hkrati pa mislim, da če neka družba nima umetnosti, ne more preživeti.

Vas zanima tujina?

Me. Če bi dobil ponudbo, bi imel najbrž takoj, ko bi odložil telefon, spakirano potovalko. Zanima me, ker bi v tujini lahko delal nekatere stvari, ki jih tukaj ni mogoče delati, obenem pa to odpira nova obzorja, prinaša sodelovanje z novimi sodelavci ...

Ste takrat, ko ste ob nominaciji za študentskega oskarja v Los Angeles pospremili svojega *Vučka*, tam morda navezali kakšne stike?

Kar dosti stikov sem navezal in jih še zdaj vzdržujem. So mi pa takrat svetovali, naj najprej naredim celovečerni film. S tem si pri producentih lažje pridobiš zaupanje, agenti te lažje »prodajajo«. In takrat sem se tudi hitro po akademiji začel s producentom dogovarjati za prvenec.

Torej vam niti ni bilo tako zelo težko priti do prvenca?

V bistvu sem imel pri tem kar srečo. Najbrž tudi zaradi uspeha kratkih filmov.

Nam lahko zaupate, če snujete že kakšen konkreten nov projekt?

Nekaj delam, ampak je vse skupaj še v preveč začetni fazi, da bi govoril o tem. Najprej moram sam pri sebi razmisliti, kakšen film točno želim narediti, potem pa bom lahko povedal kaj več.

Bo pa drugačen od prvih treh?
Gotovo. ■

V IMENU KAPITALA

Mesta ne nastajajo in se ne razvijajo naključno, so odraz nekega okolja, njegovih vrednot, naravnosti ... To velja tako za njihov videz kot za način soočanja novega in starega. Razstava Dušice Dražić v Galeriji 001 v ljubljanskem Kulturnem centru Tobačna 001 nas spomni, da spremembe v urbanih tkivih razkrivajo tudi temeljne družbene silnice.

VLADIMIR P. ŠTEFANEC

Poglavitna pojma, na katera utegnemo pomisliti ob razstavi, sta Napredek (pisan z veliko začetnico) in kapitalski interes. A do tega pride gledalec postopoma. Večino razstavnega prostora namreč zavzema brezmadežno bela maketa avtoričinega »New Cityja«, ki se zdi prikaz simpatičnega manjšega mesta s skoraj vsem, kar to potrebuje. Načrtovanje in tudi gradnja idealnih mest imata dovolj dolgo zgodovino, mnogi so z zasnovo urbanih okolij poskušali vplivati na življenje njihovih prebivalcev, pripraviti prizorišča za harmonično bivanje in zadovoljevanje najširšega spektra človeških potreb. Večina tovrstnih zamisli je ostala na papirju, tistih nekaj uresničenih pa pri zanesenjakih še vedno vzbuja upanje, da je mogoča boljša, srečnejša človeška skupnost in da zmoreta arhitektura in urbanizem k njej pomembno prispevati.

Mesto Dražičeve ima marsikaj, kar premore tudi vsako drugo podobno mesto, na njegovem obrobju so tovarna, stadion, zapor (teh v večini idealnih mest sicer ni, saj naj bi v njih kriminal usahnil), nato si sledijo stanovanjske soseske ter različni javni objekti. Vse skupaj je logično urejeno, dovolj prijazno razporejeno, z nekaj arhitekturnimi biseri. A ko si začne obiskovalec ogledovati načrte, reprodukcije in ostalo dokumentacijo na panojih, ugotovi, da je z maketo predstavljeno mesto čisto drugačno od ostalih. Gre za mesto, v celoti sestavljeno iz podrtih zgradb ...

Razstavljeno gradivo in spremni fascikel predstavita posamezne stavbe in njihovo usodo, izvemo osnovne podatke, razloge za nastanek in za rušitev. Zanimive informacije ponudijo reprodukcije predstavitvenih, promocijskih gradiv iz časa, ko so se na gradnjo posameznih zgradb, kompleksov šele pripravljali. Ta seveda hvalijo njihovo bodočo koristnost,

KO SI OBISKOVALEC OGLEDUJE NAČRTE, REPRODUKCIJE IN OSTALO DOKUMENTACIJO NA PANOJIH, UGOTOVI, DA JE Z MAKETO PREDSTAVLJENO MESTO ČISTO DRUGAČNO OD OSTALIH. GRE ZA MESTO, V CELOTI SESTAVLJENO IZ PODRTIH ZGRADB ...

naprednost, raznovrstne kvalitete, ki da bodo bistveno vplivale na počutje in dvig življenjske ravni uporabnikov. Sledijo fotografije objektov, včasih dokumenti o njihovem rušenju. Nekateri reproducirani članki poročajo o slabem stanju določenih zgradb, rabili so kot kronski dokaz njihove odsluženosti in pripravljali javnost na njihovo odstranitev. Vidimo pa tudi nekaj kritičnih člankov, ki soočijo obljube ob gradnji na primer novih stanovanjskih sosesk in žalostno stvarnost, v katero so se te pozneje izrodile. In na tej, kritični strani je tudi projekt gostujoče avtorice, nekdanje rezidenčne umetnice v miniaturnem Kulturnem centru Tobačna 001.

Morda je bilo avtoričino izhodišče za projekt čisto osebno. V spremnem fasciklu je tudi zgodba hiše njenih starih staršev, ki jo je družina po njuni smrti prodala, novi lastniki pa so jo porušili in na njenem mestu zgradili trgu namenjeno večstanovanjsko. Tovrstni način spreminjanja značaja stanovanjskih sosesk nam je dobro znan tudi iz našega okolja, kjer je utelešen v gradnji številnih, praviloma predimenzij-



oniranih »vila blokov«, pred katerimi se ogorčeni staroselci navadno ne morejo ubraniti. Njihovi »drobni« interesi navadno podležejo interesom investitorjev, ki jih seveda motivira želja po dobičku.

In tu smo pri prej omenjenih Napredku in kapitalskem interesu. Kot dovolj nazorno pokaže razstavljeno gradivo, se tisti, ki si prizadevajo za rušenje starih in gradnjo novih objektov, pri tem praviloma sklicujejo na napredek, razvoj in podobne lepo zveneče, univerzalno sprejemljive pojme, s katerimi si ni težko pridobiti zadostne podpore ali vsaj njegovega videza. Resnični interes je seveda kapitalski, poslovni, njegove morebitne nasprotnike pa se priročno označi za sovražnike vsega novega in se jih tako diskvalificira. In ko ni več nasprotovanja, je mogoče vse. »Novo mesto« Dražičeve je namreč sestavljeno tudi iz zgradb slovečih, svetovno znanih, za zgodovino arhitekture nepogrešljivih avtorjev, kakršen je bil Frank Lloyd Wright. V maketo je umeščen njegov čikaški kompleks za preživljanje prostega časa, z različnimi bari, restavracijami, plesišči, ki je bil postavljen leta 1914, podrt pa – zaradi pritlehnih »višjih« interesov, seveda – že petnajst let pozneje.

Nekoliko drugačno, a po končnem rezultatu podobno zgodbo spoznamo v zvezi z manchestrskim blokovskim naseljem, ki je padlo že po dveh desetletjih. Očitno so ga zgradili tako na hitro, da je bilo zaradi resnih napak pri zasnovi »praktično neprimerno za bivanje«. Naselje je bilo ogromno, gradnja velik posel, rušitev prav tako ... Vsake toliko pridejo do nas poročila o obsežnih preobrazanjih mest na Kitajskem, kjer sta Napredek in Razvoj še velikopoteznejša in brezobzirnejša. V njunem imenu radirajo cele soseske, ki jih potem bliskovito pozidajo na novo, povsem drugače, po uniformnih standardih novih časov. Napredek se tam najočitneje preobraža v dehumanizacijo, upirati se mu poskuša le peščica trmastih staroselcev, ki obveljajo bodisi za čudake ali pa za ljudske junake, a ne v enem ne v drugem primeru nimajo veliko možnosti dlje časa vplivati na dogajanje. Napredek seveda redno ščiti tudi policija, Razvoj pa je tako in tako smoter, ki mu ni mogoče ugovarjati.

Na razstavi si je zanimivo ogledati, kako se je status nekaterih zgradb spreminjal skozi čas, kako so bile same nekoč »napredne« in zaželene, že relativno kmalu pa so postale odveč, moteče. Sadovi Napredka znajo očitno biti hitro pokvarljivi, tako kot zna biti po drugi strani kvaliteta arhitektura trajna, če se ji le pusti priložnost, da živi, diha.

Značilno je, da se v določenih obdobjih, v časih gospodarskih vzponov, ko je na voljo dovolj »neplasiiranih sredstev«, dogajajo prave epidemije rušitev in novih gradenj. Temu smo bili pred krizo priča tudi pri nas, zelo znano pa zveni tudi univerzalni argument zagovornikov nadomeščanja starega z novim, da naj bi bili namreč stroški obnove obstoječega previsoki, takšni posegi neracionalni.

Lep primer za razmislek o tematiki razstave se obiskovalcu ponudi že na njeni lokaciji, v kompleksu ljubljanske Tobačne, z markantno industrijsko arhitekturo. Ob prenehanju tamkajšnje proizvodnje in iskanju nove namembnosti so se pojavili tudi predlogi o prenovi tega majhnega mesta v mestu za kulturne namene, galerije, ateljeje, različne dvorane ... Tovrstni predlogi so bili več kot logični, v marsikaterem drugem okolju pa bi bilo samoumevno tudi njihovo udejanjanje (primerov takšnih posegov je po svetu toliko in so tako znani, da jih nima smisla naštevati); a pri nas se to seveda ni zgodilo. Nespregljivo je, da so bili tudi ob zasedbah opuščeni objektov s strani kulturnikov (Metelkova, Rog) v ozadju nasprotovanj njihovim prizadevanjem navadno kapitalski interesi, ki so se sklicevali na nujnost »boljše izrabe dragocenega mestnega prostora«.

V zadnjem obdobju »zaostrene gospodarske klime« nas na kratkovidno zaletavost na razstavi obravnavanega dogajanja spominjajo samevajoče gradbene jame, ki zevajo tudi po naših mestih. »Razvojno naravnani investitorji« so imeli ravno dovolj zagona, da so rušili, na gradnjo pa bo treba še malo ali pa precej počakati in seveda je vprašanje, kaj bo takrat zraslo. Za mesto z avtoričine makete se zdi, da bi lahko stalo še dolgo, kar pa je seveda iluzija, saj je le fantom, ki priča o brezobzirnosti pohlepa. ■

DUŠICA DRAŽIĆ

New City

RAZSTAVA

MUZEJI IN GALERIJE MESTA LJUBLJANE

KULTURNI CENTER TOBAČNA 001

GALERIJA 001

OD 7. 3. DO 5. 4. 2013

Mediji

TISK NA BERAŠKI PALICI

AGATA TOMAŽIČ *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Zgodovina se ponavlja; tako kot je izum radia in televizije vnesel nemir v časopisne redakcije, ki so se zbale za svoj status posrednika novic, je paniko povzročil splet. Dobrih dvajset let od njegove komercializacije resda ni več slišati, da bo internet nadomestil vse medije, pa vendar se zdi, da je vsaj tisku krepko spodmaknil tla pod nogami. Kako se časopisna podjetja poskušajo reševati pri nas in v svetu (in kako se ne bi smela), ali je branost slovenskim časnikom začela padati že pred zmagovitim pohodom spleta (in zakaj), kakšno vlogo je pri razmahu tiska igralo oglaševanje (in kako so ga oglaševalci nazadnje pustili na cedilu) – o tem smo se pogovarjali s štirimi poznavalci:

Bernardom Nežmahom,
Marjanom Novakom,
Vojkom Flegarjem in
Lenartom J. Kučičem.



Vedel je, da izhaja iz stare ugledne družine in da je diplomiral na Harvardu; da je začel kot književni kritik in končal kot neusmiljeni borec proti vsem oblikam nasilja, osebnega in javnega, na zemlji in v nebesih; da so ga preklinjali pridigarji, bankirji, ženska društva in delavske organizacije; da se zna lepše vesti kot družbena elita, iz katere se je navadno najbolj norčeval, in da je bolj mišičast od delavcev, ki jih je najpogosteje branil; da lahko razpravlja o najnovejši broadwayski predstavi, srednjeveškem pesništvu ali mednarodnih financah; da ni še nikoli nič podaril v dobrodelne namene, a je zapravil več denarja, kot si je lahko privoščil, za obrambo političnih zapornikov po vsem svetu. «Danes bi najbrž le malokdo uganil, da je Ayn Rand (katere dela so od nastanka do danes v različnih obdobjih prav tako doživljala različne odzive) s temi besedami, ki jih je položila v usta enemu od junakov svojega leta 1943 izdanega filozofskega romana *Izvir* (v slovenskem prevodu Mihe Avanza je izšel pri Cankarjevi založbi, 2009), opisovala – novinarja. Točneje, Austena Hellerja, ki je bil »najbolj znan kolumnist *Kronike*, odličnega neodvisnega časopisa, zakletega sovražnika Wynandovih publikacij«. Opis se bere kot opis Supermana, kar mogoče niti ni naključje, ker je tudi njegov *alter ego* Clark Kent nekako v istem obdobju delal v redakciji *Daily Planeta*. Takrat je bil časopisni novinar najbrž enako trendovski (in donosen) poklic kot danes razvijalec spletnih aplikacij za iPhone. Okroglih osem desetletij zatem je novinar *Daily Planeta* za vedno zagozden v svojem nero-dnem, nesrečnem telesu in zdi se, da ni nikakršnega upanja, da bi se spet preobrazil v Supermana ...

ČASOPISI SO SE ZAČELI OBNAŠATI KOT SPLET

Bernard Nežmah, predavatelj na oddelku za sociologijo Filozofske fakultete v Ljubljani in na Fakulteti za medicino ter avtor nedavno izdane knjige *Časopisna zgodovina novinarstva na Slovenskem med letoma 1979–1989* (Študentska založba, 2012) začenja z neizpodbitno resnico, da je tisk najstarejši množični medij, ki ga nove tehnologije, kot sta radio in televizija, doslej niso prizadele. Zato bi bilo pričakovati, da bo enako s spletom, vendar se je zgodilo nekaj nenavadnega: časopisi so se v strahu za obstoj začeli obnašati kot splet. Osnovna lastnost, ki je določala tisk, je bila vedno podajanje informacij. Časopisom je šlo pri tem izjemno dobro; danes bi marsikoga presenetilo, kako hiter je bil tisk že v preteklosti: nekateri južnoameriški dnevnik so imeli v šestdesetih letih 20. stoletja v velemestih od pet do sedem različnih izdaj na dan. Tudi ko je leta 1928 Kraljevina SHS obnemela ob atentatu na Stjepana Radića v skupščini, je Slovenski narod postregel bralcem z vestmi v kar treh zaporednih dnevnih izdajah.

NEŽMAH: KLJUČNO VPRAŠANJE JE, ALI JE PROFIL BRALCA ČASOPISA ENAK KOT PROFIL BRSKALCA PO SPLETU.

Toda v spletu je tisk dobil konkurenta, ki je od njega neulovljivo hitrejši. Tragika je v tem, da se časopisi trudijo posnemati oblike posredovanja novic s spleta. Časopisni uredniki so po Nežmahovem mnenju preveč resignirani, prepuščajo se padanju naklad in (si) dopovedujejo, da se temu danes pač ne da izogniti. Obstaja kar nekaj primerov časopisov, ki temu uspešno kljubujejo: francoski satirični list *Canard enchaîné* ima od spletne podobe samo eno stran s podatki o datumu izida in ceni zadnje številke (ter spiskom trafik, kjer je časopis na voljo), glede naklade pa se ne more pritoževati. Omeniti je treba še brezplačnike, ki se vtihotapljuje v tisk in se pretvarjajo, da so časopisi – čeprav je njihov glavni namen prodajati oglasni prostor. A na žalost pravi časopisi poskušajo posnemati tudi brezplačnike.

Tekmovanje tiska s spletom poraja vprašanje, kaj sploh je (časopisno) novinarstvo. Od nekdaj je veljalo, da ima pisno novinarstvo na voljo razkošje časa – za razmislek, umestitev novice v širši kontekst, primerjanje. Toda to prednost časopisi dandanes zelo slabo izkoriščajo. Prednost tiska je tudi, da lahko goji svoj slog pisanja. Bralci preklicujejo časopisne naročnine, ker so novice na spletu brezplačne, in njihova odločitev se zdi razumna, le zakaj bi plačevali za enake informacije? Časopisi bi morali ponuditi več.

MALO STROKOVNJAKOV V NOVINARSKIH VRSTAH

Razprava o nižanju ugleda tiska in časopisnih novinarjev ter o nižanju plač zanje se slej ko prej začne vrteti v podobnem krogu kot razglabljanja, kaj je bilo prej: kura ali jajce. Za Nežmaha je zanimiv fenomen banalizacije poklica v celoti: v profesijah, kjer velja količina z leti nakopičenega vedenja, imajo starejši prednost. Danes pa v sodobnem žurnalizmu prevladujejo mladi obrazi. Mladost je lepa na pogled, a prinaša veliko nekompetentnost: nekdo, ki je začel včeraj pisati o politiki, bo nad vsem fasciniran, vse se mu bo zdelo novo, ne bo zmožel prodreti v ozadje zgodb ali se ozreti v zgodovino po vzporednice. Druga plat zgodbe o banalizaciji poklica (in krnitvi ugleda) je, da so časopisi postali zelo odprti. Na časopisnih straneh se vrstijo prispevki gostov, vsak, še tako mali strokovnjak, lahko spiše članek. Sporno pri tem je, da lahko tak občasni članek skozi stranska vrata plasira ideje



FOTO LEON VIDIC

NEŽMAH: ŽE BLEIWEIS JE SVETOVAL BRALCEM: BERITE, ČE ZNATE, POJDIITE V KAVARNO IN TAM DEBATIRAJTE, ČE SE NE STRINJATE Z VSEM, NAM SPOROČITE. BRANJE (ČASOPISOV) JE USTOLIČIL KOT INTELEKTUALNO DEJANJE.

tistih, ki mu v resnici režejo kruh: ekonomski izvedenec je lahko tudi lobist, na primer. Razlog za takšno odprtost časopisov je seveda v tem, da v lastnih novinarskih vrstah ne premorejo strokovnjakov, ki bi bili sposobni spisati mnenjski tekst. Novinarji se namreč spreminjajo v poročevalce, ki priobčujejo vesti in izjave, ne da bi se sami lotili preverjanja. Raje soočajo mnenja nasprotujočih si strokovnjakov, ne sproducirajo pa sinteze, iz katere bi sledilo, kdo od obeh strokovnjakov ima prav. Časopisi žal ne premorejo izvedencev za določeno področje, kajti to zahteva nekaj časa – tak človek mora študirati, podrobno spremljati področje in ne more upravičiti svojega obstanka s produciranjem člankov na količino, razlaga Nežmah.

VODNIK, ONE MAN BAND

Eden takih »strokovnjakov« za vse in nič hkrati, ki spominja na sodobne spletne kopiste, je bil na začetku svoje časnikarske kariere tudi Valentin Vodnik, opozarja sogovornik. Bil je *one man band*, ki je v svojih *Lublanskih novicah* zasedal vse funkcije, od urednika do novinarja, tajnice in referenta za naročnine. *Novice* so bile prve v slovenskem jeziku, ki so poročale – s primernim nekajtedenskim zamikom, seveda – o svetovnih dogodkih celo iz daljne Perzije, zato se človek danes zaprepačeno vpraša: od kje je črpal? Povzema je iz tujega tiska, iz dunajskega dvorskega lista; po tem bi ga seveda lahko označili za prvega »internetnega kopista«. Toda Nežmah opozarja, da je kopiranje zelo hitro presegel in kmalu uvedel tudi »prijanjenje očividca«. Poleg tega *Lublanske novice* rišejo tudi zelo zanimivo antropološko sliko tistega časa in življenja v Ljubljani, Vodnik je v *Novicah* poročal o umrlih – zakaj so umrli in koliko so bili ob smrti stari, prinaša opis vzdušja, ki je vladalo v mestu, ko je vanj vkorakal Napoleon, s čimer je segel daleč onkraj kopiranja in vključil terensko poročanje. Ključna razlika med *Lublanskimi novicami* in sodobnimi mediji je seveda ta, da je bil Vodnik edini v tistem času, ki je to počel – dominacija spletnega prevajanja in prirejanja pa je danes vsesplošna.

Nežmah opozarja, da Vodnika ni zanimal le šok in odjek vesti, temveč je bralce seznanjal tudi z načinom življenja v drugih deželah – vse z namenom (kar si je za poslanstvo zadal pozneje tudi Bleiweis, le da on še bolj očitno) prosvetliti slovenskega človeka in ga prepričati, da bi iz tujine prevzel, kar je tam dobrega. Priobčil je, denimo, primer dobre prakse iz Nemčije, kjer so bila sadna drevesa v 19. stoletju zaščitena z zakonom in je kazen grozila vsakomur, ki bi tako drevo posekal. Pri nas pa danes časopisi obveščajo le o aferah, ki so s položaja stresle tega ali onega nemškega politika, ne poročajo pa o tem, kako ljudje tam živijo. Morda zato, ker v dobi spleta in nizkocenovnih letalskih prevoznikov velja, da si lahko vsak sam pogleda, kako je v bližnji ali daljni soseščini? Nežmah odkimava: največji absurd je, da se prav v dobi univerzalne odprtosti in dostopnosti dogaja intelektualna samozadostnost; ljudje še med potovanji – kar večinoma počno pod vodstvom in v organiziranih skupinah – iščejo tisto, kar imajo na voljo doma. V dobi enopartijskega režima je bilo zaznati več radovednosti, želje podreti globlje, videti prepovedano in brati med vrsticami. Se pravi, da sodobni bralci niso več radovedni? Je za višje naklade časopisov torej treba zamenjati bralce in ne spreminjati tiska? Ključno vprašanje po Nežmahu je, ali je profil bralca časopisa enak profilu brskalca po spletu. Prepričan je, da je največja zmota, ker se

predpostavlja, da sta ta dva profila enaka. Padec časopisne naklade je v bistvu posledica podcenjevanja časopisnega bralca – on ni brskalec!

PESMI NA NASLOVNICI

Preseneča ga, da na Slovenskem še ni opazil časopisa, ki bi se resno lotil boja proti nižanju naklade; vsi ga sprejemajo kot dano dejstvo, proti kateremu se ne da boriti. Bleiweis je *Kmetijske in rokodelske novice* lansiral v še manj naklonjenih razmerah, kot so danes: za kakovostno poročanje je primanjkovalo celo slovenskih besed, pa so jih, tudi s pomočjo bralcev, iskali v izpeljankah iz bližnjih jezikov. Tako je privabil mojstre rokovanja z besedami, književnike. Za *Kmetijske in rokodelske novice* so pisali Koseski, Prešeren, Malavašič. In zgodil se je paradoks: naročniki sploh niso bili tisti, ki so jim bile *Kmetijske in rokodelske novice* prvotno namenjene, torej kmetje in obrtniki, temveč izobraženi in omikani ljudje, od duhovnikov do advokatov, sem pa so zaradi opismenjenosti sodili tudi poštarji. Pesnikom je Bleiweis posvečal najpomembnejšo stran, naslovnico! Le kaj bi se moralo zgoditi, da bi na prvi strani *Dela* izšla pesem, se vprašava oba. Sredi 19. stoletja je bil zadosten povod prihod južne železnice: Bleiweis je tedaj pri Prešernu naročil piarovski članek, če se za šalo izrazimo s sodobnimi termini, in dobil pesem *Od železne ceste*.

Nauk teh peripetij bi se lahko glasil: zavedali so se, da je moč časopisa v zgodbi. Splet je najmočnejši v podajanju gole informacije, časopisi pa še vedno prednjačijo pri zgodbi in v podajanju zgolj informacij ne bi smeli tekmovali s spletom. V razvoju slovenskega časopisja so (prav zaradi zgodbe) pomembno vlogo igrali pisatelji, ki v tisku niso objavljali le občasno, temveč so bili sprva novinarji in nato pisatelji; ali pa so časopisu urednikovali (Jurčič). To niti v tujini ni bilo redko, razlaga Nežmah, vsakdo ve, da je bilo za Hemingwayevo kariero pisatelja odločilno njegovo poročanje iz španske državljanske vojne, v francoski književnosti so se iz časopisnih redakcij na pisateljski Olimp vzdignili Émile Zola, Guy de Maupassant ... Iz slovenskega tiska pa je književni duh popolnoma izgnan – se je že kdaj zgodilo, da bi prejemniku Prešernove nagrade, če je bil književnik, kak časopisni urednik dal napisati kakšno razmišljanje, pesem, se retorično sprašuje Nežmah.

NOVINARJI KOT PROPAGANDISTI

Kakšni so časopisi, je skratka odvisno (tudi) od novinarjev. Katere so lastnosti dobrega novinarja? Biti mora radoveden, se sposoben vživljati v situacije in ljudi (empatija), razgledan, odprt in izobražen – pri čemer je boljša odločitev kot študij novinarstva študij na področju, o katerem bo pozneje seznanjal javnost. Znanje tujih jezikov je za novinarja neizogibno in samoumevno, ker omogoča spremljanje tujih medijev. Nežmaha pa moti še ena lastnost slovenskih novinarjev: pasivnost. Večina afer jim je »prinesena«, kar povzroča neugodno posledico, da časopisi postajajo odvisni od virov informacij in so zato instrumentalizirani (postanejo orodje v rokah kogarsizebodi – politike, ki afere sproža, gospodarstva ...). Slovenski časopisi danes le sledijo, so kronisti DURS in policije, redko kakšno afero sami izsledijo oziroma sprožijo. Preiskovalni novinar ne sme sedeti v redakciji, temveč se mora ves čas gibati med ljudmi, četudi to pomeni, da na videz samo posedla na kavah – seveda pa mora imeti za svoje preiskave



NOVAK: TISKANIM MEDIJEM V SLOVENIJI EDINA GROŽNJA NI SPLET, TEMVEČ – POLEG POMANJKANJA STRATEGIJE IN JASNIH CILJEV – TUDI POMANJKANJE ZGODB.

podporo urednika, se zaveda Nežmah. V *Časopisni zgodovini novinarstva* se loteva tudi obdobja po drugi svetovni vojni, ko so novinarji s pisanjem uresničevali sklepe partijskih plenumov in v praksi delovali kot nekakšni propagandisti (ne vsi). Politiki so jim večkrat priskočili na pomoč z nasveti, kako pisati – nič nenavadnega ni bilo, če so bili politiki govorniki na stanovskih shodih novinarjev. Tedaj se je razvila dikcija »treba je«, ki so jo novinarji uporabljali v zvezi s sklepi, ki jih je vlada sprejela, oni pa so se morali po svojih močeh prizadevati za njihovo uresničitev. Tega seveda danes ni več, vendar po Nežmahovem prepričanju novinarji tudi niso več nevtralni opazovalci, temveč se nemalokrat čutijo poklicane k soustvarjanju neke ugodnejše politične klime. Dokler se novinar javlja kot kritik, ni v tem nič slabega, narobe pa je, kadar njegova prepričanja preveč sovpadajo s tistimi vladajoče opcije in se ne brzda v izrazih navdušenja, meni Nežmah. Občutek novinarskega poklica kot samoniklega in samostojnega je pri nas šibek. Vsi slovenski dnevnikarji danes trdijo, da so objektivni in samostojni. V 19. stoletju je bilo drugače, hitro se je pojavilo politično časopisje, ki se je zlagoma pospravilo v dva tabora: klerikalnega in liberalnega. Tako se je dogajalo, da je v enem dnevu eden od njiju vesti o rojstnem dnevu kralja Aleksandra naklonil celo prvo stran, drugi pa jo je objavil samo kot kratko vest. Iste dogodke so opisovali z dvoh gledišč, vladnega in opozicijskega, bralec pa si je ustvaril mnenje z branjem in primerjanjem. Na ravni dnevnikov tega v Sloveniji danes ni mogoče početi, na ravni tednikov pa kar uspeva. S stališča zgodovine se tako kot medijsko najbolj pluralno obdobje kažeta obdobje Avstro-Ogrske in Kraljevine Jugoslavije, meni Nežmah. Ne verjame v mit, da je za zagon novega medija treba ogromno denarja, povsem pa razume, da so potrebni dobri kadri – dober primer sesutja stereotipa je *Požar report*, ki mu je z majhnim vložkom uspelo zapolniti tržno nišo v slovenski medijski krajini.

BRANJE ČASOPISOV KOT INTELEKTUALNO DEJANJE

O časopisih se največkrat govori kot o psih čuvajih, ki morajo politikom gledati pod prste, pozablja pa se na njihovo sposobnost manipuliranja oziroma širjenja propagande. Že Bleiweis je svetoval bralcem: berite, če znate, pojdite v kavarno in tam debatirajte, če se ne strinjate z vsem, nam sporočite. Branje (časopisov) je ustoličil kot intelektualno dejanje, pri čemer je poudarjal, da vsega, kar tam piše, ne gre jemati za suho zlato in da časopisi niso *Biblija*.

Novinarstvo je obrt, ki pomeni sposobnost opazovanja in poročanja z več zornih kotov; najslabše je, če pišeš o samem sebi – to pa je državljansko novinarstvo. Državljski novinar je v resnici samo očividec, kar seveda ne zadošča, lahko pa je eden od elementov v poročilu. Novinar mora poskrbeti za nekakšno ravnotežje – zlato pravilo je, da se predstavi obe strani in potem naredi sintezo. Novinar mora ustvariti nekaj, kar prinese neki spoznavni učinek, avtorski pečat. Nežmah v slovenskem prostoru vidi veliko tem za literarni žurnalizem, ki ostajajo neizkoriščene. Izgovor, da je literarno novinarstvo drago, ne vzdrži, plačevati takšnega novinarja bi bilo za časopis mnogo manjši strošek kot ves denar, ki ga namenja za redizajne in spremembe videza – kar je zgrešena investicija, s katero ne bodo pritegnili bralcev, ki bi jim morali ponuditi zgodbe. Novinar, ki je dobro plačan za svoje delo, bo delal dobro. Dokler pa bodo časopisi odprti za ljudi, ki bodo pisali za drobiž in plasirali svoje teme (od katerih bodo imeli še kakšno drugo korist), se tisku ne piše dobro, meni Nežmah.

NAJBOLJ PROBLEMATIČNI SO DNEVNIKI

Marjan Novak, urednik *Marketing Magazina*, na tiskane medije gleda nekoliko drugače, z oglaševalskega brega. Poudarja, da moramo pri tisku razlikovati med tremi kategorijami: v prvi so dnevnikarji, v drugi revije za življenjski slog (t. i. *lifestyle* ali *glossy* revije), v tretji pa specializirane revije. *Glossy* revije pač potrebujejo oglaševanje, veliko vsebine tako in tako ne ponujajo, to se v dvajsetih letih ni spremenilo in tudi ne kaže, da se bo, kajti revija kot taka je postala *fashion item* (modni izdelek) – kot očala, kot ura, skratka kot nekaj, česar ne moreš prenesti na iPad, ker tega ostali ljudje v letališki VIP-čakalnici ali v restavraciji ne bi opazili. Pri specializiranih revijah (za katerokoli področje), ki so nekakšna analogna oblika Facebooka, saj delujejo po principu združevanja interesnih skupnosti, je podobno – imajo prihodnost.

Najbolj problematični so tiskani dnevnikarji, meni Novak. Prizadele so jih spremembe bralnih navad, kot drugo je nanje pogubno vplival brezplačen dostop do informacij na spletu ali v obliki brezplačnikov. Tretji, nekoliko subtilnejši vidik pa je po Novakovem mnenju ta, da imajo ljudje občutek – gre samo za občutek –, da so dnevno dobro informirani. Ves čas so za računalnikom in preverjajo, kaj se dogaja, vendar so informacije površinske. Še ena nesreča, ki se je zgrnila nad dnevno časopisje, je upad oglaševalskih prihodkov – denar se je preselil na internet in v telefonijo; torej tja, kjer je potrošnja na ravni posameznika. Tiskani oglasi v časopisih ne delujejo več – in to je vsa modrost, ki ji ne gre oporekati. Drugi kanali so preprosto veliko bolj učinkoviti. Tudi televizija ni več, kar je bila, in se je zato zelo prilagodila – z nižanjem cene oglasnega prostora (tako zaradi interneta kot zaradi recesije; cene je pri nas znižala predvsem Pop TV; nacionalna televizija ni prilagojena oglaševalcem). *Delo* kot osrednji dnevnik bi se lažje prilagodilo oglaševalcem, v zadnjih štirih letih so tudi tu padli neki stereotipi, opozarja Novak: če si včasih ne bi mogli zamišljati, da bo oglas objavljen na zgornji polovici prve strani, se danes to zlahka zgodi. A je že prepozno.

PRIMER HOFERJA IN LIDLA

Na slovenskem trgu je obseg oglaševanja od leta 2008, ki je bilo rekordno (in v vseh pogledih božansko za vse, od oglaševalcev do medijev), padel za 50 odstotkov. Vreča se je izpraznila in tisti, ki so se znali hitro prilagoditi, ne razmišljajo več o lastni ceni oglaševanja, temveč samo, kako čim več pobrati iz te vreče. Pri tem prednjačijo Pop TV, Europlakat in komercialne radijske postaje – te so poseben segment, kjer vlada velika konkurenca in so prav zaradi tega zanimiv pojav, kjer se po Novakovem prepričanju udejanja trg, resnična, zdrava konkurenca. Zaradi tega je na področju radia toliko inovativnosti pri prodaji oglasnega prostora; to se jim je obrestovalo v zadnjih petih letih.

Oglaševalci danes ne potrebujejo več dnevnega tiskanega časopisja, tragika pa je v tem, da tisk še kako rabi oglase oziroma denar od njih. Nesmiselno bi bilo trditi, da se je denar od oglaševanja v tiskanih medijih preusmeril k televiziji, ker se je v resnici obseg oglaševanja zmanjšal, kar je ostalo, pa se je le malce prevesilo v korist spleta in radija. Oglaševalci se v zadnjem času odločajo izkoriščati čim manj kanalov. Če so prej oglaševali v dvajsetih medijih, danes samo še v petih, in to v tistih z najvišjo gledanostjo/poslušanostjo/branostjo. Oglaševanje ni več samemu sebi v namen, kar je bilo v preteklosti, ampak je merjeno. Zanimiv je primer Hoferja in Lidla, ki sta oglaševala v duhu avstrijske šole, od

koder izhajata, v Avstriji pa je televizijsko oglaševanje zakonsko zelo omejeno. Zato sta oba trgovca tudi v Sloveniji prva tri leta objavljala oglase v časopisih, šele v zadnjem času se pojavljajo na televiziji.

Bistvena stvar, zaradi katere je medij uspešen, je, da ima pred sabo jasen cilj (definiran fokus). Komercialna televizija ima pred sabo, denimo, cilj imeti čim višjo gledanost in posledično oglasni čas prodajati tem dražje. Zato so praviloma tuje medijske hiše, kot sta pri nas Pop TV in Finance, najuspešnejše. Pri nas pa so cilji povprečnega tiskanega dnevnika neznani, razen ohraniti polno zaposlenost ljudi, navijati za neko določeno politično smer; kakovost je neke pri dnu seznama. Medijske hiše se ne vedejo kot delovne organizacije oz. gospodarske družbe, kar vendarle so. Dober primer je *The Economist*, ki se mu ne more očitati, da je slab časopis, a je tudi ekonomsko uspešen.

Edina grožnja tiskanim medijem v Sloveniji ni splet, temveč (poleg pomanjkanja strategije in jasnih ciljev) tudi pomanjkanje zgodb. Potrebovali bi vsaj eno dobro, raziskovalno zgodbo na dan (ki ne bi bila samo predelano piarovsko sporočilo) – dober primer je tudi po Novaku *Požar report*, ki streže z novimi zgodbami, resda v okviru svojega definiranega področja, pa vendar. V slovenskih (tiskanih) medijih poleg tega ni fluktuacije med novinarskimi kadri, ni pretoka, zato ne prihajajo sveži, mladi kadri, ki bi si upali.

Večer (pogovor je potekal nekaj dni po tem, ko je bila plačana ara za kupnino za Večer, op. p.) bo prvi primer medija, ki (morda) gre v tuje roke, zato bo zanimivo opazovati, kaj se bo razvilo oziroma kako bodo definirali cilj, sklene Novak.

ČASOPISI NIMAJO POST-VREDNOSTI

Dolgoletni novinar in urednika *Dela*, ustanovitelj spletnega portala *razgledi.net* (ki je nehal delovati aprila lani), danes pa urednik centralne redakcije *Dnevnika Vojko Flegar* je prepričan, da še vedno drži, da ima tiskana beseda večji ugled oziroma da o(b)stane – v nasprotju s povedanim na digitalnih medijih, kjer večkrat zares zaživi šele s postprodukcijo, s povzemanjem v tisku, kar je še zlasti očitno pri političnih soočenjih na televiziji. Res pa je, da se konzumacija besede spreminja, in to nepovratno. Pri tem gre za več vidikov sprememb: prvi je distribucija (s tiska v fizični obliki na splet), drugi pa količina informacij, ki sili bralca k površnosti – povprečna enota koncentracije pada, pretežno se preleti naslove, prve in zadnje odstavke besedil na internetu. Vendar ne smemo mešati pisane besede oziroma vsebine in poslovnega modela tiskanih medijev, poudarja Flegar. Kar je delovalo včasih, ko se je vsebina prodajala bralcem, ti pa oglaševalcem, je nepreklicno mrtvo. Časopisa v obliki,

NOVAK: OGLAŠEVALCI DANES NE POTREBUJEJO VEČ DNEVNEGA TISKA, TRAGIKA PA JE V TEM, DA TISK ŠE KAKO RABI OGLASE.

v kakršni smo ga poznali, ne moremo preseliti na splet, kjer organizacija vsebine od osmrtnic do križank ipd. ne funkcionira. Dokaz je digitalni časopis, ki ga je hotel narediti Murdoch na spletu, pa je kaj kmalu propadel – očitno je, da taka postavitev vsaj pri dnevniku ne deluje. Morda bodo preživele revijalne forme, a že *The Economist*, ki je tako in tako časopis za ljudi, ki živijo med letališčem in hotelom, se seli na iPad. Tudi knjige bodo preživele v fizični obliki – da jih lahko listaš, kajti knjige imajo drug šarm, navsezadnje so uporabne za to, da se jih zloži na knjižne police in z njimi dela vtis, se pošali Flegar. Tiskani časopisi nimajo postvrednosti, razen na tržnici za zavijanje zelenjave ali za podlogo pri pleskanju stanovanja.

Dnevnikarji bodo torej definitivno umrli, novinarske vsebine pa morajo preživeti, saj imajo navsezadnje nekakšno družbeno-komunikacijsko funkcijo. Lani se je izkazalo, da se počasi oblikuje nov poslovni model za selitev dnevnikov na splet: večino prihodkov bo treba ustvariti s prodajo vsebin oziroma nečesa, kar bo lahko funkcioniralo na osvojeni kapitalistični način, se pravi pod pogojem, da obstaja trg, ki je zanje pripravljen plačati. Tudi časopisne hiše so podjetja, ki morajo ustvarjati dobiček, četudi so po strukturi trusti, kot denimo *The Guardian*, ki glavnino dobička ustvari na spletnem portalu za prodajo avtomobilov in za zmenkarije. A tudi Guardianov trust se je zakockal in z neprimernimi investicijami na borzi sredstva izgubil, namesto da bi jih oplemenitil, pripomni Flegar. Celotno *Spieglu* pada naklada, svoje pa pridajo še strukturne spremembe, zaradi katerih je oglasnih prihodkov samo še med 20 in 30 odstotki vseh prihodkov revije (*Spieglu* naklada pada približno za 4 do 5 odstotkov na letni ravni; za primerjavo: nemškimi dnevnikom naklada pada za 2 do 3 odstotke).

Časopisi se bodo morali vrniti h koreninam – v čase, ko so prodajali vsebino in ne oglasnega prostora. Posnemati bodo morali model, ki ga je uvedla televizija HBO: plačati naročnino, zanjo pa dobiš kakovostne filme in nadaljevanke brez nadležnih reklamnih prekinitev. Časopisi bodo bralcem morali ponuditi vsebine v zanje primerni, prijazni obliki (brez pretirane spletne administracije, ki vsakogar odvrača): dobro se je znašla glasbena industrija, ki je lani na letni ravni prvič po letih uničujočega spletnega piratstva



FLEGAR: VEČINO PRIHODKOV BO TREBA USTVARITI S PRODAJO VSEBIN OZIROMA NEČESA, KAR BO LAHKO FUNKCIONIRALO NA OSOVRAŽENI KAPITALISTIČNI NAČIN, SE PRAVI POD POGOJEM, DA OBSTAJA TRG, KI JE ZANJE PRIPRAVLJEN PLAČATI.

zabeležila rast, resda le 0,5-odstotno, pa vendar. Pojavili so se Google *sharing* in ostali *streamingi*, ki so plačljivi. Vse to govori o tem, da je zgoščenka kot oblika organizacije glasbe preživeta; danes se prodaja posamezne skladbe. »Vprašanje za časopise je, kako narediti članke dovolj privlačne in na spletu dostopne – z *one-click-buy*, nakupom z enim samim klikom, da si bodo rekli, k vragu, ne da se mi več kopirati in piratizirati, bom raje kar plačal,« razlaga Flegar.

BRALSTVO SE STARA

V zvezi s tem se kot tiskanim medijem primerne omenja več strategij. Prva je t. i. *digital first, print second* – digitalna oblika je prva, tisk je sekundarnega pomena. Druga je *mobile first*; uveljavljajo se tudi t. i. *web responsive* strani (prilagojene branju na računalnikih ali mobilnih telefonih), pa tudi CRM ali *customer research management* – kar je znano zlasti kupcem na Amazonu in v drugih spletnih trgovinah, kjer ti nemudoma ponudijo izdelek, ki bi ti bil po njihovi presoji všeč. Bralcu sistem torej ponudi članek, ki bi ga na podlagi poprejšnjih primerjalnih raziskav utegnil zanimati. Vsa ta spletna orodja že uporabljajo največji, kot sta *New York Times* (NYT) in *Financial Times*, ki ima trikrat več naročnikov na spletno kot na tiskano različico. NYT ima po najnovejših podatkih 800 tisoč naročnikov na splet in prav toliko na papirnat izvedbo časopisa. Lani so tako zaslužili 50 milijonov dolarjev, s čimer so lahko amortizirali upad oglasnih prihodkov. Se morda prav tu kaže luč na koncu predora, obet prihodnosti in preporoda časopisov, le v drugi obliki in celo brez odvisnosti od naročnikov oglasov, ki so v preteklosti posredno krojili vsebino marsikaterega tiskanega medija? Pretiranega optimizma na kaže zganjati, odgovarja Flegar, vsaj ne, kar zadeva slovenske časopise. Nauk zgodbe NYT, ki danes 80 odstotkov prihodkov ustvari s prodajo vsebin in 20 odstotkov s prodajo oglasnega prostora (kar pomeni, da se je razmerje v dobrih desetih letih ravno obrnilo; za primerjavo: dnevnik *Delo* je v najboljših časih z oglasi ustvaril 57 odstotkov dobička in 43 odstotkov iz naročnin), pa je vsekakor ta, da se kakovostne vsebine še vedno da spremeniti v denar.

Zakaj pa naklada pada slovenskim tiskanim medijem? Deloma je to posledica strukturnih sprememb v panogi, ki niso prizanesle tisku v nobeni od držav zahodnega sveta; nekoliko gre pripisati temu, »kar se dogaja z mediji v Sloveniji, oziroma kar so novinarji dovolili, da se dogaja«; prav tako kot enega od vzrokov (ki postaja pomembnejši zadnji dve leti) ne gre prezreti upada potrošnje v Sloveniji za 8 odstotkov – kar pomeni, da je nujen padec naklade časopisov za vsaj 9 odstotkov, svari Flegar. Po njegovih napovedih bosta v znamenju negativne gospodarske rasti še vsaj naslednji dve leti, potrošnja bo še padala, tudi do 15 odstotkov. Za časopise je že zdaj jasno, da je stari poslovni model mrtev, ni pa jasno, zakaj bi katerikoli lastnik vzdrževal takšno stanje še po letu 2015. Toda pri nas so na delu še neki drugi dejavniki in se bo morda res celo našel kdo, ki bo to vzdrževal, sarkastično doda. A četudi bi se gospodarska rast začela jutri, bi jo ljudje v žepih občutili čez dve leti, časopisom pa bi v njihov lonček kanila šele čez štiri leta. Flegar pa opozarja še na en vidik, zaradi katerega se bodo časopisne hiše morale spremeniti: bralstvo tiskane izdaje se nezadržno stara, po zadnji nacionalni raziskavi branosti je več kot polovica bralcev starih 60 let. V starostni skupini pod 40 let pa sploh malokdo vzame v roke tiskano izdajo.

»RADIO ILI NE RADIO, SVIRA TI RADIO«

Koliko pa je (redno zaposlenih) novinarjev, starih manj od 40 let, je vprašanje, s katerim se pomaknemo k produkciji vsebine časopisov. »V Sloveniji bodo sindikati branili delo za nedoločen čas, dokler bo obstajalo eno samo delovno mesto za nedoločen čas, pa četudi bo zraven 700 tisoč prekerne zaposlenih,« pravi Flegar in dodaja, da se tako kot gradbeništvu in tekstilni industriji tudi novinarstvu ne piše dobro zaradi rigidnosti delovnega trga in sindikalnih zahtev. Miselnost, da nam vse pripada, so pri nas ponotranjili vsi. Ljudje so nasploh sovražni do sprememb, kar je čutiti tudi pri novinarskem delu – kadri, ki so se naučili pisati vesti, poročila in komentarje, ki sledijo dan po dogodku, nočejo verjeti, da komentarja dan po dogodku na spletu nihče več ne bo bral, zato je edino smiselno napisati komentirani članek, v katerem so ločena dejstva in mnenja, takoj. Toda za pisanje komentarjev so usposobljeni strokovnjaki, teh pa v časopisne vode, ker je tam plačilo nizko, dandanes ne zanese več – kako se spopasti s tem problemom? Najbolj problematična je razlika med zaposlenimi za nedoločen čas in prekerci: medtem ko za prve velja rek iz srečnih jugoslovanskih časov »Radio ili ne radio, svira ti radio«, bi tudi po dva prekerca, ki bi bila prizadevnejša, umrla za denar, ki ga prejema en redno zaposleni, se zaveda sogovornik. Toda za privabljanje novih, obetavnih kadrov to ne zadošča, poleg plačila jim je treba ponuditi vsaj še perspektivo razvoja – te pa v časopisnih hišah, kakršne so pri nas, ni. S tisoč evri mesečnega honorarja je mogoče preživeti leto ali dve, če se zavedaš, da se bodo razmere izboljšale – če pa je bolj kot pozitivni izid verjeten dokončen propad panoge, to res ni področje, kjer bi si kdorkoli želel delati.

Ali je ena od možnosti, da se časopisne hiše naposled zganejo in se preoblikujejo v sodobna podjetja, prodaja tujim lastnikom, ki bi z njimi upravljali kot z gospodarskimi družbami, kjer je temeljno merilo dobiček? Bi pri tem nujno trpela kakovost novinarskih prispevkov? Ne, ni nujno, odgovarja Flegar. Če HBO financira serije, v katerih igra Steve Buscemi, zaposlujejo hollywoodske scenariste in režiserje in če Netflix najame Davida Fincherja za režiranje prvih treh epizod, nato pa vajeti preda Joelu Schumacherju, ni nujno, da kakovost trpi. Ravno obratno: kakovost v najširšem smislu – ekskluzivnost, izčrpnost, zgodovinski pogled, analitičnost, relevantnost stališč – je nujna, da bo izdelek šel v promet. Izgovor, da so Združene države pač večji trg in bodo kakovostni proizvodi v tolikšni množici ljudi prej našli svoj krog kupcev, v Sloveniji ne vzdrži, pri nas je pač treba ugotoviti, kateri so tisti kakovostni izdelki, za katere so Slovenci pripravljeni plačati. Globalni konkurenci se namreč ne morejo izogniti niti časopisi, jezik, v katerem berejo novice, za mlajše od petintrideset let nikakor ni več samo slovenščina. Tu se poraja vprašanje: zakaj bi se slovenski mediji torej še toliko posvečali svetovni politiki, če to *Guardian*, *Spiegel* ali NYT tako in tako naredi bolje? Ostajajo seveda pisci, ki so si s kakovostjo ustvarili ime in katerih prispevke bom vedno rad bral, razlaga Flegar. To potegne za seboj razmislek o vnovični razporeditvi sredstev, ki so na voljo za produkcijo vsebin – tistemu, kar bo šlo v promet na spletu, je treba nameniti več. To pomeni, da bo lahko obstajal obrat, ki se bo preživljal s produkcijo vsebin v pisani obliki izključno s področja kulinarike. Ne bodo pa namenjali ne denarnih ne človeških virov za šport, zunanjo

politiko, gospodarstvo – kajti model časopisa, ki je ponujal vse na enem mestu, je preživet, je prepričan Flegar. In namesto sto petdeset bo zaposlenih petdeset novinarjev. Za površinsko branje nihče več ne bo hotel plačati, to je na voljo na internetu brezplačno, pripravljeni pa bodo plačati za zgodbo, ki je poglobljena in potegne.

POKAZATI BO TREBA GOZD, NE DREVES

Koliko bralcev so odgnali novinarji sami, s svojo nezadostno izobrazbo? »Že pred dvema letoma sem rekel, da so novinarji leni, in to še zmeraj drži,« odgovarja Flegar. Ne berejo, nič jih ne zanima, formalna izobrazba nič ne pove, novinar, ki ne zna brati števil in ne zna iz števil potegniti zgodb, ki ne zna potegniti vzporednic iz tega, kar se dogaja v Romuniji in Bolgariji, in tega, kar se dogaja pri nas, v prihodnosti ne bo potreben. Od novinarja bodo bralci hoteli, da jim pokaže gozd, ne dreves, s posamičnimi dogodki ga tako in tako vsi pitajo. Štel bo tisti, ki bo znal razumeti svet in to posredovati ljudem. Ljudje bodo namreč še vedno radi gledali filme, a vprašanje je, če bodo še hoteli hoditi v kino. V Sloveniji pa imamo še dodaten problem, potenciran s krizo: zazibani smo v mišljenje, da smo najboljši na svetu in da nam vse pripada, ne da bi nam bilo za to treba plačati. Nekaj časa bo treba, da se bodo bralci znova navadili, da bodo morali za (kakovostne) vsebine plačevati.

V Sloveniji se na poti iz stiske nastavlja še specifično slovenske ovire, kot je naša resigniranost in nezanimanje, čakanje na karkoli že – to pa definitivno niso razmere, ki bi časopisom šle na roko. Pri nas pravzaprav sploh ne bi potrebovali časopisov, samo nekakšne biltene, ki bi prinašali piarovska obvestila. Gospodarska kriza in slovenske kulturno-civilizacijske posebnosti nikakor niso voda na mlin tiskanim medijem, meni Flegar.

ZAZRTI V VZVRATNO OGLEDALO

Novinar *Dela* in *Sobotne priloge* **Lenart J. Kučič** poskuša zadnja leta spremljati vse razprave o tisku v dobi interneta, o ugledu in položaju novinarjev in novinarstva v družbi, a je vedno znova neprijetno presenečen nad njihovo staromodnostjo. Zato se rad spomni dobrega starega Marshalla McLuhana in njegove metafore o vožnji z avtom: ljudje smo kot voznik v avtomobilu, ki svet opazuje v vzvratnem ogledalu, se pravi z zamikom nekaj let ali desetletij. Le umetniki in tisti, ki jim pravimo futuristi, počno, kar bi morali vsi: gledajo skozi vetrobransko steklo in vidijo tisto, kar nam je pred nosom. Tudi pri razpravah o medijih, ugledu novinarstva, poslovnih modelih ipd. se zdi, da so zazrte v vzvratno ogledalo, zagledane v sedemdeseta leta 20. stoletja, v čase afere Watergate, ko so po časopisnih redakcijah domnevno

FLEGAR: V SLOVENIJI BODO SINDIKATI BRANILI DELO ZA NEDOLOČEN ČAS, DOKLER BO OBSTAJALO ENO SAMO DELOVNO MESTO ZA NEDOLOČEN ČAS, PA ČETUDI BO ZRAVEN 700 TISOČ PREKERNO ZAPOSLENIH.

modrovali možje v tridelnih oblekah in kravatah. Če pa se ozreš na zgodovino tehnologije, zgodovino medijske ekonomike, novinarskega dela, se te zgodbe izkažejo za zelo naivne, opozarja Kučič. Veliko je odvisno od perspektive, če se lotimo para tisk-internet, nas mora zanimati zgodovina tehnologije, začne in pri tem poudari, da razlike v bistvu ni, saj vsebina ostaja boljkonke enaka, drugačna je le platforma. Ta seveda nekoliko določa način uporabe in pri tem velja opozoriti na to, da ne časopisa kot takega ne novinarskih pravil nismo dobili v obliki Mojzesovih zapovedi na glinenih ploščah, temveč so se izoblikovali s prakso. Tudi novinarska etika, ki jo imamo danes za kodeks, se je izoblikovala kot odziv na to, da je skozi zgodovino tiska oglaševanje postalo glavni vir prihodkov. Razmerje se danes spet spreminja v korist prodaje časopisa. Idejo, ki jo danes predstavljamo kot načelo uravnoveženosti, si lahko razlagamo tudi kot potrebo po nekontroverznosti. Kot kontroverzni medij zadovoljuje potrebe nišnega občinstva, kar je skregano z idejo množičnega oglaševanja v množičnem mediju.

Tudi Kučič zagovarja tezo, da je vse, kar je danes, nekoč že bilo – tako v novinarstvu kot v medijih nasploh – in kot argument omeni knjigo Toma Standageja z naslovom *The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-Line Pioneers*, ki govori o prvih letih telegrafa. Novi izum viktorijanske dobe je s seboj prinesel strahove in pričakovanja, s kakršnimi se človeštvo spopada vsakič znova. Isti avtor, sicer digitalni urednik *Economista*, je napisal tudi knjigo o zgodovini poslovnih modelov, v kateri ugotavlja, da se novinarstvo na spletu ni prav nič razvilo, temveč se vrača – v dobo čitalništva. Dokler so bili odvisni od neposredne prodaje, so bili mediji izrazito nišni, ni še bilo ideje medijske uravnoveženosti, zato pa je bil pogost pamfletizem, ni bilo še niti novinarjev kot poklica; in nekaj podobnega se dogaja danes. A takih, ki bi se izrecno vpraševali (in odgovarjali), kaj sploh počnemo in kam gremo, kaj je naša družbena vloga – ne glede na slog pisanja, žanr

ali platformo –, je po Kučičevem mnenju izjemno malo. Njegov pogled na razmere je bolj političnoekonomski, ker je mnenja, da je pri tehnologiji vedno treba upoštevati realno razmerje moči. Ogromno kvalitativnih študij, v nasprotju s kvantitativnimi, kaže, da se je medijska heterogenost sicer blazno povečala, po drugi strani pa se ni zmanjšal vpliv prevladujočih novičarskih virov. Iz trditve, da je 30 odstotkov Američanov spremljalo medijsko kampanjo na spletu, ne gre vleči preuranjenih zaključkov, ker se kaj kmalu izkaže, da so ljudje obiskovali spletne strani znanih medijev ali prebirali bloge že uveljavljenih blogerjev ali tistih, ki na svoji strani delajo kolaž prispevkov iz drugi medijev.

POGUBNA POLITIKA INFORMACIJSKE DRUŽBE?

Kaj so časopisi v Sloveniji naredili, da bi zajezili zniževanje naklade? »Povem lahko le ogromno stvari, ki so bile narejene za pospeševanje zniževanja naklade,« malce obešenjaško odgovarja Kučič, »od neposrečenih kadrovskih menjav naprej.« V zvezi s tem se naveže na znano retorično dilemo, ali bi lahko primerjali medijsko panogo z globalnim segrevanjem. Odgovor je ja, kajti velja za celotno industrijo in so jo, tako kot pravo globalno segrevanje, povzročili ljudje – kriza je nastala zaradi pospeševanja ekonomije. Kar zadeva medijsko panogo, je njena kriza povezana s politiko informacijske družbe, s spodbujanjem razraščanja informacijske infrastrukture, pri čemer se ta razvoj ni zgodil samo v škodo medijev, temveč vseh, ki ustvarjajo vsebine, ki se danes pretakajo po žilah informacijske družbe. Prva je bila na vrsti glasba: snovali so se načrti za uvajanje širokopasovnega interneta, in le zakaj bi se načrtovalo kaj takega, če ne zaradi prenašanja vsebin? Kučič je prepričan, da je bil tedaj sklenjen neke vrste pakt med predstavniki glasbene industrije in pobudniki informacijske družbe, ki so se zavedali, da bi bilo za širjenje infrastrukture slabo, če bi policijo pripeljali za vrat slehernemu uporabniku, ki bo izvedel prenos.

Pobudniki informacijske družbe so glasbeno industrijo pomirili, češ da bodo pozneje poskrbeli za to – in prav to se zdaj dogaja, internet se zapira. Tudi mediji so bili del vsega tega, tj. procesa liberalizacije, ki je sprostil omejitve in povzročil, da so se medijska podjetja začela obnašati kot navadne gospodarske družbe. Tudi evropska komisija se je popolnoma umaknila iz medijske politike in se raje usmerila v informacijsko politiko.

Politika informacijske družbe je torej radikalno posegla v medije. Spremenila je pravila igre (regulacija ipd.). Zgodila se je še ena stvar, ki ni naraven pojav: oglaševalci. V mediju, ki 85 odstotkov prihodka ustvari z oglasi, je zelo pomembno, ali bo kdo pri njem oglaševal ali ne; to je celo odločilno za preživetje medija. V zadnjem času se je to razmerje obrnilo,

J. KUČIČ: V SLOVENIJI REALNO NE MOREMO RAZMIŠLJATI O KAKOVOSTNEM MEDIJU, KI BI DELOVAL ZGOLJ PO NAČELIH EKONOMIKE TRGA.

kar pomeni, da (tiskani) mediji niso več tako odvisni od oglasov, vendar to še ni razlog za optimizem. Pozitivna posledica pa je po Kučiču ta, da te novi model, pri katerem glavni prihodkov ustvarja prodaja vsebin, prisili biti v stalnem stiku z bralci. Problem oglaševalskega modela je, da je bralec postal abstraktna menjalna valuta; njegovo hipotetično pozornost so mediji zamenjevali za oglaševalski denar. Pozornost pa ni bila preverljiva, s spletom in klikanjem je napočila nova era: klikonomika je pokazala, da je uspešnost oglaševanja približno konstantna. Ugotovili so tudi, da je učinek oglaševanja v različnih medijih približno enak, vendar je cena oglasnega prostora na internetu za 10 do 20 odstotkov nižja. Ena od stvari, s katerimi se bodo tradicionalni (tiskani) mediji morali sprijazniti, je, da nikoli več ne bodo mogli niti pomisliti na dobičke, kot so jih ustvarjali do leta 2000. To ni stvar krize, temveč je ravno obratno – to je naraven pojav. Ko se bo gospodarska kriza nehal, se ne bo povrnilo prejšnje stanje, je prepričan sogovornik.

Toda tako kot je bila stara metodologija merjenja pozornosti skrajno sporna in je stregla le s skopimi, nepreverljivimi podatki, iz katerih izpeljana interpretacija je bila bolj arbitrarna, se klikonomika spopada z ravno obratno težavo: v trendu kvantifikacije vsega je podatkov preobilica, vse je sledljivo in se da meriti. Prehajamo v drugo skrajnost, toda interpretacije in domnevna resničnost so enako fiktivne kot v času primitivnih merenj. Najbolj ironično pri tem pa je, da vsi mogoči kliki potrjujejo tisto, kar vsak urednik tabloida že tako dobro ve: da se najbolj berejo bombe, bizarnosti in joški. »Zato mi je tem bolj všeč tisto, kar so počeli pri *Huffington Postu* na začetku: namesto urednikov so imeli t. i. *geeke*, ki so se medija lotila na ravni spletnega *start-upa*. Požvižgali so se na vsebine in se ubadali samo s številkami, tako da so testirali: agencijsko novičko so secirali na več vodilnih stavkov in en teden preskušali, kaj na koga najbolj deluje. Pet variant iste novičke se je naključno prikazovalo določenemu vzorcu uporabnikov. Po tem času neprestanega zbiranja podatkov so dognali, katera od verzij je zaradi te ali one konfiguracije bolj uspešna pri pritegovanju bralcev,« razlaga Kučič. Toda *Huffington Post* se je tako poigraval le na začetku, danes



J. KUČIČ: ENA OD STVARI, S KATERIMI SE BODO TRADICIONALNI (TISKANI) MEDIJI MORALI SPRIJAZNITI, JE, DA NIKOLI VEČ NE BODO MOGLI NITI POMISLITI NA DOBIČKE, KOT SO JIH USTVARJALI DO LETA 2000. TO NI STVAR KRIZE – TO JE NARAVEN POJAV. KO SE BO GOSPODARSKA KRIZA NEHALA, SE PREJŠNJE STANJE NE BO POVRNILO.

uveljavlja t. i. človeško intervencijo in ponuja inteligentne vsebine za razmišljujoče bralce. Empirično pa so dokazali, da bodo ob upoštevanju načela »dajmo bralcem, kar klikajo«, pristali v rumenem medijskem breznu. Res pa je, da izsledke svojih analiz še vedno izkoriščajo, tako da so njihovi prispevki bolj brani, tudi pri kvalitetnih vsebinah.

MEDIJI V VLOGI IDEOLOŠKEGA APARATA

Tako torej tudi *Huffington Post*, čeravno spletni portal, izpolnjuje družbenoinformativno funkcijo, ki naj bi bila značilna za vse medije in zaradi katere naj bi se ti razlikovali od drugih gospodarskih družb? Po fundamentalističnih stališčih so mediji res zgolj podjetja na trgu, odgovarja Kučič, po drugi strani pa trg informacij velja za učbeniški primer napake trga. Kar pomeni, da na njem, če vse prepustimo nevidni roki trga, zadeve ne delujejo. Veliko vprašanje pa je, kakšne intervencije so potrebne. Z vidika politične teorije je ključnega pomena imeti obveščenega državljana, ki se avtonomno odloča o vprašanih skupnosti. Mediji so bili pač nekaj, kar je v določenem zgodovinskem trenutku odigralo vlogo informatorja. Ni pa gotovo, da so mediji, kakršni danes so, najbolj primerni za to vlogo. Mediji so bili zmeraj v hudi zadregi: kako odigrati vlogo informatorja, hkrati pa biti podjetje na trgu, tako ali drugače povezano z javnostjo. Za Dahlgreena (in še za marsikatega drugega novejšega teoretika demokracije) mediji nimajo nedotakljivega statusa, niso varuhi demokracije, temveč so zgolj v določenem zgodovinskem obdobju to nalogo opravili. Marsikdo bo porekel, da so bile denimo v sedemdesetih letih splošne družbene okoliščine tej vlogi bolj naklonjene kot danes. Tudi tisti, ki so v devetdesetih in pozneje govorili »Pozabimo na medije, zdaj imamo internet!«, zdaj vidijo, da so se ušteli. »Danes tega ne govori nihče več, pred desetimi leti pa sem to poslušal na vsaki konferenci,« se spominja Kučič. Z vidika politične teorije si je torej treba zastaviti vprašanje, kdo ali kaj je tisto, ki v današnji družbi najučinkoviteje poskrbi za obveščenost državljana. »Medijev – v sedanji obliki – v tej vlogi ne vidim.« Vse, kar se dogaja, z gospodarsko krizo vred, je zgleden dokaz, da tako ne bo šlo naprej. Mediji so v tem odigrali bolj vlogo ideološkega aparata kot pa opozicije česarkoli. To je po Kučičevem mnenju razvidno iz zadrege, v kateri so novinarji pri pokrivanju protestov (po vsem svetu, ne le v Sloveniji): po eni strani malo simpatizirajo, po drugi moralizirajo.

Če izhajamo iz liberalne demokracije, kjer je avtonomen državljan še vedno ključen subjekt v družbi, je glavno vprašanje, kako poskrbeti, da bo obveščen. Za novinarje pa je ključen premislek, kje se v tem procesu vidi. Mar se še vidijo v vlogi tistega, ki v današnjih demokracijah skrbi za obveščenost državljana ali ne? Če je odgovor pritrdilen, se mora nadalje vprašati, ali mu delo v obstoječih organizacijskih strukturah to omogoča ali ne. »Mislim, da bi se nas kot odgovor na to lahko zelo veliko lotilo kakšnega drugega dela kje drugje,« pravi Kučič.

Vse je še popolnoma odprto, ker ni odgovora na vprašanje, kateri je najprimernejši način za obveščanje državljanov. Imamo pa veliko izkušenj s tem, kateri niso dobri načini – pri čemer je treba vedeti, da nižanje naklad ni zgolj posledica informacijske revolucije in zmagovitega

pohoda interneta, temveč je kredibilnost časopisom začela padati že prej. Pri *Guardianu* so že leta 2004 zaključevali radikalno digitalno prenovo, na spremembe so se pripravljali z izsledki študij in delali strategije, kako preživeti do 2015. Za primerjavo: v Sloveniji je v tisku tedaj prevladovala zmes zanikanja krize in prodajanja prvih čudežnih rešitev. V zvezi z dilemo, kako prenesti časopis na splet, se Kučič spet zateče h kanadskemu teoretiku komunikacijske družbe: že McLuhan je dejal, da je vsebina vsakega novega medija medij. Hkrati pa ne smemo zagrešiti te napake, da bi gledališče delali kot odigrano literaturo, da bi televizijo gledali kot posneto gledališče. V Sloveniji delamo natanko tako, ker poskušamo narediti elektronske časopise namesto spletnih. Spodrsava nam zaradi preslabega obrtniškega znanja, meni Kučič. Najboljše oddaje na *BBC* imajo debele knjige – postopkovnike, ki usmerjajo ustvarjalce; to ni nikakršna metafizika, le dobro obrtniško znanje. Prav tako ne drži, da bi bili posamezniki kje drugje boljši kot v Sloveniji, mi smo tudi na tujih trgih lahko konkurenčni. Če se povrnemo h *Guardianu* – tudi pri časopisu je 99 odstotkov stvari mogoče predvideti vnaprej; a čeprav so pri britanskem dnevniku tako profesionalni in delajo vse prav, obstajajo realne možnosti, da bodo tudi oni propadli. Zdaj smo pri temeljni zadregi: kaj, če tisto, kar pojmuje kot kakovostno novinarstvo, ne omogoča ekonomskega preživetja, se sprašuje Kučič.

PRIJETNI NORCI

V Sloveniji sta dodatna ovira maloštevilno prebivalstvo in posledično pomanjkanje kritične mase, v ZDA je dobremu časopisu lažje najti bralce in ni tako čudo, da gre *New Yorkerju*, pa *Atlantic Monthlyju* in tudi britanskemu *Economistu* dobro ... »V Sloveniji realno ne moremo razmišljati o kakovostnem mediju, ki bi deloval zgolj po načelih ekonomike trga,« trdi Kučič. Pomanjkanje odjemalcev je pač objektivni dejavnik in res ne vem, zakaj imamo pri nas takšne težave to priznati. To ne pomeni, da se kar naenkrat ne da več; treba je iznajti način financiranja, ki ni zgolj tržen. Scenarijev je veliko, od javnih subvencij do ustanavljanj javnih zavodov, kar je ustaljena praksa pri evropskih javnih radiotelevizijah, vendar je pri tem treba biti previden, da se zavaruje neodvisnost in preprečijo vdori politike. Obstajajo tudi čudaški (se pravi nerealni) predlogi financiranja medijev, kot so prispevki, ki bi jih plačevali spletni ponudniki, pa obdavčitev oglaševanja ... »So pa tudi prijetni norci, kot sta kalifornijska milijarderja Herbert in Marion Sandler, progresivca po političnem prepričanju, ki sta nekoga dne ugotovila, da imata realen problem: nimata česa brati. Nekje sta zasledila, da je Murdoch prevzel *Wall Street Journal* in je nato neki izvršni urednik protestno odstopil, zato sta protestnika povabila na kosilo in ga povprašala, zakaj ni več preiskovalnega novinarstva. Paul Steiger jima je zdeklamiral znani skupek dejavnikov, onadva pa sta mu predlagala, da bi ga zaposlila, mu vsako leto dala deset milijonov dolarjev (še enkrat toliko pa so morali z donacijami zbrati sami) in mu v celoti zaupala izbiro sodelavcev in tem (pod pogojem, da so preiskovalne).« Tako se je rodil spletni portal *Pro Publica*, ki je bil leta 2010 prvi spletni medij, ki je dobil Pulitzerjevo nagrado. ■



Oliver Frlić, gledališki režiser

»NE VERJAMEM V DEMOKRACIJO«

BOŠTJAN TADEL *foto* JOŽE SUHADOLNIK

Oliver Frlić, leta 1976 v Andričevem Travniku rojeni hrvaški režiser, je v zadnjih letih postal osrednje avtorsko ime srednjeevropskega gledališča: po triumfalnih uspehih na Hrvaškem je prvi večji uspeh z režijo v tujini (tudi zunaj Evrope) dosegel z ansamblom Slovenskega mladinskega gledališča in uprizoritvijo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* iz leta 2010. Lani je v Beogradu poskrbel za šok s predstavo o atentatu na srbskega premiera Zorana Đinđića leta 2003, v Slovenijo pa se je vrnil s *Tremi sestrami Čehova* v Prešernovem gledališču Kranj. Na Hrvaškem je zadnja leta veliko pozornosti zbudil tako z avtobiografsko predstavo *Mrzim istinu!* v gledališču Teatar &TD kot z Büchnerjevo *Dantonovo smrtjo* na Dubrovniških poletnih igrah, ob predstavi za otroke *Družba Pere Kvržice* v gledališču Žar ptica pa je kritičarka reškega *Novega lista* zapisala, da bi »moral Frliću prepustiti skrb za otroško gledališče, da bi tako poskrbeli za izobraževanje prihodnjega polnoletnega občinstva«.

Zadnjih nekaj mesecev je prebil v Sloveniji: v Mladinskem je postavil virtuosno komedijo *Klistirajmo Srčka!* Georgesa Feydeauja, v Mali Drami *Božič pri Ivanovih* Aleksandra Vvedenskoga, svojega doslej najbolj ambicioznega projekta v Sloveniji pa se je lotil z avtorsko uprizoritvijo *25.671*. Gre za število izbranih, ki se jih doslej v slovenski kulturi še nihče ni lotil tako resno kot Frlić.

Režiserka Ivana Džilas je poleti 2011 v dialogu z režiserjem in dramatikom Matjažem Zupančičem v *Pogledih* izjavila: »Meni se že dolgo zdi, da je gledališče postalo prostor za enako misleče. To je pravzaprav intimen, varen prostor, v katerega gremo, da začutimo, da je še nekaj ljudi, ki mislijo o življenju na podoben način. Saj ni nujno, da se strinjamo. Ampak je nujno, da tak varen, misleč prostor obstaja.« Se strinjate? Ali bi lahko rekli, da to po svoje pomeni tudi, da gre, ne nazadnje tudi v političnem teatru, za nekakšno prepričevanje prepričanih?

Mislím, da v tem konkretnem primeru predstave o izbranih ne bomo poskušali prepričevati prepričanih: iščemo družbeno odgovornost in si poskušamo odgovoriti na vprašanje, kako so ljudje s svojo pasivnostjo skozi teh enaindvajset let sodelovali pri tem, kar je bilo storjeno izbranim. Celotna skupnost ima veliko odgovornost in tudi del občinstva, s katerim smo si morda ideološko blizu, se tej odgovornosti ne more odreči, nasprotno, naša predstava govori prav o njegovi odgovornosti. V tem se razlikuje od pristopov do teme izbranih, ki sem jih videl v filmu ali drugih medijih in so se v glavnem ukvarjali s problemi, s katerimi so se morali soočiti ti ljudje, ne pa s širšim družbenim horizontom, ki je vse to omogočal. Govorimo torej o razmerah, kjer se je to ne le lahko zgodilo, temveč po enaindvajsetih letih še vedno niti ni sistemsko rešeno niti ne obstaja politična volja, da bi se rešilo, vsaj po meni dostopnih podatkih.

Torej, medtem ko se ponavadi ukvarjamo z dramskim konfliktom med liki v fikcijskem svetu drame, tokrat poskušam konflikt prenesti iz razmerij med liki v razmerje med igralci in občinstvom.

Zdi se mi, da s to temo odpirate zelo težko vprašanje: ne le gledališče, tudi širša intelektualna javnost v Sloveniji je že več kot desetletje politično pretežno levo usmerjena. In s problemom izbranih se ob nekaj zgodovinskega vpogleda izkaže, da so zanj leve stranke najmanj soodgovorne.

Drži, problema izbranih ni doslej uredila nobena vlada in zato so po mojem mnenju odgovorne tako za samo dejanje izbrisa kot za enaindvajsetletno podaljševanje tega statusa.

Sicer pa sem mnenja, da tudi v širši regiji delitev na politično levo in desno nima nobenega smisla, saj so tako vsi politiki in vse vlade le služabniki velikega kapitala. Mislím, da imajo pri odločanju zelo malo maneverskega prostora, predvsem na tak ali drugačen način skrbijo za uresničevanje interesov kapitala. Zgodi se, da to občasno celo poskušajo prikazati kot nacionalni in-

teres, ampak v resnici gre za nadnacionalni interes kapitala, ki vstopa na trge posameznih držav in v njih počne, kar pač počne. Politika se seveda poskuša pozicionirati kot avtonomna dejavnost, ampak mislim, da je to prevara: ne verjamem v parlamentarno demokracijo in tudi volitev se ne udeležujem. Prepričan sem namreč, da gre le za spektakel, ki ničesar ne spreminja, predvsem pa ne prinaša ničesar novega.

To je zanimiva iztočnica za primerjavo Slovenije in Hrvaške: pri nas je bila večinoma na oblasti levica, na Hrvaškem pa desnica. V Sloveniji bi težko govorili o veliki moči mednarodnega kapitala – je na Hrvaškem drugače?

Mislim, da je še kako prisoten tudi v Sloveniji, je pa njegove sledi res težko loviti. A že spremljanje medijev je čisto dovolj, da si lahko predstavljamo, kako se plete ta mreža.

Ima sovražnik torej tudi ime in telo, obraz?

Ne, nima. Problem je v tem, da smo bili zaradi življenja v enopartijski državi navajeni, da so centri moči in torej tudi sovražnik bolj vidni. Danes je moč mnogo bolj razpršena in tudi mi, ki se ukvarjamo z umetnostjo, ta pa je vedno v nekakšni polemiki s centri moči, se ne soočamo s tako transparentno situacijo. To v svoji knjigi o postdramskem

NE VERJAMEM, DA JE UMETNOST LAHKO V POLITIČNEM VAKUUMU, VEDNO ŽIVIMO V KONKRETNEM PROSTORU IN ČASU IN TOREJ KONKRETNIH POLITIČNIH OKOLIŠČINAH – IN VSE TO MORA UMETNOST REFLEKTIRATI.

gledališču trdi tudi Hans-Thies Lehmann in prav zato problematizira koncept političnega gledališča. Njegova teza je, da politično gledališče ne sme privoliti v neposredno tematizacijo politične vsebine, temveč se mora soočiti s problematiziranjem reprezentacijskih modusov v umetnosti.

S tem se sicer ne strinjam v celoti, vsekakor pa sprejemam stališče, da centri politične moči niso tako vidni.

Ste glede na tako izdelana politična stališča kdaj razmišljali o delovanju v drugem mediju, denimo novinarstvu, politiki, celo gverili?

Najprej sem študiral filozofijo in religijsko kulturo, ko sem absolviral ta dvopredmetni študij, sem se vpisal še na gledališko režijo, nazadnje pa vse troje diplomiral. Ko razmišljam o gledališču, ga pogojno rečeno uvrščam v korpus starih medijev, kar me zanima, pa je prav to, kako doseči, da bi se gledališki dogodek »zgodil« še v drugih medijih. To velja denimo za mojo predstavo v Beogradu o atentatu na premiera Zorana Đindića, za *Bakchantke* v Splitu – v dramaturgijo teh uprizoritev je že vpisana tudi njihova medijska pojavnost, s čimer nase prevzemajo določen širši družbeni kontekst. Podobne stvari me intrigirajo tudi, kadar sam gledam dobro video delo ali film – predvsem razmišljam o mediju, že od McLuhana pa vemo, da je medij tudi sam sporočilo.

Si pa ne znam predstavljati, da bi do pokojnine počel to, kar delam zdaj: verjetno se mi bo v določenem trenutku zazdelo logično, da se preselim v drug medij in odkrivam njegov jezik. Te stvari me zelo zanimajo in upam, da se jim bom lahko posvečal tudi v prihodnje.

V Beogradu ste delali predstavo o Đindiću. Mar se ne da v zvezi z njim govoriti o določenih vzporednicah z nekdanjim hrvaškim premierjem Ivom Sanaderjem? Oba sta študirala filozofijo, oba imata aka-

demске korenine na nemškem govornem področju?

Mislim, da je med njima vendarle bistvena razlika. Đindić je res imel tisto znano nacionalistično epizodo, ko je pekel vola z Radovanom Karadžićem, glavna razlika pa je v tem, da je Sanader pripadal tisti politični opciji, ki je s privatizacijskimi procesi že v devetdesetih okradla Hrvaško, prej pa jo je popeljala v vojno.

Đindić je na oblast prišel šele po Miloševićem padcu – bistveno pa je, da je Miloševića predal haaškemu sodišču, čeprav Srbija takrat ni imela sklenjenega sporazuma o sodelovanju. V nasprotju s Sanaderjem si je drznil narediti nekaj res prelomnega. Sanader in HDZ so se v opoziciji upirali predaji hrvaških generalov, k čemur je Račanovo vlado silila EU, sam Sanader je imel v Splitu razvpit govor, kjer je grmel, da tega nikoli ne bodo dopustili – ko pa je kmalu zatem postal predsednik vlade, jih je dal nemudoma deportirati brez kakršnegakoli zgodovinskega spomina. Njegovo javno delovanje je popolnoma nekonsekventno, kar je grozljivo evidentno tudi v sodnih procesih proti njemu. Pri tem pa ne gre le zanj – tudi po njegovem odhodu stranka nadaljuje z enako dvoličnostjo.

Ob vsem govorjenju o provokatorju Frličiću, pa o ambiciji, da gledališče deluje v realnem svetu in podobnem – ste predvsem polnokrven *homme de théâtre*, imate izjemen občutek za odrski učinek. Morda je estetska dimenzija vašega dela celo podcenjena, a se sprašujem, če ne zato, ker ji niti sami povsem ne zaupate?

Mislim, da ne – jaz si pri vsaki predstavi prizadevam tudi za estetsko plat, je pa res, da so kritiki običajno bolj dojemljivi za etično platformo, ki ji resda vedno posvečam še zlasti veliko skrb.

Seveda ravno zato delam v gledališču, ker me zanima estetika. Sem pa prepričan, da se etika in estetika ne izključujeta; nasprotno, dopolnjujeta se. Meni včasih očitajo, da gre za plakatno, pamfletno gledališče, ampak prav tiste predstave, ki so bile deležne največ takšnih očitkov, se meni samemu zdijo estetsko najbolj vznemirljive. Recimo predstava o Đindiću, ki si vprašanje o razmerju med fikcijo in realnostjo v skrajno polarizirani družbi zastavlja neposredno v areni, kjer nastajajo ti antagonizmi, se pravi okrog dogajanja v zvezi s smrtjo nekdanjega predsednika vlade. Med etiko in estetiko sem postavil enačaj, kar razumem kot dominantno svojega dela. Ne verjamem, da je umetnost lahko v političnem vakuumu, vedno živimo v konkretnem prostoru in času in torej konkretnih političnih okoliščinah – in vse to mora umetnost reflektirati. Umetnost, ki se deklarira za apolitično, se pač ne zaveda tega, na kakšen način vseeno je politična: ponavadi reproducira določene družbene matrice, le da se jih ne zaveda.

Kje v tako radikalni zastavitvi v proces vstopi igralec?

Če govorimo o najbolj klasičnih gledaliških kategorijah, se konflikt začne v procesu vaj. Igralce poskušam soočiti s tistim, kar je pri njih samih nereflektirano, kar se jim zdi samoumevno. To se dotika tako njihovega razumevanja umetnosti kot vsega, kar jih vzpostavlja kot politične subjekte. To je lahko kar zahtevno; gremo skozi intenziven proces, v katerem se spreminjajo tako oni kot tudi jaz. Kvaliteta tega procesa je, da iz njega pridemo drugačni, kot smo vanj vstopili, da spoznamo nekaj novega in da se v našem razmišljanju kaj tudi spremeni. Zame je skupnost, ki se oblikuje v teh dveh mesecih druženja, zelo pomembna, in seveda je vse to mnogo pomembnejše, kadar delamo avtorski projekt, kot če zgolj uprizarjamo dramsko besedilo.

Govorili ste v prvi osebi množine. Se pravi, da greste vsakič znova tudi vi sami skozi nekakšno avtopsihoanalizo?

Po svoje res. In tudi ko se znova vrnem k temu ali onemu ansamblu, vmes vedno mine nekaj časa, tako da vselej začenjamo na ničti točki. Takšen proces mi ustreza, saj mi ne dovoljuje, da bi se uspaval; če mi ne bi, pa bi verjetno začel razmišljati o tesnejši povezavi z enim gledališčem in njegovo ekipo.

Pred nedavnim je znani režiser iz ene od držav bivše Jugoslavije dejal, kako so aktualne težave Slovenije šokirale druge dele nekdanje skupne države, saj je do nedavnega kazalo, da gre za urejeno družbo, ki je neproblematično prevzela standarde modernih demokracij in bila zgled drugim. Verjetno je prav dolgoletni vtis solidnosti povzročil še toliko trše soočenje z dejansko gnilobo pod površino – v drugih državah pa ni bilo te samoprevare.

Ja, za Slovenijo smo verjeli, da je balkanska Švica. Vendar mislim, da je že v času vojn postalo jasno, za kaj gre: vsako vojno vodijo zelo jasni ekonomski interesi in tudi nacionalna emancipacija je samo zgodba, ki jo razlagaš navzven, tako na Hrvaškem kot kje drugje.

In dejstvo je, da se je vsaj na Hrvaškem na temeljih družbene lastnine vzpostavila oligarhija, standard večine državljanov pa je slabši kot v času Jugoslavije. Že v več intervjujih sem dejal: »Če je to uresničitev tisočletnih sanj, potem pa kar uživajte v njej!« Pri tem moram poudariti, da me Jugoslavija ne zanima kot morebitni projekt restavracije nekdanje države, mislim pa, da so vredne pozornosti ideje družbene enakosti pa brezplačnega šolstva in zdravstva, se pravi stvari, ki jih je danes vse manj in manj. Zdravstveno zavarovanje postaja luksuz: tisto najosnovnejše zagotavlja komaj kaj, za vse ostalo pa so večmesečne čakalne dobe.

Očitno tudi v Sloveniji prihaja do vse večjega družbenega razslojevanja in veliko vprašanje je, kako se bo to nadaljevalo. Če se bo ekonomska kriza še poglobljala, je eskalacija takšnega ali drugačnega nasilja lahko povsem realen scenarij.

Spet sva pri sovražniku. Bo to torej lokalna elita ali neosebni kapital?

Seveda, oboje se v družbi prekriva: nadnacionalni kapital išče poti v nacionalne ekonomije, politične skupine pa imajo določene interese, ki se na določenih točkah lahko ujamejo z interesi kapitala.

Zanimivo je, da so protesti prišli tudi v Slovenijo, ki sicer nima tradicije družbene nepokorščine. Ljudje na ulicah pomenijo

VERJAMEM, DA JE V NAŠI DOMIŠLJIJI ŠE VEDNO ŽIVA SPOSOBNOST ZA SNOVANJE PRAVIČNEJŠEGA DRUŽBENEGA SISTEMA. MOGOČE GA NIKOLI NE BOMO URESNIČILI, AMPAK NE SMEMO SE ODREČI AMBICIJI, DA BI GA USTVARILI.

prvi korak artikulacije nezadovoljstva, kam to vodi, pa še ni jasno.

Kako pa razumete vlogo države? V klasičnem marksističnem pomenu kot instrument vladajočega razreda?

Darko Suvin je napisal odličен tekst o tem, da živimo v »razredomrzni družbi«: marksistična teorija in sodobni marksisti so do te mere stigmatizirani, da si nihče več ne drzne razmišljati v okvirih razrednega diskurza.

V Sloveniji ni tako. Celo nasprotno.

Na Hrvaškem pa je: zaradi negativnega sentimenta do Jugoslavije je bil iz javnega prostora izgnan tudi razredni diskurz. Seveda pa država vedno je instrument določenega družbenega razreda, njeno poslanstvo pa utrjevanje vrednot, ki utemeljujejo gospostvo tega razreda. O vsem tem je seveda že pred pol stoletja pisal Louis Althusser. Je pa zdaj zagata v tem, da zaradi ekonomske krize, ki povzroča prekernost in vedno večje razslojevanje, postaja vse aktualnejša tudi čisto elementarna represivna vloga za obvladovanje nezadovoljstva množic.

V tej zvezi se mi zdi zanimiva Žižkova teza, da si danes lažje predstavljamo konec

sveta kot pa konec kapitalizma. To se mi zdi zelo dobra diagnoza današnje družbe: ne le da nismo sposobni razmišljati o alternativah obstoječemu stanju, videti je, kot da smo izčrpali zaloge domišljije in morda to res pomeni, da se približujemo koncu zgodovine. Upam, da ni tako, in tudi vse, kar delam, delam zato, ker verjamem, da ni. Verjamem, da je v naši domišljiji še vedno živa sposobnost za snovanje pravičnejšega družbenega sistema. Mogoče ga nikoli ne bomo uresničili, ampak ne smemo se odreči ambiciji, da bi ga ustvarili.

Tudi okoljevarstvenica Lučka Kajfež Bogataj trdi, da je družboslovje tisto, ki nima odgovora na podnebne spremembe: v naravoslovju so stvari večinoma jasne, političnih, družbenih ali celo individualnih motivacij za odziv na sodobne izzive pa ni videti.

Mogoče pa družba od intelektualcev v resnici ne pričakuje odgovora. Mene sicer zelo zanima odmevnost javnega delovanja intelektualcev, se pa bojim, da se to trenutno omejuje na analizo in opisovanje obstoječega, zmanjkuje pa mu zaupanja v moč abstraktnega mišljenja.

Seveda je paradoksalno, da se to dogaja v času, ko so tudi filozofi zvezdniki popkulture. In marsikateri med njimi je dedič ali celo udeleženec vrenja v letih 1968–71. Pred kratkim smo na eni od vaj razpravljali o sprejemljivosti oziroma celo legitimnosti uporabe sile za doseganje sprememb v družbi: država, ki je nosilka monopola za uporabo sile, nas seveda prepričuje, da je to nedopustno in da so nam za spremembe na voljo domnevno ustrezni – nenasilni – družbeni mehanizmi. Jaz v te mehanizme ne verjamem, mislim, da dejansko ne omogočajo sprememb: torej sistem lahko spremenimo samo po nasilni poti. Prišlo je do intenzivne debate, nekateri namreč še vedno verjamejo v obstoječe družbene institucije in v možnost sprememb – tudi v primeru izbranih.

Problem je seveda metodološki: institucija ti domnevno omogoča posredovanje pri določenih spremembah, ne pa spremembe samega sistema, v katerem ta institucija deluje. Mislim, da je ravno zato nasilje legitimno; jasno, da ni legalno, je pa legitimno, če res gre za pomembne spremembe. In če uspe, postane za nazaj tudi legalno. Tako pač funkcionirajo revolucije: lahko jih izpeljejo le organizacije, ki v obstoječih razmerah veljajo za kriminalno-teroristične združbe.

Kot je v nekem intervjuju dejal Noam Chomsky, je islamski fundamentalizem danes edina protiutež neoliberalnemu kapitalizmu. Po izkušnji arabske pomladi v zadnjih dveh letih pa lahko podvomimo tudi o tem: se je res kaj spremenilo ali so se zamenjali samo oblastniki? Sprašujem se, če se ni Marx zmotil s tezo, da bodo kapitalizem uničila imanentna protislovja? Kaj če so prav ta protislovja in krize, ki jih povzročajo, bistveni energent kapitalizma in ga s spodbujanjem nenehnega transmutiranja realno krepijo? Primer teh mutacij sta tudi realni socializem 20. in Kitajska 21. stoletja: oboje je le variacija kapitalizma, pač z vsemogočno državo kot lastnikom kapitala. Čeprav sem po svoje nesrečen, ker živim v tem času, me pogosto navdajo tudi nasprotna čustva: četudi sem v devetdesetih doživel vojno, se mi zdi, da sem danes del bistveno bolj intenzivnega življenja. Vpetost v mediatiziran svet, v katerem ni več jasno, kaj je moja odločitev, kaj pa je bilo že vnaprej programirano, se mi zdi zelo vznemirljiva zlasti v kontekstu svobodne volje. Kaj danes pomeni svobodna volja? Kaj je avtonomna odločitev? In seveda, kako razmišljamo o subjektiviteti?

Ampak zdaj greste že takoj v naslednji projekt, kajne?

Takoj po premieri 25.671 začnem sodelovati z graškim Schauspielhaus: delal bom predstavo o prihodnosti Evrope in Evropske unije. Začeli bomo s sarajevskim atentatom na prestolonaslednika Ferdinanda, katerega stoletnica bo prihodnje leto. Za začetek se bomo vprašali, kakšna bi bila evropska zgodovina, če do tega atentata ne bi prišlo. ■

Potovanje po krajih žalosti in groze



DRUGA OB DRUGI: ŽENSKE

NATAŠA KRAMBERGER foto DANIELE CROCI

Spomeniško obeležje v nekdanjem taborišču Ravensbrück

Čas ima vse, kar potrebuje, da bi se ženili ptički; najbrž smo le na napačnem kraju. Ti ubogi enozložni čivki s hladnih golih vej res ne zvenijo kakor svatba, ti šepavi vrabčki in premražene siničke, dolgokljune sive vrane pa so tudi tihi, ko capajo po prezebljih tleh kot zaslužni generali v pokoj.

In vendar je šibko sonce na strani pomladi, tudi hiše v ulici so spolirane in lepo zložene, pospravljene kot v škatlici. Na levi strani ceste sta savna in otroški vrtec, na desni avtomehanična delavnica, dom za ostarele in nekakšna medicinska ambulanta. Pravokotne hiške so obkrožene s pravokotnimi potkami in vse je tako simetrično, da bi lahko vzel škarje in sliko razrezal na pol, na četrt, na šestnajst majhnih slik, jih pomešal med sabo in jih brez pravega reda sestavil nazaj, pa bi bilo še vedno vse isto, še vedno simetrično, še vedno pravokotno, še vedno, hm, golo kot zima.

SPALNA NASELJA ZA DELOVNE LJUDI

Urejena kolesarska pot je najboljša kamuflaža in kakor vsi zamolčani lagerji se tudi naselje na berlinski ulici Britzer StraÙe na vse kriplje trudi, da bi ljudje mislili, da je na svetu od nekdanj. Od nekdanj, ne pa od leta 1943, ko ga je dal zgraditi Albert Speer, izbrani arhitekt in glavni Hitlerjev gradbenik. Mimoidoči gospod s palico in plastično vrečko s smetmi sicer trdi, da je tukaj s pomladjo vse v redu: par noči nazaj recimo sploh ni mogel spati, ker so bili mladi ptiči že dolgo pred sončnim vzhodom več kot štiristo tisoč ljudi od povsod. Nekatera taborišča so bila uničena med zavezniškim bombardiranjem, druga požgana ali načrtno prikrita, a mnoga so kakor to pravokotno naselje v četrti Treptow-Köpenick postala običajna spalna naselja za običajne delovne ljudi, naselja z ambulanto in diskontno prodajalno, nizkimi pločniki in kolesarsko potjo.

Gospod s palico je upokojenec in ve, kaj govori. A še skoraj nova srebrna tabla, ki na Britzer StraÙe 3 visi na visoki žičnati ograji, jasno razlaga, da so tukaj mnogi, ki so vedeli, kaj so govorili, v ključnih trenutkih molčali. Tako je iz delovnega taborišča, kjer so nacisti zapirali tuje internirance, da bi suženjsko delali v vojaških fabrikah, po vojni brez večjih ceremonij nastala četrt s savno in avtomehaničnikom. Originalne hiške iz tistih časov so tu in tam prebarvane in imajo moderna okna, a še vedno so originalne: tiste iste, s položnimi strehami in sivimi žlebovi.

Med letoma 1933 in 1945 so v Berlinu in bližnji okolici zgradili približno tisoč takšnih naselij, približno tisoč delovnih taborišč, v katerih je bilo zaprtih in od prisilnega dela na smrt izčrpanih več kot štiristo tisoč ljudi od povsod. Nekatera taborišča so bila uničena med zavezniškim bombardiranjem, druga požgana ali načrtno prikrita, a mnoga so kakor to pravokotno naselje v četrti Treptow-Köpenick postala običajna spalna naselja za običajne delovne ljudi, naselja z ambulanto in diskontno prodajalno, nizkimi pločniki in kolesarsko potjo.

Težko je verjeti, da je bila tukaj še pred dnevi ptičja poroka. Danes nič, čisto nič ne spominja na pomlad. Še manj spominja na pomlad pred osemdesetimi leti, ko so nacisti po vsem svojem rajhu začeli graditi prva taborišča za nadležne ljudi. Na tej cesti so šele leta 2001 postavili spominsko tablo, šele leta 1993 so sploh prvič posumili, da bi lahko bile te nizke podolgovate hiše pravzaprav nekdanje betonske barake, ki jih je varovala bodeča žica.

Človek si te stvari prebere v arhivih in zgodovinskih publikacijah, sede na mestno železnico in se odpelje pogledat. Potem pa stoji kakor bizgrec sredi povsem simpatične četrti in ne ve, kaj pravzaprav bi moral gledati. Lanski sneg? Spehane in premrle krpe trave? Gospod s palico gre do zabojnikov za smeti in odvrže svoje. Debela siva vrana okretno dvigne kljun, cak, dva poskoka, en zamah, niti najtišjega raskavega kraka, ko v loku skoči na svežo vrečko smeti.

TUKAJ SO STALE ŽENSKE

Po vsem Berlinu in njegovi okolici je mnogo zamolčanih lagerjev, pozabljenih, pozno odkritih, taborišč brez prič. Večina njih ima osupljivo skupno točko: to so bila taborišča za ženske. Starke, deklice, zrele gospe, mlade mame, ciganke, umetnice, političarke, Poljakinje, Romunke, Čehoslovakinje, Slovenke ... Tudi pazile so jih včasih ženske, ne vedno, včasih pa, policistke, nadzornice in komisarke, obupane gospodinje, ki niso vedele, kaj so počele, niti takrat, ko je bilo vsega konec.

Tako pravijo tisti, ki poskušajo razumeti, zakaj se je ravno te lagerje najprej pozabilo in nikoli več omenjalo, kako je bilo možno v molku živeti naprej. Spodnji sosed v Berlinu, devetdesetletnik, pravi, da drugače res ni šlo, ženske so morale biti trdne, med vojno in po njej: zlomljenih je bilo že preveč, torej zlomljenih moških.

Čudenje, ki je nastalo, ko je posebna raziskovalna skupina ameriškega muzeja za spomin na holokavst letos januarja po trinajstih letih preštevanja objavila skupno število vseh nacističnih lagerjev v Evropi, je bilo razumljivo. 42 tisoč je grozljiva številka. Še do lani so tudi najbolj poučeni zgodovinarji ocenjevali, da je bilo vseh nacističnih taborišč približno sedem, osem tisoč. A 42 tisoč? Po vsej Evropi? Če zgradiš eno na dan, je to taborišč za 115 let, kar je zaloga groze za deset generacij. A svet bi do danes že moral vedeti, da se njegove ulice, naselja, hribi, gozdovi, jame in reke pretakajo v osupljivo geografijo žalosti, ki se redko vidi na političnih zemljevidih, bolj v kartografiji duha, a za to je treba imeti tenkočutnost in spomin, drugače se nič ne vidi.

Še enkrat na mestno železnico in v drugo smer, na jugozahod, potem pa skoraj uro peš, do gozda Dreilinden, kjer se mesto konča in je bila nekoč carina med Zahodnim Berlinom

in Vzhodno Nemčijo. Ničesar ni, samo mokre breze, mrzli bori, bukve, gabri, tihi gozd in megleni prš.

Spominska tabla pravi, da je tukaj stala tovarna Bosch-Tochter Dreilinden Maschinenbau GmbH, v kateri je med drugo svetovno vojno delalo pet tisoč žensk, večinoma taboriščnih zapornic, med njimi približno štiristo mladotletnih deklet iz varšavske vstaje. Izdelovale so varovalke,



zaganjalnike in črpalke za letalske motorje Luftwaffe. Spale so v kletih pod tovarno in v taboriščnih barakah okoli nje. Preživela zapornica, ki so jo prvič intervjuvali leta 2005, se je spomnila le tega, da so jih zbujali ob petih zjutraj, potem pa so morale do začetka tovarniškega dela ob osmih stati na dvorišču, vsak dan tri ure jutranjega apela, čisto mirnega, brez premikov in brez besed, ko je deževalo, ko je snežilo, ko niso imele spodnjega perila, ko so jih preletavali krokarji, ko so imele lesene cokle, bombažno haljo, ko so ponoči rodile mrtvega otroka, ko je še vedno snežilo, snežilo, snežilo, ko niso smele klekniti, ampak stati pokončno. Tukaj so stale ženske, danes pa drevesa.

PONIKNITI NA TOPLO

Pokrajine se spreminjajo in vsaka se drugače zarašča. Z mestno železnico delamo obroč proti severozahodu in na neki točki gre naprej le še z avtobusom. Vožnja skozi majhno mestoce Fehrbellin spominja na Gornjo Radgono, mestni center na Slovenj Gradec, vzdušje pa na Duplek. Zaraščeno nogometno igrišče spominja na Košake, opuščene industrijske hale na Melje, krave na travniku pa na Žitence. Provinca, skratka, ki spominja na vse po malem, ker se v bistvu ne more odločiti. Na nekdanjo nacistično taboriščno tovarno orožja ne spominja nič. Niti tabla, ne en sam napis, le majava lesena koliba, ki je menda spadala k lagerju. Le kam je šel ves tisti trud, vse tiste unikatne strelske krogle, vse tiste granate in puške in topovi, vse tiste ženske, vse tiste roke, vse tiste duše po smrti? Ljudje v mestu Fehrbellin nimajo odgovora. Pravzaprav so prepričani, da to z njimi nima prevelike zveze. Dosti večjo zvezo z njimi ima bogata srednjeveška preteklost, zlata era. »Poglejte,« rečejo, »tiste mogočne zmake na mestnih vratih!«

Najbrž to, da ljudje sedamo na mestne železnice in avtobuse in se vozimo med naselji in gozdovi, ki so v resnici zamolčani lagerji, nima prevelikega smisla. Po pokrajinah, ki ne spominjajo na nič, a če bolje pogledaš, vidiš obrise terorja, se dosti bolj ganljivo in povedno sprehaja poezija. Ki edina zmore vprašati, med angeli pozabe in zazibanim dihom, ali je to človek (ljudje, pogledjte, človek?), ki reče: to je človek.

Kljub temu je včasih povedno, če se zapeljemo še malo bolj na sever, naprej po ozkih provincialnih cestah, ki jih vklepajo strnjeni, na gosto zasejani drevoredi hrastov, deblo pri deblu, na levo in na desno pa brezkončni travniki in polja. To je ena sama ravnica, ki so jo preresetale krtine in lovške preže. Brezkrajna polja so tako na dlani, da ti je povsem jasno, kako je človek tukaj čisto sam, kako je brez zavetja, ko hiti, vsem na očem, ko beži. Ne, tukaj je nemogoče ubežati, tukaj se je nemogoče skriti, pokrajina je narejena za nadzor ali pa se je z leti ravno prav prilagodila.

Sredi tega razgleda je pred točno osemdesetimi leti zraslo prvo nacistično taborišče za politične aktiviste v Prusiji, torej severni Nemčiji: taborišče Sachsenhausen. To je lager, ki je bil prevelik, da bi ga pozabili, in zato nad vhodnimi vrati še danes piše: Delo osvobaja. Pri informacijski pisarni se nad majhno maketo nekdanjega taborišča sklanja skupina

brazilskih turistov. Vodička jim v njihovem toplem jeziku razlaga o mučenjih in ubojih, zelo natančno jim pove, kje v taborišču je bila tovarna za pločevinke fižola in kje kamnolom. Ljudi v skupini zelo odločno zebe, iz Ria de Janeira so prileteli v Berlin in čez teden dni bodo odleteli nazaj. Trudijo se in zelo skrbno poslušajo vodičko, posnamejo zelo veliko fotografij. Ko se ekskurzija nadaljuje proti preprišnemu polju z rekonstruiranimi barakami, večji del skupine ponikne v muzejsko kavarno.

ŽALOSTNA ZGODBA ...

Zdaj je pokrajina že tako zimska, da piha ostri severni veter. Ni snega, a zemlja je mrtva. Taborišče Ravensbrück leži skoraj devetdeset kilometrov severno od Berlina in čeprav Berlin leži skoraj tisoč kilometrov severno od Slovenije, so v Ravensbrück nekoč pripeljali mnoge slovenske ženske. O njih pišejo mnoge knjige, mnogi časopisi, mnoge še živijo in o svoji taboriščni usodi pričajo z besedami in dejanji. A danes je 8. marec in v Ravensbrücku je majhno ekumensko bogoslužje v sedmih jezikih. Stojimo pod visoko žalostno skulpturo ženske, ki v naročju nosi drugo žensko. Stojimo ob jezeru, ki ga pokriva led, gor pa ležijo vrtnice.

»Pod ledom, na dnu jezera, leži pepel iz krematorijev. Krematoriji so bili tam, vidite, le dvesto, tristo metrov stran. Ženske iz taborišča so vsak dan prehodile pot od svojih barak mimo jezera do Siemensove tovarne, kjer so delale. Vsak dan, vsako jutro: pogled čez jezero. Tam, na drugi strani, je bila svoboda. Počitniško mestoce ob vodi. Si predstavljate?« Gospa s sivimi lasmi in z očali govori tiho in ne dela poudarkov, sliši se, da je to isto stvar izrekla že tisočkrat. »Prihajate pogosto?« vprašam, ker ne vem, kako bi drugače rekla: »Kako ste povezani s tem krajem?«

»Enkrat na leto,« reče Ingelore Prochnow. »Prihajam enkrat na leto in vsakič se najprej ustavim tukaj pri jezeru. Potem grem k spominskemu zidu in odnesem rožo na spomenik mrtvorojenim dojenčkom. Veste ... Ravensbrück je moj rojstni kraj.«

Gospa ve, da se ljudje ne znamo odzvati na takšne stavke, niti če se zelo potrudimo, zato nadaljuje sama: »Mamo so zaprl v petem mesecu nosečnosti, rodila me je aprila 1944. Preživeli sva, a kmalu je prišel smrtni marš, saj so nas nacisti v begu pred Rusi, ki so prihajali, gnali sto kilometrov čez drn in strn proti taborišču Malchow. Ženske, ki so bile preslabotne in niso mogle hoditi, so preprosto ustrelili na poti. In vse ženske so bile slabotne, jaz pa dojenček, teža na maminih rokah. A nekako nam je uspelo pridi do Malchowa, kjer so nas hoteli nacisti naložiti na ladje in nas poslati na sredo morja. A osvoboditev je prišla pravočasno, bile smo rešene.«

... BREZ KONCA

»Moja mama se je po treh letih odpovedala svojemu otroku in me oddala v sirotišnico. Pri petih letih sta me posvojila krušna starša, ki nikoli nista govorila o moji preteklosti. Res je, na mojem rojstnem listu je pisalo Ravensbrück, a ta kraj zame ni imel nobenega pomena. V šoli se nismo učili o

taboriščih, vse okoli mene je bila ena sama skrivnost, mučna, težka. Čutila sem, da je z menoj povezanega nekaj tako temačnega in strašnega, da se o tem ni smelo govoriti, a niti na kraj pameti mi ni padlo, da sem bila rojena v taborišču. Če pri sedemnajstih ne bi spoznala svojega poznejšega moža, bi znorela od osamljenosti.«

Šele po smrti svojih krušnih staršev leta 1986 se je Ingelore Prochnow lotila iskanja svoje prave matere, a v državnem arhivu o njej ni bilo nobenega zapisa, razen tega, da je leta 1948 prijavila smrt svoje hčerke, triletne deklince. Ingelore ni mogla verjeti, da jo je lastna mati razglasila za mrtvo pri živem telesu. Zdaj je že vedela, da Ravensbrück pomeni taborišče, in po dolgotrajnem iskanju je našla novinarja, ki se je ukvarjal zgolj z zgodbami preživelih taboriščnic. Nagovorila ga je, naj objavi časopisni oglas z imenom njene matere. Že po drugem poskusu se je njena mati odzvala – Ingelorin sum se je potrdil. Mama je bila živa, a je ni hotela srečati.

Šele po štirih letih pregovarjanja sta se sestali. Ingelore pravi, da je bil to sestanek dveh tujk. Vse, kar je uspela dobiti, je bilo ime očeta. Poljaka, ki so ga med vojno ujeli z nosečo Nemko in zato oba poslali v taborišče. Nosečo žensko v Ravensbrück, moškega v Auschwitz.

Lepa novica je, da je Ingelore uspelo najti očeta. Žalostna, da ga je našla dvajset let po njegovi smrti. Ob tem je izvedela, da je njena mama leta 1986, ko je Ingelore prvič poizvedovala o njej v arhivu, uslužbencem arhiva zaradi varstva osebnih podatkov izrecno prepovedala, da bi hčeri dajali kakršne koli novice o njej in njeni preteklosti. To je bil razlog, da takrat v arhivu ni bilo nobenega zapisa. Neka ženska, preživela taboriščnica iz Ravensbrücka, je želela svoji hčeri na vsak način preprečiti, da bi jo našla.

»Vidite, moja zgodba nima srečnega konca. Moja zgodba sploh nima konca, kakor nima konca Ravensbrück. Šele na svoj 62. rojstni dan sem lahko dokončno narisala svoje družinsko drevo, drevo, ki ima korenine ob zaledenem jezeru na severu Berlina. Ti kraji skoraj nimajo več živih prič in zgodba o grozotah je vedno tišja. A grozote ostajajo, z nekaterimi od nas hodijo vsak dan.«

Jasno je, da takšna potovanja po krajih žalosti in groze pretresejo. A 8. marec, mednarodni dan žensk, mesec marec, začetek pomladi, od nas zahteva, da zapišemo, kar je Ingelore na letošnjem obisku svojega rojstnega kraja slišala od neke druge, starejše preživele taboriščnice: »Ti misliš le na to, da se ti je mama odrekla, ker si bila za njo izvor zla, vzrok, da se je znašla v taborišču. A pozabljaš, da si bila za nas, za tisoče žensk v Ravensbrücku, poosebljeno upanje, bila si čudež. Ne le materine roke, tisoče parov rok te je nosilo, pestovalo, te objemalo in božalo. Oh, koliko poljubov! Koliko uspavank za lahko noč! Vsaka ti je prepevala v svojem jeziku, v dvajsetih jezikih, v enem taboriščnem jeziku žensk. Me, ženske, smo preživele zaradi čudežev, kot si ti. Me, ženske, smo preživele, ker smo bile solidarne. Ker smo se, ko je bilo najhujše, mogle opreti druga na drugo, na nas.«

Čas ima vse, kar potrebuje, da bi se ženili ptički. In za takšne stvari ni napačnih krajev. ■

Pod ledom, na dnu jezera, leži pepel iz krematorijev taborišča Ravensbrück





● ● ● KNJIGA

Večno vračanje novega

SUZANA TRATNIK: **Rezervat**. Založba Litera (zbirka Piramida), Maribor 2012, 286 str., 15,60 €

Lik babice, ki je skozi čas postal nekakšen zaščitni znak kratke proze Suzane Tratnik, je v zbirki *Na svojem dvorišču* preroško napovedal tematsko smer avtoričinega literarnega razvoja: »Nikamor ti ni treba hoditi, saj imaš nas doma. Vse imaš na svojem dvorišču.« Babica je sicer delno povzela frazo iz avtoričinega prvenca, tisto o vračanju »na našo goro, v našo votlino«, vendar jo je obenem tudi razširila in poglobila. Poudarila je namreč pomen ljudi, ki dvorišče naseljujejo. Naslov nove zbirke Suzane Tratnik je v tem smislu humorno pomenljiv. Rezervati so namenjeni ohranjanju narave ter redkih, značilnih in ogroženih vrst na začrtanem območju. Nekakšno razširjeno dvorišče s prostim prehodom, shramba in varovalo pred vdorom zunanjega, vse v enem. Na simbolično raven naslova avtorica namigne že v drugi zgodbi, *Pedigre*, kjer pripovedovalka s punco obišče razstavo o Indijancih »Rezervat X« in poskuša pojasniti, kaj ju v njunem »malem rezervatu« družijo: »Včasih rečem, da pijeja iz istega vodnega vira.« In nato povzame: »Pač radi živiva med svojimi.«

Literarno dvorišče Suzane Tratnik vsakič znova zaživi med njenimi, ki so zdaj, petnajst let po prvencu, že tudi nekoliko »od bralcev«. Prostor je sicer zamejen, saj črpa iz avtoričinega izkustvenega in spominskega bazena, a tudi gosto poseljen in prepoznaven. Ponaevljajo se dogodki, kraji in obrazi, vsakič v drugačnem kontekstu in z novo pomensko težo. Tovrstno večno vračanje istega ni ponovljivost v smislu neinventivnosti, temveč natančna rekonstrukcija spominskega prostora v zaokroženo literarno celoto. Z večkratnim tematskim preigravanjem avtorica svojega literarnega svetovja ni izčrpala, nasprotno – z vsakim naslednjim delom postaja bolj avtorski.

Kratke zgodbe *Rezervata* tako povzemajo in nadgrajujejo dosedanje literarno pot Tratnikove. Tu so na enem mestu zbrani osrednji momenti njene proze, ki ne vključujejo le osebe in anekdote, temveč tudi postopke. Obdelovanje materiala pride še bolj do izraza zaradi kronološke linearnosti in – kot običajno – avtobiografsko obarvane protagonistke, ki ostaja prepoznavna tudi, ko se iz prvoosebne perspektive preseli v redko tretjeosebno. Avtorica simbolno ostaja na domačem dvorišču, vendar se njen pogled nanj skozi čas spreminja. Prve, v otroštvo zasidrane zgodbe z metaforičnimi odseki zapolnjujejo otrokov izkustveno zamejeni svet in njegovo nezmožnost, da bi stvari prepoznal in imenoval

z besedami odraslih. Otroški svet je poln nedorečenega preskakovanja po logiki prostih asociacij, ki nakazujejo na drugačno, a zato nič manj resnično interpretacijo realnosti. Pisateljica perspektivno naivnost obrne sebi v prid, ko z ironičnimi preobrati nakaže absurdnost t. i. »kočljivih« situacij. Pozneje se z odraščanjem protagonistke spremeni tudi jezik. Zgodbe druge polovice knjige postanejo bolj sociološke in vse manj literarne. Metaforične podobe zamenja faktografski diskurz, tudi asociativnih digresij je vse manj. Realnost se je spremenila in konkretizirala. Sprememba v dojemanju realnosti pa ima še eno posledico: trk različnih subjektivitet postaja vse bolj izrazit in grob. Če je bilo sprva diskrepanco med družbo in posameznikom še mogoče brati kot relativno običajen konflikt med otroško razposajenostjo ali najstniškim uporništvom in rigidno družinsko/družbeno moralo, pridejo v poznejših zgodbah do izraza predvsem razlike med marginalci. V *Nadkletvici* ima pripovedovalka težave s sprejemanjem čustveno nestabilne prijateljice, ki je končala na zaprtem oddelku, medtem ko v odličnem *Reševanju Jugoslavije* ne more vzpostaviti stika z inovativno, a svojeglavo cimro. Sobivanje raznolikosti ima grenko-sladek priokus celo za metelkovce – ni pa nemogoče, kar lepo ponazarja poljub sprave v zadnji zgodbi *Silvestrski poljub*.

Najmočnejša točka *Rezervata* pa vendarle ostaja jo prigode iz otroštva in najstniških let, tako zaradi neskladja s perspektivo odraslih likov in komičnih zapletov, do katerih neizbežno pride, kot tudi zaradi ironičnih poudarkov, s katerimi avtorica začenja pripetljaje. *Rezervat* je zaokrožena in premišljena zbirka. Nič ne de, če se tu pa tam zazdi, da smo kakšno zgodbo že brali ali za kakšen dogodek že slišali v kateri od avtoričinih preteklih zbirk. Čar rezervatov je tudi v tem, da je ob pogostih vračanjih vedno znova mogoče odkriti kaj novega. **ANA GERŠAK**

● ● ● KNJIGA

Odsotnost tipično švicarskega

Na robu bele tišine: antologija sodobne švicarske kratke proze. Izbor in prevod Slavo Šerc. Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor), Ljubljana 2012, 249 str., 27,95 €

Ko so pisatelja Petra Bichsla v nekem intervjuju pred leti vprašali, ali se strinja z oznako »švicarski« pisatelj, je bil menda užaljen. Toda če bi na plakat, ki vabi na literarni večer, zapisali Peter Bichsel (Švica), bi bil zadovoljen; še več, vseh bi mu bi bilo, če bi poudarili, od kod prihaja. Tovrstna preciznost naj bi predvsem poudarjala, da Švica ni enotna nacionalna in kulturna entiteta, temveč skupek

majhnih držav, ki obstajajo kot sožitje štirih različnih jezikov in kulturnih skupin. Toda če »švicarska literatura« ne obstaja in lahko govorimo samo o »literaturi iz Švice«, se zastavlja vprašanje, v kolikšni meri je proza avtorjev, ki pišejo na primer v nemškem jeziku in prihajajo iz Švice, tudi »nemška« oziroma »švicarska«.

Kratka proza švicarskih avtorjev, v slovenskem prevodu zbrana pod naslovom *Na robu bele tišine*, je osredotočena na avtorje, ki pišejo v nemškem jeziku. Poudarjanje značilnosti literature iz nemškega govornega območja seveda določa tudi konstelacijska razmerja med centrom (Nemčijo) in periferijo (nemško govorečo Švico). Toda glede na to, da Nemčija nima zgolj enega literarnega središča, imajo švicarski avtorji – po Bichslovem mnenju – zaradi svoje eksotičnosti celo boljše možnosti objavljanja pri nemških založbah kot njihovi nemški pisateljski kolegi.

Šele tovrstno vzporedno obstajanje švicarske, nemške in avstrijske literature pojasni, čemu specifična drža avtorjev kratkih zgodb, objavljenih v *Antologiji sodobne švicarske kratke proze*. Ne glede na to, kateri generaciji v antologijo zajeti pisatelji pripadajo (najstarejši avtor je Hugo Loetscher, rojen leta 1929, najmlajša pa Stefanie Sourlier, rojena leta 1979), skoraj vsi govorijo o preseganju »vaškosti«, o begu iz švicarske ozkosti v svet (najizrazitejši avtor v tem smislu je Hansjörg Schertenleib). »V Švici ni središča, ni velemesta, ni metropole,« navaja prevajalec in pisec spremnega besedila Slavo Šerc. Pomanjkanje velemesta naj bi bilo torej razlog, da se številni švicarski avtorji za kratek ali daljši čas odselijo v kakšno svetovno metropolo; na vrhu seznama kotira Berlin, sledijo Pariz, London in New York.

Ne glede na izjemno raznolikost zgodb, ki nihajo od intimizma do angažirane literature, pa se pojavljajo tudi določene skupne teme. Poleg izseljenstva in življenja junakov v svetovnih metropolah pisatelji pogosto tematizirajo drugačnost. Pisateljica Ruth Schwickert v zgodbi *Christmas* izpostavlja temo homoseksualnosti in umiranja zaradi aidsa, zgodbe Klausa Merza so zaznamovane s tragedijo, z boleznijo in smrtjo, prozne miniature Adelheid Duvanel pripovedujejo o ljudeh na družbenem robu. Ena najzanimivejših avtoric, vključenih v to antologijo, ki je – če odmislimo aluzivne švicarske mite, kot so hribi in gore – zaznamovana z odsotnostjo tipično švicarskega, je Aglaja Veteranyi, ki piše o svojem življenju v cirkuški družini. Avtorica se je sama naučila nemščine in na izrazito surrealističen, introvertiran način upoveduje nevsakdanje zgodbe.

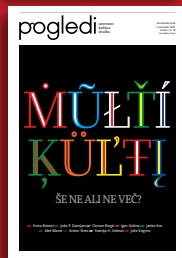
Ko se je eden od najpomembnejših nemških avtorjev Lukas Bärfuss pritoževal nad sodobno švicarsko literaturo, češ da je zlasti v nemško pišoči švicarski literaturi premalo tujcev, da literatura ne tematizira priseljencev, socialnih deprivilegirancev, ilegalcev, je pozabil na njeno priseljenko zgodovino. »Literatura s priseljenkim

Pogledi so edini štirinajstdnevnik
za umetnost, kulturo in družbo pri nas.
Vendar je to še najmanj pomemben razlog,
zakaj jih je vredno brati.

pogledi

Naročite se in nas tako podprite:

☎ 080 11 99, (01) 4737 600 | ✉ narocnine@delo.si





ozadjem« v Švici resda šele v zadnjem desetletju prihaja v ospredje in dobiva največja priznanja, kar pa ne izpodbija dejstva, da je obstajala že mnogo prej. Izbor kratkih zgodb, vključenih v pričujočo antologijo, to vsekakor dokazuje.

GABRIELA BABNIK

● ● ● KINO

Vrnitev odpisanih

Srečen za umret. Režija Matevž Luzar. Slovenija, 2012, 100 min. Kinodvor in Kolosej po Sloveniji, od 4. 4. 2013

Če je še nedavno veljalo, da je starejša populacija odri-njena na rob družbenega življenja, kjer bolj ali manj poza-bljena in osamljena pričakuje zaključek življenjske poti, pa so danes zaradi hitrega staranja prebivalstva zahodne-ga sveta vse številnejši poskusi, da bi se to spremenilo. In svojevrsten odraz te težnje najdemo tudi v sodobni film-ski produkciji, tako mednarodni kot tudi domači. Med slednjo še posebej izstopa celovečerni prvenec Matevža Luzarja *Srečen za umret*, ki je na zadnjem nacionalnem filmskem festivalu prejel pet vesen (scenarij, fotografija, scenografija, kostumografija, ton) ter nagrado občinstva.

Seveda bi bilo neumestno in nesmiselno pričakova-ti, da bomo v sodobni filmski produkciji našli različne reprezentcije danes vse bolj aktualnih politik reaktivacije starejšega prebivalstva in spodbujanja medgeneracijskega dialoga. Prej bi lahko rekli, da v njej opazamo tako odmev spremenjene družbene perspektive do tega vprašanja kot tudi težnjo po tem, da se problematiko starejših poglobi in osvetli še iz dodatnih perspektiv. Slednje seveda velja predvsem za sodobno avtorsko produkcijo, za filme, kot so na primer *Ljubezen* (Amour, 2012) Michaela Hanekeja, *De-klica in drevo* (2012) Vlada Škafarja ter *Nočne ladje* (Nočni brodovi, 2012) Igorja Mirkovića, nekoliko drugačno vlogo pa je pri tem odigrala tudi hollywoodska produkcija; filma, kot sta denimo Stalonejevi *Plačanci* (The Expenda-bles, 2010 in 2012) in *Upokojeni, oboroženi, nevarni* (RED, 2010) Roberta Schwentkeja, namreč govorita predvsem o tem, da so zdaj komercialno zanimivi tudi igralci starejše generacije (nekaj, kar se je zdelo še nedavno, v času, ko je Hollywood obsedeno iskal »sveže meso«, nove in mlade obraze, težko predstavljivo).

Ceprav se Luzarjev *Srečen za umret* povsem smisel-no umešča v kontekst tovrstne avtorske produkcije, se prav tako zdi, da jo v določenem pogledu presega, spet v drugem pa iz nje nekako izstopa. Presega s tem, da njegov celovečerni prvenec ni le enkratni poskus sooča-nja s perečo družbeno problematiko, temveč zaključek obsežnejšega razmisleka o tej temi. Luzar se je namreč problematiki starejših članov družbe svojevrstno posvetil že v kratkem filmu *Prezgodaj dva metra spodaj* (študijsko leto 2005/06), za katerega je prejel akademijsko Prešer-novo nagrado in nagrado za najboljši študentski film na festivalu v Portorožu (ter številne mednarodne nagrade), še bolj eksplicitno pa v svojem diplomskem kratkome-tražnem filmu *Vučko*, s katerim je bil nominiran celo za študentskega oskarja (prejel pa je še celo vrsto domačih in mednarodnih nagrad) in v katerem je skozi lik upokoje-nega profesorja botanike (igra ga Evgen Car) načel temo osamljenosti starejših ljudi. Tako je *Srečen za umret*, v katerem v vlogi glavnega lika, upokojenega profesorja (tokrat glasbe), ponovno nastopi Evgen Car, nekakšno tematsko nadaljevanje *Vučka*, hkrati pa tudi zadnji del njegove trilogije o življenju v starosti.

A zgodba o upokojenem profesorju, čemernemu vdovcu Ivanu – ki je zaradi svoje starosti prepričan, da mu je preostalo le še čakanje na smrt, zato se odloči izseliti iz hiše, v kateri je živel, relikte svojega življenja v njej spraviti v škatle ter se preseliti v dom za ostarele – iz kroga prej omenjene avtorske produkcije prav tako izstopa. Čeprav Luzar nadaljevanje zgodbe, ko sledimo Ivanove-mu odnosu z najbližjimi sorodniki (predvsem težavnima razmerjema s sinom in bratom) in njegovemu življenju v domu ostarelih v veliki meri nasloni na realizem, pa nam že uvodni prizor, v katerem sledimo Ivanu, ki se je prišel na pogrebni zavod dogovorit za zakup parcele na pokopa-lišču, da vedeti, da se bo pri realizaciji v veliki, morda celo preveliki meri naslonil na elemente komedije. Predvsem zmoti malce pretirana karikiranost posameznih likov (sinove žene) oziroma določenih prizorov (tistih med moškimi v domu za ostarele). Pa vendar, Luzarju je uspelo iz zgodbe, ki se začne »na koncu«, domiselno izpeljati preobrazbo osrednjega lika, ki spozna, da s starostjo življe-nja ni nujno konec. In čeprav se zdi življenje v domu za ostarele malce idealizirano, Luzarju to ne prepreči, da ne bi gledalca vseskozi opominjal na resnične pereče proble-

me, s katerimi se soočajo starejši, od občutka zapuščenosti in nerazumevanja, predvsem s strani mlajših, do skoraj strahu pred zunanjim svetom, ki ga več ne razumejo in dohajajo.

Srečen za umret je posrečen preplet drame in komedije o življenju v starosti, ki bo brez dvoma doživel topel spre-jem pri najširšem občinstvu. **DENIS VALIČ**

● ● ● KINO

Predvsem človek

Gospodar (The Master). Režija Paul Thomas Anderson. ZDA, 2012, 137 min. Ljubljana, Kinodvor

Ljudski glas je film *Gospodar*, novo stvaritev Paula Tho-masa Andersona, enega najbolj vznemirljivih ameriških režiserjev mlajše generacije, še pred premiero okarak-teriziral kot film o scientologiji oziroma kot karakterno študijo njenega očeta L. Rona Hubbarda, kar je pri gle-dalcih, vsaj v začetku, gotovo povzročilo nemalo zmede. *Gospodar* namreč niti od daleč ne spominja na kakšno premočrtno dokudramo. Nasprotno, gre za abstrakten, razdrobljen, težak film, ki se pred vašimi očmi odvije kot vročične sanje in se nikakor ne pusti pospraviti v predal.

Freddie Quell je marinec, ki se po koncu druge sve-tovne vojne vrača v civilno življenje. Seveda ne potuje brez prtljage – je travmatiziran od vojnih grozot, spolno frustriran od neprostovoljnega celibata, navlečen na sumljive zvarke domače izdelave in divji kot lev. Medtem ko brezcljino tava po deželi in išče priložnostna dela, naleti na intrigantno rdečelaso figuro Lancastera Dodda, karizmatičnega intelektualca in vodje duhovnega gibanja, imenovanega Cilj, in se z njim zaplete v nenavaden, dia-lektičen odnos.

Anderson je šel pri lovljenju *zeitgeista* povojne Ameri-ke tako daleč, da je snemal na »upokojeni« 65-milimetrski format, na katerega so bile posnete mnoge hollywoodske klasike petdesetih in šestdesetih let. Ustvaril je impozan-tno, sugestivno podobje, podprto s tesnobno glasbeno podlago, ki zadene na prvo žogo. Precej bolj počasi pa vam pod kožo leze skrivnostna in težko oprijemljiva zgodba.

Kaj je pravzaprav glavna tema in namen tega filma? Je to študija karakterja? Prikaz notranjih mehanizmov neke-ga obskurnega kulta? Psihološki oris dveh komplementar-nih moških likov – Freddieja, ki je v svojem »gospodarju« spet našel izgubljenega očeta, in Lancastera, ki je v svojem podaniku našel sina, kot si ga je vedno želel? Je to morda analiza nekega trenutka v času, visekscija družbeno-psi-holoških silnic povojne Amerike?

Kdo bi vedel – Anderson gledalca rad pušča v megli in sploh ni nujno, da bi na to vprašanje znal odgovoriti sam. Jasno ni niti to, kdo je pravzaprav glavni lik. Tako Freddie kot Lancaster znata biti v enem trenutku simpatična in lucidna in takoj v naslednjem prav odvratna. Videti je, kot da šele skupaj tvorita glavni lik filma, pri čemer Freddie, če si izposodimo psihoanalitično terminologijo (in glede na to, kako zelo libidinalen, s podtalno seksualnostjo pre-pojen je ta film, zna biti takšno branje povsem na mestu), zastopa id, Lancaster pa ego. Ko se Lancaster predstavi Freddieju, pravi: »Sem pisatelj, zdravnik, jedrski fizik, teoretski filozof, predvsem pa sem človek.« In zdi se, da je tisto, kar Andersona najbolj zanima, prav to: človek v vseh svojih otenkih in skrajnostih. **ŠPELA BARLIČ**

● ● ● KINO

Portret disfunkcionalne družine

Kauwboy. Režija Boudewijn Koole. Nizozemska, 2011, 81 min. Ljubljana, Kinodvor

S premišljeno filmsko politiko, ki upošteva prepro-sto dejstvo, da so avdiovizualne podobe postale eden ključnih elementov pri otrokovem in mladostnikovem spoznavanju sveta, ter posledično omogoča in spodbuja kontinuirano produkcijo filmov zanje, je nizozemska kinematografija v zadnjih letih postala ena vodilnih v svetu na področju tovrstne produkcije. Tokrat nas je s celovečernim prvcem presenetil Boudewijn Koole, saj je s *Kauwboyem* ustvaril delo, ki z enako intenzivnostjo nagovarja tako mlade kot odrasle. Kar se pri tovrstnih delih ne zgodi prav pogosto.

Pod pretvezo približevanja ciljnemu občinstvu (dejan-sko pa gre največkrat le za podcenjevanje tega) se namreč

avtorji filmov za otroke in mladostnike pogosto zatekajo k pretiranim poenostavitvam, kar nemalokrat privede celo do infantilnih karikatur in privzemanja ludistične pripovedne logike otrok. Za mlade je to do določene mere morda celo zabavno, medtem ko taka dela odraslega gle-dalca le težka nagovorijo.

Ceprav se *Kauwboy* na prvi pogled zdi skromno, malo delo, ki se skoraj trudi ostati znotraj konvencionalnega (tako na formalni ravni, s prevzemom klasičnega nara-tivnega pristopa z dramatičnim preobratom, kot tudi na tematski ravni), pa je Kooleju uspelo v teh relativno ozkih okvirih narediti pravi mali čudež.

Ceprav se je Koole osredotočil predvsem na 10-letne-ga Joja in njegovo »prijateljstvo« z neobgljeno kavko, pa je *Kauwboy* (ni sicer povsem jasno, zakaj se je domači distributer odločil obdržati izvirni naslov) pravzaprav zgodba o disfunkcionalni družini: o Joju, njegovem roba-tem in očitno potrtem očetu ter odsotni materi, *country* pevki. Sledeč Jojevemu pogledu zanjo sprva domnevamo, da je le začasno odsotna, da ima koncertno turnejo po Združenih državah. Ne nazadnje se Jojo z njo večkrat pogovarja po telefonu (čeravno brez očetove vednosti) in ji za rojstni dan hoče celo pripraviti torto. Tako si tudi očetovo potrtoost sprva razlagamo le kot posledico dejstva, da ga je zapustila žena (turneja je lahko priročno pojasnilo mamine odsotnosti za malega Joja). A nato nam Koole v dramatičnem preobratu razkrije resnico: Jojeva mama je v resnici umrla, le mali Jojo se s tem ne zna soočiti.

Režiser je v *Kauwboyu* uporabil preprosto, a nad-vse domiselno pripovedno strategijo: v filmu vseskozi prepleta dva pogleda, pogled otroka in pogled odraslega. Nepozornemu gledalcu se bo morda zazdelo, da pripoved sledi le otrokovemu pogledu, a ni tako. Čeprav je zgodba osredotočena predvsem na malega Joja in njegov odnos s kavko (s tem se nagovarja predvsem mlajše občinstvo, ki mu poskuša pojasniti koncept prijateljstva, odgovornosti in smrti), pa v sami zgodbi ni nič manj ključna tudi vloga oziroma lik očeta (pa čeprav se ta morda zdi celo malce zapostavljen). Prav ta je namreč tisti, ki otrokovemu po-gledu ne dovolj, da bi »odletel«, ga drži bliže zemlji, z njim pa v zgodbo vstopa tudi slutnja nečesa tragičnega. Najlepši primer prepletanja teh dveh pogledov nam ponudi njun odnos do odsotne matere: s tem ko se osredotočimo na Jojev pogled, njeno odsotnost doživljamo kot začasno, le kot nekakšno neprijetno dejstvo, ki pa bo kmalu minilo (mama se bo vrnila s turneje). Toda ob bolečini, ki jo v sebi skriva očetov pogled, kmalu zaslutimo, da je mamina odsotnost veliko bolj usodna.

In Koolejev *Kauwboy* je čudovit predvsem zaradi te dvojnosti pogleda, ki je tako domišljeno vpeta v samo zgodbo (in njene like) ter na drugi strani v pripovedno strategijo, s katero nam jo avtor podaja. Razkriva nam tako radost do življenja, v njeni najbolj neposredni, čisti obliki, kot tudi bolečino, ki se porodi z zavestjo o njego-vi minljivosti. *Kauwboy* je preprost, »mali« film, nežna pripoved o odrasčanju ter hkrati tankočutna meditacija o izgubi, bolečini in smrti. Je preprosto lep film, ki niti za trenutek ne pomisli na to, da bi podcenjeval svojega gledalca. **DENIS VALIČ**

● ● ● ODER

Izgubljeno v Lacanu

PIERRE DE MARIVAUX: **Triumf ljubezni.** Prevod Aleš Berger, režija Sebastijan Horvat. Mestno gledališče ljubljansko. Premiera 17. 3. 2013, 100 min.

»Tako smo se odločili, da napravimo še tretji korak stran od izvirnika in uprizorimo konec, v katerem se Agis ustrelj.

Hecno, kajne?

Ta poseg pa ima za posledico nov vsebinski problem: ali ima, če se Agis ustrelj, naša uprizoritev sploh še kaj skupnega s komedijo?

Tako smo se odločili, da na tem mestu vendarle sto-pimo za korak nazaj k izvirnik in uprizorimo še srečen konec, v katerem se Agis ne ustrelj. (Opomba: Ker je imelo tudi to za posledico nov vsebinski problem, smo si rekli: Jebiga – NACISTIČNE UNIFORME!)

The end.«

Tako se zaključj dolg članek dramaturga uprizoritve Andraža Golca *Gon(i se)!*, ki je objavljen v gledališkem li-stu. V njem se avtor na začetku vpraša, »kako pred sodob-nim ozaveščenim gledalcem uprizoriti 'pravo' ljubezen v razmerju do 'lažne', da jo bo le-ta prepoznal kot tako in ne zgolj kot še en žanrski kliše, ki ne pomeni nič, kot tipično gledališko laž, s katero je škoda izgubljati čas«. 



Nato se s pomočjo sheme, prilagojene iz Lacanovega seminarja *Še*, dokoplje do nekaterih spoznanj o naravi ljubezni, tako da je vse, kar lahko potem spremljamo na odru, rezultat teh teoretičnih izpeljav. Namesto likov iz mesa in krvi, ki bi se zapletali v vrtnec romantičnega zapleta – princesa Léonide se zakrinkana v moškega poskuša infiltrirati v hišo filozofa Hermocrata, kjer živi princ Agis (zaradi preteklih dogodkov dejansko pretendent na njen prestol), da bi osvojila njegovo srce in roko, na poti do izpolnitve tega cilja pa se pretvarja, da je zaljubljena tako v Hermocrata kot v njegovo sestro Léontine – gledamo v novi uprizoritvi v MGL večinoma predstavljalce posledic suhoparne in ne ravno konsekvantne filozofske interpretacije.

Ne gledamo spretnega, duhovitega in brezobzirnega besednega Marivauxovega zapeljevanja, po katerem bi se gledalec na koncu lahko spraševal o tem, ali je bilo za dosego plemenitega cilja (poroka z ljubljenim princem, ki bi ga hkrati tudi postavila na prestol) res treba uporabiti tudi tako drastična sredstva, kot je kolateralna škoda dveh zlomljenih src; ali o tem, kakšno je razmerje med erotiko in politiko v Léonidini premočrtni manipulaciji, ter pri tem pomislil na podobne primere iz vsakdana.

Pač pa gledamo nadvse suhoparen, monoton, ploskovit, v nacistični bunker postavljen gledališki diskurz, ki je filozofsko očitno premišljen do zadnje podrobnosti, v gledališki izpeljavi pa poln elementov, ki ne presegajo nivoja neposrečenih in zgolj formalnih domislic, porojenih iz raznih poljubnih asociacij, kot je razvidno tudi iz neverjetne lahkotnosti in poljubnosti odločitve za uporabo nacističnih uniform, kar prikazuje zgornji citat. Pa tudi filmski okvir, v katerem naj bi najavna špica verjetno spomnila na podobnost med naslovom igre in znamenitim filmom Leni Riefenstahl *Triumf volje*; pa velik kos nakita v obliki Davidove zvezde na Léonidini (Ana Dolinar Horvat) roki na začetku; pa domislek, da se pod Hermocratovo nacistično uniformo skriva rdeča ženska kombineža; pa domislek, da Hermocrat in Léontine dokončno podležeta Léonidi zaradi soočenja z živo lastno zrcalno podobo, ki jima jo odigra Léonidina služkinja (Barbara Ribnikar), katere vloga (kot tudi vloga drugih dveh služabnikov – Marko Simčič, k. g., Jernej Čampelj, k. g.) je sicer povsem oskubljena. Za nekaj redkih intrigantnih in zanimivih prizorov poskrbita le Gašper Tič (Hemocrat) in Jette Vejrup Ostan (Léontine), ki se proti koncu iztrgata iz ploskovitosti in z inteligentno dvojno igro priključeta na siceršnjo inteligentno dvoumnost besedila, ki sicer nikakor ne pride do izraza.

Če torej gledalec ne drži v rokah vseмогоčnega laca-novskega ključa in če ni ravno podkovan v lacanovskem pojmovanju odnosov med subjektom, objektom, faličnim označevalcem, velikim Drugim itn., na čemer domnevno sloni izvajanje na odru, potem se lahko zgodi, da ne bo točno vedel, kaj se je na odru zgodilo. »Če izhajam iz predpostavke, da gledalci še vedno zahajajo v gledališče, namesto da bi bili doma pred ekrani, v kinu ali ob dobri knjigi, zato, ker v sebi nosijo vsaj droben košček ljubezni do tega, po kar pridejo, potem se čutim dolžnega, da jim na to vprašanje ponudim neki odgovor,« pravi dramaturg Golc. Res, a še bolje bi bilo, če bi bilo odgovor možno razbrati tudi iz odrske postavitve, ne le iz članka.

VESNA JURCA TADEL

● ● ● ODER

Viteški spopad s temeljnimi temami

ANA ĐOKIĆ: **Vitez železnega srca.** Prevod Mojca Redjko, režija Svetlana Patafta. Lutkovno gledališče Maribor. 14. 3. 2013, 40 min.

Besedilo za otroke *Vitez železnega srca* hrvaške avtorice Ane Đokić je vzporedni diptih o železnosrčnem vitezu in princesi Eleonori, njegovo sporočilno osišče pa so nadvse duhovito in otroku spretno približane temeljne bivanjske teme, kot so drugačnost, spopad z lastnimi čustvi, stiskami in pričakovanji drugih, pa tudi iskanje bližine in prijateljstva. Vitez ima namreč svoj šlem, ki ga varuje pred svetom in mu daje občutek varnosti, princesa pa robčke, čokoladne bombone in Dado, dojljlo, zatopljeno v ljubezenske romane. Vse uokvirja dramaturška protiutež in pripovedno vezivo v podobi pripovedovalca in komentatorja hkrati. Zgodbi se na koncu seveda srečno srečata in zaključita s skupno poanto – prijateljstvom.

Ta razgibana literarna struktura kajpak kliče po jasnih dramaturških intervencijah za temelj uprizoritve. Drama-

turgija same avtorice pa ni imela prav srečne roke: bolj odločne poteze, morda celo sprememba sosledja dogajanja s sprotnim in hitrejšim prepletanjem obeh zgodb, bi posamezne dele pripovedi uravnotežila in s tem ustvarila čvrstejšo osnovo in izhodišče za odrsko postavitev. Režija Svetlane Patafta, prav tako gostje iz Hrvaške, se sprehaja med raznolikimi mizanscenskimi, izvedbenimi in tehničnimi rešitvami, odločitvami za raznovrstne lutkovne tehnologije – od namiznih lutk, prek lutke-igralca, do »živega« igralca – animiranega filma in ne nazadnje glasbe (Boštjan Narat). Temu pisanemu kolažu domislic pa vendarle umanjka nekoliko čvrstejši in bolj strukturirani konceptualni okvir: s tem bi bila jasneje in odločnejše podčrtana sporočilna vrednost predloge, ki se navkljub spretno obvladanemu obilju izraznih sredstev nekoliko izgubi.

Uprizoritev je najmočnejša v likovni podobi, ki jo prav tako podpisuje gostja iz Hrvaške Ana Horvat. Zasnovala je svež, sodoben, duhovit in igriv jezik, ki nikakor ni banalen ali podcenjujoč do malega gledalca, pač pa stavi na njegovo domišljijo, jo spodbuja in ji s tem daje prosto pot. Po izrazni moči ji parira le še dramsko-animacijski kvartet igralcev z usklajeno ansambelsko igro, pa tudi vsak zase. Barbara Jamšek je odločni, a hkrati dovolj čustveni vitez, Aja Kobe ljubka in trmasta Eleonora, Metka Jurc je duhovita in topla Dada, Danilo Trstenjak pa šarmantni pripovedovalec. Nekaj pomanjkljivostim navkljub vseeno lahko govorimo o simpatični in smeli lutkovno dramski uprizoritvi, kakršno gre pričakovati od institucionalne produkcije, ki se ne boji izzivov. **KLEMEN MARKOVIČ**

● ● ● RAZSTAVA

Perfekcionist vsakdanjosti

DANILO JEJČIČ: **Retrospektiva.** Pilonova galerija Ajdovščina, Lokarjeva galerija Ajdovščina, Hiša mladih. Do 15. 3. 2013

Retrospektiva slikarja, grafika in fotografa Danila Jejčiča v rodni Ajdovščini predstavlja najboljšežnejši pregled njegovega ustvarjanja doslej. Pregledna razstava, ki so jo konec lanskega leta, ob umetnikovi osemdesetletnici, pripravili v Mednarodnem grafičnem likovnem centru, je bila namreč omejena na prikaz Jejčičevih grafičnih del in z njim povezanih objektov in komponibilov. Ajdovska postavitev pa je dopolnjena s kolaži iz njegovega zgodnjega ustvarjalnega obdobja, osnutki za grafična dela, fotografijami in originalnimi razstavnimi plakati. Dela so zaradi obsežnosti korpusa na ogled kar na treh lokacijah: v Pilonovi galeriji so razstavljene fotografije, skice in dela, nastala do leta 1975, v Lokarjevi galeriji so predstavljeni grafični cikli, plakati pa v Hiši mladih.

Danilo Jejčič (1933) velja za našega najpomembnejšega predstavnika geometrijske abstrakcije, ki je na svoji umetniški poti, tesno povezani z Ljubljanskim grafičnim bienalom, raziskoval različne likovne zvrsti. *Retrospektiva* se v Pilonovi galeriji (ki jo je med letoma 1973 in 1996 tudi vodil) začelja s sijajnimi kolaži iz absolventskega obdobja (1962–1965), ki so z izjemo študijskih skic tudi edina razstavljena dela, na katerih izstopa Jejčičeva spontana, mestoma impulzivna slikarska poteza. Slednja je namreč po letu 1971, ko se je pod vplivom sočasnih konstruktivističnih tendenc posvetil raziskovanju geometrijskih form, povsem izginila iz njegovih del. Objekti, geometrični reliefi in komponibili, izdelani (večinoma) iz plastičnih materialov, so v galerijskem prostoru postavljeni v jukstapozicijo s kolaži in dajejo na prvi pogled celo vtis, kot da niso delo istega avtorja, saj so reducirani na osnovne geometrijske oblike, brezhibno polakirani s kontrastnimi barvami in poudarjajo estetiko industrijskih izdelkov. Vendar lahko v objektih kljub njihovi racionalni zasnovi prepoznamo tudi stilizirane organske forme.

Kot je v katalogu zapisal Jure Mikuž (drugo besedilo je prispeval kustos ljubljanske razstave Božidar Zrinski), so bili objekti predpriprava na Jejčičevo grafično ustvarjanje: da je lahko dovolj učinkovito prikazal prostorske učinke na dvodimenzionalni površini. To razberemo tudi ob ogledu grafičnih del, saj posamezni cikli, kot so *Fuga* (1975), *Sklad* (1984) in tudi poznejši *Divertimento* (2000–2001), razkrivajo oblikovno in/ali barvno navezavo na reliefe. Dela hkrati kažejo, da je želeni učinek globinske iluzije dosegel postopoma, s sistematičnim preučevanjem geometrijskih elementov, njihovih oblikovnih variacij in interakcij; prve grafike iz leta 1975 so namreč še povsem ploskovite. V zadnjem grafičnem ciklu *Alfa in Omega* (2002–2012) pa je matematično prečiščene kompozicije omehčal s fotografijo, ki se sicer pojavlja tudi v obliki samostojnih ciklov, v katerih se posveča zlasti problematiki odpadkov. Posnetke za-

vrženih predmetov uporablja za osnovo slikovne površine, na katero polaga bodisi geometrijska telesa, ki jih poznamo z grafičnih listov, bodisi fragmente fotografskih posnetkov. Tako (ponovno) ustvari učinek prostorske iluzije, temelječe na kontrastu med čistimi geometrijskimi liki in slikovito teksturo (denimo stisnjene pločevine), ki spomni na njegove zgodnje kolaže.

Razstava torej pokaže, da je Jejčič na izviren način povezal ne le obe likovni praksi, grafiko in fotografijo, ampak tudi začetno in pozno obdobje svojega ustvarjanja. Za vsa razstavljena dela, ne glede na letnico nastanka in izbrani medij, pa lahko rečemo, da se odlikujejo po kompozicijski skladnosti, pozornosti do minucioznih detajlov, idejni in estetski dovršenosti, preseganju enoznačne pomenskosti ter vrhunski tehnični izvedbi. Ob ogledu razstave ugotovimo, da je Jejčič perfekcionist, ki odkriva lepoto v vsakdanjih, pogosto obrobnihih stvareh.

NATAŠA KOVŠČA

● ● ● RAZSTAVA

Vrednote borcev

Vitez, dama in zmaj – dediščina srednjeveških bojevnikov. Avtorja Tomaž Nabergoj in Tomaž Lazar. Narodni muzej Slovenije – Metelkova. Do 25. 10. 2013

Čas srednjega veka, ki nam je dal gradove in viteze, zaradi svoje oddaljenosti in pogosto romantičnega pogleda na viteze in njihovo življenje med številnimi ljudmi zbuja precejšnjo mero radovednosti. Tematske razstave, ki se celovito loteva zgodovinskega pojava, kakršen je viteštvo, se lahko vedno razveselimo, še bolj, če je zastavljena tako velikopotezno, da si je sposodila predmete tako iz slovenskih kot drugih evropskih muzejev.

Koncept temelji na štirih tematskih sklopih. Obiskovalec se najprej sreča z vitezom kot osebo; vitezovo življenje spoznamo od njegove vzgoje in »službe« pa vse do smrti. Drugi sklop je namenjen gradovom in prikazuje predmetov grajskega življenja, v tretjem sklopu pa obiskovalca pričaka vojaška oprema viteza, skupaj z zgodbo o razvoju vojskovanja. Zadnji del razstave je posvečen romantični mitologizaciji viteštva, ki predvsem skozi popularno in potrošniško kulturo sega vse v današnji čas. Na razstavi se zvrstijo številne teme, ki kažejo, kako vsebinsko bogata in večplastna je tema viteštva. Tako večplastna, da je za odmerjeni razstavni prostor tematika kar preobsežna in na nekaterih mestih, zlasti pri predstavitvi grajskega življenja, deluje skoraj malce utesnjeno in s preveč informacijami na enem mestu.

Kljub manjšim pomanjkljivostim je treba izpostaviti dobre elemente, zaradi katerih deluje razstava sveže, sodobno in si jo je vredno ogledati. Na prvem mestu bi lahko izpostavili namero avtorjev, da v razstavo vključijo elemente, ki bodo pritegnili pozornost otrok. Možnost, da občutiš težo vitezove čelade, meča in rokavic ali da odigraš virtualni viteški dvoboj, naredi razstavo interaktivno in zanimivo tudi za otroke. Posrečena je tudi uporaba stripa, ki na humoren način zgovorno povzema bistvo. Škoda le, da takšnih stripovskih »povzetkov« ni še več. Pohvaliti gre tudi besedila, ki so imela izpostavljeno ključno misel in niso bila predolga, hkrati pa ne bi bilo nič narobe, če bi kakšen podatek raje povedali v povezavi s prikazanim predmetom in ob predmetu. Slednji so povčini prikazani klasično in jih spremlja le navedba časa izvora in lokacije najdbe, ne pa tudi zgodba o namenu in uporabi predmeta. Takšne zgodbe so žal prisotne le v galeriji ključnih viteških predmetov, ki vodi v oba razstavna prostora in prikazuje ključne vrline viteštva, ki so simbolno ujete v predmetih iz vitezovega življenja. Med pozitivnimi vidiki koncepta razstave velja omeniti tudi predstavitev orožja »neevropskih« vitezov, ki pa bi jim lahko dodali tudi kakšno celostno upodobitev, da bi si te viteze lažje predstavljali, ter povezovalo viteštva s sodobno popularno kulturo, ki (po)ustvarja in ohranja podobo viteštva tudi v 21. stoletju.

Namen razstave tako ni samo predstavitev viteštva, temveč tudi njegova aktualizacija. Kako bo obiskovalec razstave povezal zgodbo o vitezi in viteških vrednotah s sedanjostjo, je odvisno od načina ogleda: razstava teh vprašanj eksplicitno ne zastavlja, temveč jih pušča za zaključek. A vendar se zastavlja vprašanje, ali obiskovalec ob odhodu opazi poslednji pano, ki mu zastavlja vprašanja o usodi in aktualnosti viteških vrednot. Ali galerijo podob iz slovenskega vsakdana, ki nas sprašujejo o današnji prisotnosti vrednot in vrlin, ki jim je bil zavezan vitez? Škoda, da ta slavolok podob iz sedanjosti ni umeščen v svoj prostor, kar bi nedvomno poudarilo namero avtorjev, da se razstava dvigne z ravni ogleda na raven refleksije. **SAŠA STAREC**

Princi in princese

PETER RAK

Princ teme, trgovec s smrtjo, On. Če bi si nekdo, denimo s Plutona ali z Nove Gvineje ali pa celo z Norveške, ogledoval slovenske spletne komentarje, bi v Janezu Janši zagotovo prepoznal demona, skoraj mistično bitje iz najtemnejših labirintov umazane politike. Še zlasti če bi upošteval tudi povsem običajne, tako rekoč že ustaljene oznake, kot so preprodajalec orožja, koruptivnež, fašist, belogardist, revanšist, avtoritarni diktator ... Ali pa kar na kratko – desničar. Slednje bi neukega bralca sicer utegnilo tudi nekoliko zмести, termin desničar pač v večini držav še zdaleč ni sinonim za vsega prezira vrednega politika (zelo nenavadno bi bilo, če bi denimo kdo v Nemčiji ali v Veliki Britaniji Angelo Merkel ali Davida Camerona ozmerjal z desničarjema); tukaj bi bil potreben ustrezen poduk, da je po mnenju nekaterih slovenska družba na tako visoki stopnji razvoja, da je tako imenovano levičarstvo – ki seveda samo po sebi uteleša vse napredne ideje – temeljni pogoj, da te vplivni krogi sploh pripustijo k igri, ki se ji reče politika.

Da so zadeve prišle tako daleč, si je seveda Janez Janša deloma kriv sam. Ne, ker bi bile zgoraj navedene obtožbe točne – če bi bile, bi seveda bodisi že sedel v ječi, se sončil v Paragvaju ali pa bi izvedel državni udar –, temveč ker pač ni politik takšnega formata, kot ga zahteva sistem parlamentarne demokracije. Janša je (pre)pogosto ciničen in zlovoljen, odrezav, nekomunikativen, njegov besednjak je suh in stvaren, predvsem pa ne premore niti kančka spogledljivosti in koketiranja z občinstvom, torej z volivci. V njemu nenaklonjenem medijskem okolju se tako jutranja slaba volja kaj hitro interpretira kot razmišljanje o puču, menjava pomočnika državnega sekretarja kot kadrovska čistka, ironična pripomba na Twitterju pa kot odraz vzvišenega in posmehljivega odnosa do vseh in vsakogar. Ali so takšni medijski odzivi korektni ali ne, je seveda posebna zgodba, vendar takšni so in s tem se je hočeš nočeš treba sprijazniti.

Njegovim nasprotnikom je – tudi zaradi omejenih Janševih karakternih potez – uspelo, da je antijanšizem v najrazličnejših pojavnih oblikah postal kul, modna zapoved, tako rekoč znak kultiviranosti ter urbanega, sofisticiranega življenjskega sloga, saj partizanski boj in ateizem oziroma antiteizem (torej postulati, na katerih večina naših »levičarjev« gradi svojo podobo v javnosti) pač ne moreta še dolgo biti edini identitetni polji levičarstva. Z enakimi postopki je bila izvedena še druga *spin* operacija, namreč da je kul tudi Zoran Janković in vse kar ta mož pooseblja – zvitost, preračunljivost, podjetnost, uživaštvo, predvsem pa navidezno skrb za skupnost, pri čemer ni nič napačnega, če z bolj ali manj nenavadnimi kupčijami obo-gatiš tudi sam.

Teh pop prijemov ne gre podcenjevati, saj so zelo uspešni pri mladi generaciji, ki je ne nazadnje tvorila tudi jedro tako imenovanih vseslovenskih vstaj. Napovedi o prevratu planetarnih razsežnosti so se izkazale za jogurtno revolucijo, tako kot so bili infantilno artikulirane njihove zahteve – obračun s kapitalizmom so napovedali na MacBooku, ga razglasili na iPadu in ga sproti koordinirali preko iPhonov –, je bil infantilni tudi njihov domet, saj so po pričakovanjih protesti po padcu Janševe vlade povsem zvodene.

Po nekaterih Janševih zadnjih potezah bi lahko sklepali, da se je od visoke politike poslovil,

Vstajniki, ki na ulice niso

odšli zaradi politične

preračunljivosti,

huliganstva, pobalinstva,

želje po žurki ali

vsaj kratkočasnem

popoldnevu, se pravzaprav

ne zavedajo, kakšen

kapital so zapravili, ko so

s transparenti in vpitjem

zgolj onemogočili eno ter

ustoličili drugo politično

garnituro. Poslej jim ne bo

nasedel več nihče, saj so

se izkazali ne kot orožje,

temveč zgolj kot orodje.

skoraj zagotovo pa se ne bo več potegoval za funkcijo predsednika vlade. Če ne bo na sceno zelo hitro stopil politik, ki bi ga nadomestil, se lahko že tako krhko ravnotežje slovenske politične moči poruši, en politični pol bo povsem dominiral, to pa bi lahko bilo usodno za prihodnost tranzicijske demokracije, ki še zdaleč ni imuna na težnje po popolni prevladi posameznih omrežij in interesnih skupin.

In v tem je tudi srž problema. Če sta bila pojma levice in desnice z izjemo prazne deklarativnosti že v preteklosti nejasna in zavajajoča, sta zdaj postala povsem spervertirana. Ob slovenski osamosvojitvi so se pač stranke pozicionirale po določenih programskih in vrednostnih izhodiščih, ki so bila le ohlapno ali celo kar arbitrarno izbrana in določena, prav to pa je bil eden poglobitvinih vzrokov, da so se vzvodi moči in odločanja selili v zakulisje, kjer so se izoblikovale mreže interesov, politični programi, norme in pravila pa so se povsem izgubili v pragmatičnosti. Tako imenovana levica je to mrežo spletla izjemno spretno in četudi se je nekajkrat raztrgala (poraz in razpad LDS, poraz Zares, neuspešnost Jankovića pri sestavi vlade), ji je vedno znova uspevalo mrežo tudi zakrpati. Ob odhodu Janše – tudi ta je seveda poskušal splesti svojo mrežo, vendar ni imel primerljivih pogojev, napravil pa je tudi kar nekaj napak – se zdi, da je tekme konec, zmagovalac pa lahko vsebino in ritem politične predstave odslej diktira skoraj povsem po svojem okusu.

Recepcija politične realnosti pri nas se zdi povsem napačna – konkurenčnost, rivalstvo in tudi konfliktnost med različnimi akterji je temelj parlamentarne demokracije, v trenutku, ko bi nastopili enotnost in kooperativnost, ki ju pri nas mnogi tako vehementno zagovarjajo, bi se država pogreznila v še bolj usodno spiralo klientelizma. Za številne je bil Janša moteči dejavnik prav zaradi te konfliktnosti in nekooperativnosti, ki je lahko bila pogosto tudi nadležna, je pa zagotavljala delovanje dveh konkurenčnih političnih blokov, kar je predstavljalo vsaj osnovno varovalo pred zlorabami. Tako imenovana strankokracija je še en povsem deplasiran pojem, stranke pri nas niso preveč ekskluzivne in avtonomne, temveč premalo, pravzaprav je večina v svojem prerivanju na imaginarni »sredini« že čisto izgubila svojo fizionomijo.

Obeti niso rožnati. Ne gre toliko za ekonomijo, ta se bo prej ali slej že po inerciji spet postavila, gre predvsem za vzpostavitev vsaj minimalnih standardov korektne politične kompetitivnosti, ki se lahko ob kritičnem nadzoru medijev in javnosti v veliki meri korigira tudi sama. Za zdaj takšnih rešitev ni na vidiku, prej nasprotno, širijo se povsem nerealne zamisli o političnem sistemu brez političnih strank, že kmalu pa bomo lahko na lokalnem nivoju preverili, kako takšni koncepti delujejo. V Mariboru, kjer je ljudski upor izbruhnil (to je bil tudi edini spontani revolt, vsi ostali so bili dirigirani in orkestrirani iz ozadja), je ob sicer porazni abstinenci meščanov na volitvah zmagal sociolog Andrej Fištravec, ki napoveduje novo poglavje v funkcioniranju mesta – bomo videli, ali bo šlo res za uspel eksperiment ali pa se sijajnih teoretičnih zamisli v praksi pač ne da realizirati; tovrstnih primerov iz zgodovine je več kot dovolj.

Slovenija je tako po nekaj evforičnih »vstajah« zdrsnila nazaj v depresijo, po Princu teme je prišla na oder Princeesa. Utrujajoča igra videzov se bo nadaljevala, spremljali bomo simulacijo političnih odločitev in strategij, implozijo smisla,

inertnost sistemov in podsistemov, apatičnost, umik v zasebnost in intimo. Kar bo še edino poganjalo družbeno dinamiko, bo fascinacija z nihilizmom, nekakšna perverzna naslada ob vseh družbenih anomalijah, začinjena z melanholičnimi iluzijami o dobrih starih časih. Ter skromna tolažba, ki brez dvoma pomirjujoče vpliva na naš intelekt, namreč fantazma racionalne vzročnosti, v kateri igrata arbitrarnost in akcidentalnost le obrobno vlogo.

Slovenski vstajniki, pač tisti, ki na ulice niso odšli zaradi politične preračunljivosti, huliganstva, pobalinstva, želje po žurki ali vsaj kratkočasnem popoldnevu, se pravzaprav ne zavedajo, kakšen kapital so zapravili, ko so s transparenti in vpitjem zgolj onemogočili eno ter ustoličili drugo politično garnituro. Poslej jim ne bo nasedel več nihče, saj so se izkazali ne kot orožje, temveč zgolj kot orodje. In Janez Janša? Čeprav imamo v Sloveniji trenutno vsaj štiri, bi nujno potrebovali še enega. Ne zgolj zaradi njegovih privržencev, še bolj ga bodo potrebovali njegovi nasprotniki na politični, pa tudi medijski sceni – ne nazadnje je bil ta mož njihov poglobitvini motivator, za marsikoga celo *raison d'être*.

PETER RAK je novinar kulturne redakcije Dela.

pogledi

naslednja številka izide
10. aprila 2013

NAROČILA
IN DODATNE
INFORMACIJE:

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



Prizor iz uprizoritve *Treh sester Antona Pavloviča Čehova* v režiji Janusa Kice, katere premiera je bila 23. marca 2013 v ljubljanski Drami.
Od leve Nina Ivanišin, Branko Šturbej, Alida Bevk in Tina Vrbnjak.
Foto Peter Uhan /SNG Drama Ljubljana